

# Pasado y presente en los estudios sobre Juan Gil-Albert

Diciembre 2021



INSTITUTO ALICANTINO  
DE CULTURA

Juan Gil-Albert



DIPUTACIÓN  
DE ALICANTE

## Índice

Juan Gil-Albert después de Juan Gil-Albert. Hacia una recapitulación bibliográfica .....	3
Juan Gil-Albert, un ser irrepetible.....	8
Gil-Albert: Un clásico heterodoxo .....	11
El lugar de Juan Gil-Albert en la historia de la poesía española.....	15
La edición de las Obras Completas de Juan Gil-Albert .....	30
Naturaleza y paisaje como santuario de la intimidad en la poesía de Juan Gil-Albert .....	39
Bajo los árboles sagrados. Hacia una lectura ecocrítica de la poesía gilalbertiana .....	49
Autoficción, metateatralidad y pulsión trágica en ‘Valentín’ de Juan Gil-Albert .....	63
Los años de Gil-Albert en México. Su labor en la revista ‘Taller’ .....	72

# Juan Gil-Albert después de Juan Gil-Albert. Hacia una recapitulación bibliográfica

Manuel Valero Gómez

Transcurrido medio siglo desde la recuperación gilalbertiana, conviene detenerse un momento a la hora de valorar la consumación de ese tópico, casi un exorcismo apotropaico, de la canonización historiográfica. Aunque tal vez, y como señala José Carlos Mainer en un lugar de la bibliografía que ahora prefiero no recordar, la muerte tan solo sea un hecho literario. Si el interesado lector, entusiasta amenazado en tantas ocasiones por los esbozos hagiográficos, decide descender hasta la producción literaria de Juan Gil-Albert (1904-1994), deberá considerar un signo unívoco que ciñe, de punta a punta, su propia extensión. Aquello que López Casanova<sup>1</sup> denomina «drama textual gilalbertiano» resume con justicia un historial dominado por el desorden y la desatención. O, dicho de otro modo, la edición y recepción crítica de los textos gilalbertianos son escasas e irregulares hasta, como todos ya sabemos, la explosión finisecular de la centuria pasada (1972-1989).

Pensemos, llevando a cabo un rápido barrido por sus cartografías más relevantes, en la irrupción tardomodernista del escritor alcoyano mediante sus libros *La fascinación de lo irreal* (1927) y *Vibración de estío* (1928), publicados a finales de los años veinte. Incluso, yendo más allá, así podemos entender su verdadero contacto con la intelectualidad española, a raíz de la llegada de las Misiones Pedagógicas a Valencia (1934) y su papel como anfitrión de la causa republicana durante la guerra civil española (1937). Y los dos exilios del escritor, tanto en el destierro americano (Argentina, Brasil y Méjico) como en su silenciamiento pactado con las instituciones franquistas (de la casa-mundo a la casa celda), tampoco escapan a esta circunstancia de abandono. Ya sea ese prometedor horizonte que se le presenta en Argentina mediante las colaboraciones y su publicación de *Las ilusiones* (1944, editorial Imán) o, una vez reintegrado en tierras españolas, en la confección de un sello privado («Mis cosechas») para algunos de sus títulos.

---

<sup>1</sup> López Casanova, Arcadio. "Poesía y poética de Juan Gil-Albert", *Cuadernos del Lazarillo*, 20, 2001, pp. 8-16.

Aunque viéndolo con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, ese juguete cruel en manos de Cronos, esta circunstancia favoreció que Juan Gil-Albert fuera recuperado en la baja posguerra española gracias a una (re)lectura hecha a su propia medida. Una hazaña que, a tenor de esta (pos)modernidad prefijada en la que vivimos, bien podríamos tildar de triunfo historiográfico. Así, como venimos insistiendo en los últimos años, varias cuestiones arrojan luz sobre una lectura que parecía clausurada. Hacemos referencia tanto a la alteración de su fecha de nacimiento, 1906 en lugar de 1904, como a la (re)ordenación de sus dos primeros libros de poesía, *Candente horror* (1936) y *Misteriosa presencia* (1936). Tampoco será menor, ya puestos a colocar las cartas sobre la mesa, que el rescate del escritor alicantino se produjera de la mano de aquellos jóvenes que empezaban a publicar, entre los años sesenta y setenta, en el panorama literario valenciano. Y, probablemente, que el nombre de Juan Gil-Albert luciera en los escaparates de las librerías bajo la condición de poeta exiliado e inédito contribuya a explicar su inmediata eclosión bibliográfica.

No olvidemos que, en pocos años, verá impresa toda su producción literaria: desde los originales guardados en su biblioteca personal a partir de los años cincuenta hasta una versión remozada de aquellos títulos que salieron, sin pena ni gloria, de las linotipias. Y si uno se propusiera la ingrata tarea de llevar la cuenta bibliográfica de esta excepcional coyuntura, desde comienzos de los años setenta hasta finales de los ochenta, se daría de bruces con un éxito difícilmente comparable en las letras españolas del siglo XX. Pero, como decimos, el encadenamiento de *Fuentes de la constancia* (1972), *La Meta-Física* (1974) y la reedición de *Las ilusiones* (1975) puede demostrar que la deuda contraída con Gil-Albert quiso ser reparada mediante su condición de poeta. Y esta afirmación no solo se ilustra a raíz de los términos cifrados en su escasa recepción anterior (1927-1972), sino que también puede rastrearse en la crítica literaria que surge en torno a su figura durante aquellos años. Díganse el imprescindible número monográfico de *Calle del Aire* (1977), la adánica monografía de Pedro J. de la Peña (1982) o la tesis doctoral de César Simón (1983).

Quizá, devolviendo la mirada hasta nuestro presente, este marco sirva para entender que la prosa gilalbertiana no haya sido estudiada como verdaderamente se merece. Puesto que, por ejemplo, todavía sigue pendiente un estudio amplio y minucioso que ponga en valor esta faceta del escritor alcoyano. La consagración de Juan Gil-Albert culminó, entre otros valores menos tangibles, con la recopilación de sus obras completas por parte de la Institució Alfons el Magnànim (1981-1989),

la publicación de su primera edición crítica (1984)<sup>2</sup> y decenas de premios o reconocimientos. Pero también, admitámoslo, cierta utilización política que, contra el avance de su empeoramiento físico y mental, orillaba su posición de intelectual dentro de los límites de las tapias regionales. Tras su fallecimiento en el año 1994, y salvo honrosas excepciones, se abre una brecha irreparable en la crítica gilalbertiana. Fijémonos, en todo caso, en el cambio radical que se produce con respecto a la década anterior, cuando recibe el Premio de las Letras Valencianas (1982), es nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Alicante (1984) y protagoniza una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1984).

A partir de ese momento, y con el cambio de siglo de fondo, el interés hacia la obra de Juan Gil-Albert sufre un auténtico frenazo. De este tramo que dura aproximadamente una década, desde 1994 hasta 2004, queremos destacar el monográfico dedicado por *Canelobre. Revista del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert*, ahora reeditado en formato digital. Publicado durante el verano/otoño de 1996, y celebrando la efeméride de sus veinticinco años, esta entrega corresponde a los números 33 y 34. El volumen es una auténtica joya documental, tanto por la altura y significado de las colaboraciones como por su profundidad archivística. Gracias a la exquisita composición que rige su conjunto, siempre al servicio de una edición con todo lujo de detalles, reúne 17 firmas y una cuidada selección de materiales, buena parte de ellos inéditos o dispersos, entre los que encontramos fotografías, lienzos y textos manuscritos. El índice contiene algunos nombres ilustres y necesarios de la bibliografía gilalbertiana (Guillermo Carnero, Manuel Aznar Soler, César Simón, Pedro J. de la Peña, etc.), así como investigadores de prestigio que no son ajenos al tema (Ángel Luis Prieto de Paula, Francisco J. Díaz de Castro, Cecilio Alonso, etc.).

Hasta ese preciso momento, y probablemente en el cómputo total de su recuento, el número monográfico (33/34) de *Canelobre* representa una referencia insuperable a la hora de estudiar el historial gilalbertiano. Así dejan constancia algunos análisis fundamentales sobre su prosa, la puesta en valor de *Las ilusiones* o la recopilación de algunos textos perdidos del exilio. En definitiva, y teniendo en cuenta otros jalones anteriormente citados, se sitúa junto a un reducido grupo de consultas fundamentales. Véanse el volumen reunido por José Carlos Rovira en 1991, el poco conocido libro-entrevista de Luis Antonio de Villena (1984) y el homenaje organizado por la revista

---

<sup>2</sup> Gil-Albert, Juan. *Fuentes de la constancia*, edición de José Carlos Rovira, Cátedra, Madrid, 1984.

*Anthropos* (1990). Sin embargo, y tras ese silencio que propicia su desaparición, el centenario de Juan Gil-Albert (2004) se sitúa en nuestro horizonte como un auténtico resurgir. Si el año 1974 ha sido considerado como un auténtico boom gilalbertiano, puesto que se publican varios de sus libros al mismo tiempo y su figura suscita el interés general en el escenario literario español, podemos calibrar 2004 como un auténtico boom en la bibliografía crítica sobre Juan Gil-Albert.

El centenario de Juan Gil-Albert escenifica un apoyo renovado hacia su producción literaria. Por ejemplo, la mencionada Institució Alfons el Magnànim reedita su obra completa en prosa mediante tres volúmenes compactos. En el caso de su poesía completa, por otra parte, fue impulsada por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y la editorial Pre-Textos, quienes depositaron su confianza en el trabajo de la profesora María Paz Moreno. Tampoco faltaron otras iniciativas, ya sea el recuerdo de algunas revistas ilustres (*Laberintos*, *Letra Internacional*, *Debats*, etc.) y varios congresos celebrados con el propósito de aportar una visión actualizada de su trayectoria. En este sentido, destacamos los siguientes eventos: 1) el Congreso «Juan Gil-Albert: la memoria y el mito», dirigido por Guillermo Carnero y celebrado en noviembre de 2004 entre el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y el Aula de Cultura de la CAM<sup>3</sup>; y 2) el Coloquio Internacional «*L'Intravagant* Juan Gil-Albert», llevado a cabo en Pau durante el mes de octubre de ese mismo año, bajo la dirección de Annick Allaigne-Duny y José Ferrándiz Lozano y, nuevamente, gracias al Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y la Université de Pau et des Pays de l'Adour<sup>4</sup>.

Pese a la amenazadora sombra de la saturación, pues la profusión de atenciones fue notable, el recorrido de la obra gilalbertiana ha sido ascendente y sostenido hasta nuestros días. Destaca especialmente el año 2016, cuando ven la luz tres publicaciones cardinales en el futuro próximo del escritor alicantino: *Cartas a Juan Gil-Albert. Epistolario selecto*, reunido por María Paz Moreno y Claudia Simón<sup>5</sup>; *Juan Gil-Albert y el exilio español en México*, de Pedro García Cueto<sup>6</sup>; y *Juan Gil-Albert y la poesía española del siglo XX*, de Manuel Valero Gómez<sup>7</sup>. Esta conjunción

---

<sup>3</sup> Carnero, Guillermo (ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2007.

<sup>4</sup> Allaigne-Duny, Annick y Ferrándiz Lozano, José (dirs.), *L'«Intravagant» Juan Gil-Albert*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert / Ayuntamiento de Alcoy / Université de Pau et des Pays de l'Adour, Alicante, 2005.

<sup>5</sup> Moreno, María Paz y Simón, Claudia (eds.), *Cartas a Juan Gil-Albert. Epistolario selecto*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2016.

<sup>6</sup> García Cueto, Pedro. *Juan Gil-Albert y el exilio español en México*, Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, Valencia, 2016.

<sup>7</sup> Valero Gómez, Manuel. *Juan Gil-Albert y la poesía española del siglo XX*, XVI Premio Internacional «Gerardo Diego» de Investigación Literaria, Pre-Textos / Fundación Gerardo Diego, Valencia, 2016.

producida durante 2016 significa una inflexión que, en todo caso, exige una continuidad a lo largo del tiempo. Y así deben entenderse varios signos ocurridos durante las últimas fechas: la publicación de *Un arte de vivir*<sup>8</sup>, libro que recoge algunos apuntes inéditos del escritor; la guía literaria sobre *Juan Gil-Albert y la Valencia republicana*<sup>9</sup>; y, más recientemente, varios estudios de la hispanista italiana Laura Mariateresa Durante<sup>10</sup> y un homenaje preparado por *Crátera. Revista de crítica y pensamiento* (número 8, monográfico sobre Juan Gil-Albert, 2021).

Pero, sin lugar a dudas, el Congreso Internacional «Vibraciones de Juan Gil-Albert: la fascinación de la constancia», celebrado en abril de 2019 y promovido por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y la Universidad de Alicante con motivo del veinticinco aniversario de su muerte, está llamado a convertirse en un precedente inexcusable. Junto a la citada reedición digital del número honorífico de *Canelobre*, aquí se presenta una selección de las ponencias pronunciadas durante estas jornadas gilalbertianas. Con un elenco de indiscutible valor, estos ocho trabajos (re)plantean las futuras líneas de estudio sobre la obra literaria de Juan Gil-Albert. La huella clasicista, el significado estético de la naturaleza, las posibilidades del homoerotismo en su literatura y los entresijos editoriales de su recuperación quedan al descubierto en este dossier. Sin más preámbulos, los lectores y curiosos están invitados a sumergirse en esta vocación, algunas ocasiones tan agraz como esquivas, de la lectura.

---

<sup>8</sup> Gil-Albert, Juan. *Un arte de vivir*, edición de Claudia Simón y prólogo de Carlos Marzal, Renacimiento, Sevilla, 2017.

<sup>9</sup> Sánchez Muñoz, David. *Juan Gil-Albert y la Valencia republicana*, Ajuntament de València, València, 2017.

<sup>10</sup> Mariateresa Durante, Laura. “Juan Gil-Albert, uno scrittore isola”, *Orillas: rivista d’ispanistica*, 9, 2020, pp. 299-310.

# Juan Gil-Albert, un ser irreplicable

Pedro J. de la Peña

Escritor y profesor universitario

Todos los que tuvimos la suerte de ser amigos de Juan Gil-Albert sabemos de la calidad espiritual del querido escritor alcoyano, de su talento, inteligencia, delicadeza y elegancia.

Juan fue siempre un personaje expresivo, comunicativo, hablador. En las maravillosas conversaciones que manteníamos en la salita de su casa, aún tengo grabada su imagen: con un libro en las manos, su impecable corbata haciendo juego con su chaleco, sobre la camisa, una chaqueta cruzada con los seis botones reglamentarios y, por supuesto, en la solapa una delicada flor.

Juan no era para las multitudes sino para las excelencias. Y pese a cómo lo he descrito, hay que destacar que era un héroe de la austeridad. No porque no viviera bien en una casa rodeado de bellos objetos y de imprescindibles libros de recordada lectura, sino porque podía prescindir incluso de esas cosas tan esenciales para sostenerse en un pensamiento tan elegantemente cervantino como el de “la ilustre pobreza”. Aceptó las dificultades de su decadencia y de su ruina con una elegancia y un saber estar que todavía me sorprenden en tiempos en que la banalidad se ha adueñado del mundo.

El poeta se movió toda su vida entre dos mundos: la riqueza y la necesidad. La riqueza le provenía de los negocios familiares iniciados en Alcoy y extendidos después hasta Valencia. La necesidad, de su inconformismo y de su manera de rechazar el mundo al que pertenecía. Puede decirse que Gil-Albert fue un burgués comprometido que pagó un precio por su desclasamiento forjado en la conciencia social que le sobrevino tras la revolución de Asturias del año 34 y que le llevó a tomar partido por una clase obrera a la que sólo conocía como un espectador de sus dificultades para la subsistencia.

Pero incluso tras su compromiso con el pensamiento revolucionario y su posición



moral firmemente aliada con los sectores obreros, Gil-Albert no dejó de ser nunca un hombre elegante y de una cultura muy vinculada a los gustos de la sociedad más exquisita. No vivía en el lujo, sino en la discreta selección. Pertenecía a ese grupo de la burguesía selecta que no presumen de ricos, sino que se empapan en la cultura del gusto a la hora de escoger muebles, adornos, vestidos, libros y un distinguido tono personal.

Pese a la diferencia de cuarenta años que nos separaba, no sentía que hubiera que tratarle de usted. Precisamente porque era mucho el respeto que le profesaba, pero a la vez la confianza que inspiraba su persona. Posiblemente Juan sea la única persona a quien, mucho más que literariamente (aunque también), puedo considerar mi maestro. Creo que Gil-Albert poseía un encanto irrepetible que no he encontrado en ninguna otra persona de este mundo.

Recuerdo que la primera vez que lo visité fue después de leer un texto suyo que me había dejado, más que conmovido, conmocionado por su belleza y por sus sentimientos. Aquello era talento, pensé. Talento con mayúsculas.

Conforme fui investigando y leyendo su obra, lo que había ya que sus textos en ese momento eran difíciles de encontrar, descubrí una obra hecha en la armonía, bajo el olor de lo clásico: idéntico y siempre distinto. De ello nace la modernidad de su talento. Porque no plagia – no busca novedad – sino renovación de lo existido.

Conozco pocos autores tan aferrados como él a unos cuantos nombres magistrales: Dante, Leopardi, Proust, Nietzsche, Cervantes,... pero también pocos como Juan que hayan sabido convertirlos en una parte de sí mismo vivificándose en ellos. Es decir, los clásicos le han enseñado a ser lo que él ya era: otro clásico. El clasicismo es la clave de la obra gil-albertiana. Tanto su poesía como su prosa están llenas de raíces griegas, latinas, francesas, germánicas y, naturalmente, españolas. Pero un clasicismo atento a las novedades

Solo los que descienden del pasado pueden ser padres del futuro, dijo Spencer. No es una cuestión meramente de temporalidad, sino de arraigo, para lo cual hay que tener los pies bien firmes y la cabeza levantada. Como los tiene Gil-Albert, que por estas razones – y otras muchas: la hondura de sus asuntos, la inteligencia de sus tratamientos, la sensibilidad de su lenguaje, la capacidad

de matización y tantas cosas más – me parece, en la literatura contemporánea, en lo que va de la primera a la segunda mitad del Siglo XX, un autor absolutamente decisivo.

No obstante, y pese a que llevaba escribiendo toda la vida, su éxito editorial no llegó hasta 1974. Pensemos que ya llevaba casi treinta años en España desde que en 1947 volviera del exilio. Pero no es hasta mediados de los setenta cuando se editan cuatro de sus obras: *Los Días Están Contados*; *La Meta-Física*; *Valentín* y *Crónica General*, publicados por cuatro importantes editoriales catalanas (Tusquets, Ocnos, La Gaya Ciencia y Barral Editores). En un cartel conjunto que para este acontecimiento se edita, se le considera el más importante hallazgo literario del año.

Durante mucho tiempo todo confluyó en contra de Gil-Albert: ser perdedor de una guerra, vivir como un señorito, no estar a disposición de grupos políticos en el exilio de notoria influencia cultural, habitar en una ciudad ignorante de todo y al margen de los focos editoriales, hacer una clara defensa de su elección sexual, mantenerse en su casa con dignidad ascética, no participar en ninguna algarazca nacionalista, tener amigos a los que ayudar en vez de amigos que le ayudasen... Ser, en suma, un hombre de su tiempo solo en lo fundamental, evitando todo lo que de espurio y degradante tiene nuestra época de mentiras y falsos fulgores.

Juan murió en 1994, a los noventa años de edad. Y vivió toda su existencia siendo un esteta, nunca un frívolo. Podía ser agudo, ingenioso y ligero. Pero tuvo siempre muy claros sus deberes y los cumplió a carta cabal: compromiso en la vida y honestidad en el oficio. Juan, ni se vendía ni se compraba. Escribía y pensaba. Hacía su labor contra viento y marea.

Aunque no haya gozado de la popularidad de otros escritores, Juan Gil-Albert fue, es y será, uno de los prosistas y poetas más grandes en la España del siglo XX.

## Gil-Albert: Un clásico heterodoxo

Luis Antonio de Villena

Escritor

Tengo en las manos la primera edición de “Valentín. (Homenaje a William Shakespeare)”. Es un tomo alargado y no muy grueso, de tapa verde, que publicó en la primavera de 1974 “La gaya ciencia”, la desaparecida editorial de Rosa Regás. El libro (ilustrado con reproducciones de viejos grabados decimonónicos) se abre con un soneto de Shakespeare en su lengua original, el célebre soneto XX : “A woman’s face, with Nature’s own hand painted,/ Hast thou, the master mistress of my passion...” (En la reciente traducción de Antonio Rivero Taravillo: “Un rostro de mujer pintó Natura/ en ti, dueño y señora de mi amor”). No sé si acertadamente el soneto abre el libro por decisión del autor -que pone como cita de entrada al texto sólo el final del segundo verso- de la editora o del epilogoista, que fue Jaime Gil de Biedma, pues su texto –luego reeditado en varias ocasiones- “Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje” cierra el volumen. Imagino que se pusieron de acuerdo los tres, para que el soneto shakespiriano (y para quien supiera) comenzara a destilar y adelantar el clima del relato o la “nouvelle” que viene enseguida. Gil de Biedma (uno de los poetas que más ayudó al rescate del olvidado o casi escondido Gil-Albert por aquellas calendas) compara al valenciano con Kavafis, entre otros análisis, para que sus páginas tengan un querido eco de las que dedicó E. M. Forster al poeta neogriego en su guía de Alejandría. Y aunque la comparación es tentadora y no desacertada, tampoco es tan obvia como pudo parecer entonces. Entre otras razones porque la vivencia homosexual de Cavafis y de Gil-Albert (para ambos importantísima) tuvo matices y actitudes muy diversas...

Este es el libro que, leído entonces, nos causó a muchos tanto y tan grato asombro y nos llevó a la obra de Juan Gil-Albert, nacido en Alcoy en 1904 (pero él aún decía en ese libro que en 1906, una muy pequeña coquetería) y a mí incluso a la persona del escritor, que vivía en Valencia, en una casa de estilo muy “Belle-époque”, al que escribí primero y al que visité ya en enero de 1975. De entonces data la dedicatoria de mi ejemplar de *Valentín* que dice, con la picuda, fina y difícil letra de Juan: “ A Luis Antonio lector perfecto para mi Valentín, al que tengo creo la impresión de dejar en buenas manos Juan 1975.”

Escrito como tantas cosas de Gil-Albert antes de su gran advenimiento público, en lo que él mismo denominó su “annus mirabilis” o sea 1974, el autor declara que *Valentín* fue escrito en 1964 y entonces guardado en un cajón por impublicable en aquella España hirsuta. Gil-Albert se benefició, no sin rubor o ligero temor, de la apertura del postrer franquismo y fue entonces cuando sus amigos (barceloneses sobre todo) comenzaron a editar lo mucho que Juan (prosa y verso) guardaba en esos cajones, de donde nada, salvo pequeñas excepciones y la mayoría en edición de autor, había salido desde que en 1947 –ante la inminente muerte de su cuñado, que también había sido un gran y escondido amor- Gil-Albert regresara a Valencia, desde su exilio mexicano, para nutrir y ser uno de los casos más evidentes de lo que otros llamaron “exilio interior”.

*Valentín* casi no hubiera necesitado subtitularse “Homenaje a William Shakespeare” por la evidencia de su mundo y de su tema, pero Gil de Biedma tenía sobrada razón al definir parte de la obra del autor como “entre la meditación y el homenaje”. Novela corta con más meditación que relato, pero no falta de una pequeña y bien llevada trama, que el narrador (uno de los protagonistas) desmenuza en un análisis tan refinado y bien escrito, lírica y hondamente escrito, cuanto sutil; el relato es el de la amistad de dos jóvenes actores ingleses especializados, en la propia época isabelina, en representar obras de Shakespeare. Richard (quien nos habla, poco antes de que se cumpla su condena a muerte) es el mayor, pertenece y ama el mundo del teatro y su creación, y con poco más de 25 años logrará tener su propia compañía, que es requerida, además, desde el continente. Estudia el teatro, tiene un punto de intelectual. Claro está que Richard representa papeles masculinos. Valentín es el otro actor, un muchacho singularmente hermoso, que con 15 años comienza a interpretar papeles femeninos (como se sabe en ese tiempo y en Inglaterra eran los actores más jóvenes los que interpretaban los roles de mujer) y que aún lo sigue haciendo a los 20, cuando un celoso Richard – pues Valentín ha descubierto ya a la hembra de verdad- lo mata aparentemente por celos, mientras uno representa a Otelo y el otro a la infeliz Desdémona. Los espectadores, por unos instantes, no se percatan, hechizados por el verismo... No he descubierto nada al adelantar este mínimo hilo narrativo, no sólo porque prácticamente queda sugerido desde el comienzo del relato, sino y principalmente porque lo importante, lo decisivo en él, es una rica prosa que se retuerce hábilmente entre el análisis y los rasgos poéticos, para explicarnos minuciosamente cómo, muy lentamente, Richard ha pasado de ser el hermano mayor o el mentor de Valentín (el que cumple tales papeles) para descubrir con horror y fascinación que le ama, que en verdad está enamorado de ese radiante Valentín al que un mediodía estuvo, en la Toscana, vio bañarse desnudo en un río de aguas translúcidas y creyó entonces en la espléndida inmanencia de un dios...

La meditación aquí (siempre magnífica y bella) se abre en dos sesgos: de una parte –y diríamos que eso hoy, pero también hay que pensar en el tiempo histórico, puede sonarnos algo más anticuado- Richard se debate desasosegado ante el hecho de amar y aún desear carnalmente a Valentín, lo que era incurrir en delito o en pecado de sodomía, como sin duda le ocurrió al gran Marlowe sino al mismo Shakespeare. Pero de otra (y es el sesgo más hondo y bello) una vez que Richard acepta su pasión por Valentín, le muerden los celos al saberle cerca de las mujeres pese a que el chico no ha dejado de ser ambiguo (Shakespeare había dicho, al fin del soneto citado: “Y ya que te hizo (la Naturaleza) un miembro de los hombres,/ mío sea tu amor, de hembras tu goce.”) a la vez que ve que su juventud preciosa es un momento efímero y breve del tiempo, de modo que el muchacho Valentín, al que idolatra, no sólo será pronto un hombre pasto de las hembras, sino lo que le parece más grave, que dejará de ser el muchacho maravilloso, el “lovely boy” o el “puer aeternus” de quien se ha enamorado. Lo perderá doblemente, y por ello (angustiada por ello) y en un ocasional raptó de celos, lo mata, arrepintiéndose de su culpa, pero no (como Fausto) de haber querido inmortal la Belleza. Esa razón de amor, la del más mayor con el muchacho adolescente, esa paidofilia griega que honra la transitoriedad de la beldad joven, ese problema entre la vida y el arte que la toca y atañe, es lo que convierte el hermoso texto de *Valentín*, su prosa refinada y levemente sinuosa, más en un tratado que en un relato, aunque de ambos tenga no poco. Y en tanto que “tratado” sobre un singular modo del amor, Gil-Albert diría “sobre una manera de ser”, es como se conecta estrechamente *Valentín* con otro gran libro gilalbertiano, *Heracles*, escrito antes (en 1955) pero publicado a la postre un año después (1975), ese ideal tratado sobre el amor homosexual, que se detiene algo más o con más cuidado en la antaño prestigiosa paidofilia, hoy equivocada y trastocada no en virtud de amor y latría hacia el adolescente hermoso, sino en lo que jamás fue, asesinato o violación de niños o de niñas. El mundo contemporáneo (o su ignorancia) ha ensuciado otro concepto, alto y bello, jamás violento, pero que no terminaba de entender.

Juan Gil-Albert que murió en 1994, tras años de demencia senil, y que al fin, quedó relegado a su Valencia, casi con la inmerecidísima vitola de autor local, no ocupa aún el puesto que debe. Acaso porque resulta un tanto extraño a la más castiza tradición española. Pero fue un buen poeta y un excelente prosista, uno de los mejores de su Generación (que es la del 27) en una prosa sabia y rica que mezcla inextricablemente la reflexión y el relato, hasta cotas de maestría como la que “*Valentín*” –uno de sus libros más redondos- atestigua con luz y elegancia. Gil-Albert es uno de nuestros más nítidos clásicos del siglo XX, y no sólo por su obvia y alta calidad, sino porque bebió también, en fértil y propia comunión, en las castalias aguas del genuino clasicismo helénico, que tanto

nos ha hecho falta. Nada católico y rica y hondamente pagano, Juan Gil-Albert es un clásico de nuestra modernidad por partida doble. *Valentín* se basta y sobra para atestiguarlo, pero a todos los nombres dichos unamos los de Anacreonte o Calímaco, por ejemplo, y recordemos (acabando) unos versos de Juan Gil-Albert, de su mejor cosecha, del poema “Los muchachos. Homenaje a Porfirio Barba-Jacob”: Me veo precisado a repetirlo/ una vez más: mis solos compañeros/ de ruta y lecho: jóvenes que fuistéis/ mi tentación más firme y el encanto/ de mi flaqueza...”

*Valentín* cumple sobradamente con la explicación y cumple, sobre todo, con un arte, con una calidad soberbias. Estás, lector, ante una pequeña obra maestra. Ante una joya, aún algo secreta, de nuestra literatura más universal y menos típica.

# El lugar de Juan Gil-Albert en la historia de la poesía española

Ángel L. Prieto de Paula

Escritor

Un tópico tan frecuente como engañoso, en lo tocante a literatura, reza que la posteridad termina dando a cada cual lo suyo, como si existiera, también para el mercado de los valores espirituales, una suerte de juicio final que vendría a poner las cosas en su sitio; cabe decir, a los autores en la hornacina que merecen ocupar en el panteón de la historia literaria. Algunos datos pueden inclinar al observador a pensar que ello es así. Nótese que cada generación de lectores ha cosechado las experiencias suficientes de esta mutación de las apreciaciones artísticas. Quienes pertenecen a la mía saben cuánto fervor provocaban en nuestros predecesores autores como Zorrilla, Campoamor o Gabriel y Galán, solo comparable al desdén con que se les suele juzgar hoy. O cómo asistimos, a partir de la eclosión sesentayochista, al desplazamiento de García Lorca como paradigma por el encarnado por Cernuda, cuyos sedicentes herederos se reparten su capa, aunque no siempre se reconocen como tales entre sí. En sentido contrario, ven —vemos— convertida en afecto la desatención que envolvió a otros, debida generalmente a la inadecuación entre su estética y la emanada de las pautas dominantes; como si los rehabilitados se vengaran de la antigua marginación levantándose años después con el santo y la peana de la popularidad literaria. Sobreabundan los ejemplos.

Pero si he aludido a lo engañoso de ese tópico de la justicia literaria *post mortem*, en el que se incurre una y otra vez quizás pensando ingenuamente que quienes se engolfan tras la plenitud creativa, y no tras el triunfo inmediato, tienen primero aquella y luego —aunque no inmediato— este, es porque la subversión de las jerarquías no termina siempre en una nueva situación consolidada, sino que genera muchas veces un *statu quo* efímero que, aunque distinto al anterior, es preámbulo de un posterior, y a veces irreversible, reingreso en el ostracismo. Pareciera, en tales casos, que la reivindicación y el aplauso son un bálsamo para la conciencia y anteceden a la restauración de la situación primitiva, como cuando se homenajea a alguien porque se ha decidido prescindir de él.

Añádase el que las revisiones de autores postergados no siempre son menos azarasas que su estado anterior. Basta mirar un listado de escritores considerados hoy imprescindibles y observar a qué concurrencia de circunstancias se debe su actual valoración.

Juan Gil-Albert tuvo, sobre todo a partir de la edición de su antología *Fuentes de la constancia* en 1972, un reconocimiento público que ha sufrido vaivenes y zozobras, pero que supuso el rescate del escritor, auténticamente ignorado —no minusvalorado o preterido: ignorado—, pues si desapareció de la vida literaria pública a raíz de su exilio de 1939, su temprano regreso a España en 1947 no solo no supuso su recuperación, sino que remachó los clavos de su ataúd. Gil-Albert había salido de España con el colapso de la República, y pasó por el campo de concentración francés de Saint-Cyprien antes de recalar en México. Allí trabajó con Octavio Paz en la revista *Taller* y en la confección de *Laurel* (1941), la antología de poesía contemporánea en español en que colaboraron, con ellos dos, Emilio Prados y el mexicano Xavier Villaurrutia. Desde México pasó a Argentina, tras una estancia en Brasil, y en Buenos Aires editó un libro central en su trayectoria: *Las ilusiones*. Aunque el poeta se radicó de nuevo en México, en 1947 sintió agotado su periplo existencial fuera de España, razón a la que se debe su definitivo retorno. Claro que ese retorno no se produjo sin condiciones: en Valencia hubo de llevar una vida literaria absolutamente replegada, alejado de la curiosidad pública, pues el regreso del exiliado exigía, en el interior, la discreción o el disimulo, cuando no el silencio, en tanto que muchos exiliados lo percibían como una claudicación. Y aunque durante el largo periodo franquista hubo algunas puertas que permanecieron entreabiertas para él — la colección Adonáis, la revista *Caracola*—, así fueron las cosas, en lo sustancial, hasta 1972.

En la ubicación de un autor en la historia literaria, es bien sabido que tiene un importante papel la articulación generacional. No entraré en ese mar de los sargazos de las generaciones, en el que cualquier teórico con vocación de orden acaba casi indefectiblemente enredado. Es claro que, en la literatura más reciente, el sistema generacional, tan denostado, funciona como un filtro que selecciona los nombres que perviven en la memoria de los lectores. Solo en el caso de escritores verdaderamente singulares —y no ya por calidad: por su pulsión creativa, por su facultad para atraer satélites, por la novedad de sus planteamientos estéticos— puede prescindirse de tales taxonomías. Los demás han de ser integrados en alguna generación, o simplemente desaparecen fuera de ellas. Como dijera a propósito de la ley el *moreno* que disputa musicalmente con Martín Fierro en el poema de José Hernández, nos las tenemos en este punto con una tela de araña, «pues la ruepe el bicho grande / y solo enrieda a los chicos».



Juan Gil-Albert había nacido en 1904 en Alcoy (aunque él propaló la especie de que nació en 1906, cuestión no baladí a la hora de explicar su desajuste generacional). Atendiendo exclusivamente a su nacimiento, formaría parte de la generación del 27; concretamente, de ese segmento de escritores muy jóvenes, distanciados más de diez años del mayor de todos ellos, Pedro Salinas (1891), y alguno menos de otros autores que van tras este, como Jorge Guillén o Gerardo Diego. 1898 es el gozne que separa dos tramos generacionales suficientemente discernibles, en lo estilístico y no solo en lo cronológico, además de ser el año de nacimiento de García Lorca, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Juan José Domenchina. Respecto a la adopción de magisterios y la asunción de dechados artísticos, Gil-Albert estaría en la misma senda que Rafael Alberti (1902), Luis Cernuda (1902) y Manuel Altolaguirre (1905).

Sin embargo, Gil-Albert no siempre fue percibido por la sociedad literaria como un poeta «del 27», dentro del segundo tramo generacional. Su ubicación más aireada es la que hace de él un componente de la «generación de 1936»; esa entidad borrosa y sin demasiados rasgos grupales, abierta en lo ideológico (aunque a veces haya tendido a identificársela solo con quienes permanecieron en España tras 1939) y pinzada entre el 27 y la primera promoción de posguerra, que hubo de hacer su camino con obstáculos ajenos a los propios del devenir estético. Buena prueba de lo cual es que, tras sus primeros vagidos, inmediatamente antes de la guerra, la mayoría de sus presuntos integrantes tardó varios años en conseguir su voz más personal y cuajada: 1949 puede considerarse, en lo que a los poetas del interior respecta, punto de asentamiento poético de «los del 36», en medio de una realidad contextual que ya no era prioritariamente la suya<sup>11</sup>. Gil-Albert, empero, no renunció a sentirse poeta del 27, según él mismo testimonia:

El que mi primer libro de versos, treinta y cuatro 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

---

<sup>11</sup> En ese año aparecieron títulos como *La casa encendida*, de Luis Rosales, *Continuación de la vida*, de Luis Felipe Vivanco y *Escrito a cada instante*, de Leopoldo Panero: títulos, todos ellos, cimeros en las trayectorias de sus respectivos autores.

convenido en denominar con la fecha del 27 —alguien me designó, con mi beneplácito, de [sic] poeta-isla—<sup>12</sup>.

Me permitiré un paréntesis para establecer los supuestos desde los que conectar a Gil-Albert con el 27. Esquemáticamente, el discurso estético del 27 se inicia con las primeras vanguardias y el artepurismo, dentro de la denominada deshumanización, cuestión que afecta en escasa medida a Gil-Albert, por razones cronológicas; en cambio sí lo haría a los poetas del primer tramo generacional del 27 (Guillén, Salinas, Larrea, Diego). Tras este primer segmento, seguiría el surrealismo desde 1927 y, más densamente, desde 1929, aunque algunas de las obras que se escribieron por entonces tardaron bastantes años en editarse. De aliento surrealista son títulos como *Sobre los ángeles*, de Rafael Alberti (1929); *Poeta en Nueva York*, de García Lorca (1940, aunque escrito en 1929); *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos*, de Luis Cernuda (escritos en 1929 y 1931, respectivamente, y publicados por vez primera en *La realidad y el deseo*, 1936); *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios*, de Vicente Aleixandre (de 1935 y 1932, aunque escritos entre 1928 y 1931). Un tercer tiempo lo ocupa un surrealismo desvaído, cada vez más vertido a la temática social, que propende hacia un lenguaje instrumental, abundante en la poesía de la inmediata preguerra y de la guerra, y que es claro precedente y referente de la poesía social de la posguerra. Existen, desde luego, diversos casos que no concuerdan con este ritmo, que es, no obstante, el que señala el compás poético dominante. Cierro aquí el paréntesis y vuelvo a nuestro cuento.

Dos son las razones que perturban una estricta correspondencia entre Gil-Albert y otros escritores del 27: su tardía incorporación a la poesía, que comenzó a publicar casi diez años después de su aparición como prosista, y el que sus primeros libros, como se verá enseguida, respondieran a pautas estéticas —de índole poética uno de ellos, por condicionantes de tipo político el otro— que no eran las que de modo natural formaban parte de su personalidad creadora. Ambas circunstancias deben considerarse unidas, en tanto que se retroalimentan: el poeta de formación veintisetista se estrenó en la poesía cuando el 27 había quemado las primeras etapas y se había ya escorado hacia una literatura absolutamente mediatizada por las circunstancias prebélicas.

---

<sup>12</sup> «Nota previa» a Juan Gil-Albert, *Poesía completa*, ed. María Paz Moreno, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 73. Es reproducción de la nota introductoria a Juan Gil-Albert, *Obra poética completa*, I, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981. Citaré siempre por *Poesía completa* de 2004 (PC), señalando, junto al texto reproducido, el número de página.

Antes de 1936, fecha en que publicó sus libros de versos *Misteriosa presencia* y *Candente horror*, muy distintos entre sí, Gil-Albert era conocido exclusivamente como prosista, faceta en que se había mostrado en 1927 con *La fascinación de lo irreal*. Este hiato entre creación en prosa y en verso tuvo que ver, desde luego, con el hecho de que su autor quedara, ya desde los comienzos, despegado de la constitución poética del 27. Pero hay otra razón de mayor enjundia, me parece, y es la filiación tardomodernista de su primera obra prosística, donde el lujo sensorial, el decadentismo y la entronización de la belleza ahílan referencias geográficas, alusiones históricas y viñetas y mitos culturalistas parece que extraídos de un álbum de motivos *fin de siglo*. El evidente anacronismo no casaba —independientemente de que se hubiera producido en una obra prosística— con la aventura estética que protagonizaban por entonces los del 27.

*Misteriosa presencia* reunía algunas notas que no cuajaban armónicamente en una estética homogénea. La obra se componía de sonetos, en un momento en que el estrofismo resurgía con fuerza en la literatura española, testimonio de lo cual son los sonetarios que en el mismo 1936 publicarían Rosa Chacel (*A la orilla de un pozo*), Germán Bleiberg (*Sonetos amorosos*), Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*), ello sin contar los *Sonetos del amor oscuro* en que andaba involucrado García Lorca antes de su muerte. Gil-Albert volvió a utilizar el soneto ocasionalmente, y de modo sistemático en *Concertar es amor* (1951), pero aliviando el rigor métrico mediante la relajación sintáctica y la fluencia discursiva, ausentes de *Misteriosa presencia*. La vuelta a los moldes clásicos ha de situarse en el tránsito desde el fervor vanguardista hacia el fervor garcilasista. Al centenario de Góngora en el 27 sucedía, en 1935, el de Lope de Vega, y el de Garcilaso en 1936, aunque los clamores de la guerra impidieron que los homenajes a Garcilaso alcanzaran la altura y abundancia de los del poeta cordobés. El libro de Gil-Albert era fruto de la fiebre clasicista, pero las arborescencias y arbitrariedades sintácticas<sup>13</sup> de muchos de los sonetos se alejaban de la naturalidad del toledano, que encontraría en la posguerra el clima adecuado para su entronización. En cuanto sonetario amoroso, *Misteriosa presencia* es fruto de un aliento similar al que afectó a *El rayo que no cesa*, de Hernández, por citar el ejemplo más representativo, pero al protagonizar el libro un «impulso clandestino», el del amor homoerótico, el poeta recurre a torsiones —¿«barrocas»?—: lo digo con mucha cautela y escasa convicción, solo en lo concerniente al aparato formal— que pretenden celar o emborronar la claridad confesional. Ello queda claro en el primero de los sonetos, que se pronuncia con un rebuscamiento sintáctico que evita la obviedad sentimental:

---

<sup>13</sup> Él las atribuye a la ascendencia gongorina: «En [...] los sonetos amorosos de *Misteriosa presencia*, un acusado barroquismo gongorino sirve de trabazón al tema» («Nota previa» a *Poesía completa*, cit., p. 75). Me parece que hay más disarmonía discursiva que auténtico gongorismo.

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

*Los susurros del campo juntos dieran  
al resplandor que asomas en tu cara  
violas, labios de amor, flautas que para  
un mismo ¡ay!, deseo te rindieran.*

*Pero no, que vedado la ley pía  
ceño frunce a tan claro desatino  
en mazmorras hundiendo la alegría.*

*Fronδας en cambio presta el sano pino,  
soledad, oros cautos muda vía  
a este feroz impulso clandestino.*

*(PC, p. 79)*

La naturaleza («el sano pino») da cobijo a un amor que la sociedad no admite. No es el único caso en que, más o menos explícita, se vierte una acusación contra las represiones sociales. En el soneto XIII vuelve a la carga; he aquí el primer cuarteto:

*Que unos su ser ahoguen indefenso  
por cubrir de las normas las entrañas,  
y arrastren doloridos las patrañas  
a multitud rogándoles consenso;*

*(PC, p. 86)*

No nos encontramos, desde luego, ante el mundo del 27, ni siquiera después del viraje que algunos autores hicieron hacia un mayor verismo autobiográfico. Bastaría comparar estos poemas con los *Sonetos del amor oscuro*, que escribía Lorca el año de su muerte y de publicación de

*Misteriosa presencia*, para percibir que las coincidencias —en el arranque temático y en la métrica— no contrapesan una diversidad muy notoria entre Lorca y Gil-Albert<sup>14</sup>.

El caso de *Candente horror*, aunque prácticamente simultáneo en la publicación, es distinto. El poeta se había integrado en el núcleo de intelectuales que desde Valencia representaban la resistencia cultural ante el avance del ejército franquista. De hecho, tendría un lugar destacado como miembro de la Alianza de Intelectuales Antifascistas y partícipe en la fundación de la revista *Hora de España*, además de como secretario en 1937, con Emilio Prados y Arturo Serrano Plaja, del II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Así las cosas, el poeta debió de verse impelido a hacer un arte militante que estaba bien lejos de sus inclinaciones y aptitudes, como bien vio Antonio Sánchez Barbudo en una reseña del libro publicada en *Nueva Cultura* (núm. 13, 1936). Gil-Albert escribe una poesía protestataria y de circunstancias —como Antonio Machado, como Alberti, como Hernández, como Prados...— que disonaba de su otro poemario, y nada se diga de las estampas decadentistas de sus primeros títulos en prosa.

En *Candente horror* aparece el muestrario de la poesía de combate: la hipocresía de quienes viven ajenos a la lucha y al compromiso «viril» y directo («Los diplomáticos»), la represión de la ilusión infantil con el miedo castrador («Vuestras mentiras»), el ejemplo salvador de la URSS («Radio Central Moscú») ... Como en tantos otros casos de la época, el surrealismo sirvió de coartada para el verbalismo exasperado. El habitual deseo del poeta, en su época de madurez, de contemplar el mundo, analizar sus componentes y nombrar extasiadamente su presencia fugitiva, cede aquí al turbión de imágenes y a la simplificación ideológica, como se puede observar en «Los diplomáticos»:

*Sentados sobre un mar de prieta consistencia  
navegan como niños insensibles,  
rumorcillo de olas sin sentir en las nalgas vastas profundidades.  
¿Para qué? Calcetines bordados atestiguan que sus pechos son pulcros,*

---

<sup>14</sup> Pero resulta curiosa una evidente relación temática entre ambos autores. El poema XXVIII de *Misteriosa presencia* remite al «Soneto gongorino» de *Sonetos del amor oscuro*, de Lorca, alusivo este a una anécdota que afecta a Gil-Albert. En octubre de 1935, Gil-Albert dio probablemente a conocer algunos sonetos a Lorca, que se encontraba en Valencia preparando una representación teatral, y le regaló una paloma a la que ambos se refieren en sus respectivas composiciones. Ya muerto Lorca, Gil-Albert vuelve sobre ello en «Dos sonetos a Federico García Lorca», de *Son nombres ignorados* (1938). El inicio del primer soneto lo explicita: «Aquel pichón dorado que tuviste, / la pompa levantina de mi envío, / con las rosadas bridas del estío / pasó a ser de tu casa ornato triste» (PC, p. 174).

*y el corbatín alude a un historial de pueblo laborioso que hace correr el llanto.  
Pueblo en sus bocas falsas,  
sobre verdes hipódromos vedlos cómo pasean tolerantes  
los tratados secretos con su sonrisa sórdida.  
Forrados de gamuza no responden a las ondas del viento,  
y plenas capitales los acogen escintilantes párpados bancarios.  
Pueblo en sus bocas,  
para nada les sirve la multitud nombrada,  
paja seca en sus dientes cuando el fluido mágico no existe.  
Esguinces de lo humano,  
se aposentán en mesas de cristal amasadas con sangre.  
(PC, p. 112)*

Uno de los poemas de *Candente horror*, titulado «Y la belleza, sin embargo...», se sitúa en un trance ya propiamente personal, como es el enfrentamiento entre la inmediatez de la historia y la íntima inclinación a la belleza:

*[...] de que no puede ser, cuando se oyen desgarrarse las sombras  
que la belleza exista seduciéndome,  
porque no puedo tenderle mis ojos  
ni llenarle su forma de palabras ardientes,  
mientras estemos aquí amontonados en un barro como los sapos,  
porque no puedo tenderle mis ojos sin que advierta el rencor.  
(PC, p. 116)*

Hasta el final de la guerra puede observarse una sujeción de la poesía de Gil-Albert a las exigencias de una época zarandeada y febril, lo cual propicia que en su obra haya una variedad de registros inversamente proporcional a su fijeza estética. Así, los *Siete romances de guerra* (1937), algunos de los cuales pasaron en ese mismo año a *Romancero general de la guerra de España*, compilado por Emilio Prados y Antonio Rodríguez-Moñino, se enfrentan en cuanto a entonación y elocución lírica a *Son nombres ignorados* (1938), cuyo prólogo se vincula con el mundo de las trincheras, pero en el que los poemas anticipan el talante reflexivo y mesurado, la sazón meditativa y la sutileza contemplativa de *Las ilusiones*, libro este donde el poeta se manifiesta con su voz plenamente formada.

*Las ilusiones*, publicado en ese *annus mirabilis* para la poesía española de 1944<sup>15</sup>, no pudo, sin embargo, cumplir con la que hubiera sido su elevada misión: servir de referencia para la formación de la sensibilidad poética más joven, que adolecía de falta de modelos en que fijarse. *Las ilusiones* podría haber inducido a una renovación del lenguaje poético respecto al enunciado monocorde del garcilasismo dominante en España antes de 1944 y aun algo después; una renovación, por añadidura, muy distinta de la que arrancaría de las obras publicadas ese año por Dámaso Alonso y Aleixandre. El libro de Gil-Albert no era exactamente un fruto extraño en relación con la literatura española de la preguerra. *Invocaciones*, que Cernuda escribió entre 1934 y 1935, había anticipado cierta entonación hímica presente también en Gil-Albert, achacable quizás en el caso de Cernuda al contagio hölderliniano —tradujo a Hölderlin en colaboración con Hans Gebser—, y que al Gil-Albert de *Las ilusiones* pudiera provenirle del propio Cernuda, pero también de Whitman, cuyo poderío versicular, su amor a la naturaleza y su vitalismo elemental le influyeron sobremanera en su periodo de formación. No obstante, dentro de la entonación hímica, en *Las ilusiones* recorta Gil-Albert los amplios vuelos de la retórica y de la métrica: el verso aparece replegado, frecuentemente dispuesto en series de endecasílabos blancos, y el otrora impulso metafórico, de figuras en racimo y disposición simultaneísta, sin duda heredero del espíritu y la época de las vanguardias, deja un lugar al discurso sucesivo y la reflexión lineal, ayuna de fulgores tropológicos.

Los años de composición de *Las ilusiones* fueron probablemente los más difíciles de Juan Gil-Albert. El hecho de que el libro sea un producto de su exilio, y que su publicación tuviera lugar en Buenos Aires, explica su escasísima incidencia en la poesía del interior, al menos hasta que algunos poetas de la generación del medio siglo, Gil de Biedma como ejemplo máximo, vuelven los ojos a él. Guillermo Carnero ha afirmado, a este particular, que «*Las ilusiones* tiene la misma importancia que el grupo cordobés de *Cántico* como anticipación de la estética “novísima”; aunque dudo que el libro de Gil-Albert pudiera ejercer la influencia que merecía, por no estar en los años sesenta al alcance de los lectores españoles»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> De 1944 es *Hijos de la ira*, la obra de Dámaso Alonso que comportaría una inflexión de la poesía de posguerra, a la que abrió la senda del existencialismo de índole expresionista. En ese año apareció otra obra del mismo Alonso —*Oscura noticia*—, de carácter más misceláneo y en cierto modo antológica (es una reunión de poemas de distintas épocas), y, sobre todo, *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, donde este consigue ensamblar un verbalismo de ecos surrealistas —*ma non troppo*—, pletórico y retóricamente poderoso, con una sensibilidad neorromántica. En buena medida, tanto *Hijos de la ira* como *Sombra del paraíso* supusieron faros estéticos de los dos principales derroteros líricos de la poesía española de la posguerra hasta la eclosión del socialrealismo, ya hacia finales de los cuarenta.

<sup>16</sup> «Justificación», prólogo a Juan Gil-Albert, *Antología poética*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993, p. 49, nota 62.

Resultaría curioso establecer, al hilo de la anterior consideración, una correspondencia entre el ostracismo que viviera Gil-Albert a raíz de su regreso a España en 1947 y el desdén con que fue recibida la obra de los esteticistas (de *Cántico* y de otros grupos de naturaleza simbolista), que llevó a tantos a abandonar toda vida literaria externa hacia finales de los años cincuenta, abriendo un paréntesis de inactividad o ausencia de publicación que cerrarían cuando cedió el realismo dominante, tras surgir la promoción sesentayochista. En este sentido, la aparición en 1972 de *Fuentes de la constancia*, y el subsiguiente reconocimiento de su autor, son correlativos culturalmente a la vuelta a la publicación de autores como Ricardo Molina, que da a la luz en 1966 *La casa* (su obra anterior, *Elegía de Medina Azahara*, es de 1957), Pablo García Baena, que publica en 1978 *Antes que el tiempo acabe* (su libro anterior es *Óleo*, de 1958, si se excluye *Almoneda*, de 1971, en realidad un cuaderno de acarreo de poemas antiguos), y otros más jóvenes como Vicente Núñez y María Victoria Atencia.

La poesía de Gil-Albert logra a partir de ahora la armonización del mundo exterior y el mundo íntimo del poeta; algo que resultaba ya perceptible en algunas composiciones de *Son nombres ignorados*. La búsqueda de la plenitud, tan morosamente sostenida en una labor de largos años de escritura, se centra en la compatibilización entre el ensimismamiento y la contemplación del entorno. Es la suya una lírica del fluir interior del poeta, pero también una lírica objetual que emana de la cercanía existente entre el poeta y las cosas, y entre estas y las palabras que las significan. No existe paradoja alguna, sino pura coherencia poética, en este ensamblaje: el autor horada en su ánimo y en él halla el reflejo de la naturaleza, la serena pasión por los objetos. No es casual que Gil-Albert recree con sensibilidad tenue y viva el mundo pastoril de Teócrito y Virgilio, y que en ocasiones destile una añoranza elegíaca de lo que fue perdiéndose en los recodos de la vida. El poema «Elegía a una casa de campo», por ejemplo, de *Son nombres ignorados*, late con voz que recuerda la Bucólica I del mantuano.

Al esmerado equilibrio entre lo interno y lo exterior contribuye un estilo de luminosidad tamizada, que conjuga la sensualidad mediterránea, la armonía métrica y una sobria lisura de la expresión. Coadyuva también a ello la música de endecasílabos por lo común, que se encadenan mediante encabalgamientos poco aparatosos, en un ritmo de curso fluyente y reposado. Un libro como *El existir medita su corriente* (1949) sella su compromiso con su nuevo asentamiento, pero los poemas proceden del tiempo de su exilio, y en cierto modo pueden considerarse prolongación de las composiciones de *Las ilusiones*, ya en su carácter reflexivo ya en la ideación ensoñadora del paraíso mediterráneo de su infancia y juventud. Dos años después, su *Concertar es amor* suponía la



repeca del soneto, pero en esta ocasión compatible con la serenidad discursiva, lejos de las torceduras y dislocaciones sintácticas de los sonetos de *Misteriosa presencia*.

En el Gil-Albert maduro existen diversas tensiones sugestivas. Me refiero, por ejemplo, a la conjunción de opósitos que se establece entre cultura y vida, y que hace de su poesía un producto inequívocamente culto, pero no ostentosamente culturalista, cuya espesura intelectual se halla plenamente integrada en la configuración plástica del poema. La evocación de espacios míticos está realizada por necesidad vital y nada artificiosa, mediante la concreción del mito en lo telúrico; así puede apreciarse en «La fidelidad, V», de *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* (1961):

*Si Homero dice: vino, sé qué es vino.  
Si Hesiodo dice: yunta, sé qué es yunta.  
Si Sapho me menciona las palomas  
del carro de Afrodita, reconozco  
pasar su blando vuelo. Si un buen día,  
con un golpe de lanza, el suave olivo  
hace brotar, de plata, en los bancales,  
la hija de Zeus, ¿qué árbol me es más propio  
y más habitual? Si Apolo, en cambio,  
convierte a un fiel muchacho en lancinante  
ciprés oscuro, ¿acaso no comprendo?*

*Quiero decir, entonces: si aquel mundo  
me es tan real, patente, cotidiano;  
si lo he visto al abrir mis tiernos ojos  
cuando se cree en las cosas, ¿por qué causa  
me llaman soñador o irreflexivo?  
¿Porque afirmo la luz de lo que veo?  
(PC, pp. 459-460)*

También es notoria la oposición entre campo y ciudad. Incurriendo a veces en la simplificación moralista, el tópico de la *alabanza de aldea* significa aquí el rechazo de un mundo arrollador, deshumanizado, definitivamente perdido para el poeta en cuanto ser ajeno al bullicio

exterior: una vuelta de tuerca la nostalgia embalsada de los *Saturnia regna*, alejados e inalcanzables. Así lo expresa en unos versos poco felices —sin duda por su sometimiento a la rigidez dogmática y maniquea— de «Bíblica», pertenecientes a *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*:

*El asco de la gente que me rodea  
pervierte mi virtud.  
¿Dónde aquella dulzura se ha quedado  
del alma deseosa?  
¿Dónde el valle feliz?  
Más que fantasmas todo  
lo fueron devorando como buitres  
que nada sacia.  
Y las mismas mujeres que aparecen  
como una hermosa imagen  
apenas hacen nada que no sea  
manchar lo original.  
Es un mundo perdido.  
Perdido para mí.  
Es un mundo que acaso se cumpliera  
si el hombre no se hubiera convertido  
en un ser ponzoñoso,  
en un ser mentiroso. [...]  
(PC, p. 427)*

El anhelo de serenidad tiene alguna analogía con la aspiración luisiana a la luz, que comporta el desprendimiento de la mendacidad y los gestos postizos; pero se distingue de ella en que, frente a Fray Luis, en el levantino la serenidad emana de la contemplación de lo natural, agotada dicha contemplación en sí misma. En esta actitud se concilian, con dificultad algunas veces, las notas del desdén hacia un entorno desnaturalizado, como una desviación de lo primigenio, y el pasmo por la perfección de ese mundo original, que resplandece ante sus ojos una vez ha conseguido el poeta desprenderse de zozobras y deseos. En los versos citados del poema anterior, incluso, pueden notarse los rasgos de la *enfermedad de Flaubert*, caracterizada por el asco producido por la *bêtise* o estupidez humana. Pero, en los mejores poemas —o en los instantes en que parece haber alcanzado una mayor

serenidad—, no es la *bêtise* lo que predomina, incluso si los hombres han abandonado la vida natural para encerrarse «en sus vastas ciudades afanosas, / con el hollín y el polvo que les niega / toda bondad». En «Fuentes de la constancia» (*PC*, pp. 276-277), poema del que he entresacado estos versos, puede percibirse la nota de un vitalismo amortiguado y veraz, en que la soledad atenida a la naturaleza y el apartamiento se convierten en marca de plenitud (nada extraño, por otra parte, en quien talló este aforismo: “Nuestra vida: la clandestinidad”). Por un lado, es cierto, el hombre labora como un engranaje de la máquina social: «¡Cuán cansado / pasa el hombre sus días laboriosos / en esta intransigente lucha oscura / de la mediocridad!». Pero el agua, símbolo de la verdadera vida, servirá de bálsamo, siquiera sea ocasionalmente, para la azacanada existencia de los hombres:

*[...] Solo un eco  
parece mantener la lozanía  
de estas tiernas llamadas, alguien vela,  
oculto entre los mágicos ramajes  
de invisible constancia y esas fuentes  
que manan en los campos, repercuten  
en los viejos rincones donde todos  
hemos abandonado en algún día  
este sordo ajetreo que nos lleva  
para amar a algún ser, o estar soñando  
con un rumor confuso y delicioso,  
como al borde de un agua inesperada,  
que no es más que la vida, allí fluyendo,  
su tiempo inapresable y su grandeza.*

Aquí se nos presenta el Gil-Albert diríase que canónico: el de *Fuentes de la constancia*, libro editado en la colección barcelonesa Ocnos, dirigida por Joaquín Marco. Para casi todos los lectores de poesía española, Gil-Albert supuso un descubrimiento, al que enseguida siguieron el elogio y la beatificación literaria. Pero con el autor ocurrió lo que con otros escritores que también gozaron del laurel en un momento vital alejado ya del punto de la conformación del poeta *en presente*: ese punto en que los ataques o menosprecios abundan más, pero, en cambio, los elogios son más vivos y menos consabidos. Frente al “éxito” tardío de Gil-Albert, el que disfrutaron los autores del 27 que comenzaron a llegar a España poco tiempo después, muerto ya Franco, obedecía a un conocimiento

previo de su obra, que había pasado por cuantos cedazos desechan o perpetúan poemas y libros, y que, precisamente por ello, era tanto un homenaje como un *re-conocimiento*. La obra de Gil-Albert hubo de leerse, en cambio, en una antología que reunía, en sincronía artificial, los poemas que fueron decantándose a lo largo del tiempo, anulándose así la discursividad cronológica que hace que unas obras caigan sobre el mantillo del recuerdo de las precedentes. A la luz del efecto producido por ese resurgimiento pudieron leerse libros posteriores, como *La Meta-física* (1974), *Homenajes e In promptus* (1976), *El ocioso y las profesiones* (1979) o *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1981, aunque escrito tres décadas atrás).

Aquella lectura de la antología citada, sin embargo, posibilitó la ubicación del autor en una plana de la historia literaria. Pero tal ubicación, a la que finalmente responde el título de estas hojas, se hace, *velis nolis*, contando con unas categorías historiográficas previas. No me refiero ahora a generaciones históricas en un sentido académico, casi escolástico; sino a grupos literarios con conciencia de tales, en los que se concitan y adensan algunos rasgos de época que tienen un tiempo breve de protagonismo. La categoría a que responden los autores del 27 estaba cerrada absolutamente en 1936, y aun antes, razón por la cual es problemático situar en ella a un escritor que solo entonces comenzó a publicar. Hubo de llegar la maduración —y la maceración— vital para que surgieran las obras donde su voz resuena sin impostación, medida y armoniosa. Pero eso ocurriría en un momento histórico en que las cosas habían cambiado mucho respecto al tiempo en que emergieron a la superficie literaria los poetas del 27.

Al cabo, y en píldora sintética, Juan Gil-Albert corresponde al segundo tramo cronológico dentro de la generación histórica del 27. Su sazón poética llegó bien entrados los años cuarenta, tras los ejercicios sentimentales con un lenguaje poético, a veces falto de convicción, a horcajadas entre Garcilaso y Góngora, y sus escarceos sociales más tremendistas que surrealistas. Aquí llegados, no pudo conectar con el movimiento renovador que representarían en España Dámaso Alonso y Aleixandre (creo que para su bien, dada su ajenidad natural a las estéticas de ambos autores). Su camino es paralelo, aunque más tardío en pronunciarse, al de Cernuda. Lo acercan a él la progresiva depuración del poema respecto de los trucos metafóricos y los vuelos imaginísticos, y la ilación del discurso pegado a los meandros de la reflexión y del análisis. También el distanciamiento de los dos vicios, *pathetic fallacy* —el engaño sentimental, no necesariamente vinculado a la atribución de rasgos humanos a seres inanimados— y *purple patch* —el fragmento brillante y efectista—, de los que Cernuda consideraba haberse liberado con la frecuentación de la poesía inglesa.

La huida del primero condujo a Gil-Albert a cantar motivos situándose fuera del núcleo de la emoción, que refiere verbalmente pero por la que no se deja succionar; aunque no llegó hasta la narratividad prosaria a que se aboca Cernuda. La huida del segundo lo llevó a rechazar el golpe de efecto, la poesía concentrada fulgurantemente en dos o tres versos —capacidad que, de otra parte, no tenía Gil-Albert—, y a escoger el curso amplio, el desarrollo cumplido en un poema extenso. Grande como Cernuda, lo alejan de él, en cambio, su delicada serenidad —incompatible con las ocasionales asperezas del sevillano y con su amargura sin retorno—, de cierta raíz epicúrea, así como el sometimiento de ese universo armónico a unos cauces más ajustados y precisos.

# La edición de las Obras Completas de Juan Gil-Albert<sup>17</sup>

Ricardo Bellveser

Exdirector de la Institució Alfons el Magnànim

La presidencia de la Diputación de Valencia que en aquellos momentos ostentaba Manuel Girona Rubio<sup>18</sup>, representó, no solo el hecho significativo de que se accedía al gobierno de esta institución pública, por elección democrática, por primera vez tras la guerra civil española de 1936, sino que además supuso un impulso renovador de numerosas áreas de gobierno, con especial énfasis en algunos aspectos de la cultura valenciana, proyecto en el que entraba de lleno la prestigiosa Institución Alfonso el Magnánimo (IAM), que como otras instituciones y organismos afines de toda España, había nacido dependiente de la Corporación provincial.

La suya no fue tarea fácil, aquellos eran años muy enrevesados por la constante convulsión que representó en Valencia la Transición Política<sup>19</sup>, y en esas circunstancias Manuel Girona tuvo que pilotar el tránsito del final de una época, la que había ido desde la fundación de la IAM en 1947, hasta las primeras elecciones municipales democráticas de 1979 que le llevaron a la presidencia de la corporación, e iniciar un nuevo talante investigador, estudioso y divulgador<sup>20</sup>.

Las reformas si son reales y no exclusivamente retóricas, deben comenzar por la economía, pues como es sabido, los cambios y los proyectos son meras expresiones retóricas de

---

<sup>17</sup> Ponencia para el Congreso “Vibraciones Juan Gil-Albert: fascinación de la constancia”. Alicante-Alcoy 4, 5, 6 y 7 de abril de 2019

<sup>18</sup> Girona Rubio, Manuel (Sagunto, 1939). Licenciado en Ciencias Económicas y en Ciencias de la Información, durante más de quince años dirigió Difusora de Cultura SA, editorial especializada en ediciones infantiles. Fue el primer presidente democrático de la Diputación de Valencia, tras las primeras elecciones municipales, elegido el 26 de abril de 1979 y hasta las de 1983, gracias a un pacto entre el PSPV-PSOE y el PCPV-PCE. En el Consell preautonómico del PV ocupó el cargo de *Conseller* sin cartera. En 1986 fue designado Síndico de Cuentas de la Comunidad Valenciana del periodo democrático de 1986 a 1991. En 1991 fue elegido alcalde de Sagunto, cargo en el que se mantuvo hasta 1997 que tuvo que abandonar víctima de una moción de censura.

<sup>19</sup> Principalmente a causa de la denominada “Batalla de Valencia”, conflicto lingüístico e identitario que dividió y enfrentó a la sociedad valenciana en dos bloques aparentemente irreconciliables, por un lado, al pancatalanismo y por otro a los *blaveros* o valencianistas, en ambos casos con sus vertientes de acción pues ambos bloques protagonizaron, dieron cobertura o mostraron comprensión a acciones violentas.

<sup>20</sup> Sobre la estructura histórica de la IAM y los cambios que se iniciaron, ver Gabarda Cebellán, Vicent. *Institució Alfonso el Magnànim. Institució Valenciana d’Estudis i Investigació. 1947-1997*. Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, 1997).

buenos deseos, si no van acompañados de las adecuadas partidas económicas. El presupuesto general de la Diputación, aprobado el 30 de mayo de 1980, fue de 7.048.007'318 pesetas (42.400 euros, más o menos). Ese año el presupuesto de la IAM pasó, de 4 millones de pesetas (sobre 24.000 euros) a 20 millones (sobre los 120.500 euros), lo que pronto se vio reforzado con la llegada al año siguiente, de Cipriano Ciscar<sup>21</sup> a la Conselleria de Cultura, y el proceso de construcción del Institut Valencià d'Estudis i Investigació, IVEI. “El pressupost, per exemple, —señala Santi Cortés— destinat al seu foment va augmentar considerablement: de 4.000.000 milions (sic) anuals de les antigues pessetes, en va pasar a 20.000.000 el 1980, tot seguit a 52.510.000 l'exercici 1981 [*unos 316.300 euros*], i va anar d'augment els anys consecutius: en 1983 s'havia arribat a la xifra de 78.583.000 pessetes [*unos 473.400 euros*]. Val a dir que l'augment considerable del pressupost en aquesta etapa (1980-1984) es degué a l'aportació de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, dirigida per Ciprià Ciscar”<sup>22</sup>.

En sesión del 14 de abril de 1983, se aprobó la constitución de un consorcio entre el Consell de la Generalitat Valenciana y la Diputación provincial de Valencia, en el cual se integraría la IAM “*para realizar, promocionar y coordinar, todas las tareas relacionadas con la investigación en el Territorio de la Comunidad*”<sup>23</sup>, el plan era conjugar los esfuerzos investigadores y editores tanto de la IAM, como, en un futuro, del Instituto de Estudios Alicantinos y de la Societat Castellonenca de Cultura con objetivos comunes.

Era una buena idea, pero lo bien cierto es que los propósitos dirigidos a articular la Comunidad Valenciana, tanto en estudios e investigación, como en materia de Artes plásticas, Teatro o Música no dieron los resultados deseados, ninguno de estos Consorcios fue satisfactorios para todas las partes del territorio, e incluso en algunos casos dio pie a agravios reales o imaginarios, o a que en algunas zonas se tuviera la sensación de ser tratados de un modo discriminatorio.

---

<sup>21</sup> Ciscar Casabán, Cipriano (Picaña, 1946). Abogado. Dirigente del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Valencia. Alcalde de Picanya desde marzo de 1976 y hasta 1983. Diputado provincial 1982-83, diputado en las Cortes Valencianas 1983-89. Fue Conseller de Cultura del Consell preautonòmic del País Valencià (1981-83), Conseller de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, bajo la presencia de Joan Lerma, de 1983 a 1989, cargo que abandonó para ser elegido diputado en las Cortes Generales donde se mantuvo ocho legislaturas ininterrumpidas.

<sup>22</sup> Cortés Carreres, Santi. La Institució Alfons el Magnànim (IAM) i la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (IVEI). Una aproximación histórica (1947/1948-2015”. *El Magnànim: setenta anys de cultura valenciana*. Institució Alfons el Magnànim. Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Valencia, 2018. Pág. 47.

<sup>23</sup> Borradores de actas. *Memoria 1983*. Vol, 76, p.64.

Ante este proceso de cambio y renovación, se encomendó la gestión y se nombró director de la IAM al sociólogo Josep Picó<sup>24</sup> y jefe de publicaciones, a Mario García Bonafé<sup>25</sup>.

Como las otras principales instituciones, el ayuntamiento de Valencia también lo ganaron los socialistas, que eligieron como alcalde a Fernando Martínez Castellano, quien fue expulsado del partido en 1979 a causa de un confuso asunto de finanzas, en consecuencia, descabalgado de la alcaldía y sustituido por Ricard Pérez Casado. El poder del socialismo valenciano llegaba a todas las esquinas del territorio valenciano.

Mientras, se anunciaba el triunfo del PSOE en el gobierno central, lo que se produjo en 1982, con la llegada de Felipe González, Juan Gil-Albert estaba dando a la imprenta sus libros, principalmente en el quinquenio que va de 1974 a 1980<sup>26</sup>. Regresó del exilio argentino-mexicano en 1947, y excepto algunos poemarios u otros libros en ediciones muy marginales, había mantenido un obligado silencio editorial, y su vida se centró en leer y sobre todo en escribir de un modo incansable. “Marginado por la crítica —escribe César Simón— y por su propia vida provinciana, alterna su tiempo entre su labor literaria inédita en su mayor parte y sus ocupaciones como cabeza de familia.”<sup>27</sup>

Joan Fuster, en su prólogo a *Una vida* también subrayó esto: “La realidad para Juan Gil-Albert, una vez regresado de su exilio americano, fue el vacío. Decidió radicarse en Valencia y en el pecado llevó la penitencia.

---

<sup>24</sup> Picó I López, Josep (Valencia, 1941) Sociólogo. Catedrático de Sociología de la Universidad de Valencia fue Investigador en la en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París, y en 1985 *Life Member* del *Clare Hall College* de Cambridge.

<sup>25</sup> García Bonafé, Mario (Carlet, 1941). Editor. Profesor universitario. Uno de los fundadores del PSPV.

<sup>26</sup> Publicó en ese quinquenio, la antología *Fuentes de la constancia*, (Barcelona. Llibres de Sinera, 1972) *La Meta-física*, (Barcelona. Llibres de Sinera, 1974), *Concierto en "mi" menor*. (Alcoy, 1974). *Contra el cine*. (Valencia, Prometeo, 1974), *Mesa revuelta*. (Valencia, Fernando Torres, 1974). *Los días están contados*. (Barcelona, Tusquets, 1974), *Valentín: homenaje a William Shakespeare*. (Barcelona, La Gaya Ciencia, 1974), *Memorabilia*. (Barcelona, Tusquets, 1975), *A los presocráticos, seguido de Migajas del pan nuestro*, (Lindes, 1976), *Homenajes e in promptus*. (León, CSIC, 1976), *Cantos rodados*, (Barcelona, Linosa, 1976), *Homenajes e in promptus*, (León, Fray Bernardino de Sahagún, 1976), *Drama patrio: testimonio* (Barcelona, Tusquets, 1977), *Un mundo: prosa, poesía, crítica*. (Valencia, 1978), *El ocioso y las profesiones*, (Sevilla, Aldebarán, 1979), *Razonamiento inagotable con una carta final*. (Madrid, Caballo Griego para la poesía, 1979) *Breviarium vitae*. (Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979) *Mi voz comprometida (1936-1939) (Candente horror, Siete romances de guerra, Son nombres ignorados)*, (B., Laia, 1980) *Los arcángeles: parábola*. (Barcelona, Laia, 1981).

<sup>27</sup> Simón, César. *Juan Gil-Albert. De su vida y su obra*. Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1982.



En Madrid o Barcelona, Juan Gil-Albert no habría padecido el ‘purgatorio’ a que se ha visto afligido su trabajo intelectual” (...) “ se instaló en su ‘casa’ y nadie le hizo caso”.

Durante el tiempo que estuve con Juan, como “Secretario honorífico”, según su propia expresión, una de las cosas que más me sorprendió, fue que si algún editor le pedía un original, y fueron muchos los que lo hicieron, Joaquín Marco, Carlos Barral, Josefina Betancourt, Jaime Gil de Biedma, Beatriz de Moura, Ester Tusquets y tantos otros, iba a la sala contigua donde tenía su biblioteca, tomaba una carpeta con el original mecanografiado, y lo entregaba sin revisar. A veces se lo preguntaban directamente “¿no necesitas releerlo? Él siempre respondía, “no, ¿para qué?, está acabado”.

Únicamente pasamos —pasé yo— a máquina algunos originales, más que para corregirlos o reescribirlos, para restaurarlos, bien porque con el tiempo resultaban poco legibles a causa de añadidos a mano, notas a vuelta de folio, observaciones al margen, etc. o porque se habían deteriorado físicamente.

Sobre esto Francisco Brines cuenta una anécdota similar. Dice el poeta y académico que Gil-Albert le pidió consejo sobre la publicación de su *Heraclés*, “Ya en mis manos las páginas mecanografiadas, algo amarillas por el tiempo transcurrido” (...) “al comentar con Juan mi entusiasmada lectura, me atreví a proponerle una última revisión lectora, no de contenidos, que apurara las excelencias del libro. Me respondió que tal tarea era completamente imposible, que solo su idea le fatigaba. Comprendí que su acuerdo con el texto, tal como fue escrito, era total”.

No hay que olvidar que se trataba de un libro escrito en 1955 y publicado veinte años después, en ambos casos y dado el tema a tratar, el de la homosexualidad, era de una precocidad tal que aún hoy sigue siendo uno de los pocos y más cabales textos teóricos, monográficos, confesionales y memoralísticos sobre uno de los últimos temas tabús que quedaban en pie. Y no era aquel un caso único. Unas líneas después añade Brines: “Lección idéntica aprenderíamos con *Drama Patrio*, que escrito como testimonial reacción a la conmemoración del XXV aniversario de la paz franquista, al llegar la hora permisiva de su publicación, no sufrió adición alguna”.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Brines, Francisco. “Gil-Albert, un objeto y un proceder lujosos”. *Homenaje a Gil-Albert*. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. Valencia, 1994. Este texto había sido leído en la presentación que Brines hizo del libro el 28 de noviembre de 1977 en Puente Cultural de Madrid.

Juan escribía y leía sin descanso y no tenía ningún otro oficio ni ninguna otra fuente de ingresos que los de unas modestísimas rentas que percibía por auxilio de los Simón, y el sueldo que su sobrina Mariana aportaba mensualmente, de lo que debían vivir su anciana madre, que murió casi centenaria, la fiel Fila, empleada y auxiliar para todo, Mariana y él.

Francisco Brines, también destacó estos aspectos: “desde que en 1947 trocara el destierro por el exilio, Gil-Albert ha dirimido una callada lucha de entera afirmación de sí mismo, existencial y estética, desde una posición de solitario integral que vive a la intemperie, sin apoyos de ninguna clase, en un medio múltiplemente adverso. Fue careciendo progresivamente de medios materiales”<sup>29</sup>.

En lo económico, la edición de sus libros apenas aliviaba esta situación, porque Juan mantenía con elegancia aristocrática su estrechez, muy invisibilizada, porque su casa de la calle de Taquígrafo Martí era una casa elegante, con buenos muebles, de algunos de los cuales tuvo que desprenderse, donde se recibía muchas visitas que se sentaban en torno a una mesa camilla sobre la que siempre había un cuenco cerámico con caramelos, otro con pétalos de rosa, una bandeja con lápices y bolígrafos y varios libros. A las visitas se las recibía con café servido en una cafetera de porcelana con tazas y azucarero al juego.

Esto ya lo he contado: “Un día me llamó Joan Fuster y me dijo que un grupo de amigos conocedores de los apuros económicos por los que estaba atravesando Gil-Albert, habían decidido editar un libro homenaje, que iba a salir, necesariamente, por un precio desproporcionadamente alto, con la intención de ayudarle a pasar ese momentáneo mal trago”<sup>30</sup>. Ese homenaje se editó en noviembre de 1978<sup>31</sup> y lo coordinó Fuster, quien fue llamando personalmente a los que consideró que podrían estar interesados en colaborar, en un ejemplo de inolvidable generosidad.

Fuster, en 1978, aprovechó esta oportunidad para fijar algunos aspectos de la vida y la producción gilabertiana, bien singulares. Ya preveía que “La abundante bibliografía que va

---

<sup>29</sup>*Ibidem* nota anterior.

<sup>30</sup> Bellveser, Ricardo. *Homenaje a Gil-Albert*. “Los homenajes. Las Cartas boca arriba”. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura. Valencia, 1994. Págs. 141 y ss.

<sup>31</sup> Gil-Albert, Juan. *Un mundo. Prosa, poesía, crítica*. Prólogo de Joan Fuster. Valencia, 1978. Se hicieron 500 ejemplares, en estuche rígido.

sugiriendo Juan Gil-Albert” tenía “tendencia a crecer” y por tanto a consolidarse como una de las más interesantes de las literaturas peninsulares, aunque sometida a una miserable infamia, Juan en los años 50 y 60 era “un gran poeta en castellano, porque por entonces Gil-Albert solo aparecía como poeta, era sistemáticamente silenciado por una sociedad castellanizada”, y ¿por qué se producía esto? “sospecho que le odiaban particularmente porque escribía en castellano: escribía en castellano y no era ‘de ellos’, sino lo contrario. Era un ‘rojo’ para empezar. Eso les molestaba visceralmente. Y era un poeta considerable: no les servía para nada”, porque “Gil-Albert es, hoy por hoy, el único escritor valenciano ‘burgués’, digno de tenerse en cuenta” y añadía el escritor de Sueca “Sea como sea, Juan Gil-Albert es el mejor poeta valenciano del siglo, y de más siglos, en castellano. Y es algo bastante más que un poeta”<sup>32</sup>

Esta fue la raíz de todo. El presidente de la diputación, Manuel Girona y yo habíamos sido compañeros de promoción en la Escuela de Periodismo, y luego me había acogido en su editorial, Difusora de Cultura, para que Ricardo Arias, Pedro Bessó y yo pudiéramos publicar la colección Lindes Cuadernos de poesía, como en efecto hicimos, sin que nunca nos reclamara nada a cambio. Con esa amistad mediante, fui a hablar con él y le presenté el proyecto de edición de las *Obras Completas* de Gil-Albert, que debería ir unido a unos ingresos mensuales independientes de la venta que alcanzara cada uno de los volúmenes y que, adelante, fue uno de los éxitos editoriales de la Institución. Así lo acredita el investigador Santi Cortés<sup>33</sup>.

Presenté el proyecto. En ningún caso me propuse yo para esa tarea que en aquellos momentos me hubiera desbordado. Primero se lo llevé a su vicepresidente, el gandiense Enrique Peris, con quien también me unía y me sigue uniendo amistad personal, derivada de una relación profesional, pues lo tuve como corresponsal del diario “Las Provincias” en Gandia, junto a Mas, durante varios años, el tiempo que yo fui Jefe de la Sección de información comarcal, y eso nos hizo intimar en lo personal. Informé a Peris sobre quién era y qué significaba Gil-Albert y le pedí ayuda para que el proyecto pudiera ir a buen puerto.

---

<sup>32</sup>Fuster, Joan. Prólogo a *Un mundo* de Juan Gil-Albert. Valencia, 1978. Pgs de la 11 a la 17.

<sup>33</sup> “Els llibres més venuts, per damunt dels dos mil exemplars, foren els tres primers volums de la col·lecció “Descobrim...” i l’*Obra poètica completa* de l’escriptor alcoià Juan Gil-Albert, que gaudia aleshores d’una enorme influència per la qualitat de la seua obra i la condició d’intel·lectual de l’exili interior”. “El Magnànim,” *Ibidem* nota 4.

Tampoco Girona tenía un conocimiento detallado sobre la figura y el significado literario de Gil-Albert, o cuanto menos esa es la impresión que saqué yo de esa conversación, — estábamos a finales de 1979—, pero me prometió estudiar la iniciativa. No fueron vacías palabras de político educado, sino que el proyecto se trasladó a la institución Alfonso el Magnánimo y fue una realidad inmediata, pues la *Obra Poética Completa*, en tres volúmenes, se publicó en 1981 y los diez volúmenes de la *Obra Completa en prosa*, aparecieron entre 1982, el primer tomo, a 1985 el último. Los detalles de esta edición los puede facilitar Mario García Bonafé que es quien los conoce.

Unos años después, pocos, el vicepresidente del Gobierno de España se declaró malheriano, machadiano y gilabertiano, y la cosa cambió. Pero estábamos a finales de los años setenta y esa recuperación oficial por el Gobierno del Estado, aún no se había producido en la medida que sucedió después.

La diputación presidida por Manuel Girona, y la IAM habían estado a la altura. A partir de ese momento las cosas serían más fáciles. A finales de 1984 la diputación, ahora presidida por Antonio Asunción, organizó un homenaje a Gil-Albert en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, con motivo del cual se editó un magnífico catálogo con textos de Rosa Chacel, Dámaso Alonso, Manuel Aznar, César Antonio Molina y otros autores, más textos del propio Juan intercalados entre el mucho material gráfico de época que se rescató. La presentación del acto estuvo a cargo de Alfonso Guerra. No se dio participación a ningún intelectual valenciano del momento.

El panorama gilabertiano se despejó. En 1982 se le concedió a Juan el Premio de las Letras del País Valenciano, premio que estaba becado de por vida, y en 1985, con la creación del Consell Valencià de Cultura, se le nombró presidente de la institución consultiva, cargo que ostentó hasta el último día de su vida, y ese mismo año 1985, a propuesta del profesor Guillermo Carnero, catedrático de Literatura, la Universidad de Alicante le distinguió con la condición de Doctor Honoris Causa.

A veces existe algo parecido a la justicia poética. Tras tanto silencio y tanto olvido, Juan murió un 4 de julio de 1994, habiendo conseguido el reconocimiento oficial y público a su obra y a su persona, pero por razones de la edad y de la enfermedad, una vez lo hubo logrado, en los últimos años, lo olvidó... Ese paso, haber andado el tránsito del olvido al reconocimiento, del

descuido a que Juan fuera llevado de un lado a otro, sentado siempre en lugar presidencial, rodeado de políticos, también pudo empañar la figura que con tanta coherencia había sabido conservar durante los años. José Carlos Rovira entró en la cuestión: “Tuve ocasión, creo que fue en 1988, de indicarle una tarde en su casa de Taquígrafo Martí que pensaba que esa imagen no le favorecía, que eran más interesantes imágenes como la del Doctorado en Alicante y no las insistentes presencias políticas que algunos buscaban. Juan suspiró tan solo como si fuera inevitable, como si el mundo de reconocimientos que se había trazado a su alrededor ya no pudiera controlarlo”<sup>34</sup>.

Juan murió en Valencia un caluroso 4 de julio de 1994. La noticia, no produjo sorpresa —tenía 88 años—, pero sí mucho dolor entre los que tanto le queríamos. El féretro con sus restos mortales, lo sacamos de su casa cuatro amigos. Delante, yo mismo y José Félix, y detrás, Pero J. de la Peña y César Simón. Una foto lo recuerda.

Unos años después, en 2004, al cumplirse el centenario del nacimiento de Juan y el décimo aniversario de su muerte, y desde la convicción que siempre me ha acompañado y lo sigue haciendo, de que el olvido de nuestros intelectuales solo conduce a la pobreza, quise retomar esta atmósfera y propuse, ya como director de la IAM, la reedición de la *Obra Completa en prosa*, con otro formato editorial. Nos cupo toda ella en tres volúmenes de tapa dura y 4.480 páginas, muy prácticos, muy útiles, y cuyo único defecto era que reproducían la edición de 1982 cuando, hechos los cálculos, lo adecuado habría sido encargar a especialistas, una edición filológica, una edición consultada, anotada, depurada, libre de errores, corrupciones y erratas.

Lo propuse en el Consell Valencià de Cultura, del que yo mismo formaba parte, y del que Juan fue, como ya he dicho, su primer presidente, y el pleno estuvo de acuerdo en la coedición, aunque sin aportar económicamente nada, pero ese aspecto no me pareció relevante. El propósito era que el máximo de instituciones se sumaran a la recuperación de Juan. Le hice la misma propuesta a las Diputaciones de Alicante y Castellón, —la de Valencia estaba representada por la IAM, claro está— los ayuntamientos de Valencia, Alicante, Castellón, Alcoi y Xàtiva, y la CAM. Todos estuvieron de acuerdo en participar, aunque fuera como un gesto, y contando con estos respaldos, la

---

<sup>34</sup> Rovira, José Carlos. “La recuperación de Juan Gil-Albert y su lugar en la literatura española”. En *Juan Gil-Albert, la memoria y el mito*. Actas del Congreso Juan Gil-Albert: la memoria y el mito. Alicante. Edición de Guillermo Carnero. Aula de Cultura de la CAM & Instituto Juan Gil-Albert de la Excm. Diputación, 8 a 12 de Noviembre de 2004. Alicante, 2008. Pags. 205 y ss.

IAM declaró el año 2004 como año Juan Gil-Albert y se organizaron actos en todas las ciudades colaboradoras, más en Madrid, en la Biblioteca Nacional, se hicieron programas de televisión, etc.

La reedición de la *Poesía Completa* quedó en manos del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, que se la encargó a María Paz Moreno y publicó la editorial Pre Textos ese mismo año de 2004.

En 1991, el profesor José Carlos Rovira insistía en que la obra de Gil-Albert, cuyo conjunto él tanto había ayudado a aumentar al reunir artículos, poemas y ensayos dispersos, “carece todavía de una visión de conjunto que recorra la totalidad amplísima de su producción”<sup>35</sup>, situación que apenas ha cambiado, por lo que, en mi opinión, ya ha llegado el momento de comenzar la edición crítica de las *Obras Completas* de Juan. Edición crítica, filológica y anotada y que añada toda la producción gilabertiana que hasta hoy ha ido quedando fuera.

Como le dice Juan a Tobeyo: “Fatídica es la luz para el que nace / sumido en la belleza”.

---

<sup>35</sup> Rovira, José Carlos. *Juan Gil-Albert*. El escritor alicantino y la crítica. Caja de Ahorros provincial de Alicante. Alicante, 1991.

# Naturaleza y paisaje como santuario de la intimidad en la poesía de Juan Gil-Albert<sup>36</sup>

Guillermo Carnero

Poeta

Buenas tardes. Es obvio que la actitud de un escritor ante el mundo natural y el paisaje define decisivamente su espiritualidad y su relación con la realidad, y que esa relación no es unívoca. Paisaje y naturaleza pueden estar miméticamente presentes en un texto cuando denotan la experiencia directa de su referente real, pero son también una cantera de símbolos bisémicos, aquellos que tienen, además de un referente real, connotaciones irracionales: así el paisaje, según Azorín (“Un poeta”, en *El Progreso*, 1898), ocupa el primer lugar entre las que él llama cosas con alma, es decir, aquellas que nos permiten expresar de algún modo las “hondas realidades [espirituales] que carecen de nombre”, en palabras de Antonio Machado en *Los complementarios* (“Sobre las imágenes en la lírica”). Finalmente, el ser humano siempre se ha sentido vitalmente integrado en la naturaleza, y ha formulado esa integración representándola en forma de jardín, modelo en miniatura del mundo natural tal como el hombre concibe su relación con él.

Así en la obra de Juan Gil-Albert naturaleza y paisaje funcionan, a mi modo de ver, en cuatro registros:

---

<sup>36</sup> *Misteriosa presencia* (Madrid, Héroe, 1936) = M P  
*Candente horror* (Valencia, Nueva Cultura, 1936) = C H  
*7 romances de guerra* (Valencia, Nueva Cultura, 1937) = 7 R  
*Son nombres ignorados* (Valencia, Hora de España, 1938) = S N  
*Las ilusiones con los poemas de El Convaleciente* (Buenos Aires, Imán, 1944) = L I , E C  
*El existir medita su corriente* (Madrid, Clan, 1949) = E M  
*Concertar es amor* (Madrid, Rialp, 1951) = C A  
*Carmina manu trementi ducere* (Valencia, La Caña Gris, 1961) = C M  
*La meta-física* (Barcelona, Ocnos, 1974) = M F  
*A los presocráticos, seguido de Migajas del pan nuestro* (Valencia, Lindes, 1976) = A P, M P N  
*Homenajes e inromptus* ( León, Institución Bernardino de Sahagún, 1976) = H I  
*El ocioso y las profesiones* (Sevilla, Aldebarán, 1979) = O P

1°.- Como espacio imaginario y mítico.

2°.- Como símbolo de actitudes existenciales o intelectuales.

3°.- Convertidos en el microcosmos del jardín.

4°.- Como referencia mimética a la experiencia directa del mundo real.

Una de las actitudes más distintivas de la obra de Juan es su vinculación a los mitos arcádicos a través de la tradición grecolatina, y su querencia de una Edad de Oro en la que cupiera una vivencia pacífica, no conflictiva ni clandestina, de la sexualidad.

La Arcadia, identificada con la Edad de Oro como ámbito de la felicidad, la paz y la abundancia en el mundo rural de campesinos y pastores, tiene sus escritores tutelares en Anacreonte (V aC), Teócrito (III aC), Virgilio (I aC), Horacio (I aC) y Longo (II dC); sus dioses en Baco, Pan y Venus, Flora, Pomona, Ceres y Deméter, y sus temas predilectos en el amor sin distinción de sexos, el disfrute de los placeres de la existencia, la juventud y la vida campestre. En la literatura y en el arte la Arcadia y sus mitos llegan hasta el siglo XVIII, en el que configuran el espíritu del llamado Rococó.

En *Misteriosa presencia*, referencias de este tipo aparecen desde el soneto 1°, donde se manifiesta la línea maestra del libro entero, ya que se llama “feroz impulso clandestino” al amor que en “tiempos mejores”, ajenos a la intolerancia y la represión moral, podría ser exaltado en verso al son de la flauta del fauno, y vivido y celebrado en el seno de una naturaleza cómplice. Ese amor es explícitamente homosexual, ya que ha “cambiado el rumbo” del efebo que se ha convertido en su objeto para complacer al enamorado que da voz al soneto 2°, donde se habla también de “camino inverso”.

Desde un primer momento, los pinares alcoyanos se convierten, en la imaginación de Gil-Albert, en bosques ancestrales consagrados al culto del dios Pan, y esa traslación al mito va a configurar ininterrumpidamente su visión de la naturaleza. Y siendo ese mito un componente distintivo de la cultura grecolatina, tiene en él presencia obligada el mar (soneto 3°). Así el paisaje de



la ensoñación y la nostalgia es el distintivamente mediterráneo en su vegetación: pino, palmera, viñedo y ciprés (sonetos 3º, 6º, 8º, 10º, 18º y 27º), junto al mirto y el laurel (soneto 6º), y por él transitan los rebaños entre el canto de los pájaros, como corresponde a la Edad de Oro (sonetos 7º y 9º). Una transfiguración en la que no faltan las referencias a la mitología (el amor de Apolo, a quien Juan llama Helio, hacia Jacinto, en soneto 9º), a la clasicidad (Platón en soneto 13º) o a la geografía griega (el río Eurotas), y en la que Juan llega a imaginarse a sí mismo (soneto 15º) como un pastor confeccionando requesón de cabra que ofrendar luego a su amado, como Acis a Galatea (“leche exprimida en juncos” según Góngora, octava 29ª; “sutiles quesos” en Gil-Albert).

*Misteriosa presencia*, piedra fundacional del mito arcádico en la obra de Juan, es un libro brillante en su acuñación de algunos versos muy bien logrados, pero también frecuentemente defectuoso en un uso forzado de la poética del enigma, que desemboca unas veces en oscuridades de ingenio malogrado (coincide en eso con *Perito en lunas*), y otras en la violación de las normas mismas de la lengua (los dos versos iniciales de soneto 2º, el verso final de 12º y 18º) o en la acuñación de insólitos palabras como *derivo* (usado como adjetivo o adverbio, soneto 27º), *entibial* (soneto 30º), *halor* (soneto 7º)<sup>37</sup>, *lontanares* (soneto 4º), *sondes* (soneto 3º). En términos generales el lenguaje del libro resulta chocante por su falta ocasional de artículos y partículas y su caos sintáctico (80, 82, 83, 84, 85, 97). Pondré un solo ejemplo de esa oscuridad vacua y forzada: el verso final del soneto 18º. Y más de uno de la brillantez a que antes me refería: “las palmas entre sueño muy mecido” (soneto 10º), “que con pastor la noche no es oscura (15º), “donde hallemos los dos Sol prometido” (28º).

*Candente horror* pasa de la oscuridad enigmática a la surrealista, y en su prólogo recuerda el soneto 7º de *Misteriosa presencia* al comenzar con esa “pezuña fresca” que debió de dejar estupefactos, no menos que el “incipiente borceguí como de laminadas hojas de cobalto”, a los tres jóvenes comunistas a los que el texto dice haberse dirigido, uno de ellos Juanino Renau, hermano de José.

---

<sup>37</sup> Reaparece en C H, poema “Vacío”.

*7 romances de guerra* es una colección de escritura sumamente descuidada<sup>38</sup>, en cuyo prólogo Juan se define como hombre mediterráneo, latino, griego y moro, y apunta por analogía su insoslayable proximidad a la naturaleza, y lo que llama valencianismo de Píndaro:

Para mí, la Naturaleza y su inusitado esplendor de siempre sigue [sic] pulsando en los hombres la más entrañable necesidad de poesía. [...] Píndaro podría resumir para mí una aspiración de belleza. Su grave alegría y su poderosa musicalidad plástica constituyen lo que yo me atrevería a llamar su valencianismo pleno y deslumbrador.

A continuación, llegamos a *Son nombres ignorados*. Es éste el primer libro en que Juan se libra de la torpeza y la oscuridad, y en el que intenta y logra una síntesis de sus preocupaciones egocéntricas, estéticas e ideológicas. “El campo” alude a la politización de los agricultores; señala que ha dejado de ser “belleza desconocida” – es decir, un tópico literario – y lugar de recreo y esparcimiento veraniego, para revelarse como espacio de la explotación del campesino y de su duro esfuerzo de subsistencia contra “la helada lluvia y el granizo devastador”, y como escenario de la futura reforma agraria que reclama el proletariado agrícola. Esta composición de lugar desemboca en la evocación de la diosa griega Deméter, protectora de la agricultura, cuyas artes transmitió, a través de Triptólemo, a los campesinos griegos. Asimismo, “La hija de Deméter”, el poema final del libro, ensalza la vitalidad de la primavera frente a la desmesura humana. “A la vid” vuelve a la lección de persistente vitalidad que la naturaleza ofrece a una humanidad obstinada en crear enfrentamientos y catástrofes, y ensalza los racimos, símbolo de una paz de égloga en la que tendrían su lugar los dioses del paganismo.

Tras *Son nombres ignorados*, publicado en 1938, Juan sale de España en 1939 y no regresa hasta 1947, dejando en ese período uno de los mejores y más atípicos libros de la poesía del exilio: *Las ilusiones*, publicado en Buenos Aires en 1944. “Los viñedos” retorna a la composición de lugar de “A la vid”, del libro de 1938; “La jornada campestre”, “Los pastores”, “A Anacreonte” y “A la poesía” trasladan el recuerdo de la tierra patria a la Edad de Oro, y la transfiguran en lugar ameno y en solar de encinas y de olivares; “Himno al Sol” canta la primavera, la miel y la fruta; “La higuera” se subtitula “Apunte para una oda anacreóntica”.

---

<sup>38</sup> Rimar “Turia” con “tenía”, “oía”, uso de “sufrir” y redundante “amanecer de día” en el “Romance valenciano del cuartel de caballería”; “quien” con el antecedente de “falanges aragonesas” en el primero de los “Romances de Juan Marco”; el verbo “ofensar” en “Romance de los naranjos”.

“Himno” menciona la muerte de Adonis. Vuelve al mito de Deméter en “La primavera”, de *El convaleciente*, colección que contiene una “Oda a Píndaro”, un poema dedicado a Ganimedes, otro a “Las estaciones” (con mención de la primavera, cosechas y vendimias, cigarras, olivos, alondras, vides y rebaños) y uno, “Los mitos”, donde se evocan las leyendas homéricas. Entre los agrupados en la serie *Los oráculos*, “Hyazinthos” recuerda la muerte accidental y prematura de este hermoso muchacho amado de Apolo, que representa la renovación perpetua de la vitalidad de la Naturaleza. Deméter, unida a Persófone, reaparece en “La primavera”, y en “A mi madre como Deméter” de *El existir medita su corriente*.

A partir de *El existir medita su corriente* se reanudan las ediciones españolas de Juan Gil-Albert, si bien este libro, de 1949, fue según su autor, escrito en el exilio y ha de considerarse continuación de *Las ilusiones*. La cultura mediterránea, con todo lo que tiene de espacio mítico y de solar del legado grecolatino, aparece en el prólogo de esta colección:

La Hélade no contiene para mí exotismo alguno, y es por el contrario mi casa solariega o sus fundamentos. De ahí que mi madre aparezca como Deméter, y mi joven hermana muerta responda al nombre lúgubre-primaveral de Perséfone; nada de esto es literatura sino supervivencia.

La pareja mítica Deméter-Perséfone se asociaba a la vitalidad de la Naturaleza manifiesta en la sucesión de las estaciones. La querencia clásica se mantiene en “El aceite” y “Las lechuzas” (con el auspicio de Palas Atenea y la presencia de Minerva). En este último poema, y en “Serenata a las Pléiades”, se hace patente el intertexto anacreóntico; en “Serenata” aparecen Teócrito y Virgilio, y Sicilia como territorio arcádico. “El aceite” es un excelente ejemplo de la apropiación de la tradición mitológica y de su vivencia como experiencia personal:

*Por eso cuando bajo los olivos  
tendémonos allí para ancha siesta,  
entre el pan, la canción, los arrieros,  
la sencillez de antigua maravilla,  
sentimos que en nosotros parpadea,  
férvido y fiel, el ojo de una diosa.*

El mar, con las connotaciones mencionadas, aparece en “El Mediterráneo”, de *El existir medita su corriente*; en el soneto 24º de *Concertar es amor*, en “La tierra”, de *A los*

*presocráticos*, en “El etnos” de *Migajas del pan nuestro*, en “La Historia” de *Homenajes e inpromptus* (en este caso el mar de los poemas homéricos). En soneto 1º de C A, naranjos y rosas se asimilan al paraíso.

La pertenencia a la cultura grecolatina aparece perfectamente definida en el prólogo a *Homenajes*:

No he podido rescatarme de [la zona mediterránea]. Hasta este extremo: un árbol no es para mí un árbol si no se trata de un olivo, de un algarrobo, de una higuera. O mejor, lo demás son árboles indistintos, no significantes; no me dicen nada. Así como la isleta de Salamina sigue teniendo para mí, actualmente, más importancia que Australia, y Siracusa, como ciudad, una dosis de evocación infinitamente superior a Nueva York.

En “La ambición” de *La meta-física* aparece el centauro Quirón, preceptor de Aquiles, y el poeta Catulo en “Un percance”. En “La fidelidad”, de *Carmina manu...*, la magnificación de Grecia, tierra del olivo y el ciprés, el Sol, el mármol, la sal y el aceite, la almendra y la aceituna, Pitágoras, Hesíodo, Homero, Safo, el *Fedón* platónico, Afrodita y Apolo. Nativo espiritual de ese mundo se considera Juan, y lo reconoce y siente suyo no como lejano, libresco y exótico, sino presente en su real patria chica, tan semejante al intemporal y ubicuo paraíso griego:

*... Si aquel mundo  
me es tan real, patente, cotidiano;  
si lo he visto al abrir mis tiernos ojos  
cuando se cree en las cosas, ¿por qué causa  
me llaman soñador o irreflexivo?  
¿Por qué afirmo la luz de lo que veo?*

Una patria, dice Juan, en la que Aquiles y Edipo se sentirían en la suya:

*... Nada extrañarían  
de esta sal, de estos ojos soleados,  
bajo la ceja oscura, de este aceite  
que brilla como el oro más profundo  
de la raza dormida.*

“La ilustre pobreza”, de *Homenajes...*, cita a Lucrecio, sin nombrarlo y con algún gazapo, en versos 1.133 y 34 de libro IV de *De natura rerum* (“medio de fonte leporum / surgit amari aliquid, quod in ipsis floribus angat” – “de mitad de la fuente de los deleites / surge una amargura que angustia entre los mismos donaires”). En “Bernardo de Clairvaux” Juan confiesa que, junto a su hedonismo pagano, le atrae la soledad y el despojamiento de la vida monástica; en este poema estuvo a punto de declararse amigo de la síntesis de cultura pagana y cristiana que representa San Agustín, otra figura esencialmente mediterránea. En el mismo libro, uno dedicado a Anacreonte; al Renacimiento y la tradición clásica “Mi poema de Francia”, de *El ocioso...*, y “Ronsard”, de *Carmina manu...*

Finalmente, entre la poesía no coleccionada, el extenso poema narrativo *La siesta*, terminado en 1951, incluye, junto a referencias a la Grecia y la Roma clásica, el mito de los argonautas, Atenea, Aristóteles, Platón y Lucrecio, un canto al mar y a la tierra, sus sonidos y olores y su vitalidad primaveral, desde los mismos versos iniciales:

*Ese concierto viejo como el mundo:  
aroma de la falda de los montes,  
aire entre los ramajes,  
ocultas aguas claras,  
sus murmullos y el beso de las frondas  
sobre la faz del cielo transparente  
en el atardecer [...]  
Oh deidad, Tierra, yo te amo.*

La colección de las que Juan llama *Canciones provenzales*, fechadas en 1940, va precedida por un prólogo que define el paisaje levantino como antiquísimo solar del paganismo, vital

y primitivo, de la Antigüedad clásica, unido al sensualismo de la cultura islámica, provincia de una unidad que partiendo de las costas de Valencia y Alicante y pasando por Sicilia termina en las islas del Dodecaneso, y que concluye con una confesión emocionada: “Para ese mar aislado y fértil como un rey, para la hermosa tierra que lo rodea como un abrazo, para sus graciosos hijos, los viñedos y hermanos míos, escribo”.

En la trayectoria personal y literaria de Juan nunca dejan de estar presentes, y de autoalimentarse y acrecentarse, la voluntad y el destino de ser ciudadano anacrónico de una cultura mediterránea sellada por Grecia y Roma y vista con los alicientes de la permisividad, y con la transustanciación ideal de la tradición anacreóntica y bucólica.

Tiene en esto Juan una peculiar querencia de sofisticación que, sin añadirle nada, le perjudica al dejar al descubierto algún alarde de pretendida y deficiente sabiduría. Así escribe “Sapho”, “Bathilo” y “Théocrito”, por galicismo, y asimismo “Pallas” y “Catullo”; también “Achileo”, “Aquileio”, “Edipous”. Juan no sabía latín, aunque sí algo de francés, y no se dio cuenta de que la grafía francesa *ph* no puede sonar *efe* en el castellano del siglo XX; tampoco de que la *ele* geminada latina se mantiene en francés, pero no en castellano, donde la doble *ele* se lee forzosamente *elle*. Así pues, Sapo, Achileo, Pallas y Catullo, lastimoso resultado del intento de parecer culto y aristocrático, sin menoscabo de muchísimos poemas excelentes desde todos los puntos de vista.

La poesía de Juan recurre asimismo a los símbolos referentes al mundo natural, al margen del ámbito arcádico.

*Árboles y plantas.* La yedra simboliza al amado (como planta trepadora se asocia al abrazo), en soneto 5º de M P; en el 11º del mismo libro se llama al amado “joven árbol poblado de perdices, [y] sacudido”, dotándolo de vitalidad, belleza y timidez en las aves que alzan el vuelo asustadas el requerimiento amoroso; la palmera, tan presente en el paisaje mediterráneo de ambas orillas, representa la permisividad erótica homosexual en Marruecos, en el soneto 3º de M P, y el paraíso islámico en “Lamentación”, de S N; la libertad y la feracidad de la tierra en “Romance valenciano del cuartel de caballería”, de 7 R; la persistencia de la vid en seguir su curso natural de crecer y brotar, símbolo de la insoslayable vitalidad de la naturaleza a pesar de los cataclismos creados por el cainismo humano, aparece en “A la vid”, “El otoño” e “Himno”, de S N; las hojas de los

plátanos y los olmos se imaginan cayendo con “golpe dorado” sobre la tumba de un soldado, como corona de laurel, en “El otoño”, también de S N; los pámpanos se convierten en símbolo de la vitalidad y hermosura de la naturaleza, en “Los viñedos” de L I, y las granadas, en el poema de ese nombre en L I; en “Himno a la vida”, también de L I, los árboles simbolizan la juventud y el amor; el olivo viejo, dotado de su historia y su memoria de vitalidad, representa la humana en “Olivo y yo”, de M P N. En el “Romance valenciano del cuartel de caballería” aparece el Turia como una clásica divinidad fluvial que lamenta la sublevación de 1936. En “Romance de los labradores y su ministro”, de 7 R, huertas, arrozales, naranjales, viñedos, aceite, almendras, hortalizas y flores de azafrán representan la contribución de la Naturaleza a la causa popular.

*Frutos.* La granada y su color rojo simbolizan la abundancia y la vitalidad del amor, acechada por la amenaza que representan los cuervos (soneto 21° de MP).

*Flores.* La “flor embalsamada” representa la ausencia del amado, en soneto 29° de M P ; las viñas de zumo amargo y los lirios oscuros figuran como símbolos, en la inversión de sus características positivas, de la infelicidad, y la rosa, tópico símbolo de la transitoriedad, en “Himno a las nubes” de L I; violetas y espinas simbolizan el trágico destino en “A mi joven hermana muerta”, de L I; las violetas, el esplendor de una época ida, en “El lujo”, de L I; las flores del cementerio, el contraste entre la vida y la muerte en “El Mediterráneo”, de E M, como los jazmines tardíos a la llegada del otoño, en “Lo que cambia”, de M F.

En cuanto al jardín, en el imaginario de Juan se identifica con el huerto de su finca alcoyana: el recuerdo de la infancia se evoca como un vergel paradisiaco en “Los naranjos”, de L I; el lugar natural del solaz y la paz interior en “El heredero”, de C A; en “Elegía a una casa de campo”, de S N, el jardín abandonado por las circunstancias de la guerra, en el que aún perdura la vida de la naturaleza, y cuyas estatuas de jardín parecen ninfas petrificadas. En ese ámbito del jardín familiar Juan adquirió la capacidad de percibir lo callado y lo minúsculo, como la gota que queda en una brizna de hierba tras el riego en soneto 5° de M P.

En la época del destierro, la naturaleza, el paisaje y el jardín se convierten para Juan en recuerdo entrañable y omnipresente, en motivo de punzante nostalgia. En L I, lo ponen de manifiesto, por ejemplo, “La jornada campestre” (“Recuerdo estos prados y estos bosques, / las mansas arboledas

y los ríos, / [...] este crujido / de las hojas y pulpas...”) o “El recuerdo” (“tierra madre, / manzana rosa cuyo sabor melancólico / acompaña al viajero...”).

Los temas que configuran la poesía del destierro tienen poca presencia en el único libro de Juan aparecido en esa época, *Las Ilusiones*. Aun así, según “El linaje de Edipo”, los españoles, ideológicamente divididos y enfrentados de forma irremisible, parecen condenados a un destino cainita semejante al de los linajes malditos de la tragedia griega, en la línea de pesimismo que aparece en *Las nubes* de Luis Cernuda. Pero la tónica del libro la da, ante todo, el poema “Las lilas”, que evoca los primeros momentos de la huida a Francia en la primavera de 1939. A pesar de circunstancias tan adversas y ominosas, Juan se dice confortado por los “dulces cielos” y las “graciosas formas de la naturaleza”, y por la triunfante floración de las lilas y su mensaje de eternidad de la vida elemental a pesar de los extravíos humanos. Esas lilas espontáneamente brotadas en el campo francés recuerdan a Gil-Albert las que adornaban en floreros los salones de su casa familiar, e imagina las silvestres como lilas de salón desterradas, como damas de calidad (“delicadas jóvenes señoriales”) huyendo “de alguna repentina furia social”, acaso de la que el mismo autor había apoyado uniéndose a la España republicana, forzando, por un razonamiento ideológico y moral, el instinto de clase que recuerda las lilas en sus jarrones “pálidas de intimidad y de lujo / [...] dejando su declinante aroma / en el salón penumbroso”.

“En la soledad de mi retiro”, sigue el poeta desterrado – un retiro definido como “mi alto balcón” –, “el patricio desdén” de las lilas lo conforta en su soledad y adversidad y lo incita a perseguir “la hermosura de una sombra”. En el mismo orden de cosas, el poema “A Anacreonte” (una vez más) asigna a la obra del poeta griego mayor realidad que la de un destierro percibido como una esperpéntica pesadilla.

Así pues, la clave de la actitud de Gil-Albert en el destierro será no la sumisión a la coyuntura histórica, persistiendo inútilmente en la evocación y la prolongación del combate, la maldición del vencedor y la lamentación del vencido, sino la paz interior, frente a unas circunstancias a las puede desafiar diciendo “no habéis podido aniquilarme”, que expresa “Canto a la felicidad”:

*¿Por qué yo, pues, me siento redimido  
y esta alegre tensión de mis entrañas  
hace ascender dichosa hasta mis labios  
una dorada espuma?*



# **Bajo los árboles sagrados. Hacia una lectura ecocrítica de la poesía gilalbertiana**

Maria Paz Moreno  
Universidad de Cincinnati

La presencia del paisaje natural y de elementos del espacio rural, ya sea en forma de árboles, flores o aves, por mencionar algunos ejemplos, resulta ineludible para cualquier lector atento que se haya acercado a la poesía de Juan Gil-Albert. La naturaleza y sus elementos integrantes o las manifestaciones en el paisaje de las diferentes estaciones del año son motivos que se repiten a lo largo de toda su producción, estando presentes en numerosos poemas. Se trata casi siempre de una visión idealizada del espacio natural, en gran parte modelada por una serie de influencias literarias y herencias filosóficas diversas. Esta visión de la naturaleza no es, desde luego, exclusiva de Gil-Albert, sino que se inserta en una larga tradición que tiene sus raíces en los clásicos griegos y latinos, siguiendo la estela de Virgilio, y que se revela fructífera en nuestro Siglo de Oro y en épocas posteriores. No obstante, el análisis de la representación de la naturaleza en el caso de la poesía gilalbertiana resulta de gran utilidad a la hora de iluminar la visión de sí mismo y el significado de su obra. Como veremos a través de los ejemplos que expondré, la compleja relación entre naturaleza y cultura ocupa un lugar central en los poemas de este autor, mostrando que el entorno natural era para el poeta de Alcoy mucho más que un motivo estético o un vehículo para la referencia culturalista. No limitándose a ser un mero “decorado” u objeto correlativo gratuito, me propongo demostrar que lo natural se integra en su cosmovisión como elemento integral y constitutivo de la misma.

Desde el punto de vista metodológico, mi acercamiento propone una lectura de esta poesía desde el marco teórico de la ecocrítica, aplicando algunas aportaciones de críticos de este campo que considero útiles para examinar la relevancia y significado de la relación de Gil-Albert con su entorno natural y el modo en que esta se manifiesta en su escritura. Más allá de la apreciación estética de la belleza del entorno, los textos evidencian que el autor atribuye a la naturaleza una serie de cualidades, que van desde la trascendencia existencial a la extensión de la identidad personal. En el caso de Gil-Albert, el poeta se retrata frecuentemente a sí mismo como parte del paisaje, articulando una mirada que privilegia la naturaleza como un espacio antiguo, telúrico, en oposición al imperfecto

espacio construido por el ser humano, siendo el primero superior a él desde un punto de vista moral. Esta mirada amable, idealizada, se asienta como ya hemos dicho en la tradición virgiliana de los *topoi* clásicos del *beatus ille* y el *locus amoenus* que tanto abundan en nuestra literatura clásica, y que encontramos desde Cervantes a Garcilaso y San Juan de la Cruz, reflejando la visión neoplatónica de la naturaleza como espacio de sosiego y paz espiritual. Todas estas influencias han sido ya señaladas por numerosos críticos que se han ocupado de la poesía de Gil-Albert. Pero más allá de la consideración de dichas referencias intertextuales como ecos de la literatura clásica, cabe cuestionar, por ejemplo, hasta qué punto la mirada hacia la naturaleza en Gil-Albert responde plenamente a la influencia virgiliana, o si por el contrario, se produce un cambio en la manera en que esta es vista y representada. La cuestión de cómo evolucionan estas influencias clásicas en un autor del siglo XX abre la puerta a interesantes posibilidades, en particular si la examinamos desde el punto de vista de la relación del individuo con un entorno natural que ha sido hondamente transformado por el desarrollo industrial de la época moderna. Aunque parezca una obviedad, es importante señalar que la percepción de la naturaleza –incluso el mismo concepto de “naturaleza” y los términos en que se define– no pueden ser los mismos para un habitante del siglo XX que para sus predecesores de siglos anteriores. En este sentido, el marco ecocrítico resulta de gran utilidad para proporcionar una lectura que permita explorar los varios niveles de significado simbólico que la naturaleza adquiere en esta poesía. Por ello, en las páginas que siguen articularé el análisis en torno a tres elementos concretos que aparecen de manera recurrente en la poesía de Gil-Albert, y que considero significativos para considerar su visión del espacio natural: el paisaje vegetal mediterráneo en su conjunto –en especial los árboles–, la presencia de fuentes o manantiales, y la imagen de la cigarra.

La ecocrítica, que propone el análisis de la obra literaria desde la perspectiva de su relación con el entorno natural, surge en la década de los noventa y es por tanto un campo de análisis metodológico relativamente joven, a pesar de lo cual goza ya de una prolífica trayectoria en el ámbito anglosajón. Se está desarrollando rápidamente en otros países y lenguas, como en el caso de España, donde estudiosos como Julia Barella, Carmen Flys Junquera y José Manuel Marrero son pioneros en adoptar este marco analítico y aplicarlo a la literatura española, estudiando a través de dicho prisma las relaciones entre literatura y el medio ambiente. Como afirma una de las fundadoras de este movimiento, la crítica norteamericana Cheryll Glotfelty, de igual manera que género, clase social, raza o procesos postcoloniales son ya categorías habituales y aceptadas de análisis literario, la atención al entorno y el contexto espacial en que se sitúa la obra literaria es también susceptible de arrojar valiosas claves interpretativas sobre la misma.

El término ecocrítica (*ecocriticism* en su formulación original en inglés) es acuñado por William Howarth en la década de los 70, en un ensayo titulado “Some principles of ecocriticism.” En este ensayo, hoy considerado fundacional, Howarth señala que ciencia y literatura son procesos de búsqueda de conocimiento y vehículos de interpretación de la realidad paralelos entre sí, apuntando que “conocemos la naturaleza a través de imágenes y palabras, un proceso que hace inescapable la cuestión de verdad, tanto en ciencia como en literatura.” Añade además que, ya sea a través de datos científicos o de metáforas, ambos son modelos de indagación que persiguen un mismo objetivo. La ecocrítica, concluye este autor, “observa y busca interpretar los signos en la cultura y en la naturaleza, en tanto que son indicadores de valores que modelan forma y significado.”<sup>39</sup> Aunque el movimiento ecocrítico ha evolucionado marcadamente desde sus inicios, este ensayo ha sido y sigue siendo de gran influencia hasta el día de hoy.

Otra voz relevante para los estudios ecocríticos es la de Lawrence Buell, autor de *The Environmental Imagination* (1995) donde propone un *ecocentrismo* como contraposición a lo que considera el antropocentrismo tradicional de los estudios literarios. Buell plantea hacer del paisaje el centro del análisis y propone el concepto de *place-sense* o “sentido de lugar” que haría referencia a “la conciencia de los seres humanos –escritores, narradores, personajes- de pertenencia a un lugar específico que determina de manera importante su forma de ser y actuar.” (Flys Junquera et al., 17). La relación con el entorno es extensible al concepto de hogar y de casa, espacios que según el crítico Jonathan Bates contribuyen a paliar el desvalimiento del ser humano que conoce el desarraigo y el exilio. Aunque no entraré aquí en más detalles por motivos de espacio, vale la pena señalar la importancia de la casa propiedad de la familia de Gil-Albert en *El Salt*, lugar como sabemos central en el universo creativo del autor y evocado repetidamente desde el exilio, y cómo esta respondería al concepto del necesario “sentido de lugar”. La casa como refugio de la memoria y como nexo de unión con un espacio geográfico, cultural e histórico, se convierte en trasunto de la identidad del poeta y simboliza el apego a su lugar de origen.

Tratando pues de llevar a cabo una lectura ecocéntrica -según las propuestas de Buell-, es decir, centrada en el entorno o contexto natural, cito a continuación un fragmento del poema “Entre los eucaliptos” recogido en el poemario *El existir medita su corriente*<sup>40</sup>. En el poema se contraponen

---

<sup>39</sup> “We know nature through images and words, a process that makes the question of truth in science or literature inescapable, and whether we find validity through data or metaphor, the two modes of analysis are parallel. Ecocriticism observes in nature and culture the ubiquity of signs, indicators of value that shape form and meaning” (77). (Mi traducción)

<sup>40</sup> Escrito durante los años 1946-47, se publicaría en 1949, tras el regreso del autor a España.

el espacio natural frente al urbano, retratando el primero como lugar de calma meditativa y el segundo como espacio opresivo y sórdido:

*¿Cuál fue tu afán? Canté, dije verdades  
a quien me oyó, viví por las montañas  
entre fuentes y yerbas aromosas;  
dormí bajo los árboles sagrados  
las arrulladas siestas del estío;  
oí las codornices alentarme  
desde sus verdes nidos de la peña  
en mi gentil trovar; (...)*

*(...) Vi a las gentes  
en sus horribles celdas de trabajo,  
ávidas, presurosas, jadeantes,  
contar y recontar todo el dinero  
de la tierra; me fui sobre los ríos,  
anchas aguas prendidas de palmeras  
como un humo ligero; erré en sus verdes  
caliginosos viéndolas combarse (PC, 350)<sup>41</sup>*

Gil-Albert compuso estos versos durante el exilio, un exilio que duraría como es sabido ocho años, durante los cuales la lejanía de su país y el espacio geográfico originarios emergerían con fuerte presencia en su obra. “Entre los eucaliptos” refleja una visión del espacio natural y los elementos que lo integran como lugar de refugio, lo que permite al poeta escapar de la sinrazón y presiones de la vida urbana en la que el individuo se halla sujeto a la constante preocupación por lo material, y donde la armonía vital no es posible. Se evoca aquí el *Beatus Ille* de Fray Luis en su “Oda a la vida retirada”. El poeta se describe a sí mismo en los versos finales metafóricamente como un “pájaro indolente”, que anhela escapar al espacio de la naturaleza, presentando como fuentes de espiritualidad y paz las montañas, los ríos, los eucaliptos y palmeras. Resulta especialmente llamativa la mención de los “árboles sagrados” y la referencia al ocio y al ensueño, constantes en su obra. Bajo

---

<sup>41</sup> Juan Gil-Albert. *Poesía completa*. Ed. de Maria Paz Moreno, Valencia, Pre-Textos, 2004. Las citas de los poemas en el presente artículo están tomadas de dicha edición, a la que nos referiremos en adelante como PC.

los árboles sagrados es posible dormir las citadas “arrulladas siestas del estío”, alejado de preocupaciones económicas mezquindades humanas.

El crítico Patrick Murphy, autor de importantes trabajos en el campo de la ecocrítica, señala la importancia de la relación del ser humano con su entorno natural como factor fundamental para la construcción de la identidad del individuo, tanto desde el punto de vista de lo geográfico e histórico, como en el aspecto cultural que conforma la identidad individual (Flys, Marrero y Barella, 18). En este sentido, la identidad de todo autor es en gran parte producto de su relación con el entorno, y determina sus actitudes culturales hacia dicho espacio y el modo en que estas se manifiestan en su obra. Esto es muy cierto en el caso de Gil-Albert y explica su honda identificación con el ámbito mediterráneo, estrechamente relacionada con su sentido de identidad y enraizada en sus recuerdos de infancia y adolescencia transcurridos en el entorno natural de la montaña alcoyana. La honda y compleja relación entre naturaleza, cultura, espacio e individuo en el caso de Gil-Albert hace que su obra se preste de manera especialmente idónea al análisis ecocrítico.

La crítica ha escrito larga y muy acertadamente sobre Gil-Albert y el exilio. O para ser más exactos, sobre sus exilios, ya que se ha distinguido entre el geográfico y el interior. También se ha dicho que Gil-Albert no es un poeta que escribiera explícitamente sobre el exilio. Si bien todo esto es cierto, no cabe duda de que la ausencia de España y la nostalgia resultante son temas que afloran de manera inevitable en su obra. Pero es la sutilidad que caracteriza la poesía de este autor la que lleva a Gil-Albert a objetivar la nostalgia del exiliado en el paisaje de su región de origen, haciendo de la descripción del espacio en el que el poeta se reconoce una expresión de identidad personal. Un claro ejemplo de este fenómeno lo encontramos en el conocido poema “A las hierbas de España”, texto en el que es la distancia del punto geográfico originario lo que sirve al poeta para proyectar su identificación con el espacio natural añorado. Cabe argüir aquí que es el paisaje, y no el poeta, el protagonista de los versos:

*Allí estaréis, en medio de los campos,  
en los fríos picachos, en las dulces  
colinas azulosas, en las sierras  
donde el aire parece el compañero  
más benigno del hombre (...)  
Allí estaréis en esas soleadas  
horas del grillo, cuando los pinares*

*todos atravesados de espadines  
de luz, dan a la siesta del que pace  
un murillesco sótano de gloria.  
Felices los que pueden todavía  
errar entre tus lumbres, como ungiendo  
sus pies con el aroma que despiden  
vuestras sabrosas hojas y lanzando  
a los ámbitos gritos de tristeza,  
llorar puedan al menos acogidos  
en los frescos ramajes maternas. (PC, 283-284)*

La invocación a estas hierbas, picachos, y pinares implica una íntima conexión de la voz poética con el ámbito mediterráneo, a cuya cultura e historia le liga un hondo sentido de pertenencia. El concepto de “sentido de lugar” o *sense of place* formulado por el crítico Lawrence Buell al que nos venimos refiriendo sirve para explicar esa ligazón entre el individuo y el paisaje, una identificación tan arraigada e inherente al sentido de identidad del individuo, que deriva en una suerte de fusión metafísica. Buell considera que a partir del concepto de “sentido de lugar” es posible distinguir tres aspectos que se manifiestan en la obra literaria; aspectos que él define como la materialidad medioambiental, la construcción y percepción social y el apego individual. Esto es aplicable en el caso de la obra gilalbertiana, en el que la descripción del paisaje y las referencias a elementos del espacio natural aparecen de forma repetida –y casi podríamos decir que obsesiva-, estando a menudo íntimamente ligados a referencias culturales concretas y siempre como parte de la construcción de la propia visión y cosmovisión del poeta.

El tema del *beatus ille* que recogen los versos finales del poema (“Felices los que pueden todavía/ errar entre tus lumbres...”) aparece aquí reformulado para hablar de la ausencia del espacio, de la nostalgia del mismo. El “tú” del poema sería trasunto de la España dejada atrás. Cabe aquí hablar de una actualizada visión de la naturaleza virgiliana, que puede apreciarse en esta y otras composiciones de Gil-Albert (como “Los alegres rebaños” por ejemplo). En el poema que acabamos de citar, el poeta incluye en este poema elementos de percepción sensorial, específicamente el olfato, con la referencia a los aromas de las hierbas, contribuyendo a dotar a la descripción de mayor relieve – a nadie se le escapa el intenso poder del sentido olfatorio para evocar recuerdos- y contribuye a identificar geográficamente el paisaje evocado. Finalmente, la cultura ligada al paisaje aparece a través de la mirada mítica y pagana que retrata la naturaleza -o la tierra- como una deidad y figura

maternal, con la referencia a los “ramajes maternos”. Esto es algo que veremos repetidamente en otros poemas, como por ejemplo en “A mi madre como Deméter” y que enlaza con el concepto de la construcción cultural del individuo a partir del espacio interiorizado como propio.

La referencia a elementos del mundo natural es por tanto constante en esta obra poética, de donde es posible entresacar numerosos ejemplos, yendo desde las estaciones del año, con la primavera y el otoño siendo las referencias más frecuentes, a insectos, plantas, aves, flores o frutos; el agua, ya sea en forma de fuente, río, lluvia u océano; el paisaje mediterráneo y la flora asociada al mismo, con olivos, granados, higueras y viñedos ocupando un lugar privilegiado en su universo poético. En Gil-Albert, las abundantes descripciones del espacio natural van conformando una taxonomía de flora y fauna mediterráneas que perfilan claramente la conexión identitario-espacial del poeta con su entorno originario, conectado a su vez con el espacio cultural. Son árboles, insectos, frutas y aves mediterráneos sin lugar a dudas, y no de otras latitudes. El propio poeta reflexionó por escrito sobre la importancia del espacio natural dentro de su cosmovisión, afirmando que:

Llegar, para mí, al campo, ha sido siempre centrarme, sentirme criatura solidaria de esa paz: de ese hermetismo, de ese silencio. (...) Estoy al sol; mi camisa, doblada junto a un tronco, bajo los pinos, recoge allí el frescor matinal que luego empapará mi cuerpo. ¡Qué estado! Nada de lo que eleva a la humanidad, ni la ambición, ni el amor, ni el sufrimiento, pueden comprársele; es el pináculo de la vida. (PC, 48)

El espacio de la naturaleza juega por tanto un papel fundamental como clave de explicación ontológica. José Carlos Rovira ha señalado que la naturaleza en Gil-Albert, en tanto que objeto poético, se puebla de figuras que son referencias culturales y permiten al poeta, al evocar por ejemplo el canto de la cigarra del campo alicantino desde el exilio americano, conectarlo con la figura de Anacreonte, referente vital y poético y paradigma de la cultura grecolatina, yendo así “desde la experiencia de lo terrestre a la cultura como identificación” (Rovira 1991, 65). En “El Etnos” de *Migajas del pan nuestro* esta identificación es presentada de manera explícita, con referencias al paisaje, el clima, el mar y otros elementos que pueblan el espacio y que se convierten en portadores de marcas de identidad:

*Decimos: es un mediterráneo.*

*Y queremos decir que modelado*

*por un mar.  
Por un aire.  
Por un clima gracioso.  
Y queremos decir que conoce las viñas,  
las abejas,  
que oye cantar el gallo en la mañana,  
la lechuza en la noche. (PC, 487)*

La imagen o imágenes del agua y su significado simbólico se advierten de nuevo en uno de los textos más conocidos del autor, el largo poema “Fuentes de la constancia.” Aquí, la oposición armonía –caos se articula a partir de la visión positiva del espacio natural, y la voz poética opone lo absurdo del afán diario del ser humano frente a la armonía que gobierna el espacio natural:

*Nada es en la tierra comparable  
al sonido del agua, nada altera  
nuestra faz con vivísimos reflejos  
de transparencia como el acercarnos  
a esos irresistibles brotes frescos  
de un manantial. (...)*

*(...) encerrados  
en sus vastas ciudades afanosas,  
con el hollín y el polvo que les niega  
toda bondad, los hombres han perdido  
casi el divino ardor de sus entrañas  
y la sed que da vida a sus deseos; (PC, 276)*

Julia Barella Vigal se ha ocupado de la relación entre la naturaleza y cómo esta se refleja en la obra de Garcilaso, señalando cómo en las *Églogas*, “La profunda relación entre el poeta, conocedor de su entorno, y la propia naturaleza pone de relieve un rico proceso emocional, de características claramente dialógicas, entre el mundo exterior y el mundo interior del escritor (...) (Barella, 225). Barella cita unos versos de Garcilaso en los que la contemplación de la voz poética del símbolo de la fuente de aguas cristalinas y los árboles frondosos dan paso a la reflexión sobre el estado del ánimo de la voz lírica (Barella, 225). El eco de Garcilaso y su visión del espacio natural



como lugar de armonía sin duda resuena en las “Fuentes de la constancia” gilalbertianas donde encontramos una muy similar mirada hacia la naturaleza, en definitiva, una imagen reelaborada del *locus amoenus*. Gil-Albert ensalza en estos versos la paz y pureza representadas en el agua que brota inalterada de la tierra. Tras los poderosos primeros versos que comienzan afirmando: “Nada es aquí en la tierra comparable/ al sonido del agua (...)”, se señala el carácter telúrico y casi sagrado del manantial: “Su vida palpitante/ nos traslada con súbito trastorno/ a un misterioso fondo originario/ de graciosa tristeza.” La influencia renacentista subyace a la visión de Gil-Albert del espacio natural y los elementos que lo pueblan (tierra, agua, vegetación), dotándolos de un significado simbólico que culmina en los versos finales, en los que el agua que fluye se revela como metáfora de la existencia humana: “un agua inesperada/ que no es más que la vida, allí fluyendo, / su tiempo inapresable y su grandeza.” (PC, 277). A esto cabría añadir además la referencia heraclitiana sugerida por la alegoría del agua que fluye como el tiempo. Por otro lado, el concepto de poesía “post-pastoril” propugnado por Terry Gifford resulta de gran utilidad a la hora de situar la contraposición campo-ciudad en estos versos. Gifford ha analizado largamente los tópicos pastoriles desde la perspectiva ecocrítica, postulando este concepto que explica en términos de la evolución del mundo estático de la tradición virgiliana, sustituido en la época actual por una naturaleza que se manifiesta en cambio continuo. La convención literaria virgiliana de la dicotomía campo-ciudad, dirá Gifford, es actualizada en autores contemporáneos para reflejar las nuevas dinámicas de oposición entre ambos espacios.

Desde el exilio, Gil-Albert evoca el espacio geográfico que ha dejado atrás, cifrando en él su pertenencia e identidad, simbolizado en el paisaje natural. Como se advertía en “A las hierbas de España”, la nostalgia del destierro se traduce en versos que evocan no una ciudad ni la compañía de sus compatriotas, sino el paisaje natural, trasunto de la identidad cultural del poeta -que, como han señalado otros autores, va más allá de ámbito español para confluir con la referencia a Grecia-. En un texto escrito con motivo de su nombramiento como hijo predilecto de la ciudad de Alcoy, el autor recoge de manera inequívoca la identificación personal con el espacio natural de su tierra de origen, cuando afirma que estando en el exilio y habiendo recorrido numerosos lugares,

En cualquiera de esos escondrijos míos, (...) se me exigía saber quién era yo y de dónde vine, (...) Era de Alcoy, ciudad sita en Alicante, entre el Este y el Mediodía español, zona montañosa y marítima a la vez, con sus primitivos almendros palmerales y olivos (...) (PC, 47).

Con estas palabras, Gil-Albert enlaza extraordinariamente la referencia geográfica, expresada a través de la ubicación espacial, constituyendo su lugar en el mundo tanto literal como metafórico, y la referencia al mundo natural, con la enumeración taxonómica de la flora de la región. Además, el adjetivo “primitivos” aplicado a los árboles, añade a ello la referencia histórica y cultural, apuntando con ello a los varios pueblos que ocuparon en olas sucesivas el ámbito mediterráneo/levantino a lo largo de los siglos (íberos, griegos, romanos, árabes), responsables de la configuración de dicho paisaje a través de diversas prácticas agrícolas. La cultura -no lo olvidemos- se origina también desde la agricultura.

La sacralización de lo natural, enlazando creencias paganas asociadas al paisaje, se manifiesta en la visión del espacio mediterráneo y su cultura a través de abundantes referencias mítico-antropomórficas. La naturaleza se reviste en Gil-Albert a menudo de la mirada mítica, algo que no debería sorprendernos dado el importante papel que juega el mito en su obra. Valga como ejemplo el poema “La primavera”, incluido en *Las ilusiones* en el que la tierra aparece asociada a la diosa Deméter, esposa madre de Perséfone y divinidad protectora de la agricultura y las cosechas/fertilidad de la tierra (PC, 299). La ausencia de Perséfone, retenida por Hades en el inframundo, corresponde al invierno, y su retorno cada año resulta en la primavera y las cosechas, que Deméter, feliz por el regreso de su hija, concede a los mortales. Katherine Rigby ha estudiado en *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism* la mirada romántica hacia la naturaleza y la sacralización del espacio natural por parte de autores románticos europeos, como Samuel Coleridge y William Wordsworth (...). En *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, yo misma exploraba la importante influencia del Romanticismo en la cosmovisión gilalbertiana. Desde la evocación de la cultura clásica a través de su poesía, heredada en parte de figuras como Keats y Wordsworth, a la visión casi mística de la naturaleza que sigue la estela de Hölderlin, la sacralización del espacio natural es en gran parte una huella romántica (Moreno, 2000, 161). El concepto del momento epifánico, experimentado a menudo a través de la contemplación de la naturaleza, es algo que encontramos tanto en Keats como en Wordsworth, constituyendo según el crítico Philip Silver “un elemento clave de la experiencia alto y posromántica.” (Silver, 147).

El yo poético de Gil-Albert, que filtra la visión de lo natural a través de la mirada culturalista y recurre a menudo al mito para representarla de manera simbólica, está empapado de la concepción visionaria de Hölderlin. Valga como ejemplo el poema “A la cigarra”, subtulado “Homenaje a Johan Christian Friedrich Hölderlin,” donde el poeta señala al insecto que da título al

texto, de acuerdo a la visión heideggeriana, como creador órfico de la realidad. La cigarra no solo es testigo del ciclo de la vida, sino que su canto hipnótico mantiene en una suerte de hechizo a quienes lo escuchan bajo el sol veraniego; en última instancia, es la voz de la cigarra la que parece sostener la propia realidad. La voz poética llega incluso a articular una reflexión de corte simbólico que parece preconizar preocupaciones ecológicas modernas. El poeta se pregunta por las consecuencias de la desaparición de la cigarra, desaparición que llevaría a una ruptura del equilibrio del mundo natural, y en última instancia, del equilibrio del universo:

*Tu encendido pentagrama de fuego  
dulce cigarra, vibra por los campos  
la rubia eternidad.  
(...)  
Oh, entre los mares,  
polvo y calor vibrando eternamente.  
Como un hilo de oro que fulgura,  
cada vez que tu cuerpo estremecido  
lanza sus ondas, hombres y cosechas  
quedan como hilvanados en tu acento,  
(...)  
Quizás tu hechizo  
sea el oscuro vértigo culpable  
de tan vanas labores, de esos triunfos  
del hombre y de la tierra en sus abrazos  
de nupciales tristezas.  
Si cesaras  
un día de cantar, ¿no se hundirían  
los ligeros andamios que soportan  
la feliz existencia? (PC, 689)*

Como estamos viendo, la metáfora de la cigarra para representar al poeta es un motivo recurrente en la obra de Gil-Albert, ya que la voz del poeta se identifica con las cualidades que se atribuyen a este insecto. En *Breviarium Vitae* afirmará que “Veo moverse a los hombres como hormigas mientras canto como la cigarra, ebrio de sol, sobre el vacío, impenetrable, abierto bajo la rama que me suspende.” (BV, I, 87). Por tanto, la cigarra es la criatura que canta, despreocupada, desde el ocio creativo; por el contrario, la figura de la laboriosa hormiga representaría a sus

congéneres que se afanan trabajando sin descanso, desoyendo la llamada al placer y el sosiego mientras persiguen bienes materiales, fama y honores. La referencia a la cigarra y la hormiga representa de nuevo la contraposición entre lo espiritual y lo material. Si en la fábula clásica se presenta la actitud de la hormiga como el modelo a imitar, Gil-Albert subvierte dicha idea para defender en cambio el canto, el arte, el ocio y el goce como los ideales de vida con los que se identifica.

Como se ha venido poniendo de manifiesto, la relación de Juan Gil-Albert con la naturaleza y el lugar que esta ocupa en su obra resultan fundamentales para entender su cosmovisión y su proyecto creativo. La naturaleza es cíclica, inmortal y permanente, aunque esté siempre en proceso de cambio. Por el contrario, el ser humano y el propio poeta está sujeto a la impermanencia y abocado a la muerte. Gil-Albert toma esta oposición como punto de partida para la reflexión sobre la mortalidad ajena y propia. El deseo del poeta y el objetivo de su obra es entonces trascender la mortalidad a través de la obra de arte, emulando a la naturaleza.

En las páginas precedentes he intentado poner de manifiesto cómo una lectura ecocrítica de la poesía de Gil-Albert revela la existencia de un hilo conductor que vertebra toda su escritura, y que sitúa el espacio natural como elemento central de su cosmovisión. Como sabemos, las referencias en Gil-Albert no son nunca superficiales, sino que se integran formando un sistema cohesivo que se teje como una sólida tela de araña para contener su producción literaria. De ahí que podamos concluir que la visión de la naturaleza está en este autor interiorizada y resulta inseparable de la visión de sí mismo y de su lugar en el mundo. El espacio natural, que aquí hemos analizado a través de elementos concretos como la cigarra, las fuentes, y la flora mediterránea, sirven al poeta para identificarse con su espacio originario y el mundo cultural al que pertenece. Más aún, cabe afirmar que el poeta, consciente de ser parte integrante de un todo, el universo, busca en la naturaleza la armonía a la que aspira, heredero al fin de una tradición literaria y filosófica; de ahí que no sea posible leer su poesía sin advertir esa visión omnipresente e idealizada del mundo natural. Como hemos visto, la importancia de la belleza del espacio natural y su capacidad de generar la revelación epifánica tienen mucho que ver con el espíritu del romanticismo. No en vano, el propio Gil-Albert explicaría en numerosos escritos el origen de su vocación literaria como resultado de haber sido “herido” desde edad muy temprana por la belleza del mundo. Es sin duda esa fascinación por el entorno natural y vital lo que caracteriza la escritura gilalbertiana, y lo que nosotros, sus lectores, buscamos también a través de sus páginas, queriendo ser partícipes de ese amable descanso metafísico bajo los árboles sagrados, mientras vibra en la distancia el canto de la cigarra.

## Obras citadas

- Barella Vigal, Julia. "Naturaleza y paisaje en la literatura española" en *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010: 219-238.
- Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London and New York: Routledge, 1991.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- Coupe, Laurence, ed. *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London and New York: Routledge, 2000.
- Flys Junquera, Carmen, José Manuel Marrero Henríquez y Julia Barella Vigal, eds. *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Gifford, Terry. *Green Voices: Understanding Contemporary Nature Poetry*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Gil-Albert, Juan. *Poesía completa*. Ed. de María Paz Moreno. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Gil-Albert, Juan. *Breviarium Vitae*. Valencia: Pre-Textos/ IGA, 1999.
- Glofelty, Cheryl, y Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1996.
- Howarth, William. "Some Principles of Ecocriticism," en Glofelty, Cheryl, y Harold Fromm, eds.
- Moreno, María Paz. *El culturalismo en la poesía de Juan Gil Albert*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.
- Murphy, Patrick. *Literature, Nature, and Other. Ecofeminist Critiques*. Albany, NY: State University of New York, 1995.
- Rigby, Katherine. *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*. University of Virginia Press, 2004.
- Rovira, José Carlos. *Juan Gil-Albert*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1991.
- Silver, Philip W. *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.

# Autoficción, metateatralidad y pulsión trágica en ‘Valentín’ de Juan Gil-Albert

Alberto Conejero  
Poeta y dramaturgo

En primer lugar, quisiera agradecer a la organización la invitación a este Congreso<sup>42</sup>. Hasta el día de hoy, mi relación con Gil-Albert ha sido intermitente y azarosa. De ahí que estos apuntes o notas sobre su novela *Valentín* no provengan tanto de las lecturas o interpretaciones críticas formuladas desde el ámbito académico —aunque las he tenido en cuenta, lógicamente— como de una aproximación periférica y, hasta cierto punto, excéntrica.

Acepté empero la invitación confiando en una larga cadena de azares, iniciada, hace ya algunos años, cuando el periodista y amigo Víctor Fernández me regaló la hermosísima primera edición de *Valentín*. Aquella lectura produjo en mí una impresión tan honda y profunda que, al levantar la vista de su último párrafo, que no el corazón, el cual seguía allí atrapado, brillaba por derecho y con nombre propio el planeta Gil-Albert. Desde entonces no he abandonado nunca al astro alcoyano, admirando la labor de cuantos se han esforzado por darle el lugar que le corresponde: al poeta, al intelectual, al hombre que perteneció a muchas Españas y quizá por eso a ninguna, al exiliado primero y luego al transterrado en tierra propia, al hombre al que tan bien se avienen estas reflexiones de María Zambrano:

El exilio es el lugar privilegiado para que la Patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando ya el exiliado ha dejado de buscarla. (...) Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no se recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece. No la puede definir, pues que tan siquiera la reconoce. ¿Sale acaso del fondo de su ser, de ese mismo fondo inaccesible que irónicamente despide alguna centella para no ser olvidado?<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> N.A. He mantenido la primera redacción de este escrito, pensada para ser leída en el Congreso Internacional «Vibraciones de Juan Gil-Albert: la fascinación de la constancia», que se celebró en Alicante-Alcoy: 3, 4, 5 y 6 de abril de 2019 y no publicada, de ahí que algunas citas aparezcan sin su referencia exacta.

<sup>43</sup> Zambrano, María (1990): *Los Bienaventurados*, Madrid, Siruela, pp.- 42-43.

Debo insistir. Después de leer ese último párrafo, aquel que reza “Llamé a mi puerta porque mi voz era la única que podía responder, desde dentro, a mi incógnita. *The rest is silence.*”, sentí que yo era uno de esos “pocos a quienes va dirigido este texto”, según Gil-Albert afirma en la entradilla. Sentí que la novela había encontrado una de esas almas que “no necesitaban que el autor les diga: esto no es un suceso, es un Tratado”.

Mi admiración se acrecentó aún más cuando supe que escribió la novela en 1964, quizá tras el periodo más oscuro del exilio interior de Gil-Albert. Como se sabe, regresó a España en 1947<sup>44</sup>, padeciendo desde ese momento el desprecio personal y literario de la España franquista y quizá también de la España del exilio. La década que transcurre entre el final de la redacción y la publicación aparece como el triunfo de la voluntad de un hombre colmado de incomprensiones y soledades que, con todo, mantiene la temperatura de su vocación aun durante el invierno franquista; un hombre que asume su condición de margen, de verso suelto, casi de fantasma. Desde ahí, desde ese margen que hubiera arrumbado a tantos otros, convierte la literatura en leña del porvenir, en la trinchera donde soportar las pérdidas familiares y las incontables renunciaciones; literatura del vencido que no se deja vencer, del homosexual que pasea las calles de una España inmisericorde con tantos de sus hijos y especialmente con los homosexuales; poeta de guardia donde nadie lo aguarda; un humanista en tiempos inhumanos. Todo eso se suma al altísimo mérito artístico de una obra que iniciativas como estas jornadas se ocupan de poner en valor y de dar a conocer a nuevos lectores.

Antes de adentrarme en la idea central de mi intervención, quisiera abordar, con forzosa brevedad, el homoerotismo y la “cuestión homosexual” en esta obra. Por fortuna, en los últimos años la obra de Gil-Albert está siendo revisitada desde los estudios de género y especialmente desde la *teoría queer*<sup>45</sup>. Pese a los no pocos recelos, no se trata de reducir sino de multiplicar las subjetividades, superando la consideración homófoba de que señalar la importancia de la dimensión homosexual o centrar los estudios en esta esfera era minusvalorarla. *Valentín* (1974) bien podría formar parte de una trilogía que completa con *Los arcángeles* (1980) y *Tobeyo o del Amor* (1990), tres tratados sobre la pasión homoerótica en las que se repite, de un modo casi idéntico, el adagio “Porque amar verdaderamente consiste en centrar en alguien la atracción del cosmos”.

---

<sup>44</sup> Parra Pozuelo, Manuel (2007): *Valentín: una tragedia ocasionada “por un feroz impulso clandestino”*, p. 233

<sup>45</sup> Cfr. Martínez Expósito, Alfredo (2004): *Escrituras torcidas*, Barcelona, Laertes. Especialmente Poblador Chavero, Alfredo (2016), “El homoerotismo en la obra literaria de Juan Gil-Albert: Heraclés y Tobeyo o del amor”, Universidad de Zaragoza.

Esta visión del amor tiene su poética en el *Heraclés*, tratado «sobre el último tema escabroso que queda en pie», refiriéndose con esta expresión al tema de la homosexualidad. Obra escrita en 1955 pero publicada veinte años después, y que el poeta González-Iglesias ha denominado “autorretrato-moral, por alegórico”<sup>46</sup>. Aunque algunas de sus páginas han envejecido terriblemente —está atravesado por una profunda misoginia—, hay algo definitivamente revolucionario en este *Heraclés*, escrita justo cuando el franquismo dirigía su maquinaria represora hacia los homosexuales.

Sin duda la lectura de este tratado ilumina muchos de los pasajes del *Valentín* desde una concepción neoplatónica y también, en el sentido más pleno, romántica, en cuanto la Grecia clásica se convierte en un refugio intelectual y moral. Quizá esta dimensión neoplatónica ha impedido observar con claridad la pulsión trágica en la que se enclavija *Valentín*, y que certeramente señala Gil de Biedma en su epílogo, insistiendo en esa melancolía de raíz trágica que lo vincula con Cavafis y, añadido yo, con Luis Cernuda; homosexuales los tres, inquilinos del margen físico y moral.

Hablamos de una visión trágica de la condición homosexual —y por tanto de la propia existencia— expresada a través de la metanovela, la metateatralidad y la autoficción especular. En este sentido, se ha ponderado poco el texto que escribió Gil Albert para la edición de *La gaya ciencia* y en el que leemos “Toda obra de arte es una quintaesencia del ser que la crea. Así *Valentín*. Nada nos significa más que nuestra quintaesencia, pero nada, a la vez, nos aparenta menos” y luego “El empeño y la labor por tanto del artista radica en esto, en hacer aflorar, como una fuente escondida su razón de ser, el subterráneo mensaje de su luz. Lo que no nos obliga a ser autobiográficos, ya que los caminos de la luz siempre son rectilíneos”. Y prosigue “*Valentín* me pertenece por entero, pero no soy yo. Su tema sí que me pertenece de modo, llamémosle, irreparable, tanto, que he necesitado, para hablar de él con más comodidad, con menos obcecación, distanciarlo de mí y poder así dedicarme a contemplar su anécdota como un espectador cualquiera, aunque condicionado por unas aptitudes sensibles de excepción, eso sí”.

Estas calculadas y hermosas palabras de Gil-Albert se completan con lo que dijo Gil de Biedma en el célebre “Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje”. Allí, el poeta catalán dice que nuestra novela se encuentra en “el extremo opuesto de la meditación autobiográfica”, “sólo eso, fingida trama de la vida y del infausto amor”; y luego “historia fingida”, citando lo de “relato

---

<sup>46</sup> González Iglesias, Juan Antonio (2001): «Prólogo», en: Juan Gil-Albert: *Heraclés*. Sobre una manera de ser (1ªed. 1975), Valencia, Pre-textos, pp. 7-11.



artificial, no artificioso”, “que ha puntualizado Gil-Albert anticipándose a la posible reacción de algún lector”. Llama la atención la propia necesidad y la insistencia con las que novelista y poeta insisten en alejar la obra del campo de lo autobiográfico, aunque insistiendo en la vinculación íntima y honesta del impulso, una sístole y diástole que Gil de Biedma completa con un “nos encontramos ante una narración en primera persona, ante una ficticia meditación autobiográfica”. Así que la novela, que era el extremo opuesto de la “meditación autobiográfica” es ahora “una ficticia meditación autobiográfica”. Este calculado ejercicio de afirmación y negación no es más que un sabio empleo de la figura retórica de la paralipsis, negar algo para llamar la atención precisamente sobre ese algo. Ahora bien, la incógnita puede despejarse del todo si ubicamos *Valentín* en lo que Colonna ha denominado “autoficción especular”.

En *Autoficción y otras mitomanías literarias* (2004)<sup>47</sup>, Vincent Colonna propone una nueva categoría que trasciende la sempiterna dialéctica entre los binomios biografía/verdad y ficción/fábula, y que, casi medio siglo después de su fulgurante bautismo por Doubrovsky (1977), sigue generando el neologismo, la autoficción. ¿Y si acudiéramos a la biografía ajena para hablar de la nuestra? ¿Y si empleásemos el reflejo del Otro para hablar de nosotros en el Teatro? La autoficción especular, ésta es la categoría que explora Colonna, permite desbordar este juego de máscaras entre el autor y sus personajes, más allá de la evidente homonimia o de la frecuente metalepsis (la intrusión del narrador/dramaturgo). Desde luego el pacto con el receptor/espectador en la autoficción especular es ambiguo. Las pistas son difusas e incluso puede darse el caso de que el texto prescindiera del arancel del autor y permanezca, a ojos de los lectores/espectadores, fuera del territorio de la autoficción<sup>48</sup>.

Desde luego el protagonista de *Valentín*, al actor Richard, es hijo de la ficción y de Gil-Albert; del mismo modo que Próspero es hijo de la ficción y de Shakespeare. Menciono al protagonista de *La Tempestad*, porque curiosamente Gil de Biedma se centra en esta obra, que sin embargo no aparece citada en ninguna parte de la novela, como bien señala Romo Feito en su estudio “*Valentín y Gil de Biedma (Notas a Valentín)*”<sup>49</sup>. Por el contrario, se registran diez citas de *Otelo*, una de *Romeo y Julieta*, una de *El Rey Lear*, una de *Macbeth*, dos de Hamlet, una de *El mercader de Venecia*, una de la primera parte de *El Rey Enrique IV* y una de *Ricardo II*, aparte de referencias

---

<sup>47</sup> Colonna, Vicente (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristam.

<sup>48</sup> Sobre todas estas cuestiones ha reflexionado luminosamente Javier Ignacio Alarcón en su artículo “Autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular” en VV.AA: (2014): *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Iberoamericana, Madrid.

<sup>49</sup> *Memorabilia: Homenaje a Gil-Albert*, organizado por la Universidad Menéndez Pelayo en Valencia, del 1 al 4 de abril de 1995.

indirectas o a títulos —*Los dos hidalgos de Verona, Las alegres comadres de Windsor, As you like it, el Eduardo II* de Marlowe— y los sonetos.

No puede ser inocente este papel central en el comentario de Gil de Biedma, cuando sabemos que éste fue mucho más allá del papel de “agente literario” gracias al estudio de la correspondencia entre los dos autores y a la que me referiré poco después. Gil de Biedma ha entendido el apasionante juego de máscaras que es *Valentín*. Como en un juego de muñecas rusas Gil-Albert emplea la hipóstasis de Shakespeare que, a su vez, emplea la hipóstasis de *Otelo*; un juego de máscaras, de escisiones del yo, de visitantes del yo. Con gran destreza Gil de Biedma centra el comentario en Próspero y no en Otelo, porque en *La tempestad* es aún más claro este juego de máscaras. Próspero es el soberano de la isla, casi el demiurgo, que tiene, no sin dificultades, al resto de personajes a su merced. La estudiada identificación entre Próspero y Shakespeare hace que la identificación entre Próspero y Richard nos lleve irremediamente a la de Richard con Gil-Albert, porque “la escena no es una ficción, es una realidad distinta a la de la vida, la realidad del arte”, allí donde reside la quintaesencia de nosotros al que el propio Gil-Albert se refiere en su introducción a la novela.

Desde luego se podría insistir mucho más en esta dimensión autoficcional especular en *Valentín*, pero elegiré tan sólo un elemento que me sirve además de enlace con la idea que les quiero compartir. Se trata de la escena en el río de Italia en la que el desnudo de Valentín le muestra a Richard “el esplendor posible de la vida en toda su imposible plenitud”. Son muchos los estudios que señalan la filiación clásica y aun pagana de este pasaje. Jorge Pérez-Rey en su artículo “Eros se baña en el Loira: un *leitmotiv* en la prosa de Juan Gil-Albert”, en el que afirma “tomando ejemplo de nuestro autor, cautelosa pero firmemente nos atreveríamos a decir que tanto su homoerotismo como su estancia juvenil en la Turena han sido determinantes en su vida y en su obra (tan íntimamente ligadas)”. Y agregamos un tercer elemento, aglutinador en la concepción gilalbertiana de la vida y del arte: los ríos. Un río: el Loira. Es, en efecto, a orillas de este río donde vivió su idilio, más o menos asumido, con Kenneth: “No había yo dispuesto, hasta entonces, de un compañero como Kenneth con el que intercambiar pareceres sobre las cosas o, al menos, en un sentido tan amplio y, tan fuera, en mi medio, de lo corriente”. Imagen aglutinante decimos, porque el río sirve, a esta revelación fundamental, de marco, de escenario y símbolo: en su cauce confluyen simbólicamente la naturaleza y la conciencia. “El tema que nos había juntado, pienso yo ahora, era el amor... pasamos juntos la noche en el castillo, deambulando por su *parterre* desierto, subiéndonos a las habitaciones vacías y

asomándonos a las pequeñas ventanas renacentistas, para sondear el Loira penetrado de penumbrosa claridad lunar, como si navegáramos en un barco de mármol”.

La imagen de la revelación (a veces fulgurante, pero siempre fascinante y rodeada de algo así como un halo de clasicismo) del amor homosexual, representado por la persona amada, surgiendo o zambulléndose desnuda en las aguas de una corriente fluvial, la hallamos reiteradamente a través de la obra en prosa de J. Gil-Albert, como un *leitmotiv* de un amoralidad pagana, pero de naturaleza platónica, tal como el propio Gil-Albert señala “en esa línea, llamémosla platónica, del descubrimiento inmemorial, y trastornador, del amor, he vivido yo”.

No obstante, creo que se vuelve a escapar una dimensión fundamental del río y es éste como un escenario trágico. Un símbolo que aparece recurrentemente en la mitología, en la poesía y en el teatro donde las aguas sinuosas, las húmedas orillas, la vegetación fluvial, etc. se yerguen como escenario propio de las pulsiones sexuales trágicas. Así, el río en *Valentín* es el fogonazo que precede a la tragedia, el exceso de vida que sólo puede terminar en catástrofe, un punto de inflexión definitiva en la peripecia del héroe trágico, en este caso, Richard. Por citar sólo dos ejemplos de nuestra dramaturgia me refiero al río también italiano en el que Federico y Casandra se conocen fortuitamente en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Se enamoran sin saber que van a convertirse en hijastro y madrastra; un amor fatal que terminará con la muerte de los dos. Por otro lado, está el río en el que bebe el caballo de Leonardo en *Bodas de Sangre* y que acabará alimentándose de la sangre de éste y de la del Novio.

Son sólo dos ejemplos para insistir en la lectura trágica de la pieza, a menudo ahogada por la dimensión pagana, neoclásica o romántica. *Valentín* es fundamentalmente una tragedia, tal como señala Gil de Biedma: “*Valentín* puede leerse como un bello poema romántico, apasionada historia de un desastroso amor. Pero mejor se lee, me parece a mí, como una estricta tragedia”. *Valentín*, sí, es la tragedia del amor homosexual, porque para Richard éste no puede ni debe suceder en la vida, allí donde el alma está confinada en su cuerpo; de igual modo que el Perlimplín lorquiano se convierte en amante de su propia esposa para que ésta se pueda enamorar de su alma, pero luego ha de inmolarsse para vengar su honor y condenar así a Belisa; o como Yerma mata a su propio marido y con él la única posibilidad que concibe de ser madre, así el amor de Richard, tras la epifanía del río, sólo puede terminar con la muerte de Valentín. Aquí no podemos estar de acuerdo con Gil de Biedma, cuando afirma que “la naturaleza homosexual de los sentimientos de Richard y su empecinada

continencia, sin dejar de ser factores determinantes de la acción de la obra, son desde el punto de vista del significado de la obra, factores concomitantes, secundarios”. Es una argumentación sin duda hija de la época, tratando de liberar la obra de miradas reduccionistas o prejuiciadas, más allá de los “pocos” cómplices a los que se refiere el propio Gil-Albert. Es un amor trágico, porque se trata del amor de un hombre por otro hombre, en una sociedad que los condenaba, aunque lo es, sobre todo, por la homofobia interiorizada del protagonista, incapaz de plantearse una culminación efectiva de su pasión. Sólo más allá de los cuerpos, podrá darse un amor, entonces más puro. Desde luego, el exceso de amor, que también es *hybris*, condena a nuestro héroe trágico, pero es exceso de amor porque no puede éste tener resolución, salida; es un amor aporético en vida. De ahí que Richard espere tras la muerte poder encontrarse con su amado y entonces, sí, declararle su amor, libre de las máscaras “Es la vida, Valentín. ¡La vida eterna! No representamos ya nada. ¡Somos!”. Por fin la máscara ha caído. La máscara terrible de la que habla Federico García Lorca en *El público*. ¿Acaso la metateatralidad de Valentín no está relacionada con esta obra de Lorca? Richard no se atreve a vivir la homosexualidad sin máscara, como el Director de *El público*, porque supondría la muerte, pero vivir con la máscara es agónico. De ahí, el fatal desenlace.

En esta lectura de *Valentín* como una dramaturgia de la hora final (en la expresión de Sarrazac), en la que la voz del protagonista emerge primero desde el soliloquio, luego como un monólogo dirigido al ausente Valentín y por último escindiéndose en más voces en un diestro juego teatral, quiero también señalar otro mecanismo trágico que me parece que no ha sido subrayado hasta ahora: el error trágico. ¿Y si realmente Valentín amase a Richard? ¿Y si, como en *Otelo*, Valentín fuera “inocente” (permítanme) de los celos de Richard? Mencionemos ahora que la obra iba a llamarse *Desdémona*. Desdémona, es, desde luego inocente. ¿Por qué entonces no lo es Valentín? No hay ninguna escena en la que quede claro que éste ha tenido relaciones con mujeres. Esta ambigüedad que permite el error trágico queda del todo manifiesta cuando leemos esta sugerencia de Gil de Biedma:

[hay algo] que me atrevería a sugerirte: es al final de la página 49 y principio de la 50: “...en el centro de un claro que dominaba una pendiente, sirviéndoles de fondo el azul sobre el que flotaban, deslizándose, unas joyantes nubes luminosas, vi, a Lady Cecilia en brazos de Valentín, sumidos, parecía, en un elocuente silencio” ... ¿Por qué no, en vez de “Lady Cecilia en brazos de Valentín”, “vi, a Lady Cecilia y a Valentín, sumidos, parecía en un elocuente silencio, ...”?

Según María Paz Moreno, de cuyo trabajo extraigo la cita de la carta “De Biedma continúa explicando el porqué de su sugerencia, y asegura que con un pequeño cambio se acrecentaría el suspenso de la escena, al suprimir el abrazo de la pareja y dejarlo en un momento de mayor ambigüedad. Al autor de Valentín debió de parecerle acertada esta sugerencia, ya que, si consultamos la versión final publicada de dicha obra, veremos que Gil-Albert incorporó la sugerencia de su amigo, dejando el texto tal y como éste proponía<sup>50</sup>.

Sin embargo, no se trata sólo de “acrecentar el suspense”, sino de hacer más evidente el error trágico. Richard mata a Valentín porque desde su homofobia interiorizada —al igual que Otelo siente que por ser negro no es suficiente para Desdémona— jamás poseerá a Valentín si no es terminando con su vida:

Sentí que me alumbraba de júbilo partícula de mi corazón entristecido. Grité, lloré, me dejé conducir alorado. ¡Pero te tenía! Supe, en fin, que todo era por ti y para ti; mi vida, tu muerte, y entre ambas, el irresistible recuerdo de todo lo vivido se me selló, de pronto, como un tesoro del que ya nadie podría desprenderme, que nadie me podría quitar.

Como la Antígona de Kierkegaard, Richard es “novio del sufrimiento”; comparemos lo que dice Richard en el inicio de la novela: “No estoy delirando, aunque bien comprendo que mi raciocinio no pertenece ya a este mundo de los muertos donde se viene a morir, a fracasar, a desvanecerse. Otra persuasión me mueve y el resplandor de su luz me rebasa a mí mismo”. Con el verso 850 de la Antígona de Sófocles, el único además que cita Kierkegaard «¡Oh, desventurada, sin ser de los vivos, ni de los muertos, sin morada en la vida ni en la muerte!». Richard es un héroe trágico porque su amor lo coloca fuera del mundo, estar dentro y fuera del mundo, eso que para Unamuno explica nuestra condición trágica. Y es precisamente el amor lo que nos asoma a la eternidad y de ahí su potencia trágica en la célebre cita de *Del sentimiento trágico de la vida*: “Gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu. [...] Este dolor da esperanzas, que es lo bello de la vida, la suprema belleza, o sea, el supremo consuelo”, amor que condena a Richard pero a la vez le acerca a lo eterno. Por eso, pese a todo, *Valentín* es una novela vitalista, como toda tragedia en el sentido que Jaspers da a lo trágico en *Esencia y forma de lo trágico*, pues “en la desgracia mira el espectador el

---

<sup>50</sup> Citadas en Moreno, María Paz: “La correspondencia inédita de Juan Gil-Albert: Cartas de Salvador Moreno, María Zambrano y Jaime Gil de Biedma”, University of Cincinnati, consultado en [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_183.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_183.pdf)

júbilo del ser, el cual conservase eterno en el seno de toda destrucción, plenamente consiente del prodigar y destruir, del arriesgar y naufragar de su máxima potencia”.

La muerte de Valentín produce la anagnórisis del protagonista, que lo llama “descubrimiento”, cuando sus manos rodean el cuello de su amado ya cadáver: “Así, mis manos aún en tu cuello latente, supe de pronto, todo, supe que aquel torbellino oscuro que me arrastró hasta el crimen se llamaba Amor. Al saberlo, como si un relámpago siniestro hubiera iluminado las profundidades mi ser, rugí, rugí por haberte matado y haberte perdido”.

Con estas notas he pretendido llamar la atención de los especialistas sobre la condición trágica de Valentín, con la presencia de la *hybris*, el error trágico y la agnición; también las fértiles posibilidades del cotejo de estas novelas con las tragedias teatrales; una condición trágica que adquiere una dimensión radicalmente humana cuando reparamos en la autoficción especular de la novela, la que une a Richard con Gil-Albert. Muchas gracias.

# Los años de Gil-Albert en México. Su labor en la revista 'Taller'

Pedro García Cueto

Doctor en Filología

La colaboración de Juan Gil-Albert con la revista *Taller* no surgió al llegar a México, sino, como nos recuerda José Carlos Rovira en el excelente artículo “El exilio en México y Gil-Albert” (Nuevos apuntes sobre su actividad intelectual), publicado en la revista *Laberintos* en el año 2004, ocurrió en Mayo de 1939, cuando todavía no había llegado el barco Sinaia al puerto de Veracruz.

Juan Gil-Albert estaba en Francia, a punto de embarcar hacia su exilio mejicano, cuando el periódico *El Nacional* del 28 de mayo publica el breve texto *Elegía a un efímero abrazo*, que había aparecido en el número II de la revista *Taller*, correspondiente a Abril de 1939. El texto forma parte de *A los sombreros de mi madre y otras elegías*, que no coincide con la del título *Elegía a los sombreros de mi madre*, que el escritor alcoyano había publicado en la gaditana revista *Isla* en 1934.

El día que apareció el texto “Elegía a un efímero abrazo” (sigo a José Carlos Rovira en su esclarecedor artículo), abría la sección una frase de Napoleón, seguía otra de Lord Byron y también aparecía un soneto de Julio Herrera y Reisig. El texto de Gil-Albert es uno de los pocos testimonios en ese momento de la literatura española del exilio, ya que la mayoría de los escritores que publicarán en *Taller* lo harán más tarde, cuando ya se hallan en México.

Hay que recordar que *el Nacional* era un periódico del Gobierno mejicano y, a partir de junio de 1939, será portavoz cultural del exilio. Fue Efraín Huerta, como nos recuerda el profesor Rovira, quien seleccionó aquel primer texto del escritor alcoyano, porque fue el primero en prestar atención al escritor en una sección que se titulaba “Españoles en México”, donde el 14 de julio de 1939 aparece un artículo titulado “Juan Gil-Albert”.

Desde junio el *Suplemento dominical* del periódico puso en marcha una sección titulada “Españoles en México”, allí desfilan grandes escritores del exilio. El domingo 13 de junio la página estaba dedicada a Antonio Sánchez Barbudo y a Gil-Albert.

Aparecen varios poemas del escritor alcoyano: “El culto familiar”, fechado en 1939, “El Arcángel” y “La caballería”, escritos ambos en 1938. El último refleja la triste imagen de los soldados que cabalgan en la noche, frente al primero donde se nos presenta, en forma de soneto, una figura que revela la Naturaleza, a través de un sol emergiendo tras nubes tomentosas.

Gil-Albert no volverá a colaborar en *El Nacional* hasta su despedida en 1947. Después de su temprana colaboración, el periódico acoge las voces de muchos exiliados. En la revista *Taller*, sin embargo, ya aparece las críticas de un grupo de intelectuales contra el esteticismo de la revista, encabezando tales disonancias Emilio Abreu Gómez.

Exiliados de la talla de José Moreno Villa o Emilio Prados manifestaron su rechazo a los poemas políticos que ellos fomentaron, en un principio, con su participación.

Gil-Albert colaboró también en *Las Españas*, revista que comenzó su andadura a editarse en 1946 de la mano de Manuel Andújar, José Ramón Arana y José Puche. El escritor alcoyano colaboró, por primera vez, en noviembre de 1946, exactamente en el número 2 de la revista. En sus páginas 3 y 4 aparecieron *Mis preceptores* con la indicación de El Ocio y sus Mitos (sigo a José Carlos Rovira y a su artículo aparecido en la revista *Laberintos*).

El número 4 de *Las Españas* está dedicado al recuerdo de Don Antonio Machado, en el octavo aniversario de su muerte con artículos de Manuel Altolaguirre, Juan José Domenchina y Juan Gil-Albert, entre otros.

Y el número 5, fechado en Julio de 1947, se recoge un estudio al estilo cervantino de Juan Gil-Albert titulado “Alonso Quijano el bueno”.



Volviendo al periódico *El Nacional*, la despedida de México la anunció el escritor en el Suplemento dominical el 27 de julio de 1947 a través de las palabras de Rafael Heliodoro Valle, donde cita una reunión en Morelia en la que participaban el escritor junto a universitarios de Méjico, Estados Unidos y Cuba. Para no dejar constancia detallada de sus palabras, con el único fin de resumir la intención de Gil-Albert, cabe decir que el escritor habló del destino, y era éste, precisamente, el que le invitaba a volver a su tierra, ya que causas emocionales pesaban sobre él.

Si dijo en el citado periódico a través del artículo titulado “Un consejo” las siguientes palabras, la realidad, contradiciendo lo que su cabeza decía, impuso la vuelta a la tierra amada:

*“No huyáis del lugar donde acaban de abriros una brecha mortífera; sucumbid en él o esperad, pegados a su suelo, como una estatua inanimada, al renacer de la primavera; el triunfo del que huye no es nunca de oro de ley, y el supuesto victorioso volverá una y otra vez a caer en la trampa de su cobarde destino”.*

Así tacharon, de cobarde, su decisión, en la revista *Las Españas*, con un anónimo, donde se considera al escritor, por decidirse a volver a su país, un “muerto en vida”. La dureza de estas palabras merece que sean citadas en su integridad:

“Juan Gil-Albert, ex-colaborador de nuestra revista, ha marchado a la España de Franco. Del artículo con que, sin decirlo, se despidió de México, reproducimos el párrafo final que encaja perfectamente con su determinación: “UN CONSEJO: ... (ya citado arriba)”

*“A veces, como en este caso, el poeta subsiste en su parte formal. Pero el hombre, hombre de un pueblo y de una causa, muere en vida. De la peor manera posible”.*

Como nos recuerda José Carlos Rovira el problema de Gil-Albert fue su ausencia de lugar, ya que él vivió ensimismado por el recuerdo, envuelto en las brumas de un pasado que lo envolvía (sentimentalmente, sobre todo). Cito a Rovira, en su excelente conclusión (de su artículo “El exilio en México y Gil-Albert (Nuevos apuntes sobre su actividad intelectual)):

“El problema de Juan Gil-Albert, seguramente, es que estuvo, desde 1947, y seguramente antes, desde 1939, no entre dos tierras, sino en tierra de nadie. Y eso explica silencios cómplices posteriores de escritores y críticos frente aquel regresado que en México, como he señalado antes, optó por penetrar en las revistas mexicanas y en el ámbito de la cultura que se estaba haciendo allí, más que en los círculos atenazados por una supervivencia basada en su propia identidad de exiliados. La decisión fue bastante heroica, puesto que generaba todas las incomprensiones y rechazos posibles, desde el principio”.

Como señala Rovira, en este artículo, el camino de Juan Gil-Albert fue diferente al de otros exiliados, porque ya era singular su sendero literario y su postura ética y estética ante el mundo que le rodeaba.

***La revista ‘Taller’: su origen, de la mano de Octavio Paz y algunos textos de Juan Gil-Albert en ella.***

Los antecedentes de la revista *Taller* en la que colaboró el escritor alcoyano, nos los cuenta Octavio Paz, en su interesante estudio titulado *Sombras de obras*, publicado por primera vez, en España, por *Seix Barral* en 1983. Utilizo para este estudio la edición en Biblioteca de Bolsillo en 1996.

El escritor mejicano no sólo fue crítico, poeta y estudioso de la Literatura, sino también un activo participante en la vida intelectual de Méjico en ese período y contribuyó a ella con la creación de revistas tan interesantes como *Taller*, en la que Juan Gil-Albert ejerció de secretario.

En aquel momento, existía entre el panorama intelectual un deseo de salir de las dos tendencias en las que se posicionaron muchos escritores: el nacionalismo y el realismo socialista.

Las primeras publicaciones de los nuevos escritores fueron revistas de poesía. Una de ellas fue *Taller poético*, claro antecedente de la revista *Taller*, dirigida por Rafael Solana. Fue muy nutrida la colaboración en la citada revista de los escritores más sobresalientes del panorama mejicano: Enrique González Martínez, Carlos Pellicer, Alberto Quintero Álvarez, Manuel Lerín, Efraín Huerta y Enrique Guerrero.

*Taller poético* fue la revista más activa, la que más dio a conocer a los nuevos escritores, como fue el caso del ya citado Efraín Huerta. El primer libro del escritor (Línea del Alba) vio la luz gracias a Rafael Solana. Cuenta Octavio Paz en *Sombras de obras*, un momento clave para la transformación de la revista Taller poético en Taller.

Fue en 1938, en una comida a la que asistieron Rafael Solana, Efraín Huerta, Quintero Álvarez y Octavio Paz. Durante la reunión, se habló de convertir Taller Poético en una revista literaria más amplia y en la que tuviesen cabida cuentos, ensayos, notas críticas y traducciones. La idea partió de Solana, el cual pidió colaboración a Huerta, Quintero y a Paz para realizar semejante empresa.

La aceptación por parte de los jóvenes escritores fue fundamental para iniciar la andadura de la revista *Taller*. El primer número, fue, en parte, ideado, realizado y pagado por Solana, figuraban, aparte de poemas de los escritores ya citados, unos poemas inéditos de García Lorca rescatados por Genaro Estrada, con ilustraciones de Moreno Villa, notas de Villaurrutia y Revueltas.

Los tres números siguientes los elaboraron Quintero Álvarez y Octavio Paz. Fue en el segundo número de la revista donde José Revueltas publicó el primer capítulo de su novela corta *El Quebranto*, que no llegó a editarse. Octavio Paz quedó fascinado por ella y nos cuenta lo siguiente:

“Me impresionó tanto que me apresuré a proponerla, sin éxito, a un would be publisher. Años más tarde descubrí que este pequeño escrito de juventud –intenso, confuso y relampagueante, como casi todo lo que escribió Revueltas- tenía más de una turbadora afinidad con *El alumno Torless* de Musil” (p.97)

Como se puede apreciar por estas palabras, Octavio Paz ya demostraba una gran intuición crítica, tanto es así que se había convertido en uno de los principales promotores de la intelectualidad mejicana en aquel tiempo.

Muy interesante para mi estudio fueron las impresiones (aparecidas en *Sombras de obras*) que dedica al número cuatro de la revista, de carácter excepcional. Apareció en julio de 1939, colaboraron en el mismo Quintero Álvarez, Huerta, Solana y el mismo Paz. Abrió el número un excelente ensayo de María Zambrano (otra de las amigas de Juan Gil-Albert a lo largo de muchos

años, discípula de Ortega, como ya sabemos). Su título fue *Filosofía y poesía*. Figuraron en el sumario escritores de la talla de Bergamín, Prados, Emmanuel Palacios y Enrique González Rojo. Hubo un texto sobresaliente en ese número: Temporada de infierno de Rimbaud. La elección de este texto, supone, para el escritor mejicano, una forma de definirse, ya que no se identifican (el grupo al que perteneció) ni con el realismo social ni con los españoles de la generación del 27. Paz se refiere más bien a una identificación algo confusa, que entronca con la simbiosis entre poesía e historia.

Pero lo que nos interesa fue la llegada de los españoles exiliados y la incorporación de estos en la revista. Paz nos lo cuenta de la siguiente manera, identificándose con ellos, sabiendo que la fraternidad en la lengua es el único lugar donde podían refugiarse de los malos tiempos que les tocó vivir:

*“El ingreso de los jóvenes españoles no fue sólo una definición política sino histórica y literaria. Fue un acto de fraternidad, pero también fue una declaración de principios: la verdadera nacionalidad de un escritor es su lengua” (p. 99).*

Colaboraron en la revista amigos del escritor mejicano cuando estuvo en Valencia: Juan Gil-Albert, Ramón Gaya, Antonio Sánchez- Barbudo, Lorenzo Varela y José Herrera Perterre. El escritor alcoyano fue secretario de la revista, como comenté en páginas anteriores. También intervinieron en la revista dos amigos mejicanos de Paz y un español: José Alvarado, Rafael Vega Albela y Juan Rejano.

El problema fue la financiación, ya que tras el número cuatro los recursos económicos para financiar la revista se habían agotado. Eduardo Villaseñor, quien ocupaba un alto cargo en el Gobierno de Cárdenas y que amaba fervientemente la poesía les prestó ayuda. También José Bergamín, a través de la editorial Séneca, ofreció su ayuda a *Taller*.

A partir del quinto número, Ramón Gaya se encargó de la tipografía, dibujó viñetas (sin cobrar, según nos cuenta Paz) y modificó la carátula. Para el escritor mejicano, la revista se pareció mucho a *Hora de España*, lo que viene a ser previsible, por la presencia de los escritores de la revista creada en Valencia en *Taller*.

No fue *Taller* una revista cerrada a unos pocos colaboradores, sino que abrió el abanico a nombres tan dispares como Juan Ramón Jiménez, Alfonso Reyes, Luis Cernuda, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Rafael Alberti, Luis Cardoza y Aragón, León Felipe y otros. Se le dio importancia en las páginas de la revista a la poesía barroca, se publicó una antología de Luis Carrillo y Sotomayor, seleccionada por Pedro Salinas. También Neruda colaboró con una selección de lirás del XVII. Sin olvidar la edición moderna de las *Endechas* de Sor Juana Inés de la Cruz, preparada por Xavier Villaurrutia.

Resulta muy interesante las diferencias entre los componentes de *Taller* y los que formaron parte de la revista *Los Contemporáneos*. Octavio Paz pretende desmarcarse de ese grupo de escritores, tanto es así, que en el número 2 publicó una nota “Razón de ser”, en la cual subrayaba todo lo que los unía y los separaba de ellos.

Para el escritor mejicano, la pretendía juventud de los componentes de la citada revista era una impostura, él no creía en esa reivindicación de poesía pura, pintura pura, como si aquellos descubriesen el Olimpo, cuando éste estaba ya creado. La obra de Juan Ramón Jiménez y el anterior concepto de Paul Valery sobre la poesía pura dejaba fuera de juego a esa generación impetuosa que creía descubrir en lo puro algo nuevo. Lo que también detestaba Paz era la idea de la juventud eterna, ya que la juventud es etapa, no ha de prolongarse más allá de su tiempo y debe ir navegando hacia el cauce de la bien entendida madurez.

Para el escritor mejicano (sigo el libro *Sombras de obras*) la Guerra Civil interrumpió un importante progreso en la literatura de muchos escritores españoles, ya que sacrificaron la estética a su compromiso ético, desnaturalizando la literatura. Como vemos, no está muy lejos de la Ponencia en la que Gaya, Gil-Albert y otros criticaban el abuso de lo propaganda ideológica en la literatura.

Hay que entender la dificultad de no comprometerse con unas ideas, la inercia hacia la España republicana (por parte de los escritores progresistas) o la franquista (por parte de los conservadores). Pero es interesante el caso de Gil-Albert que logró desasirse, tras una época de compromiso ideológico, de semejante literatura ideológica.

El escritor mejicano lo dice muy bien en el libro: “La “literatura comprometida” no derribó a Franco pero comprometió a la literatura y la desnaturalizó. Se confundió a la literatura – novela, poema, crítica literaria- con la literatura política. Pero la literatura política tiene sus formas propias de expresión, las únicas eficaces: el ensayo, el artículo, la sátira, el reportaje”. (p. 103).

Para Paz, los escritores mejicanos de *Taller*, no creían en la poesía social, salvo el caso de Efraín Huerta. Hay unas líneas que, en mi opinión, fundamentan el rechazo de todos ellos a la literatura de propaganda, como comenté antes:

*“Nuestra oposición al arte de propaganda era una manera de afirmar la libertad de la literatura. Así lo sentimos y lo entendimos todos los que formábamos el consejo de la revista Taller. Probablemente los comunistas veían en esta actitud sólo una posición táctica transitoria. Pero para los otros –Sánchez Barbudo, Quintero Álvarez, Solana, Gaya, Gil-Albert y Vega Albela- el principio de la libertad de creación era esencial” (p. 110).*

Es interesante resaltar por qué desapareció la revista *Taller*, ya que era un espacio de libertad y creatividad, promovido por intelectuales de peso. La verdad nos la cuenta Octavio Paz en el libro. La principal razón fue la económica, no había forma de financiarla. También influyó el desencanto del grupo, la desilusión de los creadores de la revista ante los acontecimientos del mundo que los rodeaba. Las discusiones políticas, la decepción ante la política de Stalin influyeron, según Paz, en el final de la revista.

Y lo que resulta aún más interesante, el espíritu de censura que alumbraba el mundo al que pertenecían, tanto es así que *Taller* era libre mientras no se criticase al estalinismo. Así nos lo cuenta Paz:

*“En Taller se podían profesar todas las ideas y expresarlas, pero, por una prohibición no por tácita menos rigurosa, no se podía criticar a la Unión Soviética. También lo eran los partidos comunistas y sus prohombres” (p. 110-111).*

Tras el fin de *Taller*, nació en abril de 1943 la revista *El Hijo Pródigo*, donde también colaboró Juan Gil-Albert. Escribieron en ella los componentes de *Contemporáneos*, *Taller* y *Tierra Nueva*.

Octavio Paz ya nos cuenta el conflicto con Neruda, quien se dedicó a injuriar a la nueva revista, ya que Diego Rivera, que había renegado del trotskismo y deseaba volver al partido comunista mejicano, propuso difamar a una revista que se alejaba de los presupuestos del partido comunista.

El escritor mejicano se desligó de *El Hijo Pródigo* en 1943, aunque la revista vivió hasta 1946. Octavio Paz se fue de Méjico durante un largo período, con la intención de ver otros mundos, albergar otras ideas, lejos de la opresión en la que se hallaba en Méjico (una censura velada, pero censura, al fin y al cabo, como vimos al no poder hacer crítica de la Unión Soviética en las páginas de *Taller*).

#### ***Algunos texto de Juan Gil-Albert en la revista Taller y en otras revistas del exilio mexicano.***

Los primeros textos de Juan Gil-Albert en la revista *Taller* son anteriores a su llegada a México. Como dije antes, él empezó a colaborar desde España, gracias a la relación amistosa que ya existía entre Octavio Paz y el escritor de Alcoy.

Si llega a México en Junio, el primer texto que aparece en *Taller* es de abril, la razón se halla en la comunicación que se fragua entre los dos escritores, tanto es así, que Gil-Albert se anticipa a otros exiliados en colaborar en la revista.

El texto “Elegía a los sombreros de mi madre” aparece en el número II de la revista, en abril de 1939. La belleza de este pequeño estudio donde Gil-Albert plasma su mundo estético ya nos sorprende gratamente. Sí es cierto que se trata de un texto que no da respiro al lector y que le empuja a un pasado, a un mundo que ya es sólo un espacio hermoso en el recuerdo. Gil-Albert escribe sin tregua, no hay puntos y seguidos, sino comas, que hacen de este texto una larga enumeración de su estética:

*“los pájaros del otoño del otoño se posan sobre el látigo, tu sombrilla es un arpa, y no existe manguito de nutria más dadivoso, que los corderos del hospicio nos traerán relojas desde el fondo del mar...”*  
(*Taller, II, pp. 43-62*).

Hay que reconocer que el escritor alcoyano parece embriagado de surrealismo, porque el texto combina imágenes muy variadas, extrañas mezclas, como si hubiera estado poseído por la escritura automática.

Si la miel de la madre le destila en los párpados es porque el escritor añora su presencia, su porte, su elegancia, en un tiempo ido para siempre, de veladas de ópera, de fiestas.

De los primeros textos, insertos en el número de *Taller* citado (“Elegía a un secreto”, “Elegía a un efímero abrazo”), me gusta, especialmente, el titulado “Elegía a mis manos de entonces”, donde el escritor alcoyano muestra su sensibilidad, su gusto por lo sensual, dejando que las manos sean la muestra de su encantamiento por la belleza del mundo. Son las manos afán de descubrimiento, palmeras abiertas al mundo de la Naturaleza, que, en su ascenso del día, le cobijan con ternura:

*“Mirad mi ya lejana petulencia ¡cuán gentil!, con su nariz altiva como el oro, los dos hermosos arcos vanidosos, y mi pelo corintio... ¡Ya os he llamado, oh graciosas maneras de florecer mis brazos, fieles antenas del cerebro, mecanismo divino!”*

Pero son también “formas finitas leves”, son “alas”, que han tocado la tierra. Como podemos ver, Gil-Albert utiliza el lenguaje cuidado y esmerado, lejano del que están utilizando muchos otros poetas, totalmente influidos por la ideología.

Y apareced un largo texto “Elegía a una tarde purísima”, que lleva como subtítulo “Homenaje a Lucrecio”, donde el escritor alcoyano nos regala páginas inolvidables, plenas de la emoción del hombre deslumbrado que, al mirar al paisaje, descubre el mundo, como si fuera la primera vez, con ojos de niño, pero con manos de artista: “He aquí la calma hecha ya momento inquebrantable. Puede uno moverse por ella, como el dedo en la arena, como el ala en el aire, así es de inmensa. Bajar al jardín es oír el concierto de las gruesas arterias curvadas en cayados, de las potentes venas que rumorean como entre guijos, el aria inaprensible de nuestro nombre único”.



Dirá cosas como: “la seda es patricia en mi cuerpo y tiembla sutilísima sobre mi pecho como el alma de un ánade blanco”.

Nadie puede negar que Gil-Albert no es un esteta que entiende el mundo desde la belleza, desde la contemplación serena y sensible del mundo que lo rodea, en una especie de “Beatus Ille” permanente.

La quiebra que supone el hombre entre la paz de la Naturaleza queda clara en estas palabras del escritor alcoyano:

*“Las heces fecales del hombre han mancillado la impoluta eucaristía. Incorporado estoy, el aire para mis entrañas arrugadas, los montes son trompetas...”*

La naturaleza es hermosa, sin embargo, el hombre no ha sabido respetar su belleza y ha mancillado todo lo bello que ésta contiene, a través de la guerra, la religión, el mismo Estado. Hay en esta postura de Gil-Albert un anarquismo necesario en un mundo convertido en miseria por la locura humana.

Ya en México, en noviembre de 1939, aparecen nuevos escritos de Gil-Albert en el número VI de la revista *Taller*. Los textos que contiene este número son *El lugar*, dedicado a José Bergamín y *La muerte*.

En el primero, el escritor alcoyano habla del paisaje levantino, el que tanto ha amado durante todos esos años en que recorrió la huerta, embebido de la luz mediterránea. Pero no olvida los montes, que ofrecen su majestuoso espacio a los ojos del poeta:

*“El paisaje es el característico de esta zona mediterránea del interior: montes oscuros de maleza de pino cierran por ambos lados el valle, en cuyo fondo, las ciudades huertas desaparecen entre los amplios trigos a los que hemos visto verdes cuando nuestra llegada, con profusión de frescas amapolas y otras minúsculas floraciones de junio, y hoy completamos marchitándose, oscureciéndose en fantasmales túmulos pajizos alineados sobre el claro rastrojo”* (*Taller*, n° IV. Noviembre de 1939, pp. 48-55).

También retrata en este interesante texto el mundo de los campesinos, su labor diaria, la cual nos recuerda a la percepción de Azorín de esos pueblos donde el tiempo no existe, yace muerto en los rincones de las calles, donde las enlutadas van dejando su absorto mirar hacia el vacío de las horas yertas:

“Por aquí ha vivido estacionado el tiempo, discurriendo por su cauce como la enervante imagen de la monotonía. Las familias de campesinos que asisten como impasibles a la marcha de los acontecimientos y cuyos santones yacen en los suntuosos graneros vueltos hacia la pared, nos hablaron alguna tarde rompiendo su hermetismo habitual, del cura montaraz y cazador, de sus frescas cámaras abiertas sobre el río, y de su huerto, sobre todo de su huerto, del que parecen haber retenido la visión deleitosa, apagada bruscamente para el resto de los hombres”.

En ese ámbito, donde la vida se estaciona, se vuelve a la Naturaleza en su mayor esplendor. Gil-Albert nos regala hermosas imágenes como la que sigue sobre las higueras: “La jornada había sido calurosa y las higueras que crecían abrazadas a nuestras paredes retenían en sus hojas el sopor”.

No hay duda de la serenidad que el escritor nos aporta, del esteticismo que late en sus páginas.

“La muerte” es el otro texto, la imagen del camposanto nos habla de un mundo donde la muerte está presente, es telón de fondo de las vidas de los habitantes, entra de lleno en sus caminos. La crueldad de los enterradores se pone de manifiesto cuando saltan sobre el féretro, se descubren los cráneos que llenan el lugar, el poeta siente el peso de un mundo horrendo que lo rodea implacable. Cito unas líneas del texto que, espero, sirvan para mostrar el duro relato que hace Gil-Albert:

“Todo sucedió rápidamente, pero el alma desde no sé qué profundidades se apretaba a mí con una vieja inquietud que parecía reavivarse. Vi cómo uno de los enterradores, para afianzar al muerto en el seno de la tierra, saltó sobre él, lo que hizo que la caja resonara extrañamente cercana y hundida. Aquellos hombres bromearon en su lengua, y comprendí que aludían a alguna cosa terrible. Miré en torno al hoyo y lo que había creído piedras o tubérculos terrosos propios del abandono de

aquel bancal, eran cráneos, ya perfectamente limpios y comidos, que el azadón había devuelto a la luz, al abrir para aquel que llegaba una zanja nueva”.

Esas imágenes pesan sobre el poeta, nos hablan del dolor, no queda lejos el espectáculo de la Guerra Civil y el escritor alcoyano se sobrecoge por tanta crueldad humana, por tanto delirio. Es consciente de que la Naturaleza es el único espacio que queda para poder gozar la vida, lejos del camino de los hombres.

No hay que olvidar en Gil-Albert su labor de traductor, así lo demuestra en el texto “De Hiperión a Belarmino”, donde el gran escritor alemán Friedrich Holderlin nos deja imágenes de gran belleza que el escritor alcoyano sabe dar forma en castellano:

*“Y así me abandonaba cada vez más, y quién sabe si hasta demasiado, a la feliz naturaleza. ¡Ah! ¡Cómo hubiese deseado volver a mi niñez para sentirme aún más cerca de ella, cómo hubiera querido saber menos cosas y transformarme, para estar junto a ella, en un puro rayo de luz!” (pp. 30-36).*

Al leer las palabras de Holderlin parece que nos hallamos ante la estética de Gil-Albert, ante su visión del mundo, ante su arrobamiento hacia la Naturaleza, fiel confidente del poeta alcoyano y del escritor alemán.

El texto pertenece al número diez de la revista *Taller*, publicado en marzo-abril de 1940. En el número XI de la revista *Taller*, perteneciente a julio y agosto de 1940, hay un interesante artículo de Juan Gil-Albert sobre Emilio Prados, titulado “Emilio Prados de la “Constelación Rosicler””, donde el escritor alcoyano nos recuerda que significa “rosicler”. Se trata del nombre que el poeta Juan Ramón Jiménez dio a cuatro artistas del verso llamados Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados.

Gil-Albert pasa luego a hablar de Prados, de su maestría como poeta, de su técnica indudable, etc. Para el escritor alcoyano, Prados representa el misterio, la luz de una tierra llena de belleza, de un paisaje que sobrecoge el ánimo, pero también la melancolía, la búsqueda de verdades entre espacios de sombras:

*“Un poeta, ¿por qué no? –dejemos a un lado la tristeza inefable, la melancolía, lo inasible del “tiempo que pasa”, ese tema tan anacreónico y tan de nuestro tiempo- de realidades: las rosas, las muchachas, los mancebos, el vino”.*

Prados es el poeta que en México iniciará un camino misterioso, ensimismado, que, para Gil-Albert, significa la genialidad, porque todo cambia cuando Prados pasa por las calles, tal es el suntuoso aroma que transmite su profundo acontecer poético, su figura desgarrada de hombre andaluz:

*“Esto aparte de que cuando Emilio Prados se para ante unas aguas que lo reflejan –veáse el significativo poema “Ignorada presencia”- estas aguas no son las de una fuente cristalina, ni las de un remanso, sino lo que es completamente revelador, las de un pozo”.*

Esto quiere decir que en el escritor malagueño todo se ahonda, hasta penetrar en las cosas, su mirada está llena de luz y contagia el mundo que lo rodea.

Termina aquí esta colaboración (salvo algunos poemas que no he comentado, para dedicar un apartado mayor a su libro en el exilio *Las ilusiones*) de Juan Gil-Albert con la revista *Taller*, una revista que, como dijo Octavio Paz, marcó una línea a seguir por publicaciones posteriores.