JUAN GIL-ALBERT: «LA POSESIÓN DEL SER SIN EXIGENCIAS»

Colección: **«Ensayo e Investigación»**
© Manuel Valero Gómez, 2013
© De esta edición: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2013
c/ San Fernando, 44 - 03001 Alicante

Diseño de portada: xxxxxxxx

I.S.B.N.: xxxxxxxxx
Depósito Legal: xxxxxxxxxxxx

Maquetación: Marten Kwinkelenberg

Impresión:

MANUEL VALERO GÓMEZ

JUAN GIL-ALBERT: «LA POSESIÓN DEL SER SIN EXIGENCIAS»

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA Juan Gil-Albert

DIPUTACIÓN DE ALICANTE

A mi hermano

ÍNDICE

Estado de la cuestión 11

CAPÍTULO I: FORJA DE UNA VOZ POÉTICA 13

1. Contexto y vanguardia 15
0. Introducción 15
1. Vanguardia: herencia y legado de la antorcha 15
2. Juan Gil-Albert: irrupción, vanguardias y regeneración 19
2.1. Irrupción de Juan Gil-Albert en el contexto literario 19
2.2. Tres obras de vanguardia: Juan Gil-Albert ante el espíritu del Vientisiete 20
2.3. Juan Gil-Albert: ¿fruto de las vanguardias? 26
3. Una cuestión de vanguardia en Juan Gil-Albert: metrópoli, *¿es la luna, o es un anuncio de la luna?* 32

2. Entre *personalidad* y *silencio nativo*. Para una estética del cine en Juan Gil-Albert 41

3. Exégesis de la primera estética poética gilalbertiana: El escritor en la Historia 61

4. Un *destino contradictorio* (re)construido. *Misteriosa presencia* como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert 81
1. *Protohistoria* para la alteración del canon crítico 81
2. En la encrucijada entre «pureza» y compromiso: Desde la *historicidad* a la contemporaneidad de sí mismo. 82
3. Inflexión estética, inflexión ética: el sentido de una protohistoria (re)ordenada 84
4. Romper con el *destino contradictorio*: Desautomatización de un tópico. Relectura de *Misteriosa presencia* desde una nueva *protohistoria* 89

CAPÍTULO II: POESÍA DE EXILIO 101

1. De la sombra nueva en el alado río. Hallazgo de una poética presentida 103

1. Saint-Cyprien y «La Mérigotte». El exilio comienza a ser sagrado: Trasmundo de la herida en un cuerpo convulso. 103

2. Abandonar la «Primavera» para conquistar el «abismo». 109

3. Dialéctica de las dos Españas, o tres, cuatro, cinco o seis. 117

3.1. Acepciones de un mismo exilio. 121

4. Poesía de exilio en Juan Gil-Albert: ***Las ilusiones y El existir medita su corriente*** 122

4.1. El destierro en Juan Gil-Albert 122

4.2. *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. Hallazgo de una poética presentida 126

4.2.1. Un etcétera del exilio 126

4.2.2. Primera etapa del destierro 1939-1943/44: Desesperación y nostalgia. «Algo nuevo comienza» . . . 131

4.2.3. Segunda etapa 1943/44-1947: «dimensión filosófica del exilio». 144

2. Canción dedicada «A un Arcángel sombrío». Una genealogía pagana de la homosexualidad. 149

CAPÍTULO III. REGRESO Y CANONIZACIÓN. 159

1. De la «casa-mundo» al júbilo de la jubilación canonizada 161

1. Regreso a España por la trastienda franquista: Nada ha cambiado 161

2. Poesía última: Recomenzar el camino para «la posesión del ser sin exigencias». 163

3. Prosa autobiográfica: género de un escritor sin género. 168

4. Canonización. 173

Colofón 179

Bibliografía 185

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La obra de Juan Gil-Albert ha suscitado encontradas polémicas debido a su clasificación en la teoría de las generaciones. Por su parte, la crítica aún mantiene dudas sobre su pertenencia a la Generación del 27, del 36 o si representa el epíteto de «poeta-isla». El primer planteamiento para afrontar esta cuestión es la aceptación de la teoría de las generaciones como método de estudio en la Literatura. La teoría de las generaciones, establecida en España por Ortega y Gasset y continuada por Julian Marías, se ha implantado como doctrina única de estudio en el ámbito literario y ha propiciado, en su simplificación, un tratamiento escolástico. Para José Luis García Martín, la teoría de las generaciones es un *fantasma* que recorre la historia de la Literatura española. Y este fantasma se ha alimentado de la preocupación, quizá legítima, de los autores hacia un posible olvido de su obra y de la pereza del crítico que ha aceptado unos métodos reduccionistas.

Es interesante rescatar la opinión de Eduardo González Di Pierro en su artículo "El generacionismo de María Zambrano". La cuestión es evidente, nos interesa ahora reflejar cómo se advierte el generacionismo ante otra autora, que como Gil-Albert, cae en el olvido y es rescatada transcurrida la mitad del siglo XX. González Di Pierro concluye que "una teoría de las generaciones es posible cuando éstos se piensan a sí mismos. Zambrano lo hace constantemente" (González Di Pierro, 2004, 157).

Y nuestra duda al respecto es: ¿cómo se piensan estos autores así mismos? Ponemos en duda dar por asumido que un autor acepte la estereotipación de unos parámetros formales común en su obra a la de otros autores. Salvo, eso sí, que forme parte de un proceso de autocanonización exclusivo como pueda ser el caso del Veintisiete. Se cae nuevamente en el error de aplicar el marco de la generación biológica al estudio literario y de interpretar

el concepto generación con otro significado –ya sea grupo, movimiento o espíritu de la época. Como señala Mateo Gambarte, el término generación es propio de la sociología, y el problema nace al querer desnaturalizar el concepto pretendiéndolo colmar de contenido literario:

> "O rechazamos categóricamente el concepto de generación literaria (y cada vez parece más imperativa la repulsa) o admitimos esas diversidades naturales. Por eso es preferible pensar en épocas (o en movimientos) que en generaciones."
>
> (Gullón, 1969, 136)

En consecuencia, parece más razonable descender del ámbito general a las individualidades de la obra gilalbertiana. Y esta caída a la realidad literaria, única que debiera interesar en primer término, supone hallarnos ante los rasgos estilísticos excepcionales y, evidentemente, producto de unas determinadas influencias, así como de un proceso vital. En esta investigación, emplearemos ambos apartados para estudiar a Juan Gil-Albert conforme a un espíritu de la época y desde su individualidad, a la par que desgranaremos el concepto de «poeta-isla». Para ello, es necesario hacer un recorrido por la vida y obra de Juan Gil-Albert.

CAPÍTULO I:
FORJA DE UNA VOZ POÉTICA

1. CONTEXTO Y VANGUARDIA

0. Introducción

La evolución en la obra de Juan Gil-Albert está marcada, a nivel temporal, por la bisagra que supone la Guerra Civil española. Seguidamente vamos a analizar su juventud, pudiéndola enmarcar a grandes rasgos entre 1927 y 1938. Durante este periodo, Gil-Albert escribe su primera prosa, así como sus primeros intentos poéticos. En otras palabras, nos vamos a ceñir a la primera coyuntura que acerca Juan Gil-Albert a la vanguardia: donde es posible trazar una línea en su producción literaria que abarca desde *La fascinación de lo irreal* (1927) hasta *Son nombres ignorados* (1938).

1. Vanguardia: herencia y legado de la antorcha

"Lo nuevo no es más que lo nuevo. Lo nuevo tiene que sorprender hasta al renovador" (Gómez de la Serna, 1931, 160). Con estas palabras, Gómez de la Serna insiste en el ámbito de la modernidad artística a principios de los años treinta, como veremos, fecha significativa, de cercana defunción oficial por *La Gaceta Literaria*. Calinescu estudia el concepto de modernidad en base a una separación semántica y con vida propia, ya que escinde la doctrina del progreso de la modernidad como génesis de la vanguardia (Calinescu, 1991). Dos nociones de modernidad que también propone el profesor Soria Olmedo: modernización por una cara de la moneda, "producido por el capitalismo y ligado a las nociones de cambio social, progreso, tecnología, razón, ilustración, libertad en el marco de un humanismo abstracto" (Soria Olmedo, 2007, 16), y en el reverso la modernidad estética. Así, "como culminación de la modernidad, las vanguardias se situarán en la avanzada

del espíritu" (Jiménez Millán, 1984, 16) entre un escenario intelectual inédito con el siglo XIX y el telón de fondo del siglo XX con sus dos guerras mundiales.

El primer precedente de la idea de vanguardia se encuentra en el marco saintsimoniano (Soria Olmedo, 2007), pero el componente de modernidad estética fue definido en gran parte por Charles Baudelaire. Las nuevas exigencias de la ciudad moderna constituyen en Baudelaire la manera mejor de afrontar el camino hacia el desamparo de la naturaleza y la parte oscura del alma propias de las poéticas románticas. Octavio Paz explica (en *Los hijos del limo*) que a partir de la segunda mitad del siglo XIX florecen literaturas de envergadura fuera del término europeo. Paz considera a Whitman como "abuelo de la vanguardia europea y latinoamericana" (Paz, 2001, 527), mientras que pone de relieve la evidente influencia de Poe en Baudelaire.

Baudelaire tradujo a Poe y adquirió de éste la desconfianza hacia la inspiración y los sentimientos que marcan un límite con las poéticas románticas. Asimilado Poe y hallado en él al "mito del hermano perdido, no en un país extraño y hostil, sino en la historia" (Paz, 2001, 526), Baudelaire proyecta su mundo creativo hacia el imaginario de la gran ciudad. Y es fundamentalmente en "Correspondances" donde se pueden encontrar las bases de su teoría poética moderna y la anticipación de posteriores movimientos de vanguardia. Baudelaire como "transmisor y reelaborador" (Soria Olmedo, 1988) de la teoría poética moderna adelanta en "Correspondances", por ejemplo, la sinestesia donde *vaste comme la nuit et comme la clarté, les parfums, les couleurs et les sons se répondent* (Baudelaire, 2007).

Por otra parte, el testimonio de la situación histórica de comienzos del siglo XX es imprescindible para comprender el espíritu de la época: más allá de los primeros pasos y herencia de Baudelaire que caminará hacia el simbolismo y decadentismo. Hugo Ball, uno de los iniciadores del dadaísmo, comienza sus diarios con una frase clarificadora:

> "Éste es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva."
>
> (Ball, 2005, 27)

Un pesimismo económico e histórico que define un estado de ánimo "generalizado, impreciso e informe, susceptible de ser moldeado desde muy diversas lógicas, ideologías o impulsos visuales" (Carnero, 2007b, 67). Es decir, una situación moral que al amparo de la modernidad facilita un clima intelectual proclive a romper con la tradición y su legado decimonónico.

Porque el hombre moderno, en palabras de Henry Miller, "es la víctima de su propio vacío interior y sus tormentos son los tormentos de la esterilidad" (Miller, 2003, 98).

Todo este clima que respira el artista a comienzos de siglo determina las características de su actitud ante el arte y ante la vida. Dicho esto, tiene coherencia que las vanguardias surjan, pues, "en la coyuntura histórica en que se acentúan las contradicciones inherentes al sistema capitalista" (Jiménez Millán, 1984, 19). Así como que los sentimientos de rebeldía se traduzcan en posturas políticas exacerbadas por la revolución de Octubre de 1917 y la Primera Guerra Mundial fundamentalmente. Podemos encontrar, resumiendo, tres rasgos fundamentales en el vanguardismo: pesimismo con el presente por la situación que padece Europa y que zanjará violentamente producto de tensiones derivadas de la segunda Revolución Industrial y expansión imperialista, rechazo en todos los niveles al proceso histórico origen de la situación actual y consecuencia de todo ello, una actitud de adanismo (Carnero, 2007b).

Este vanguardismo y este espíritu se representan a la perfección en Baudelaire: en cuanto a su idea de artista moderno atento a los cambios de su época y a su fetichismo de la novedad. Tal es así que Baudelaire nos propone, nos incita al viaje, al descubrimiento de lo nuevo:

> "Pero los verdaderos viajeros sólo parten
> por partir; corazones a globos semejantes
> a su fatalidad jamás ellos esquivan
> y gritan ¡adelante! sin saber bien por qué.
>
> Tienen forma de nubes los deseos de éstos
> y sueñan, como sueña el recluta en la lid,
> con voluptuosidades extrañas y cambiantes
> que el espíritu humano nunca pudo nombrar."
>
> (Baudelaire, 2004, 198-205)

Para concluir, Baudelaire deja constancia en "El viaje" (escrito durante su periodo de Honfleur y que cierra la edición de 1861) del tedio que le produce la modernidad frente al reto que supone ir hacia lo ignoto, hacia lo nuevo que será la modernidad estética:

> "¡Oh Muerte, capitana, ya es tiempo! ¡Leva el ancla!
> Nos hastía este país, ¡oh Muerte, aparejemos!
> Si negros como tinta son el cielo y el mar,
> ya nuestros corazones están llenos de luz.

¡Derrama tu veneno y que él nos reconforte!
deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,
caer en el abismo, Cielo, Infierno ¿qué importa?
Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo".

(Baudelaire, 2004, 198-205)

A partir de ese instante, la modernidad estará inexorablemente ligada a la búsqueda de la novedad. Modernidad estética, que como ya hemos dicho, no coincide con la modernidad burguesa, transición ésta que se dio gracias a la fe que depositó Arthur Rimbaud en la poesía para cambiar la vida. En otras palabras, Rimbaud adecuó una forma de entender poesía y vida al marco de la modernidad que heredarán todos los movimientos de vanguardia en sus actitudes: provocando, en gran medida, la respuesta de los años veinte y treinta como una "unanimidad creyente, fidelísima, acerca de la poesía entendida como verdad eterna y sin problematización posible en consecuencia" (Rodríguez, 1980, 351). Porque "la Poesía está antes del principio del hombre y después del fin del hombre. Ella es el lenguaje del Paraíso y el lenguaje del Juicio Final, ella ordeña las ubres de la eternidad, ella es intangible como el tabú del cielo" (Huidobro, 2005, 178).

El núcleo que une a las vanguardias europeas es el afán de crear un arte nuevo que sublime sus intenciones vitales en un solo destinatario, el arte, la poesía. Y todo ello fue traducido en una voluntad común: romper con el pasado y romper violentamente. El desempeño del artista ha cambiado ante la incertidumbre de la nueva modernidad, tanto burguesa como estética, *y gritan ¡adelante! sin saber bien por qué* –como hemos visto en Baudelaire– conscientes ellos mismos de la relevancia adquirida en la historia.

"Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social renovar sin cesar la apariencia que sueña la naturaleza a ojos de los hombres" (Apollinaire, 1979, 61). Apollinaire concreta en estas palabras aquello que hemos denominado ruptura con el pasado (como función primera del artista) y añade por extensión la disolución del concepto tradicional de arte, del *imitatio*. "No el arte quien imita a la vida, sino la vida quien imita y se somete al arte" (Giménez, 1982, 292). Huidobro retoma esta idea en los mismos términos: no intenta sustituir a la naturaleza, sino complementarla y basarse en el concepto de *poyesis*, del arte como creación. Si Darío dijo en su momento *hacer rosas artificiales*, Huidobro propone *hacedlas florecer en el poema*. El vocabulario será la herramienta que las germine, porque "su valor está marcado por la distancia que va de lo que vemos a lo que imaginamos. Para ello no hay ni pasado ni futuro" (Huidobro, 2005, 177).

La ruptura con el pasado encuentra su más alto grado de expresión en el futurismo ruso y en la afrenta a la tradición que se esconde tras la cita "¡Negras velas del tiempo, temblad!" (Chlebuikov, 1979, 156). Una destrucción rupturista e ineludible del ímpetu constructor como así demuestra el ejemplo del caso vanguardístico español. Es decir, una primera situación de destrucción en la que se eliminan los resquicios últimos del modernismo, para después proceder a la fase de construcción. Guillermo de Torre fue consciente de haber concluido la "etapa destructora" en 1921 y limita en destrucción y construcción las "dos palabras [en las que] puede sintetizarse la curva y proceso evolutivo de todo el arte novísimo" (Torre, 1921). Un sentido de la modernidad que después definiría Octavio Paz como la tradición de la ruptura: donde toda destrucción es creación y "las demoliciones de la vanguardia fueron creaciones y revelaron el lado desconocido de la realidad" (Paz, 2001, 99). La ruptura y la restauración son dos momentos del mismo proceso que Guillermo de Torre advierte como participante del ultraísmo: "confusamente el ultraísmo intentó ser una ruptura y una inauguración a la par. Consiguió lo primero, pero ¿logró enteramente lo segundo?" (Torre, 1968, 36). En definitiva, el arte desarrollado en contemporaneidad vive inmerso en el debate con una voz en el pasado y media hacia el futuro. "La poesía es la antorcha que se recoje de una mano y se pasa a otra. Desgraciado del que se quede con la antorcha y del que no la reciba. La antorcha es la inspiración presente, que une la del pasado a la del futuro" (Jiménez, 2005, 842).

2. Juan Gil-Albert: irrupción, vanguardias y regeneración

2.1. Irrupción de Juan Gil-Albert en el contexto literario

La primera obra de Juan Gil-Albert, *La fascinación de lo irreal*, se publica en el año 1927 iniciando un periodo en prosa que durará hasta 1936 y que dará paso a la poesía. *La fascinación de lo irreal* es un libro enmarcado en el género del cuento –que no volverá a emplear– y algunas de estas narraciones, aún siendo anteriores, se ubican en un contexto literario e histórico de Nuevo Clasicismo. Un año después, Gil-Albert publica su segunda obra, la novela *Vibración de estío*, con características muy similares a la primera. Estas dos primeras obras limitan lo que Abelardo Linares ha llamado primera etapa de su obra primera, y que en este trabajo diferenciamos como inicio de su prosa, el periodo que va desde 1927 a 1928.

Esta prosa inicial revela un Juan Gil-Albert con clara tendencia modernista en su etapa juvenil (así como la influencia por Wilde y Gabriel Miró) que le otorga un prestigio comedido en el panorama literario provincial. Además, por ejemplo en *Vibración de estío*, se observa un estilo demasiado trabajado y una confusión existente entre prosa y verso donde párrafos enteros se encuentran medidos en heptasílabos (Linares, 1977).

Dividido por un breve silencio, Gil-Albert prosigue en 1929 su producción en prosa con dos libros más, *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado* (1929) y *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* (1932), además del ensayo *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)* (1931). De esta segunda muestra, *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo* es la obra que más interesa en relación con la vanguardia, ya que supone una paso más allá con respecto al primer modernismo gilalbertiano y marca, como veremos, un camino determinante hacia la poesía y su recepción de las vanguardias.

Entre este fin de ciclo en la primera prosa de Juan Gil-Albert y su inicio poético, encontramos una serie de prosas bajo el título de *A los sombreros de mi madre y otras elegías*. Prosas poéticas de marcado carácter irracionalista que actuarán a modo de bisagra entre la prosa y la poesía del Juan Gil-Albert iniciático.

Este primer periodo en Juan Gil-Albert termina entre 1936 y 1938 con la publicación de tres libros de poesía: *Misteriosa presencia* (1936), *Candente horror* (1936) y *Son nombres ignorados* (1938), junto a los siete romances de guerra que vieron la luz en 1937.

2.2. Tres obras de vanguardia: Juan Gil-Albert ante el espíritu del Vientisiete

El debate sobre las vanguardias en España es abierto y multidisciplinar. John Crispin deja entrever dudas en la existencia de una verdadera vanguardia española. La llegada de las vanguardias a España se produce de la mano de dos iniciadores indiscutibles, Ramón Gómez de la Serna y Rafael Cansinos Asséns. Es en 1910 cuando Gómez de la Serna acoge el futurismo italiano en la revista *Prometeo* poco tiempo después del manifiesto de Marinetti.

El cubismo, sin embargo, no tiene su llegada hasta 1918 con los movimientos del ultraísmo y el creacionismo. La razón fundamental, y nada desdeñable, según el profesor Soria Olmedo, es la "vitalidad del modernismo". Nada desdeñable porque entendemos las vanguardias en España como arranque de la desaparición del simbolismo modernista (Soria Olmedo, 1988).

A los nombres de Gómez de la Serna y Cansinos Asséns, Guillermo de Torre añade otros dos como *faros de la generación que rompió con el modernismo*: Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset (Torre, 1968). Guillermo de Torre data aproximadamente hacia 1921 la desaparición del ultraísmo, a pesar de abrirse al dadaísmo un año antes. Por su parte, la fundación de la *Revista de Occidente* certifica el fin del movimiento y deja paso a dos o tres años de transición hacia el Nuevo Clasicismo. Justo en este contexto, Juan Gil-Albert publica *La fascinación de lo irreal* bajo un estilo modernista, al que le seguirá *Vibración de estío* en una misma actitud artística.

Sin embargo, es a partir de su siguiente obra (*Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado* en 1929) cuando la búsqueda estilística de Gil-Albert obtiene un cambio en cuestión de conciencia política, así como un acercamiento a la modernidad. Gil-Albert, aunque conserva rasgos modernistas, se desprende de *cierto esnobismo aristocratizante* –en palabras de Abelardo Linares– propio de sus anteriores libros.

A comienzos de los años treinta, Gil-Albert ya tiene dos de los tres pilares que fundamentan su primera obra: en *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)*, publicado en 1931, el poeta incorpora el tercer elemento restante, el paisaje[1]. En este ensayo, Gil-Albert otorga el protagonismo al paisaje alicantino que caracteriza a toda su obra. Además, es reseñable que este libro fuera publicado en *Cuadernos de Cultura*, colección valenciana de ideología izquierdista, así como la existencia de referencias a la revolución rusa. Es decir, la plasmación de la conciencia política como tema que ya fue iniciada en *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*.

Según estos precedentes de politización y en pleno ambiente posvanguardista, Gil-Albert publica *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* (1932). Este libro nos revela dos cuestiones importantes en Gil-Albert: por

1. En *Crónica General*, desde la distancia que la memoria otorga, Juan Gil-Albert escribe el capítulo titulado "Maestros" donde personaliza su aprendizaje en los nombres de Gabriel Miró, Valle-Inclán y Azorín. Con respecto a Miró, Gil-Albert rememora cómo conoció al que considera uno de sus maestros. Gil-Albert publicó el citado *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)* cuatro años después de su primera visita a Miró y tras el fallecimiento de este último el 27 de mayo de 1930. Gil-Albert titularía este libro a partir de 1980 como *Gabriel Miró: Remembranza*. "Lo que admira y le fascina [a Juan Gil-Albert] es la aportación cuantiosa, valiosa y novedosa del paisajista alicantino [Miró] a la lengua española, lo que lo convierte, en su opinión, en un nuevo taumaturgo" (Manso, 2005, 126). En el ensayo sobre Miró, Gil-Albert reafirma su conciencia política iniciada en *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado* y concreta vestigios de "labor socializadora" en el propio Gabriel Miró. Quizá, Gil-Albert completa la fascinación al considerar "desplazado" a Miró mediante una empatía ya intuida en su situación a principios de los años treinta y que le seguiría aguardando el destino.

una parte, el autor define su actitud en el género de la prosa como cronista; y por otra parte, concreta su estilo en un ámbito vanguardista y en un marco dominado por el Nuevo Romanticismo y el Veintisiete. Hecho este último que lo acerca y aproxima en la respuesta sobre el debate de «poeta-isla».

Este acercamiento de su obra a la contemporaneidad se lleva a cabo en los mismos años en los que Aleixandre publica en 1932 *Espadas como labios*, cuando ya tenía escrito *Pasión de la Tierra* entre 1928 y 1929, en 1929 Cernuda hace lo propio con su primer libro superrealista *Un río, un amor*, Alberti un año antes con *Sobre los ángeles* y mientras que Federico ya leía a fines de 1932 en Barcelona algunos poemas de *Poeta en Nueva York*.

Más allá de las semejanzas estilísticas, que las hay, es más importante para nuestra investigación que Gil-Albert se aproxime a la producción del Vientisiete: como puede observarse en el humorismo de índole ramoniano y desenfadadamente rebelde y juvenil que contiene *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*. Este espíritu del Veintisiete junto al carácter vanguardista que había adquirido el humorismo en la prosa a comienzos de la década de los años treinta se hacen sentir, por ejemplo, en el relato "Miss Europa":

> "¿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, 1994c, 119)

El ritmo frenético en el que se resuelve la prosa, los cortes, la rapidez y el humorismo de vanguardia como forma más seria de afrontar el mundo y sus problemas acercan estos textos a nombres como Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Fernández-Flórez o Edgar Neville (Buckley y Crispin, 1973).

Este ejemplo de "Miss Europa" fue publicado en *El Noticiero regional* el 21 de abril de 1929, en medio de la vorágine superrealista que hemos comentado unas líneas más arriba. Este artículo se caracteriza además por el empleo del lenguaje propiamente ultraísta y futurista, aproximándose en muchas ocasiones a la escritura automática. El maquinismo forma parte importante de sus descripciones: "se escurrían por sus arcadas los automóviles anacrónicos; afilados asmáticos y enjoyados como cortesanas volcaban en las escalinatas su vida interior"; y la sinestesia se concentra en la sorpresa

de esta imagen impropia hasta entonces en Gil-Albert: "las arañas sostienen una escarcha monumental de cristales encendidos" (Miró, 1994,118).

Después de *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* se observa un silencio editorial que no romperá hasta 1936 gracias a su inicio poético. A mitad de este camino, Gil-Albert escribe una serie de prosas poéticas que vamos a estudiar como segunda obra de vanguardia en el poeta. *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, escritos en el año 1934, no fueron publicadas hasta abril de 1939 en la revista *Taller* (de Octavio Paz). Al conjunto de *A los sombreros de mi madre y otras elegías* no se le ha dado la debida importancia dentro de la obra primera de Juan Gil-Albert y, más si cabe, su significado en su voz poética y paso por las vanguardias. Podría decirse que este conjunto de siete prosas, aparecidas en 1939 con dibujos de Ramón Gaya, actúan a modo de bisagra y término a la vez. Bisagra con respecto de su paso a la poesía, donde el poeta inicia el camino seguido en sus prosas; y de término porque es el último de los proyectos de prosas hasta su regreso del exilio. Es significativo que las últimas prosas de Gil-Albert antes del exilio asumen un carácter vanguardista, así como que en ese proceso hacia la poesía, el poeta mantiene dudas sobre su estilo y definición estética.

Esta parte de la producción gilalbertiana alberga semejanzas con otros libros anteriores que, bajo una misma estética de prosas poéticas, se aproximan al superrealismo francés como *Pasión de la Tierra* o *La Flor de California*. Así, elementos como las enumeraciones caóticas en "Elegía a la revelación de mi génesis" o el irracionalismo y el hermetismo de "Elegía a los sombreros de mi madre":

> "no quiere morirse en un vasto silencio de zumbidos foscos para la roedora rata donde el moscardón velludo pone miles de huevos en las apenas briznas deletéreas de un *aigrette* ceniciento."
>
> (Gil-Albert, 1991, 133)

Podría valer la descripción que realiza Gabriele Morrelli de *Pasión de la Tierra* como "entretejido de símbolos y metáforas que dejan aflorar un indescifrable delirio onírico" (Morelli, 2000, 47) en este canto irracional de lamentación y pérdida, en el que Gil-Albert invoca el regreso de su madre. Este delirio onírico tendrá su fin en estas narraciones: término de la estética superrealista en prosa y bisagra hacia la futura experimentación de las vanguardias en la poesía de Juan Gil-Albert.

En poesía, Juan Gil-Albert se inicia en 1936 con la publicación de los poemarios *Misteriosa presencia* y *Candente Horror*. Más adelante veremos la polémica que suscita la ordenación del primero sobre el segundo. Respecto

a *Misteriosa presencia*, el propio Gil-Albert califica la estética del libro como "acusado barroquismo gongorino" (Gil-Albert, 1996). Los sonetos de *Misteriosa Presencia* acuden al encuentro del tema amoroso y se subleva ante Gil-Albert su mundo interior, donde "el *eros* se patentiza como una respuesta asumida de la propia diversidad, mientras la expresión recorre un ámbito modernista y romántico" (Rovira, 1991, 33). Por su parte, se puede decir, que el *pathos*, ocurre y sucede en la cotidianeidad de la naturaleza, en la belleza del mundo.

Esta belleza del mundo se contrapone a la crudeza que encarnan los poemas de *Candente horror*. La ética depositada en el compromiso iniciado con los años treinta realiza su trasvase de la prosa a la poesía. Dos libros en un mismo año y una cuestión que nos hemos propuesto desmantelar (*Vid*. capítulo "Un *destino contradictorio* (re)construido. *Misteriosa presencia* como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert"). Por su parte, y bajo un surrealismo "sui generis", como lo define el mismo Gil-Albert, *Candente horror* representa la continuación de su compromiso político y que será indispensable para encontrar su verdadera forma de expresión. Juan Gil-Albert escribe un texto para la edición de su *Obra poética completa* del año 1981 en el que define *Candente horror* como "el pasmo de mi descubrimiento del mundo, en cuanto al criminal funcionamiento de la convivencia humana" (Gil-Albert, 1981).

Donde antes la noche habitaba en el subterfugio de la naturaleza compartiendo de la belleza el palacio (principalmente en su prosa), ahora es horror, candente como el fratricida espíritu que gobierna la Guerra Civil española:

> "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, "La noche", 1996, 141)

Candente horror representa la plasmación del compromiso político adquirido gracias a la literatura "de avanzada" y a la influencia del iraccionalismo en España, así como la huella de *Residencia en la tierra* reconocida por el autor. La influencia de Vicente Aleixandre es evidente, por ejemplo en el poema final y significativo "Radio Central Moscú", donde el valor

adverbial y la conjunción «o» identificativa son rasgos imprescindibles de la composición.

Por su parte, Pedro J. de la Peña encuentra similitudes con *Poeta en Nueva York*. La verdadera importancia de *Candente horror* –en su aproximación al grupo del Veintisiete– es la asimilación de la estética superrealista, dentro de los márgenes del espíritu del Veintisiete, como respuesta a una crisis personal: el escenario presentido de la Guerra Civil frente al "acusado barroquismo gongorino".

Sin embargo, *Son nombres ignorados* es su último poemario de esta primera etapa y donde Juan Gil-Albert resuelve la maleza experimental. Como transición a *Son nombres ignorados*, destaca el año 1937 y los siete romances de la guerra. Estos siete romances suponen la exacerbada crudeza comprometida de su canto y la toma de decisión de un camino poético donde la estética vanguardista ha dejado paso a la elección del romance en un momento histórico del que no puede abstenerse. "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 de heroísmos y desdichas", así se refirió Gil-Albert allá por 1937.

Son nombres ignorados es la forja definitiva de la poesía de Gil-Albert, donde el poeta encuentra su verdadero mundo encuadrado entre la belleza, lo social, la lírica y lo intelectual. En estos poemas, Gil-Albert no renuncia al preciosismo como tampoco al compromiso de sus siete romances de guerra. En las palabras previas al libro, Juan Gil-Albert aporta las claves de su desarrollo estético: "Para mí, la Naturaleza y su inusitado esplendor de siempre, sigue pulsando en los hombres la más entrañable necesidad de poesía" (Gil-Albert, 1996, 156). Un ejemplo evidente es el verso de apertura a *Son nombres ignorados*: *De la tierra sube un mensaje precioso*; donde el poeta insiste al inicio de la segunda estrofa: *el campo ha dejado de ser esa fatal belleza desconocida*.

Haciendo balance final, se deben incluir dos aspectos decisivos en la gestación de su obra entre los años 1927 y 1938, así como imprescindibles en la madurez de Juan Gil-Albert. Por una parte, la indecisión –dentro del marco del debate de la poesía en los inicios de la guerra– ante su impulso primario que obedece a rendir canto a la belleza de lo natural, y por otra parte, su línea evolutiva.

Respecto a ésta última, la poesía de Juan Gil-Albert nace en un punto de inflexión entre lo que Díaz Fernández predice como alternativa de vanguardia dentro del Nuevo Romanticismo y el debate entre poesía pura e impura. José Díaz Fernández consigna en *El Nuevo romanticismo* un arte para la vida

donde determina una vuelta a lo humano, poniendo como ejemplo el futurismo de Maiakovski. Díaz Fernández confirma el fin de las vanguardias y propone una literatura "de avanzada" en la que "necesitamos vivir para la historia, para las generaciones venideras" (1985, 57).

Gil-Albert, por su parte, deja fluir todas sus pretensiones artísticas y éticas en *Son nombres ignorados* sin desoír por ello el compromiso histórico que el arte de avanzada exige. Gil-Albert, en las palabras que preceden a los poemas de *Carmina manu trementi ducere* (1961), valora su obra en conjunto libre de cualquier dogma restrictivo:

> "Sólo vista en conjunto, mi labor, podrá un día, si éste 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 petrificadota de ningún pragmatismo."
>
> (Gil-Albert, 2004, 409)

Con el paso del tiempo, Gil-Albert concluye que ha logrado fusionar sus determinaciones poéticas cercanas al preciosismo y a la contemplación de la belleza con su indudable pacto moral con la ideología de izquierdas y la II República española.

2.3. Juan Gil-Albert: ¿fruto de las vanguardias?

"Los frutos de la Vanguardia Histórica"[2] se concretan a raíz de ese breve periodo de transición que sucede tras la disolución del ultraísmo. Es decir, alrededor de los dos primeros años de la década de los veinte, y junto a la revista *Horizonte*[3] más el precedente *Le Coq et l´Arlequin* introducido por Guillermo de Torre en la revista *Tableros* (Soria Olmedo, 1988).

---

2. José Luis Bernal (1995), "Los frutos de la Vanguardia Histórica" en López Criado F. (editor), *Voces de vanguardia*, Universidad da Coruña, pp. 97-122.

3. Pedro Garfias publica el 5 de mayo de 1919 en *El Liberal* de Sevilla la siguiente "Alocución a los hermanos del Ultra" instigando a los poetas a sumergirse en la corriente vanguardista:

> "La imagen nueva es bella siempre…
> La emoción honda es siempre nueva…
> Avivemos la luz del reflector
> que busca el aeroplano entre la niebla,
> y sobre la colina más lejana
> ¡alcemos nuestra frente a las estrellas!."
>
> (Garfias, 1989, 114)

Se puede determinar enero de 1924 como fecha fronteriza de lo que llamamos Primera Vanguardia española, encasillando, la primera fructificación de ésta en "la propia vanguardia del 27" (Bernal, 1995). "Azorín tiene razón; la semilla que se ha esparcido ha dado su fruto. Se sembró en 1919; germinó en 1927; hoy ha madurado y se ha extendido" (Giménez Caballero, 1973, 54). A esta etapa, el propio Giménez Caballero, la denomina "etapa constructiva de la vanguardia", lo que con posterioridad y en términos de Octavio Paz, sería la fase constructora de una ruptura que había arrasado con la tradición anterior, más concretamente con el modernismo y que acudía en pos de lo que Buckley y Crispin han llamado una "nueva concepción vital".

El grupo del Veintisiete, que debe parte de su inicio al *annus mirabilis* de 1925, es visto desde fuera como grupo de vanguardia, pero ellos mismos niegan este apelativo y conciben la poesía como un arte individual, aunque compartido (Soria Olmedo, 1988). Visión, por otra parte, que los diferencia de las vanguardias, en cuanto a que el fenómeno de éstas sucedió como producto de la asociación de jóvenes artistas, movimientos en definitiva, que huyen de las escuelas tradicionales.

Cabría diferenciar aquí, al hablar de Juan Gil-Albert como fruto o no de las vanguardias, si nos referimos al grupo del Veintisiete –lo que Juan Chabás denominó por primera vez en 1944 como Generación del 27– a la otra Generación del 27 –escritores fuera del reducido ramillete– o referirnos a las Generaciones de 1925 como propone John Crispin.

Cronológicamente, y atendiendo a la obra de Juan Gil-Albert, nuestro autor se inicia en prosa. Aspecto que le aleja en parte de las Generaciones de 1925, y más todavía del Veintisiete, porque la prosa de este periodo fue poco reconocida en su mismo momento[4]: pondremos como ejemplo el caso de la celebración del Tricentenario de Góngora. La organización del Tricentenario estuvo organizada en torno a la poesía pero las bases se pusieron a través del contacto con prosistas, músicos y pintores. En general, el intento fue vano: de prosistas sólo recibieron originales de José María de Cossío y Arconada; de músicos Falla accedió convencido por Lorca, así como Óscar Esplá, Ernesto Halffter y algunos extranjeros como Ravel y Prokofieff; mientras que en las artes plásticas el material fue abundante y válido (Picasso, Dalí,

4. "Hoy parece haber consenso en que existe una prosa del 27 y que debe ser estudiada y atendida si queremos tener una idea cabal de lo que fueron, en la literatura y las artes, los años 20 y 30."

(Morán, 2010, 383)

Peinado, Moreno Villa, etc), pero finalmente formaría parte del número especial a la conmemoración de *Litoral*.

Buena parte del proyecto editorial quedó sin resolver, y por tanto, sin ver la luz. Es reseñable el intento, como homenaje a Góngora, de rescatar prosistas contemporáneos al poeta o de compilar homenajes en un álbum pictórico (a cargo de Moreno Villa) o de por ejemplo, un álbum musical. Las repercusiones del momento y saldo final de proyectos realizados fue muy pobre con respecto al ímpetu primero con que fue trazada la celebración para evitar el olvido de Góngora. En definitiva, en Las Generaciones de 1925, "los proyectos en común entre escritores, pintores y músicos ocurren exclusivamente en el campo de la dramaturgía: el teatro, el ballet, el espectáculo de títeres" (Crispin, 2002, 118).

La cuestión de la prosa en el comienzo literario de Gil-Albert es una de las dos digresiones que se observan a la hora de incluir a Gil-Albert en el Veintisiete o en las Generaciones de 1925. Su poesía no se inicia hasta 1936, el propio Gil-Albert reconoce que fue un "prosista nato y un poeta tardío" (Gil-Albert, 1996, 91). La otra digresión se aproxima al contacto entre Gil-Albert y los principales referentes del Veintisiete que no se produce, tal y como cuenta en *Memorabilia*, hasta el año 1933-34.

Por tanto, por una parte, si fue imposible la aproximación de Gil-Albert al Veintisiete, porque no tenían referencias personales, por otro lado hubiera sido difícil teniendo en cuenta la metodología de autoconstitución y exclusión con la que se proclamaron. La celebración del Tricentenario de Góngora fue en cierta medida coto exclusivo de la Poesía Joven española. En las primeras asambleas para el Tricentenario se marcaron las pautas a la hora de invitar participantes, "se convino en limitarse a artistas españoles y –espiritualmente– jóvenes" (Diego, 2000, 972). Como ya hemos dicho, hubo un intento fracasado de agrupar diversos géneros, como la prosa, pintura y música.

Es decir, el Tricentenario consolida un grupo poético que hasta entonces se encuentra disperso, como el grupo de los malagueños en torno a *Litoral*, los sevillanos en torno a *Mediodía* o los sietes madrileños de vanguardia que acuden a la celebración como así señala el diario *El Sol*. Pero en esta línea de exclusión, Gerardo Diego advierte que "hubo algunos espontáneos –lo fue algunos de la primera lista– no admitidos por considerarse sus versos impropios del caso" (2000, 972). Nos referimos al concepto de *Sociedad Anónima* al que alude Mateo Gambarte.

Los participantes del Tricentenario confesarían, pasados los años, su punto de vista sobre la cuestión generacional, así como sobre la

autoproclamación y exclusión. Por ejemplo, Dámaso Alonso en su célebre artículo "Una generación poética, 1920-1928" afirmaría su sentido de generación en torno a la excursión sevillana por el Tricentenario como primer acto público del grupo. Para Guillén el concepto de generación era insoportable, mientras que José Bergamín no se siente partícipe de la generación del Veintisiete porque "tal fecha no tiene para mí una significación literaria" (Penalva, 1985, 54).

Sin embargo, nos interesa más el acercamiento de Gil-Albert al espíritu del Veintisiete y a su signifado estético. Manuel Aznar Soler define *La fascinación de lo irreal* como "un claro ejemplo de prosa deshumanizada" (Gil-Albert, 1980) dentro de la órbita que Ortega y Gasset establece mediante el Veintisiete como reorientación de las vanguardias. Un espíritu del Veintisiete que tiene su reflejo en la actitud rebelde y juvenil de *enfant terrible* tan encarnada por Arthur Rimbaud –referente básico de dadaístas y surrealistas[5]– y que también se puede observar en la prosa de Gil-Albert en *Crónicas para servir al estudio de un tiempo*. Esta conducta, en el grupo del Veintisiete, se refleja más claramente en los actos del acto del Tricentenario y más concretamente los que Gerardo Diego denomina S*ucesos*. Cuando decimos que Gil-Albert encarna el espíritu del Veintisiete en *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* nos referimos a su postura de cronista de vanguardia y a un lenguaje despreocupado y juvenil que se plasma, mayormente, en el entramado epistolar confabulado por los miembros del Veintisiete en la organización del Tricentenario y gestado en la Residencia de Estudiantes. Donde, citando un ejemplo, Valle-Inclán era denominado en clave: "el barbas". Una aproximación que no es exclusiva con el Veintisiete, sino con la situación estética que se desarrolla por esos años en España y a la que Juan Gil-Albert está indudablemente atento.

En esta evolución de la obra de Gil-Albert, se produce un desarrollo superrealista en consonancia con la obra del Vientisiete –*A los sombreros de mi madre y otras elegías*– que obtiene un camino nuevo hacia la poesía de acusado barroquismo gongorino, pasando por el superrealismo comprometido y la épica romanceada hasta hallar la madurez de su voz en *Son nombres*

5. La influencia de Arthur Rimbaud deviene de vital importancia tanto en su plano estético como ideológico para estos movimientos. Así, reflejamos el final del *Discurso en el Congreso de escritores* leído por André Breton en París en junio de 1935: "«transformaremos el mundo», dijo Marx; «cambiemos la vida», dijo Rimbaud. Para nostros estas dos consignas se fundan en una" (Breton, 1979, 408). La exaltación de Rimbaud forma parte del listado de autores que los surrelistas identifican desde el pasado como primeros iniciadores del movimiento: "Rimbaud est surréaliste dans le pratique de la vie et ailleurs." (Breton, 1972, 39)

ignorados. Esta dirección evolutiva coincide con el apogeo de los libros superrealistas del Veintisiete, que tendrá su cumbre mayor de coincidencia en el año 1934 cuando, en *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, Gil-Albert unifica el compromiso de la literatura de avanzada con los *Sobre los ángeles*, *Los placeres prohibidos* o *Espadas como labios* entre otros. Las razones históricas que alejan a Gil-Albert del grupo del 27, lo acercan, en tanto en cuanto, persiste en él el espíritu de esa generación y desarrolla las fases estilísticas de su obra de forma tardía, pero paralelamente.

Se puede concluir, en definitiva, que la primera obra de Juan Gil-Albert sostiene una línea claramente evolutiva, siendo criticable la opinión de Pedro J. de la Peña cuando habla del nacimiento de dos vates en la voz poética de Gil-Albert en el año de 1936. Tanto Abelardo Linares, que divide en dos etapas la prosa primera de Gil-Albert, como el propio Pedro J. de la Peña optan por separaciones en la evolución de Gil-Albert. Más bien, se debería hablar de un progreso ascendente hacia la voz poética de *Son nombres ignorados* en el que se produce una regeneración. Igual que no podemos separar en dos poetas una misma voz poética, y menos en el caso de Juan Gil-Albert, tampoco podemos escindir, como realiza Abelardo Linares, la prosa primera de la poesía primera de Gil-Albert y analizar ambas partes como elementos extraños: ya que corresponden a elementos imprescindibles de un mismo crecimiento estético.

El proceso poético de Gil-Albert hasta *Son nombres ignorados* es una regeneración, una probatura de elementos donde en cada progreso o tentativa estética añade los elementos ventajosos de sus anteriores experiencias a la nueva sensibilidad. Así, Gil-Albert se inicia en un modernismo –en el que se educaron y crecieron los poetas del Veintisiete– aparecido en sus dos primeras obras, que junto a la conciencia política y el paisaje se encamina hasta *A los sombreros de mi madre y otras elegías* como bisagra y término del modernismo. Término, por una parte, de un modernismo que se puede ejemplificar en las líneas de "Elegía a un efímero abrazo"[6]: "pronto sin embargo, la luna está en la boca como un cristal dulcísimo". Y bisagra, por otra parte, porque se produce una regeneración de todo lo aprendido, un traslado del discurso estético de la prosa a la poesía.

El debate en torno a los tres pilares básicos en la prosa gilalbertiana –modernidad, compromiso político y paisaje– se enmarca en el paso al arte

6. Si en el modernismo la luna era un tema fetiche que las vanguardias se encargaron de descomponer mediante cubismo, ultraísmo y futurismo, Gil-Albert hace lo propio en estas siete prosas superrealistas.

de urgencia. Por lo tanto, una vez que Gil-Albert supera la imposibilidad entre naturaleza y belleza planteada en *Candente horror*[7], se revela ante el poeta *Son nombres ignorados*. Este punto es el final de trayecto en la primera obra gilalbertiana, es decir, final del aprendizaje estético gestado gracias a la misma actitud receptora con la que John Crispin define al grupo del Veintisiete[8]. Este aprendizaje y regeneración demuestra que Gil-Albert es un fruto de la vanguardia, en cuanto que vive inmerso en los debates artísticos, participa en ellos, y su obra adquiere mayor claridad estética gracias a ellos. "Es por ello que los verdaderos frutos de la vanguardia histórica serán los otros frutos de la vanguardia a secas, hijos privilegiados de la tradición como vanguardia y de la vanguardia como tradición, que conocemos como la poesía del 27" (Bernal, 1995, 121). Encontrado su "clasicismo de porte emocional", Gil-Albert inicia su producción de madurez a partir de *Son nombres ignorados*: "mi punto personal de partida en esta composición que me pertenece ya por entero: «Elegía a una casa de campo»: mi voz" (Gil-Albert, 1981, 92).

Gil-Albert "lee" su obra como una oscilación entre lo estético y lo moral: el primer periodo de la obra gilalbertiana (de 1927 a 1938) es una exhalación. Gil-Albert recoge la antorcha que une la del pasado a la del futuro (como dijera Juan Ramón Jiménez) y da término a la autodefinición gilabertiana de *Mi voz comprometida* gracias a su poesía de madurez.

---

7. La poesía de Gil-Albert nace en pleno debate sobre poesía impura o pura y arte de urgencia por la "responsabilidad histórica" que se presenta. La irrenunciable presencia de la belleza y naturaleza en Gil-Albert provocará su propia reflexión, que ya se observa en *Candente horror*. Como puede ser en el poema "Cárceles"

> "atravesar los fosos nocturnos como las aves
> tentando esas paredes de frío donde la naturaleza no germina sus mantos."
>
> (Gil-Albert, 1996 , 147)

Ante el escenario de la guerra, el poeta no encuentra en la naturaleza el canto y el lirismo que en definitiva forja su voz: razonablemente porque España vive en una guerra civil donde la naturaleza, lo bello, no puede aparecer entre las ruinas del enfrentamiento bélico. Y por ello, arremete en el poema "El artista" contra aquellos que se despreocupan de la guerra. Porque Gil-Albert, a pesar de no poder evitar su acercamiento a la naturaleza, siente remordimientos de conciencia y se define en el poema "Y la belleza sin embargo".

8. "Se ha puesto en duda la existencia de una auténtica vanguardia en España. No se inició ningún movimiento de vanguardia importante en la península. Desde la Primera Guerra Mundial, tanto en Barcelona como en Madrid, escritores y artistas actuaron como receptores de múltiples tendencias traídas en su mayoría de Francia por refugiados del conflicto."

(Crispin, 2002, 17)

3. Una cuestión de vanguardia en Juan Gil-Albert: metrópoli, *¿es la luna, o es un anuncio de la luna?*

La ciudad del hombre crecerá
en el hombre de la ciudad
Julio Cortázar

La ciudad como escenario de la modernidad llega con retraso en la literatura de las vanguardias españolas. Quizá sea *Diario de un poeta reciencasado* (1916) de Juan Ramón Jiménez la primera gran obra española que se acerca a la metrópoli, y a su vez, adelanta una actitud del humorismo cercana al ramonismo que en muchos detalles se aproxima al prosista de vanguardia.

De algún modo, *Diario de un poeta reciencasado* certifica el fin de los últimos restos de modernismo como puede verse en un tema propio de este movimiento y de la obra de Juan Ramón Jiménez: el "delicuescente sentimentalismo lunar" (Torre, 1968). "El arte moderno no nació por evolución del arte del siglo XIX. Por el contrario, nació de una ruptura con los valores decimonónicos" (Micheli, 1994,13), y por tanto, este tema lunar es también un buen ejemplo en la ruptura que las vanguardias pretenden.

En la fascinación que Juan Ramón Jiménez demuestra en *Diario de un poeta reciencasado* adopta una postura de *flâneur* entre la multitud propia de Baudelaire. «El poeta entre la multitud» baudelairiano, asimilado de Poe, se mezcla en Juan Ramón con la actitud de prosista de vanguardia, donde en clave irónica se plantea su poesía y la problemática de llegar a la esencia de las cosas porque no las reconoce. Así, en este tono, Juan Ramón alude en el poema "Venus" a que *Venus murió sin nacer, por culpa de la Trasatlántica* o cuando el cielo es de imitación como el decorado de un anuncio en "¿El cielo?": ¡*Más arriba, que todavía se huele la pintura y no se huelen todavía las primeras rosas eternas!*.

Diario de un poeta reciencasado es un libro decisivo en la literatura española de principios de siglo XX y en la propia obra de Juan Ramón porque determina el paso de su primera a segunda etapa. La modernidad ha transmutado en artificio la naturaleza y Juan Ramón se pregunta *¿es la luna, o es un anuncio de la luna?* De forma parecida, pero en su estilo, Gómez de la Serna plantea diversas greguerías sobre la luna tales como "la luna es un espejo en que no nos alcanzamos a ver por cortos de vista" o "la luna es un banco de metáforas arruinado" (Gómez de la Serna, 2003).

Juan Ramón Jiménez encarna la imagen de artista como héroe preconizado por Baudelaire. El artista, inseguro de sí mismo, se esconde en la multitud en forma de huida

> "En Baudelaire París se hace por vez primera tema de poesía lírica. Esa poesía no es un arte local, más bien es la mirada del alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vivir baña todavía con un destello conciliador la inminente y desconsolada del hombre de la gran ciudad. El *flâneur* está en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa."
>
> (Benjamin, 2001, 184)

Juan Ramón queda superado por el artificio de la ciudad donde "la multitud es su dominio, como el aire es el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y profesión es adherirse a la multitud" (Baudelaire, 2005, 358). Por ello, el poeta de Moguer deja atrás, en este momento, temas de su primer modernismo y se plantea cuestiones poéticas en busca de la esencia de las cosas. Como el propio Juan Ramón dice, deja atrás "la luna de mi poesía juvenil":

> "Por ella, espejo, vemos desde fuera lo que somos sin necesidad de observatorio astronómico. Es un verdadero espejo nuestro y yo me he mirado mucho en él para verme como soy. Y no estoy arrepentido de mi devoción lunar, ni de la de mi juventud ni de la siguiente."
>
> (Juan Ramón Jiménez, 2005, 419)

Juan Gil-Albert tiene varios puntos en común con la posición de observador entre la multitud que se puede observar en la ciudad juanramoniana. La diferencia clara es el medio preferido por Gil-Albert, donde la naturaleza y el campo permiten la reflexión y encontrarse con los sentimientos como se lee en "Moderna canción de Trilla" que abre los poemas de *Migajas del pan nuestro* (1954):

> "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 espliega
por la montaña.
y yo contemplo,
entre lo que ha crecido,
como la tierra es siempre
lo más hermoso.

Se vuela el alma, sí,
deja el pecho muy hondo
desasistido.
Se vuela el alma entera
para volver trayendo,
me digo ensimismado,
más inquietudes.
Se vuela el alma henchida
de todo lo que ve."

(Gil-Albert, 2004, 477)

Es decir, el poeta rechaza constantemente la ciudad, como se puede observar a lo largo de su obra. Mientras que Juan Ramón establece las ventajas y desventajas de la metrópoli en *Diario de un poeta reciencasado*. En cierta medida, es una conclusión vital la que separa la concepción poética de estas dos poéticas en relación, ya no exclusivamente con la metrópoli, sino con la modernidad en general. En término, Baudelaire invita a buscar lo ignoto, hacia el futuro, hacia lo moderno, mientras que Gil-Albert escribe durante el exilio "Los viajeros":

"Viajar es ir muriéndose lentamente,
pasando como en ascuas sobre la triunfante melancolía
e ir abandonando lo más inaprensible de nuestras tristezas
en estos lánguidos parajes que nos ignoran"

(Gil-Albert, 2004, 234)

El poeta medita el hallazgo de su voz poética y las conclusiones del que fue su viaje hacia lo moderno, hacia la contemporaneidad expresiva que le rodeaba. Sin embargo, encontramos dos ejemplos donde Gil-Albert alude a la visión del *flâneur*. Uno de ellos, dedicado a Baudelaire, es "La vagancia" (incluido en *Carmina manu trementi ducere*) donde lamenta la desaparición del artista reflexivo y se da cuenta de la verdadera importancia de la observación:

"¿Dónde están los mendigos de otro tiempo?
¿Dónde los caminantes de la vida?
¿Sobre qué pedestal de arcilla y oro
se ha dormido, inclemente, el vagabundo
como si hubiera en torno adivinado
que el orbe ya no importa recorrerlo
como tierra amorosa en lo que el polvo
tiene tanto relieve como el vino?"

(Gil-Albert, 2004, 448)

Por tanto, la herencia de Baudelaire deja huella en la visión gilalbertiana del artista como héroe inmerso en la naturaleza y en la modernidad. El segundo poema es "La multitud", escrito en 1952, en el que Gil-Albert "sentado en un café mientras la gente pasa" se compara con el mendigo, con el observador en definitiva, en la ciudad donde las gentes buscan dinero, afán, vida oprimida. Visión de la ciudad que se concreta en toda su obra y básicamente siempre bajo los mismos rasgos.

La crítica de Gil-Albert a la ciudad, igual que los prosistas de vanguardia españoles realizan, se da por oposición con el campo[9]. El significado de la ciudad evoluciona en la obra de Gil-Albert, por ejemplo, en su poesía aparece por primera vez en el soneto "XXIX" de *Misteriosa Presencia* en el que representa una construcción vacía sin la correspondencia amorosa de esa misteriosa presencia. En definitiva, Gil-Albert continúa la visión del paisaje adquirida en el folleto sobre Azorín, así como la actitud poética con respecto a la naturaleza de todos sus escritos.

En *Candente horror*, dentro de esa estética de modernidad y futurismo, Gil-Albert incorpora la ciudad[10] y por extensión sus elementos de avance tecnológicos como puedan ser los automóviles, aviones o simplemente el

9. Un ejemplo interesante de la percepción de la ciudad en la obra gilalbertiana es su periodo de destierro porque vivió en tres metrópolis de una vastedad superior a la que pudo recibir en su tierra natal o la España de la guerra:

> "La ciudad, por el contrario, es «devoradora», y ve en ella hollín y codicia, envidia y lucha despiadada; la ciudad le niega al hombre «toda bondad». Gil-Albert vivió estos años, casi exclusivamente, en las tres grandes urbes latinoamericanas: México, Río, Buenos Aires; en su poesía son tres absolutas ausencias."
>
> (Brines, 1977, 211)

10. "Los felices años 20 convirtieron a Nueva York en sinécdoque de América al mostrarla al mundo como «la tierra de las oportunidades». Sin embargo, tras el crack de la bolsa del 29, para muchos artistas la ciudad pasó a representar la cima del capitalismo salvaje y del prototipo de hombre que había llevado al mundo a la Primera Guerra Mundial. La dificultad para escapar de esta selva urbanita y la relación

ruido. Así, en "Cultura Estallante" se refiere a "un pasear de horda en automóvil", en "Epopeya" cita "en espera de que la humanidad invente una forma de danza o corone de monedas al aviador más ligero" o en "Radio Central Moscú" canta a una emisora de radio[11].

Sobre el maquinismo, Juan Gil-Albert no realiza muchas más alusiones en su obra: aunque existen excepciones como el "IV" de sus *Sonetos valentinos* donde se siente encerrado en "esta máquina excelsa en que me muevo" que es la vida. En un conjunto denominado *Un Mundo: Prosa. Poesía. Crítica* y publicado en 1978 (en ese marco característico que Pere Gimferrer ha determinado como razón de su olvido: la dificultad de clasificar en un género la obra gilalbertiana) el alicantino alude a la máquina. Se trata de la primera de las tres partes que conforman el conjunto –*La materia*, *El alma*, *El juicio*– y nos da una idea del rechazo, acrecentado con los años, que impera en el sentir de Gil-Albert hacia la vida de final de siglo y que consta de forma dispersa en sus prosas:

> "La máquina, que es tan reciente, ha producido ya sus desesperados o les ha facilitado a algunos la modalidad de desesperación que les convenía. Y que yo considero tan desesperante."
>
> (Gil-Albert, 1989, 21)

Que Gil-Albert tenga una visión negativa de la máquina es resultado de las consecuencias negativas del progreso. Es decir, identifica el estado moral de los años sesenta, setenta y ochenta con el fracaso de la fe que ostenta la conciencia artística a comienzos de siglo. La máquina –medio de poder técnico y factor ordenador a principios del XX– es hoy, es en Gil-Albert, la

---

que mantiene el arte con la realidad, sea ésta más o menos placentera, se concretaron en una influencia enorme del ritmo metropolitano, de las formas y los estilos de la gran ciudad en el arte de entreguerras."

(Ortuño, 2010,321)

11. En ocasiones, la ciudad adquiere en *Candente horror* la dualidad de ser escenario del horror y convertirse a su vez, en protagonista como ejecutor de la defensa o de la opresión. Un ejemplo parecido lo encontramos en el futurismo ruso y en un fragmento de "Nube con pantalones" de Vladimir V. Maiakovski:

> *Y la calle resiste el suplicio en silencio*
> *con un grito rebelde en la garganta.*
> *Se hinchan , de través en el gaznate,*
> *tripudos taxis y tranvías flacos.*
> *Los peatones le pisan todo el pecho,*
> *hundido por la tisis.*
> *La ciudad con la noche ha cerrado las calles.*
>
> (Vladimir V. Maiakovski, 1984,21)

angustia frente al mañana (Subirats, 1989). Gil-Albert, como ya se ha dicho, nunca siente propio el discurso de la tecnología y el progreso técnico en la estética de su obra. Salvo las excepciones de la década de los años treinta, donde los experimentos vanguardistas de *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* y *A los sombreros de mi madre y otras elegías* culminan en el *futurismo bélico* de *Candente horror*. Por ello que Gil-Albert observe las dos consecuencias que Subirats cita en la síntesis de vanguardia y máquina: ideales transgresores y vanguardias vueltos en su contrario; y asociación de máquina con lo destructivo y demoníaco.

Mientras que la urbe, seno demostrativo de esta tecnología, representa para Gil-Albert parte de esta crítica. De ahí que de las cuatro características determinadas por Carnero en la gran ciudad del siglo XX[12], Gil-Albert reprende de forma constante al menos tres de ellas. Quizá el gran poema que representa la crítica a la ciudad y a la sociedad moderna sea "Tríptico" de *Carmina manu trementi ducere*. Es su parte última, "Panorama", donde

> "La gran ciudad es selva y sólo 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
> 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 sumirnos torvos en manadas
> de fieras que sucumben o devoran."
>
> (Gil-Albert, 2004, 431-432)

Gil-Albert sumerge al lector en una crítica a la ciudad moderna por su relación con el capitalismo y donde el ser humano es un siervo de la urbe. Así, Gil-Albert se pregunta si

12. En el artículo "El mito de la ciudad en la época vanguardista" incluido en *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Carnero propone como características de la gran ciudad del siglo XX: envergadura de la población (muchedumbre), presencia constante de tecnología aplicada a la vida cotidiana, multiplicación de la conciencia del residente en ella gracias a los medios de comunicación y grandes complejos industriales.

"¿Ser hombre habrá de ser tan sólo eso,
alguien que va dejándose en su baño
la piel antigua?"

(Gil-Albert, 2004, 431-432)

El comportamiento de Gil-Albert adquiere mayor relevancia a su regreso del exilio ya que inicia el espacio autobiográfico y el ensayo político de su prosa. Su actitud política, por entonces, aún virada desde las posturas individuales de simpatía hacia el comunismo, mantiene el desafecto a las transformaciones de la sociedad en la segunda mitad del siglo XX. Así se refiere en los años setenta a la evolución del hombre junto a la técnica:

> "Veamos; separemos lo esencial de lo contingente: hombre y máquina, y al decir máquina nombramos también al Estado maquinístico, burocrático; al decir hombre, decimos ser anímico, sensual, estético, ente de razón. Conviven pues, en estos momentos nuestros, lo tradicional con lo nuevo; el hombre con sus ideales antiguos y la máquina con su ceguera ordenadora, con su sistematización mecánica. Conviven hoy, de un lado las furiosas libertades heredadas, de otro el yugo nuevo, la moderna esclavitud: conviven, se entrelazan, se confunden, he ahí la imagen de nuestro mundo: confusión espantosa."
>
> (Gil-Albert, 1974, 116)

Hay dos obras de especial impacto en el público a comienzos de 1927: *Manhattan Transfer* de John Dos Passos y la película *Metrópolis* de Fritz Lang. Estas obras sitúan al público ante el nuevo desarrollo de la civilización y serán ejemplo de la ciudad como tema repetido en los escritores vanguardistas (Buckley y Crispin, 1973). Todos los movimientos de las vanguardias, salvo quizá el dadaísmo carente de fe en el presente y en el futuro, se acercaron a la ciudad con fascinación y esperanza. Así, por ejemplo, el futurismo propuso derribar el pasado, es decir, los grandes monumentos italianos: en España, Dalí sugirió lo propio con el barrio Gótico de Barcelona y los surrealistas españoles lo pretendían con el Pilar de Zaragoza.

En su *Crónica General*, Juan Gil-Albert escribe la conclusión del entramado que aborda su visión de la ciudad:

> "Pero lo nuestro no se compara a nada, al paso de lo romano a lo bárbaro, de la monarquía feudal a los regímenes parlamentarios, mutaciones políticas que entrañan cambios sí, trastornos incluso, pero no aniquilamiento. No son la guerra o la revolución los promotores del trastorno, sus causantes; ellas son, también, resultantes. Lo nuestro tiene carácter de Apocalipsis y el núcleo de donde procede la

> sacudida violenta, pertinaz y creciente, además de estentórea, ya que va acompañada de ruido, no es otro que la ciencia como fuerza motriz, la ciencia práctica; no la ciencia como saber sino como función, o sea lo que con palabra griega llamamos técnica y que ha pasado a ser de un término de precisión, un vocablo vulgar, vulgar y terrible.
>
> Con pánico en los ojos vemos hoy como, en nombre de un porvenir mejor, puede convertirse, por obra y gracia de la técnica, una ciudad viva en un plantel de muertos, sobre los que, con prodigiosas maquinarias surjan luego, con lisonja para los propietarios, monstruosas construcciones fabriles. Siempre será un mal menor el que nos hagan contemplar a diario la demolición de todo aquello entre cuyas paredes nos apreció vivir a cubierto de las intemperies y que se complacen en mostrarnos, con bárbara desconsideración, como montones de escombros en nombre, también, de un futuro que no hemos de ver y del que las primicias se nos aparecen como terroríficas, si bien es verdad que enmascaradas con todos los alicientes, antipoéticos, de las ordenanzas el reglamentarismo y el confort. No es el comentario de un mal humor, de un pesimismo, pero sí el de un hombre que ha tenido ilusiones y se siente traicionado. Ahora bien, ¿es lícito vivir de ilusiones? Esa es la cuestión".
>
> (Gil-Albert, 1983a, 323-324)

Este «mundo amenazador» es el final de un camino iniciado en su obra primera, en su concepción de la nueva ciudad que difiere y tanto con el pensamiento de las vanguardias. Por oposición, el poeta emplea (como dice Brines) la naturaleza como método de conocimiento: mediante el que adquiere la ubicación del *eros* en los márgenes de su universo mitológico y geográficamente mediterráneo donde "esta exaltación de lo natural se contrapone, reiteradamente en toda su obra, a la vida trivialmente afanosa de la ciudad" (1977, 210).

2. ENTRE *PERSONALIDAD* Y *SILENCIO NATIVO*. PARA UNA ESTÉTICA DEL CINE EN JUAN GIL-ALBERT

Los escritos que Juan Gil-Albert ha dedicado al cine dentro de su vasta obra han sido poco considerados. Tan sólo Juan Cano Ballesta (Gil-Albert, 2003), junto a contadas excepciones, ha tenido el acierto de otorgar su debida importancia a la crítica cinematográfica en la obra gilalbertiana. En estas líneas nos proponemos abordar la cuestión del cine configurando una estética que delimite la influencia del séptimo arte y las vanguardias en la obra de Juan Gil-Albert.

La concepción del cine en el pensamiento y obra de Juan Gil-Albert discurre ligada a una esperanza generacional de renovación. Sin embargo, Gil-Albert (como anónimo espectador y circunstancialmente crítico) no tiene la intención de *crear* un pensamiento estético del cine. Más bien, realiza un conjunto de apostillas críticas que pueden percibirse desde su sensibilidad artística:

> "No es mi intención hacer un estudio del cine, y del norteamericano en particular; abundan los tratadistas sobre el tema, o apologistas más bien. […] Es decir que, más que sospecho, que mi actitud es la de un moralista, actitud que, los del momento, calificarán con su término predilecto de desfasada, pero que es la que me pertenece como lo que soy, por tendencia, un educador."
>
> (Gil-Albert, 1983a, 220)

Desde esta interpretación global de los escritos gilalbertianos sobre cine, pueden dirimirse tres momentos clave: en primera lugar se observa la irrupción del cine en la infancia y juventud; un segundo momento en el exilio americano que potencia su faceta de crítico mediante los artículos

publicados en *Romance*; y por último, el regreso del exilio que supone la consolidación definitiva de su estética del cine en *Contra el cine* y *Viscontiniana*. La división en estos tres grandes bloques obedece fundamentalmente a dos razones de peso: la facilidad para segmentar temporalmente las etapas y una mayor claridad a la hora de reflejar la evolución de ciertos conceptos estéticos.

La aparición del cinematógrafo surge de la mano de un procedimiento de modernización dentro de los límites de la metrópolis y de la cultura. Ello, será sin duda, parte de la primera incidencia del cine en las otras artes, que podemos denominar clásicas, ya sea el teatro, pintura o poesía. Por tanto, las primeras tentativas a la hora de analizar el nuevo medio se ciñen generalmente a valorar la influencia del cine en el espacio urbano, y por ende, su adopción como lugar literario. A esta *intromisión* –como califica Mónica Dall´Asta la incursión del cine en la ciudad– le sucede una mirada más profunda dirigida hacia el ámbito estético del arte.

La aparición del cine genera un primer debate sobre la definición de su naturaleza con respecto a las artes clásicas. Mientras tanto, las vanguardias europeas continúan asimilando el nuevo medio para hallar en él una aplicación debidamente correspondida con su propuesta artística. La Primera Guerra Mundial y el desarrollo industrial ejercido por Estados Unidos desde la primera década del siglo determinan su desarrollo.

Aproximadamente hacia 1917 comienza a comprenderse el cine de forma separada a la estética clásica. Uno de los ejemplos de los movimientos de vanguardia con respecto al cine y su teorización lo encontramos en el futurismo italiano y el manifiesto de 1916 *La cinematografía futurista*. En la idea futurista, el cine se ve envuelto por la idealización maquinista y se entiende como un elemento capaz de dotar al arte de una expresividad de voces distintas.

El cine se desarrolla como género en relación con las vanguardias europeas en el escenario de la posguerra. "El nuevo cine, junto a la nueva literatura, emprende una acción conjunta contra el realismo, el sentimentalismo y el simbolismo" (Soria Olmedo, 1988, 113). No todo es armonía con respecto al cine, los vanguardistas observan pronto que el nuevo medio de expresión es fácilmente recurrible para traicionar el espíritu de las vanguardias.

En ese momento, el debate sobre el cine ya ha rebasado la primera estancia alrededor de las *artes clásicas*, y desde la máxima futurista de *liberar el cinematógrafo como medio de expresión* se persigue la búsqueda de una estética propia en los límites de la vanguardia. A mediados de los años veinte comienza a desarrollarse la vanguardia cinematográfica mediante la búsqueda

de reconocimiento para el cine[13]. Es decir, en cierta manera, aquello a lo que los futuristas italianos animaban. Ese hallazgo de liberación del cine supone escindir definitivamente al cine de las artes clásicas, y a su vez, cuestionar el carácter popular del medio. Las vanguardias europeas pretenden una especificidad cinematográfica propia superando así los cánones formales narrativos tradicionales. En otras palabras, hacer frente a la postura dominante que había adquirido Hollywood, ya sea a través de las formas, expansión industrial e incluso como fenómeno social a través del *star system* nacido en la primera década del siglo.

En este contexto, el cinematógrafo alcanza en los años veinte la cumbre de su popularidad en España. La incursión del nuevo medio adquiere su incidencia precisamente en un momento histórico de la cultura española donde tres generaciones comienzan a convivir, aunque aquí nos interese con mayor interés la más joven, la que gira en torno al Veintisiete. Este grupo de jóvenes siente como suyo el nuevo medio de expresión, ha nacido con él y desarrollará con ellos. Incluso Luis Gómez Mesa, en una entrevista para *La Gaceta Literaria*, acuña el término de *generación del cine y los deportes*. Por su parte, García Montero advierte el cine como una "bandera generacional, con un significado preciso y una entidad cultural más seria que las simples algarabías momentáneas de la moda" (García Montero, 1992, 347). Juan Gil-Albert aborda el tema generacional del cine en el apartado "El cinematógrafo" de su *Crónica General*:

> "Los de mi edad asistimos a la aparición del cine como espectáculo. Las fotos, paradas, sin salirse de su cuadratura, adquirieron movimiento, y la gente nos lanzamos a contemplar aquella novedad como,

13. Las tres ciudades más importantes en el desarrollo del cine de vanguardia fueron París, Moscú y Berlín. "De los tres movimientos que constituyeron la primera oleada de las vanguardias artísticas, el expresionismo ignora por completo el cine, mientras que cubismo y futurismo que se hallan empeñados en investigaciones que corren paralelas a lo que el cinematógrafo planteaba ya de modo espontáneo" (Sánchez-Biosca, 2004, 30). Es decir, hay un proceso de acercamiento y posibilidades depositadas en un nuevo lenguaje, que por su modernidad, se ajusta a la sociedad, a la nueva ciudad, a los nuevos valores que se están forjando en los inicios del siglo XX. Las vanguardias adquieren una sensibilización en la década de los años diez hacia el cinematógrafo. *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) es considerada la primera obra de vanguardia, siendo comparada en su tiempo con la prosa de Edgar Allan Poe y valorada, también, por parte del ámbito de la vanguardia, como en Francia. Otras películas representativas son *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) y algunos intentos surrealistas como *Le sang d´un poète* (Jean Cocteau 1930), *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928) o *L´âge d´or* (Luis Buñuel, 1930).

> hace milenios, los hombres debieron salir al quicio de sus viviendas para ver las primeras ruedas" […] "Para nosotros fue otra cosa, una incitación, una sorpresa, y más que un espectáculo una visión enigmática, ya que nos hacía percibir, unidos, dos contrastes de la vida, el moverse de las cosas y su silencio nativo."
>
> (Gil-Albert, 1983a, 415-416)

> "Yo asistí como todos los jóvenes de mi tiempo a la marcha dominadora del cine y caí en las redes, más endebles de lo que parece, de su fascinación."
>
> (Gil-Albert, 1983a, 446)

Esta constatación difiere de algún modo con el mito construido sobre el escritor español y su actitud reacia al cine (Ródenas de Moya, 2009, 107). Desde su irrupción, la aportación del cine a la literatura española atraviesa diferentes grados. Así, igual que en Europa, se observa un primer momento de adopción del cine como parte de la metrópolis y ésta comienza a incluirse como un escenario más en la literatura. Del mismo modo, se cuestiona la naturaleza del cine con respecto a las artes clásicas para sumarse al discurso europeo de liberarlo como medio de expresión independiente.

La atención intelectual que se le presta al cinematógrafo en España es temprana y en su justa medida importante[14]. Pronto comienzan a aparecer las reflexiones sobre el cine, así, a las palabras de Guillermo de Torre de 1921 en *Cosmópolis* definiendo el cine como "auténtico escenario de la vida moderna", le suceden Fernando Vela y Antonio Espina en la *Revista de Occidente*. *La Gaceta Literaria* también le presta su debido eco, fundando por ejemplo el Cineclub en diciembre de 1928. El cine se populariza y pronto se convierte en tema de estudio: Guillermo de Torre incluye en su mítico *Literatura europeas de vanguardia* de 1925 un sucinto epígrafe titulado "Cinegrafía", Francisco Ayala publica *Indagación del cinema* en 1929, le siguen posteriormente y entre otros, César M. Arconada y Benjamín Jarnés.

Pero como ya se ha dicho, el cine supera el estado de espacio hacia una aportación estética que está por resolver. La dialéctica en comparación con las artes clásicas también se produce en España y con la misma intensidad

14. "Nuestro país es adelantado en la valoración intelectual del cine desde las perspectivas de la crítica cinematográfica. La revista *España*, dirigida por Ortega y Gasset, funda la crítica intelectual española en 1915; se convierte en la primera barricada, quizá de Europa, que defiende intelectualmente al cine."

(Utrera, 1998, 14).

que en Europa se alcanza la conclusión a la que habían llegado los futuristas italianos. De este modo, los vanguardistas españoles toman posiciones:

> "Los escritores españoles crecidos en el tardomodernismo rayano en la vanguardia cayeron presa, en la década dorada del cine mudo, de dos imantaciones: la del filme clásico que fraguaba en el llamado Modo de Representación Institucional y que cuajaría en la filmografía norteamericana de los años treinta y cuarenta; y la del cine experimental inspirado en los postulados de las diversas escuelas vanguardistas y renuente a admitir el legado naturalista que representaba el modelo en trance de estandarización. Este cine rupturista, a su vez, se escindía en dos sediciones de signo contrario. La primera sedición aceptaba el modo representacional clásico, pero se proponía acendrarlo mediante su acercamiento a la música y a la pintura de forma que la repercusión en el ánimo del espectador fuera más intensa" [...] La segunda sedición tenía raíces en Dadá y estribaciones en el surrealismo, era menos conciliadora con el modelo narrativo realista y perseguía no la renovación, sino la desarticulación de ese modelo."
>
> (Ródenas de Moya, 2009, 108)

La vanguardia discurre por diversos cauces que, por lo general, persiguen el objetivo de hallar un lenguaje propio para el cine. Encontrarse a sí mismo, en términos de Guillermo de Torre, o liberarse como órgano independiente, según el futurismo italiano. A su vez, supone una reacción contra la producción cultural dominante de Hollywood. El cine se convierte en una herramienta más en la lucha de ruptura contra el pasado y la situación política que repercute principalmente al lenguaje. Esta facción vanguardista que aboga por un cine que extienda las corrientes nuevas en el arte quizá tenga su síntesis en el artículo de Salvador Dalí "Film-arte film-antiartístico" (1927). La vanguardia concibe un ámbito psicológico para el cine que viene acompañado del temor por un lenguaje pervertido. Antonio Espina observa en "Reflexiones sobre cinematografía" que los esfuerzos del cine deben dirigirse hacia el carácter psicológico. Opina lo mismo Salvador Dalí en su propuesta antiartística: "el filmador antiartístico se limita a emociones psicológicas, primarias, constantes" (Dalí, 1927, 8).

Parte de los adeptos al cine, los más exaltados se podría decir, conciben el cine como la síntesis de todas las artes. Postura, que de alguna forma, alimenta el debate que el cinematógrafo genera en cuanto a su naturaleza e influencias mutuas con respecto, por ejemplo, a la literatura. Dejando a un lado la tentativa primera con respecto al teatro, existió un debate propiamente contemporáneo y que incluso hoy está por investigar sobre una

influencia real entre cine y literatura (Ródenas de Moya, 2009, 105-106). El inicio de esta dialéctica comienza de forma temprana. Las razones convergen en el entendimiento, por buena parte de los intelectuales del cine como lenguaje universal. En esta línea, Guillermo de Torre denota la superposición de las estéticas del cinema y poesía. Opinión que comparten Fernando Vela, Antonio Espina, Francisco Ayala o el propio Benjamín Jarnés.

De esta superposición de estéticas, nace la alimentación recíproca entre el cine y el Arte Nuevo que desciende a un ámbito técnico. Para Francisco Ayala se exagera a la hora de valorar la influencia de las técnicas del cine en la literatura (Hiriart, 1982, 20), sin embargo, Domingo Ródenas de Moya observa una doble influencia en la narrativa joven: "la del modo de representación institucional y la del modo de representación alternativo" (2009, 109-110).

La incursión, que Azorín denomina *furtiva*, del cine en la literatura la recoge Guillermo de Torre en sus *Literaturas europeas de vanguardia* como una "corriente osmótica de influencias y sugestiones". Además, añade puntos de contacto en cuanto a la velocidad y la superposición ilusoria de planos, de algún modo similar al simultaneísmo visual del poema elíptico. Benjamín Jarnés también apoya la relación de ambas artes en *Cita de ensueños*, incluso adopta técnicas de la estética cinematográfica para realizar su narrativa. Es importante la importancia del montaje como herramienta en la literatura del Arte Nuevo en este ámbito de aproximación. También son interesantes las reflexiones que realiza Eisenstein: como en "Palabra e imagen", donde iguala los procesos creativos del escritor, actor y director comparando la construcción en la obra literaria y el montaje en el cine (1974, 53).

Precisamente en el recorrido inicial del cine en España es cuando Juan Gil-Albert hace públicas sus primeras obras: Gil-Albert publica *La fascinación de lo irreal* en 1927 y *Vibración de estío* en 1928. El alicantino no realiza ninguna referencia al cine en sus primeras obras, al contrario, se deja notar un espíritu tardomodernista que concreta en el tema de la pintura y el preciosismo clásico. A pesar de no hallarse alusiones en los tres siguientes libros de Gil-Albert (*Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* y *Gabriel Miró*), con la llegada de los años treinta varían las circunstancias sociales y la evolución del cine. La incorporación del sonido produce un desarrollo en el cine que desilusiona a la vanguardia (Zuleta, 1977, 57).

Asimismo, la proclamación de la II República y el compromiso literario, en consecuencia, son dos ejes indispensables para reubicar el cine en la vanguardia española de los años treinta. Con el cambio de década, Juan

Gil-Albert supera la encrucijada entre la pureza y el compromiso mediante una inflexión que le dirige hacia actitudes comprometidas que plasma en su prosa o en revistas como *Nueva Cultura* o *Nueva España*. Parece evidente que Juan Gil-Albert no se alinea junto al Nuevo Romanticismo, sin embargo se adivina cierto coqueteo que nos permite adivinar que el autor alicantino recibe con atención las directrices vanguardistas del movimiento.

La primera muestra de crítica cinematográfica de Gil-Albert la encontramos en el artículo "Sobre *Éxtasis*" publicado en 1935 en *Nueva Cultura* y como introducción a las actividades del Cine-Estudio de Valencia. Por tanto, y como primera conclusión, entendemos que el Cine-Estudio de Valencia deja en manos de Gil-Albert la apertura de su programación porque considera al escritor un entendido en este ámbito. Por tanto, que el alicantino afronte la disquisición de aspectos técnicos del cine es otro rasgo que advierte el viraje que toma la ética estética gilalbertiana. Es decir, del tardomodernismo y la pintura al compromiso y cine de vanguardia. El cine, igual que en las vanguardias europeas durante la posguerra, representa para Gil-Albert cierta lucha contra el realismo, el sentimentalismo y el simbolismo en su obra de ese momento. Es más, se observa un trasvase –también evidente y señalado en la vanguardia europea– desde la preocupación por la pintura en *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado* hacia la ruptura de "Sobre *Éxtasis*".

Juan Gil-Albert encuentra en el cine un primer paso en la formación de su ética estética. Gil-Albert asimila el cine como posición de vanguardia y desde la barricada del cine mudo propone sintetizarlo en "Sobre *Éxtasis*". El artículo en cuestión se publica a comienzos del mes de febrero de 1935 en *Nueva Cultura*. La importancia del contexto histórico de 1935 es fundamental para entender la inflexión definitiva que lleva a Juan Gil-Albert a comenzar la poesía por el surrealismo y el compromiso (Siles, 2007, 41). Durante estos años cobra relevancia el debate estético en torno al intelectual y el compromiso, o planteándolo desde otro punto de vista, se pone en cuestión el realismo socialista. En esta dialéctica gestada en los dos congresos de escritores antifascistas y en las consignas de la URSS se tiene en cuenta al público finalmente. De igual forma que Juan Gil-Albert desarrolla su ética estética enfrentando elitismo y comunismo, instaura las bases de la relación cine/público en su estética del cine.

En este momento, la vanguardia cinematográfica se estanca en una inflexión reflexiva debido a la incorporación del sonido junto a factores como la conflictividad social, ascensión de totalitarismos, politización y abandono experimental de los artistas. Un buen ejemplo de ello es el Congreso

Internacional de Cine Independiente organizado por Robert Aron en Suiza (1929) en el que participan la mayor parte de los cineastas de vanguardia (Sánchez-Biosca, 2004, 34). En España, la actividad cinematográfica persiste como por ejemplo con la creación del GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes), la publicación de obras al respecto y la fundación del primer cineclub impulsado por Giménez Caballero y Jarnés entre otros.

En "Sobre *Éxtasis*", Juan Gil-Albert afronta por primera vez la crítica cinematográfica y no es ajeno al debate intelectual/compromiso. El alicantino comienza distinguiendo entre un *arte de sangre espesa popular* y un *arte de intimidad, elaborado o selecto* para después concluir que es indiferente el camino escogido. Gil-Albert da muestras de la indecisión de su ética estética sintetizadora que irá definiendo tanto en las páginas de *Nueva Cultura* y *Hora de España*, como en sus poemarios *Candente horror*, *Misteriosa presencia* y *Son nombres ignorados*. Juan Gil-Albert inicia la crítica cinematográfica ubicando temporalmente el cine e insiste en las dos vertientes que a su modo de ver presenta el arte. A continuación, se propone determinar las características del cine:

> "Plástico esencialmente, su atributo es el dinamismo –como lo es el diálogo para la escena hablada. La materia con la que construye sus irreales formas de invención, las criaturas y las cosas, ¿Cómo todo arte, pues, excepto la arquitectura y la música? Pero el material empleado por el pintor, el escultor o el poeta, es amorfo o alado y sin relación alguna con aquello que pretende imitar o realizar, mientras que en el cinema se actúa con la vida ya plasmada de antemano, llena de significaciones propias, y el artista, sin materia bruta que fundir o afinar, con elementos ya modelados y expresivos, elegirá los trozos de esa realidad que se le aparece en torno más propicios a su ordenación de su mundo y en esa elección quedará revelada su personalidad, y la resultante de dimensiones o de matices le situará en una cualquiera de las dos teorías permanentes."
>
> (Gil-Albert, 1935a, 16)

Juan Gil-Albert diseccciona la materia de creación buscando la *personalidad* del cine desde la comparación con las artes clásicas. El escritor alcoyano se aleja de las disquisiciones técnicas, tanto propias como comparativas, e indaga en la primigenia diferenciación del cine que le convierte en el lenguaje universal. Tras esta *personalidad*, y como tentativa primera en el cine, Gil-Albert halla dos conceptos de discusión que conforman una constante durante toda su obra. Por una parte, trata la relación entre cine y público como un establecimiento de peligrosa conveniencia:

> "Esta acusada facultad representativa del cinema origina en el espectador un abandono rotundo de su voluntad, la pérdida de la conciencia, la inhibición de sus energías ascendentes, que quedan anuladas en su actitud contemplativa que provoca tan subyugadora estela. De aquí que el cinema, como espectáculo cotidiano, me haya parecido siempre una costumbre peligrosa. Ir a él cada tarde, hacer cada día esa entrega completa de una vida que se rinde y se inutiliza –¡cuán adormecedor!–, no creo que entonces intensifique ni enriquezca."
>
> (Gil-Albert, 1935a, 16)

El autor de *Las ilusiones* también plantea el antecedente de un concepto básico en su estética del cine. Esta *costumbre peligrosa* como *abandono rotundo* expresado en 1935 será germen del cine como *estupefaciente* que muchos años después concluye en *Crónica General*. En 1935, Gil-Albert ya muestra preocupación por la mercantilización del cine y a partir de aquí comienza a plantearse el interrogante del cine como arte:

> "Pues si el arte es como una fiesta, y fiesta no es holganza, sino supremo deleite de la materia en un momento dado de cosechas, nada tendrá que ver este festejo íntimo con un divertimiento o distracción, ese «pasar el rato», que mantiene los tedios, y los conserva, y los hace llevaderos. ¿El arte, para pasar el rato? ¿Cómo si, ante él el rato, o el tiempo, no pasa, sino se detiene?"
>
> (Gil-Albert, 1935a, 16)

En este caso, la incertidumbre surge exclusivamente con respecto al público, pero es a su vez el origen del mismo planteamiento que desarrollará en *Contra el cine*. Por otra parte, las alusiones de alabanza hacia Gustav Machaty giran en torno a la aplicación de la estética que expone. "Tiempo lleno es tiempo que perdura", dice del arte y de *Éxtasis*. Si "Sobre *Éxtasis*" supone la base en la estética gilalbertiana del cine, Gil-Albert procede a desarrollar su gusto y opinión sobre el cinematógrafo en el exilio mejicano. Este segundo momento abarca desde su salida de España en 1939 hasta su regreso en 1947. Juan Gil-Albert desempeña de febrero de 1940 a mayo de 1941 la colaboración con la revista *Romance* centrada exclusivamente en la crítica cinematográfica[15]. Precisamente en el exilio, y con una panorámica general, se pueden mentar otros casos de exiliados que amplían su relación con el cine, ya sea el caso de Manuel Altolaguirre, Paulino Masip o Luis Cernuda.

15. "La revista *Romance* se empieza a publicar en México el 1 de febrero de 1940 por un grupo de exiliados españoles, llegados a la capital mexicana pocos meses antes, y por otros escritores mexicanos, deseosos

Pero descendiendo al caso que nos ocupa, Juan Cano Ballesta ha establecido las directrices de estudio en este segundo momento de la estética cinematográfica gilalbertiana (2003). El crítico ha dilucidado la incertidumbre generada en torno a la autoría de muchas de las críticas cinematográficas aparecidas en la revista, ya que sólo tres de los veinticuatro artículos están firmados por el escritor alcoyano. Cano Ballesta observa en los artículos de *Romance* la coherencia de un pensamiento unívoco sobre el cine. En su estudio, aporta testimonios favorables para demostrar la autoría de Gil-Albert, a pesar de "titubeos no fácilmente explicables" (2003, 23).

Por tanto, los artículos de crítica cinematográfica que Gil-Albert escribe en el exilio nos demuestran que mantiene su estética vanguardista para el nuevo arte: el cine es el cine mudo y monocromático. El ímpetu inicial en el que el cine discurre "unido al festival juvenil de la literatura de vanguardia y al tono estético de los escritores de la generación de 1927" (García Montero, 1992, 348) toma asiento teórico en el exilio. La estancia en México –también se presupone del tiempo vivido en Buenos Aires y Brasil– le permite a Gil-Albert acudir asiduamente al cine y encontrarse (por lo general) con el filme clásico en el denominado Modo de Representación Institucional que alcanza su apogeo en la filmografía norteamericana de los años treinta y cuarenta (Ródenas de Moya, 2009, 108).

Sin dejar de lado los postulados estéticos que Juan Cano Ballesta observa[16], en estas líneas preferimos centrarnos en la conexión y progreso de los conceptos básicos de la estética gilalbertiana del cine. De esta forma, delimitamos un segundo momento de la estética en el que Gil-Albert confirma la visión vanguardista y critica a la industria norteamericana. Primeramente, Gil-Albert mantiene lo expuesto en 1935 y engloba esta estética en el axioma del cine como *la mentira de las sombras*. Ello le permite ubicar el cine

---

todos de lanzar una revista orientada a la popularización de la cultura, que fuera al mismo tiempo expresión del movimiento cultural hispanoamericano y mexicano"

(Cano Ballesta, 2003, 20).

16. Juan Cano Ballesta establece en su análisis dos apartados interesantes como generalidades de Juan Gil-Albert en las críticas de *Romance*: rasgos que certifican una escala de valores y juicios constantemente reiterados. De tal modo, respecto al primero se pueden destacar las categorías de inteligencia, finura y sensibilidad artística, las muletillas de maravilla o maravilloso, lo poético y la poesía, lo aristocrático y lo vulgar. En cuanto al segundo, la concepción del cine como *la mentira de las sombras* (sinónimo de su irrealidad), distinción entre estrellas y actores, comparación peyorativa del cine en color frente al blanco y negro, exaltación de Bette Davis y del cine europeo frente al norteamericano.

mudo y sin color, añadiendo el factor psicológico como término imprescindible, tal y como apreciaba en los años veinte Antonio Espina entre otros:

> "El color resta al film y a la misma Bette Davis muchas posibilidades. Por otra parte hace que el espectador pierda la ilusión porque el color, tal como se emplea en la actualidad, revela la mentira del cine, extrema su irrealidad, mata esa llamada poética que existe en el cine gris y que existió en el azul. El candor de una muchacha se convierte en bobería, los héroes en sosos y bien vestidos payasos sin gracia, en muñecos, y todo adquiere un aire de juguetería con las figurillas recién pintadas. El color, mientras no adquiera plenitud, deshumaniza al cine."
>
> (Gil-Albert, "*Mi reino por un amor*", 2003, 103)

Juan Gil-Albert, bajo el pretexto de la película *Mi reino por un amor*, incide en el valor que el color le resta a la poética del lenguaje cinematográfico. Un caso particular es el de Walt Disney, ya que Gil-Albert alaba constantemente el universo de dibujos animados, a la vez que le ayuda a matizar la perversión generada por el color:

> "El valor poético que adquirió la fotografía en los últimos años del cine se pierde al embadurnarla de colores que le restan vida, la hacen monótona y matan la sorpresa que la película más mala provoca en el espectador, con tal que tenga una sola imagen acertada: un cielo, un árbol, un reflejo en el agua, un interior…"
>
> (Gil-Albert, "*Mi reino por un amor*", 2003, 103-104)

Así pues, si por una parte tenemos la configuración teórica del cine, Gil-Albert define desde otro ámbito lo que no es cine: una impureza generada por la industria norteamericana. Juan Gil-Albert reconoce en el cine norteamericano las virtudes que separan el grano de la paja, de tal forma que destaca a Leslie Howard o Bette Davis; o simplemente la excelencia del engranaje conformado por una industria que proporciona grandes resultados económicos. Juan Gil-Albert se aproxima al cine norteamericano en comparación con el francés y cuestiona, por ejemplo, los argumentos o el tema histórico (2003, 80).

Otro razonamiento constante en las colaboraciones de *Romance* es la diferenciación entre actor y estrella, refiriéndose por tanto al *star system*. Gil-Albert compara habitualmente un icono preferencial para su gusto con el resto de actores: son los casos de Bette Davis –que "despierta en el público una expectación que en la actualidad nadie puede disputarle"–, Ingrid

Bergman –a quien "Hollywood no ha contaminado todavía"– o Leslie Howard. No nos debe extrañar que Juan Gil-Albert integre la crítica al star system como una constante de su estética, puesto que este entramado mercantil se desarrolla a la par que las vanguardias inician la interpretación del cine. Las dos primeras figuras del star system fueron Charlie Chaplin y Mary Pickford. Respecto al primero, es aceptado por los intelectuales españoles y el culto a su figura determina la incorporación de Chaplin en icono de la vanguardia. Sin duda, Chaplin pertenece al reducido grupo de actores que Gil-Albert posiciona como *entrañables*:

> "Leslie Howard es un actor. Ante él nadie duda de eso que se ha llamado la ficción escénica, o la encarnación de los personajes subsiste. Porque los «stars» del cine podrán ser en muchos casos irreprochables simuladores, o gentes que se mueven ante la cámara con una naturalidad tan real que, hasta en menoscabo del arte que representan, a «documentos» o «noticiario» rebajan la «obra», pero ¿actores en un sentido que pudiéramos llamar entrañables?"
>
> (Gil-Albert, "*Intermezzo*", 2003, 89)

Juan Gil-Albert aborda nuevamente la especificidad del cine y su relación con las artes clásicas. El escritor alicantino cuestiona si el cine es un arte desde el comienzo de su estética y en el exilio, pero no será hasta *Contra el cine* cuando presente el interrogante sin tapujos. Gran parte del pensamiento gilalbertiano sobre el cine descansa en esta duda fundamental y, en este momento de exilio, la resuelve en la comparativa cine norteamericano/francés. La conclusión primordial es la existencia de una corriente de películas con un valor mediocre, y por ello que Gil-Albert exalte las peculiaridades del cine francés, más de su gusto como se puede comprobar en "*Última juventud*" o "*El capitán corsario*".

La madurez estética que Gil-Albert logra en el exilio alcanza su punto máximo a su regreso. A partir de 1947 la estética del cine gilalbertiana mantiene el discurso establecido y plantea cuestiones hasta entonces poco advertidas. Son bastantes las reflexiones que Gil-Albert escribe sobre cine desde ese momento, aunque tres configuran realmente la concepción de este periodo: *Contra el cine*[17] (1955), *Viscontiniana* (fechado en 1973 e incluido en 1974 en *Los días están contados*) y "El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)"[18].

---

17. *Contra el cine*, Valencia, edición del autor, 1995. Valencia, Prometeo, 1974.

18. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, junio 1976, pp. 549-570.

A partir de entonces, la propuesta de Juan Gil-Albert adquiere su definición fundamentándose en varios conceptos: búsqueda de la *personalidad* del medio, interrogante sobre la analogía entre cine y *narcótico*, y cuestionamiento del cine como artes. Si nos paramos un segundo a observar estas cuestiones caeremos en la cuenta que son las mismas divergencias ya atisbadas desde el origen de la estética gilalbertiana. ¿A qué se debe este mantenimiento de reflexión conceptual? Principalmente a que Gil-Albert considera imprescindible estudiar ciertas implicaciones muy precisas para la comprensión del cine y que, por otra parte, su meditación la realiza desde una postura personal y forjada en la mentalidad vanguardista de los años veinte y treinta.

Dicho lo anterior, *Contra el cine* representa el primer planteamiento serio y aglutinador de buena parte del pensamiento cinematográfico gilalbertiano. El propio autor define sus intenciones en una entrevista concedida a la revista *Quimera* en 1983:

> "En *Contra el cine* (1955) me planteo si en realidad el cine es una de las llamadas bellas artes: es decir, si en el cine coinciden las mismas condiciones que en las otras artes. Esto, evidentemente, había que hacerlo desde la reflexión del arte como tal, para poder establecer ciertas comparaciones. Debo decirte que este ha sido un tema que me ha interesado de modo muy particular; es un tema muy sugerente."
>
> (Domínguez, 1983, 51)

Sin embargo, Gil-Albert realiza esta relación entre cine y arte desde una perspectiva diferente que en los dos periodos anteriores. Ahora la investigación se destina hacia la esencia del cine, su personalidad y origen primigenio. Juan Gil-Albert advierte que el debate debe orientarse a las nuevas necesidades que la evolución del cine ha provocado: industria, star system y masificación. Gil-Albert es un iniciador en esta nueva vía de estudio porque toma conciencia de la variación que ha sufrido la *institución arte*, demostrando así la actitud vanguardista que adquiere en su estética sobre cine. Entendamos institución arte como lo referido al "aparato de producción y distribución del arte, así como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras" (Bürger, 1997, 62). Por tanto, siguiendo a Bürger, la tesis que sostiene Gil-Albert en su estética sobre cine centra los esfuerzos en criticar el medio artístico más que el contenido. Es decir, como los movimientos históricos de vanguardia, el medio artístico en su generalidad, no desde principios estilísticos.

De este modo, Juan Gil-Albert logra el ámbito de la autocrítica orientada a la generalidad, a la institución arte entonces. ¿Cuál es la problemática, con respecto a la institución arte, a la que Gil-Albert se enfrenta ante el cine? Aparentemente que las técnicas de producción y difusión han variado, igual que el sentido del arte. Es decir, atendemos a la *recepción aurática* de Benjamin. El cinematógrafo, como símbolo de la modernidad y la época de la técnica, adquiere un nuevo desarrollo en su soporte hasta entonces inédito en las posibilidades que el teatro, la literatura o la pintura ofrecían. La reproductibilidad técnica ha posibilitado que en el primer cuarto de silgo XX las categorías de autenticidad y singularidad sean irrisorias, quebrando así, el aura. Bajo estas condiciones inauditas de distribución e industrialización, Gil-Albert está planteando realmente si el cine es o no un arte aurático.

Siguiendo nuestro planteamiento, hay que entender los escritos de Juan Gil-Albert posteriores al exilio como la consolidación de la personalidad del cine de vanguardia en contraposición con la producción cinematográfica del momento. Juan Gil-Albert critica al cine de "«ser» lo que le invalida como obra de arte"[19] con respecto a cuestiones estilísticas como de producción, económicas y sociológicas. Gil-Albert centra su ataque al cine en el *hecho* porque el acto cinematográfico es la expresión artística que necesita en mayor grado del receptor para ser. La tesis que alberga *Contra el cine* puede resumirse en una máxima del libro: "al cine se va a ver todo, sólo que sin el «todo»". El «*todo*» es la actitud ante el *hecho*, la capacidad de sorpresa que predispone el lector, oyente u observador para el deleite y la aplicación de aquello que Wilde denomina *temperamento*. Desde la popularidad y primeros análisis sobre el cinematógrafo en España la importancia del espectador era resaltada. Así, por ejemplo, en sus primeras tentativas de disección, el receptor era otra pequeña pantalla (Espina, 1927, 15). Ante esta idea de vanguardia del espectador como sub protagonista, Gil-Albert advierte en *Tobeyo o del amor*[20] que el sujeto es creador y juez de la película. El espectador adquiere su responsabilidad en la *creación*, y puesto que la actitud está dominada por la pasividad: ¿puede considerarse idéntico el proceso cinematográfico y por ende la obra de arte?

19. "Niega [Juan Gil-Albert en *Contra el cine*] que el cine posea unidad, le reprocha su amalgama proveniente de diferentes fuentes artísticas y le acusa de lo más grave: falta de movimiento y de *ser* lo que le invalida como obra de arte."

(Aguirre, 1994, 98).

20. *Tobeyo o el amor (Homenaje a México)*, Valencia, Pre-Textos, 1989.

La respuesta es no. Según lo aportado por Benjamin, se concluye que los modelos de recepción y el carácter completo del arte también han variado. El receptor ha pasado del modelo de contemplación del individuo burgués al modelo de recepción de masas. En consecuencia, el sentido del arte también ha sido sustituido por completo. En este punto, es momento de discutir el protagonismo de las técnicas de producción como origen del reemplazo del significado en la institución arte. Si Brecht aboga por el método de aplicación de estas nuevas técnicas, los movimientos de vanguardia defienden la intencionalidad como mecanismo para alcanzar el arte no aurático. ¿Para qué esta intencionalidad en pos del arte no aurático? Aquí radica una de las tesis de Bürger, para crear una nueva praxis vital que unan obra y receptor.

El *hecho* ha sido trasgredido, tanto en el contenido como la forma. Es por ello que Gil-Albert, ante la imposibilidad de una nueva praxis vital debido al viraje hacia la recepción de las masas, entiende el cine como narcótico. El cine es un narcótico porque es siervo del ámbito mercantil, y el modelo actual de recepción de las masas así lo permite. En consecuencia, el público es el eslabón que fundamenta la desacralización del cine como arte aurático en la estética gilalbertiana y su demarcación de arte no aurático en su naturaleza vanguardista. Juan Gil-Albert ha comprendido la finalidad que persiguen los movimientos de vanguardia a la hora de unir praxis vital e institución arte basándose en la intencionalidad y no en las técnicas de producción sometidas a la rentabilidad económica. Por ello, que en la bibliografía sobre el autor de *Las ilusiones* se incide de forma fatigosa en el mito de un proceder lujoso y la ética de una estética: porque Gil-Albert ha aprehendido de la vanguardia una praxis vital irremediablemente vinculada al arte, es decir, un *vitalismo poético* insustituible (Rodríguez, 2001, 266).

Para analizar el citado cambio en el modelo de recepción, Gil-Albert fundamenta su estética en los conceptos de minorías y masas propuestos por Ortega y Gasset. Ya a fines del siglo XIX, Gustave Le Bon predijo el nacimiento de la *era de las masas* por la *propagación* de ciertas ideas y por la *asociación gradual* que plasmaron en la práctica conceptos teóricos. Treinta años después de estas palabras, Ortega se ocupa de la *rebelión de las masas* que han invadido los espacios públicos mediante las *aglomeraciones*. Es decir, Ortega incide en las cuestiones éticas y culturales, mientras Le Bon, Freud o Trotter centran sus estudios en el ámbito del *alma* de las masas.

¿Pero qué o quién es la masa para Juan Gil-Albert? El concepto masa debe ser estudiado desde su significación de muchedumbre y desde el punto de vista psicológico como un solo ser sometido a la *ley de la unidad mental*

de las masas y con un *alma* propia (Le Bon, 1983). Ortega, sin embargo, propone eliminar la asociación entre masa y muchedumbre, alude al ámbito psicológico, ya que podemos encontrarnos ante un único individuo y ser masa. Por tanto, esta formación orteguiana de lo *mostrenco social* se puede reducir a una diferenciación entre minorías y masas fundamentada en clases de hombres, no en clases sociales, sin escisión de superiores e inferiores (Ortega y Gasset, 1976).

Juan Gil-Albert propone que las teorías expuestas hace décadas se han convertido en realidad absoluta: el público que acude a las salas de cine es masa. Y en consecuencia, el cine pasa a ser un espectáculo de masas. ¿Qué implica que la contemplación del cine sea un espectáculo de masas? Un cambio en el modelo de recepción, del contemplativo al de masas, y en la actitud ante el *hecho* que repercute en el «*todo*» que Gil-Albert singulariza *mentalidad infantil* y sustitución del ideal del *yo* por el del padre primitivo:

> "Al cine no se puede ir más que con una mentalidad cinematográfica, que es la «espécimen» de mentalidad más anormal que haya podido prosperar; es una mentalidad de niños con todas las perversiones adultas o, al revés, una mentalidad adulta con todas las insuficiencias infantiles."
>
> (Gil-Albert, 1955,317)

Juan Gil-Albert ya no alude a un hombre-masa orteguiano, sino a la minoría que se distingue por la vida noble[21]. Los hombres erigidos en la nobleza orteguiana acuden a la sala de cine a entretenerse, es decir, ellos mismos no aprecian el *hecho* como canon de las bellas artes: la mentalidad ha sido pervertida. Nuevamente, la actitud ante el «*todo*» del *hecho*:

> "Esto da bien la tónica del cine: su público. O sea, para quien trabajan esas partidas movibles de técnicos que aparecen remover cielo y tierra. Trabajan para un público poco exigente en verdad. Las multitudes del mundo entero. El cine es un espectáculo multitudinario, y no tan sólo por su afán proselitista, sino porque necesita, además, dinero. Queramos pues o no, entrar en un cine es sumergirnos en un baño de vulgaridad, ya que aquel hacinado público, paciente que nos rodea en la oscuridad anónima, es el vulgo: que impera allí porque

21. Ortega y Gasset fundamenta en *La rebelión de las masas* la diferenciación entre hombre-masa y *minorías excelentes* en la distinción entre vida noble y vulgar. El sentido orteguiano de vida noble es aquella existencia dirigida en los valores de exigencia y responsabilidad, de un objetivo vital finalmente. Sin embargo, el hombre-masa se conforma en la vida vulgar mostrando su *desinterés hacia la civilización*.

> llena los cines e impone, por tanto, su gusto. No tan malo como mediocre. El gusto de la época, que quiere saberlo todo, pero a su medida, a la de su patrón mesocrático."
>
> (Gil-Albert, 1955, 336)

"La muchedumbre, como tal, posesionada de los locales y utensilios creados por la civilización" –que dice Ortega– no ha realizado una excepción con las salas de cine. Esta mentalidad que Gil-Albert critica surge ante las características del esfuerzo y sed de sometimiento. La contemplación artística requiere de un esfuerzo (Espina, 1927) por parte del observador para sintetizar la obra: ejemplarizarla bajo la tutela del gusto. Sin embargo, el hombre-masa escoge el desinterés por la civilización (Ortega y Gasset, 1976, 118), la pasividad como estandarte y paradigma de sometimiento. Este momento del discurso gilalbertiano nos conduce a la nueva interpretación de los Estados Unidos. Si bien, en los escritos primeros y buena parte del exilio, Gil-Albert centra las críticas en el complejo industrial norteamericano, desde su regreso analiza constantemente los Estados Unidos como amenaza colonizadora[22]. O en otras palabras, aplica el proceder de los movimientos de vanguardia y centra su estética en el funcionamiento del arte en la sociedad. Algunos ejemplos los encontramos en *Breviarium vitae*[23]:

> "Los americanos viven enteramente equivocados sobre el papel que representan dentro del cuadro general de la cultura. Creen ser un centro de emisión cuando, aunque no fuera más que por su posición geográfica, ése es un privilegio que les ha sido negado. […] Con respecto a los norteamericanos no podemos sino rendirnos a la evidencia de su potencialidad; y es cierto que su forma de vida, una especie de aburrimiento sobre ruedas, está a punto de realizar la conquista plena del globo terráqueo. Pero esto no es una cultura, ya que cultura es siempre manantial, brote vivo de algo, y la vida norteamericana es un producto de aluvión en la que se reconoce la presencia oculta de demasiados detritus. […] Los Estados Unidos son un fenómeno

22. Freud observa en Le Bon que pasa por alto la sustancia que debe unir a todos los individuos en uno solo, en masa entonces. Esta sustancia que Freud deduce nos atrevemos a aventurar el instinto gregario que propone Trotter. Si como dice Le Bon, la masa posee una inagotable sed de sometimiento, y el ser humano es un animal de horda –como corrige Freud el animal gregario propuesto por Trotter– resulta imprescindible la existencia de un padre primitivo, jefe o caudillo que provoque la reducción de la personalidad consciente (aquello que Le Bon define como sugestibilidad).

23. *Breviarium vitae*, Alcoy, CAAM, 1979.Reeditado en Valencia, Pre-Textos/IAC Juan Gil-Albert, 1999.

> social, no un organismo en claro proceso de crecimiento; algo muy plebeyo ha servido de levadura para la formación de ese cuerpo artificial que, tan en crudo como se manifiesta hoy aun a los ojos de cualquier europeo medianamente sensible, ya da muestras tempranas de corrupción, como esos inarmónicos frutos verdes horadados por el gusano de la vejez. Nada deprime tanto como el contemplar el poderío del mundo en manos de estas gentes en cuyos trabajos y diversiones ha madurado el signo de la mesocracia."
>
> (Gil-Albert, 1999, 43-45)

Juan Gil-Albert entiende Estados Unidos como el padre primitivo que la horda requiere. Dicho esto, y aplicándolo al acto cinematográfico, analicemos el *«todo»* como fenómeno psicológico. El *hecho* del cine, al contrario de la tesis que sostiene Espina como un baño de oscuridad (1927), implica la socialización, la recepción genérica de un *narcótico*. Es decir, la sugestión e hipnosis que el espectador, desde su pasividad y sed de sometimiento, recibe otorgándole tal poder al padre primitivo. Se produce, por tanto, una pérdida consciente de la personalidad del individuo que sustituye el ideal de su *yo* por el que recibe a través de la sugestibilidad convirtiéndose en masa. Estados Unidos como colonizador cultural. Nuevamente se demuestra la percepción del cine en Gil-Albert según la vanguardia: la pretensión de un arte unido a la praxis vital.

El espectador acude a la sala de cine desde el anonimato existente en la muchedumbre y durante el *hecho* sin el *«todo»* se convierte en aquello que Le Bon denomina masa heterogénea. En este sentido Gil-Albert expone en el epígrafe "El cinematógrafo" de *Crónica General* el cine como *estupefaciente*. A la sala de cine se acude para *despersonalizarse* en una actitud de *entrega pasiva* porque *el cine simula la vida, la sustituye*. En la propuesta gilalbertiana, Estados Unidos pasa a convertirse en una amenaza:

> "La presencia, insistente y copiosa, de Norteamérica en nuestro continente, se inició con la guerra del 14 y dura hasta hoy; una de sus armas, puede que, ¡Ay!, la más eficaz, ha sido el cine."
>
> (Gil-Albert, 1983a, 219)

Gil-Albert deplora y rechaza este entramado ajeno al *hecho* cinematográfico como sujeto artístico. Ello le lleva a afirmar que *el cine no me interesa, pero tampoco me distrae*. Las esperanzas artísticas depositadas en el nuevo lenguaje a comienzos de siglo han sido defraudadas, el cine se ha transformado en aquello que algunas voces ya advertían en los años veinte y que el propio Gil-Albert confirma: "ahora el cine es una industria". El desencanto

por el cine será ya una constante presente en esta estética, sin embargo, no será un impedimento para una revitalización y reconstrucción de su sentido cinematográfico. Nos referimos al hallazgo de Visconti y a la reelaboración que supone "El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)".

Juan Gil-Albert plasma, no sin polémicas, la pasión por el descubrimiento de Visconti en su *Viscontiniana*. Visconti implica para Gil-Albert la emancipación del sentimiento de orfandad que gobierna su estética, más si cabe en el sentido cinematográfico. Visconti no es el cine, es más que el cine. "Visconti es más bien una ampliación de la ópera a través de la cual desborda el cauce nato del medio, que es –sigue siendo, para él– el silencio y el movimiento. Admite el ruido, el sonido, pero no la palabra que le parece un añadido, algo postizo" (Aguirre, 1994, 102-103). En la obra de Visconti, Gil-Albert encuentra respuestas estéticas a las tentativas de mitificación y «superposición geográfica» que practica en su poesía de exilio. Visconti es la Cultura, como dice el escritor alcoyano, y desde el clasicismo que la gobierna se aproxima a su obra:

> "Lo que en estos últimos veinte años ha supuesto Visconti para los espectadores de las cámaras oscuras, es un reactivo al revés, una inopinada visión retrospectiva de lo que el mundo fue hasta ayer mismo, y que no volverá a ser."
>
> (Gil-Albert, 1974, 47)

Gil-Albert encuentra en Visconti la *personalidad* del cine. La nueva praxis vital del arte donde receptor y obra son uno. Gil-Albert entiende que el cambio ya se ha producido y no hay regresión posible: el sentido del arte ha sido sustituido por completo. Es por ello que ensalza a Visconti como un arte para la vida, la ética de una estética presentida y hallada en la madurez. Volver al origen de la cultura como reacción ante el desarrollo actual del arte. Gil-Albert observa en Visconti aquello que persigue en su obra, ser apreciada en su totalidad, "la plenitud normal de su curso". Por tanto, consideramos la influencia de Visconti como la confirmación de una estética vital y literaria.

Visconti supone un reencuentro, una revitalización por el interés del cine como esperanza en el género. El fenómeno es palpable si atendemos el desarrollo que va desde *Contra el cine* hasta *Viscontiniana*. Resultado de esta continua búsqueda de la *personalidad* del cine, que no es más que la busca de especificidad del género, será "El cinematógrafo y la historia (A propósito

de *Nicolás y Alejandra*)". Llegados a este punto, es donde Juan Gil-Albert reafirma la concepción de cine a la que siempre ha sido fiel.

La estética gilalbertiana del cine es un tránsito fundamentado en el *silencio nativo* y la búsqueda de la *personalidad* como puntales de un ideario artístico y vital. El cine para Gil-Albert es el medio híbrido –"hijo ambulante de la fotografía y el ferrocarril"– testigo y esperanza de un ansia generacional por la renovación. Por ello, con gran acierto, Gil-Albert estudia el cine teniendo en cuenta los diferentes ámbitos históricos de la institución arte, en vez de centrarse exclusivamente en el contenido de las obras. Desde el sentido vanguardista, Gil-Albert construye una estética sobre el cine determinada por ser monocromático y no sonoro, además de una búsqueda constante en pos de la personalidad del cine, de su especificidad. El cine, en la estética gilalbertiana, no es un arte más en el resto de artes clásicas. Su propia naturaleza ha modificado la institución arte, el modelo de recepción y el concepto de arte. El cine nace del *silencio nativo* y su envoltura en blanco y negro configuran una nueva praxis vital intencionada: aquí la *personalidad* del cine.

3. EXÉGESIS DE LA PRIMERA ESTÉTICA POÉTICA GILALBERTIANA: EL ESCRITOR EN LA HISTORIA

El rol social del escritor español sufre un cambio de rumbo con el paso de los años veinte a los años treinta. Entre enero de 1930 y abril de 1931 –caída de la Dictadura de Primo de Rivera y proclamación de la II República– se engloba un periodo decisivo para un grupo de intelectuales que rondan por entonces la treintena de edad. El intelectual pasa a ser consciente de sí mismo y de, por tanto, adquirir una misión en la sociedad. El intelectual (concepto originado en Francia como descripción de una categoría diferenciada a finales del XIX) adquiere su sentido completo cuando el escritor público –libre de servidumbre y, como dijo Larra, capaz de denunciar abusos y crímenes– está inmerso en la vida moderna (Juliá, 2004).

En España, los acontecimientos sucedidos como consecuencia de los planes de Reforma de Primo de Rivera son el principio de la concienciación intelectual, sin precedentes desde Unamuno y Maetzu en la crisis del 98. Los universitarios inician una protesta que despertará la atención de las principales figuras del pensamiento y provocará la renuncia a sus cátedras de nombres como Ortega y Gasset o García Valdecasas. Además de una carta emitida a Primo de Rivera y firmada por más de cien intelectuales en apoyo a los universitarios.

En otras palabras, al final de los años veinte ocurren una serie de acontecimientos que provocan un cambio en la posición social del escritor, especialmente en su *función*, *vocación* y *destino* durante los años treinta. Entre estos hechos destaca el declive del liberalismo y 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 (Juliá, 2004).

Por entonces, muchos escritores ya orientaban su obra al servicio de la lucha antifascista o en apoyo de la revolución rusa. En España, será 1930 –*encrucijada de todos los caminos* en palabras de Santos Juliá– el año de la decidida participación de los intelectuales. Así, Unamuno regresará del exilio manteniendo su actitud de agitador y Ortega hallará como educador su resquicio integrador de la intelectualidad.

Compromiso, por tanto, si se quiere decir así, que el escritor se encuentra movido a adquirir como elemento público hacia un fin determinantemente político[24]. Fin, moda y convicción llevan a comienzos de los años treinta a «definirse», por ejemplo Cansinos-Asséns alude a la frase de moda en esos tiempos: "hay que definirse". Para una interpretación de este fenómeno urge determinar la ausencia de muestras de compromiso en el modernismo español. Salvo excepciones posteriores de Machado, Bacarisse, León Felipe y el Unamuno del destierro, la toma de conciencia se genera entre 1930-1936. Por su parte, Bacarisse y León Felipe son «puentes de referencia» en el "despertar del poeta español a la sensibilidad de la sociedad de su tiempo" (Lechner, 2004).

Como punta de lanza a los cambios de la nueva década, aparece el concepto de «responsabilidad histórica» en los intelectuales españoles: ser conscientes de un lugar en la Historia y querer jugar un papel decisivo en ella. Aunque con el paso del tiempo, María Zambrano especificará (en el prólogo a la segunda edición de *Los intelectuales en el drama de España* en 1977) que a los intelectuales españoles –el drama de España– más que a la conciencia, despertó "a la inocencia; no a la ingenuidad". Esta «responsabilidad histórica» trae consigo una vuelta a lo humano en el mapa estético de los años treinta. Estos dos paradigmas, responsabilidad y vuelta a lo humano, constituyen la base del Nuevo Romanticismo que propugna el grupo de *Nueva España* con José Díaz Fernández a la cabeza. Esta literatura "de

24. "Pero apenas se había secado la tinta de la imprenta, coincidiendo con las primeras traducciones [de *La rebelión de las masas*], se produce hacia 1931 un cambio de generación. El libro nació en una, pero vivió desde la cuna en otra bien distinta: en una época de *politización*. Es decir, un tiempo en que todo –lo político y lo que no lo es– se toma políticamente y como si fuera político, en que todo se reduce a esa «única cuestión» de averiguar si algo o alguien es de derecha o de izquierda. En España, la politización *superficial* había empezado ya, hacia 1929, en las luchas con la Dictadura de Primo de Rivera; la profunda no había comenzado aún, como muestra la forma pacífica del advenimiento de la República, la artificialidad de las primeras violencias menores, bien distintas de las que aparecen hacia 1933-34, que es cuando realmente se politiza la *sociedad* española (no tal o cual grupo minoritario)."

(Julián Marías en Ortega y Gasset, 1976, 12)

avanzada" –así definida por Díaz Fernández en *El Nuevo romanticismo*[25]– se impregna de las ideas de los escritores europeos más relevantes en el ámbito revolucionario del arte y de la literatura:

> "Presencia y eficacia de una corriente intelectual que enlaza con los efectos europeos de la Revolución de Octubre y el «afterwar spirit» y se preocupa hondamente por el problema político, desde posiciones más o menos de izquierda, según los casos individuales."
>
> (Soria Olmedo, 1988, 303)

Por esta razón, las nuevas corrientes estéticas de los años treinta critican al vanguardismo poético español desde finales de la década anterior. Esta línea encabezada por la literatura "de avanzada" implica un punto de partida en los presupuestos que establece Díaz Fernández, y por extensión, el grupo del Nuevo Romanticismo. Díaz Fernández inicia, con la publicación de *El blocao* (1928), la formación de un grupo que lucha por un proyecto para una España comprometida con la izquierda, y que se extiende en sus tres siguientes obras: *La Venus mecánica* (1929), *El Nuevo romanticismo* (1930) y *Octubre rojo en Asturias* (1935). Es reseñable el proceso que representan estas obras por su incidencia en diversos ámbitos: en el recorrido individual del propio Díaz Fernández, en la consolidación de un grupo de escritores combativos contra la Dictadura y en la gestación del Nuevo Romanticismo.

Todos ellos se integran en la síntesis que provoca la evolución, digamos ideológica por teórica, desde *El blocao* hasta *El Nuevo romanticismo*. La actitud política al final de los años veinte no está determinada en la decisión de mantener una estética vanguardista u optar por la novela social, como es el caso de Díaz Fernández (Juliá, 2004). Sin embargo, la creación de los órganos de expresión de este grupo de intelectuales compuesto entre otros por Díaz Fernández, Antonio Espina, Joaquín Arderías, Balbontín o Giménez Siles –como eran *Post-Guerra* (1927) y *Nueva España* (1930)– dotan de una base teórica a esta postura crítica.

La digresión a la que hacemos referencia tiene su centro en el ensalzamiento que Díaz Fernández realiza de la figura de Maiakovski y del futurismo ruso. Hasta el año treinta, Díaz Fernández –y el grupo del Nuevo Romanticismo– halla en las vanguardias su principal foco de crítica. Recordemos ahora las primeras críticas al vanguardismo literario en *Post-Guerra*,

25. "Con esta denominación pretendían sustituir la voz «vanguardia» ya connotada políticamente con un sentido poco progresista, conservando a la vez el ímpetu bélico del concepto."

(Soria Olmedo, 1988, 303)

o las del propio Díaz Fernández en *La Venus mecánica*, donde satiriza la vanguardia aunando moda y espíritu clasista: "hay ahora una masonería del esnobismo" (Díaz Fernández, 1983, 127). Entonces, ¿por qué habiendo recorrido ese camino ideológico, Díaz Fernández alaba la labor del futurismo ruso?

La respuesta se encuentra en cómo estos escritores de avanzada atisban en el futurismo ruso esa «señal de alarma» (que había señalado Leon Trotski) y cómo leen a los intelectuales europeos más comprometidos. Es decir, el Nuevo Romanticismo critica de las vanguardias literarias su banalidad burguesa a la hora de asimilar, desde una estética rupturista, el progreso de la técnica. Y a su vez, la incorporación de la modernidad y sus elementos novedosos implica la aceptación de una moral capitalista que convierte el arte en frívolo juego "deshumanizado". Por ello, Díaz Fernández observa, ante las necesidades históricas que exige la Dictadura de Primo de Rivera, una responsabilidad que obliga a la definición política. No es casual que Alberti escriba la "Elegía cívica" el 1 de enero de 1930 o que se publique el primer número de *Nueva España* el 30 de enero 1930, día en el que cae el régimen de Primo de Rivera.

La mencionada digresión sobre el futurismo ruso cobra sentido si nos atenemos a las peculiaridades de este movimiento con respecto al resto de vanguardias. La conexión del futurismo con los acontecimientos políticos y sociales acerca el Nuevo Romanticismo a la literatura futurista. "El futurismo ha sido reflejo, en el terreno artístico, del período histórico que comenzó hacia la mitad de los años 1890 y que tuvo su culminación directa en la guerra mundial" (Trotski, 1969, 52). Díaz Fernández mantiene el rechazo a la moral moderna que impregna la sociedad de comienzos del siglo XX y que ejemplifica tan certeramente en *La Venus mecánica*. Por ello, desprendiéndose del ámbito urbano y el progreso técnico, el Nuevo Romanticismo concilia la preocupación social y compromiso activo que adquiere el futurismo, aunque éste, en ocasiones, termine derivando en fascismo como el caso italiano. Díaz Fernández encuentra en parte de la vanguardia literaria europea un antecedente de la definición política que propugna: "el futurismo es, pues, el primer arte consciente de la historia" (Trotski, 1969, 82).

La literatura "de avanzada" se convierte así, en una «alternativa ideológica al vanguardismo» –como ha denominado Jiménez Millán– que *traspasa y supera el ya caduco nomenclator de los ismos* como se escribe en el manifiesto fundacional de *Nueva España*. En *El Nuevo romanticismo* se tilda de ajadas las formas hasta entonces empleadas y proporciona un soporte anticipador a las principales corrientes desarrolladas hasta la Guerra Civil española. Y

entre estas nuevas corrientes se sitúa el poemario de nuestro poeta *Candente horror*. Primeramente es necesario ubicar este libro en el debate estético originado principalmente por las revistas *Nueva Poesía* y *Caballo verde para la poesía*. La primera de estas escuelas determina una poesía pura que estará alejada de las urgencias históricas. Mientras que *Caballo verde para la poesía* aboga por una poesía impura que busque la poeticidad en los objetos como vínculos circunstanciales al devenir del hombre, todo ello con un compromiso irremediablente unido a las necesidades del momento. Juan Gil-Albert establece esta dicotomía en "Palabras actuales a los poetas", publicado en *Nueva Cultura* precisamente en la fecha decisiva de 1935. Por una parte, el desapego que siente hacia la pureza de *Nueva Poesía* es evidente, incluso califica de "horror humano" y "desinterés estético" la corriente que propone. Con respecto a la poesía impura que impulsaron entre otros Neruda, existe una tendencia a igualar el asentimiento que Gil-Albert siente hacia el compromiso de *Caballo verde para la poesía* con la estética empleada en *Candente horror* y *Son nombres ignorados*. Aunque más llamativo es el caso del primero de estos dos libros.

Gil-Albert no comparte los preceptos teóricos de la poesía impura, sino más bien se acerca al sentido comprometido de reflejar una realidad inaceptable. Más bien, Gil-Albert critica en "Palabras actuales a los poetas" el sentido de *soledad burguesa* que adquieren estos poetas al ubicarse en el margen de los objetos: objetos que ya lejos de los hombres pueden haber pertenecido lo mismo a un fascista que a un comunista[26]. Sin embargo, llama la atención a pesar de esta crítica, que el propio autor reconozca la influencia de *Residencia en la tierra* en la estética de *Candente horror*. Gil-Albert, posteriormente, forja en las páginas de *Hora de España* su estética poética para la urgente situación que se vive. Por este motivo, la participación del poeta en *Nueva Cultura* es decisiva, porque escinde las corrientes dominantes del momento: poesía pura e impura. Más allá del sentido político, Juan Gil-Albert asume una «alternativa ideológica al vanguardismo», donde, con la experiencia inicial de *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, observa

---

26. Se puede considerar el poema "El artista" de *Candente horror* una extensión de esta dialéctica crítica entre poesía pura e impura:

> *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, 1996, 149)

en el clima de la literatura "de avanzada" un sentido estético para escribir *Candente horror*.

Candente horror está compuesto entre los años 1934-1935 y presumiblemente inspirado en la contemplación que el nazismo le producía a Gil-Albert. De cualquier manera, y a modo de proponer líneas de aproximación, este poemario alberga los preceptos que el Nuevo Romanticismo propugna: el rechazo de la moral capitalista que permite el ascenso de los fascismos, así como la «responsabilidad histórica» establecida por Díaz Fernández. A esto último, sumamos el acercamiento que supone *Candente horror* al futurismo. Cabe diferenciar en este punto la "contaminación surrealista" (como la ha definido Aznar Soler) o surrealismo "sui géneris" (en palabras del propio Gil-Albert) de la evidente vocación futurista en la estética de *Candente horror*. En nuestra opinión, *Candente horror* está impregnado de una atmósfera futurista –junto a otras influencias innegables, Whitman por ejemplo– como aceptación del Nuevo Romanticismo, y por extensión, del futurismo como *primer arte consciente de la historia*. Y escribimos atmósfera porque, entiéndase, la poesía de *Candente horror* poco tiene que ver con la ortodoxia de la *Parole in libertà* o con el dogmatismo teórico del Nuevo Romanticismo.

Juan Gil-Albert incorpora a sus poemas elementos como el avión, el automóvil, el aviador y los carros. Estas huellas de la vanguardia artística confirman los antecedentes de la estética gilalbertiana intuidos en *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* y *A los sombreros de mi madre y otras elegías*. La asimilación que realiza Gil-Albert del futurismo y Nuevo Romanticismo rinde cuentas a esa voz poética que busca y halla como contraste estético en *Son nombres ignorados*. Es decir, el poeta sustituye la adoración del progreso en el futurismo por el contexto bélico, y añade un tono elegíaco característico en el poeta alcoyano. El campo de batalla, las pistolas, disparos y cadáveres completan estos poemas en un sentimiento de oprobio que incita a la movilización de las masas y nos recuerda al Maiakovski más combativo. Se puede citar el ejemplo de "150.000.000" como aproximación. Por otra parte, desde los temas se observa un regreso a los planteamientos sociales y humanos que precisamente es lo que algunos miembros del Nuevo Romanticismo reclaman, como González Fernández en "Volvamos a lo humano" publicado en *Post-Guerra*.

Esta síntesis estética y esta proximidad al futurismo ruso significa, por extensión, la admiración que Gil-Albert siente durante estos años hacia el proyecto revolucionario de la URSS. Esta fe depositada en Rusia ya se observa en *Candente horror*, así como en los artículos publicados en *Nueva*

Cultura y posteriormente en *Hora de España*. No es casual el papel que juegan los poemas que sirven de apertura y cierre en *Candente horror*: "Cultura estallante" y "Radio Central Moscú". Una *epopeya humana*, como advierte Gil-Albert en "Palabras actuales a los poetas", que sustenta el edificio del Nuevo Romanticismo y de un «nuevo humanismo» decisivo en la estructura ideológica de la literatura comprometida en los años treinta (Jiménez Millán, 2001).

Entre los intelectuales domina la simpatía por el sistema ruso antes y durante el primer el año de la guerra, ya que a partir del II Congreso Internacional de Escritores comienza a generar controversia. Como se ha visto en el ejemplo de Gil-Albert y Díaz Fernández, las posiciones hacia la URSS son bastante favorables en los años precedentes al conflicto, ya que se propugna seguir el ejemplo ruso hacia la *epopeya humana*:

> "Existen en la Unión Soviética
> millones y millones de hombres fundidos como un sueño
> de cuerpos transverberados por la luz de una sangre
> que ya comienza a presentirse libre bajo sus venas."
>
> (Prados, "Existen en la Unión Soviética",
> *Octubre*, 1933, 20-21)

Durante el I Congreso Internacional de Escritores celebrado en París (1935) comienza a intensificarse el papel que desempeña el intelectual y se potencia la estética del realismo socialista. Este congreso supone el inicio del «caso Gide» y adquiere su máxima expresión durante el segundo congreso desarrollado en 1937. En España, los intelectuales atienden con gran expectación los debates sobre el escritor en el ámbito público, mientras las posturas políticas son totalmente definidas y el clima se crispa en una dirección inevitable hacia la guerra. A mediados de 1935, Corpus Barga publica el artículo "Política y Literatura" en la *Revista de Occidente* y realiza una crítica feroz contra la asimilación de literatura y política en España:

> "En España hay que empezar reconociendo que ahora es la política lo que se revuelve con la literatura y no ésta con aquella."
>
> […]
>
> "Tal es el caso en España. No se hace política con la literatura, pero con la literatura se revuelve y se confunde la política, se cree estar haciendo política donde no se hace, y se deja de hacer política donde se debe hacer."
>
> […]

> "la literatura y la política las toma el español como venga, no porque le falten capacidades para ninguna de las dos, sino porque en el fondo solamente le interesan para distraerle. No le llegan a preocupar."
>
> (Barga, 1935, 313-327)

Corpus Barga dedica la primera parte del artículo a reprochar la ausencia de clarividencia en el papel que ejecutan estos intelectuales. Mientras que en la segunda parte, Corpus Barga, se ocupa del Congreso de París, ya que sirve de punto de arranque en la actuación de los intelectuales españoles ante el proyecto de la revolución y la inminente guerra. Este Congreso es determinante por la línea que traza Gide con respecto a la idealización de la Unión Soviética como proyecto futuro de compromiso:

> "La Unión Soviética representaba [en los años de entreguerras]… un ejemplo y una inspiración, lo que siempre había soñado y nunca me había atrevido a esperar: la tierra donde imaginaba se hallaba Utopía en camino de convertirse en realidad."
>
> (Crossman R., 1949, 180)

En España, las conclusiones obtenidas del Congreso de París provocan un aumento de la fascinación sobre Rusia y el endurecimiento del compromiso de los intelectuales. De este año (1935) hay que destacar dos artículos publicados por Gil-albert en *Nueva Cultura*. Por una parte ya se ha visto "Palabras actuales a los poetas", mientras que el segundo es la crítica cinematográfica "Sobre *Éxtasis*". Esta crítica sobre la película del director checo Gustav Machaty es importante en la estética gilalbertiana puesto que marca las pautas que sigue Gil-Albert antes de la guerra. Gil-albert distingue dos espacios a la hora de encasillar una obra de arte: *arte de sangre espesa popular* o *arte de intimidad, elaborado o selecto*. Además muestra su simpatía hacia obras de la vanguardia rusa –como la película *El acorazado Potemkin*– que conectan con lo dicho sobre el futurismo ruso y anticipan la adhesión de Gil-Albert a la *epopeya humana* rusa que confirmará un mes más tarde en "Palabras actuales a los poetas".

Es reseñable que la propia revista *Nueva Cultura*, en el número siguiente –marzo– publique una nota de "Aclaración en torno a nuestra crítica de *Éxtasis*":

> "Nuestro amigo el joven escritor valenciano J. Gil-Albert, artista de fino talento, aunque ve con evidente simpatía nuestro trabajo, no es un marxista. Por lo tanto, es absurdo esperar de él una crítica

> dialécticamente materialista de una obra de arte. Pero sería muy torpe política –nobleza del vocablo– la nuestra si por ello repudiásemos su colaboración."
>
> (*Nueva Cultura*, 1935, 6)

La aclaración, debido a las protestas que se reciben en la redacción de *Nueva Cultura*, nos confirma el individualismo del pensamiento revolucionario de Gil-Albert tal y como se muestra en la ética de *Hora de España* y en el "suceso" del Premio Nacional de 1938.

Retomando al inicio de la guerra, los sublevados cumplen su amenaza y el conflicto supone que Gil-Albert y la mayoría de intelectuales «salgan a la calle». Un ejemplo de ello son las palabras que Gil-Albert pronuncia el 10 de agosto de 1936 en la Federación Universitaria Escolar de la plaza de la Universidad de Valencia:

> "Como secretario de la Sección de Literatura de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, tengo que daros una triste noticia. En Granada, la canalla fascista ha asesinado al más popular poeta de nuestro momento: Federico García Lorca.
>
> Camaradas, protestemos con los puños en alto por la salvajada insólita que tal hecho representa, y ante la nueva víctima coronada de mirto recordemos las que cada momento sucumben a la barbarie, repitiendo: ¡Juventud española, adelante!
>
> Adelante, contra los españoles lacayos de Hitler que asesinan al poeta García Lorca y preparan las insultantes hogueras de libros. […]
>
> Juventud española, contra la tiranía militar, la esclavitud física y moral y el oscurecimiento.
>
> Hacia el trabajo liberador, el bienestar y la vida. ¡Adelante!"
>
> (Gil-Albert, 1936, 2)

Gil-Albert toma partido y tiene una gran actividad cultural: colabora con poemas en *Hora de España*, *El Mono Azul* y las colecciones colectivas *Poetas en la España Leal*, *Romancero general de la guerra de España* y *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, además de publicar tres libros de marcado carácter comprometido. Entre ellos se encuentran los *Siete Romances de guerra* publicados en 1937 y que nos plantea el debate del escritor en la causa política y en la adhesión o no a un partido. Primeramente, con el estallido de la guerra surge la plasmación de la «urgente gramática necesaria», advertida por Alberti en *Hora de España*, y definida en el *peso del verso*

humano, como escribirá Pedro Garfias. Nigel Dennis observa en esta «urgente gramática necesaria» la síntesis más precisa de la ausencia de poder de las palabras frente a las armas[27]. Pero ciertamente, como señala Juan Carlos Rodríguez en *La norma literaria*, la poética no estaba en cuestión, sino más bien, el ámbito ético que exige al poeta «salir a la calle».

La opción escogida por los poetas es acercarse al pueblo a través de una estética directa y más simple: el romance. Rafael Alberti en el prólogo al *Romancero General de la Guerra Española* justifica la necesidad de emplear este poema no estrófico por el surgimiento de un *clima de epopeya*. Las razones del romance como opción de la «literatura de urgencia» son la fácil capacidad de ser recordado y recitado, además del olvido en el que se había relegado al romance identificándolo como popular (Jiménez Millán, 1981). La «tradicionalidad» impregna la poesía de la guerra, tanto en la forma popular como en la forma culta (Salaún, 1985), aunque con respecto al romance, su empleo descendió a partir del año 1937. La preponderancia de esta «tradicionalidad», que en cierta medida supuso un paréntesis en la evolución personal de los poetas, nos revela la diferencia del fenómeno de compromiso en el caso español con respecto a las vanguardias europeas. Identificada su misión –concienciar al proletariado en la causa revolucionaria– y el público –el proletariado–, la opción de los poetas resulta la más evidente para conseguir estos dos objetivos: lo popular a través del romance. La cuestión difiere, por ejemplo, con el futurismo italiano, puesto que este grupo sostiene como emblema romper con el pasado, principalmente con la tradición literaria burguesa. Trotski observa que carece de sentido esta postura de *nihilismo bohemio*, en cuanto se dirige a un proletariado que no ha de romper con estos lazos[28]. Juan Gil-Albert explica esta coyuntura histórica en la literatura española mediante la conversión del poeta en juglar de guerra:

> "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 de heroísmos y desdichas."
>
> (Gil-Albert, "El poeta como juglar de guerra", 1937)

27. "Siento esta noche heridas de muerte las palabras."

(Alberti, "Nocturno" en *Hora de España*, 1975, 58)

28. "La clase obrera no tiene necesidad de romper, ni puede romper, con la tradición literaria, porque no se encuentra encerrada en absoluto en las ataduras de semejante tradición. La clase obrera no conoce la literatura antigua, tiene todavía que familiarizarse con ella."

(Trotski, 1969, 55)

El poeta, al servicio de una causa colectiva[29], plantea el debate en torno al papel del escritor con respecto al partido. Esta cuestión es problemática, ya que el escritor asume la misión que la historia se le presenta, acepta la poesía como un modo de vida –*vitalismo poético* en palabras del profesor Juan Carlos Rodríguez– a la vezque añade una circunstancia política (por histórica) inaplazable. Así, el hallazgo de una expresión «directa» a la hora de transmitir el mensaje poético contribuye en el reforzamiento de este *vitalismo poético* porque "es también una forma de identificación con su propio trabajo y con la lucha sostenida por el pueblo" (Jiménez Millán, 1981, 145).

El debate, como se ha visto, se sostiene en primer lugar sobre la ética de una «responsabilidad histórica». Dado el compromiso, el debate centra ahora su tema en la cuestión estética y la fina línea que escinde depositar la pluma al servicio de la causa popular de la servidumbre partidista. Desde comienzos de siglo, gracias al caso ruso y el futurismo italiano, viene planteándose esta cuestión. La Revolución de Octubre en 1917 y Primera Guerra Mundial determinan las relaciones entre el escritor y el partido. Primeramente, el futurismo italiano mantiene un compromiso claro: en este caso, se impregna del belicismo de la Primera Guerra Mundial, cabe recordar las palabras de Marinetti en *Guerra sola igiene del mondo*. En segundo lugar, el caso ruso también desarrolla escritos de compromiso antes de la Revolución. Por ejemplo, Maiakovski escribe el poema "El poeta es un obrero" en 1915 y también existen otras publicaciones obreras antes de la Revolución. Es destacable, en estas últimas, la observación que realiza Trotski sobre la albergada *promesa de esa cultura humana nueva* que hay en ellos, a pesar de su calidad *mediocre*.

En este sentido, estos poemas anteriores a la revolución de los bolcheviques iguala el fenómeno producido por la expresión «directa» del romance en la guerra civil. Sin embargo, estas publicaciones obreras son la excepción, pues son más destacables los caminos por los que discurren el futurismo ruso e italiano. En el caso ruso, Lenin lidera el proyecto revolucionario y establece el papel del escritor en los márgenes del paradigma de la *literatura debe ser una literatura de Partido*. Mientras que el futurismo italiano crea el

29. "Aquí trabajamos mucho y no todo lo que quisiéramos, a causa de nuestra condición de extranjeros. Y nada de esto nos satisface y queríamos volar al mismo frente de batalla. Nunca medí tanto mi pequeñez humana, como ahora. Nunca me di más cuenta de lo poco que puede un hombre individualmente. Esto me aplasta."

(Vallejo, "Carta a Juan Larrea en París", 28 octubre 1936, 1982, 262)

Partito Futurista Italiano con un programa político marcado por el carácter nacionalista revolucionario[30]: *La parole ITALIA deve domenare sulla parole LIBERTÀ*. Los futuristas italianos derivan de la *La nova religione-morale della velocità* que proclaman en 1916 a la adhesión al fascismo tras la proclamación de Mussolini como *duce* en 1924[31]. Tampoco hay que olvidar los conflictos internos del surrealismo en pos de la ideología comunista que comienzan en 1932 con el primer paso dado por Aragon.

Finalmente, queremos ejemplificar que con la guerra civil española se reubica el debate abierto en los años veinte. La diferencia, y aquí queremos llegar, resulta del compromiso directo traducido en el empleo del romance, que como señala Juan Carlos Rodríguez, no pretende *revolucionar* la *escritura poética en sí misma*, es una cuestión de variar los *contenidos* (Rodríguez, 1994). Esta idea coincide precisamente con las observaciones que Trotski realiza en una reunión organizada por el Comité Central en 1924: "[las publicaciones obreras anteriores a la revolución] contribuyeron al progreso no de la literatura, sino de la revolución" (Trotski, 1969, 128). En una síntesis más clara, estas composiciones se diferencian:

> "Los pioneros de la vanguardia postularon una estética revolucionaria bajo el signo de la ruptura y la emancipación, ligada al mismo tiempo a los más elevados valores sociales utópicos y a la esperanza."
>
> (Subirats, 1989, 33)

De aquí que se entienda en *Candente horror*, como inicio poético de la preocupación política de Gil-Albert en su obra, la culminación de una influencia vanguardista, mayormente futurista, potenciada a raíz del Nuevo Romanticismo. El debate sobre el intelectual y el partido lo recoge Gil-Albert y adquiere su protagonismo en *Hora de España*, revista fundada a finales de 1936 por Gil-Albert, Dieste, Altolaguirre, Sánchez Barbudo y Gaya, entre otros. La propia ética estética de la revista ya tenía su debida significación en el sentido del compromiso y en torno a este debate. El tono de *Hora de España* es bastante abierto y cumple los objetivos marcados de proteger

30. "L´Italia, unico sovrano. Nazionalismo rivoluzionario per la libertà, il benessere, il miglioramento fisico e intelletuale, la forza, il progresso, la grandezza e l´orgoglio di tutto il popolo italiano."

(Marinetti, 1968, 153)

31. "Questo libro [*Futurismo e Fascismo*, 1924] presenta al lettore il Futurismo, e il Fascismo, l´influenza del primo sul secondo, l´allcanza politica dei due movimenti e le differenze che li distinguono. Libro vivo, che si contradice qualche volta."

(Marinetti, 1968, 497)

el principio de libertad y propiciar la integración cultural[32] (Caudet, 1975). *Hora de España* pretende un público distinto al de la mayoría de revistas, "se dirige a una élite culta, a la juventud universitaria" (Roumette, 1977, 239). El carácter político de la revista lo aclara muy bien Sánchez Barbudo en una carta a Lechner el 15 de marzo de 1967:

> "Entre los redactores no había peleas ni tendencias. No al menos en la época, que yo vi. Todos éramos de izquierda, simpatizantes comunistas. Había alguno que lo era (Gaos, por ejemplo), pero no tomaba parte activa en la redacción. En nuestro grupo de redactores, algunos, Gaya, Gil-Albert, eran realmente apolíticos, fuera del mundanal ruido, pero se sumaban con gusto a la tendencia DOMINANTE. La tendencia que se impuso era la que llamaríamos «frente popular, izquierdista, liberal, no sectaria». Nuestra obsesión (de Dieste, mía…) era no caer en propagandismo, en mala literatura, incorporar a los más, dejar libertad."
>
> (Sánchez Barbudo en Lechner, 2004, 468)

El testimonio de Sánchez Barbudo dilucida varios aspectos. Quizá el más importante es el individualismo de Gil-Albert. La actitud de Gil-Albert es reseñable por no alinearse junto a ningún partido, sino en una causa justa, aunque Aznar Soler mantiene que su poesía como juglar simpatiza con la línea del Partido Comunista, y tanto es así que denomina esta corriente gilalbertiana como «comunismo poético» (Aznar Soler, 2007). Gil-Albert *no era un marxista*, como le definieron en la "Aclaración en torno a nuestra crítica de *Éxtasis*" de *Nueva Cultura*. Por ello, congeniaba tan bien con el espíritu de *Hora de España*, en un tono independiente y con un carácter permisivamente abierto. Tal es así que Antonio Machado llegó a calificar *Hora de España* como «la revista de los hombres de buena voluntad». Estas posiciones le costarían a *Hora de España* las reprimendas del Partido Comunista y a Gil-Albert el Premio Nacional de Poesía de 1938[33].

Hora de España realiza una importante labor de discusión sobre la estética y el papel del intelectual en la guerra. Un hecho primordial en estas dos

---

32. "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)

33. "Precisamente en ese mismo año Gil-Albert padece lo que en el lenguaje coloquial se llama «pucherazo». En efecto, un jurado en el que estaba Rosa Chacel le concede el Premio Nacional de Poesía por su libro *Son nombres ignorados*. Era ministro de Propaganda y Cultura el alicantino Esplá que había subvencionado la revista *Hora de España* en cuya andadura tanto participara nuestro escritor. Pero el subsecretario de Instrucción Pública Wenceslao Roces, enterado que Gil-Albert no había querido afiliarse al

últimas cuestiones es el II Congreso Internacional de Escritores celebrado en Valencia en 1937. "Al congreso de julio de 1937 se llegó con una profunda brecha entre los intelectuales y escritores, que sólo se haría visible tiempo después" (Trapiello, 1994, 268). Si el congreso de 1935 había supuesto la organización del frente intelectual antifascista y exaltación de Gide como escritor comprometido, será la caída del mito de Rusia en el «caso Gide»[34] la que reubique el papel del escritor con respecto al partido. Por esos años muchos escritores viajan a Rusia para vivir de primera mano la *epopeya humana* en la que tantos tenían depositada la fe del futuro. El regreso, fue sin duda, muy descorazonador. Y Gide, igual que aclama la labor rusa, publica en 1936, tras su viaje a la URSS, *Retour de l´URSS* y sus *Retouches a mon retour de l´URSS* donde cuestiona la moral de la revolución. Gide fue proscrito en el congreso de Valencia, se habló de expulsarlo de la Alianza de Escritores, y Dieste, el único que le brindó su apoyo, fue censurado en las reseñas de la participación.

En este contexto, *Hora de España* fomenta la labor de dejar atrás el vehículo del romance y continuar, independientemente del partido, hacia una poesía culta. Gil-Albert y Ramón Gaya inician en *Hora de España* una dialéctica en torno a cumplir con las necesidades históricas de la guerra, sin estar por ello «comprometidos» a desarrollar su arte únicamente en el ámbito popular, alejados de la Belleza. El debate se inicia con la polémica entre Ramón Gaya y Renau, miembro del Partido Comunista. Gaya publica "Carta de un pintor a un cartelista" como respuesta a una conferencia de Renau sobre la función social del cartel. Es decir, antes del Congreso de Valencia se cuestiona la diferenciación del arte como propaganda, y por ende, del artista como propagandista, como siervo del partido. Gaya, desde su opinión inquebrantable y compartida por Gil-Albert, reclama a Renau que *la guerra no es una marca de automóvil*: la respuesta de Renau será la publicación del estudio *Función social del cartel publicitario*[35] en *Nueva Cultura*.

Partido Comunista, le retira el premio y se lo concede de manera arbitraria e injusta a un poeta militante del mismo, Pedro Garfias."

(Santo, 2005, 23)

34. Juan Gil-Albert se refiere al conflicto con respecto a Gide y la URSS en *Memorabilia*, aunque nunca cumplió su promesa de hablar sobre el tema en profundidad:

"Hablaré de pasada, de algunos transeúntes ilustres, de Ehremburg, de Malraux; aunque insistiré sobre ellos, con más detalle, en el apéndice que pienso dedicar a lo que llamo el incidente comunista Gide."

(Gil-Albert, 1975, 247)

35. "No es un secreto que sus carteles [los de Renau], por influencia de los alemanes, se parecen mucho a los de la propaganda nazi."

(Gaya, 2007, 331)

Esta dialéctica sobre el intelectual y el partido deviene en la concepción que los propios intelectuales tienen sobre sí mismos y la propia Historia. Al menos en *Hora de España*, se observa una interpretación de la guerra muy específica que nos da buena cuenta de la obsesión por el Tiempo y la Historia a la hora de explicar el conflicto armado. La Guerra Civil española es interpretada como «mito» en palabras de Lenin: una oportunidad excepcional dentro de las condiciones objetivas que en la historia se dan. Aún no siendo el hombre producto de estas circunstancias, sino de la conciencia de clase.

Para María Zambrano, el «mito» de la guerra civil supone una paradoja como vivencia, en tanto que su experiencia de los hechos no consigue *extraer del mito su sentido*. Como «mito», y en el marco de la literatura, la guerra desvanece el estereotipo del despertar de la conciencia y plasma la utilidad del lenguaje como testimonio e incapacidad combativa frente a las armas (Moskos, 1977). El intelectual opta por el papel de «guía»: entendiéndose su labor de concienciación revolucionaria, o si se quiere, de propaganda.

"Pues bien, yo digo que el intelectual está encuadrado perfectamente en su papel cuando sale de su torre de marfil para defender los derechos de la justicia contra la barbarie" (*Hora de España*, 1975, 245). Estas palabras pronunciadas por Julien Benda durante la sesión de apertura del Congreso de Valencia nos ponen en alerta con respecto a lo advertido por Juan Carlos Rodríguez:

> "Pues, en efecto, fijémonos que con la idea del *compromiso* jamás se puso en duda la tradicional ideología burguesa del artista o del escritor. Muy al contrario, se les reconocía, de entrada, a tales "Artistas" que tenían un ámbito propio (las "formas puras" o la "*intimidad esencial*", al margen de la "*vida cotidiana*" aun con gradaciones al respecto); sólo que a continuación se les pedía que, puesto que la Historia se había vuelto tan trágica, tan urgente (la invasión de los nazis, el fascismo español, etc.), accedieran coyunturalmente a abandonar ese su

"Más bien ha sido Renau el que ha seguido ocupándose de eso, después de que quedara cerrado el tema en *Hora de España*. Cuando ya llevábamos un año de guerra yo veía que los carteles que llamaban a la lucha en aquella atmósfera tan dramática seguían estando hechos por los mismos cartelistas que antes hacían los anuncios de pasta de dientes, por ejemplo: hacían el mismo tipo de cartel, sólo que ahora con milicianos. A mí aquello me chocaba, y no me gustaba porque pensaba que el cartel de guerra lo debería hacer un pintor, un pintor dramático (cosa que yo no era; yo no quería hacer carteles). Yo pensaba en Solana, que estaba en Valencia. Renau se sintió aludido y ofendido y contestó en el segundo número; en el tercer número intervine de nuevo, y allí se cortó porque hablamos personalmente y decidimos dejarlo."

(Gaya, 2007, 45)

> ámbito propio del Arte y bajaran a la calle, es decir, se *comprometieran* con la nueva tragedia histórica."
>
> (Rodríguez, 1994, 309)

La «torre de marfil», aquella «soledad burguesa» que Gil-Albert critica en la poesía impura ("Palabras actuales a los poetas") gracias a una cita de Louis Aragon: *¿Hasta cuándo os estaréis contemplando las cosas en sí mismas?* Por ello que Cernuda diga en "Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales" que el poeta es un *revolucionario con plena conciencia de su responsabilidad*. Esta responsabilidad conduce al poeta a «salir a la calle» y al *vitalismo poético* que forma parte de la «clase revolucionaria», aunque como hemos visto, tan sólo sea coyunturalmente.

El poeta adquiere su sentido del socialismo al verse inmerso en la masa, en la fuerza social comprometida en la lucha de clases. Este hecho se muestra en Gil-Albert cuando alterna su poesía popular de los romances con la militancia de los discursos públicos o cargos propagandísticos e intelectuales. El escritor ya forma parte de la Historia. Ha asumido su inmersión en la clase revolucionaria y a su vez ejerce de «guía» y moviliza al elemento imprescindible para lograr la revolución: la masa. El intelectual es masa y «guía»: ha entrado en la Historia bajo el paradigma de la épica.

Dicho lo anterior, se nos presenta, como se presentaba ante los intelectuales, la difícil distinción entre caer o no en la servidumbre del partido ante una necesaria propaganda: ¿hasta qué punto se puede ser independiente del partido y seguir ofreciendo la pluma a la concienciación revolucionaria?

Los participantes del II Congreso Internacional de Escritores de Valencia (1937) tratan de resolver esta cuestión. La Ponencia Colectiva, presentada al congreso entre otros por Gaya, Miguel Hernández o Emilio Prados, fue un mecanismo para distinguir el verdadero compromiso del intelectual con respecto al interesado partidista (Carnero, 2007b). El propio Julien Benda arremete en la apertura del congreso contra otros intelectuales reunidos en París que presumen de no estar adscritos a ningún partido. Benda califica esta neutralidad de *castración*, lo paradójico es que abogue por la doctrina republicana sin mencionar ningún partido: distinguimos aquí entre *causa* y *partido*.

Aunque Gil-Albert y Gaya muestran su postura más clara gracias a un intercambio de opiniones sobre el artista y su independencia en "Cartas bajo un mismo techo" (*Hora de España*). Gaya plantea a Gil-Albert la peligrosidad en la mezcla de arte y literatura, viendo necesario que los artistas hagan propaganda política. Pero esta propaganda política no puede llamarse arte. En otro artículo titulado "España, toreadores, Picasso", Gaya califica

esta postura de desprecio hacia las masas. La respuesta de Gil-Albert, conforme con Gaya, dirige la cuestión –y nos muestra al mismo tiempo la duda estética que le preocupa y llevará hacia *Son nombres ignorados*– sobre cómo hallar la forma de mantenerse en la causa revolucionaria sin desprenderse de la Belleza. En otras palabras, los autores valencianos anticipan el deseo de libertad estética sin por ello causar una digresión en la realidad bélica del momento, ni abandonar el compromiso.

El artista está obligado a poner al servicio de la causa popular su *capacidad técnica*, como dice Gaya, para lograr una propaganda revolucionaria. Los intelectuales son conscientes del momento histórico en el que viven y se refleja en la mayoría de los escritos, entre los que se destaca, como ya se ha dicho, la corriente interpretativa de *Hora de España*. Por ejemplo, Altolaguirre publica "Última muerte" en febrero de 1937:

> "Cuando se aleje, suba, nos corone,
> este espacio de tiempo incandescente,
> esta guerra flamígera en que estamos,
> cambiará con su lluvia y con su fuego,
> los estériles campos de la Historia."
>
> (Altolaguirre en *Hora de España*, 1975, 61)

Este determinismo histórico muestra la interpretación de la Historia que realizan los intelectuales comprometidos con la causa republicana. Si nos atenemos a que la revolución social es producto de la conjunción de factores objetivos y subjetivos, se puede determinar como factores objetivos la guerra producida con la sublevación del bando nacional. Se trata, finalmente, de una dialéctica de factores subjetivos y objetivos. Los intelectuales se consideran portadores de una misión y de una responsabilidad, ya que asimilan su posición dentro de los factores subjetivos, como parte y liderazgo del proletariado. El problema se encuentra a la hora de interpretar los factores objetivos y subjetivos por separado. Los subjetivos en cuanto a la capacidad decisiva de la actuación activa de la masa, mientras que los objetivos, en cuanto al devenir histórico.

Así, por ejemplo, los factores subjetivos son observados por Bujarin como accidentales, mientras que Plejanov otorga importancia al azar en su interpretación del materialismo histórico. Pero lo que aquí nos interesa es la manera de comprender la guerra que se observa a raíz de un acontecimiento histórico que ya había tenido sus precedentes. Es decir, la reproducción de un hecho inevitable que de alguna manera tiene su evolución desde la Guerra de la Independencia y la dialéctica de las dos Españas. Este modo

de interpretar la Guerra Civil española fue muy extendido y Gil-Albert no fue ajeno a ello[36]. Los intelectuales se ubican en un marco histórico global a la ahora de afrontar la guerra:

> "Aquí, aquí.
> frente a la Historia,
> frente a la Historia grande,
> bajo la luz de las estrellas,
> sobre la tierra prístina y eterna del mundo
> y en la presencia misma de Dios
> aquí,
> vamos a hablar aquí."
>
> (Felipe en *Hora de España*, 1975, 73)

Para este razonamiento es fundamental el texto de José Bergamín titulado "Pintar como querer (Goya, todo y nada de España)":

> "«El tiempo también pinta», nos decía Goya. Pues ¿qué pinta el tiempo? ¿Qué tiene que ver con la pintura o en la pintura el tiempo? ¿No es, en cierto modo, la pintura, negación del tiempo? El tiempo, la historia, no pintan nada. ¿Qué caprichosa afirmación es ésta? ¿Caprichosa, disparatada? ¿No es la pintura, caprichosamente, un puro contratiempo disparatado?
>
> Demos por buena la afirmación goyesca y preguntemos, si el tiempo también pinta, *¿cómo pinta*? ¿Pinta como Goya? ¿Pinta *como quiere*?
>
> La pintura de Goya en este tiempo nuestro parece, más que nunca, querérsenos meter por los ojos.
>
> ¿Por qué? Quisiéramos saberlo. Y también cómo."
>
> (Bergamín en *Hora de España*, 1975, 134)

Bergamín encuentra un antecedente histórico de la guerra civil y lo valora como una reproducción idéntica en la comparación que realiza entre Goya y Picasso. Es decir, Bergamín crea una línea evolutiva de la Historia que, como señala Maria Zambrano, se repite. Esta repetición de la Historia como continuación de un mismo sentido se acerca a la teoría hegeliana del

36. "Gil-Albert, secretario de la sección de literatura de L´Aliança valenciana, interpretaba la guerra civil española como una nueva guerra de la independencia en donde el pueblo español combatía contra el fascismo internacional en defensa de la legitimidad republicana, de la democracia y de la libertad."
(Aznar Soler, 2007, 76)

tiempo. Bergamín observa en Goya la *plenitud temporal revolucionaria* que es *reveladora del pueblo español*. Este ensayo de Bergamín aúna las dos condiciones que le provoca aproximarse a Hegel: el tiempo como una línea que adquiere continuidad homogénea y, en segundo lugar, contemporaneidad en el desarrollo de una IDEA o Espíritu Absoluto (Harnecker, 1975).

Esta "esperanza de *todo* nacida de la desesperación de la *nada*" (Bergamín en *Hora de España*, 1975, 140) pretende un nuevo orden socialista, que en palabras de Gil-Albert, es *indudable*. De alguna manera, este Espíritu Absoluto o IDEA es lo que Bergamín llama voluntad popular revolucionaria, como matiz propio de lo español y del español: patrimonio innato manifestado coyunturalmente en la Historia.

Como es sabido, el proyecto revolucionario fracasaría con la victoria nacional. Juan Gil-Albert concluye el cambio estético gracias a la publicación de *Son nombres ignorados* en 1938. El artículo "El poeta como juglar de guerra", los sucesos del «caso Gide» y las "Cartas bajo un mismo techo" son la muestra del desarrollo de un periodo poético que se podría fechar desde julio de 1936 a marzo de 1937. La poesía de Gil-Albert durante la guerra discurre entre una «alternativa ideológica al vanguardismo» y la estética popular del Romancero hacia la «poesía difícil»[37]. Desde 1937, Gil-Albert tiene decidido "decantar la adversa experiencia hacia una afinada percepción estética" (García de la Concha, 1987, 255). La síntesis de este cambio, donde hallará su voz personal y poética inconfundible, la plasmará en el artículo "En torno a la vocación (lo popular y lo social)" escrito en 1938 y publicado un año más tarde en la revista mejicana *Taller*[38]. Gil-Albert afirma, que sin abandonar el compromiso ineludible de la guerra, los *caminos del espíritu son otros*. El poeta alcoyano se ha decantado por la Belleza, cuando incluso la había despreciado en *Candente horror*. Termina así el periodo comprometido de Juan Gil-Albert que deriva en la causa homoerótica y la crítica al franquismo mediante el ensayo político: El escritor forma parte del «mito», ya es parte de la Historia.

---

37. "Su instinto y su inteligencia le llevan hacia una poesía difícil, donde tal vez el éxito sea menos inmediato. Pero, ¿quién puede torcer los profundos designios de la vocación?"

(Cernuda, "Poetas en la España leal", 2002, 125)

38. "En el número III (mayo 1939) aparece otro texto fechado en Cataluña en 1938 (seguramente, por tanto, también aportado por Paz) que se titula «En torno a la vocación. Lo popular y lo social». Se trata de una intervención complementaria de la *Ponencia colectiva*, de la que además va mucho más lejos, pues estamos ante una verdadera toma de distancia ante un arte «popular« y «realista»."

(Rovira, 1991, 51)

4. UN *DESTINO CONTRADICTORIO* (RE)CONSTRUIDO. *MISTERIOSA PRESENCIA* COMO PARADIGMA DE UNA NUEVA PROTOHISTORIA PARA JUAN GIL-ALBERT

1. *Protohistoria* para la alteración del canon crítico

El estudio de la crítica sobre la obra de Juan Gil-Albert siempre ha partido de unos presupuestos establecidos e inamovibles que descansan sobre la parte primera de su obra. En nuestro caso vamos a detenernos fundamentalmente en la primera poesía gilalbertiana, haciendo especial hincapié en la importancia de *Misteriosa presencia* y *Candente horror* como paradigmas a la hora de poner en tela de juicio el canon crítico determinado.

Este primer periodo de la obra gilalbertiana anterior a la guerra, su prehistoria literaria (Linares, 1977), se compone de cincuenta y seis poemas (Siles, 2007). Este corpus textual surge, digámoslo así, de una ruptura dirigida hacia una pretensión estética. La mención habitual a esta separación entre prosa y poesía (de 1927 a 1932 Gil-Albert escribe cinco libros en prosa) alude a las palabras de Gil-Albert con respecto al riesgo de "poetizar su prosa".

Esta prehistoria literaria, que a partir de ahora –por las razones que se verán– acordaremos en llamar *protohistoria* (Siles, 2007), se ha convenido, por autor y crítica, en ordenar cronológicamente con respecto a su composición de la siguiente manera: *Misteriosa presencia*, en primer lugar, y *Candente horror* posteriormente. El objetivo de esta investigación es recoger la propuesta de Jaime Siles, como reordenación de la *protohistoria* gilalbertiana, señalando algunas cuestiones claves, así como intentar *definir* estética e históricamente el «gongorino» *Misteriosa presencia*.

2. En la encrucijada entre «pureza» y compromiso: Desde la *historicidad* a la contemporaneidad de sí mismo

A la hora de afrontar esta *protohistoria* literaria en Gil-Albert hemos cercado su estudio entre las fechas de 1927 y 1936, es decir, su obra anterior a la guerra. Aunque de igual forma serán importantes ciertos artículos posteriores, así como los *Siete romances de guerra* y el poemario *Son nombres ignorados*.

Por tanto, Juan Gil-Albert comienza su andadura literaria en el final de los «felices años veinte», consumado el periodo de *transición* (Crispin, 2002) desde la primera vanguardia hacia la integración de la «pureza» y gongorismo, hacia la segunda promoción de la vanguardia española entonces. Es común en la crítica entender este proceso iniciático en la prosa de Gil-Albert como una sucesión estética que otorga sentido a su convenido primer libro en poesía, *Misteriosa presencia*. Es decir, éste como producto de un trasvase del estilo en prosa, más la añadidura del halo gongorino que impregna el poemario.

En cambio, no debemos asimilar los primeros años literarios de Gil-Albert como una depuración estilística de la prosa a la poesía –por miedo a poetizar la primera–, sino como un proceso de (re)construcción individual cuyo objetivo es sentirse contemporáneo de sí mismo[39].

Para explicar tal afirmación descendamos al contexto de la irrupción editorial de Juan Gil-Albert: *La fascinación de lo irreal* se publica en 1927, mientras que *Vibración de estío* en 1928. Estas dos fechas nos ubican los dos primeros libros gilalbertianos en un momento clave para entender la literatura española del siglo XX: Juan Gil-Albert se halla en la encrucijada entre «pureza» y compromiso.

Si bien está asentada la escisión entre los años veinte y treinta como la ruptura de la pureza hacia la revolución (Cano, 1996), valga considerar la cuestión, más que por una *contradicción*, como una *inversión de la problemática* (García, 2001a). Por tanto, se puede decir que *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío*, entendidos como un mismo bloque, experimenta la *cima de la curva* y descenso de ésta en la poesía pura española (Blanch, 1976). En otras palabras, mientras la literatura española vive entre el auge y agonía de

39. Jaime Siles precisa que *Misteriosa presencia*, por el empleo del soneto y el tema homoerótico, supone para Juan Gil-Albert sentirse contemporáneo de sí mismo (Siles, 2007). A nuestro modo de ver, tal intento ya se anticipa en su prosa cuando abandona el tardomodernismo de sus dos primeros libros y empieza a incorporarse a la vanguardia política.

la prosa deshumanizada y poesía pura, Gil-Albert orienta su estilo en prosa hacia un tardomodernismo de marcadas influencias.

Este anacronismo con el contexto literario, sumado al anonimato provinciano en el que reside Gil-Albert, conllevan un efecto decisivo en el abandono de las formas preciosistas y amaneradas hacia una acomodación contemporánea. La decisión de Gil-Albert no es sumarse a la nómina del Veintisiete, sino formar parte del proyecto de construcción de una «cultura nacional» (Rodríguez, 2002) que Ortega y un conjunto de jóvenes poetas e intelectuales se habían propuesto desde la *Revista de Occidente*.

Desde aquí, desde este punto preciso donde literatura e historia se encuentran inseparablemente, es donde se precisa el viraje político que Juan Gil-Albert consumará en la Guerra Civil española. Efectivamente, "Gil-Albert se pensó a sí mismo no como poeta sino como escritor" (Siles, 2007, 31), pero también como *autor* en [y de] su tiempo. La obra gilalbertiana, igual que el arte de vanguardia toma conciencia de su propia *historicidad* (Soria Olmedo, 1988), arranca de la conciencia de sí mismo, de su *historicidad* para (re)construirse a sí mismo desde la contemporaneidad.

Por esa razón, Gil-Albert, ejemplo tardío de esa «vitalidad del modernismo» (Soria Olmedo, 1988) que retrasa la llegada de las vanguardias a España, vive un proceso estético y –no olvidemos– ético de aproximación a sus contemporáneos a raíz de la influencia de Ortega y de la lectura de sus coetáneos. Sólo así se explican el viraje hacia el compromiso y la asimilación del vanguardismo más extremo que plasmará en *Candente horror*, su primer libro de poesía tras la reordenación propuesta por Siles.

Este *mimetismo* dirigido, por el propio Gil-Albert, hacia la contemporaneidad de sí mismo resulta ser una aplicación gradual de los procedimientos disolutivos que realizó la vanguardia. Si para la vanguardia española "el punto de partida es la disolución del simbolismo modernista" (Soria Olmedo, 2007, 23), Juan Gil-Albert abandonará su elitismo finisecular hacia una renovación de la estética en la *historicidad*: a la estética por la historia. En esta renovación mimética encontramos dos factores imprescindibles: contexto histórico y magisterio de sus mayores.

El autor de *Las ilusiones* se encuentra en una diáspora de transición realizada a todos los niveles, afectando por supuesto al ámbito literario. Esta *inversión de la problemática* que hemos citado, ya no como ruptura, afecta sensiblemente a la obra de Gil-Albert una vez concluido este primer bloque compuesto por *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío*. Es decir, queremos demostrar que Juan Gil-Albert es un autor *pasivo* generacionalmente hablando, ya que su aislamiento y tardío comienzo literario le obligan a (re)

orientar no solamente su estética, sino su ética como soporte de un proyecto humano. Decisivamente el contexto influye sobre el autor, más que el autor en el contexto. Y en el páramo de esta diáspora obtenemos dos extremos entrelazados gracias a esta *problemática invertida*. Por un lado, la *recuperación / mitificación* de Góngora donde hallamos a éste como *inventor* del Veintisiete y al Veintisiete como *inventor* de su Góngora (García, 2010a): la poesía pura vertebrada alrededor de la ideología fenomenológica debido al predominio de la problemática kantiana en nuestro siglo[40]. Mientras que en la otra orilla domina una atmósfera tendente al cambio en lo político y estético como parte de un irrespirable agotamiento generacional.

Este peso del contexto en Gil-Albert se ve agravado por la renovación del magisterio de sus primeras influencias. El acercamiento a Wilde y Valle-Inclán, más Miró y Azorín por añadidura, resolverán un estilo tosco y lujoso orientado hacia la conciencia actualizada que el contexto histórico exige: una próxima «rehumanización».

En resumen, Juan Gil-Albert, abandona su elitismo enmarcado en los márgenes de la indiferencia social. La sustitución de valores en su ética propicia un compromiso con el proyecto cultural nacional adoptando posiciones antiburguesas en el clima de derrota que la dictadura de Primo de Rivera anuncia. Esta transustanciación, como veremos a continuación, ya se observa en 1929 y nos proporcionará dos conclusiones: un clima beligerante que despunta hacia una *nueva sensibilidad* y la aceptación de este clima mediante una anticipación de la «rehumanización» lograda en los «hoscos años treinta».

3. Inflexión estética, inflexión ética: el sentido de una protohistoria (re)ordenada

Para comprender la integración progresiva de Juan Gil-Albert en la contemporaneidad necesitamos asumir el debate estético en la obra gilalbertiana como parte activa. De este modo, ¿qué significa una «integración» de Gil-Albert, referida hasta ahora, en la contemporaneidad? Debemos

40. Para el intento de la construcción de una «cultura nacional» basándose en los preceptos fenomenológicos Juan Carlos Rodríguez (2001), "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. Esta permanencia de la problemática kantiana en el siglo XX responde a la pervivencia del clásico camino de la teoría del arte y la estética: hyle y forma (Wyss, 2010). En definitiva, se trata de un idealismo filosófico impulsado por Occidente.

traducirlo como la intención de sumarse a la segunda promoción de la vanguardia española mediante una inflexión estética y ética.

Inflexión de una búsqueda personal, que hasta entonces, estaba orientada –o desorientada, según lo queramos entender– hacia una personalidad literaria que por unas determinadas circunstancias –contexto y magisterio, hemos dicho– torna en colectiva, tanto en búsqueda como en singularidad. Ese sumarse al albor de una nueva sensibilidad nos hace presuponer la participación estética de Gil-Albert en el estado de una cuestión ineludible para esas fechas: la crisis identitaria del arte[41].

Mainer nos habla, a raíz de la ruptura entre pureza y compromiso, de una crisis identitaria que protagoniza los «hoscos años treinta» (Mainer, 1981). Si bien ya hemos discutido la cuestión de la ruptura en favor de una inversión, acotar esta crisis identitaria del arte a los años treinta presenta dudas.

Para resolver esta problemática entendamos la segunda promoción de la vanguardia española como parte de una misma nueva sensibilidad que a su vez escinde dos momentos de crisis con respecto al arte. Serán dos momentos *sensitivos* distintos donde, desde las mismas reglas de juego, desde el tablero de la fenomenología, hallará diferentes caminos una misma cuestión estética. Es decir, como veremos, una continua dialéctica entre teoría/práctica, forma/contenido y pureza/revolución.

La *nueva sensibilidad* surge hacia mitad de los años veinte imponiendo como eje central de su dinamismo artístico una concepción vital renovada (Buckley y Crisipin, 1973). Ahí el valor, como reordenamiento, de la segunda promoción de la vanguardia española: resolver un primer momento de crisis provocado por el vitalismo destructivo. Si la primera promoción de la vanguardia española fue un *factor de primer orden en el contexto de la europeización* (Soria Olmedo, 1988), la segunda, a través de la iniciada llamada al orden, será una integración destinada al «acondicionamiento» de la modernización burguesa y al país como estado europeo en el marco de una determinada coyuntura ideológica (García, 2001a).

41. Juan Gil-Albert participa activamente en la dialéctica que afectará al arte en las fechas cercanas a la guerra civil: el papel del intelectual ante el avance de los fascismos. De este modo, son reseñables los artículos "Sobre *Éxtasis*", "Palabras actuales a los poetas", su participación en el II Congreso Internacional de Escritores y las "Cartas bajo un mismo techo" mantenidas con Ramón Gaya en las páginas de *Hora de España*.

Este proyecto, llevado a cabo por Ortega y el Veintisiete, es constructor de una «cultura nacional» (Rodríguez, 2002) que afronta la crisis del arte desde los márgenes de la vuelta a la forma y la poesía pura:

> "El problema de la poesía pura es el de la poesía actual, de suerte que preguntar *qué es poesía pura*, equivale a *¿cómo es posible una poesía en nuestra época?*, porque sólo es posible, actualmente, una poesía pura."
>
> (Vela, 1983a, 57-58)

Estas palabras de Fernando Vela, secretario de la *Revista Occidente*, nos parecen clarividentes, más aún, teniendo en cuenta que pertenecen precisamente al año 1926, entre el «annus mirabilis» y la *recuperación / mitificación* de Góngora. Ante la existencia de una crisis del «objeto-poesía» tanto a nivel práctico como teórico (Rodríguez, 2001), la vuelta a los clásicos es el destino estético adecuado como método de integración constructiva.

Este desarrollo estético parte, como se ha dicho, desde una coyuntura ideológica que radica en la superación de la mitología nacional noventayochista por la España de Ortega (García, 2010c). Y es aquí donde debemos ubicar el inicio literario de Juan Gil-Albert, para afrontar así la decisiva inflexión que toma su posición estética y ética.

La exposición de este entramado en torno a «realizar la patria» como «realizar la poesía», nos invita a plantearnos un interrogante en el propósito de Gil-Albert a la hora de agregarse a la pretendida nueva «cultura nacional». Si bien esta cuestión ha de analizarse desde un punto externo a la poesía, por la imposibilidad de hablar de tal género en Gil-Albert hasta la década siguiente, cabe focalizar el interés en su prosa. Por una parte, tenemos este primer bloque integrado por *La fascinación de lo irreal* y *Vibración de estío* que, a través de su estética, determinará cuál será el ámbito gilalbertiano. Ya se ha dicho que el estilo de esta primerísima prosa nos conduce a recurrir a un modernismo sintetizado con alguna influencia diversa como consecuencia de la pasión del autor por el siglo XVIII francés y el rococó. Sin embargo, salgamos de la pereza crítica y de los textos gilalbertianos canonizados, vayamos –a los tan ignorados– artículos (periodísticos) que Juan Gil-Albert escribe entre 1927 y 1929 para *El noticiero regional* (Miró, 1994). Como podemos observar, los artículos son paralelos a este primer bloque, siendo así escaparate estético de la concepción gilalbertiana del momento en cuestión.

Por ahora, dos son los artículos que centran nuestro interés: "Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»" (Gil-Albert, 1994a) y "Nada tan difícil como ser moderno" (Gil-Albert, 1994b). El primero de ellos,

publicado el 20 de marzo de 1927, es una ingenua evocación de Madame de Pompadour en la misma línea que *La fascinación de lo irreal*. El preciosismo, lujo y detalles minuciosos en los que Gil-Albert condensa su prosa nos dan una idea de ese primer vitalismo, que como en toda su obra, patentiza la ética de una estética que puede ser analizada incluso en la indumentaria que viste por aquellos años. Es, por tanto, el artículo "Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»" exponente del vitalismo artístico y posición pequeñoburguesa que adopta Juan Gil-Albert en sus dos primeras obras.

Sin embargo, el segundo de los artículos mencionados –"Nada tan difícil como ser moderno"– nos será más útil, ya que es una síntesis de este primer periodo y supone una toma de postura con respecto al debate estético. "Nada tan difícil como ser moderno", publicado el 7 julio 1928, tiene significativa importancia en la posible incorporación de Juan Gil-Albert a la construcción de una «cultura nacional» por/mediante el Veintisiete.

El artículo es un cruento ataque a la era vanguardista representada en los avances de la técnica, deportes, destino futurista y cine. El autor concreta y alude a la *generación de cabezas huecas* perteneciente a la clase media acomodada que representa este ideal de vida moderna. Juan Gil-Albert va más allá, y hecha la crítica feroz, propone su concepto de modernidad:

> "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, 1994b, 110)

Las palabras de Juan Gil-Albert nos definen un rechazo hacia una época que no le pertenece, el escritor recluido en su provincia vive bajo unos

órdenes éticos que no se adecúan a los ahora impuestos. A su vez, la inclusión de «tan siglo XX» para definir la juventud española nos remite al lema orteguiano –*nada moderno y muy siglo XX*– como muestra de la influencia que Ortega tiene en la trayectoria literaria gilalbertiana. Es decir, Gil-Albert, a pesar del aislamiento, deja constancia de estar en conocimiento de la disyuntiva en torno a España procedente del Noventayocho y la *sincronización* cultural con el resto de Europa (García, 2010b). Así como de la orfandad modernizadora en la España que vive a finales de los años veinte.

La crisis identitaria del arte procede de una coyuntura ideológica anterior –y persistente– a los años treinta. Pero, ¿cuál es el punto de engarce, la inflexión estética y ética que incorpora a Juan Gil-Albert a la contemporaneidad? Sin duda, es la inversión de la problemática que podríamos ubicar en la crisis financiera mundial de 1929 (Mainer, 1981) y el renovado clima español de agitación ante la situación política. El proyecto orteguiano que persigue construir una «cultura nacional» se desvanece ante una coyuntura de carácter histórico. Bajo ese prisma, la obra de Juan Gil-Albert tomará a partir de 1929 un rumbo «rehumanizador», y como veremos irracionalista, fruto del alistamiento a la vanguardia política. Juan Gil-Albert se incorpora a la contemporaneidad cuando se produce la inversión de la problemática: la forma deja paso al contenido, la pureza a la revolución y la teoría a la praxis.

Esta inflexión estética y ética en la *protohistoria* gilalbertiana es fácilmente demostrable. Tan sólo ha de seguirse la evolución de los títulos gilalbertianos publicados, así como de los ignorados artículos de *El Noticiero Regional*. A partir de 1928, contamos con tres libros en prosa: *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado* (1929), *Gabriel Miró (El escritor y el hombre)* (1931) y *Crónicas para servir al estudio de un tiempo* (1932); y dos publicaciones dispersas como son "Miss Europa" (Gil-Albert, 1994c) y "Elegía a los sombreros de mi madre". Con respecto al primer bloque, en estos tres libros se observa la incorporación de elementos referidos a un compromiso político, por ejemplo, a través de menciones a la Revolución rusa o desde la crítica irónica. Hablamos, en resumen, de una «conciencia de época» resultante de los cuatro pilares básicos en el primer Gil-Albert: Azorín, Miró, Valle-Inclán y Wilde (Siles, 2007). Este acercamiento de Juan Gil-Albert a la situación política también afecta a su círculo de relaciones, valga como ejemplo la publicación del ensayo sobre Gabriel Miró en *Cuadernos de Cultura*, colección valenciana de ideología izquierdista.

Sin embargo, el elemento más decisivo para nuestra investigación es la consecuencia estética que provoca la citada incorporación del elemento

ético. Es decir, Gil-Albert concibe un desapego hacia aquello que Abelardo Linares denomina *cierto esnobismo aristocratizante*, en busca de una adaptación estética a las corrientes del momento. Nos referimos a la incorporación de recursos próximos al surrealismo o futurismo, la actitud de cronista que definirá su prosa de posguerra y el humorismo de vanguardia tan cercano a su ironía innata.

Esta evolución es palpable si recurrimos a la línea estética que siguen los artículos publicados en *El Noticiero Regional*. Si más arriba acudimos a los ejemplos de "Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»" y "Nada tan difícil como ser moderno", vayamos ahora al escrito "Miss Europa" que cierra este ciclo y demuestra nuestra tesis. "Miss Europa" fue publicado en *El Noticiero Regional* el 21 de abril de 1929 y será incluido posteriormente en *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*. Este texto nos ubica la lógica de una nueva *protohistoria* demostrando la evolución de un compromiso político –ya aparecido desde su indefinición teórica en "Nada tan difícil como ser moderno"– y un irracionalismo que desembocaría en el surrealismo "sui generis" de *Candente horror*. En esta inflexión, Gil-Albert incorpora progresivamente una estética surrealista bebiendo de Azorín y su *Superrealismo* de 1929, así como del compromiso a través del Nuevo Romanticismo y el *yoísmo* de la prosa de vanguardia (Ródenas de Moya, 2009).

El escritor se incorpora a la contemporaneidad una vez superado el proyecto de Ortega, del horizonte formalista hacia un nuevo intento de acercar el arte a la praxis vital. Esta inflexión la aborda Gil-Albert desde la crítica que realiza la vanguardia de la *institución arte*, dirigiendo su estética hacia el cuestionamiento de la autonomía de la obra. Gil-Albert parte de unos presupuestos muy separados del debate contemporáneo para unirse al proceso de «rehumanización» intentando superar, junto a la vanguardia, lo que Bürger observa como el concepto hegeliano del término arte.

4. Romper con el *destino contradictorio*: Desautomatización de un tópico. Relectura de *Misteriosa presencia* desde una nueva *protohistoria*

Hasta ahora hemos expuesto el sentido estético que persigue la evolución de la obra gilalbertiana en su *protohistoria*. Es decir, apercibir al lector de una coherencia que mantendrá el orden original de composición en su poesía: *Candente horror* y, posteriormente, *Misteriosa presencia*; frente al desarrollo inverso que establece la canonizada ordenación de la crítica. Nos detenemos en este punto, con la publicación de *Crónicas para servir al*

estudio de nuestro tiempo en 1932, para llevar a cabo la desautomatización de otro tópico: la ruptura –por miedo a poetizarse– desde su prosa a la poesía.

Si bien, Gil-Albert ha cumplido su incorporación a la «rehumanización», existe un vacío crítico a la hora de interpretar los años que suceden en torno de 1932 a 1936. Este silencio, propicio para canonizar esta citada ruptura de prosa a la poesía, vamos a interpretarlo desde la nueva *protohistoria* propuesta, resolviendo una cuestión que resulta más sencilla de lo que parece.

Acudiendo a los textos gilalbertianos, la clave, tanto para esta cuestión como para aportar más argumentos a la (re)ordenación de Jaime Siles, es el conjunto de prosas *A los sombreros de mi madre y otras elegías*. Estas siete prosas son fundamentales para interpretar *Candente horror* como una continuación de éstas, precediendo así *Misteriosa presencia*.

Respecto a estas prosas vanguardistas existe una paradoja que puede servirnos para esclarecer el camino hacia *Misteriosa presencia*. La fecha de creación de estas siete prosas se desconoce, sin embargo hallamos una primera publicación en 1934. Se trata de la "Elegía a los sombreros de mi madre" (Gil-Albert, 2006a), publicada en la revista *Isla* en el número seis datado en 1934. La disyuntiva, aquí estriba el interrogante estético, reside en un texto que poco tiene que ver con el corpus ilustrado por Ramón Gaya y que bajo el nombre de *A los sombreros de mi madre y otras elegías* publicará en 1939 en la revista *Taller*[42]. Es decir, del primero entresacamos una estética más propia de su obra anterior a la inflexión estética y ética. Mientras que en el conjunto textual que publica en la revista de Octavio Paz se nos muestra un estilo cercano al surrealismo, con claro influjo del Nuevo Romanticismo. Parece evidente que la "Elegía a los sombreros de mi madre" de *Isla* (1934) es un esbozo que será rehecho precisamente entre los años 1934-35, cuando Juan Gil-Albert entra en contacto con otros jóvenes poetas en Madrid y se propone escribir *Candente horror* bajo la influencia –por él reconocida– de *Residencia en la tierra* y promovido por la repulsa hacia los fascismos. Esta hipótesis estética resulta incuestionable si enfrentamos dos fragmentos de *Candente horror* y *A los sombreros de mi madre y otras elegías*:

> "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

42. Las prosas de *A los sombreros de mi madre y otras elegías* fueron recuperadas por José Carlos Rovira (Rovira, 1991) de la revista *Taller*, nº II, abril de 1939, pp. 43-62.

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 gusanillos las rosas de una tarde fiesta."

(Gil-Albert, "Elegía a los sombreros de mi madre", 1991, 131)

"Es inútil dormir como si nada
retirando mi sangre colectiva,
animal que regresa por mi tronco
para un cubil posible de mi pecho,
porque no importa que tendido ignore
por unas horas de aparente calma,
lo que dejo a los otros aferrado,
un candente horror para sus vidas.
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, "La noche", *Candente horror*, 2004, 114)

La razón para ubicar *A los sombreros de mi madre y otras elegías* de forma paralela a *Candente horror* es precisamente ese impulso vanguardista. Aunque podemos observar que esta «rehumanización» en términos cívicos comienza a escindirse en favor del proyecto de *Misteriosa presencia* en 1935. Prueba de ello son las opiniones que Gil-Albert escribe para el artículo "Palabras actuales a los poetas" calificando la poesía impura como próxima a la postrera agonía del surrealismo (1935b). Además de este artículo de finales de 1935, es necesario precisar la importancia, que como veremos, tendrán los centenarios del Romanticismo, Lope, Bécquer y Garcilaso.

Sin lugar a dudas, esta evolución en la obra gilalbertiana obtiene más sentido que la canonizada composición de *Misteriosa presencia* de forma anterior a *Candente horror*. ¿Por qué, entonces, se le ha prestado tan poca atención al conjunto de *A los sombreros de mi madre y otras elegías*? Quizá el interés de la crítica puede ser la única respuesta para obviar una parte imprescindible en la *protohistoria* gilalbertiana.

Superados este eslabón estético, llegamos al decisivo encuentro entre *Candente horror* y *Misteriosa presencia*. El canon crítico ha seguido el orden establecido por el autor automatizando dos tópicos destinados exclusivamente a resolver el anacronismo de Juan Gil-Albert: un *destino contradictorio* y el *ego* frente al *populus*. Dicho anacronismo ha servido para ir construyendo un mito falaz en torno a Gil-Albert y su obra como ejemplo de desubicación generacional. Sin embargo, como demostramos en esta (re) ordenación, tanto el autor como sus obras responden a un marco más coherente que el vertebrado por el tópico.

El citado canon crítico responde a una interpretación tradicional de la historiografía[43] donde linealidad y continuidad juegan un papel importante. Este método *superficial* de estudiar la historia y la literatura es el mecanismo aplicado por autor y crítica para conseguir una interesada y asequible comprensión de la primera obra gilalbertiana. Es decir, valiéndose del *poder homogeneizador*, al que alude Santiáñez como una asimilación del tejido histórico en una única vía y dirección, son obviadas las complejidades estéticas que giran alrededor de los dos poemarios.

Por tanto, será necesario desechar esta comprensión tradicional de la historiografía para ser más fieles con la verdadera problemática estética a la que se enfrenta Juan Gil-Albert entre los años 1934 y 1936. O lo que es lo mismo, resolver la disyuntiva que enfrenta a *Candente horror* y *Misteriosa presencia*, no en una dialéctica de causalidad, sino un proceso de búsqueda de la voz como dos caras de la misma moneda. Aquello que Bloch define como *simultaneidad de lo no simultáneo*. Exponer, en nuestro caso, *Candente horror* y *Misteriosa presencia* como probaturas de indagación estética y no como consecuencias evolutivas cerradas e irreductibles.

Abordemos primeramente el *destino contradictorio* y el *ego* frente al *populus*. Para romper con estos dos tópicos automatizados precisemos su procedencia:

> "*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 afín."
>
> (Gil-Albert, 1984a, 72)

43. Para la problemática en torno a la historiografía tradicional consultar Nil Santiáñez (2002), "Temporalidad y discurso histórico", *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica, pp. 51-85; Miguel Ángel García, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Por una parte, nos planteamos el desmantelamiento del *destino contradictorio* aferrándonos a la nueva *protohistoria* propuesta por Siles, ya que plantea una reformulación desde la perspectiva estética que elimina tal contradicción. La primera obra gilalbertiana no se sustenta en la contradicción, sino que ésta ha sido un instrumento de (re)ordenamiento interesado para incorporar al autor en una clasificación generacional más cómoda para la crítica. Es decir, el planteamiento de *Misteriosa presencia* nos presenta un recorrido previo, expuesto aquí, y que no responde a contradicción o enfrentamiento alguno. Sino a la *simultaneidad*, más arriba referida, que ubica ambos poemarios en relación a través de una búsqueda y no los contrapone como resultado de un evolucionismo deudor de objetivo.

De igual modo, la automatizada confrontación entre *ego* y *populus*, iniciada por Manuel Altolaguirre (1937), nos conduce a engaño. Tal disyuntiva ya se observa en la inflexión estética y ética de 1929 que obliga a su prosa a salir de la intimidad pequeñoburguesa al compromiso histórico de la «rehumanización».

Precisamente porque ya se observa esta disyuntiva, es necesario entenderla como una constante de búsqueda en Gil-Albert. No en términos de enfrentamiento, sino de desenlace, de término y principio. De este modo, obtenemos un periodo de 1927-1929 bajo un tardomodernismo de influencias determinadas; un segundo periodo de 1929 a 1932, donde Gil-Albert se incorpora a la contemporaneidad a raíz del compromiso; y un último periodo de 1932-1936 donde el autor desarrolla su plena actitud de vanguardia iniciándose en poesía y existe una *simultaneidad* entre *Candente horror* y *Misteriosa presencia*.

La elaboración de *Misteriosa presencia* no es contradictoria, ni en su esencia, ni en su contraposición con *Candente horror*. Los dos poemarios son resultado de un desenlace, cercano en el tiempo a su elaboración, originado por un vitalismo renovador característico de la obra gilalbertiana. La búsqueda del estilo a través de la síntesis estética: la búsqueda de la voz. Así, si al final de la década de los años veinte Gil-Albert "intenta una síntesis entre elitismo y comunismo que no logra resolver" (Siles, 2004, 33), en los años treinta dirige su obra hacia una síntesis entre compromiso y esteticismo que plasmará en *Son nombres ignorados*[44], como en su prosa de posguerra hallará

44. *Son nombres ignorados* es el último poemario publicado por Gil-Albert antes del exilio y cabe ubicarlo en los términos de esta búsqueda de síntesis que identificamos en el recorrido gilalbertiano. Así, puede considerarse *Son nombres ignorados* como paradigma resolutivo de todos los debates artísticos que se suceden en los años anteriores, y por ende, su propuesta

el género sin género para conseguir, como la califica César Simón, la época dorada de su prosa.

Bajo este paradigma de síntesis, que recorre toda la obra gilalbertiana, debemos ubicar *Misteriosa presencia* en su contexto para entender este viraje estético. Prieto de Paula ha valorado *Misteriosa presencia* como fruto del fervor garcilasista del momento, y ciertamente, resulta una valoración bastante acertada, aunque merece sus matices. De este modo, es preferible que entendamos el poemario como paradigma de un marco, genérico y personalísimo, revelador de un nuevo sentido de «rehumanización». La «rehumanización»[45] llevada a cabo en los treinta mantiene una disyuntiva entre compromiso e intimismo. *Misteriosa presencia* se origina como consecuencia del *repliegue a la intimidad* que provoca la conmemoración del centenario del Romanticismo (Iravedra, 2001).

Para tal repliegue nos parece imprescindible tener presente como telón de fondo las figuras de Garcilaso, Lope y Bécquer en sus respectivos centenarios. Ante tal furor de festividad y conmemoración se suceden los homenajes como propósito del regreso a las formas clásicas. ¿Participó Juan Gil-Albert de este furor, en mayor medida, del Romanticismo? La respuesta es sí. Y los argumentos a los que aludimos son el propio *Misteriosa presencia* y el testimonio de Juan Gil-Albert al respecto de la encuesta "La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo" realizada por la revista *Isla* en 1935 (*Isla*, 2006):

> "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

conclusiva. Por otra parte, la estética de *Son nombres ignorados*, donde Gil-Albert vierte su compromiso sin renunciar a la belleza, cabe entenderse como un paralelismo con la interpretación que realiza Heidegger de la obra de arte no como objeto, sino como medio de acción poiética de la realidad (Wyss, 2010). Juan Gil-Albert, tras acudir al compromiso más crudo, está valorando regresar al impulso ineludible de la belleza y por ello escribe las "Cartas bajo un mismo techo" y "En torno a la vocación (lo popular y lo social)" como un nuevo aliento estético.

45. Para una explicación detallada del concepto de «rehumanización» consultar José Antonio Pérez Bowie (1984), "La literatura española entre el vanguardismo y la rehumanización. La revista *Isla* (Cádiz 1932-1936)", *Archivo Hispalense*, septiembre·diciembre, nº 206, Sevilla, pp. 63-94.

> 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 necesario, sin duda, y la experiencia como siempre no ha significado más, que enriquecimiento."
>
> (Gil-Albert en Barrera, 2006, 160)

Varias cuestiones son reseñables al respecto. Por una parte, observamos la participación de Gil-Albert en una encuesta dirigida a la joven literatura. Por tanto, Gil-Albert se incorpora a la generación del 36 a pesar del desfase cronológico justificado por su provincianismo y comienzo tardío en poesía. Y por otro lado, sus palabras están orientadas a fortalecer el resurgimiento del Romanticismo mediante la crítica a las generaciones anteriores. Su participación en este número especial de *Isla* sobre el Romanticismo está muy cercana a la respuesta de Díaz-Plaja cuando éste escribe "somos amigos de los enemigos de nuestros enemigos". Esta actitud estética de Gil-Albert tiene coherencia si observamos que critica el rechazo que el Veintisiete tenía a la sensibilidad extrema y la cerrazón individualista sobre el yo. Igual que, anteriormente, les había reprochado a éstos entregarse a la modernidad desatendiendo la afección social.

La participación de Juan Gil-Albert en estas conmemoraciones y el testimonio aportado justifican la escisión definitiva entre la estética de *Candente horror* y *Misteriosa presencia*. Sin lugar a dudas, esta cronología de composición expuesta aporta más sentido que la canonizada por la crítica. En consecuencia, debe incorporarse a Juan Gil-Albert a la atmósfera de las formas clásicas y el Romanticismo precisando el año 1935 como el comienzo de la separación entre *Candente horror* y *Misteriosa presencia*.

Como punto de partida en el marco general de estas nuevas actitudes estéticas, Guillermo Díaz Plaja escribe en 1934 un artículo fundamental: "El arte de quedarse solo". Ya no sólo por la exaltación de una intimidad

que reconduce la rehumanización hacia el subjetivismo tradicional (Pérez Bowie, 1984), sino por la reorientación de la tradición literaria reciente a favor de la soledad y el espíritu del Romanticismo. Díaz Plaja acude al *recuperado / mitificado* Góngora para exaltar de su obra todo aquello que procede de su faceta de *poeta de soledad*. Por aquellas fechas se pretende una reinstauración de los clásicos a través de los valores que interesan imponer en una nueva corriente paralela a los centenarios que suceden entre 1934 a 1936. En otras palabras, "el barroco Góngora ha sido destronado por el renacentista Garcilaso. La serenidad de las formas reemplaza a la orgía conceptual" (Caballero Bonald, 1965, 5). El modelo ha sido remplazado por los jóvenes de una generación que florece bajo ese nuevo canon.

Entendiendo esta «rehumanización» intimista como la unidad que agrupa a los jóvenes del 36 (Carnero, 1989), y que tendrá su continuación en buena parte de la poesía de posguerra en el «realismo intimista trascendente» en palabras de Vivanco, Gil-Albert se incorpora a esta promoción en ciernes. Pero este interés suscitado por la llegada de los centenarios del Romanticismo no pertenece exclusivamente al 36, también hace participar a varios del Veintisiete en la eclosión de publicaciones al respecto, como en *Cruz y Raya*[46]entre los años 1935 y 1936. El empleo, nuevamente, de formas clásicas es iniciado por los jóvenes del 36, valga citar a Rosales, Hernández o Bleiberg, y también el regreso de algunos miembros del Veintisiete, en concreto García Lorca. Jaime Siles destaca la importancia de éste en la composición de *Misteriosa presencia*, ya no por el hecho de un paralelismo cronológico entre el poemario gilalbertiano y los *Sonetos del amor oscuro*, sino por el encuentro entre los dos poetas en la Valencia de 1935[47].

Expuesto el clima intelectual en el que Gil-Albert escribe *Misteriosa presencia*, conviene abordar el gongorismo del poemario. Es necesario advertir,

46. *Cruz y Raya* es un buen ejemplo para exponer el creciente tratamiento de Lope, Garcilaso y Bécquer a partir de 1934 debido a sus centenarios. Algunos artículos reseñables son los de José Bergamín "Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja" (febrero-marzo, 1935, pp. 7-52), José F. Montesinos "Lope, figura del donaire", (febrero-marzo, 1935, pp. 53-85), Luis Cernuda "Bécquer y el romanticismo español" (mayo 1935, pp. 45-73), Dámaso Alonso "Aquella arpa de Bécquer" (junio 1935, pp. 59-104) o Joaquín Casalduero "Las *Rimas* de Bécquer" (noviembre de 1935, pp. 91-112).

47. Jaime Siles aporta como testimonio las palabras de Gil-Albert en *Memorabilia* al respecto de los sonetos de Ramón Gaya y una lectura de *Misteriosa presencia* identificada como un encuentro con Lorca. En definitiva, Siles interpreta el clima de 1935 como decisivo para que Gil-Albert se una al regreso de las formas clásicas, y más concretamente al soneto (Siles, 2007, 40-41).

sin embargo, que del gongorismo de *Misteriosa presencia* nos interesa el Juan Gil-Albert lector: Góngora recomenzado por Gil-Albert (Siles, 2002). Es decir la interpretación del poeta que acude a un clásico como Góngora en su transtemporalidad (Sánchez, 2002).

Entonces, ¿qué hay del *acusado barroquismo gongorino* con que Gil-Albert define su poemario? En principio, la aprehensión de dos lecciones, belleza y *dejo*, que serán incorporadas a los influjos festivos del Romanticismo bajo el dominio de un tema como el de la homosexualidad.

Sin lugar a duda, estos dos conceptos adquiridos derivan de la asimilación gongorina del Veintisiete y su expresividad en la poesía pura. Pero como hemos dicho, en *Misteriosa presencia* se observa el Góngora recomenzado por Gil-Albert. Es decir, el poeta acude a la llamada del clásico, en esa concordancia tardía que identifica la obra gilalbertiana, para extraer su propias conclusiones, crear su propio Góngora y aplicar una lección estética. Juan Gil-Albert ha decidido abordar la homosexualidad desde los sonetos y no se limita al furor centenario de Garcilaso o Lope, también acude al maestro Góngora.

Con respecto a la belleza en *Misteriosa presencia*, el autor convierte su funcionalidad en categoría genésica del hecho artístico. A su vez, esta aproximación a Góngora por la belleza es una disidencia con ciertos aspectos del Romanticismo. Es decir, en dos elementos imprescindibles como el amor y la soledad, Gil-Albert halla el disfrute de la belleza. El desengaño amoroso puede ser bello, así como la soledad.

Con respecto al *dejo* gongorino resulta una obviedad el entramado construido en torno a la temática de la homosexualidad. Esta supuesta «sintaxis gongorina» o *acusado barroquismo gongorino* como se suele definir el poemario, no deja de ser aquello que Cernuda definió como *dejo* de Góngora (y Mallarmé) donde expresar su *voz de clásico abolengo*:

> "Mancebo que el amor por adornarte
> cambió tu rumbo en mí pensando acaso,
> no temiendo por ello su fracaso
> que quererte fue cosa de mirarte."
>
> (Gil-Albert, II, *Misteriosa presencia*, 2004, 79)

> "Estudios hice de pastor en sierra,
> perfumando en las matas mis tobillos,
> dedos de aroma ungidos por tomillos
> acariciando el bozo de la tierra."
>
> (Gil-Albert, XV, *Misteriosa presencia*, 2004, 88)

Esta influencia tiene su presencia en otros aspectos como pueda ser el léxico, valga el ejemplo del campo semántico de los metales:

> Al oro que colmado de la tarde
> manso le crece un vello peregrino
>
> (Gil-Albert, XVII, *Misteriosa presencia*, 2004, 89)

> Allí una vez quisiste apetecido
> mis veneros abrir los caños de oro
>
> (Gil-Albert, XVI, *Misteriosa presencia*, 2004, 89)

Pero, tanto en este *acusado barroquismo gongorino* como en la belleza, nos interesa el ámbito técnico desarrollado por Gil-Albert para demostrar sus aproximaciones estéticas. De este modo, Gil-Albert resuelve un empleo fallido del entendimiento poético gongorino como recreación (García, 2001b), el doble juego de *alusión y elusión* (Alonso, 1982a; 1982b) que trasciende hacia una nueva potencialidad en la percepción artística (Vela, 1983b).

La referida, y supuesta, sintaxis gongorina de *Misteriosa presencia* se ajusta más bien a una correlación petrarquista rescatada a través de Góngora (Poggi, 2002). Ciñe así, *forma* y *radio de acción* en la metáfora para obtener la vitalidad de la imagen que Lorca señaló en el autor de las *Soledades*. ¿Alcanza, Gil-Albert, el nivel de *metáfora metablética* (Gendreau-Massaloux, 1996) en esta aproximación barroca? Valdría responder que las correlaciones gilalbertianas, en este caso, se alimentan de un espíritu sucesivo, mientras que en la metáfora metablética de Góngora resultan contiguas.

La problemática fundamental de todas estas cuestiones deriva, a grandes rasgos, de la propia decisión creativa gilalbertiana. Es decir, Gil-Albert recurre al magisterio de los sonetos de Góngora con la presencia al fondo del espíritu romántico del momento. Así, la direccionalidad de la poesía de *Misteriosa presencia* obtiene un punto de origen desde el yo hacia el objeto, siendo inverso el camino empleado por el Veintisiete en su interpretación gongorina.

Así se expresa la síntesis entre un gongorismo aparente y un estadio de creación propio del Romanticismo como madurez de este barroquismo. Por tanto, naturaleza y soledad son dos elementos claves para desentrañar el entramado de *Misteriosa presencia*. A través de la metáfora y el *dejo* gongorino se construye una realidad (re)creada, donde la naturaleza, al mismo tiempo, resulta espacio y representación del yo y del objeto amoroso. Si Bécquer pretende el amor mediante la naturaleza, Gil-Albert procede a una

transustanciación de entidades en el medio natural como una (re)creación de este sentimiento. La metáfora, en Bécquer, es una cuestión de representatividad, mientras que en Gil-Albert es (re)creación. Es decir, del objeto amoroso becqueriano como forma y expresión[48] al *ser* dialéctico yo/tú en y mediante la naturaleza.

En resumen, se trata de la fundamentación artística en torno a la belleza. El significado estético del libro gira en torno al diálogo y representatividad del paisaje, así como una soledad que en contraste con Bécquer (Lafesa, 1988), no produce un desgarrado dolor, sino una experiencia bella. Juan Gil-Albert ha construido *Misteriosa presencia* como un ejemplo de homografesis (Martínez, 2004) sobre una interpretación tardía del gongorismo y los fastos del espíritu festivo del Romanticismo.

48. "Ella tiene la luz, tiene el perfume,
el color y la línea,
la forma engendradora de deseos,
la expresión, fuente eterna de poesía."

(Bécquer, XXXIV, 2005, 35)

CAPÍTULO II:
POESÍA DE EXILIO

1. DE LA SOMBRA NUEVA EN EL ALADO RÍO. HALLAZGO DE UNA POÉTICA PRESENTIDA

1. Saint-Cyprien y «La Mérigotte».El exilio comienza a ser sagrado: Trasmundo de la herida en un cuerpo convulso

si la madre
España cae –digo, es un decir–
salid niños del mundo; id a buscarla!...
César Vallejo

El exilio como "proceso manifiesto", valga este eufemismo del todo descorazonador, no se inicia finalizado el conflicto. Aproximadamente medio de millón de personas cruzan la frontera hacia Francia antes de 1939, aunque dadas las condiciones se aproxima a la mitad la cifra de los exiliados que decidieron regresar[49]. Durante la guerra se conocen casos como la expedición de niños procedentes de la España republicana, y también aquellos infantes conocidos como los niños de Morelia y que "constituyen una avanzada del exilio masivo que acogería este país bajo los auspicios del presidente Lázaro Cárdenas" (Jiménez Millán, 2010, 103). De estas remesas de exiliados que continuaban partiendo, existe, por ejemplo, el testimonio del propio Octavio Paz que parte de España en 1938[50].

49. Ángel Viñas (1999), "1936-1939: La Guerra Civil española", en García de Cortázar (dir.), *El siglo XX. Diez episodios decisivos*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 106-129.

50. Octavio Paz narra este acontecimiento en la composición "El barco" que se publicaría en el nº XXIII de *Hora de España* y explica la experiencia de encontrarse en el viaje a trescientos españoles en Lisboa (Caudet, 2007a).

El destino incierto que les restaba a los exiliados fue escogido sobre la certeza de escapar de la muerte segura[51]. "El final de la Guerra Civil no supuso el fin de la represión más sangrienta, puesto que ésta continuó con intensidad hasta 1943; además en los primeros «años de paz» se creó una extensa legislación represiva y se completaron los instrumentos para aplicarla" (Marín, Molinero e Ysás, 2001, 22). Así, como ejemplo previsor de este desenlace, el nueve de febrero de 1939 se promulga la Ley de Responsabilidades Políticas y en marzo la Ley de Represión de la Masonería y el Comunismo. Algunos, como el caso que nos ocupa, deciden marcharse a América, otros en cambio a Europa[52] o permanecer en Francia, mientras que buena parte de exiliados recalan en el ejército de los aliados o la Resistencia francesa, por no hablar de los varios millares que perecieron por el nazismo en Mauthausen o Buchenwald.

La salida a Francia supone, en primer orden, formar parte de alguno de los campos de concentración. Más de 275.000 españoles fueron internados en las playas del sur de Francia: Argelès-sur-Mer (77.000), Saint-Cyprien (90.000), Barcarès (23.000), Arles-sur-Tech y Prats de Molló (46.000)[53]. Como expone Manuel Aznar este es el caso del propio Gil-Albert:

> "Sin embargo, la realidad es que la mayoría de poetas –a excepción de Dieste, Gaya, Gil-Albert, Sánchez Barbudo y Serrano Plaja, quienes consiguieron sin embargo instalarse pronto en una casa de campo de Poitiers, propiedad del escritor Jean-Richard Bloch– fueron unos privilegiados que se beneficiaron de la solidaridad expresada por sus amistades intelectuales y políticas para instalarse en París sin tener que permanecer en campos de concentración."
>
> (Aznar Soler, 1998, 18-19)

Dos conclusiones se revelan ante la obligada huida: por una parte, las penurias son compartidas entre la gente llana y los intelectuales y artistas, pero estos últimos disfrutan, por lo general, de circunstancias favorables en

---

51. Se puede cifrar las víctimas de la represión franquista cerca de los 150.000, mientras que los números de los republicanos alcanzan la mitad (Marín, Molinero e Ysás, 2001).

52. Así, por ejemplo, Luis Cernuda marchó en 1938 a dar unas conferencias a Inglaterra donde pasará un tiempo y a su regreso decidirá en París no volver a España. Nunca más pisaría suelo español. En Inglaterra también, en Eaton Hastings, Pedro Garfias se refugió los meses de abril y mayo de 1939. Rafael Alberti hizo lo propio en París, igual que Manuel Altolaguirre que gracias a sus amistades intelectuales consiguió permanecer en casa de Paul Eluard.

53. Julio Martín Casas y Pedro Carvajal Urquijo, *El exilio español (1936-1978)*, Planeta, Barcelona, 2002.

el ámbito de la comodidad; y por otro lado, Gil-Albert se encuentra inmerso en un grupo de exiliados afines y ya amigos[54] que estrechan lazos afectivos durante su partida hacia México. "Acabábamos de perder tantas cosas. ¡Quién sabe si un mundo!: el que nos proponíamos realizar" (Gil-Albert, 1974, 129), con estas palabras el propio Gil-Albert recuerda cómo se sentía tras el final de la guerra. Existe, en la mayoría de casos, una situación cercana al vacío literario en el periodo que alcanza a los campos de concentración, antes de la huida definitiva a otros países.

Algunas excepciones son, por ejemplo, Max Aub, Sánchez Vázquez o el propio autor alcoyano. De Max Aub tenemos constancia del *Diario de Djelfa*, escrito entre los años 1941 y 1942 cuando, después de llegar a París en 1939, es obligado a recalar en los campos de concentración de Vermet, en Francia, y Djelfa, en el norte de Argel[55]. Este periodo de los campos de concentración quizá sea uno de los temas con más margen de investigación, aunque se puede observar a primera vista el horror que gobierna unas vidas en suspendido letargo:

> "Siempre mañana y nunca ser mañana
> la libertad que tanto se ansía.
> Tanto mañana y nunca ser el día,
> que tanto duran noche y tramontana."
>
> (Aub, "Al son de Lope", 1998, 117)

Las impresiones que Juan Gil-Albert tiene de esta etapa inmediatamente anterior al exilio son reseñables por lo que supone en su obra, tanto en poesía como en prosa. Si bien no existe mención alguna en la poesía gilalbertiana, salvo algunas pinceladas que tienen que ver con la estancia del poeta en Poitiers, en prosa la presencia es más abundante.

---

54. La amistad de Juan Gil-Albert con Gaya y Sánchez Barbudo se remonta al principio de los años treinta. Como él mismo cuenta en *Memorabilia*, los primeros en acudir a su casa de Valencia fueron ellos y gracias especialmente a Sánchez Barbudo se introdujo en el «clan joven». Como ya se ha dicho en la introducción de esta investigación, el año 34-35 es clave para que Gil-Albert tome contacto con los círculos intelectuales de la época en Madrid, incluyendo este «clan joven», razón de fecha tan tardía en la que observamos una de las posibles digresiones empleadas para relacionar a Juan Gil-Albert con el Veintisiete.

55. Max Aub consiguió escapar por la complicidad de uno de los guardianes principales para embarcar hacia México en octubre de 1942. *Diario de Djelfa* fue publicado en México en 1944. Aub describe este periodo de su vida en *Campo francés* como cuarta parte de *El laberinto mágico*.

A su regreso a España en el año 1947, Gil-Albert reflexiona sobre lo vivido mediante el espacio autobiográfico y gracias a su actitud de cronista. Gil-Albert transforma la narración en una contemplación del pasado que varía desde el «yo» actual hacia los diferentes «yoes» que poblaron sus vivencias. Como veremos más adelante, se trata del proceso de configuración de la identidad que el poeta pierde en el exilio y que reconstruye en *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*, primero, y reafirma en *Los días están contados* , *Crónica general* y *Breviarium Vitae* posteriormente.

Para Juan Gil-Albert, la importancia de la estancia en Francia justo antes de partir a México centra los rasgos que caracterizan su obra de este periodo y con los que el autor alicantino, consciente de ello, dota. Si como veremos *Las ilusiones* supone la mitificación del pasado sobre la realidad mejicana (aquello que Brines ha dado en llamar «superposición geográfica»), en cambio existen otros elementos nuevos de este periodo como pueda ser la figura del abismo o la naturalización de las vivencias.

Luis Maristany describe de la siguiente manera la conmoción que supuso la guerra para el poeta:

> "La guerra, podría decirse, sacó materialmente a Gil-Albert de sus casillas (el desplazamiento transoceánico, para una naturaleza más bien sedentaria como la suya, resulta algo inaudito y asombroso) y lo impulsó al viaje, a aventuras y extrañezas de emigrante que, en especial las de México, reconocería desde muy pronto como decisivas, tanto más que en sí mismas en la medida en que ellas lo ejercitarían a remirar la propia vida como trasmundo."
>
> (Gil-Albert, 1987b, 8)

Ese «trasmundo gilalbertiano» será presidido por los límites de la ociosidad en la casa de Poitiers. Tras salir del campo de concentración de Saint-Cyprien, junto a Serrano Plaja, Sánchez Barbudo, Dieste y Gaya y por obra de un comité internacional de intelectuales, el grupo reside en la casa de campo de Jean Richard Bloch, «La Mérigotte». Juan Gil-Albert describe la vida en Poitiers bajo una atmósfera mística:

> "¡Lo que nos ha sucedido! Siempre recordaré lo que puede ser para un hombre la llegada de la primavera: verla llegar como un ser hermoso, verla establecerse a nuestro alrededor con sus delicados celajes y perfumes y, al fin, convivir con nosotros, trepar por los balcones mientras dormíamos y, de madrugada, dejarnos sentir ya, en su aliento suavísimo, las promesas del día. Era en Poitiers. Habíamos salido del campo de concentración y transportados por ensalmo, como

> en los cuentos de hadas, de la más baja forma de la existencia a la cumbre del bienestar: de la vejación y la miseria al rosado declive de la Primavera. Nuestra casa era gris con los postigos y hierros de los balcones en blanco; estaba situada en un valle –de un afluente del Loire quiero creer– y las leves colinas que teníamos enfrente –por la parte trasera, por la anterior eran huertos frutales y plantaciones de jacintos y luego ya los campos colindantes de las otras fincas, y serpenteando entre ellas, apacible, el camino de la ciudad–, se coronaban de bosques de un acuarelado color de herrumbre y que pronto fueron tomando por días, por momentos, en la incitante llegada primaveral, una densidad anhelosa."
>
> (Gil-Albert, 1974, 128)

Gil-Albert desordena la realidad al relacionar la llegada de la primavera con la vida contemplativa que anda buscando en su ética estética. Como el verso de Pedro Garfias –*vengo de andar el bosque en primavera*[56]– incluido en *Primavera en Eaton Hastings*, Gil-Albert se halla inmerso en la tragedia humana y canta a la perdida primavera. De la estancia en «La Mérigotte», Gil-Albert escribe "Las lilas" (incluido en *Las ilusiones*) uno de los pocos poemas que rememoran la vida antes de la llegada a México:

> "Una primavera en Francia
> yo vivía como un acosado del destino,
> alejado de los demás hombres,
> en la campiña francesa
> bajo dulces cielos,
> en los días en que la vaguedad invernal
> comenzaban a surgir y dibujarse
> las graciosas formas de la naturaleza."
>
> (Gil-Albert, 1981, 186)

El poeta no recurre a la imagen de las lilas como evocación del pasado. Como veremos más adelante, "Las lilas" es la identificación de un nuevo «yo» presentido, es la pura recreación psicológica de las aptitudes que exalta

56. Encontramos cierta similitud entre esta primavera de Poitiers y la *Primavera en Eaton Hastings*, ya que Pedro Garfias escribe este poemario entre abril y mayo del 39 sumergido en un universo impregnado por la naturaleza primaveral de Inglaterra. Esta primavera inglesa funciona a modo de digresión, como en Gil-Albert, entre lo perdido y el horror hallado en los campos de concentración de Argelès-sur-Mer y Saint Cyprien por el poeta andaluz. Aunque en Gil-Albert los procedimientos son lujosos y la naturaleza se resuelve en un preciosismo incomparable.

Gil-Albert en sus compañeros exiliados –y en él mismo– durante su estancia en Poitiers.

La primavera se convierte en tentativa inicial en la adopción[57] de una realidad naturalizada que representa aquel extinguido «yo». Lejos de la configuración del mito del Mediterráneo, las lilas despiertan la asimilación de un breve reposo calmo y una existencia plácida:

> "Dentro encontramos buena provisión de libros y de discos musicales sobre la que nos abalanzamos hambrientos y sensiblemente, como le sucedía a nuestros estómagos para la bien condimentada nutrición corporal, desentrenados; cargados abundosamente con nuestra lectura nos distribuíamos por las habitaciones de la planta baja que se abrían a la luz del campo y escuchábamos, como formando parte de la floreciente claridad general, *allegros* de Vivaldi y *rondós* de Mozart."
>
> (Gil-Albert, 1974, 129)

Del repaso que Gil-Albert hace de estos acontecimientos, tanto en el ejemplo de la prosa de *Los días están contados* como en "Las lilas", existe la presencia del devenir ocioso que perdurará en México, así como el lujo y preciosismo. "Nuestras comidas eran suaves, condimentadas con civilizada prudencia; nuestras lecturas estimulantes; nuestro sueño reparador" (Gil-Albert, 1974, 131). Un trasmundo encontrado en Poitiers gracias a un "clima favorable a la vida, a la vida pensante, a la vida cordial, a la vida humana; a la vida del hombre tras su tenebrosa agitación" (Gil-Albert, 1974, 131).

Este trasmundo impregnado del misticismo pagano adquiere el significado de un exilio que comienza a ser «sagrado»: con su penitencia y sacrificado dolor propio de mártir[58], y con sus ínfimos momentos de placidez. "Puede que entonces cada uno de nosotros éramos a manera de una herida sobre un cuerpo convulso" (Gil-Albert, 1974, 129), el cuerpo convulso de una masa humana –derrotada– que adquiere el significado de exilio. En

---

57. Visto desde la distancia, pues *Los días están contados* se escribió en 1952, Gil-Albert trata tras su regreso a España la narración bajo la consciencia de que en Poitiers se hallaban los elementos primeros que vertebrarían su concepción poética en *Las ilusiones*: naturaleza mitificada, misticismo pagano, lujo y preciosismo en los objetos naturales.

58. La identificación de Gil-Albert entre la construcción pagana de su fe y la plenitud homoerótica que alcanza en el exilio, veremos más adelante, tiene su ejemplo en un poema clave titulado "Al Cristo". Digamos que este Cristo sufriente es su «yo» del pasado, el que vivió lo sucedido después de la guerra. "De Gil-Albert, que nació levantino católico, se podría decir que no le costó nada librarse de la noción cristiana del pecado porque ya era pagano." (Gil de Biedma, 1980, 255)

Juan Gil-Albert se había iniciado el trasmundo de una herida antes de "hundirse de nuevo en las tinieblas"[59]. El trasmundo hacia México ha comenzado. El exilio ya es «sagrado»[60].

2. Abandonar la «Primavera» para conquistar el «abismo»

Este exilio sagrado, por histórico, conduce a Juan Gil-Albert y el grupo de Poitiers, y gracias al barco *Sinaia*, al puerto de Veracruz. Así pues, se produce un gran trastorno en el estado de Gil-Albert cuando se ve, y se ven, obligados a abandonar la «primavera». Aquella primavera de «La Mérigotte», identificada por el poeta con el estado de ánimo rejuvenecido, fue dejada atrás hacia "las tinieblas", hacia el desamparo del primer exilio masivo:

> "Breve reposo sí. Nuestra peregrinación no había hecho sino comenzar. Hubimos de abandonar la primavera: tal vez, por mucho tiempo, la última –América la desconoce–. El valle había ido floreciendo con profusión y arbustos diseminados por doquier, de reciente hoja clara, se empenachaban en sus extremos con magnificiencia: eran las lilas."
>
> (Gil-Albert, 1974, 131)

Para Juan Gil-Albert supone otra derrota más que se suma a la acumulación de la caída de la II República, al conflicto armado y campo de concentración. Tanto para el escritor alicantino como para muchos otros exiliados, no sólo se perdió la breve primavera que un privilegiado como Gil-Albert tuvo en Poitiers, sino la primavera de la España republicana, la primavera –como dijo Emilio Prados en "Cuando era primavera en España"– en la que *los olivos temblaban adormecidos bajo la sangre azul del día*:

> "Pero, ¡ay! tan sólo
> cuando era primavera en España.

59. Juan Gil-Albert define con estas palabras en *Los días están contados* el paso de la placidez de Poitiers al viaje en el barco de emigrados *Sinaia*. Es evidente que la sensación que Gil-Albert quiere transmitir en las pocas descripciones del exilio en barco a México le resulta muy desagradable.

60. Nos atenemos al significado de exilio sagrado que realiza María Zambrano. "En un escrito filosófico-poético que lleva como título «El exiliado», Zambrano describe el exilio como una experiencia religiosa, no en el sentido tradicional de la palabra, sino en el sentido en que, para ella, todo lo que ocurre en la historia posee un carácter sagrado." (Gajic, 1999, 76)

Solamente en España,
antes, cuando era Primavera."

(en Soria Olmedo, 2007, 935)

La partida hacia México se realizó como centenares de heridas que formaban ese cuerpo convulso mencionado y a través de lo que Gil-Albert, tanto en prosa como en poesía, ha dado en llamar el «abismo». Como veremos en *Las ilusiones*, Gil-Albert alude constantemente al «abismo», entendido como esa distancia que desde la costa mejicana le separa de España, y que en otros poetas, por ejemplo Alberti[61], aparecerá en la raíz de otra imagen.

Los tres primeros barcos (*Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*) fletados por el SERE –Servicio de Emigración de los Republicanos Españoles controlado desde París por Juan Negrín– transportan los primeros refugiados e inician el exilio masivo de españoles en verano de 1939. Juan Gil-Albert marcha hacia América en el *Sinaia* –la tarde del 26 de mayo de 1939– y como en los otros dos, la producción literaria se inicia en el propio barco con diarios de a bordo en cada una de las expediciones. En el *Sinaia*, primero de los navíos en partir, se publica un periódico con el mismo nombre y dirigido por Juan Rejano "utilizando viejas máquinas de escribir francesas" (Caudet, 2007a, 24). Es necesario recordar que Gil-Albert emigra en el *Sinaia* junto al resto de sus amigos que forman el grupo del campo de concentración de Saint-Cyprien y del refugio en Poitiers. El dato es reseñable, pues Francisco Caudet advierte colaboraciones de varios intelectuales, entre los que destacan Andújar o el propio Ramón Gaya[62], pero no menciona a Juan Gil-Albert.

La ausencia adquiere su importancia si contrastamos la única impresión del alcoyano de este periplo en barco hasta México:

> "Imaginemos el paso del jardín al barco de emigrantes: el hacinamiento, la promiscuidad, el horror. Imaginemos una dotación francesa que ya nada tiene que ver con la primavera; una oficialidad remunerada, con órdenes recibidas; al hombre mediatizado por su mezquindad y las órdenes. Imaginemos a los negros de las colonias utilizados aquí, por la oficialidad, contra los blancos; el hombre de color utilizado contra el hombre europeo, por los mismos que se dicen

61. "Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla."

(Alberti, *Pleamar*, 1978, 74)

62. Francisco Caudet señala un artículo de Ramón Gaya publicado en el número especial del *Sinaia* titulado "Homenaje a México", justo antes de llegar a Veracruz y en honor del país y del presidente Lázaro Cárdenas. Caudet hace hincapié en este artículo de Gaya sobre la pintura mexicana por poco estudiado.

> el porta-estandarte de la cultura europea, superior, racista; es decir, el negro empleado para que, de mañana, con grandes gritos hirientes, nos sacuda de la litera, exasperado como un chacal,

–Juan Gil-Albert, despojado de esa primavera en Poitiers, revive las circunstancias del campo de concentración en el barco y con tan sólo recordarlo, más de diez años después, vuelve a sentir aquellos sentimientos de horror, miedo, culpa, nostalgia y orfandad que arrebataron el sosiego de «La Mérigotte»–

> parecía, porque no le dejan a sus anchas despedazar la pieza. Imaginemos todo esto y pronto, mucho antes de lo que hubierais podido desear, pasareis del estupor al asco y de éste a una especie, muy justificada, de risa sardónica. Se os caerá el alma a los pies; pero no descuidéis de recogerla, de reponerla, porque ella será vuestra alma, lo único que os separará, que pondrá una distancia infranqueable, impalpable, irritante para ellos, entre ellos y tú. Ante el derrumbamiento de todas las fórmulas sociales, de todas, el hombre tiene otra vez que ocuparse de su alma, tiene que recluirse en ella, luego de haberla fermentado de nuevo, dándole calor y consistencia; pero no para salvarse: para vivir."
>
> (Gil-Albert, 1974, 132)

Rescatamos dos cuestiones de las impresiones gilalbertianas del *Sinaia*: lo referido al alma que conecta con el proceso psicológico en el que consiste cualquier exilio; y por otro lado, la vivencia como tragedia que supone para Gil-Albert huir de su tierra, así como el episodio del barco.

La pérdida de identidad es uno de los hechos que con más claridad se puede analizar en los exiliados. Hasta ahora se ha apuntado algún detalle sobre la separación que el proceso psicológico del exilio produce entre el «yo» antiguo y los nuevos «yoes» que devienen a la experiencia. Sin entrar demasiado en materia, pues será objeto de posteriores palabras, cabe rescatar una impresión de Manuel Altolaguirre en el prólogo de *El caballo griego*:

> "Después de la muerte el alma no se siente desnuda. El alma se viste con su memoria, se limita con ella iluminándola desde adentro con su inteligencia y con su voluntad de modo que nada de lo vivido por ella queda oculto."
>
> (Altolaguirre, 1986, 33)

Altolaguirre construye un sistema que le permite avanzar ante las nuevas circunstancias sin olvidar, por ello, el pasado reciente. Quizá Juan

Gil-Albert resuma todo lo aprendido durante el exilio en una máxima proporcionada con el paso de los años: "Vivir, he ahí mi realidad única" (Gil-Albert, 1974, 116). La situación de penurias que sufren los exiliados se refleja en el testimonio de muchos intelectuales. Si para Gil-Albert el traslado en el *Sinaia* fue traumático, Luis Cernuda engloba todo este tiempo como una época irrepetible y dolorosa en *Historial de un libro*:

> "Fue aquélla una de las épocas más miserables de mi vida: sin recursos, como dije, sin trabajo, sólo la compañía y la ayuda de otros amigos y conocidos cuya situación era semejante a la mía, me permitieron esperar y salir adelante."
>
> (Cernuda, 2002, 644)

Rafael Alberti recoge en el quinto apartado de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* un "Diario de a bordo" donde recompone el presente entre la guerra perdida y el futuro incierto[63]. También son conocidos los casos de Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre o Emilio Prados. Garfias escribió en sus primeros meses de destierro el libro *Primavera en Eaton Hastings (Poema bucólico con intermedio de llanto)* con unas palabras previas que no por breves las eximen de dolor: "Escrito en Inglaterra, durante los meses de abril y mayo, de 1939, a raíz de la pérdida de España" (Garfias, 1989, 296). Altolaguirre, antes de acudir a París, fue ingresado en un hospital por la incapacidad de asimilar –como muchos otros exiliados sufrieron– la pérdida de la «primavera», la pérdida de la guerra y la República. El propio Altolaguirre hace constar en *El caballo griego* las palabras que le dirigió al director

63. "Se aleja el toro, ¡pobre!,
por ahora inservible para el ruedo.
Está minado el mar
y las verdes sirenas tienen miedo. […]
En el Pot-au-noir
se precipitó el cielo
hasta tenderse, plano, sobre el agua.
En aquel hoyo negro de la tierra,
rebosado de lento plomo líquido,
de solitaria superfície ahogada,
se sentía lo inútil del grito de socorro,
la muerte sin auxilio,
el peso del pulmón parado, descendiendo
adonde todo es densidad y fijo
resposo rodeado de mudo movimiento. […]
Y el sollozo del mar
en mi pañuelo".

(Alberti, 1978, 40,41,42)

del hospital: "Después de lo que he visto que han hecho con España ya no quiero vivir" (Altolaguirre, 1986,126). Por su parte, "la tremenda crisis que sufrió Emilio Prados al final de la guerra le hace seguir un camino muy diferente al de otros poetas de su generación" (Jiménez Millán, 2010, 109).

Esta cita de Jiménez Millán nos plantea una cuestión fundamental para aprehender el exilio tanto a nivel histórico como a nivel particular en los escritores: ¿se puede hablar de rasgos colectivos o de excepciones individuales? Es evidente, como inevitable, que enumerar una serie de preceptos como rasgos generales del exilio resulta tentador. Aunque una de las obsesiones, tanto de las revistas de a bordo de los tres primeros barcos como de las revistas culturales del exilio, es conseguir la unión de los refugiados –y en concreto de los intelectuales–, no por ello adquiere el exilio una uniformidad característica. En primer lugar, este hecho conduce a los tópicos del exilio[64], y además iguala o generaliza el comportamiento de los diversos países hacia los refugiados.

Sin embargo, Juan Chabás aporta un rasgo distintivo del exilio español de 1939[65] cuando se refiere a que en esta ocasión los escritores han partido junto a un gran número de población y forman parte de un "éxodo popular". Francisco Ayala, por su parte, comenta en sus memorias este aspecto del exilio:

> "La hospitalidad generosa con que tal o cual país acogió a los exiliados españoles es, ha llegado a ser, un lugar común que, como tantos otros tópicos, cualquiera fuese su base de realidad, resulta en último análisis falso, y hasta un poco irritante."
>
> (Ayala, 1991, 257)

Evidentemente, los casos individuales son excepciones con respecto a unos parámetros que pueden considerarse generales. Por ello, nos parece más que acertado el comentario de Francisco Ayala a la hora de contrastar

---

64. José María Naharro-Calderón le dedica el artículo "Falacias de exilios" al tema de los tópicos adheridos al exilio español.

65. "La primera diferencia que se advierte entre este exilio y anteriores destierros de escritores, es que hasta aquí los emigrados contaban como casos individuales o constituían minorías selectas que, ya de modo forzoso o de grado, abandonaban sucesiva, individual y colectivamente su patria. Los escritores de la emigración actual no partieron solos. Con ellos emigraron también pintores, escultores, músicos, científicos, educadores y todos ellos forman parte de la gran masa que cruzó la frontera en éxodo popular de centenares de miles de ciudadanos que, huyendo a la dominación falangista, abandonaron hogar y bienes para seguir en su retirada al Ejército de la República."

(Chabás, 2001, 659)

expresiones acerca de la exclusividad de un poeta, como en este caso ha sido Emilio Prados, o pueda ser Gil-Albert, cuando Francisco Caudet afirma:

> "Desde un primer momento, Gil-Albert quiso –no fue el único caso– ser un exiliado distinto. Y lo consiguió, como intentaré demostrar, hasta donde pudo."
>
> (Caudet, 2007b, 112)

En el caso de Gil-Albert, por ejemplo, se denotan unas peculiaridades propias que distinguen su poética por encima de otras desarrolladas en el exilio[66]. Pero dentro de los cauces de los intelectuales en el exilio, es evidente que "hubo, sí, a lo largo de tantos años, una eclosión de individualidades[67] creadoras repartidas en su mayoría por el Continente Americano" (Rivas, 1999, 28). Por su parte, Anderson propone una atención individualizada a la hora de estudiar los autores del Veintisiete después de la guerra (Anderson, 2010).

Dejando al margen la cuestión de parámetros individuales y colectivos, el exilio hacia América fue rico según la diversificación de países de destino. Aunque México es el país de mayor acogida y quizá mejor recepción, otros países receptores son Argentina[68] donde residen Guillermo de Torre o Gómez de la Serna, o Cuba, que acogen a Juan Chabás, la familia Altolaguirre o Juan Ramón Jiménez en un primer momento.

---

66. "Es verdad que el conjunto de los libros de poesía escritos por exiliados durante la posguerra se proyecta, aquí y allá, con diferencia de intensidad según los casos, la sombra de la tristeza, de la nostalgia y hasta de la protesta; pero debemos guardarnos de construir una lectura unilateral de esos libros, contraída en toda su extensión –y denuncio el error porque ha sido muy frecuente– a la perspectiva del destierro. Pienso en casos, por ejemplo, como el de Juan Gil-Albert."

    (García de la Concha, 1987, 254-255)

67. "Pero ya como individuos, como individualidades, aisladamente, cada cual como partícula idónea de un destino que en un momento dado, de excepción, nos fue común. Porque la vida, como esta primavera que llegaba tan gentilmente a besar nuestros labios, provocando en nosotros un estremecimiento precursor de nuevas aventuras amorosas, renace incansablemente y el hombre, si no quiere esquematizarse en la sequedad de una forma fija, debe beber su dosis de renuevo en la fresca llama de ese conjunto vital."

    (Gil-Albert, 1974, 129-130)

68. "Las trágicas circunstancias de la historia de España en el siglo XX, como el muy largo exilio a que dio lugar la derrota de la República en 1939 hicieron que buena parte de las mejores obras culturales españoles se crearan en Buenos Aires" (Neira, 2009, 45). Julio Neira destaca los nombres de Xavier Bóveda y Guillermo de Torre, ambos ultraístas en su momento, que ejercieron de "cabeza de puente" para la difusión de la literatura del Veintisiete.

México reune las condiciones necesarias para que la mayor parte de exiliados fueran hacia estas tierras[69]. Este país mostró gran interés hacia la República desde su instauración en 1931, como ejemplo de ello México elevó a rango de Embajada, lo que antes consistía en una simple Legación. La respuesta de la República española no tardó en producirse con una nueva política hacia los países hispanoamericanos, así como la creación de La Casa de España en 1938 en México. También fue decisivo el presidente mejicano por aquellos momentos, Lázaro Cárdenas. Cárdenas, que procuraba modernizar México y hacer efectivas las propuestas de la revolución, obtuvo protagonismo en la Guerra Civil denunciando la política de No Intervención y autorizando la venta de armas a la República española en 1936.

La coyuntura económica[70] de México en pleno proceso de expansión se suma al interés de muchos países hispanoamericanos por acoger mano de obra cualificada y ayudar al aumento del crecimiento demográfico[71]. El compromiso de México con la derrotada República continuó años después, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial en 1945 y firmada la capitulación de Alemania, la Conferencia de las Naciones Unidas aprobó una resolución (a propuesta de México) que excluía a España de su organización.

Juan Gil-Albert recapitula sobre la llegada a México en una entrevista concedida en 1983 a la revista *Quimera* y realizada por Salvador Domínguez:

---

69. Juan Gil-Albert responde a Salvador Domínguez en una entrevista publicada en *Quimera* en 1983 con las siguientes palabras ante la pregunta de «¿Por qué México?»:

> "Porque con los mexicanos hubo contacto durante la guerra. De allí vinieron a España poetas como Carlos Pellicer y otros muchos. Es decir, cuando nosotros desembarcamos en México nos esperaba una gente que nos conocía y nos prestaba su ayuda."
>
> (Domínguez, 1983, 50)

70. "No hay duda de que la simpatía política, las afinidades ideológicas y un fuerte componente de tipo interpersonal con los inevitables del azar y fortuna, jugaron ahí su papel; pero básicamente fue la coyuntura económica lo que determinó una mejor o peor acogida de esos emigrantes. La gran afluencia de españoles exiliados a México coincidió allí muy oportunamente con una fase de crecimiento nacional que haría de ellos aportación valiosa y deseable con general beneficio, aunque no, claro está, sin algunas fricciones en el proceso de ajuste."

(Ayala, 1991, 258)

71. En México, por ejemplo, se facilitaba la obtención de la nacionalidad y condiciones de trabajo entre Río Bravo y Chiapas. Francisco Ayala, al respecto, narra en sus memorias una anécdota sobre el "feroz dictador Trujillo", presidente por entonces de la República Dominicana, que aún siendo adverso a la República española tenía la intención de acoger en su país a un gran número de exiliados españoles. Llegado el grupo de emigrados –quizá no tantos como sus pretensiones– "les saludó con una estimulante alocución a la que pondría término exhortándolos para que aplicaran sus energías a la tarea de blanquear la raza."

(Ayala, 1991, 259)

> "A México nos exiliamos muchos, y este país supuso para nosotros, en el primer momento, una indudable conmoción. No debemos olvidar que México había conocido también una reciente guerra civil, y un periodo de revueltas sociales. Allí, en México, de entre todos los exiliados, sólo había una persona con menos aptitudes que yo para defenderse, mi amigo Emilio Prados. Yo al menos podría escribir críticas para los periódicos, pero Emilio sólo podía escribir poemas."
>
> (Domínguez, 1983, 49-50)

Pero a pesar de las condiciones favorables, continua latente un clima de duda en los exiliados españoles que marchan a México. ¿Cómo recibiría el pueblo mejicano a los refugiados españoles? Por ejemplo Francisco Caudet, según la lectura que realiza del diario *Sinaia*, asegura que "se tenía conciencia en esta expedición de que en México había –por motivos históricos– un sentimiento antiespañol" (2007a, 61). Aunque, el propio Caudet, encuentra en el número 15 (fechado a 9 de junio de 1939) matizaciones de esta inseguridad y un probable clima de solidaridad tras el fatal desenlace de la guerra. Max Aub es partidario de esta opinión:

> "Los recién llegados no podían suponer –en su absoluta ignorancia– el caudal de odio hacia los españoles que surgió de la tierra durante las guerras de Independencia, la Reforma y la Revolución, amasado lo mismo con los beneficios que con las depredaciones."
>
> (Aub, 1979, 16)

Almudena Marín aboga por la concienciación de la población mejicana a la hora de ayudar a una España muy distinta de la que fuera opresora, es decir, más cercana, desde su ámbito republicano, a una España "heterodoxa, liberal, abierta y democrática" (Marín, 2010). A pesar de todo, como dice Jiménez Millán, el exilio en México es un "ejemplo de integración y de sintonía", y por su parte, los exiliados aportan un desarrollo positivo[72] en la sociedad mejicana y "contribuyen a cambiar aquella visión *esencialista* y

72. "Y la polaca, que tal vez deseaba que mi dueña se ahorcara, creía de veras que se había ahorcado. Yo no se lo expliqué a mi propietaria urbana porque habría sido de una crueldad que no va conmigo. Los españoles podemos ahorcar a alguien o ahorcarnos nosotros mismos, pero como gente bien educada. Al fin España ha sido, en la historia, la primera nación civilizada y cabalmente organizada de Europa. Aunque no lo sea hoy. Dimos las normas cívicas a veinte naciones más. Que los sigan o no es otra cosa. En México, por ejemplo, los refugiados españoles dejamos huellas de algún valor que contribuyeron a establecer o consolidar una cultura nueva y genuina."

(Sender, 1982, 374)

castellanista de España en sus relaciones con los países de América, es decir, el mito de la «Hispanidad»" (Jiménez Millán, 2010, 104).

México es para Juan Gil-Albert un hecho decisivo en su madurez poética y el lugar donde el autor engendra los valores que configuran su poética. El propio poeta define el exilio mejicano en su *Breviarium Vitae* como una experiencia trascendental[73], dentro del orden de lo que definió como acontecimiento[74].

"Pero todo horror tiene su fin –o puede tenerlo– y nos desembarcaron en la Veracruz de Méjico" (Gil-Albert, 1974, 134). México supone para Gil-Albert la huida del irrepetible *Sinaia* hacia la conquista del «abismo». Un «abismo» que prospera como inicio de un destierro que dura ocho años y que le lleva a recorrer América del Sur e incluso a vivir un año en Buenos Aires y medio en Río de Janeiro. México es la madurez poética y la confirmación de su voz y destino homoerótico como miembro de un grupo de exiliados que harían realidad el ímpetu de José Moreno Villa en "Nos trajeron las ondas":

> "Dejaremos la tierra del azteca y del inca
> después de dar la sangre, el sudor y los huesos:
> después de haber sembrado en medio de volcanes
> lo mejor de nosotros, el beso y la palabra."
>
> (Moreno Villa en Soria Olmedo, 2007, 725)

3. Dialéctica de las dos Españas, o tres, cuatro, cinco o seis…

La actitud de los exiliados camino de América, como se ha comentado, responde a un carácter individual y diferenciador difícil de determinar. Sin embargo, existen discrepancias entre lo que se quería propugnar, y que quizá duró en el principio del destierro, es decir, un sentimiento esperanzador de

73. Gil-Albert insistirá en el calificativo del periodo mejicano en *Los días están contados*: "La experiencia mejicana es de orden trascendente, diría yo." (Gil-Albert, 1974, 136)

74. Juan Gil-Albert distingue en el acontecer del ser humano una tipología en los sucesos que le ocurren. "Todo lo que nos ocurre pertenece a dos grupos de hechos: anécdotas y acontecimientos. La anécdota es, ya se sabe, un ocurrir que no va más allá de lo que somos cada cual como sujeto imprevisto: las circunstancias que nos colocaron junto a la mujer que fue, después, la nuestra, por ejemplo. El acontecimiento se caracteriza por su trascendencia." (Gil-Albert, 1974, 150)

recuperar España[75] –de recuperar la «primavera»– y aquello que sucede verdaderamente. La realidad, en cambio, estuvo marcada por un desasimiento de los exiliados, y más si cabe de los intelectuales, hacia las inquietudes políticas.

Se puede observar una línea editorial común en los periódicos de abordo (*Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique*) y que está fundamentada en los motivos, misión y responsabilidad. Aunque cabe mencionar que los motivos y razones de la llegada de los republicanos españoles a México son obsesivos. Los motivos de la llegada se basan en continuar la lucha por la "liberación de la Patria", así la misión era reconquistar la "tierra madre" y la responsabilidad consistía en liberar a compatriotas de los campos de concentración y luchar contra el fascismo (Caudet, 2007a).

Por otra parte, la escalofriante descripción del exilio en barco realizada por el propio Gil-Albert, como las circunstancias que rodean a los emigrados, hacen pensar que no existe un convencimiento total de mantener viva esa esperanza. En otras palabras, se puede deducir que estas direcciones políticas y actitudinales están orientadas desde las cúpulas políticas, como es ejemplo el *Mexique*.

Con esperanzas o no del regreso, la llegada a México supone la confirmación de la brecha abierta en la Guerra Civil entre las dos Españas[76].

---

75. Buen ejemplo de la esperanza en recuperar España pueden ser las siguientes palabras de Francisco Giner de los Ríos a propósito de una reseña de *Español del éxodo y el llanto* de León Felipe aparecida en el número 1 de *España peregrina*: "Este inmenso llanto, que limpia y corre toda nuestra angustia, nos salvará, nos colocará otra vez frente a España. Porque frente a las palabras del poeta, no creemos en su muerte. No lloramos lo inevitable. Las sienes de España no están ya quietas para siempre. En sus heridas nos muestra lo firme de su sangre, el decidido seno de su muerte y nacimiento que la ronda las vemos más hondas. Este llanto español nos limpia como hombres, pero sobre todo, nos limpia como españoles, y al limpiarles como españoles nos levanta de nuevo." (Caudet, 2007a, 216)

76. A pesar de la corriente mayoritaria, en cuanto al desapego de los intelectuales a la política, existieron excepciones, como el propio León Felipe, que aún en el destierro albergaba la esperanza de recuperar esa España. De este modo, Felipe, asume, con una clara influencia larreana, la imagen de la España del espíritu, en lo que Miguel Galindo denomina como papel de profeta de la patria del espíritu:

> "Hay dos Españas: la de la tierra… y la de la sangre.
> La España geográfica… la España física y temporal murió…
> Pero queda la España del Espíritu…la España del Hijo…Del
> Hijo muerto y resucitado…
> ¡La España de la sangre redentora!
> ¡La que nos importa a nosotros!
> A nosotros… y a vosotros hispano-americanos…
> A vosotros…poetas de América…
> A vosotros… y a mí…
> A vosotros… y a todos los españoles del Éxodo y del Llanto…

Ortega y Gasset comenzó a propugnar en 1914, en pos de una España nueva que se mantuviera fuera de la queja y actuara, la escisión entre la España vieja –*muerta, hueca y carcomida*– y la España nueva –*afanosa, aspirante*–. Santos Juliá contextualiza la cuestión de las dos Españas como un proceso rescatado del pasado por Ortega y que tendrá vigencia hasta la muerte de Franco:

> "Ese relato metahistórico, con su limpio enfrentamiento de contrarios y la consiguiente percepción de la realidad España partida en dos, como ya Larra la había visto un día de difuntos: «Aquí yace media España, murió de la otra media», entró con fuerza en el nuevo siglo. Llamado a singular fortuna, recorrerá, en sus diversas figuraciones, todo el siglo XX, hasta culminar en el último metarrelato de nuestra historia, el de la reconciliación nacional, vigente hasta ayer mismo, cuando la amnistía que puso a andar la democracia se celebró como una reconciliación de dos Españas partidas por una guerra civil."
>
> (Juliá, 2004, 148)

Ortega recupera la metáfora de las dos Españas que ya fue empleada por Balmes a comienzos del siglo XIX y Menéndez Pelayo o Blasco Ibáñez con la disgregación de campo y ciudad. Esta dialéctica de las dos Españas fue asimilada por los dos bandos en lucha durante la Guerra Civil. Por ejemplo, León Felipe alude en "La insignia. Alocución poética" publicada en *Hora de España* en mayo de 1937 a la existencia de dos Españas: la de las formas, que se desgastan, y la de las esencias, eternas. De esta forma, los organismos de propaganda correspondientes a cada facción emplearon para el descrédito del enemigo y promesa de ellos mismos:

> "¿España partida en dos?
> ¡Eso no!
> España nuestra y muy nuestra.
> Aquí nacimos
> y aquí queremos vivir.
> Si nos salen mal las cuentas
> a cumplir nuestro destino
> y a morir."
>
> (Garfias, "A las democracias internacionales", 1989, 229)

La que tenemos que defender juntos…
Y éstos son los límites eternos e imborrables de esta España…
Oídlos…y no los olvidéis."

(Felipe, "La España de la sangre", 2008, 307)

Posteriormente, José Bergamín se pregunta lo siguiente con ocasión de una reseña de *Las dos Españas* de Fidelino Figueredo, "España: Cuestión personal": "¿por qué dos Españas y no tres o cuatro o cinco o seis? Las Españas" (Bergamín, 1986, 13). Bergamín, siguiendo a su maestro Unamuno, centra la cuestión en torno a la nula independencia que poseen las diversas Españas existentes:

> "La verdad es que esto de la una y la otra España y de cómo la una no puede ser sin la otra, porque lo uno no puede ser uno si no es otro, ni lo otro serlo sin ser uno, ¿es el cuento o la cuenta de nunca acabar o de nunca empezar? «¡Hechiceros! ¿Qué uno? ¿Qué no uno?, ¡Sueño de una sombra el hombre!», clamaba Píndaro por voz española de nuestro Don Miguel. Que cada uno es cada uno como dice el decir popular, cuando uno es cada otro. Y cada otro, cuando cada uno. Como cada *quisque*, como cada *cual*. Y esta dialéctica cualidad humana de no ser lo que se es, de no ser cada uno cada cual sino es siendo otro; esta otredad –que decía Antonio Machado, raíz del pensamiento–; o alteración o alteridad –que pensaría Ortega y Gasset, ensimismándose para evadirlo y evadirse–; ese ALTEROTRUM y *alterotrúmenes*, de que escribía Gracián; esa otroridad (también sierre otrora, ahora y otra hora, alteración en el tiempo y en el espacio) ¿qué es sino la mismísima dualidad del ser, de todo ser; que en lo español tan característicamente, según Figueredo, se manifiesta?"
>
> (Bergamín, 1986, 14)

Bergamín observa una capacidad dual y propicia a discutir consigo mismo en el carácter español. Trascendencia separable de la propia inseparabilidad del mismo concepto que nos persigue y se persigue en sempiterna confrontación:

> "Porque estas dos Españas, en perpetua guerra o agonía, son una España sola: una y la misma, que es la otra para cada cual, para cada uno, y la misma para ese mismo otro cada uno y cada cual. Luego no una, sino muchas: única y discursiva: universal."
>
> (Bergamín, 1986, 15)

Una misma España propicia al enfrentamiento entre "un máximo de tensión y de apatía" (Gil-Albert, 1989) –como reflexiona Gil-Albert sobre España y sus peculiaridades antieuropeas que la hacen formar parte de Europa en *Taurina (Crónica)*. Jorge Guillén ya determinaba la realidad de una España invariable en continúa contradicción en una carta a Pedro Salinas fechada el 7 de julio de 1937:

> "Y todo ello, en el horror, con la vergüenza de cuanto se ha hecho y se hace en los dos bandos españoles, que son iguales, o casi iguales: nunca como en esta guerra de veras «civil» he sentido tan nacionalmente la homogeneidad de una sola España terriblemente única –en una terrible decadencia creciente."
>
> (Salinas/ Guillén, 1992, 181)

3.1. Acepciones de un mismo exilio

Antes de tratar la poesía del exilio de Juan Gil-Albert, es necesario realizar unas pequeñas matizaciones sobre el concepto de exiliado y las variantes que los mismos emigrados empiezan a concebir. La España Peregrina es uno de los conceptos más famosos a la hora de referirse al exilio, gracias en gran medida al impulso de Bergamín y su revista.

Otros de los mitos de los exiliados del año 39 fue el de los transterrados. El concepto es definido claramente por José Gaos en la siguiente anécdota:

> "Cuando llegamos los primeros, era Director de la Facultad de Filosofía y Letras el Maestro Caso. La forma en que nos ofreció y mantuvo la hospitalidad de su Casa me movió a decir que había sido la de un gran señor de la inteligencia. Por ella y por la acogida que en general se nos hizo, dije en comida de profesores mexicanos y españoles presidida por el Maestro algún tiempo después, que no nos sentíamos desterrados, sino simplemente transterrados."
>
> (Gaos, 2001, 128)

Sin embargo, la problemática del transterrado deviene en una discusión de mayor importancia y se dirige a una separación del ámbito filosófico y de la realidad histórica[77]. José Ángel Ascunce distingue exilio de transtierro, y alude como diferencias principales la integración más fácil de los transterrados, mientras que los exiliados sufren una ruptura trágica. De igual manera, Ascunce difiere también entre emigración y exilio, a la vez que concluye

77. "Recuerdo que en los debates sostenidos en el coloquio internacional *Los poetas del exilio español en México* (El colegio de México, 24-28 de 1993) la gran mayoría de asistentes, con Carlos Blanco Aguinaga a la cabeza, defendía que la diferencia entre exiliados y transterrados podría ser considerada como variante filosófica pero nunca como realidad histórica. Según estos críticos, muchos de ellos expatriados durante la guerra civil, la nota característica del exilio español fue la tragedia y la desposesión con una fuerte pérdida de identidad personal y social no superada a pesar de los muchos años transcurridos."

(Ascunce, 1998, 263)

que la diferencia se sitúa en la razón económica en los primeros y el factor político en los segundos.

Enrique de Rivas prefiere el término refugiados, aunque trata de definir a los niños que junto a sus padres o familiares tuvieron que abandonar España[78] y después formarían una segunda generación de exiliados:

> "¿Transterrados? ¿Exiliados? Son eufemismos. Fuimos, ante todo, «refugiados». A quien exilian o destierran le sacan de un contexto donde resulta incómodo o peligroso. Quien «se refugia» lo hace por salvar la piel. Huyeron nuestros padres de la destrucción física y moral, con sus apéndices, que éramos nosotros. Los hijos, en la infancia, son la prolongación material de los padres. De mayores, su continuación, con variaciones y metamorfosis."
>
> (Rivas, 1999, 23)

En esta dialéctica sobre los exiliados, la diáspora se completa con aquellos intelectuales que se quedaron en España y que también recibieron apelativos. Es de sobra conocido el término de exilio interior: Francisco Ayala, por su parte, consideró también exiliados[79] a aquellos escritores que permanecieron en España; o el caso de Pedro Salinas, que llega a definir a estos últimos como in-terrados en una carta a Guillermo de Torre en 1941.

4. Poesía de exilio en Juan Gil-Albert: *Las ilusiones y El existir medita su corriente*

4.1. El destierro en Juan Gil-Albert

Where man is not, nature is barren
William Blake

El exilio español a México determina el arranque de un proceso psicológico que tendrán que sufrir los emigrados. La situación histórica que vive el país en esos momentos fue avistada por Ayala en 1943 como una «coyuntura hispánica», como una oportunidad de reestablecer la unidad de un país con unos valores firmes y superiores.

---

78. "En la escindida historia literaria española contemporánea contamos con una generación del medio siglo, la de los niños de la guerra, quienes al crecer dieron un impulso renovador a nuestras letras, pero de esta generación se omite a los jóvenes literatos del exilio que escriben por las mismas fechas."

(Fuentes, 1999, 29)

79. Francisco Ayala (1949), "Para quién escribimos nosotros", *Cuadernos Americanos*, pp. 36-58, México, Año VIII, Volumen XLIII, enero-febrero.

En todo el periodo gilalbertiano del destierro (de 1939 a 1947) se pueden trazar dos etapas comunes: obteniendo la frontera de 1943-44 y teniendo en cuenta tanto la actitud como el clima de los intelectuales exiliados. Para llegar a este análisis cabe contextualizar brevemente la situación de Gil-Albert en México y su producción poética desde la huida de España. Ya se ha comentado el silencio literario que se produce con la pérdida de la República y que responde al decaimiento general del ánimo de estos intelectuales. Sin embargo, aunque sí florece con el paso del tiempo un fenómeno autobiográfico en el ámbito editorial y creativo[80], no lo es tanto en el marco de la poesía y en los primeros años de la huida española hacia Francia: a los campos de concentración, en el peor de los casos, al refugio de un amigo entre la intelectualidad, en el mejor de los casos.

Nigel Dennis limita este periodo de tiempo de vacío literario entre 1939 y febrero de 1940, "debió de constituir un principio inolvidable del largo trauma emocional del exilio de posguerra" (2002, 2665). En cambio, existen algunas impresiones poéticas que vienen a llenar este vacío, ya se han comentado las obras *Diario de Djelfa* de Max Aub, *Español del éxodo y el llanto* de León Felipe, Pedro Garfias[81] o Juan José Domenchina. De entre todas ellas es primordial la labor de Rafael Alberti con *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (1939-1940)*. El poeta despierta convulso y dolorido después de un proceso que no llega a comprender si ha sucedido en la vertiente de lo real o mana desde lo imaginario:

> "Me despierto.
> París.
> ¿Es que vivo,
> es que he muerto?
> ¿Es que definitivamente he muerto?
> Mais non…
> C´est la police."
>
> (Alberti, 1978, 33)

---

80. José Romera repasa la escritura autobiográfica general y concretamente en el exilio. Además, precisa la existencia del afán entre los exiliados por narrar lo sucedido. Para una visión bibliográfica global de la escritura autobiográfica del siglo XX y de la guerra y posguerra consultar: José Romera Castillo (1994), "Polifonía literaria confesional de la España Peregrina (con un solo de Juan Gil-Albert)", en Peña Pedro J. de la y Símón César (Coord.), *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 53-74.

81. Juan Rejano, en el homenaje que realiza *Litoral* a Pedro Garfias, afirma que éste traza el evangelio del nuevo emigrante español y cita los versos del andaluz: "España que perdimos no nos pierdas, guárdanos en tu frente derrumbada" (*Litoral*, nº 115-116-117, 1968).

Se genera aquí una línea discursiva sobre el desterrado, que de forma generalizada, se empleará por los propios escritores del exilio. La imagen de «sombra» será recurrente para aludir al desterrado, en la que J. Corredor-Matheos equipara a los desterrados aparecidos en *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* con los ángeles de Rainer María Rilke: seres imposibles de definir en su procedencia, si de un mundo vivo o muerto, pero pertenecientes a una misma realidad verdadera (Alberti, 1978). Este procedimiento o recurso también fue empleado por José Bergamín al regresar definitivamente a España, cuando escribe *Apartada orilla* entre los años 1971 y 1972[82]. Pero es Juan José Domenchina, poeta quizá más representativo a la hora de perpetuarse en el nexo temático del exilio[83], quien otorga el origen de la «sombra». La «sombra», el desterrado, ha alcanzado el exilio mediante un proceso que sólo los muertos conocen. Extinguido su lugar en la historia, "los cadáveres vivientes, sombras animadas por la sangre, vagan unas, quedándose otras en inverosímiles emparedamientos, palpitando todavía" (Zambrano, 1990, 42). De la «primavera perdida» en términos gilalbertianos –*vengo de andar el bosque en primavera* que escribió Pedro Garfias– a la noche que desciende sobre el inexorable destino del éxodo, como así refleja Domenchina en la segunda de sus *Tres elegías jubilares*:

> "Venimos de las tinieblas
> de la noche, por el odio
> rescoldado
> a fuego lento, en la lenta
> alfombra de la ceniza,
> negras ascuas.

82. "A esta apartada orilla, que no tiene
ni barca ni barquero,
me ha guiado la mano de una sombra
descelando mi sueño.

Es la mano de nieve que esperaba
mi corazón ardiendo
para volverse fantasmal despojo
ceniciento del fuego."

(Bergamín, 1983, 11)

83. Amelia de Paz destaca el carácter decisivo del destierro como eje temático y creador en la poesía de Juan José Domenchina:

> "El destierro es algo más que el detonador y el asunto de sus mejores versos: constituye su sustancia misma, fatal y exclusiva, a partir de 1939, cuando Domenchina es arrancado para siempre de su medio" […] "en la lírica española, nadie ha hecho del destierro su razón de ser con la intensidad, la constancia y la sociedad de Domenchina."
>
> (Domenchina, 2008, 11-12)

Por un camino que sólo
los muertos sin nombres, omisos,
transitaron;
como espectros en jirones
de sombra aciaga, venimos
de la muerte.

Por la soledad conjunta
del éxodo, en hacinada
convivencia
de recíprocos rencores,
tropel de solos, venimos
del horror."

(Domenchina, 2008, 111-112)

El desterrado, como refleja Alberti, trata de escindir la realidad de una verdad latente y difícilmente asimilable. Esta disgregación que Alberti determina en el empleo de dos idiomas y en los recursos tipográficos se produce en "la vida del refugiado, andando por París sin objeto fijo, tropezando prácticamente con todo" (Argente del Castillo, 1986, 38). En otras palabras, el poeta está adquiriendo la maldición que Gil-Albert instaura en el linaje de Edipo, es decir, el linaje del exiliado:

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

(Gil-Albert, "El linaje de Edipo", 1981, 252)

Gil-Albert establece en *El convaleciente* una doble acepción del término «sombra» y en la procedencia de los desterrados. Así, la crítica ha sostenido que Gil-Albert está doblemente exiliado, por su condición política y por su condición homosexual. Equiparando el caso de Gil-Albert con el de Luis Cernuda, quizá esta idea recaiga con mayor peso en el poeta sevillano, ya que le precede un mundo interior tormentoso. Si que es evidente, por otra parte, la constante aparición en Cernuda de la sombra del desterrado que, como decimos, en Gil-Albert adquiere la revelación de la *Misteriosa presencia* –primera tentativa homoerótica del poeta– con clara procedencia pagana.

Vida bilingüe de un refugiado español en Francia de Rafael Alberti es, en resumen, un poemario que ejemplifica el proceso psicológico que han iniciado los desterrados. Ubica, por tanto, el proceso histórico del exilio y

reafirma la determinación de los intelectuales españoles con el abandono de una "urgente gramática necesaria". Los últimos versos del poemario son un ejemplo del sentimiento generacional de los desterrados:

> "América.
> Por caminos de plata hacia ti voy
> a darte lo que hoy
> un poeta español puede ofrecerte."
>
> (Alberti, 1978, 42)

4.2. Las ilusiones y El existir medita su corriente. Hallazgo de una poética presentida

4.2.1. Un etcétera del exilio

El exilio en México adquiere la peculiaridad, por su carácter masivo, de añadir a los intelectuales la responsabilidad de liderar una reintegración y dotar de significación al destierro. Siguiendo esta línea, así se manifiesta el diario del barco *Sinaia* en el número 16, fechado el 10 de junio:

> "Corresponde, pues, a los intelectuales y artistas, a los trabajadores en general, separados físicamente de la Patria –que está reducida al escarnio sangriento–, coger con fervor en sus manos este sagrado depósito, contribuir así a la reconquista de la tierra madre."
>
> (Caudet, 2007a, 62)

Si bien ya se ha dicho que esta misión cedería al poco tiempo de llegar a México por un descreimiento y arraigo de lo perdido, no resta contenido a la labor que llevaron a cabo los intelectuales exiliados. "Para los intelectuales, significó ser testigos de cómo una energía transplantada continuó floreciendo, y conocer el dolor de sus invisibles para la España residencial" (Ilie, 1981, 18).

La reconstrucción de la vida intelectual en México se inicia desde el colaboracionismo, primeramente desde las revistas[84] –siguiendo quizá el ímpetu español y la época de las revistas como manifiesto (Soria Olmedo,

84. La creación de revistas por los exiliados en México fue abundante. Entre muchos nombres, merece la pena citar los ejemplos de *España Peregrina*, creada por la Junta de Cultura Española; *Ultramar*, con un único número aparecido en 1947; *Nuestro tiempo* (1949-1953), fundada por el Partido Comunista Español; *El Pasajero*, creada, escrita y editada por José Bergamín en 1943; *Sala de espera*, escrita y editada por Max Aub de 1948 a 1951 en tres entregas; o *Los Sesenta* fundada por Max Aub en 1964 (Caudet, 2007a).

1988)–, las tertulias y el rescate de autores olvidados. Max Aub realiza una descripción certera del cambio en los ambientes sociales de la vida cotidiana y su marcado carácter español con la llegada de los exiliados a México:

> "Varió, ante todo, el tono: en general, antes, nadie alzaba la voz y la paciencia del cliente estaba en la medida del ritmo del servicio. Los refugiados, que llenan el café de la mañana a la noche, sin otro quehacer visible, atruenan: palmadas violentas para llamar al «camarero», psts, oigas estentóreos, protestas, gritos desaforados, inacabables discusiones en alta voz, reniegos, palabras inimaginables públicamente para oídos vernáculos."[85]
>
> (Aub, 1979, 15-16)

Sin embargo, Max Aub procura en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco* realizar una distinción con las tertulias que llevaban a cabo los intelectuales, donde se respira un ambiente más reposado y tranquilo:

> "Todos con la «c» y la «z» y la «ll» a flor de labio, hiriendo los aires. Horas, semanas, meses, años.
>
> En general, los autóctonos emigraron del local. Quedaron los desayunos –que los españoles no eran madrugadores– y los «intelectuales». Ese grupo creció en número y horas. A los mexicanos, se sumaron puntuales Pedro Garfias, León Felipe –barba y bastón–, José Moreno Villa –tan fino–, José Bergamín –con el anterior, únicos de voz baja–, Miguel Prieto, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, José Herrera Petere, Juan Rejano, Francisco Giner de los Ríos, Juan Larrea, Sánchez Barbudo, Gaya: veinte más que trajeron aparejados otros mexicanos en edad de merecer: Alí Chumocero, José Luis Martínez, Jorge González Durán, Octavio Paz."
>
> (Aub, 1979, 18)

85. León Felipe escribe curiosamente en 1942 el poema "¿Por qué habla tan alto el español?" donde mediante un mecanismo metafórico inicia una dialéctica aunando este sempiterno rasgo reconocible del español a los tres gritos que el español ha tenido que dar en la historia:

> "Este tono levantado del español es un defecto, viejo ya, de raza. Viejo e incurable. Es una enfermedad crónica.
>
> Tenemos los españoles la garganta destemplada y en carne viva. Hablamos a grito herido y estamos desentonados para siempre, *para siempre* porque tres veces, tres veces, tres veces tuvimos que desgañitarnos en la historia hasta desgarrarnos la laringe."
>
> (Felipe, 2008, 312)

La primera conclusión de estas reuniones es la evidente cohesión entre los exiliados y la intelectualidad mejicana, que auna además, por comunión de sentimientos, a los refugiados españoles en un círculo de amistad e intercambio cultural. Un testimonio de excepción es el de Pedro Salinas después de realizar su primera visita a México. Salinas, en carta a Guillén el 26 de septiembre de 1939, cita a Gil-Albert entre una lista de exiliados y explica las diferencias que existían entre ellos mismos:

> "Y por fin llegué a la capital. Y allí se acabó el turismo y no vi más ruinas que las numerosas de los españoles en el destierro. Emigrados por todas partes, y de toda condición, desde el científico de la Junta, al poeta moderno."
>
> […]
>
> "La España emigrada está dividida en dos grandes bandos políticos: negrinistas y prietistas, que se tiran a matar. Y los intelectuales en otros dos bandos: los de la Casa de España, que son los privilegiados, y los últimos, que ya no tienen cabida allí por estar completo el cupo."
>
> (Salinas/ Guillén, 1992, 204-205)

No hemos podido registrar ninguna referencia más acerca de la presencia de Juan Gil-Albert en estas tertulias –tanto del propio autor alicantino como alusiones de otros autores a su persona–, pero parece evidente su participación en ellas, no ya de manera asidua, pero sí quizá de forma esporádica. La razón principal que induce a pensar en ello es incluirlo en ese *etcétera ramoniano*[86] de "veinte más que trajeron aparejados otros mejicanos" citando a Max Aub. Ya que en las tertulias que describe Aub están presentes personas cercanas de Gil-Albert, así como miembros de revistas en las que el alicantino colabora.

Entre estos nombres podemos encontrar a Emilio Prados, así como intelectuales posiblemente coincidentes durante el destierro –como Pedro

86. Es un juego vano aludir a Gil-Albert como un etcétera en el exilio. El escritor alicantino era reconocido, cabe preguntarse si considerado, en el exilio. Lo cierto es que puede existir una propensión a incluirlo en ese etcétera del que habla Gómez de la Serna en "Cuando se es un etcétera", ya que no existen muchas referencias sobre su persona en el exilio desde la autobiografía ajena. Lo cual, existiendo tal nómina de intelectuales en el destierro, no ha de extrañar en demasía. Sin embargo, la situación real, como se verá, de sentirse un etcétera se producirá en el regreso de México:

> "Hay momentos en que se es un etcétera. Todos habréis sido alguna vez etcéteras. ¿Quién no ha pasado por ese trance de anonimato y mezcolanza?"
>
> (Gómez de la Serna, 2008, 259)

Garfias, que también fue recluido en el campo de concentración de Saint-Cyprien– o figuras cercanas a Gil-Albert en el círculo de *Hora de España* y el refugio de Poitiers como Ramón Gaya o Sánchez Barbudo. Con respecto a los mejicanos, Aub nombra a José Luis Martínez y Alí Chumocero de la revista *Taller*. En cuanto a la participación de Gil-Albert en el ambiente cultural, es en las revistas donde más asiduamente participa el autor alicantino. José Carlos Rovira propone que Gil-Albert colaboró en *Taller* –a partir del número V aparecerá como secretario junto al director Octavio Paz–, con *Letras de México* entre los años 1941-43 y en el año 1947, en *El hijo pródigo* –fundada por Octavio Barreda como la anterior. Respecto a la revista *Romance*, Rovira asegura que "no encontramos ninguna colaboración específica en los números de la revista" (Rovira, 1991, 53), salvo un retrato de la mano de Enrique Climent y su participación en la encuesta de la revista. Rovira olvida la inclusión de críticas cinematográficas de Gil-Albert en la revista *Romance*, críticas que Juan Cano Ballesta se ha encargado de estudiar y certificar como pertenecientes a la pluma de Juan Gil-Albert (2003). Gil-Albert también se prodiga en Argentina, como el caso de *De mar a mar* o *Correo Literario*. Un último ejemplo de la colaboración del escritor alcoyano en revistas del exilio puede ser *Las Españas*. "Una revista de y para desterrados, [en la que] tuvo un enorme protagonismo el recuerdo de los paisajes urbanos, rurales y humanos de la amplia y variada geografía española" (Caudet, 2007a, 270). La aportación de Gil-Albert fue "Mis preceptores", una poética descripción de Játiva que rememora sus años juveniles y que volverá a publicar en 1982 en *El ocio y sus mitos*.

La producción cultural durante el exilio en Méjico, además de las revistas, estuvo centrada por la actividad editorial que emprendieron algunos intelectuales notables. Si bien, este es un fenómeno que repercutió en todos países americanos que acogieron exiliados, como el caso de Argentina[87] o Cuba, destacan las labores individuales como la de Manuel Altolaguirre que fundó la editorial La Verónica primeramente en Cuba y después su correspondiente sucursal en México. Por parte de Juan Gil-Albert, es de sobra conocida su intervención en el proyecto *Laurel. Antología de la poesía moderna*

87. "La pujanza de la industria editorial argentina, así como la labor en ella de otros españoles, exiliados o no, según veremos, facilitó la publicación de numerosas obras de singular importancia en nuestra historia literaria."

(Neira, 2009, 46)

en lengua española, que realizó junto a Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz para la editorial Séneca dirigida por José Bergamín[88].

Juan Gil-Albert compartió el exilio en México, Buenos Aires y Río de Janeiro con una nómina de intelectuales con los que mantuvo en su gran mayoría contacto después del exilio. En una entrevista realizada en 1987, Gil-Albert responde lo siguiente a la pregunta de « ¿Con quién estuvo en México?»:

> "Con bastantes españoles y amigos. Entre otros, Manuel Altolaguirre y su mujer, Emilio Prados, que allí está enterrado. También llegaría después Luis Cernuda."
>
> (Ferris, 1996, 167)

Sin embargo, por la presencia que adquieren algunos nombres en las cartas enviadas a Salvador Moreno, y su aparición en otras obras como *Tobeyo o del amor. Homenaje a México* o *Viscontiniana* es posible decir que el círculo más cercano de Gil-Albert está compuesto por Concha de Albornoz –el personaje de Magda en *Tobeyo o del amor. Homenaje a México*–, Álvaro de Albornoz, el propio Salvador Moreno[89], Rosa Chacel, Octavio Paz, Ramón Gaya[90], entre otros nombres, destacando por encima de todos ellos el amor mejicano representado bajo el pseudónimo de Tobeyo (Guillermo).

---

88. Octavio Paz cuenta el desarrollo de esta antología y las polémicas que suscitaron, puesto que Pablo Neruda y León Felipe se negaron a participar: Octavio Paz (2001), "Poesía e historia: *Laurel* y nosotros", *Fundación y disidencia. Dominio Hispánico, Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 722-779.

89. La presencia de Salvador Moreno en México parece decisiva para Gil-Albert, así como su soporte posterior en el regreso a España. La amistad trabada entre ambos tendrá una profunda huella en Juan Gil-Albert, ya que por ejemplo a él dedicará *Tobeyo o del amor. Homenaje a Méjico*. Entre las muchas dedicatorias que Gil-Albert escribe a Moreno en el envío de sus obras que realiza, destaco esta a propósito de un ejemplar de *Crónica general* (tomo 4 de *Obra Completa en prosa*) en junio de 1983:

> "A Salvador que me impedirá siempre olvidar México"

Luis Maristany destaca la labor y apoyo de Salvador Moreno durante aquella época de ostracismo en el regreso de Gil-Albert a España:

> "Habría que destacar la participación material de Salvador Moreno en el largo proceso de «alumbramiento» de Gil-Albert: volcado ante la obra del escritor amigo, se convierte eventualmente en su apoderado, en su más activo intermediario con el exterior."
>
> (Gil-Albert, 1987b, 9)

90. Juan Gil-Albert narra en *Viscontiniana* el encuentro con Magda (Concha de Albornoz) y Víctor (Ramón Gaya) producido en el año 1952, tras 5 años del regreso a España de Gil-Albert y la primera vez que los exiliados Gaya y Albornoz volvían a Europa. En una

4.2.2. Primera etapa del destierro 1939-1943/44: Desesperación y nostalgia. «Algo nuevo comienza»

> "El exilio es, sobre todo, una experiencia psicológica, motivada por la separación física y afectiva de un medio socio-cultural" (Caudet, 2007a, 722) Partiendo de esta premisa, merece la pena valorar la obra poética de los exiliados desde unas características generales. Alberti plantea la primera incertidumbre a la que se enfrenta un poeta al salir de España hacia el exilio:
>
> "–Yo a Chile,
> yo a la URSS,
> yo a Colombia,
> yo a México,
> yo a México con J. Bergamín.
> ¿Es que llegamos al final del fin
> o que algo nuevo comienza?"
>
> (Alberti, 1978, 34)

Este periodo de arraigo está marcado por dos de las tres etapas que Manuel Tuñón de Lara determina en el exilio: desesperación y nostalgia (la tercera será un periodo de reflexión) (Tuñón de Lara, 2007). Así, existen una serie de rasgos que definen, dentro del marco de la desesperación y la nostalgia, las obras poéticas realizadas durante esta primera etapa que se puede definir desde 1939 hasta 1943-44. Durante este periodo se llevan a cabo determinadas obras, como *Entre el clavel y la espada* o *Pleamar*, *Como quien espera el alba*, que giran en torno a conceptos que también se observan en la obra de Juan Gil-Albert.

Antes de estudiar las características que conforman la poesía de exilio de Juan Gil-Albert, y en gran parte de autores desterrados, es necesario ubicar la paulatina desaparición de la "urgente gramática necesaria" y el proceso de pérdida de identidad. Ese silencio creativo producido recién concluida la guerra es un momento clave de reflexión para los intelectuales. A partir de ese instante, se buscan nuevas formas de expresión, como anuncia Alberti en octubre 1938 con su poema "Para luego":

---

postal dirigida a París y fechada en junio de 1952 a Salvador Moreno escribe lo siguiente al respecto:

> "Yo voy unos días al campo; el diecisiete de julio embarcaré para Génova y, como sabes, estaré un mes con Concha [de Albornoz] y Ramón [Gaya]; ya los supongo ahí; diles que se adelantó mi fecha de salida, como verán."
>
> (Gil-Albert, 1987b, 24)

"Después de este desorden impuesto, de esta prisa,
de esta urgente gramática necesaria en que vivo,
vuelva a mí toda virgen la palabra precisa,
virgen el verbo exacto con el justo adjetivo.
Que cuando califique de verde al monte, al prado,
repitiéndole al cielo su azul como a la mar,
mi corazón se sienta recién inaugurado
y mi lengua el inédito asombro de crear."

(*Hora de España*, 1975, 58-59)

Con esta expresividad restaurada, los poetas optan por el camino de comenzar otra vida ante la disyuntiva que se plantea Alberti *–¿Es que llegamos al final del fin o que algo nuevo comienza?–*. Así, nace un nuevo «yo» extensible en el tiempo hasta el término de esta etapa y que dará la oportunidad a los poetas de explicar, en cierta manera, una genealogía de su recién iniciado rumbo. Por ejemplo, Rafael Alberti establece el nacimiento del clavel en la búsqueda y encuentro del mítico paraíso renovado frente a la constante presencia de la espada[91]; Juan Gil-Albert instaura la genealogía pagana de su homosexualidad como hallazgo de lo que Francisco Caudet llama «plenitud homoerótica» y que será la matización progresiva de su pensamiento político; o Luis Cernuda en plena crisis existencial, religiosa y anímica afirma en *Las nubes* que "España ha muerto" y certifica así sus inquietudes que lo enmarcan como un poeta en tránsito geográfico.

Juan Gil-Albert, más adelante, escribe *Los días están contados* al poco de regresar a España. Y el poeta inicia este libro autobiográfico con unas palabras que confirman la pérdida de identidad que el exilio supone:

> "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

91. Solita Salinas establece esta representación albertiana del jardín perdido en la naturaleza americana donde el clavel parece encarnar América, y España será el paraíso perdido y futuro, mientras que la espada figurará la presente España. Sobre esta tesis consultar: Solita Salinas de Marichal (1963), "Los paraísos perdidos de Rafael Alberti", Madrid, *Ínsula*, nº 198, mayo.

> bien, no son los acontecimientos los que nos cambian: somos nosotros mismos. Nosotros cambiamos, paso a paso, a saltos, a empellones, 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, 1974, 109)

Juan Gil-Albert reflexiona aquí sobre el devenir de la vida y la conciencia del instante presente –*vivir, he ahí mi realidad única* como dirá después[92]–, a la vez que asume el crudo proceso de pérdida de identidad. El exilio no es exclusivamente el desarraigo del espacio natal, sino, y siguiendo a María Zambrano, ver destruida la historia vivida por el individuo, así como su papel en ésta[93]. Y ello, supone a su vez, la destrucción de la Patria según lo expresa Zambrano: "La Patria es lugar de historia" (Zambrano, 1990, 42).

Las ilusiones representa en los tres términos en que se divide (*Las ilusiones*, *El convaleciente* y *Los oráculos*) enfrentarse a la desaparición de ese «yo», descubrimiento del nuevo «yo» a través del amor y poesía, y por último, su confirmación en *Los oráculos*. El poemario comienza con "Himno al ocio", y no es casual esta abertura en la que Gil-Albert pide al tiempo que fluya mientras toma conciencia de lo dejado atrás:

---

92. La «conciencia» desde su sentido temporal, y por ende existencial, es un concepto fundamental en las poéticas de Machado y Gil-Albert. Ese *gozador del momento vivo*, como definió Brines a Gil-Albert, pretende apresar el instante a través del valor situacional y representativo del mito. ¿Para qué poseer el instante entonces? Para, como Machado mediante el ritmo y la metáfora en la «intuición», transgredir la realidad única de existencia en la filosofía gilalbertiana –el presente– y «monumentalizarla» en intemporal. Una dialéctica en torno al ser y no-ser que encontramos sintetizada en las palabras de Ricardo Gullón sobre Antonio Machado: "Vivir es pasar, y la vida está constituida por la sucesión de «posturas» que adoptamos en espera de la muerte" (Gullón, 1970, 170).

    Esta aprehensión filosófica justifica el proceso de pérdida y renovación de identidad en el exilio que exponemos. En el capítulo de este volumen "Antonio Machado y Juan Gil-Albert: aproximaciones en los conceptos de espacio y tiempo" tratamos la influencia de Antonio Machado en Juan Gil-Albert desde esta perspectiva.

93. "Su representación del exilio [de María Zambrano], por otro lado, se enfoca en el conflicto entre la existencia de un origen, al que ella llama Patria, y el transcurrir de la historia. Para Zambrano, la tragedia del exiliado consiste no sólo en estar separado de su lugar de origen, sino en el hecho de experimentar simultáneamente el derrumbe de la historia concreta en la que había participado, y la pérdida de un lugar propio en la historia."

    (Gajic, 1999, 79)

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

(Gil-Albert, 1981, 148)

Será en el poema que le sigue, "La jornada campestre", donde a través del recuerdo y la nostalgia Gil-Albert comienza a escindir su nuevo «yo» de su misma imagen del destierro y de la guerra:

"Os recuerdo apariencias de otros tiempos
halagadoras formas de la vida
estacionadas hoy cual si cumplierais
un forzoso destierro ante mis ojos.
Como mi misma imagen sin grandeza
recostada en el polvo indiferente
pasáis vuestras jornadas sin ventura
simulando el prodigio de las horas."

(Gil-Albert, 1981, 150)

Las "formas de la vida" de otro tiempo empiezan a adquirir distancia con el poeta porque las siente "estacionadas", como si en un "destierro". Comienza a tener presencia el recurso de la «sombra», como el «yo» anterior y como la *misteriosa presencia* que revela el amor. Ha comenzado –porque "el exiliado es él mismo ya su paso, una especie de revelación que él mismo puede ignorar" (Zambrano, 1990, 32)– un nuevo nacimiento en el poeta, y por ende, una reciente amalgama de poemas donde reflejar esta transformación:

> "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, 1974, 110)

Este proceso de desnaturalización y pérdida de identidad, como decimos, se produce en todos los exiliados[94] y ello bien lo muestran los intelectuales en sus obras. Por ejemplo, Alberti cuando evoca el pasado debido a la muerte de algún compañero, –pueda ser el caso de Pedro Salinas en 1951–. O José Bergamín cuando en su *Canto rodado* dice:

"Yo he debido morirme
hace ya mucho tiempo
y otro que no soy yo
me está sobreviviendo.
Otro que no me dice
quién es, pero que siento
en mí, como si fuese
mi yo más verdadero."

(Bergamín, 1984, 45)

Desesperación

La llegada de los exiliados a México se realiza, en algunos casos, manteniendo la esperanza de recuperar la Patria o de un regreso no muy tardío:

"Qué hilo tan fino, qué delgado junco
–de acero fiel– nos une y nos separa
con España presente en el recuerdo,
con México presente en la esperanza."

(Garfias, "Entre España y México. A bordo del *Sinaia*", 1989, 263-264)

Ya se ha visto que los diarios de a bordo del *Sinaia*, *Ipanema* y *Mexique* abogan por la tesis de esperanza y resistencia en reconquistar España, así como muchas de las sucesivas publicaciones que los exiliados españoles comienzan a crear. Esta misma esperanza trae consigo la desesperación producida por el

94. "Muchos como yo contemplaban, por aquellos años –muchos españoles–, el luminoso errar plateado de las nubes aztecas por la infinitud, como irredenta, de su cielo, pero esto no les espejaba en su conciencia, cada uno de ellos era, también, otro, pero cada cual por sus propios motivos."

(Gil-Albert, 1974, 110)

paso del tiempo y que entierra poco a poco la posibilidad de regreso. Ello nos conduce al sentimiento de irreversibilidad, que muchos anticipan desde la salida de España[95] y otros fueron poco a poco cultivando. Algunos ejemplos de esta conciencia de irreversibilidad pueden ser Cernuda, que en *Como quien espera el alba* acepta la transitoriedad vital, o Emilio Prados[96]:

> "*Rehacer su vida* [en referencia a carta de Prados a su familia el 12 de julio de 1939] consistirá, a partir de entonces, en construirse a sí mismo desde la poesía."
>
> (Jiménez Millán, 2010, 110)

Esta irreversibilidad conduce en muchos casos al alejamiento de la política. Si por el contrario Rafael Alberti mantiene una poesía entre la *acción y la contemplación*[97] iniciada con *Signos del día*, Altolaguirre, Prados[98], Cernuda o el propio Gil-Albert se quedarán al margen de las cuestiones de índole política. La irreversibilidad es la conciencia de ser parte de un acontecimiento histórico que afectará para siempre al devenir de sus vidas y a la historia en general:

> "Yo vivo como en una pesadilla. Me duele todo lo de España; lo nacional, lo general, lo primero. ¡Pero cuánto me tortura la idea del grupo de amigos, deshecho, Dios sabe para cuándo! Este verano, una tarde, en la Magdalena, sentado con Margarita en el prado, una de

---

95. "Yo no me hacía ilusiones ningunas acerca del futuro. Sabía que había salido de España para muchísimo tiempo, quizá para siempre, y sin querer engañarme con falsas esperanzas, me dispuse a rehacer mi vida al otro lado del Océano. Así, tan pronto como pude recuperar a mi hermano Enrique (quien, con su uniforme de carabinero, había sido internado en el campo de concentración de Argelès-sur-mer de donde conseguí sacarlo al cabo de catorce o quince días, ya medio muerto, pues se iba patas debajo de la disentería) embarcamos todos en un mercante inglés rumbo a Cuba."

(Ayala, 1991, 247)

96. Esta idea se refleja en una carta que envía Emilio Prados desde México a José Luis Cano el 9 de marzo de 1959:

> "En realidad a los 20 años de ausencia es, para mí, conmovedor hasta que tú mismo te acuerdes de mí. Mi caso es diferente. Vivo en España, con, en, por, sin, sobre, tras, de España. Y me moriré aquí, si es que me muero" […] "Me acuerdo de mi playita y la acaricio aquí de lejos. No iré nunca más. Ya creo que estoy muerto hace 20 años y no quiero resucitar… (¡son más días que los de Lázaro!)."
>
> (Prados, 1997, 122)

97. J. Corredor-Matheos en Rafael Alberti (1978), *Poemas del destierro y la espera*, selección y prólogo de J. Corredor-Matheos, Madrid, Austral.

98. "Durante los años de conflicto bélico, aquella *urgente gramática necesaria* que nombrara Alberti era asumida por Prados como un *destino fiel*, una clara actitud de compromiso ético. Sin embargo, cuando llega a México, hace el firme propósito de alejarse de la política".

(Jiménez Millán, 2010,110)

> esas tardes estupendas de allí, tuve una sensación que no olvidaré nunca: la despedida. Me di cuenta de que estábamos despidiéndonos de algo, de muchas cosas, de una vida que ya no podría volver. Ni el país, ni Madrid, ni la gente, volverán a ser lo mismo. Nuestra vida, fatalmente está escindida en dos pedazos: el de ayer sabemos cómo fue, y del de mañana no sabemos nada." (Carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén fechada el 8 de marzo de 1937)
>
> (Salinas/Guillén, 1992, 178)

En el caso de Juan Gil-Albert, existe una postura común a la hora de estudiar la poesía de exilio como abandono del compromiso. Bajo nuestro punto de vista tal afirmación es errónea. El compromiso se mantiene y, como consecuencia, se produce una alteración en la escala de valores. Es decir, la línea política adquiere un periodo reflexivo para su progresiva matización, mientras que poco a poco adquiere mayor presencia la cuestión homoerótica.

Toda esta cuestión parte del silencio generalizado nada más concluida la guerra. Es decir, cuando Gil-Albert tiene tiempo para reflexionar sobre la lucha emprendida años atrás en el refugio de Poitiers:

> "Por eso en aquel breve reposo francés se me hizo la luz sobre tantas cosas…de este mundo; sobre tantas cosas humanas. Y pensé que toda lucha era inútil o, al menos, para mi sentir, banal, si el grano que se cosechaba al fin entre tanta paja, polvo, ruido, brega, tensión y cansancio, no resulta verdaderamente alimenticio; hoy todo se imita y se sustituye; pero me inclino a sospechar que el hambre no pueda ser, por mucho tiempo aún, engañada; en algunos al menos."
>
> (Gil-Albert, 1974, 131)

Este primer testimonio no afirma la renuncia de Juan Gil-Albert a la causa política, simplemente es el inicio de una matización, que llegado el exilio, mantendrá en suspense hasta su regreso a España. Para ejemplificar esta idea cabe mencionar las obras realizadas como ensayista político –*Drama patrio* y *España: empeño de una ficción*– y la descripción de España en el espacio autobiográfico gilalbertiano. También conviene señalar dos cuestiones, que por superficiales, no dejan de adquirir un significado de compromiso, digamos, en términos políticos. Estar en el exilio y optar por la decisión de escribir, en sí, ya es una postura que resulta, por su carácter, política.

Francisco Caudet identifica el poema "Los ídolos. Su destrucción", publicado en *Taller* en el año 1939, como la suplantación de la revolución

social por la revolución homoerótica[99]. Aunque nos mantenemos firmes en la inexistencia de una suplantación, sino más bien una matización que evoluciona con el paso del tiempo, las palabras de Caudet adquieren más sentido cuando cita el poema "Imprecación a una divinidad hostil", publicado en *Taller* en 1940. Caudet determina que sus últimos versos ("Porque la expiación es ese eterno ser lo que fuimos ya sin esperanza") aluden a la aceptación de la homosexualidad, en lo que llama, su plenitud homoerótica.

Si se parte de la idea de esta plenitud homoerótica, habrá que preguntarse: ¿por qué la alcanza justo en el exilio? Entendemos que el exilio reafirma el mito que Gil-Albert ya intentó lograr en *Misteriosa presencia* representando su mundo en la época clásica. El poeta, urgido con la doble necesidad de representar la tierra perdida y a su vez situar su genealogía pagana de la homosexualidad, halla en el mundo grecolatino la realidad adecuada para aludir a estas necesidades.

Se añaden además otras circunstancias del exilio, como son la soledad y el descubrimiento del amor mejicano. La concepción homoerótica de Gil-Albert está basada en lo que llama «soledad consciente»[100]. El ambiente y el entorno mejicano, además de los periodos de viaje al Sur de América y estancias en Buenos Aires y Río de Janeiro, proporcionan un estado de soledad que el escritor[101] y homosexual requiere, y que el exilio forzosamente le proporciona. En este caso, puede ser comparado con Luis Cernuda, ya que su actitud orgullosamente homosexual también es una de las claves de su soledad (García Montero, 2000), porque de Cernuda se puede decir "un ser solitario, consciente y éticamente aislado" (Brines, 1995, 236).

Por su parte, la cuestión del amor centra una de las líneas que sigue *Las ilusiones*. El amor durante el exilio juega en Gil-Albert un papel imprescindible para descubrir su nueva identidad y alcanzar la plenitud homoerótica. El amor, como asegura Salvador Moreno, repercute en aquellos jóvenes que

99. "¿Era consciente Gil-Albert de que había empezado a suplantar la leyenda de la revolución social por la leyenda de la revolución homoerótica? ¿Un ídolo cambiado por otro ídolo?"

(Caudet, 2007b, 114)

100. "[El amor entre hombres tiene] una misión única, la de la soledad consciente, desde la que puede verter sobre los demás, en sus encuentros ocasionales, y enteramente libérrimos, la más rara y preciosa de las virtudes, la hermandad viril; la suplantación de la distancia infranqueable por el imán de lo homogéneo."

(Gil-Albert, 1979, 13)

101. "Todo escritor es un enfermo de soledad, un menesteroso de compañía."

(Díaz Plaja, 1972, 10)

tuvieron que exiliarse de España[102]. Además de los ejemplos que el propio Salvador Moreno proporciona, se pueden nombrar los casos de Manuel Altolaguirre con María Luisa Gómez Mena y *Fin de un amor*, o Luis Cernuda con los *Poemas para un cuerpo* que en *Historial de un libro* identifica con X y que la exaltación del *pathos* le hará vincular destierro y abandono a la lejanía de ese amor.

En Gil-Albert, la línea amorosa comienza con los últimos versos de "Los viñedos":

> "que allí estuvo en un tiempo
> un joven apacible
> cuyas víctimas rondan para siempre,
> con la imaginación paralizada,
> el desaparecido secreto del amor."
>
> (Gil-Albert, 1981, 162)

El poeta anuncia este secreto del amor desaparecido, y a continuación, en "La melancolía", vuelve a sentir el amor como configuración de su nuevo «yo» y reafirmación de su plenitud homoerótica. Gil-Albert muestra el paso de la añoranza del amor y la pérdida de esa identidad a la llegada de *una sombra graciosamente andando reaparece hacia el claro horizonte derramada y tras su espalda se abren los rumores de una ofrenda gentil*. Aquí, el nacimiento de la sombra, como continuación de la figura de *misteriosa presencia*, se extenderá en los siguientes poemas y llevará al amor a un terreno erótico donde el sexo aparece en poemas como "La lluvia", "La embriaguez", "Las nubes pasan…" e "Himno a la vida". Se puede concluir que la línea amorosa de *Las ilusiones* arranca de la nostalgia del amor como parte de un «yo» anterior, hacia el descubrimiento y confirmación del amor en el poema "La rosa" que mostrará en su estado de ánimo en *El convaleciente*. Juan Gil-Albert encuentra en Tobeyo la revelación de aquella *misteriosa presencia* que deja patente en el poema "La rosa":

---

102. "Al releer ahora y aquí, en España, los poemas de Juan Gil-Albert que se refieren a su paso por México, veo ante mí, con la luminosidad de las mañanas mexicanas y las luces violentas de los atardeceres, un paisaje completo; paisaje con figuras que, con el tiempo que vuela, han perdido sus nombres y cuanto pudiera dar razón de ser a los sentidos. Cogidas en la tela que Gil-Albert tejiera para ellas, con la complicidad del paisaje, del país como antes se decía, me hacen recordar aquellos amores que todos, jóvenes como éramos, vivíamos (Gaya, Cernuda, Prados, Altolaguirre, Gil-Albert, yo mismo y tantos amigos más, incluso Bergamín que por entonces vivía su segunda juventud, como gustaba decir, y que aún hoy vive la tercera o la cuarta) y de los que hay constancia en la obra de cada uno. Huellas de bienes que aprecían males y que hoy surgen todavía, aunque sin añoranza, en algunos poemas de Gil-Albert."

(Moreno, 1977, 331)

"La imagen del amor como una rosa
abre sus encendidas ilusiones
y sobre el tallo esbelto resplandece
su oscura primavera deseada:
el naciente reflejo de su sombra
nubla el claro contorno de la vida."

(Gil-Albert, 1981, 172)

Nostalgia

La nostalgia es la segunda de las etapas que determina Tuñón de Lara. En los exiliados españoles, la nostalgia se puede relacionar con los tópicos empleados en sus obras, ya sea el recuerdo de la niñez, la familia y el tema de España. En Juan Gil-Albert esta característica no abunda en grandes proporciones, aunque se hallan rasgos vinculados con la niñez, como en "El fantasma", o la familia en el caso de "A mi joven hermana muerta". Sin embargo, sí entronca con un punto clave para entender su poesía de exilio: la mitificación de la realidad a través del mundo grecolatino y el mito del mar Mediterráneo[103].

Juan Gil-Albert en *Las ilusiones*, y luego en *El existir medita su corriente*, asume la naturaleza como un proceder imprescindible en su poesía, en cuanto a que integra su realidad y en cuanto a que la transmite en su contemplación y diálogo con ella. En otras palabras, el poeta continúa la línea natural que le esperaba antes de la guerra y que identifica como su voz en "Elegía a una casa de campo". Gil-Albert entiende este proceso de mitificación como necesario en su concepción de literatura: esta práctica ya se observa en sus primeras colaboraciones en los periódicos de Alcoy, o en *Vibración de estío* y *La fascinación de lo irreal*. El propio Juan Gil-Albert lo expresa con exactitud cuando en *Tobeyo o del amor. Homenaje a México* sentencia que

103. "Y ahora vemos que Roma no es más que un pueblo mediterráneo.

Con esto ganamos un nuevo concepto que sustituye al confuso e hipócrita de la cultura latina; hay, no una cultura latina, sino una cultura mediterránea. Durante unos siglos, la historia del mundo está circunscrita a la cuenca de este mar interior: es una historia costera donde intervienen los pueblos asentados en una breve zona próxima a la marina desde Alejandría a Calpe, desde Calpe a Barcelona, a Marsella, a Ostia, a Sicilia, a Creta. La onda de específica cultura empieza, tal vez, en Roma, y de allí se transmite bajo la divina vibración del sol en mediodía a lo largo de la faja costera. Lo mismo, sin embargo, podía haber comenzado en cualquier otro punto de esta. Es más, hubo un momento en que la suerte estuvo a punto de decidir la iniciativa a favor de otro pueblo: Cartago."

(Ortega y Gasset, 1998, 131)

"todo lo verdaderamente verdadero de la vida es mítico" (Gil-Albert, 1990, 130).

El preciosismo, lujo y ocio forman parte de la mitificación del mundo. Como calidad de desterrados, los exiliados muestran desde su llegada a México, y hasta que se asientan, un vacío de actividad que Gil-Albert certificará en varias composiciones. Un ejemplo es la llegada a Veracruz: "Con algunos cuartos en el bolsillo y la naturaleza medio pasmada, nos dedicamos por algunos días, bajo el caliente clima costerizo, a divagar" (Gil-Albert, 1974, 134). Respecto al lujo y el preciosismo (siguiendo la máxima gilalbertiana *el lujo no es un objeto, es un proceder*) se comprende que el poeta ha asumido esta estética como una ética aplicable al exilio mejicano. Algunos poemas de *Las ilusiones* que siguen esta ética estética son "A un abanico perdido", "Las granadas" o "A mis manos"; y de este modo Gil-Albert seguirá interpretando la fascinación cautivadora de la vida, como la plasma en 1982 en su prosa *El ocio y sus mitos*.

Sin embargo, existe una contradicción entre el preciosismo que le seduce en la naturaleza americana y en la naturaleza plasmada en los poemas de *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. Si observamos los escritos autobiográficos sobre México concluimos que Gil-Albert se ve seducido, ya no sólo por México, sino también por Río de Janeiro y Buenos Aires. De igual forma, así lo reconoce al hablar de *Las ilusiones* en una entrevista de 1987:

> "¿Quién me hubiera dicho a mí que iba a vivir en Río? El día en que llegué al hotel, que estaba sobre el mar, me quedé asombrado. Era todo de tal volumen, el mar, el ruido de las olas, al que tanto tardé en acostumbrarme.";
>
> […]
>
> Me gustó mucho eso mío de Río de Janeiro. Decir de pronto que has vivido en ese lugar suena exótico. Me acostumbré a levantarme pronto, me bañaba y cuando regresaba al hotel, a eso de las once, salían de todos aquellos muros, de todas aquellas casas, gente y más gentes hacia la playa."
>
> (Ferris, 1996, 167)

La contradicción se puede encontrar en la ausencia del ambiente americano y de su naturaleza en estos dos poemarios del exilio. Salvo la excepción de "A México" escrito en Brasil, el resto se refiere a la naturaleza correspondiente al mundo grecolatino y al mar Mediterráneo como identificación de su tierra natal. Se deduce de ello que Gil-Albert vive en un fuerte extrañamiento de su país, pero mediante un mecanismo de «pudor expresivo

del sentimiento» (Brines, 1977) le resulta imposible aludir directamente a España, ya que "en su voluntad de supervivencia ha intentado asumir la nueva realidad" (Brines, 1995, 144). Una realidad nueva que está escindida geográfica, temporal y psicológicamente por la figura que el propio Gil-Albert crea a través del «abismo»:

> "La experiencia mejicana es de orden trascendente diría yo. La infinitud aguarda allí a quien se asoma a su alta planicie; la infinitud, y a la vez, la sensación angustiosa del límite, de que allí acaba la tierra del hombre y de que toda esa luminosidad helada, plateada, de altura, que resplandece en las cosas es ya el abismo, el más allá inhumano o sobrehumano; el no va más para nosotros. Así es como se vive allí con esa impresión opresora de estar en un lugar límite, difícil, escabroso, enrarecido. Se siente que la tierra se ha cerrado en redondo, que aquello es el verdadero *finis-terrae* y que, como desde un balcón infinito, contemplamos el paso de las nubes maravillosas por las rutas inaccesibles.
>
> Se comprende que el hombre llegado a aquella infranqueable desolación luminosa se pregunte: ¿Qué debo hacer? Ha recorrido, en un proceso de crecimiento hasta el último rincón de la tierra y ahora ¿qué? ¿qué hará? Todo está sabido y hollado. Y se diría que la puerta de su casa se cerró sobre él y que esta misma casa se le ha quedado estrecha; y allí, a su lado, trémulo también como la vida, pero inaccesible y fascinador, se abre el abismo."
>
> (Gil-Albert, 1974, 137)

El «abismo» se convierte en símbolo de la situación del exiliado y metáfora del regreso: el exilio como un espacio sin lugar y un tiempo sin historia en términos de María Zambrano (Gajic, 1999). Por ello, que Gil-Albert requiere ubicarse en el mundo clásico y el contexto mediterráneo como lugar más próximo a su querencia homosexual y filosófica que sustituye en importancia al compromiso revolucionario. Gil-Albert, partiendo de la definición zambraniana de patria –*la Patria es una categoría histórica*–, reconstruye su ubicuidad en el tiempo. En este caso, el tema de España es un rasgo distintivo con respecto a la obra del exilio. España como problema es una obsesión entre los exiliados (Ilie, 1981), mientras que en Gil-Albert este mecanismo de pudor le obliga a insertar un espacio geográfico sobre otro, en una «superposición geográfica» (Brines, 1977) que se hace presente en el habitual canto a las estaciones, árboles y cultivos mediterráneos. La «superposición geográfica» no se realiza, como dice Brines, en una sencilla transposición, sino que sobre las ruinas de su pasado construye un espacio

temporal al que se ajustan sus principios intelectuales de belleza y estética para reencontrar su patria mitificada.

El caso de Gil-Albert es único si lo comparamos con otras obras del destierro. Por ejemplo, Manuel Altolaguirre alude en muchas ocasiones al paisaje americano, e incluso en "Diario al aire libre" –prosa donde rememora un viaje por México con su cine ambulante en 1949– le otorga a la geografía mejicana excelsas cualidades de luz, alegría, color y espacio. Para Luis Cernuda este proceso consiste en revivir la experiencia y se observa en *Variaciones sobre tema Mexicano* donde Antonio Carreira advierte que Cernuda se halla "encantado por la magia de un país en el que quiso reencontrar Andalucía" (Antonio Carreira en Cernuda, 2003, 28). Por el contrario, Cernuda coincide con Gil-Albert en la mitificación, ya que el procedimiento cernudiano consiste en convertir en símbolo aquella España madrastra que pasará a ser Sansueña como nación de existencia mítica y edénica configurada en sus lecturas de niño (Neira y Pérez Bazo, 2002).

Una nostalgia de la tierra patria, en definitiva, muy comúnmente expresada entre los poetas del destierro:

> "Me acuerdo de Barcelona:
> de su aire, de su cara, de sus mozos,
> de sus ministros, de su hambre, de su habla,
> de sus casa canas sajadas.
> Me acuerdo de la ciudad
> que me llevaba de aquí para allá
> de tanto que me quería…"
>
> (Aub, 1998, 45)

> "…Allá, tierra entrañable, donde suelo
> vivir tan a distancia, mi sigilo
> va cavando una fosa, cara al cielo.
>
> Para que muera a mi sabor, tranquilo,
> ponedme en mi lugar, dadme mi suelo,
> ¡ no me dejéis también la muerte en vilo!"
>
> (Domenchina, 1994, 26)

> "Tu sueño y tu recuerdo, ¿quién lo olvida,
> tierra nativa, más mía cuanto más lejana?"
>
> (Cernuda, "Tierra nativa", 2008, 207)

En Juan Gil-Albert, esta nostalgia adquiere una mitificación identificada con un mundo que siente suyo, y a su vez engendra unos valores filosóficos y éticos que políticamente suponen una abstracción de la realidad histórica consumada tras la guerra civil. Corresponde ubicar *Las ilusiones* en ese periodo general de madurez en el que todos los poetas jóvenes se ven obligados a exiliarse. Así, *Las ilusiones* se sitúa dentro del marco de una «crisis positiva» generalizada que Argente del Castillo supo observar en *Pleamar* de Rafael Alberti: "puesto 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). Juan Gil-Albert, igual que todos estos poetas, aceptan el presente, sitúan su nuevo «yo» en la realidad asumida y desarrollan obras de carácter integrador como respuesta a esta madurez dolorosa y anticipada que les ha sido impuesta con el exilio[104]. Gil-Albert ha asimilado la pérdida de la guerra y el comienzo del destierro, está preparado para iniciar una etapa de reflexión.

4.2.3. Segunda etapa 1943/44-1947: «dimensión filosófica del exilio»

Alrededor del año 1943-44 se inicia una nueva etapa en las obras gilalbertianas del exilio. Después de *Las ilusiones* y haber asumido la realidad del destierro, el poeta alicantino comienza a escribir *El existir medita su corriente* coincidiendo con el regreso a México. Esta segunda etapa es la que hemos relacionado con el periodo de reflexión que propone Tuñón de Lara como tercera característica del exilio. Las claves para entender esta vinculación se encuentran en una serie de hechos y publicaciones concretas. Se pueden citar la fundación de la revista *El Pasajero* por José Bergamín, Francisco Ayala escribe sobre una situación de «coyuntura hispánica» en *Cuadernos Americanos* y comienza a observarse en los poetas un momento de contemplación y asimilación del destierro.

---

104. "Pero existe también un sector del exilio que fue más allá de la resignación a la derrota y procuró razonar la naturaleza benigna de su exilio no tanto por la capacidad de adaptación de cada sujeto a la adversidad sino como dinámica vital con efectos ventajosos y fecundos más allá de las razones políticas del destierro" […] "Salinas, Salazar, Gaos o Juan Ramón piensan con el dolor de la expatriación, pero con una suerte de resorte de racionalidad que explica su resignación a su nueva vida sin rencor, o capaces de reasumir sus proyectos en el único lugar posible. España para ellos no existe como espacio vital, y en muchos de los casos ese regreso implica el riesgo seguro de la detención, la persecución policial y, en todos los casos, una sumisión indeseable. En cambio, la vivencia del exilio de Gaos y Ferrater Mora, de Ayala, y de María Zambrano, de Ramón Gaya, de Luis Buñuel, Josep Lluís Sert o incluso de Luis Cernuda tiende a reconocer que el dolor del exilio engendró la virtualidad inesperada de una vida más cerca de la plenitud y en libertad."

(Gracia, 2010, 69-70)

Francisco Caudet al hablar de la revista *El Pasajero* certifica una «dimensión filosófica del exilio»:

> "El exilio, a los pocos años de su comienzo, adquiría, por tanto, una dimensión filosófica. Ya no se trata de defender la cultura española y la unidad de los exiliados, como se había impuesto la Junta de Cultura Española en *España Peregrina*, sino de meditar sobre la condición del hombre, la paradoja –concepto muy repetido por Bergamín– de que, en palabras de Montagn: «Man is a king in exile»."
>
> (Caudet, 2007a, 448)

Francisco Ayala es uno de los intelectuales que dedica mayores esfuerzos en explicar la situación que atraviesan los exiliados españoles[105]. En 1943, Ayala publica "La coyuntura hispánica" y ubica después de la Guerra Civil y en mitad de la segunda Guerra Mundial la "nueva oportunidad histórica de la cultura hispana" para "fundar sus principios espirituales de orden superior" (Ayala, 1943, 95). Esta coyuntura es de carácter lento y plural, condicionada por otra parte, con el nulo contacto con la situación en el interior de España (con los que Salinas ha llamado in-terrados).

En este contexto, las obras de los intelectuales del destierro sufren un viraje hacia la reflexión, preludiada nuevamente por Alberti en el poema "Del pensamiento en un jardín" en *Entre el clavel y la espada*. Es a partir de 1950, en *Signos del día*, cuando Alberti abandona su *muerte a la muerte por la muerte: guerra* y asume su pérdida. Mientras que muchos exiliados intentan recobrar su pasado, algunos como Emilio Prados quieren concebir una forma de entendimiento ininterrumpible en su concepción de hombre y en su concepción de historia:

> "Todos se acercan y me dicen:
> -La vida se te va.
> Tú vienes de la orilla
> donde crece el romero y la alhucema
> entre la nieve y el jazmín, eternos,
> y, es un mar todo espumas
> lo que aquí te ha traído
> porque nos hables…
> Y tú te duermes sobre la yerba.

105. "Todo su esfuerzo reflexivo está destinado a actuar responsablemente sobre ese crítico momento que contó con la insoportable herencia de decenas de millones de seres humanos muertos por hechos de guerra, la negra rúbrica de un nuevo fracaso de la razón humana."

(Chicharro, 2007, 87)

Todos se acercan para decirme:
-Tú duermes en la tierra
y tu corazón sangra
y sangra, gota a gota,
ya sin dolor, encima de tu sueño,
como en lo más oculto
del jardín, en la noche,
ya sin olor, se muere la violeta.

Todos vienen a darme consejo.
Yo estoy dormido junto a un pozo.

Solo si algún amigo
se acerca y, sin pregunta,
me da su abrazo entre las sombras:
lo llevo hasta asomarnos
al borde, juntos, del abismo,
y en sus profundas aguas
ver llorar a la luna y su reflejo,
que más tarde ha de hundirse
como piedra de oro,
bajo el otoño frío de la muerte."

(Prados en Soria Olmedo, 2007, 838-839)

Prados prefiere aguardar junto al lento «pozo» del pensamiento. En el caso de Altolaguirre, y concretamente en el epígrafe de *Las islas invitadas* titulado *Poemas de América*, ocurre algo similar si prestamos atención a poemas como "Mundo sonoro" y "Escribir es nacer". Altolaguirre recuerda su vida *vestida de sonido, con su piel de palabras, sale a la luz del día* y concibe entonces su presente ligado al acto de la escritura como "hijo del Verbo". En definitiva, igual que Gil-Albert, los poetas del exilio, llegada esta etapa, optan por la "construcción, mediante la poesía, de un refugio de salvación en la trascendencia" (García de la Concha, 1987, 255). De este modo, Pedro Salinas después de publicar en 1946 *El contemplado (mar, poema). Tema con variaciones*, saca a la luz en 1949 *Todo más claro y otros poemas* y que supone la aceptación de la poesía, por encima de la filosofía, como herramienta más útil a la hora de reflexionar en las cosas y obtener un sentido de ellas.

En Juan Gil-Albert ya se observa en *Los oráculos*, parte final de *Las ilusiones*, la asimilación del destierro, incluso en algún poema confiesa estar feliz. Por tanto, *El existir medita su corriente* es una continuación, un progreso vital

que conduce de la separación de lo vivido hasta llegar a México y la superación hasta la meditación del pasado, presente y el futuro:

> "Libro este, por lo demás, no inicial; por el contrario, brote último y melancólico por tanto, de *Las Ilusiones*, central en mi obra, publicado en la Argentina. Suele ocurrir que, clausurado un libro, quede como construcción independiente, con sus paredes propias que lo delimitan; no así aquí. *El existir medita su corriente* es, en gran parte, la continuidad de *Las ilusiones*, continuidad nacida del mismo brote, de la misma raíz; en ese sentido, podría decirse que mis ilusiones se desbordan en mi existir meditativo o, más propiamente, se repliegan, puesto que si ilusionar es desplegarse, meditar es recogerse. Y con ambas aptitudes, entonces sí, se cierra el todo; ese todo que yo resumiría al decir: Formo parte de un enigma inmenso, el de la existencia."
>
> (Gil-Albert, 1981, 14)

Estas palabras forman parte del prólogo al libro en cuestión. Si el carácter del poemario se ha dicho continuador, Gil-Albert añade el calificativo de conclusivo. El propio poeta advierte que algo muy íntimo está dando su fin: la experiencia del exilio comienza a perder sentido. Quizá sea esta una de las razones por las que en *El existir medita su corriente* existe una presencia importante de la familia mitificada, su madre en Deméter y su hermana en Perséfone, por ejemplo.

Los dos primeros epígrafes del libro son bastante significativos: *El Hijo póstumo* y *El tiempo que se cumple*. En el primero se produce la automitificación a través de la mirada del poeta, que a su vez se ubica en la mitificación de un espacio mediterráneo en el espíritu clásico y su entorno familiar. Mientras que en el segundo, formado por un solo poema –"El olor de la tierra"–, el exiliado Gil-Albert se pregunta si ha llegado el momento de obedecer a la llamada antigua que le vuelve a seducir:

> "Este olor conocido nos rescata
> de la insípida niebla, nos consuela
> cual antigua amistad y nos reprocha
> de nuestro alejamiento. ¡Olor umbroso!
> ¿Tratas de recordarme el desvarío
> en el que nadie salva su ventura?
> ¿Detenerme en la marcha inexorable
> de mi misión? ¿O es que en tu seno absorto
> quieres abrirme cuna y esperanza
> donde yacer al fin?"
>
> (Gil-Albert, 1981, 36)

2. CANCIÓN DEDICADA «A UN ARCÁNGEL SOMBRÍO». UNA GENEALOGÍA PAGANA DE LA HOMOSEXUALIDAD

Ese secreto de Dios
inscrito en mi sangre
André Gide

La homosexualidad en Juan Gil-Albert es un tema recurrente, que como en otros autores, ha desviado la repercusión de su obra en conjunto. La evidencia es que, de forma más tardía o temprana, el compromiso ético que adquiere el autor alicantino con la causa homoerótica derivará en su obra hacia un tema que, todavía en 1979, reclama "que no cuenta, entre nosotros, más que como literatura policial o zafio enjuiciamiento callejero" (Gil-Albert, 1979, 7). Gil-Albert comienza en su poesía del destierro[106] una defensa de la homosexualidad fruto de la nostalgia, la culpa e imposibilidad. Así, en *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente* es donde la atmósfera trágica que gobiernan *Candente horror* y *Son nombres ignorados* se torna vitalidad. A raíz de la estancia de Poitiers, Gil-Albert pierde la fe depositada en

106. O quizá como la homónima liberación que tras la II Guerra Mundial gozarían los autores de los países implicados en el conflicto:

> "Lo que sí hubo, lo que acarreó o devolvió 1945 a las letras fue la libertad, o más bien las libertades, la expresión sin trabas de lo antes reprimido. Y, junto a aquéllas, la reaparición de esa suerte de Atlántidas sumergidas, que fueron las literaturas de los países maniatados, particularmente la italiana y la alemana. Todo ello indica ciertamente un retorno, más que un comienzo, pero un retorno a la invención y a la libertad. De esta suerte lo que se produjo fue una reanudación más que una creación."
>
> (Torre, 1968, 158)

el espíritu revolucionario hacia una matización política que con el cabo de los años dirigirá a la causa homoerótica.

Un compromiso moral y clamor del abandono de atavismos éticos que impregna la obra de Gil-Albert en su periodo de destierro. Igualmente, en Luis Cernuda se suman estos dos aspectos en *Los placeres prohibidos*, escritos en 1931 y publicados en 1936 bajo el halo superrealista, donde la proclamación de la II República supone para Cernuda un impulso hacia su nueva postura ética[107].

Los placeres prohibidos y *Las ilusiones* inician, tanto en la obra de Cernuda como de Gil-Albert, una nueva moral[108]. Dos poemas, "Diré cómo nacisteis" de Cernuda y "A un Arcángel sombrío" de Gil-Albert, que tienen especial interés en el tema de la homosexualidad y en la obra de los respectivos autores.

"A un Arcángel sombrío" representa el estilo gilalbertiano del destierro en estos poemas de corte homoerótico y vindicación del amor homosexual. Estos poemas suponen un regreso a la raíz de *Misteriosa presencia* donde, el poeta, concreta un "feroz impulso clandestino" hacia un mancebo cuyo amor estaba vedado "por la ley pía". Gil-Albert refleja este sentimiento homoerótico y atracción hacia el amor juvenil ya en sus primeros libros en prosa, como el caso de *La fascinación de lo irreal*. Así, por ejemplo, en el cuento "La pecadora de Magdala" de *La fascinación de lo irreal*, el escritor centra el poder sexual en las imágenes y en su relación con el pecado –un

107. Todos los poemas de *Los placeres prohibidos*, salvo tres, están escritos entre el 13 y el 30 de abril de 1931, proclamación de la II República española. Al estilo superrealista y expresión de fondo romántico hay que añadirle las prosas intercaladas que dotan al poemario de una influencia del surrealismo francés. Al complejo momento que vivía la sociedad española, se suma el carácter biográfico del libro en el que se refleja la vivencia de un amor que Francisco Chica propone identificar en Serafín Ferro. El libro se compone de un entramado que se fundamenta en los preceptos de sexo, subversión e identidad (Chica, 2004).

108. Cabe aquí plantearnos si se puede calificar esta nueva moral de gideana. Derek Harris atribuye la conciencia homosexual de Cernuda a dos factores decisivos en su vida: la lectura de André Gide y el cambio de ambiente que supuso su traslado de Madrid a Toulouse (Harris, 1992). Las primeras lecturas francesas debidas a Pedro Salinas serán fundamentales para que Cernuda descubra a Gide y estructure el descubrimiento de su homosexualidad. Así, lo basará en un ética aprendida de Gide donde rebajará su propia existencia a la de un ser en busca de su ser, como se observa en *Donde habite el olvido*. Por su parte, Juan Gil-Albert también manifiesta su admiración por Gide y lo ensalza en el prólogo a *Los primeros movimientos a favor de los derechos homosexuales 1864-1935* (Lauritsen y Tharstad) titulado "Palabras decisivas". Para Gil-Albert, Gide es el primer autor en arriesgarse y publicar algo sobre la materia, refiriéndose claro está, a su libro titulado *Corydon*.

pecado *infinito, maravilloso*– que anida en las pupilas del mancebo donde *va prendido en ellas el ansia juvenil, ardiente, del patricio romano*.

En "A un Arcángel sombrío" están presentes los símbolos constantes de la espada, jardín, cabellera, aleteo y luz que configuran una cosmovisión del homoerotismo en consonancia con naturaleza, esteticismo y culturalismo. Esta cosmovisión del homoerotismo estructura una línea discursiva ampliada y matizada en diferentes momentos de la obra gilalbertiana entre 1939 y 1947. Es decir, "A un Arcángel sombrío" está complementado por otras composiciones como pueden ser "Las lilas", "Sobre unos lirios" o "La bonanza".

El periodo del destierro configura un conjunto dominado por la experiencia mejicana y la manifestación del amor. Primero desde la duda hacia aquello que se extraña, para después confirmar la *misteriosa presencia* hacia una línea erótica muy presente en *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. La recuperación de la Patria (en términos zambranianos) mediante la evocación del mundo helénico, ubica la representación del amor homoerótico en el erotismo fundido con la naturaleza. Se observa un proceso de cambio, desde la ciudad huérfana de *Misteriosa presencia* a la naturaleza de *Las ilusiones* y que tendrá su cenit en la cita con Miguel en *Los Arcángeles*. Así, por ejemplo, el cuerpo del amante será la lluvia:

> "Demonio eres hermoso, hermosa lluvia,
> sordo latir con alas inmortales,
> agua de Dios semejas, mientras veo
> cuán solo, entre tus luces, gime el hombre."
>
> (Gil-Albert, 1981, 177)

El exilio les llega a un conjunto de jóvenes escritores en el momento cumbre de madurez y creatividad –en Gil-Albert de plenitud homoerótica– que se verá espoleado por el destierro y como consolidación de una «crisis positiva»[109]. El descubrimiento del amor, común a muchos de los exiliados, y el hallazgo de la «sombra» como símbolo revelado de la *misteriosa presencia* centran el poemario de *Las ilusiones*. El escritor alicantino trata la cuestión en *Tobeyo o del amor. Homenaje a México*, donde evoca a Guillermo, y supone la confirmación del nacimiento del nuevo «yo» que psicológicamente engendra el exiliado dejando atrás su vida anterior.

Juan Gil-Albert comienza el poema "A un Arcángel sombrío" con la entonación de un deseo y presagio que tomará realidad cuando la figura del

109. Concha Argente del Castillo (1986), *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Universidad de Granada.

Arcángel sombrío descienda para contar al propio poeta entre los elegidos de aquel goce que "satisface la integridad del hombre". Aquí, varios elementos reseñables nos obligan a detenernos.

Por una parte, la figura del Arcángel sombrío (en términos de divinidad) entronca con el culturalismo gilalbertiano[110]. Gil-Albert identifica a Luzbel con el Arcángel sombrío ("Himno a Luzbel"): encargado de permutar las «sombras» en «escogidos» mediante su luz. Esta «misión arcangélica», como la define Gil-Albert en la parábola de *Los Arcángeles*, es el "ser sin parecer, sin saberlo" donde reside la belleza de un joven. "Luzbel viene a ser un Prometeo mítico, figuras heterodoxas ambas que asumen la rebelión contra los padres míticos, Dios y Zeus" (Tello, 1994, 87).

"De Gil-Albert, que nació levantino católico, se podría decir que no le costó nada librarse de la noción cristiana del pecado porque ya era pagano" (Gil de Biedma, 1980, 255). Culturalismo y paganismo que coinciden en Cernuda y que conectamos con Gil-Albert gracias a la composición perteneciente a *El convaleciente* titulada "La primera tentación de la serpiente". Gil-Albert crea una genealogía pagana de la homosexualidad en "La primera tentación de la serpiente":

> "el hombre mismo
> lo iba presintiendo lentamente
> en un extraño triunfo deleitoso
> subiéndole a los labios el aroma
> de una oscura arrogancia."
>
> (Gil-Albert, 1981, 258-259)

Gil-Albert muestra la arrogancia por caer enamorado de sí mismo "en ese instinto precursor de su raza". El mito de Narciso y la creación bíblica del hombre y tentación de la serpiente se funden para crear la genealogía pagana de la homosexualidad que determina Gil-Albert en raza.

Como en toda su obra, Gil-Albert construye su literatura sobre la mitificación de una realidad que le fascina como contemplador baudelairiano. La causa homoerótica también forma parte de su proceso mitificador, y como esta concepción, adquiere sentido en la formación de una tesis referida a la homosexualidad. De esta forma, las raíces paganas que vertebran su moral

110. María Paz Moreno detalla cualquier aspecto sobre este tema en *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert* (Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2000) donde la autora establece las nueves funciones que cumple el culturalismo de Juan Gil-Albert y que lo diferencian del culturalismo de Luis Cernuda y Guillermo Carnero.

íntima sustentan en gran parte el nacimiento de la naturaleza homoerótica. En *Las ilusiones* hallamos cuatro poemas referidos a mitos bíblicos, aunque el de mayor importancia es la paganización del mito de Cristo:

> "El ideal cristiano es un exceso: el bosque bernardino, la ardiente vastedad del alma. Para contenerse, el cristiano necesita volver, estrictamente a Cristo, al Hijo del Hombre. Sólo la personificación de algo humaniza. Afinemos: al personificarse los valores se humanizan, se hacen Humanidad."
>
> (Gil-Albert, 1989, 232)

Este fragmento de su prosa *Los Arcángeles. Parábola* da una idea de la intencionalidad, vista desde la distancia, que Gil-Albert deposita en el empleo de la figura de Cristo y los mitos bíblicos. "Cristo se le presenta como el mito afirmativo, del que los otros no eran sino estados de imperfección" (Brines, 1977, 241), y a raíz de este hallazgo, el poeta puede comparase en la actitud sufriente que inicia y completa la raza pagana de la homosexualidad descubierta en su nuevo «yo» exiliado:

> "Muerte, eres la muerte,
> durante estos tres días, como un hombre,
> al que se llora entero cual si nunca
> fuera a resucitar. Yo soy la vida
> que me dejaste con tu aliento amargo
> de nazareno."
>
> (Gil-Albert, "Al Cristo", 1981, 271)

Con el paso de los años, Gil-Albert rememora la exaltación de su lucha homoerótica aludiendo nuevamente a Cristo:

> "Vivamos en pie de guerra. El defendernos, exteriormente o no, es accesorio, y hoy, en gran parte, perfectamente inútil. Se piensa en Cristo y se comprende bien su pasividad y su silencio. ¿Pasividad? Pasividad y silencio ante los jueces; y ante las turbas. Silencio, «allí donde ya imperan las palabras», como escribí una vez. El hombre habla y actúa en libertad, al aire libre, entre los suyos, entre los «escogidos»; pero cuando el convencionalismo toma la palabra uno se calla o, si lo dejan, se va. «No derraméis vuestras perlas ante los puercos», dijo Jesús.
>
> Se puede estar prisionero en la inmensidad del mar pero también ausentarnos, sin que lo parezca, de una obcecada comunidad de hombres. ¿Qué tengo yo se dice uno? ¿Qué tengo que me pertenezca por entero, aquí, en estos momentos aciagos en que la tierra parece

repudiarme y el hombre que la gobierna muestra demasiado a las claras, en su faz, el ceño de sus orígenes? Me tengo a mí mismo, a mi integridad, a mi integridad conseguida con tan parsimoniosa delicadeza; con tantos cuidados. Tengo mi fuerza oculta, mi temple, mi inapreciable espada arcangélica; y en ocasiones, también, mi rotundo puño espiritual. Me tengo a mí mismo y a los demás; no a estos que me rodean aquí y que pretenden confundir con el mío su soplo vencido o, lo que es más descorazonador, tan virulento como el de los que, ahora, nos mandan; a los demás, a los desconocidos, a los lejanos, a los esparcidos como grano de oro a lo ancho de la tierra; a los solos, a los justos a los hermosos, a los redimidos por sí mismos, a los que han de extraer de la trémula vaina de su carne la espada de fuego; a los que conoceré tan sólo de paso, en un cruce, en un azar feliz, como estrellas errantes, pero que yo sé que, al unísono, y particularmente a la vez, viven, parpadean y se extinguen; dejan su confidente luz graciosa en la estepa del mundo… Así me consolaba de mi suerte y así, es cierto, me acostumbré a considerar las desdichas de lo que en torno mío, amenazándome, sucedía."

(Gil-Albert, 1974, 132-133)

El escritor alicantino establece las bases para luchar por la integridad de aquellos «escogidos» por el Arcángel sombrío en su «plenitud homoerótica». Entre sus prioridades, la naturaleza homoerótica ha ensombrecido la causa revolucionaria: y como ser iniciador de esta raza concebida de la luz del Arcángel sombrío sugerimos el otro Adán lorquiano[111]. "Aquí tenemos la característica del amor propiamente homosexual: su exclusivismo" (Gil-Albert, 1987, 28), como dice Gil-Albert en un momento de *Heraclés. Sobre una manera de ser*[112]. Este exclusivismo está determinado por la elección del

111. Tomo esta terminología del soneto titulado "Adán", escrito por Federico García Lorca el 1 de diciembre de 1929 y dedicado a Pablo Neruda. Según Piero Menarini, "Adán" se enmarca dentro de una serie de poesías excluidas del canon parte de *Poeta en Nueva York*. Las considera pertenecientes al contexto cronológico y quizá dentro del entramado que formaría *Tierra y luna* (García Lorca, 2003). En el soneto, García Lorca, distingue del Adán primero, un segundo Adán que crece desde las sombras de la conciencia y hará desaparecer la creación del hombre sin legado posible:

Pero otro Adán oscuro está soñando
neutra luna de piedra sin semilla
donde el niño de luz se irá quemando.

(García Lorca, 2003, 158)

112. Gil-Albert insiste sobre esta idea en la reflexión autobiográfica que realiza en *Tobeyo o del amor*. Cuando el personaje de Magda habla del amor socrático, relata que para Claudio su

Arcángel sombrío, pues entregará la fruta madura que "sirve al inextinguible apetito de la muerte".

"La vida que despierta", dice el poeta, tras en la segunda y tercera estrofa narrar lo que ocurrirá al descender el Arcángel sombrío: una vida nueva sobre los «elegidos» en los que Dios no logró borrar la huella de "aquella inclinación estremecida" del otro Adán. En definitiva, Gil-Albert quiere transmitir la enseñanza de un amor entre hombres que nace en el mundo helénico y que corresponde a un "factor primordial de cultura" (Gil-Albert, 1987, 26), y que pasa a ser visto como producto de la vulgaridad. Gil-Albert reclama y ansía la llegada de ese Arcángel sombrío que redima el ostracismo que sufre el amor entre seres del mismo sexo.

Por tanto, Cernuda y Gil-Albert son coetáneos de una sociedad donde "esta designación ha sido vulgarizada" (Gil-Albert, 1987c, 21), es decir, se ha convertido la homosexualidad en un problema que en Grecia no existía[113]. A la par de esta moral contra la que arremeten los dos poetas en *Los placeres prohibidos* y en *Las ilusiones*, Cernuda explica cómo nace "ese feroz impulso clandestino":

> "Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,
> como nace un deseo sobre torres de espanto."
>
> (Cernuda, 2008, 101)

Esta situación de marginalidad provoca que el amor homosexual sea evocado con elementos oscuros, donde Cernuda añade la atmósfera trágica que caracteriza toda su obra. Con ello se comprende que la persona amada se convierta en *misteriosa presencia*. O en el caso de Cernuda, y en su primer antecedente del tema homosexual, se indica en "Oda" –de *Égloga, elegía, oda*– la unión con otro cuerpo definido como *sombra misteriosa*. Aquella sombra que en Gil-Albert servirá para designar tanto al desterrado como a la presencia homoerótica.

Así, de la tragedia y del espanto, nace el otro Adán condenado desde el origen de su existir: que desterrado por Dios "soñaba el agua y transcurría lenta, idéntica a sí misma y fugitiva" (Cernuda, "Oda", 2008). Por todo lo anterior, Gil-Albert aguarda la llegada del Arcángel sombrío para que prosiga

---

inclinación amorosa no era un problema, sino "una vocación, y a eso se debía su exclusivismo." (Gil-Albert, 1990, 30)

113. De este razonamiento se puede deducir que el eje que mueve a *Los placeres prohibidos* sea "la subversión de las normas y del sentido en que aquellas se apoyan; una operación que abarca tanto el código político como el literario." (Chica, 2004, 147-148)

su tarea de escoger a los portadores de esa luz progenitora del otro Adán. Mientras llega, los dos poetas lamentan los amores no correspondidos. En palabras de Gil-Albert, cuando expone este sentimiento en "Las lilas":

> "Entre ellas viví engañado como tantas veces,
> dedicando los latidos de mi corazón
> a la hermosura de una sombra,
> sombra muda que se interpone entre mi deseo
> y la verdad que busco."
>
> (Gil-Albert, 1981, 188)

El homosexual transita obedeciendo a sus placeres prohibidos en esta síntesis devastadora de la realidad y el deseo cernudianos. En otras palabras, los pocos escogidos (que aún conservan aquel espíritu que Dios no consiguió extinguir con la creación de Eva) persiguen este afán. Aquí coinciden tanto Cernuda en "Diré cómo nacisteis", como Gil-Albert en "A un Arcángel sombrío":

> "Placeres prohibidos, planetas terrenales,
> miembros de mármol con sabor de estío."
>
> (Cernuda, 2008, 101)

> "El murmullo de la vida
> discurre bajo los apagados mármoles eternos."
>
> (Gil-Albert, 1981, 156)

El mármol como símbolo del discurrir terrestre, del eterno exilio, y huésped del Paraíso tras la primera creación. Y es en William Blake[114] –que "inventa su propia mitología y teología" (Cernuda, 2003, 12)– donde

---

114. Encontramos en William Blake elementos que unen esta propuesta de genealogía pagana de la homosexualidad con la visión que de su propia condición tenían Cernuda y Gil-Albert. Quizá en las siguientes palabras de Cernuda sobre Blake se encuentre la respuesta a la metáfora del Arcángel sombrío ejerciendo la luz, es decir, la creación, sobre los elegidos de aquella conciencia presentida:

> "Así pues, si la imaginación es para Blake el poder supremo se debe a que el genio poético, que en ella se funda, constituye al hombre real; aun más: el cuerpo se deriva del genio poético, y del mismo modo las formas de las cosas todas se derivan de su genio, de lo que los antiguos llamaban ángel, espíritu o demonio."
>
> (Cernuda, 2003, 18)

Por otra parte, "hay en la obra de Blake un fondo anárquico" (Cernuda, 2003, 12) que casa con la actitud ética de ambos poetas, incluyendo su concepción de la homosexualidad:

encontramos respuesta a los sentimientos de culpa[115] y soledad[116] que habitan los velados amores para los que el Arcángel sombrío ha escogido su luz

> "And the original Archangel, or possessor of the command of the heavenly lost, is call´d the Devil or Satan, and his children are call´d Sin & Death".
>
> (Blake, 2003, 34)

Pecado y Muerte, hijos del Arcángel original, representan los sentimientos que los poetas transmiten en su obra como condena de su conciencia homosexual. Y responden a la necesidad que tienen Cernuda y Gil-Albert, entre otros poetas, de emplear un contexto trágicamente oscuro donde se desarrolla el devenir de un *pathos* homosexual. Todo ello en una moral contemporánea que valora su condición sexual como vicio, mientras que Gil-Albert coincide con Blake en ensalzar en virtud lo que es vicio.

Porque el vicio abandonado en libertad torna virtud[117]. Por tanto, los contrarios que representan indispensablemente bueno y malo se configuran para Blake como respuesta de pasividad, el primero, y actividad de la energía el segundo. Y Gil-Albert nos refleja cómo convierte la pasividad del bien en virtud gracias a la libertad:

> "Cuando el mar está verde como un jovenzuelo
> nos abandonamos a su destino gracioso
> porque mecerse en el peligro
> es como alcanzar la felicidad."
>
> (Gil-Albert, "La bonanza" en *Las ilusiones*, 1981,204)

> "Esto es el homosexual, en esencia, un anarquista nato, no sólo en la acepción corriente de nacido, sino de obligatorio. No un insociable, pero sí un rebelde al acatamiento, perentorio, de la constitución social"
>
> (Gil-Albert, 1987c, 197)

115. "¿A qué desván espléndido de polvo,
donde un fantasma llora arrepentido?"

(Gil-Albert, "A mis manos", 1981, 153)

116. "Pero el homosexual nace solo, aislado, en potencia, de los demás, con una soledad que a fuerza de serlo de una manera tan absorbente, tan hermética, tan, podríamos decir, intransitiva, más que extrañamiento parece una providencia, es decir, estar dotada de un don incipiente cuyo secreto, beneficio o mala ventura, se ignora. Y esa soledad, de islote, vive y se mantiene durante mucho tiempo."

(Gil-Albert, 1987c, 75)

117. Atendiendo al célebre proverbio de *Proverbs of hell*: The road of excess leads to the palace of wisdom.

Este "destino gracioso" al que alude Gil-Albert es la obediencia a la razón fundada sobre los basamentos de la libertad. Mientras que en Cernuda gobiernan con mayor presencia los hijos del Arcángel sombrío, Pecado y Muerte. Los sentimientos de culpa son generados fundamentalmente por una libertad menos consolidada en su moral y que exalta desde la perspectiva de la energía, de lo activo[118], un canto por la libertad en *Los placeres prohibidos*:

> "Si el hombre pudiera decir lo que ama,
> Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo."
>
> (Cernuda, "Si el hombre pudiera decir", 2008,108)

Si la realidad permitiera satisfacer el deseo en pos del que Cernuda vaga, como él mismo dice en este poema, "yo sería aquel que imaginaba". "El homosexualismo no es un vicio, es una naturaleza" (Gil-Albert, 1987c, 43), y por tanto, combatir por la naturalidad de aquella deviene en una forma de heroísmo[119] que con mucha frecuencia "se atemoriza y se degrada" (Gil-Albert, 1987c, 79) bajo los influjos de Pecado y Muerte.

Los placeres prohibidos y *Las ilusiones* son los mejores ejemplos del compromiso ético que Cernuda y Gil-Albert adquieren con la moral homosexual. En Gil-Albert, se puede observar este compromiso en las composiciones realizadas en el exilio mejicano, "son poemas en los que el erotismo se inclina, por decirlo así, sobre su propio enigma transparente" (Octavio Paz, 2001,1077). Este enigma transparente enlaza el desaliento producido por aquella *Misteriosa presencia* con el tormentoso amor durante el exilio. Todo este cauce de introspección sobre la conciencia y realidad sexual a la que se somete Gil-Albert le llevará a tomar la decisión de escribir en 1955 *Heraclés. Sobre una manera de ser*.

---

118. "Cernuda parte, para llegar a la realidad, desde la soledad. Esta es también una constante de su poesía; más aún, es una característica vital. Esta posición, natural en él, sufre una evolución con el tiempo". […] "Esta soledad fructifica y es, por tanto, activa" […] "A Cernuda le podemos calificar como un poeta de la acción, por conciencia."

(Brines, 1995, 75)

119. Al respecto, en *Breviarium vitae*, Gil-Albert afirma lo siguiente: "Para ser homosexual no es necesario dormir con un hombre; los que no hacen sino eso no pasan de ser, en general, feminoides. La raíz del homosexualismo, ya lo anoté en otra ocasión, es el heroísmo, no el placer." (Gil-Albert, 1999, 128)

CAPÍTULO III
REGRESO Y CANONIZACIÓN

1. DE LA «CASA-MUNDO» AL JÚBILO DE LA JUBILACIÓN CANONIZADA

1. Regreso a España por la trastienda franquista: Nada ha cambiado

Juan Gil-Albert decide regresar a España en el año 1947 y después de escribir los poemarios *Las ilusiones* y *El existir medita su corriente*. Este regreso está motivado principalmente por el ámbito familiar, el Mediterráneo en su espacio geográfico y la pérdida de identificación con una causa que ya no siente suya.

La situación política de España y su pasado obligan a Gil-Albert a vivir en un aislamiento total durante el último periodo de su obra. Esta etapa se ha conocido como «exilio interior» y puede aceptarse tal etiqueta si atendemos los parámetros que establece Ángel González (2005). Por su parte, Manuel Aznar Soler propone *insilio* como alternativa a este último periodo del escritor. Sin embargo, más allá de matices, la realidad es evidente: Juan Gil-Albert inicia en 1947 una etapa de ostracismo, aprovechado en lo creativo e incluso de beneficio vital, que tendrá su fin con la «canonización» en la década de los años setenta.

Gil-Albert refleja la decisión de su regreso en una entrevista realizada en el año 1987:

> "Es que llegó un momento en el que dije «bueno, he cumplido» como una cosa tuya que ya ha concluido. Recuerdo muy bien que León Felipe era de los que me decían: «Ay, sí, Juan, claro, eso es lo que tienes que hacer, ir a esas playitas de Valencia, ponerte allí a escribir». Fíjate, tuve que ir a despedirme a casa de uno de los ministros nuestros –él fue uno de los primeros en saber lo de mi venida– todas las semanas comía una o dos veces con él y su mujer, y esa tarde, estando

> allí, llegó la viuda de Azaña, nada menos la mujer del que había sido presidente. La saludé, ya la conocía, y, no sé cómo fue, alguien le dijo «no, es que Juan se marcha a Madrid». Y esta señora, «ay, no sabe Juan, cómo me alegro, qué bien; usted ya ha pasado lo suyo». Lo digo, claro, porque una señora que había tenido el puesto que había tenido veía muy bien lo de mi regreso. Yo había cumplido durante la guerra, el viaje por América, yo qué sé."
>
> (Ferris, 1996, 168)

Este *haber cumplido* atiende al desarrollo personal producido durante el exilio. Siguiendo la teoría que el propio Gil-Albert propone, esta etapa adquiere la significación de un nuevo «yo» que se siente ajeno a las causas que habían provocado su estancia en América. Tal y como relata en *Los días están contados*, el camino necesario para ese momento es *regresar al punto mismo de donde vine; para darme cuenta exacta, no tanto del camino recorrido como del que me falta por recorrer, sólo que hacia dentro*. Este progresar en su vocación literaria y vital –porque Gil-Albert es un vividor nato– requiere aquello que precisamente le otorga su absoluta soledad: un camino interior hacia su misión literaria.

La decisiva encrucijada del exilio se enmarca entre los años 1946 y 1948, ya que es el momento general de decisión en cuanto a la permanencia en el exilio y cuando los exiliados comienzan a restablecer contactos con la Península (Gracia, 2010). La situación de la literatura, tanto dentro como fuera de España, adquiere una nueva reorientación. En 1948, Jean-Paul Sarte publica *¿Qué es la literatura?* cuestionando la situación del escritor francés. Mientras que en 1949, Francisco Ayala publica en *Cuadernos Americanos* "Para quién escribimos nosotros". Por su parte, María Zambrano saca a la luz *Hacia un saber sobre el alma*, que incluye el apartado "Por qué se escribe", realizado en el año 1934.

Es decir, con el final de década, los escritores se cuestionan su labor literaria. Entre los años 1946 y 1947, Jordi Gracia destaca la desilusión generalizada entre los intelectuales ante la inexistencia de acontecimiento político alguno que pudiera derribar a Franco. "Fue también una forma de retomar el rumbo de la propia vida por primera vez desde mucho tiempo con algo seguro, aunque esa seguridad fuese la de la indefinida continuidad del franquismo" (Gracia, 2010, 70). Igual que se retoma el rumbo de la vida, la literatura retoma su pulso, y de ahí, que Ayala razone: "Yo, español en América, ¿para quién escribo?" (Ayala, 1949, 36).

Después de una década en el exilio, Ayala afirma que los intelectuales ya han disfrutado del tiempo suficiente para reflexionar sobre su nueva situación y se cuestiona por la existencia de un nuevo público que surge en

el exilio. Zambrano, un año después, –como si se tratara de una respuesta a estas palabras– determina que "el escritor no necesita hacerse cuestión de la existencia de ese público, puesto que existe con él desde que comenzó a escribir" (Zambrano, 2010, 314). Esta dialéctica sobre el público adelanta la preocupación por el receptor que centrará el debate en los años cincuenta en España. Un ejemplo es el enfrentamiento entre poesía de comunicación o del conocimiento.

Con público o sin él, *todos los escritores viven hoy en el exilio*, escribe Ayala. Porque la situación que se vive dentro de España también nos lleva a la incertidumbre, donde Juan Chabás observa una literatura en *liquidación* y *decadencia*. La primera generación poética de posguerra se compone entonces por una vía oficial: hay que contar con los grupos del Garcilasismo, Proel, Espadaña, Postismo y el grupo Cántico de Córdoba. A esta situación se le suma la revolución que supone la publicación de los *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* en el año 1944. En esta poesía, encaminada hacia lo social a comienzos de los años cincuenta, observamos una preocupación existencialista.

Gil-Albert regresa a España con este panorama estético de fondo: sin avisar a su familia, el poeta llega a Madrid previa escala en Lisboa. El alcoyano experimenta un contraste de sensaciones que refleja en *Breviarium vitae* mediante una serie de comentarios titulados "Partida a España". Gil-Albert identifica el abandono de tierras americanas, y sobre todo de su círculo cercano de amistades, como un anticipo al desgarro de la muerte. Mientras que el regreso, equiparándose el propio escritor al Hijo Pródigo, le hace sentir prisionero: *es la prisión de lo humano*. "El regreso a Valencia constituye a Gil-Albert en quien definitivamente había de ser, en quien quizá se había presentido desde siempre: un exilado en su tierra" (Gil de Biedma, 1980, 297).

2. Poesía última: Recomenzar el camino para «la posesión del ser sin exigencias»

La poesía que escribe Juan Gil-Albert desde 1947 se enmarca dentro de lo que Carnero llama una nueva orientación ética, aunque sería más preciso decir, la confirmación de una ética. Si para Gil-Albert la literatura circunda entre los valores estéticos y éticos, es en el exilio donde reafirma su voz poética para añadir, posteriormente, el contenido filosófico. Las circunstancias vitales que sufre el poeta ayudan a razonar este nuevo viraje: una situación de absoluto desamparo y soledad en la España franquista, la desintegración de su importante núcleo familiar y posterior ruina económica se añadirán a los cambios que adquiere la poesía española en los años cincuenta.

El primer libro que publica Gil-Albert desde su regreso es *Concertar es amor* (1951, en la editorial Adonais). Este poemario está compuesto bajo la predilección del soneto, lo que supone un recomenzar el camino de la poesía. Gil-Albert emplea el soneto sabiéndose en otras circunstancias bien distintas a las que condicionaron *Misteriosa presencia*. Esta estética *reintegradora*, en palabras de Díaz de Castro, está presente en *Concertar es amor* y puede mencionarse el ejemplo del "Soneto XXVI". Gil-Albert pretende encerrar en dos cuartetos y dos tercetos la existencia humana, un tema que centra ahora su interés: *¡Cuánta en cambio, otra gente, rueda inmersa en el trajín diario!* Es decir, la reflexión sobre el propio ser humano, que Gil-Albert afirma ver cautivo en la ciudad, decide plasmarla ahora en una forma cerrada:

> "y llora al sol del día, otro ha plegado
> sobre sí sus palabras, su secreto…
> De todo este vaivén que aprisionado
>
> hoy late en mi ciudad, ¿quién me rescata?:
> "La permanencia". ¿Y quién es quien la ata?:
> Una forma intangible, mi soneto."
>
> (Gil-Albert, 1981, 105)

El "Soneto XXVI" puede considerarse clave para entender la situación del poeta y su nueva postura a la hora de entender la poesía. Desde "La permanencia", la inmovilidad reflexiva que adquiere en su exilio interior, se siente capaz de reflexionar sobre el ser humano aprisionado, como él mismo, en el soneto. El soneto es el vehículo para expresar su encierro, es por ello que se siente próximo al anónimo individuo que en la *rueda inmersa* vaga preso, en la vida. El hallazgo de vida y muerte está presente en Gil-Albert según la máxima baudelairiana: *la Muerte nos consuela y nos hace vivir*. Este triple estadio de encierro recuerda "Al soneto con mi alma" de Juan Ramón Jiménez.

Gil-Albert, igual que Juan Ramón, pretende hallar el «yo absoluto», espacio reflexivo, desde donde sentirse capaz de poetizar sobre sí mismo y su existencia, que como entiende en el concepto de otredad de su prosa, es poetizar sobre los demás. La razón de alcanzar este «yo absoluto» es evidente en cuanto Gil-Albert se observa en la madurez de su vida y habiendo dejado atrás a otros «yoes» que ya no siente suyos. Gil-Albert quiere, mediante el «yo absoluto», ubicarse en el presente, inscribirse en el Tiempo –característica fundamental de la prosa que escribirá en este periodo– para desde el yo trascender a los problemas existenciales del ser humano. Y en ese camino, igual que Juan Ramón, opta por el soneto como única forma de cruzar del yo al mundo.

De lo anterior se entiende que Gil-Albert abandone una de las características básicas de su obra: el diálogo con la Naturaleza. Ya se ha dicho que Gil-Albert no parte desde la contemplación, como pueda hacer Alberti, sino que mediante el diálogo resuelve su canto. Juan Gil-Albert ha abandonado el lirismo elegiaco de *Las Ilusiones* y El *existir medita su corriente* hacia poemas vivenciales y situacionales donde la reflexión filosófica comienza a sustituir al diálogo con la Naturaleza. Ejemplo de ellos son "El pecado" y "Pequeño concierto". Este último es fundamental para entender la situación personal de Gil-Albert, la soledad creadora que le impulsa a un recomenzar poético.

Gil-Albert, como observa Annick Allaigre-Duny, impone al lector el criterio de la pequeñez (en la inmensidad del espacio mental) que adquiere la vastedad de un bosque figurado y omitido. Gil-Albert construye una ordenada sucesión de animalitos pequeños que testimonian que el poeta se encuentra en un estado de ánimo plácido.

> "Ya el mal tiempo pasó y los pajarillos,
> entre frescas monedas del oro puro
> que tintinean dentro del oscuro
> boscaje, se retozan; van los grillos
>
> parsimoniosos por los veludillos
> paciendo, y arrastrando el casco duro,
> salen los caracoles de su apuro
> indagando la causa de estos brillos."
>
> (Gil-Albert, 1981, 74)

Al final del soneto surge la voz del poeta que reclama para hoy una soledad innata de aquel mal tiempo transcurrido. Gil-Albert sólo encuentra este clima creativo, por extraño que parezca, en la estancia de Poitiers, recién huido de España y del campo de concentración. Aquella «primavera» en «La Mérigotte» supone para Gil-Albert reconocerse en su intimidad vocacional. Y justo ahora, en circunstancias igualmente trágicas, ignorado y refugiado, para Gil-Albert ya *¡la muerte suena en vano!* y escribe: *Me late el corazón, el mundo es mío*.

Juan Gil-Albert ordena su personalidad gracias a la representación de este mundo de animalillos. Esta extraña alegría que siente Gil-Albert por una soledad inexorable la plasma en diferentes composiciones de *Concertar es amor*:

> "Ser feliz y estar triste es aunque extraño
> una unidad gentil, hoy lo he sentido

al registrar en mí lo estremecido
de tan rara concordia."

(Gil-Albert, "Soneto XLVI", 1981, 125)

Gil-Albert es consciente del recomienzo de su poesía y pretende orientarlo hacia la confirmación de su ética. Por ello, decide abrir el epígrafe *El año* con el poema "A Aussias March", excepción en su obra al estar escrito en valenciano. El último terceto desprende la postura que adopta el poeta:

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

(Gil-Albert, 1981, 79)

Concertar es amor, primera tentativa del poeta a su regreso, refleja la situación personal de Gil-Albert y que Pedro J. de la Peña califica de «segunda ruptura». La vida del alicantino se reduce a la vocación literaria de una madurez consciente y desarrollada entre su finca de El Salt y su casa de Valencia en la calle Colón. Gil-Albert ha transmutado en «casa-mundo» aquello que García de la Concha avista como *refugio de salvación en la trascendencia* del exilio. Esta situación se verá agravada por la caída del núcleo familiar –que con tanta nostalgia había mitificado en *El existir medita su corriente*– y el desastre económico tras la muerte de su padre.

A la hora de estudiar la poesía de Gil-Albert al regreso del exilio, se nos plantea qué tipo de atención presta el poeta a los debates que se llevan a cabo en el panorama español. Este clima de soledad en su «casa-mundo», y donde él mismo ha confesado tener poco contacto con otras personas, son pretextos para figurarnos que existe un interrogante. Pero estudiando su poesía, se observa que este descenso desde la belleza, el lujo y el preciosismo hacia lo humano compromete al poeta en el camino de la poesía de los años cuarenta, antes de la poesía social.

Si bien en *Concertar es amor* se observan estos rasgos, en otro libro posterior, *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, se puede confirmar con certeza una influencia parcial de este existencialismo. Lo importante de este poemario publicado en 1961 es el descenso del tono en muchos poemas hacia lo discursivo (no coloquial como se propugnaba en la poesía como conocimiento) que provoca un intimismo existencial. El reflejo más claro de esta idea es el epígrafe de *Carmina manu trementi ducere* titulado *La vida es sueño*. Juan Gil-Albert comienza así la visión moralizante de la vida:

"No quisiera decir lo que no siento.
Ponerme a hablar y que antes que palabras
fluyeran de mis labios los ganados
cantos de amor."

(Gil-Albert, 1981, 175)

La predisposición del poeta en esta composición es otra. Gil-Albert orienta primero su temática, como continuación de *Concertar es amor*, hacia la problemática de la vida, de la existencia del ser humano:

"Quisiera adormecer las experiencias
y hacer tangible el sueño."

(Gil-Albert, 1981, 175)

He aquí las características que más nos interesan del libro. Se observa un acercamiento entre Gil-Albert y el narrativismo y postura moral que se desarrolla en parte de la Primera Generación poética de posguerra. Además, sin olvidar que *Carmina manu trementi ducere* se escribe en los años cincuenta y el lector es un ámito de discusión a tener en cuenta. A la luz del debate producido entre poesía comunicativa y poesía del conocimiento, se podría decir que Gil-Albert se encuadra entre la primera y la segunda. Se nos vuelve a plantear aquí la duda con respecto hasta qué punto Gil-Albert está al corriente de las luchas estéticas y conoce las opiniones de Aleixandre, tanto en *Ínsula* como en *Espadaña*, así como la reafirmación de Carlos Bousoño.

Los siguientes dos libros de Gil-Albert son *A los presocráticos* seguido de *Migajas del pan nuestro* y *La meta-física*. El primero es un homenaje a los presocráticos en el que Gil-Albert se aproxima a la existencia de los demás y al sentido de la vida (García Cueto, 2009). El propio Gil-Albert confirma el nuevo sentido de su poesía en las palabras previas a este poemario. Mientras que en *La meta-física*, como el propio Gil-Albert dice, "lo agreste y lo anímico tratan de fundirse". En este poemario el autor comienza a añadir los temas del tiempo y plenitud al sentimiento alegre de sus circunstancias trágicas. Ejemplo de esto último son los poemas "Lo innombrable", "Cincuentenario" o "El verano en su cenit o el verano soy yo". El poeta se pregunta: *¿Por qué estoy hoy alegre?* Y es lógico la sorpresa y el interrogante, puesto como ya se ha dicho, es justo en este momento cuando su padre ha muerto y hereda los negocios familiares:

"No es el amor, no estoy enamorado.
No es que tenga dinero ni esperanzas.

Ninguna novedad, ningún alivio
ha llamado a mi puerta."

(Gil-Albert, 1981, 275)

Se trata de la soledad, del aislamiento que le permite escribir sumergido en su «casa-mundo». Gil-Albert encuentra el tiempo necesario para reflexionar sobre el tiempo vivido y lo que le resta. Gil-Albert es feliz porque, como define en un verso, se siente en *la posesión del ser sin exigencias*. Ello le posibilita disfrutar de su madurez y ser consciente de ella: *somos el hombre pleno en su ejercicio*.

Estos dos poemarios comenzarán una línea temática que Gil-Albert desarrollará en *Homenajes e in promptus*, *El ocioso y las profesiones* y *La siesta (ensayo de epopeya)*. La existencia, la vejez, la muerte y el tiempo circundan la propia temática de estos últimos libros del poeta. Será con la publicación de *Fuentes de la constancia* en Ocnos y con la publicación de las *Poesías Completas* en 1981 cuando se produzcan el descubrimiento y confirmación de una vocación sin parangón. La vocación literaria de Juan Gil-Albert.

3. Prosa autobiográfica: género de un escritor sin género

César Simón, primo del propio Gil-Albert, acierta al discernir dos fechas claves en la poesía y prosa de Gil-Albert. Simón se refiere al año 1944 como el año de su poesía, mientras que indica 1950 como el inicio de la *época de oro de su prosa*. Desde el regreso del exilio, la prosa adquiere en Gil-Albert una peculiaridad que convierte su obra en única. Se trata de la fusión de géneros, hasta no concretar en una única forma, y que de alguna manera confirma la teoría de Gil-Albert como un escritor de difícil ubicación histórica y literaria.

Para Luis Antonio de Villena tres grandes grupos conforman la obra gilalbertiana: poesía, prosa y autocontemplación histórica. Para José Luis Ferris, Juan Gil-Albert es por encima de todas las cosas, un pensador. Pero si tenemos que aunar en un matiz todas las características de su variada obra, quizá podríamos atrevernos a definir a Gil-Albert como un escritor consciente de su Tiempo.

Como ya se ha comentado, las circunstancias que envuelven a Juan Gil-Albert en el «exilio interior» se caracterizan por el aislamiento en su «casa-mundo», ruptura del núcleo familiar, crisis económica e imposibilidad de dar salida a los escritos terminados. El regreso a España resulta una introspección sin ambages, donde Gil-Albert pierde el contacto con los amigos y conocidos, y se apoya exclusivamente en la literatura y su familia.

José Carlos Rovira refleja una conversación mantenida con Gil-Albert al respecto:

> "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 éstos 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."
>
> (Rovira, 1991, 59-60)

El propio Gil-Albert es consciente de la *utilidad* que resulta disponer de tiempo para dedicarse a escribir. Como ya se ha visto en su poesía, el poeta posee su propia existencia sin exigencias y se abandona a la intimidad de su escritura con una vocación no alterada por ninguna circunstancia ajena a su «casa-mundo». En esta misma línea, escribe a Salvador Moreno en su primera carta desde su regreso, fechada a 1 de junio de 1950: "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" (Gil-Albert, 1987b, 17).

Este aislamiento provechoso produce en el poeta un contraste de sentimientos. Primero en cuanto a la alegría[120] que refleja en los poemas de esta época, así como estados de ánimo depresivos. Sin embargo los dos sucesos más decisivos durante la etapa última de Gil-Albert son las muertes de Guillermo, de su padre y de su hermana Tina. Con respecto al primero, Gil-Albert escribe *Tobeyo o del amor* bajo un tono autobiográfico. Mientras que la muerte de su padre le afectará gravemente –teniéndose que hacer cargo del negocio familiar, "Española de envases".

Gil-Albert, según recuerda Sánchez Barbudo, era una de las personas menos indicadas para afrontar la dirección de una empresa. La situación

120. "Hay días que no sé lo que me ocurre, me siento feliz. ¿No es un absurdo?"

(Carta a Salvador Moreno en octubre de 1967, Gil-Albert, 1987b, 63)

se agrava[121] y la familia tiene que recurrir a la venta de la finca de El Salt en 1958, lo que supone una gran adversidad sentimental para el poeta. A todas estas circunstancias se añade la imposibilidad de publicar sus obras. Gil-Albert, recluido en la ignorancia que los demás le profesan, pide ayuda constantemente a Salvador Moreno para que realice los contactos necesarios en el ámbito editorial. En esta atmósfera de continua catástrofe, el camino tomado por Gil-Albert es el recogimiento sobre sí mismo. En una entrevista realizada por José Carlos Rovira a Juan Gil-Albert en el año 1983, le contestará lo siguiente sobre el aislamiento en su obra:

> "Hay una frase que define mi actitud y mi obra: «Mi casa era mi mundo, el mundo. De ella lo he extraído todo: casa con paredes de cristal abierta al confín. ¿Especie de invernadero? Pero con tormentas»."
>
> (Rovira, 1991, 22)

Juan Gil-Albert se cita a sí mismo en *Crónica general* y encuentra respuesta a la situación vivida hace pocos años. Sabemos, gracias al testimonio de César Simón, que el piso que Gil-Albert tenía en la calle Colón en Valencia fue un importante refugio literario[122], así como su finca de El Salt. Gil-Albert llamaba a este piso su *celda*, entendemos entonces, que él mismo era consciente de la atmósfera que requería para llevar a término sus proyectos.

---

121. "Querido Salvador: te escribí con motivo de tu interview y te hablaba en mi carta de mi descalabro económico; desde que llegué de América golpe sobre golpe nos ha ido reduciendo a la nada. Te decía, también, que era sobre todo por los míos –mi madre ha cumplido ochenta años– por lo que la situación me aflige y, en momentos, me consterna. No tanto por mí. Hacer a mi edad el aprendizaje de la pobreza tiene que ser duro y por demás inhóspito, pero creo que te apuntaba, también, que una especie de voluptuosidad me atraía hacia ello; no puedo menos que acordarme de México, de su cohambre y de mi indigencia sobrellevada con un cierto gusto, para darme cuenta de que, pese a mi clásica fachada mediterránea, hay un fermento en mí más oculto y que revela unas profundas características orientales y casi budistas. A ellas tendré que acogerme ahora para vencer el infortunio: colgar la clámide y envolverme en la tela azafranada del bonzo. Todo esto resulta bastante «literario» y, sin embargo, ¡es tan verdadero!."

(Gil-Albert, 1987b, 50-51)

122. "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)

Antes de ocuparnos de la prosa gilalbertiana tras el regreso a España, es bastante útil emplear la categorización que Ferris realiza:

Ensayo propiamente dicho por una parte, incluyendo memorias y crónica. Así, Ferris incluye en este bloque las siguientes obras: *Los días están contados*, *Intento de una catalogación valenciana*, *Contra el cine*, *Concierto en mi menor*, *No salir de mi asombro. Memorias (Sobre mí mismo y El Bautizo)*, *La trama inextricable*, *Memorabilia*, *Drama patrio*, *Crónica general*, *Heracles* y *Breviarium vitae*.

Y en segundo lugar, se encontrarían las obras de carácter narrativo: *El retrato oval*, *Valentín*, *Tobeyo o del amor*, *Razonamiento inagotable* y *Los arcángeles* (Ferris, 2007, 199).

La autobiografía constituye el eje fundamental sobre el que se construye toda la prosa gilalbertiana desde su regreso a España. Y va más allá del auge producido a partir de los años cuarenta en España como consecuencia del afán por narrar las experiencias de la guerra. La interpretación del género autobiográfico se fundamenta en la búsqueda de la identidad a través del recuerdo o la pérdida de la fascinación por el mundo. Pero Gil-Albert no se limita a relatar históricamente un hecho. La prosa en Gil-Albert va más allá, predispone una variedad de géneros en la que resulta difícil encasillar una producción, de ahí la frecuente opinión de considerar estos libros en prosa como simples obras de arte. Jaime Gil de Biedma, por ejemplo, califica esta modalidad como meditación autobiográfica.

Un rasgo de Gil-Albert imprescindible a la hora de afrontar su prosa es la preocupación por los demás, la alteridad. En gran parte de sus obras, Gil-Albert introduce el texto señalando la reflexión personal como único camino para llegar a los demás. El propio Gil-Albert ubica está cuestión en una entrevista publicada en *Ínsula* en el año 1976:

> "Mi autobiografía está hecha a base de los otros, de los demás, del mundo. El mundo me encandila, las gentes me fascinan. Pero para descubrir lo que son necesito, irremediablemente, partir de mí, proyectar en ellos mi afinidad, por mínima que sea.
>
> Sin los demás carecería de gravitación, flotaría en el aire, como un aroma. Pero el mundo, sin mí, sin ese puntal ligerísimo, pero fortalecedor que le presto, estaría siempre demarrándose, pero sin consecuencias."
>
> (Gil-Albert en Delgado, 1976, 4)

Juan Gil-Albert encuentra relación con el gran mitema del siglo XX, la alteridad del yo (Asiáin, 1994). Este narcisismo de índole idealista está

vertebrado en su soledad existencial, en el destino excepcional del poeta y en su determinación homoerótica (Catalán, 1994). Cabe, sin embargo, ubicar el origen de esta preocupación autobiográfica. No sería descabellado pensar, por la importancia para Gil-Albert del mundo clásico, en el concepto griego *epimelēsthai sautou*. Foucault señala que *epimelēsthai sautou* («el cuidado de sí») supone para los griegos un precepto fundamental a la hora de entender la vida y entender el arte (Foucault, 2000). Aunque en la situación histórica de Gil-Albert las condiciones han variado. Siguiendo al profesor Juan Carlos Rodríguez, los discursos que hoy llamamos literatura son una realidad histórica acontecida del nivel ideológico propio de las formaciones sociales modernas o burguesas. En consecuencia, entendemos la literatura como obra de un sujeto que es inventado por la ideología burguesa (Rodríguez, 1974).

Y en este sujeto, "el artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto" (Gusdorf, 1991, 11) ejemplificando de este modo la variedad de géneros que componen la autobiografía. Es por ello, que Gil-Albert encuentra en la autobiografía las condiciones que pretende en su prosa y tan exactamente se adaptan a su estilo. En la autobiografía, Gil-Albert puede criticar, analizar, teorizar, poetizar, narrar…todo ello partiendo de un fundamento histórico, ya sea, como se ha dicho, íntimo o universal.

Virgilio Tortosa observa en las autobiografías cierto aristocratismo como predisposición a «ensimismarse», es decir, formar parte del individualismo burgués y de la ideología de clase. Esta actitud puede encajar en Gil-Albert, si recordamos la orientación que adquiere el escritor en sus primeras obras, sea citado el ejemplo del prólogo a *La fascinación de lo irreal*: *mi libro es completamente inútil*. Por otra parte, el encierro interior que lleva a cabo Gil-Albert en su *celda* –o aquella «torre de marfil» que fue discutida en plena guerra civil– expone la imagen de un escritor alejado de la lucha por cambiar las circunstancias históricas: accede a ellas a través de la reflexión analítica.

La teoría autobiográfica surge a partir de los años cincuenta y, posteriormente, se produce una avalancha crítica entre los años setenta y ochenta. Es curioso el dato, al menos, por la relevancia que adquiere la autobiografía justo en el momento en el que las obras de Gil-Albert, siguiendo este género, se dan a conocer dentro de los márgenes de su *canonización*. "La autobiografía es una manifestación literaria que por su propio contenido celebra la confusión entre el autor y la persona: en tal confusión está fundada toda la literatura occidental desde el siglo XVIII" (Tortosa, 2001, 55). Juan Gil-Albert dota a la autobiografía de un espacio donde reflexionar sobre la desintegración del «yo» en múltiples «yoes» pasados, siendo así –como define Eakin– un hombre consciente de sí mismo, de su obra y de su tiempo. Y es

precisamente esta última cualidad la que frecuentemente suelen destacar admiradores y amigos, como Joaquín Calomarde o Rosa Mª Rodríguez Magda. Juan Gil-Albert proporciona a la autobiografía sus vocaciones personales de cronista, narrador, analista político e histórico, además de poeta. Gil-Albert, desde su filantropía para con los demás, siente útil su testimonio[123].

El poeta también siente útil su análisis político, y a su vez nos advierte del error general en el que incide la crítica restringiendo el compromiso de Gil-Albert al periodo de 1936 a 1938. Dos obras destacan en este aspecto, *Drama patrio* y *España: empeño de una ficción*. El propio Gil-Albert denomina en *Drama patrio* este estilo como *prosa delatora* donde, como escribe, *aspiro a ser lo más subjetivo posible*. Estos dos ensayos políticos son un ataque directo a las circunstancias históricas que vive España bajo la dictadura de Franco. Sin embargo, esta crítica se ve diseminada en otros libros autobiográficos como pueda ser el caso de *La trama inextricable* donde, como señala José Ferrándiz, Francia es una coartada.

Juan Gil-Albert lleva a cabo una literatura destinada a la reflexión ética del lector. Tras su regreso a España, Gil-Albert se desprende de una vida social activa para conseguir un refugio interior capaz de desarrollar su destino literario. Así lo entiende Gil-Albert en las palabras finales de *Mesa revuelta*: *Y yo cumplí: hice mío, en mi soledad, el mundo*.

4. Canonización

La *canonización* de Juan Gil-Albert es el reconocimiento al trabajo de una vida destinada a la labor literaria. A finales de 1960 varios investigadores empiezan a preocuparse por la obra de Gil-Albert: pero la verdadera irrupción del autor es a comienzos de 1970 con la publicación de la antología *Las fuentes de la constancia*.

Tanto es así, que las publicaciones de nuestro poeta adquieren una relevancia de primer orden a nivel nacional y muchas revistas tratan al escritor

123. "Creo que los hombres que cumplimos ahora el medio siglo estamos en las mejores condiciones para hablar a la juventud" […] "nos habíamos quedado sin pasado y sin porvenir; y lo que era más inquietante, sin tierra bajo nuestros pies, sin nuestra tierra: estábamos desterrados. Pero poco a poco, penosamente, necesariamente, hasta insensiblemente, fuimos haciendo pie en tierra que no era la nuestra y percatándonos, de una manera demasiado patente tal vez, de que el hombre, en cualquier rincón del universo, puede estar en su casa y en su soledad. Habíamos sido adolescentes más años de los reglamentarios y luego, bruscamente, envejecimos" [...] "y por eso nuestra voz puede servir si no de guía, de provechosa advertencia. somos, como escribíamos en una sección de nuestra *Hora de España*: Testimonios."

(Gil-Albert, 1974, 118-119)

y su obra. Al respecto, Fernando G. Delgado, y en plena apoteosis, le pregunta al poeta lo siguiente:

> F.D. –*¿Has sentido la aureola del escritor de moda?*
>
> J.G.A. "Para estar de moda no soy lo suficientemente banal."
>
> (Delgado, 1976, 4)

En esta entrevista publicada en *Ínsula* en el año 1976, Gil-Albert califica su *irrupción*, su recuperación, como un *acontecimiento pedagógico*. Además establece las bases, en cuanto a los autores de esta recuperación tardía. Así, destaca al hispanista holandés J.M. Lechner –primero en *hacer una llamada en las páginas de «Camp del arpa», a los editores españoles*–, además de Gerardo Diego por su artículo en *ABC* sobre *Concertar es amor*, César Simón por su tesis doctoral en la obra de Gil-Albert y Gil de Biedma como *instigador* de su *rescate del limbo*. Llama la atención, por ejemplo, que no nombre a Adrián Miró, con el que mantiene correspondencia asidua sobre el estudio de su obra. Aunque ciertamente, la labor de Miró está destinada a una investigación menor, y quizá a Gil-Albert no le suscitaba mayor interés. Luis Maristany, por su parte, destaca la figura de Salvador Moreno, al que califica de *apoderado* e *intermediario con el exterior* durante estos años de ostracismo.

La recuperación de Juan Gil-Albert centra la que ha de ser su última etapa, como el propio escritor confiesa a Salvador Moreno[124]. Ha pasado un tiempo duro de trabajo y soledad, de ruina económica y desaparición de algunos seres queridos, pero esta constancia en su vocación le ha servido para reflexionar y reconstruir su identidad tras las dos rupturas: el exilio y el regreso de América.

A finales de la década de los años sesenta se producen varios hechos en torno a la obra de Gil-Albert. El artículo de José Domingo en *Ínsula* –al que Gil-Albert se refiere en una carta a Moreno calificándolo de único trabajo, hasta entonces, de *cierta seriedad*– además del contacto permanente

124. "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 de presentación, de unos poemas con dedicatoria amistosa; y me gustan, me siento en ellos. 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."

(Carta a Salvador Moreno, Valencia, 10 junio 1973, Gil-Albert, 1987b, 116)

con Lechner desde Amsterdam[125], César Simón y Adrián Miró con sus respectivas investigaciones sobre su obra. Por otra parte, Gil-Albert abandona su casa de calle Colón en 1969 y se traslada a la calle Martí[126]. Dato a simple vista vano, pero destacable si reflexionamos sobre la importancia que ha tenido para el poeta sus diferentes *celdas*.

Con la década de los años setenta la vida de Gil-Albert sufre un cambio importante, tanto por los acontecimientos referidos a su obra, como a los personales. La colección Ocnos decide editar una antología[127] de su obra poética a petición de Francisco Brines: será dirigida por Joaquín Marco y un consejo de publicación donde estarán presentes entre otros Gil de Biedma, Pere Gimferrer o Manuel Vázquez Montalbán. La irrupción de la obra gilalbertiana coincide con el inicio de aquellos poetas jóvenes que han sido denominados novísimos, y vale la pena mencionar la influencia que el alicantino tiene en estos poetas: por ejemplo, en el culturalismo. A raíz de *Fuentes de la constancia* comienzan a publicarse de manera simultánea las obras que habían permanecido inéditas en el cajón del autor. Para valorar la repercusión de la recuperación de Gil-Albert tan sólo hay que revisar la bibliografía comentada que realiza César Simón para el homenaje de *Calle del aire*.

Pero un hecho trágico sacude la vida del poeta en 1973. La muerte de su hermana Tina le posterga a un clima reflexivo y depresivo[128]. En agosto de 1974, Adrián Miró tiene el primer encuentro personal con Gil-Albert en

---

125. Juan Lechner cuenta en "Testimonio" en el homenaje *Calle del aire* de 1977 cómo conoció la obra de Juan Gil-Albert y fecha hacia 1961 el inicio de su correspondencia con el poeta.

126. "Hemos dejado Colón donde vivimos cuarenta años, con el consiguiente desgarro emocional y obligados por la furia demoledora de nuestro tiempo. Anote, pues, la nueva dirección: Martí, 13. Valencia 5."

(Miró, 1994, 143)

127. "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 dicen que «cree que va a producir un impacto en los lectores de poesía y, en la medida de lo posible, en los jóvenes»."

(Miró, 1994, 152)

128. "Y, ahora, lo peor. Le escribo bajo una opresión angustiosa. Mi hermana Tina, con que vivo, se muere; tres meses ya que se inició una dolencia que fue, desde el primer momento, de gravedad suma y, peor aún para las relaciones piadosas a establecer entre el enfermo y sus acompañantes, de pronóstico mortal sin paliativos, sin opción a la más modesta pero ¡ay! reparadora esperanza. ¿Qué decir? ¿Qué simular? Igualmente insoportable la verdad y el simulacro. Como apenas salgo ni veo a nadie se apodera de mi ánimo, en momentos, una sensación de irrealidad. Pero corto las expansiones. Y le envío los más cordiales saludos de su Juan Gil-Albert."

(Miró, 1994, 156-158)

su casa y cuenta la siguiente reacción del poeta al observar una foto de su hermana Tina:

> "Ha sido una de las pocas ocasiones en que he visto a un hombre, no llorar hacia dentro, sino con un asomo de incipientes lágrimas. Desde entonces –nos confesó– «no había vuelto a escribir ni una sola línea». Se limitaba a sacar originales del cajón de sus trabajos pretéritos. El formidable «boom» de su obra que se había producido en ese año –¡cuatro libros de golpe, el reconocimiento unánime!– no coincidía precisamente con su estado de desolación y su inmovilidad."
>
> (Miró, 1994, 160)

A partir de entonces, Gil-Albert siente su obra concluida y recibe los galardones y homenajes de críticos y compañeros literarios. La situación en la que vive no le acompaña, rodeado de una sociedad y un mundo que ya no siente suyos[129] y hacia un último rumbo ideológico que critica al comunismo, al franquismo y teme por su seguridad. Este hecho es destacable, en cuanto a la no inclusión de los *Siete romances de guerra* en sus *Obra poética Completa* de 1981 ante el peligro de un golpe de estado[130]. José Ferrándiz Lozano advierte en el Gil-Albert de los años ochenta la culminación de un pensamiento ideológico. Ferrándiz alude a que Gil-Albert observaba la necesidad en España de una regeneración sobre los pilares del liberalismo mental, democracia política y socialismo económico (Ferrándiz, 2005).

Gil-Albert ya advierte a finales de los años sesenta que su obra está llegando a término:

> "Mi vida ya no puede ser contada; no tiene anécdota; está hecha de nada, nutrida de sí misma. Cuando, como hoy, al levantarme, me digo: no tengo nada que hacer; no tengo que salir, ni ver a nadie, se abre ante mí algo así como un horizonte infinito y siento como si la sangre, al correr por mis venas, se expansionara tranquila, como si

129. "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)

130. Aznar Soler puntualiza estas cuestiones sobre la inclusión de los romances de guerra en las obras completas, además de cómo convenció a Gil-Albert para que las publicara en *Mi voz comprometida*:

> "La verdad es que Gil-Albert tenía miedo en 1980 de su voz comprometida ante la posibilidad de un golpe de estado militar como el que se ensayó el 23 de febrero de 1981."
>
> (Aznar, 2007, 69)

supiera que nada vendrá a interrumpirle, forzadamente, su marcha deliciosa."

(Carta a Salvador Moreno, Valencia, 19 octubre 1966, Gil-Albert, 1987b, 56-59)

El propio Ramón Gaya, con el que estuvo tan unido Gil-Albert y que tras un largo periodo volverían a reencontrarse, observa esta circunstancia en una entrevista realizada en 1980: "Aunque últimamente le oigo unas cosas que me parecen inaceptables; el otro día me dijo: «Oye Ramón, todo lo que tenía que escribir, ya lo he escrito». Yo creo que los escritores deben morir escribiendo y los pintores, pintando" (Gaya, 2007, 46). Gil-Albert asume esta convicción con dignidad, como quería interpretar el éxito postrero que la crítica le brinda. "Me llega, unido mi júbilo con mi jubilación", afirma Gil-Albert en el día de la presentación de tres de sus libros en Madrid.

La recuperación de Gil-Albert se produce a tal extremo que es reclamado en muchos actos y recitales, y tiene que cambiar la decisión de su última aparición en público ante la propuesta de un homenaje a Luis Cernuda por los cuarenta años de la publicación de *La Realidad y el Deseo*:

"Había decidido que fuera ésta mi última presentación en público –ay, la vejez, se va instalando, Adrián, y no veo la necesidad de exhibirnos disminuidos– pero me llaman desde Sevilla."

(Miró, 1994, 162)

Además del reconocimiento del gremio y la crítica, de las publicaciones y presencia en revistas, a Gil-Albert le fue concedido el premio Pablo Olavide en 1976, Premio de las Letras Valencianas en 1982, Medalla de Oro y título de Hijo Predilecto de Alcoy en 1983, Doctor Honoris-causa por la Universidad de Alicante y ser presidente del Consejo Valenciano de Cultura en 1985[131]. Juan Gil-Albert fallece el 3 de julio de 1994 a las cuatro de la tarde en Valencia.

131. "Parecerán muchos galardones. Ahora bien, a un conocedor medianamente informado de la realidad literaria en España, le tiene que parecer significativo que no se le hayan concedido ni el Premio de la Crítica, ni 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. El mundo específicamente literario parece como si hubiera delegado en otros la tarea de reconocer al poeta, ensayista y memorialista valenciano. Hay en todo este asunto demasiados intereses, demasiadas relaciones públicas, como para que nos sorprenda. Es verdad que su nombre ha sonado para otros premios españoles, así como el de María Zambrano. Pero en el caso de Juan, la candidatura respondía a la iniciativa de su ciudad, y sabemos que obtener nada en España desde aquí resulta casi imposible."

(Simón, 1994, 202)

COLOFÓN

El estudio y ubicación de Juan Gil-Albert suscita una problemática que Ferris ha señalado como *excepción dentro de la norma*. Ser excepción, entonces, no se limita a la exclusividad de ser un escritor sin género[132], sino que se le añaden una serie de circunstancias propias, ya sea el olvido y las condiciones de su irrupción en el panorama literario nacional.

Tal es la atmósfera creada a raíz de su recuperación en los años setenta, que hasta hace bien poco eran muchos los críticos e investigadores que caían en el error de un dato tan simple a primera vista como su fecha de nacimiento. Adrián Miró despeja estas dudas cuando refleja la partida de nacimiento del Registro Civil de Alcoy: 1904; a pesar de ello, sigue figurando la fecha de 1906 o 1908 en muchos manuales. Merece la pena que recordemos los intereses suscitados en torno a la clasificación generacional y la nueva *protohistoria* gilalbertiana que exponemos en esta investigación. Esta confusión provocaría la desvirtualización de un acercamiento a la Generación del 36.

Es curioso el caso de Juan Gil-Albert, en cuanto a que, como ya se ha visto a lo largo de su obra, se ha instaurado la dificultad de su encasillamiento generacional siendo un escritor, por encima de todo, consciente de su tiempo. Es decir, su actitud de cronista y su prosa autobiográfica se centran en el tiempo presente, aquello que Joaquín Calomarde piensa que provoca leer a Gil-Albert como un clásico.

---

132. "El principal obstáculo que, a lo que infiero, ha ofrecido la obra de Juan Gil-Albert a la rutina mental que caracteriza a nuestro ambiente literario ha sido su dificultad de adscribirla a un género determinado."
(Gimferrer, 1974, 30)

Para tratar de ubicar, digámoslo así, a Juan Gil-Albert vamos a emplear diferentes puntos de vista. Por una parte, el punto de vista positivista de la teoría de las generaciones orteguiana, y desde otro ángulo, las particularidades que nos ayudan a orientarlo hacia el espíritu de una época o movimiento.

La clave de nuestras conclusiones se encuentra en las palabras del propio Gil-Albert. El escritor se refiere así en la introducción a *Misteriosa presencia*:

> "Dije, en ocasiones, que soy un poeta tardío con relación a mi prosa. He sido, sí, un escritor nato, y los primeros libros publicados en mi juventud, denotan, aunque prematuros, que yo he venido a la vida a eso, a ser un escritor y, más propiamente, y empleo un término que los jóvenes actuales tienen por desfasado, así lo llaman, un artista –literario– claro. El que mi primer libro de versos, 38 sonetos con el título de *Misteriosa Presencia*, lo publicara Altolaguirre en sus ediciones Héroe, en el 36, casi coincidiendo con el estallido de la guerra civil, ha obligado a los antologistas a sumarme a la generación que responde a ese mismo año, siendo así que, por nacimiento, por formación, por estilo, e incluso por mi amistad estrecha con muchos de sus componentes, mi lugar está junto a la generación anterior que se ha convenido en denominar con la fecha del 27 –alguien me designó, con mi beneplácito, de poeta-isla–."
>
> (Gil-Albert, 1996, 89)

Juan Gil-Albert asume las tres vertientes que plantean la ubicación de su obra. Él, como expresa en muchas ocasiones a lo largo de su vida, se siente propio de los escritores del Veintisiete, asume el error de la crítica en torno a la Generación del 36 y no ve con malos ojos el concepto de «poeta-isla».

En cuanto a la Generación del 27, debemos distinguir el exclusivismo de lo que Mateo Gambarte denomina *Sociedad Anónima*. Estos son los problemas que genera la teoría de las generaciones, en cuanto que "es la medida intrínseca de la historia que afecta a la totalidad del cuerpo social" (Mateo Gambarte, 1996, 258). Y por tanto, sólo se puede hablar de generaciones históricas, siendo utilizado el concepto generación como eufemismo de grupo, movimiento, escuela, etc. Una vez distinguida la *Generación del 27 S.A.* de una estética (digamos) común, llegamos a la conclusión de que Juan Gil-Albert puede ser incluido en aquello que José Carlos Mainer ha definido como *La Edad de Plata*. El propio Ramón Gaya muestra dudas sobre este encasillamiento de Gil-Albert. Si por una parte afirma que Gil-Albert no es del Veintisiete, que *viene después*. También reconoce que el escritor alcoyano nace con el Veintisiete. Resultan condiciones paradójicas.

Si valoramos a Gil-Albert como perteneciente al Veintisiete, no debemos incluirlo en una enumeración de rasgos estilísticos que configuran tal clasificación generacional. Porque, entre otras cosas, ni la propia Generación del 27 así lo respeta[133], valga como ejemplo el trabajo de Andrew Anderson[134]. Estas son las adversidades a las que nos referimos con la teoría de las generaciones. Sin embargo, el libro de Gil-Albert que abre mayor discusión sobre su acercamiento o distanciamiento a la Generación del 27 o del 36 es *Misteriosa presencia*. Así, por ejemplo, Rosendo Tello observa en *Misteriosa presencia* un *pastiche veintisietista* que de alguna manera continúa el *ludismo veintisietista* de su primera obra en prosa. Brines, por su parte, considera este poemario como *epigonal de aquella resurrección formal*, en la misma línea que Carnero, dentro del neogongorismo de la Generación del 27. A lo largo de estas líneas ya hemos abordado la cuestión del gongorismo y la justificación y simultaneidad con *Candente horror*.

Se puede añadir, además, que Gil-Albert participa de los fenómenos estilísticos de la época: el supuesto neogongorismo, la definición política en vanguardia del Nuevo Romanticismo, la adopción del romance como juglar de guerra para orientarse después hacia una poesía difícil y comprometida. Sin duda, la guerra es el factor decisivo para que pueda ser incluido en La Edad de Plata y de acuerdo a la positivista teoría de las generaciones.

Las digresiones que han provocado que la crítica no haya incluido a Gil-Albert en el Veintisiete son dos principalmente. Primero, Gil-Albert desarrolla su obra inicial en prosa. Desde el año 1927 a 1936, Gil-Albert sólo publica obras en este género, aunque ya se observan influencias estilísticas de su tiempo: como prosa deshumanizada o actitud de cronista de vanguardia. La cuestión de la prosa es importante si tenemos en cuenta que para esta generación no es una preocupación mayor: donde suman sus esfuerzos es en el *vitalismo poético*. A la iniciación tardía en poesía, hay que añadir que Gil-Albert conoce tarde a los jóvenes del Veintisiete. Tal y como cuenta en

133. "Entre Jorge Guillén y Vicente Aleixandre o entre Gerardo Diego y Emilio Prados, no hay menos distancia que entre Pedro Salinas y Mauricio Bacarisse o que entre Rafael Alberti y Adriano del Valle. La distancia que hay entre la poética de Guillén y la de Aleixandre, con ser enorme, es muy inferior todavía a la que dista de la de Cernuda. Juan Larrea desaparece de las nóminas por el *pecado* de no ser del grupo de amigos; ¿dónde vive Hinojosa?"

(Mateo Gambarte, 1996, 172)

134. Andrew Anderson (2005), *El veintisiete en tela de juicio: examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*, Madrid, Gredos y Anderson, 2010.

Memorabilia, este contacto no se produce hasta 1934-35[135]. Entonces, los contactos y la difusión de las obras gilalbertianas se limita a un provincianismo del que siempre presume y por el cual ha sido admirado.

Estas dos digresiones, que se nos revelan importantes, se contraponen al cenit de su integración durante la guerra y el exilio. Este acercamiento entre Gil-Albert y el Veintisiete lo descarta del 36, en cuanto a la convivencia y proximidad formal de sus obras. El propio escritor ha afirmado su pertenencia al Veintisiete: "por nacimiento, por formación, por el estilo e incluso por mi amistad estrecha con muchos de sus componentes yo me considero un miembro más del 27, quizá de los más jóvenes, eso sí"[136]. Hay que recordar que Gil-Albert es un año mayor que el más joven del 27, Manuel Altolaguirre, que nació en 1905.

Por tanto, la Generación del 36, aquella que Mateo Gambarte denomina *espejismo*, se encuentra lejos de la clasificación generacional en el escritor alcoyano. Es curioso el ejemplo del primer crítico que trata su obra. El primer *trabajo serio*, como denominó Gil-Albert el artículo de José Domingo titulado "Un poeta de la generación del 36", deja bastante clara su postura a simple vista del encabezamiento. Sin embargo, Domingo muestra dudas:

> "En efecto, es con la poesía de algunos valiosos elementos de esta generación admirable con la que la suya ofrece más puntos de contacto. A nuestro criterio, la obra de Gil-Albert es una de esas que permanece personalmente aislada y por ello precisamente suelen ser ignoradas por críticos y antólogos."
>
> (Domingo, 1966, 5)

Descartamos la Generación del 36 en Gil-Albert, y para cerrar el asunto cabe recordar las afirmaciones de Gil-Albert sobre esta generación y el desconocimiento de su obra: porque él había crecido con los del Veintisiete, no tenía relación con los miembros de la Generación del 36. Con respecto al aislamiento al que se refiere Domingo, el crítico muestra la primera vaguedad clasificatoria en este artículo y desde este momento se inicia el mito de «poeta-isla». Este recorrido alcanza su consecución en el artículo "Un inquietante descubrimiento" de Marcos Ricardo Barnatán publicado en 1974.

---

135. "Gil-Albert había publicado algunos libros antes de la guerra, de prosa y verso y con hechuras vagamente modernistas, a lo Miró, pero el contacto con los poetas del 27 hizo que se sumara, aun tardíamente, a esa generación de la deshumanización del arte."

(Trapiello, 1994, 168)

136. Citado por Carlos García Osuna, en "Gil-Albert, la sabiduría", p. 43.

Al respecto del «poeta-isla», Gil-Albert se ha manifestado de manera positiva. El testimonio más clarificador lo encontramos en 1976:

> "Hay que tener en cuenta mi doble vertiente de poeta y prosista. El que mis sonetos de *Misteriosa presencia* no aparezcan hasta el año 1936 ha obligado a los antólogos a unirme al grupo generacional de esa fecha, y así aparezco en la antología de Jiménez Martos, editada por Plaza y Janéz. Pero los libros de prosa anteriores me sitúan más lindante con la del 27: por edad, formación, amistad con sus huestes: Cernuda, Prados, Altolaguirre, Aleixandre… Alguien me ha llamado poeta-isla, designación solitaria que, a causa de su exactitud reveladora, adopté en mi fuero interno."
>
> (Delgado, 1976, 4)

María Paz Moreno y César Simón comparten la opinión de Barnatán sobre el apelativo de «poeta-isla». Sin embargo, Gil-Albert entiende tal adjetivo –por lo que se desprende de sus palabras– como definición del estado creativo de su obra a raíz del regreso a España. La única ventaja que observamos en el mito de «poeta-isla» es poder estudiar la obra gilalbertiana desde la individualidad con la que ha de ser analizada cualquier muestra literaria. Pero, por otra parte, ¿qué otro autor no es isla y con respecto a qué? Conviene, pues, romper con el mito y asumir que tal designación pertenece al producto de la suma entre las dudas de clasificación en la teoría de las generaciones y la soledad creativa tras el exilio. Una vez «recuperado» y *canonizado* a Juan Gil-Albert en los años setenta, el fundamento del mito de «poeta-isla» resta en nada: El mito ha sido derrocado.

Queriéndonos alejar de una visión cientifista que identifique Literatura con Historia literaria, Juan Gil-Albert es portavoz de una excepcionalidad literaria construida desde la mitificación del mundo clásico, cultura mediterránea y plenitud homoerótica. Su esteticismo y hedonismo, además del culturalismo, confluyen próximamente con el desarrollado por algunos poetas de la Generación del 27. Si Juan Gil-Albert ha de ser emparentado, nos decantamos por los movimientos estilísticos generados en el principio de siglo y que según José Carlos Mainer conforman La Edad de Plata. Aún así, sigue siendo cierto que Gil-Albert se mantiene más próximo a los debates estéticos del momento tras su regreso a España en 1947. Pero la guerra es la vorágine de su conciencia generacional y, por tanto, el grupo de *Hora de España* se establece como nexo de unión a la hora de compartir la definición política, la guerra y el exilio. El grupo *Hora de España* es la formación donde más integrado se sintió Gil-Albert, en cuestión de intereses vitales, políticos y artísticos.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía de Juan Gil-Albert

Gil-Albert, Juan (1935a), "Sobre *Éxtasis*", *Nueva Cultura*, 2, p. 16.

— (1935b), "Palabras actuales a los poetas", *Nueva Cultura*, número 9, pp. 4-5.

— (1936), "Ante el asesinato de García Lorca. Palabras de Gil-Albert, pronunciadas la noche del jueves 10 de agosto en la plaza de la Universidad", *Verdad*, pág.2.

— (1937), "El poeta como juglar de guerra", *Nueva Cultura*, Nº 1, 2ª época, s/p.

— (1955), *Contra el cine*, en Gil-Albert (1982), pp. 307-456.

— (1974) *Los días están contados*, Barcelona, Cuadernos marginales, Tusquets.

— (1975), *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets.

— (1976), "El cinematógrafo y la historia (A propósito de *Nicolás y Alejandra*)", Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312, pp. 549-570.

— (1977), "El vivo exponente de la nada" (palabras leídas en la Fundación Juan March dentro del ciclo Literatura viva), *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire.

— (1979), "Palabras decisivas", en Lauritsen y Tharstad (1979), pp. 7-14.

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

— (1981), *Obra poética completa, Volumen 1, 2 y 3*, Institución Alfonso El Magnánimo / Diputación Provincial de Valencia.

— (1982), *Obra completa en prosa Volumen 1*, Institución Alfonso El Magnánimo / Diputación provincial de Valencia.

— (1983a), *Crónica General (Primera Parte y Segunda Parte) 4 y 5, Obra Completa en prosa*, Institución Alfonso el Magnánimo/ Diputación provincial de Valencia.

— (1983b), *El retrato oval*, Madrid, Seix Barral.

— (1984a), *Fuentes de la constancia*, edición de José Carlos Rovira, Madrid, Cátedra.

— (1984b) *Vibración de estío*, dibujos de Manuel Redondo, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
— (1984c), *España: empeño de una ficción*, Madrid, Los poetas-Serie mayor Ediciones Júcar.
— (1985), *La fascinación de lo irreal*, Alicante, Instituto de estudios Gil-Albert / Diputación Provincial de Alicante.
— (1987a), *España: Empeño de una ficción y El retrato oval, Obra completa en prosa 11*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo/Institució Valenciana d´estudis i investigación.
— (1987b), *Cartas a un amigo*, Valencia, Pre-Textos.
— (1987c), *Heraclés. Sobre una manera de ser*, Madrid, Akal.
— (1989), *Obra Completa en Prosa Volumen 12*, Valencia, Alfons El Magnànim / Institució valenciana d´estudis i investigación.
— (1990), *Tobeyo o del amor. Homenaje a México*, Valencia, Pre-Textos/ Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
— (1991), *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, en Rovira (1991), pp. 131-144.
— (1994a), "Una sonrisa y una lágrima en el «dieciocho francés»", en Miró (1994), pp. 93-94.
— (1994b), "Nada tan difícil como ser moderno", en en Miró (1994), pp. 109-111.
— (1994c), "Miss Europa", en Miró (1994), pp. 116-119.
— (1995), *Crónica General*, Valencia, Pre-Textos/ Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
— (1996), *Primera obra poética 1936-1938*, Prólogo de Pedro J. de la Peña, Valencia, Consell Valencià de Cultura.
— (1999), *Breviarium vitae*, Valencia, Pre-Textos/ Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
— (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 María Paz Moreno, Valencia, Pre-Textos / Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
— (2006a), "Elegía a los sombreros de mi madre" en José María Barrera López (ed. y prólogo), *Isla. Hojas de arte, letras y polémica [1932-1936]*, Cádiz, Renacimiento, pp. 124-125.
— (2006b), Respuesta a la encuesta de *Isla*: "La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo" en José María Barrera López (ed. y prólogo), *Isla. Hojas de arte, letras y polémica [1932-1936]*, Cádiz, Renacimiento, pág. 160.

Bibliografía sobre Juan Gil-Albert

A.A.V.V., *Literatura y compromiso político en los años treinta. Homenaje a Juan Gil-Albert*, Diputación Provincial de Valencia, 1984.

AGUIRRE, Javier (1994), "Los escritores y el cine. A ante con contra de por el cine en Juan Gil-Albert", en Peña y Símón (1994), pp. 97-104.

ALLAIGRE-DUNY, Annick (2004), *Concertar es amor de Juan Gil-Albert. Por amor al concierto (análisis literal)*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.

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.

ALTOLAGUIRRE, Manuel (1937), "*Candente Horror*, poemas de Juan Gil-Albert", *Hora de España*, I, Valencia, pp. 59-60.

AMUSCO, Alejandro (1977), "La escala de Jacob", en *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire, pp. 173-184.

ASIÁIN ANSORENA, Alfredo (1994), "Voz y silencio: reflexiones sobre el espacio autobiográfico de Juan Gil-Albert", en en Peña y Símón (1994), pp. 11-23.

AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel (2005), "Una lectura de Ortega en *Los días están contados*", en Allaigre-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 131-154.

AZNAR SOLER, Manuel (1996), "Las colaboraciones de Juan Gil-Albert en la revista «Correo Literario» de Buenos Aires", en *Canelobre*, *Juan Gil-Albert* , nº 33-34, pp. 21-38.

— (2007), "La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert durante la guerra civil", en Carnero (2007a), pp. 67-104.

BRINES, Francisco (1977), "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert", en VV.AA., *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire, pp. 187-275.

— (1995), *Escritos sobre poesía española (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pre-Textos.

CALOMARDE, Joaquín (1988), *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*, Barcelona, Anthropos.

CAMPUS. Revista de la Universidad de Alicante (1984), números 3 y 4, invierno/primavera de 1984.

CANO BALLESTA, Juan (2003), "Juan Gil-Albert, crítico de cine en la revista *Romance*", en Gil-Albert (2003), pp.11-66.

CARNERO, Guillermo (2005), "La poesía de Juan Gil-Albert. Vanguardia, compromiso, exilio", *Claves de razón práctica*, junio, Madrid, pp. 42-46.

— (ed.) (2007a), *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 (2007a), pp. 51-66.

CATALÁN, Miguel (1994), "Ideal del yo, narcisismo y cumplimiento: el caso de Juan Gil-Albert", en Peña y Símón (1994), pp. 25-44.

CAUDET, Francisco (2007b), "La obra poética de Juan Gil-Albert durante el exilio", en Carnero (2007a), pp. 105-125.
CORTINES, Jacobo (2007), "Primera época de Juan Gil-Albert", en Bolaños Donoso Piedad, Domínguez Guzmán Aurora, Reyes Peña Mercedes de los (coords.), *Geh hin und lerne. Homenaje al profesor Klaus Wagner. VOl. II*, Sevilla, Secretariado publicaciones de Sevilla, pp.903-920.
DELGADO, Fernando G. (1976), "Juan Gil-Albert, después del silencio" [entrevista], *Ínsula*, núm. 350, año XXXL, pp. 4-5.
DOMINGO, José (1966), "Un poeta de la generación del 36", *Ínsula*, pág.5.
DOMÍNGUEZ, Salvador (1983), "Un exilio por fin roto. Entrevista con Juan Gil-Albert", *Quimera. Revista de literatura*, número 27, pp. 46-51.
FERRÁNDIZ LOZANO, José (2005), "El ensayo político en Gil-Albert: Francia como coartada", en Allaigre-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 155-166.
FERRIS, José Luis V. (1996), "El tiempo se ha hecho yo mismo (Una entrevista con Juan Gil-Albert)", en *Canelobre*, *Juan Gil-Albert*, nº 33-34, pp. 164-168.
— (2007), "La obra en prosa de Juan Gil-Albert desde 1939", en Carnero, (2007a), pp. 191-207.
GARCÍA CUETO, Pedro (2009), *El universo poético de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
GIL DE BIEDMA, Jaime, GIL-ALBERT, Juan y VILLENA, Luis Antonio de (1977), *3 Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla.
GIL DE BIEDMA, Jaime (1980), *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Editorial Crítica.
GIMFERRER, Pere (1974), "Presencia de Juan Gil-Albert", *Destino*, pág. 30.
LINARES, Abelardo (1977), "La obra primera de Juan Gil-Albert", en *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire, pp. 313-330.
MANSO, Christian (2005), "«Qué todo el que me siga resucite. / Y en eso estamos». Gabriel Miró y el renacer en Juan Gil-Albert", en Allaigre-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 123-129.
MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (2004), "Homografesis en *Misteriosa presencia: Sonetos (1936)*, de Juan Gil-Albert", *Fulgor*, vol.2, iss. 1, noviembre, pp. 8-21.
MIRÓ, Adrián (1994), *Gil-Albert, desde Alcoy*, Alicante, Ajuntament d´Alcoi/ Instituto de Cultura Juan Gil-Albert.
— (1994a), "La primera obra de Gil-Albert. (Colaboraciones en *El noticiero regional*, 1927-1929", en Miró (1994), pp. 79-120.
MORENO, Salvador (1977), "México en Juan Gil-Albert", en VV.AA., *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire, pp. 331-333.
MORENO, María Paz (2000), *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
NUEVA CULTURA (1935), "Aclaración en torno a nuestra crítica de Éxtasis", pág.6.
PEÑA, Pedro J. de la (1982), *Juan Gil-Albert*, Colección *Los poetas*, Barcelona, Ediciones Júcar.

PEÑA, Pedro J. de la y SIMÓN, César (Coord.) (1994), *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Generalitat Valenciana.
PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2004), "El lugar de Juan Gil-Albert en la poesía española", en Gil-Albert (2004), pp. 7-21.
ROVIRA, José Carlos (1991), *Juan Gil-Albert*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante.
SÁNCHEZ-BARBUDO, Antonio (1977), "Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert", en VV.AA., *Calle del Aire a Juan Gil-Albert*, Sevilla, Calle del Aire, pp. 89-116.
SANTO MATAS, Joaquín (2005), "Aproximación a Juan Gil-Albert", en Allaigre-Duny y Ferrándiz Lozano (2005), pp. 17-27.
SILES, Jaime (2007), "La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil", en Carnero (2007a), pp. 29-49.
SIMÓN, César (1981), "La poesía de Gil-Albert", en *L´Arrel a Juan Gil-Albert*, Elx, Universitat Nacional d´Educació a Distància-Centre Regional d´Elx.
— (1994), "Juan Gil-Albert escribiendo", en Peña Pedro J. de la y Símón César (1994), pp. 201-206.
TELLO, Rosendo (1994), "La poesía cíclica de J. Gil-Albert (1936-1947)", en Peña y Símón (1994), pp. 75-95.
VALERO GÓMEZ, Manuel (2011a), "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*, nº86, 2011, Valencia, pp.109 –138.

Bibliografía general

A.A.V.V, *Rosa Chacel. Premio Nacional de las letras españolas. Exposición, Biblioteca Nacional*, diciembre 1988-enero 1989, Madrid.
A.A.V.V (1990), *Actas del 1er Congreso Internacional sobre L. Cernuda (1902-1963)*, Reales alcázares de Sevilla (3-6 de mayo de 1988); Universidad de Sevilla.
A.A.V.V. (1999), *El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja* del 2 al 5 de noviembre de 1999, Universidad La Rioja.
A.A.V.V. (2003), *Alberti sobre los ángeles* [Exposición *Sobre los ángeles*], Madrid, Fundación El Monte/ Residencia de Estudiantes.
A.A.V.V. (2004), *100 años de Luis Cernuda*, España, Residencia de Estudiantes.
A.A.V.V. (2005), *El espacio interior. Manuel Altolaguirre 1905-1959. Exposición del centenario de su nacimiento*, Málaga, Residencia de Estudiantes/ Junta de Andalucía/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/ Ministerio Cultura.
ABELLÁN, J.L. (1995), *El filósofo Antonio Machado*, Valencia, Pre-Textos.
ALBERTI, Rafael (1978), *Poemas del destierro y la espera*, selección y prólogo de J. Corredor-Matheos, Madrid, Austral.
— (1995), *Antología poética*, Madrid, Alianza.
— (2002), *Cal y canto*, Madrid, Alianza.

ALEIXANDRE, V. (1993), *Espadas como labios/La destrucción o el amor*, Edición de José Luis Cano, Madrid, Castalia.
— (2000), *Pasión de la Tierra*, Madrid, Cátedra.
ALONSO, Dámaso (1982a), "Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina" en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 31-65.
— (1982b), "Alusión y elusión en la poesía de Góngora" en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, pp. 92-113.
ALTOLAGUIRRE, Manuel (1986), *Obras Completas, I*, edición crítica James Valender, Madrid, Istmo.
— (1991), *De Altolaguirre a Gerardo Diego. Epistolario*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía.
— (2005), *Poesías Completas (1926-1959),* precedidas del ensayo de Luis Cernuda *Manuel Altolaguirre*, España, Fondo de Cultura Económica.
ANDERSON, Andrew A. (2010), "América y la construcción crítica de la «Generación del 27»", en Roses (2010), pp. 73-100.
APOLLINAIRE, G. (1979), "Los pintores cubistas (1913)", en González García A., Calvo Serraller F. y Marchán Fiz S., *Escritos de Arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner-Fundación F. Orbegozo, pp. 56-64.
ARAGON, Louis (2003), *Escritos de arte moderno*, traducción de J. Ignacion Velázquez, Madrid,Síntesis.
ARGENTE DEL CASTILLO, Concha (1986), *Rafael Alberti. Poesía del destierro*, Universidad de Granada.
ASCUNCE, José Ángel (1998), "El exilio como realidad plural. Emigración, transtierro y exilio. Francia y América como ejemplos", en Aznar Soler y Alted (1998), pp. 263-275.
AUB, Max (1965), *Campo francés. El laberinto mágico IV*, Madrid, Alfaguara.
— (1979), *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, Barcelona, Seix Barral.
— (1998), *Diario de Djelfa*, Valencia, Poesía edicions de la guerra&Café Malvarrosa.
AYALA, Francisco (1943), "La coyuntura hispánica", *Cuadernos Americanos*, año II, Volumen X, julio-agosto, pp. 69-98.
— (1949), "Para quién escribimos nosotros", *Cuadernos Americanos*, Año VIII, Volumen XLIII, enero-febrero, pp. 36-58.
— (1991), *Recuerdos y olvidos. 1 Del paraíso al destierro, 2 El exilio, 3 Retornos*, Madrid, Alianza.
— (2006), *Obras completas III: Estudios literarios*, edición de Carolyn Richmond, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
AZNAR SOLER, Manuel y ALTED VIGIL, Alicia (Eds.) (1998), *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia*, Salamanca, AEMIC-GEXEL.
AZNAR SOLER (1998), "Literatura y cultura del exilio republicano español de 1939 en Francia: el estado de la cuestión", en Aznar Soler y Alted (1998), pp. 15-35.

AZORÍN (2000), *El cine y el momento*, prólogo de Rafael Utrera, Madrid, Biblioteca Nueva.
BALL, Hugo (2005), *La huida del tiempo (un diario)*, traducción de Roberto Bravo de la Varga, Barcelona, Acantilado.
BARERRA LÓPEZ, José María (2003), *Luis Cernuda. Un destino a solas*, Sevilla, Área de Cultura y Fiestas Mayores (Ayuntamiento de Sevilla).
— (ed. y prólogo) (2006), *Isla. Hojas de arte, letras y polémica [1932-1936*], Cádiz, Renacimiento.
— (2006) *Isla. Verso y Prosa [1937-1940]*, Cádiz, Renacimiento.
BARGA, Corpus (1935), "Política y Literatura", *Revista de Occidente*, Tomo XLVIII, abril· mayo· junio y continúa en Tomo XLIX, julio·agosto·semptiembre, pp. 313-327.
BAUDELAIRE, Charles (2004), *Las Flores del mal*, traducción de Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza.
— (2005), "El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño" en *El pintor de la vida moderna* en *Salones y otros escritos sobre arte*, Introducción, notas y biografías de Guillermo Solana, Traducción: Carmen Santos, Madrid, La balsa de la medusa, pp. 355-360.
— (2007), *Las Flores del mal*; ilustrado por Louis Joos, traducción de Carmen Morales y Claude Dubois, Madrid, Nórdica Libros.
BAYO, Emilio (1991), *La poesía española en sus colecciones*, Lleida, Scriptura.
BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2005), *Rimas y leyendas*, Madrid, El País.
BENJAMIN, Walter (2001), *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre; Madrid, Grupo Santillana de Ediciones.
BERGAMÍN, José (1973), "Manuel de Falla", *Litoral*, números 25-26, pp. 26-28.
— (1983), *Poesía II. La claridad desierta*, Madrid, Turner.
— (1983), *Poesía III, Apartada orilla*, Madrid, Turner.
— (1984), *Poesía, VI. Canto rodado*, Madrid, Turner.
— (1986), "España. Cuestión personal (Al margen del libro de Fidelino Figueredo: *Las dos Españas)*", en V.V.A.A., *España, cuestión personal (J. Bergamín), Un dorado trigüeño (Nazim Hikmet, Recordando a Robert Graves)*, Mallorca, Bitzoc, pp. 11-23.
— (1995), *Cristal del tiempo*, Guipúzcoa, Hiru.
— (2005), *Obra esencial*, selección y prólogo de Nigel Dennis, Madrid, Turner.
BERGAMÍN, José y UNAMUNO, Miguel de (1993), *El epistolario [1923-1935],* Valencia, Pre-Textos.
BERGAMÍN, José y FALLA, Manuel de (1995), *El epistolario (1924-1935)*, Valencia, Pre-Textos.
BERNAL, José Luis (1995), "Los frutos de la Vanguardia Histórica" en López Criado F. (editor), *Voces de vanguardia*, Universidad da Coruña, pp. 97-122.
BLAKE, William (2003), *Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*. Traducción de Soledad Capurro, prólogo de Luis Cernuda, Madrid, Visor.

BLANCH, Antonio (1976), *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos.
BOZAL, Valeriano (1991), *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor.
— (2004), *El tiempo del estupor*, Madrid, Siruela.
BRETON, André (1972), *Manifestes du surréalisme*, París, Idées/Gallimard.
— (1979), "Discurso en el Congreso de escritores (1935)", en Calvo Serraler Francisco, González García Ángel, Marchán Fiz Simón, Madrid, Turner, pp. 402-408.
BRETON, André y ELUARD, P. (2003), *Diccionario abreviado del surrealismo*, Madrid, Siruela.
BRIHUEGA, Jaime (1979), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931*, Madrid, Cátedra.
— (1981), *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo.
— (1982), *La Vanguardia y la República*, Madrid, Cátedra.
BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John (1973), *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Madrid, Alianza.
BÜRGER, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
CABALLERO BONALD, José Manuel (1965), "Apostilla a la generación poética del 36", *Ínsula*, La Generación española de 1936, nº 224-225, julio-agosto, Madrid, pág. 5.
CALAMAI, Natalia (1979), *El compromiso de la poesía en la guerra civil española*, Barcelona, Laia.
CALINESCU, Matei (1991), *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.
CANO BALLESTA, Juan (1972), *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos.
— (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI.
CANO, José Luis (1992), *Historia y poesía*, Barcelona, Anthropos.
CAPOTE BENET, J.M. (1976), *El surrealismo en la poesía de L. Cernuda*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
CARNERO, Guillermo (1989), *Las armas abisinas. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos.
— (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*, Barcelona, Anthropos, pp. 256-273.
CARRIEDO CASTRO, Pablo (2003), *Pedro Garfias y la poesía de la guerra civil española (1936-1939)*, Universidad de León.
CAUDET, Francisco (2007a), *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
CERNUDA, Luis (1994), *Obra completa Volumen III*, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela.

— (2002), *Prosa II (Volumen III)*, Madrid, Siruela.
— (2003), "William Blake", en Blake William, *Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*. Traducción de Soledad Capurro, Madrid,Visor, pp.11-26.
— (2003), *Epistolario 1924-1963*, Residencia de Estudiantes.
— (2008), *Antología*, Edición de José María Capote Benot, Madrid, Cátedra.
CHABÁS, Juan (2001), *Literatura española contemporánea 1898-1950*, edición de Javier Pérez Bazo, Madrid, Verbum.
CHACEL, Rosa (1992), *Poesía (1931-1991)*, Barcelona, Tusquets.
CHACEL, Rosa y Moix, Ana María (2003), *De mar a mar. Epistolario*, Barcelona, Península.
CHICA, Francisco (2004), "Luis Cernuda: Erotismo y disidencia en *Los placeres prohibidos*" en A.A.V.V. (2004), pp. 139-162.
CHICHARRO, Antonio (2007), *La plaza*, Granada, Alhulia.
CHLEBUIKOV, V. (1979), "La tromba de los marcianos", en González García A., Calvo Serraller F., Marchán Fiz S., *Escritos de Arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner-Fundación F. Orbegozo, pp. 156-157.
CLAIR, Jean (1998), *La responsabilidad del artista. Las vanguardias, entre el terror y la razón*, traducción de José Luis arántegui, Madrid, Visor.
CRISPIN, John (2002), *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos/ Vanderbilt University.
CROSSMAN, R. (1949), *The god that failed*, New York, Harper & Brothers.
DALÍ, Salvador (1927), "Film-arte film-antiartístico", *La Gaceta Ilustrada*, número 22, pág.8.
DEBICKI, Andrew P. (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
DELGADO, Agustín (1975), *La poética de L. Cernuda*, Madrid, Editorial Nacional.
DENNIS, Nigel (1983), *El aposento en el aire: introducción a la poesía de José Bergamín*, Valencia, Pre-Textos.
— (2002) "Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (en torno a la gramática del exilio)", en Jurado Morales J. y Ramos Ortega Manuel J. (coords), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, pp. 265-276.
DÍAZ FERNÁNDEZ, José (1927), "Acerca del arte nuevo", *Post-Guerra*, nº 4, pp.7-8.
— (1983), *La Venus mecánica*. Introducción, edición y notas de José Manuel López de Abiada, Barcelona, Editorial Laia.
— (1985)*, El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura;* edición, estudio y notas de José Manuel López de Abiada; Madrid : José Esteban.
— (2006), *Prosas*, Madrid, Fundación Santander Central Hispano.
DÍAZ PLAJA, Guillermo (1934), "El arte de quedarse solo", *Cruz y Raya*, enero 1934, Madrid, pp. 95-112.
— (1972), *Culturalismo y creación poética*, Madrid, Revista de Occidente.

DIEGO, Gerardo (2000), *Obras completas. Prosa. Tomo VIII. Prosa literaria (Volumen 3*), Madrid, Alfaguara.
DÍEZ DE REVENGA, F. Javier y PACO, Mariano de (ed.) (2003), *Aire del sur buscado, Estudios sobre L.Cernuda y R. Alberti*, Murcia, Fundación Cajamurcia.
DOMENCHINA, Juan José (1994), *La sombra desterrada y otros poemas*, Madrid, El vaso de Berceo.
— (2008), *Tres elegías jubilares*, edición de Amelia de Paz, Madrid, Cátedra.
EMILIOZZI, Irma (ed.) (2009), *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca…en Buenos Aires. Estudios y documentación inédita*, Valencia, Pre-Textos.
EISENSTEIN, Sergio M. (1974), *El sentido del cine*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
ESPINA, Antonio (1927), "Reflexiones sobre cinematografía", *Revista de Occidente*, pp. 15-27.
FELIPE, León (2008), *Antología rota*, edición de Miguel Galindo, Madrid, Cátedra.
FORTUÑO LLORENS, Santiago (1992), *Primera Generación Poética de Postguerra*, Madrid, Ediciones Libertarias.
FOUCAULT, Michel (2000), *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós.
FREUD, Sigmund (1983), *Psicología de las masas*, Madrid, Alianza editorial.
FUENTES, Víctor (1999), "¿Últimas voces del exilio español en América?", en A.A.V.V. (1999), pp. 29-41.
FUSI, Juan Pablo y Palafox, Jordi (2003), *España: 1808-1996. El desafío de la modernidad*, Madrid, Espasa.
GAJIC, Tatiana (1999), "María Zambrano: vía exílica y el camino de la democracia", en A.A.V.V. (1999), pp. 75-83.
GAOS, José (2001), *Antología del pensamiento político, social y económico español sobre América Latina*, edición de José Luis Abellán, Madrid, Ediciones de Cultura hispánica.
GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1987), *La poesía española de 1935 a 1975. Volumen I. De la preguerra a los años oscuros 1935-1944*, Madrid, Cátedra.
— (1987), *La poesía española de 1935 a 1975. Volumen II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid, Cátedra.
GARCÍA DE CORTÁZAR (dir.) (1999), *El siglo XX. Diez episodios decisivos*, Madrid, Alianza Editorial.
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), "Góngora al cubo (en el principio fue cristal)", *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, pp. 63-118.
— (2010a), "Tres siglos después de Góngora. Hacia la pura existencia estética", en Antonio Jiménez Millán y Andrés Soria Olmedo (ed.), *Rumor renacentista. El Veintisiete*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, pp. 131-202.

— (2010b) "La generación de los intelectuales frente al Noventayocho: el largo porvenir de España", *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 131-158.
— (2010c), "«Toda Castilla a mi rincón me llega»: el elogio de Antonio Machado a Azorín y la definición de la identidad nacional", *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 193-213.
GARCÍA LORCA, Federico (1997), "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Obras completas III. Prosa*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 53-77.
— (2003), *Poeta en Nueva York*, Madrid, Austral.
GARCÍA MARTÍN, José Luis (1986), *La segunda generación poética de posguerra*, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación de Badajoz.
— (1996), C*ómo tratar y maltratar a los poetas*, Gijón, Universos.
GARCÍA MONTERO, Luis (1992), "Francisco Ayala, poesía y cine", en Sánchez Trigueros y Chicharro (1992), pp. 347-358.
— (2000), *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Madrid, Debate.
GARCÍA OSUNA, Carlos (1982), "Gil-Albert, la sabiduría", *Ya*.
GARFIAS, Pedro (1989), *Poesía completa*, Publicaciones del Ayuntamiento de Córdoba.
GAYA, Ramón (2001), *Obras Completa I, II, III*, Valencia, Pre-Textos.
— (2007), *De viva voz. Entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, Valencia, Pre-Textos.
GEIST, Anthony Leo (1980), *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918.1936)*, Barcelona, Guadarrama.
GENDREAU-MASSALOUX, Michèle (1996), "Soledades y melancolía: en torno a la metáfora", en VV.AA., *Estudios sobre Góngora*, Córdoba, Exc. Ayuntamiento de Córdoba y Real Academia de Córdoba, pp. 93-98.
GIL DE BIEDMA, Jaime (2005), *Las personas del verbo*, Barcelona, Galaxia Guteneberg.
GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1973), "Literatura española, 1918-1930" (*The European Caravan*, Nueva York en 1934) en Buckley y Crispin (1973).
— (1982), "Valor social del superrealismo", en Brihuega (1982), pp. 292-294.
GÓMEZ MOLLEDA (1977), *Guerra de ideas y lucha social en Machado*, Madrid, Nancea.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931), *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva.
— (2003), *Greguerías*, Madrid, Diario el País.
— (2008), *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Octaedro.
GONZÁLEZ, José M. (1982), *Poesía española de posguerra. Celaya/ Otero/ Hierro 1950-1960*, Madrid, Edi-6.
GONZÁLEZ, Ángel (2005), *La poesía y sus circunstancias*, edición y prólogo de José Luis García Martín, Barcelona, Seix Barral.

GONZÁLEZ DI PIERRO, Eduardo (2004), "El generacionismo de María Zambrano", en actas *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 FERNÁNDEZ, M. (1937), "Volvamos a lo humano", *Post-Guerra*, nº 10, pp. 17-18.
GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., MARCHÁN FIZ, S. (1979), *Escritos de Arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner-Fundación F. Orbegozo.
GRACIA, Jordi (2010), *A la intemperie. Exilio y cultura en España*, Barcelona, Anagrama.
GRANDE, Félix (1970), *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid, Taurus.
GRILLO, Rosa María (1999), *Exiliado de sí mismo: Bergamín en Uruguay 1947-1954*, Edicions de la Universitat de Lleida.
GUILLÉN, C. (1998), *Múltiples morada: ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.
— (2007), *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona, Crítica.
GUILÉN, Jorge (2002), *Notas para una edición comentada de Góngora*, edición, notas y acotaciones de Antonio Piedra y Juan Bravo, Valladolid, Fundación Jorge Guillén/Universidad de Castilla-La Mancha.
GULLÓN, Ricardo (1969), *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos.
— (1970), *Una poética para Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
— (1987) *Espacios poéticos de Antonio Machado*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra.
GUSDORF, Georges (1991), "Condiciones y límites de la autobiografía", *Anthropos* Suplemento 29, pp. 9-18.
HANREZ, Marc (ed.) (1977), *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona, Libros de Monte Ávila.
HARNECKER, Marta (1975), *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, Madrid, Siglo XXI.
HARRIS, Derek (1973), *Luis Cernuda, A study of the poetry*, London, Tamesis Books Limited.
— (1992), *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada.
HINOJOSA, José María (2004), *La Flor de California*, Madrid, Huerga y Fierro editores.
HIRIART, Rosario (1982), *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe.
HORA DE ESPAÑA (Antología) (1975), selección y prólogo de Francisco Caudet, Madrid, Ediciones Turner.
HUIDOBRO, Vicente (2005), *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra.
— (2005), "La poesía" (Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid el año 1921), en Huidobro V., *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, pp. 177-179.
ILIE, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.

IRAVEDRA, Araceli (2001), "Los caminos de la rehumanización: el repliegue a la intimidad", en *El poeta rescatado. Antonio Machado y la poesía del «grupo de Escorial»,* Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 23-31.
ISLA (2006), "La nueva literatura ante el centenario del Romanticismo" [encuesta], Núm. 7-8, en José María Barrera López (ed. y prólogo), *Isla. Hojas de arte, letras y polémica [1932-1936*], Cádiz, Renacimiento, pp. 158-168.
JARNÉS, Benjamín (1927), "De Homero a Charlot", en *La Gaceta Literaria*, I, 22, p. 3.
— (2002), *Salón de estío y otras narraciones*, edición, introducción y notas de Juan Herrero Senés y Domingo Ródenas de Moya, Zaragoza, Larumbe.
JIMÉNEZ, Juan Ramón (1961), *La corriente infinita (crítica y evocación)*, Madrid, Aguilar.
— (2005), *Obras selectas I*, Madrid, RBA.
— (2005), *Diario de un poeta reciencasado* (1916), Madrid, Alianza.
— (2006), *Leyenda (1896-1956)*, Madrid, Visor.
JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1980), "Pureza y compromiso en la generación del 27", en *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp.199-246.
— (1981), "Para una teoría del Romancero de la guerra civil", *Analecta Malacitana*, Vol. IV, 1, pp. 143-154.
— (1984), *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa*, Universidad de Málaga.
— (2001), *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la Generación del 27*, Universidad de Granada.
— (2010), "El exilio español en México: los poetas", en Roses (2010), pp. 101-129.
JULIÁ, Santos (2004), *Historia de las dos Españas*, Madrid, Taurus.
JULIÁN, Inma y TÀPIES, Antonio (1977), *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Barcelona, Icaria.
JURADO MORALES, J. y RAMOS ORTEGA, Manuel J. (coords) (2002), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
LAFESA, Rafael (1988), "Tres poetas ante la soledad: Bécquer, Rosalía y Machado", *De Ayala a Ayala*, Madrid, Istmo, pp. 243-272.
LANZ, Juan José (2003), "Entre deshumanización y rehumanización: Perspectivas orteguianas en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés", *Bulletin Hispanique*, nº 1 junio, Bourdeaux, pp. 175-213.
LAURITSEN, John y THARSTAD, David (1979), *Los primeros movimientos a favor de los derechos homosexuales 1864-1935*, Barcelona, Tusquets.
LE BON, Gustave (1983), *Psicología de las masas*, Madrid, Morata.
LECHNER, J. (2004), *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Publicaciones Universidad de Alicante.
LITORAL (1968), *A Luis Cernuda*, nº 79-80-81, Málaga.
— (1968), *Pedro Garfias. Vida y obra*, nº 115-116-117, Málaga.
LÓPEZ CASTRO, Armando (2003), *Luis Cernuda en su sombra*, Editorial Verbum.

— (2006), *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, Madrid, Devenir.
LÓPEZ CRIADO, F. (editor) (1995), *Voces de vanguardia*, Universidad da Coruña.
MACHADO, Antonio (2006), *Obras Completas I*, Barcelona, RBA.
— (2006), *Obras Completas II*, Barcelona, RBA.
— (2006), *De un Cancionero apócrifo* (1924-1936) en *Obras Completas I*, Barcelona, RBA, pp. 670-737.
— (2006), "Arias Tristes de Juan Ramón Jiménez", en *Obras Completas II*, Barcelona, RBA, pp. 1469-1472.
— (2006), "Poética" (1932) en *Obras Completas II*, Barcelona, RBA, pp. 1802-1803.
MAIAKOVSKI, Vladimir V. (1984), *Poemas (1912-1920)*, Barcelona, Editorial Laia.
MAINER, José Carlos (1981), *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
— (2010) *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*, Madrid, Crítica.
MARÍN COBOS, Almudena (2010), "La segunda patria de Juan Rejano en sus *Elegías mexicanas*", en Roses (2010), pp. 443-456.
MARÍN, José María, MOLINERO, Carme, YSÁS, Pere (2001), *Historia política 1939-2000*, Madrid, Istmo.
MARÍN MARTÍNEZ, Juan María (1977), "Hacia una comprensión de la generación de 1936", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 325, julio 1977, Madrid, pp. 199-203.
MARTÍN CASAS, Julio y CARVAJAL URQUIJO, Pedro (2002), *El exilio español (1936-1978)*, Barcelona, Planeta.
MARINETTI, F.T. (1968), *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori.
MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Joseba (2002), *Los intelectuales de la Segunda República en el exilio*, Madrid, Ayuntamiento de Alcalá de Henares y Centro Asesor de la mujer.
MARTÍNEZ LATRE, María Pilar (edición) (1994), *Actas del Congreso en homenaje a Rosa Chacel. Ponencias y comunicaciones*, Logroño, Universidad de La Rioja, Logroño.
MARTINO, P. (1948), *Parnaso y simbolismo*, traducción de Ernesto Ramos, Buenos Aires, El Ateneo.
MATEO GAMBARTE, Eduardo (1996), *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis.
MICHELI, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1994), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, versión castellana de Ángel Sánchez Gijón, Madrid, Alianza.
MILLER, Henry (2003), *El tiempo de los asesinos*, Madrid, Alianza.
MONFORTE GUTIEZ, Inmaculada (1999), "El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio", en A.A.V.V. (1999), pp. 493-503.
MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2010), "El otro 27: Notas sobre Rosa Chacel en Argentina", en Roses (2010), pp. 381-394.
MOREIRO, José María y ONTAÑÓN, Santiago (1988), *Unos pocos amigos verdaderos*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

MORELLI, G. (2000), en su edición de Aleixandre V., *Pasión de la Tierra*, Madrid, Cátedra.
MOSKOS, Georges (1977), "Mito, escritura y revolución", en Hanrez Marc (ed.), *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona, Libros de Monte Ávila, pp. 62-73.
NAHARRO-CALDERÓN, José María (1999), "Falacias de exilios", en A.A.V.V (1999), pp. 351-357.
NEIRA, J. y PÉREZ BAZO, J. (2002), *Luis Cernuda en el exilio. Lecturas de Las Nubes y Desolación de la Quimera*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
NEIRA, Julio (2009), "Buenos Aires y el primer 27", en Emiliozzi (2009), pp. 45-80.
NERUDA, Pablo (2005), *Obras completas II*, Madrid, RBA.
— (2005), *Plenos poderes*, en *Obras completas II*, Madrid, RBA, pp. 1059-1108.
NIETO CÁNOVAS, C. (1999), *Sartre (1905-1980)*, Madrid, Ediciones del orto.
OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1972), *Cinco Poetas del Tiempo*, Madrid, Ínsula.
— (1993), *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Verbum.
ORTEGA Y GASSET, José (1976), *La rebelión de las masas*, introducción de Julián Marías, Madrid, Espasa-Calpe.
— (1998), *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, Madrid, Cátedra.
ORTUÑO CASANOVA, Rocío (2010), "La metrópoli como distopía en el cine americano y en la poesía de Lorca: *Poeta en Nueva York*", en Roses (2010), pp. 319-347.
PALACIO, Manuel y SANTOS, Pedro (coord.) (1995), *Historia general del cine. Volumen VI. La transición del mudo al sonoro*, Madrid, Cátedra.
PALACIO, Manuel y PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) (1997), *Historia general del cine. Volumen V Europa y Asia (1918-1930)*, Madrid, Cátedra.
PAYERAS GRAU, M. (1986), *Poesía española de postguerra*, Mallorca, Prensa Universitaria.
PAZ, Octavio (2001), *Obras completa I, II, III y IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
PENALVA, Gonzalo (1985), *Tras las huellas de un fantasma. Aproximación a la vida y obra de José Bergamín*, Madrid, Ediciones Turner.
PÉREZ BOWIE, José Antonio (1984), "La literatura española entre el vanguardismo y la rehumanización. La revista *Isla* (Cádiz 1932-1936)", *Archivo Hispalense*, septiembre·diciembre, nº 206, Sevilla, pp. 63-94.
PÉREZ LASHERAS, Antonio (2009), *«Piedras preciosas…» Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada.
POGGI, Giulia (2002), "Petrarquismo (y antipetrarquismo) en los sonetos de Góngora: ¿cinco casos de intertextualidad?", en (2010), pp. 179-199.
PRADOS, Emilio (1933), "Existen en la Unión Soviética", *Octubre*, nº 4-5, octubre-noviembre, pág. 20-21.
— (1991), *Poesía extrema. Antología*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura-Andaluza.
— (1997), *Cartas desde el exilio*, Valencia, Pre-textos.
PRIOR OLMOS, Ángel (1988), *La libertad en el pensamiento de Marx*, Universidad Murcia / Universitat de València.

RAMOS ORTEGA, Manuel, *La prosa literaria de L. Cernuda, El libro de Ocnos*. Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1982.
RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1996), *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*, Madrid, Cátedra.
RIBBANS, Geoffrey (2006), "Antonio Machado: de los paisajes del alma al alma del paisaje" en Domenech, Jordi (coordinador), *Hoy es siempre todavía*, Curso Internacional sobre Antonio Machado, Córdoba, 7-11 de noviembre de 2005, Ayuntamiento de Córdoba/ Renacimiento, pp. 139-172.
RIVAS, Enrique de (1999), "Destierro: Ejecutoria y símbolo", en A.A.V.V. (1999), pp. 23-28.
RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2009), *Travesías vanguardistas: Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*, Madrid, Devenir.
RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974), *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.
— (1980), "Poesía de la miseria. Miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)", en VV.AA., *Lecturas del 27*, Granada, Universidad de Granada, pp. 335-378.
— (1994), *La norma literaria*, Diputación Provincial de Granada.
— (2001), "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.
— (2002), "Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una «cultura nacional»", *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, pp. 531-568.
ROSES, Joaquín (ed.) (2010), *El 27 en América*, actas del Congreso Internacional *El 27 en América*, Diputación de Córdoba.
ROUMETTE, Monique (1977), "«Hora de España». Revista mensual", en Hanrez Marc (ed.), *Los escritores y la guerra de España*, Barcelona, Libros de Monte Ávila, pp. 234-252.
SALAÚN, Serge (1985), *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia.
SALINAS, Pedro (1935), "El concepto de generación literaria aplicada a la del 98. Discursos en el P.E.N. Club, sesión del 6 de diciembre de 1935", *Revista de Occidente*, Tomo L, octubre·noviembre·diciembre, pp. 249-259.
— / GUILÉN, Jorge, *Correspondencia (1923-1951)* (1992), edición, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
SALINAS DE MARICHAL, Solita (1963), "Los paraísos perdidos de Rafael Alberti", *Ínsula*, nº 198.
— (2004), *El mundo poético de Rafael Alberti*, España, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004), *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Barcelona, Paidós.
SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (2002), "Bajo el signo de Góngora", en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy I-II-III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 303-317.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy (1992), *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Murcia.
SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO, Antonio (ed.) (1992), *Francisco Ayala. Teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*, Diputación Provincial de Granada.
SANTIÁÑEZ, Nil (2002), "Temporalidad y discurso histórico", *Investigaciones literarias*, Barcelona, Crítica, pp. 51-85.
SARTRE, Jean-Paul (1985), *Escritos sobre literatura*, Madrid, Alianza.
— (2008), *La náusea*, Traducción de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada.
SENDER, Ramón J. (1982), *Álbum de radiografías secretas*, Barcelona, Destino.
SILES, Jaime (2002), "Estrategias del lector y experiencias y posibilidades de lectura: Góngora siempre recomenzado", en en Joaquín Roses (ed.), *Góngora hoy I-II-III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 347-367.
SORIA OLMEDO, A. (1988), *Vanguardismo y Crítica Literaria en España (1910-1930)*, Madrid, Istmo.
— (2007) *Las vanguardias y la generación del 27*, Madrid, Visor.
SUBIRATS, Eduardo (1989), *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos.
TALENS, Jenaro y ZUNZUNEGUI, Santos (1998), *Historia General del cine. Volumen III. Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra.
— (1998), *Historia general del cine. Volumen IV. América (1915-1928)*, Madrid, Cátedra.
TORRE, Guillermo de (1921), "Literaturas Novísimas", *Cosmópolis*.
— (1921), "Cinegrafia. El cinema y la novísima literatura: sus conexiones", *Cosmópolis*.
— (1962), "Góngora entre dos centenarios: 1927-1961", *Cuadernos Americanos* CXXII, 3, pp. 217-240, México.
— (1968), *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama.
— (2002), *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José Luis Calvo Carilla, Pamplona, Urgoiti.
TORTOSA, Virgilio (2001), *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, Publicaciones Universidad de Alicante.
TRAPIELLO, Andrés (1994), *Las armas y las letras. Literatura y guerra civil (1936-1939)*, Barcelona, Planeta.
TROTSKI, Leon (1969), *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza.
TUÑÓN DE LARA, Manuel (2007), "Español del éxodo y del llanto", en Caudet (2007a), pp. 11-20.
TZARA, T. (1979), "Manifiesto Dadá (1918)", en González García A., Calvo Serraller F., Marchán Fiz S., *Escritos de Arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Turner-Fundación F. Orbegozo, pp. 172-178.
UTRERA MACÍAS, Rafael (1988), *Azorín. Periodismo Cinematográfico*, Barcelona, Film Ideal.
VALENDER, James (1984), *Cernuda y el poema en prosa*, Tamesis Books Limited London.

VALERO GÓMEZ, Manuel (2010), "Nociones de filosofía poética en Antonio Machado. Esencialidad temporal y el No-Ser", Alicante, *AUCA. Revista Literaria y Artística*, nº 20, pp. 30-34.
— (2011b), "Poesía de *resistencia*: una poética trágica y existencialista (Notas sobre Francisco Alonso Ruiz)", Alicante, *AUCA. Revista Literaria y Artística*, nº 23, pp. 12-17.
— (2011c), "*Lucernario erótico* (1999-2006): Un eros erótico en Antonio Zapata", Alicante, *AUCA. Revista Literaria y Artística*, nº 22, pp. 8-11.
— (2011d), "De lo popular *antagónico* y *sincero* en Manuel Molina", *Homenaje a Manuel Molina con ilustraciones de Antogonza* , Alicante, *AUCA. Revista Literaria y Artística*, nº 21, pp. 8-11.
— (2012a), "*Cuaderno de ahora mismo*: hacia la última poesía de Francisco Alonso Ruiz", Alicante, *AUCA. Revista Literaria y Artística*, nº25, pp. 8-9.
— (2012b), "Poesía del desorden: una poética del resentimiento para Antonio Zapata", *Revista de crítica literaria marxista*, nº 6, pp. 57-62
— (2012c), "*Poemas de la inocencia* (1972-1978): La revolución de la ignorancia y el resentimiento", Alicante, *AUCA. Revista Literaria y Artística*, nº 24, pp. 61-63.
VALLEJO, César (1982), *Epistolario general*, Valencia, Pre-Textos.
VALVERDE, J.M. (1975), *Antonio Machado*, Madrid, Siglo XXI.
VELA, Fernando (1983a), "La poesía pura. Información de un debate literario", en *Inventario de la modernidad*, edición de José Carlos MAiner, Gijón, Noega, pp. 55-69.
— (1983b), "El arte al cubo", en *Inventario de la modernidad*, edición de José Carlos Mainer, Gijón, Noega, pp. 70-74.
VEGA, Lope de (1979), *Rimas*, edición de Gerardo Diego, Madrid, Taurus.
VICENTE HERNANDO, César de (1994), *Poesía de la guerra civil española 1936-1939*, Madrid, Akal.
VIÑAS, Ángel (1999), "1936-1939: La Guerra Civil española", en García de Cortázar (dir.), *El siglo XX. Diez episodios decisivos*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 106-129.
WAHNÓN, Sultana (1989), "El concepto de rehumanización en el pensamiento literario del fascismo español", en AA.VV. Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell Vol.III, Granada, Universidad de Granada, pp. 477-487.
WOODS, Gregory (2001), *Historia de la Literatura Gay*, Madrid, Akal.
WYSS, Beat (2010), "Mondrian y Heidegger: un parangón moderno", *La voluntad de arte. Sobre la mentalidad moderna*, Madrid, Abada, pp. 55-102.
ZAMBRANO, María (1990), *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela.
— (2010), *Esencia y hermosura. Antología*, selección y relato prologal de José Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
ZARAGOZA SUCH, Francisco (1982), *Lectura ética de Antonio Machado*, Murcia, Editora Regional de Murcia
ZUBIRIA, Ramón de (1955), *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
ZULETA, Emilia de (1977), *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos.