

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

Jaime Siles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tampoco en estado puro sino mezclada con “un dejo” también “de Mallarmé”. En cuanto al surrealismo y al compromiso, sí los encontramos representados ambos en la poesía primera de Gil-Albert, y no de modo separado sino constituyendo un bloque estético, formal e ideológico de una coherente y sólida unidad¹. Lo que debería aleccionarnos a la hora de reordenar su obra y entenderla en la exacta y precisa evolución que tiene, y que –hora es ya de decirlo– no se corresponde con el orden, interesadamente recreado y fingido, que posteriormente su autor, por razones que sólo podemos suponer, le dio. No se me oculta que la evolución canónica que –se supone– experimenta y describe la escritura poética de lo que se ha dado en llamar “el 27” es más *ideal* que real, ya que, aun siendo ésa y así en algunos, no llega a darse de modo general en todos y, desde luego, no son pocos los poetas del denominado “27” en los que esa evolución –y en esos términos y fases– ni se da. Pero eso no quiere decir que la sucesión y el ritmo y sentido de dicha evolución no existan. Y en cualquier caso, ese orden estético general e históricamente documentado es el único que, junto con la naturaleza y estilo de los textos, nos permite reconstruir la posible cronología de los mismos y, con ella y en ellos, las etapas que configuran lo que la filología clásica denomina el *usus scribendi* de un autor. De creer y aceptar la cronología que Gil-Albert ha dado a los dos primeros libros de su obra poética y el orden en que, acorde con ella, sus editores los han ido disponiendo y publicando, Gil-Albert sería no ya el anacrónico *poeta-ista*² que en parte ha sido, sino una especie de ornitorrinco artístico, literario e intelectual, que desde luego no es. De ahí la necesidad de corregir, de una vez por todas, este enredo textual y cronológico, devolviendo a los libros su cronología verdadera y a los textos el orden de su secuencia estética real. La pregunta, pues, que al lector se le impone, es por qué el propio Gil-Albert alteró dicha cronología y dicho orden. Guillermo Carnero – con quien he tratado y discutido esta cuestión –piensa– y es una opinión que conviene tener muy en cuenta –que cuando Gil-Albert empieza su andadura como poeta, no lo hace– claro está –con y junto a los del 27 que para entonces – estamos refiriéndonos a 1934– ya son un grupo definido y cerrado, al que las recientes antologías de Gerardo Diego han servido de lanzamiento y de vitrina o mostrador, sino en compañía y al lado de los del 36, que serán, más que los del 27 –exceptuados Altolaguirre, Prados y Cernuda– sus verdaderos compañeros de viaje. Las páginas de *Memorabilia*

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

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

(Gil Albert 1975, 175 ss.) explican esto muy bien: cómo Gil-Albert, pese a su edad, conectó y se relacionó más con los jóvenes que iban a formar “el 36” que con sus casi coetáneos, que habían constituido la “sociedad limitada”³ que el 27 iba a ser. Piensa Carnero que Gil-Albert encontró en este grupo, entonces ya hecho, menor o peor acogida que la que le dispensaron quienes iban a formar el 36. Lo cierto es que Gil-Albert hacia 1934 traba contacto –y por este orden– con Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Enrique Azcoaga, quienes le llevan a ver Juan Ramón⁴ y le ponen en contacto con otros poetas unidos a las actividades culturales desempeñadas por las Misiones Pedagógicas, como Luis Cernuda y Federico García Lorca, a quien volverá a ver en la última visita de éste a Valencia y, en Madrid, en las vísperas mismas del inicio de la guerra civil. Gil-Albert habla de todos ellos y en los siguientes términos: como “tal vez el grupo más brillante de juventud creadora con que haya contado nunca el historial literario de nuestro país” (Gil Albert 1975, 186). Describe la imprenta-hogar en que, en el mismo desorden que sus resmas, conviven Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, y extiende la nómina hasta Moreno Villa y Miguel Hernández. En esas páginas, y al hilo del recuerdo, Gil-Albert pasa revista a la poesía de Rafael Alberti, alude a las de Salinas y Aleixandre, se centra en la de Cernuda –que demuestra conocer pero que muy bien– y ofrece una crónica excepcional del homenaje tributado a éste en abril de 1936, con motivo de la aparición de *La realidad o el deseo*. Esas páginas de *Memorabilia* contienen una interesante información para y sobre *Misteriosa presencia*: así, por ejemplo, la referencia a los sonetos de Ramón Gaya “en la misma cuerda sutil de sus acuarelas a las que debo –dice– una de las impresiones más fuertes de aquel entonces, tan frágiles por lo demás, pero en arte –aclara– viven invertidos los valores como las imágenes en el agua” y “lo que se refleja, tan inasible, es más patente que la realidad”. Esta alusión a los sonetos que entonces escribía Gaya ha de ser puesta en relación con esa *vuelta a la estrofa*, que no es exactamente la preconizada en 1928 por Gerardo Diego, sino otra que, más que a los usos del 27, corresponde a los gustos y práctica poética del 36: a la tradición que vuelve no tanto a Góngora como a Garcilaso y que habían inaugurado o recogido Luis Rosales, con los sonetos de *Abril*, y Germán Bleiberg y Miguel Hernández, con los suyos.

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

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

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

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

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

Los dieciocho poemas que componen *Candente horror* son el tributo que Gil-Albert paga a la vanguardia y, en concreto, a un surrealismo evolucionado, que es el que practicaban en ese momento algunos poetas del 27, como Alberti –el Alberti de *De un momento a otro* o de *Consignas*, no el anterior, el de *Sobre los ángeles*–; un surrealismo de cuño político, pero también moral, que es el que vemos en la rebeldía de los libros surrealistas de Cernuda y en esa alteración perceptiva que realiza la excelente poesía social⁵ que, en sus libros superrealistas, lleva a cabo Vicente Aleixandre; el surrealismo que, con su metafísica materialista o material, escribe en esa misma época el Neruda defensor de lo impuro, y el mismo surrealismo que vemos en Prados y en Serrano Plaja. Este surrealismo de crítica política o social, de desenmascaramiento y denuncia de los falsos valores, de ataque a la formulación burguesa de la vida, y de rechazo de las convenciones establecidas por la falsa moral, no es un capricho pasajero ni un salto en el vacío para Juan Gil-Albert, sino la lógica continuación de su propia línea creadora y, en concreto, del punto a que lo ha conducido y en que lo ha dejado el capítulo último de su libro *Como pudieron ser*. Me refiero al tono de la prosa siguiente, que prelude directamente el de los poemas de *Candente horror*: “¿Vida de sociedad? Cuatro cotorras de nariz ganchuda, con sus respectivos caballeros de tresillo y de poker –mascarones anquilosados de 1913– se empeñan en despabilar a la momia nobiliaria leyéndole al oído legajos de las hazañas muertas. Tienen la nota ridícula de lo que no evoluciona..., de carcajada para nosotros, que no somos hijos de nadie, sobrinos de nadie, somos “nosotros”, solos, alegres, luchadores [...]” (31). *Candente horror* es el primer libro de poemas escrito por Juan Gil-Albert y, como tal, hay que verlo. Se explica así la prosa –o poema en prosa– que lo abre y que es un extracto de la “Confesión a tres jóvenes comunistas” (José Bueno, Juan Miguel Romá y Juanino Renau, redactores de la revista *Nueva Cultura*) y que conecta con lo que, a propósito de Rusia, pone en boca de Gabriel Miró, en el libro que publica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

con su propia poética de entonces. La estrategia seguida por Juan Gil-Albert en la reordenación *a posteriori* de su obra poética no es censurable, porque un autor –y más aún cuando se trata de su propio texto– tiene derecho a todo. Pero sí resulta criticable la posición al respecto mantenida por los editores y estudiosos, para quienes el texto, su cronología y materialidad deben primar por encima de todo: por encima, incluso, de las trampas que a veces hace –y se hace– el propio autor. Devolviendo la producción poética de Juan al orden temporal y secuencial que tuvo y que le corresponde, rearticulamos la obra en el sentido en que se desarrolló y que objetiva y explica el propio texto. Aclarado, pues, esto, ¿qué es lo que podemos decir de *Misteriosa presencia*? Pues poco, muy poco que no haya sido dicho o adelantado ya. Pero sí algo acaso nuevo: que corresponde y enlaza con otro elemento que también en “Palabras actuales a los poetas” Gil-Albert había definido y teorizado. Me refiero a la búsqueda de *otras zonas no desustanciadas, no falseadas por la maraña de los intereses reinantes* que le sirven de *realidad provocadora* y en las que puede encontrar de nuevo o todavía *valores naturales o recónditos*. Esas *zonas*, esa *realidad* y esos *valores naturales o recónditos* son los que Gil-Albert encuentra en la asunción del dictado del cuerpo y, más explícitamente aún, en la aceptación y expresión de su homosexualidad. A diferencia de *Candente horror*, *Misteriosa presencia* no es un libro de testimonio histórico sino de sentimiento íntimo: un libro de *feroz impulso clandestino*, (Gil Albert 2004, 79) es decir, un libro de amor. Ahora bien ese amor socialmente prohibido se vela tanto como se revela, y ese juego del velar-revelar⁶ es lo barroco o “gongorino” que el libro tiene y que se transparenta en la expresión de un amor contra las normas imperantes: en un amor, pues, fuera de la ley, y por ello *clandestino*, como dice el último verso del primer soneto. Esa *clandestinidad* que el tema tiene, la resuelve el autor en una serie de alusiones-elusiones, en las que la maquinaria rítmica, métrica y formal rechina y se resiente, y en la que abundan tanto las torpezas retóricas como la impericia o la inmadurez. Desde el punto de vista técnico –sobre todo, si se compara con la perfección de los grandes maestros del 27 o con la de los no menos grandes del 36– podría decirse que *Misteriosa presencia* es un libro fallido. Sin embargo, desde el punto de vista temático es un libro, si no revolucionario, desde luego sí innovador. El amor homosexual está aquí valientemente cantado: sobre todo, en el sensualísimo soneto XXIII, al que antes me referí. Brines califica éste y el XII del mismo libro como “dos de los poemas temáticamente

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

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

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

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

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

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

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

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

OBRAS CITADAS

- BARRAL, Carlos. “Memoria de un poeta”, *Papeles de Son Armadans* 32-33 (1958); y en José L. Cano (ed.). *Vicente Aleixandre*, Madrid, Taurus, 1977, 144-147.
- BRINES, Francisco. “La tierra natal en la poesía de Juan Gil Albert”, *Calle del Aire* 1 (1977), 187-275; *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pretextos, 1995, 127-220.
- GIL ALBERT, Juan. *Crónica general*. Barcelona, Barral, 1974
- *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975
 - *Mi voz comprometida (1936-1939)*, ed. Manuel Aznar Soler, Barcelona, Laia, 1980a.
 - *Gabriel Miró, Remembranza*. Madrid. Ediciones de la Torre, 1980b.
 - *Poesía completa*, ed. M^a Paz Moreno, Alicante y Valencia, Instituto Juan Gil Albert y Pretextos, 2004
- LINARES, Abelardo. “La obra primera de Juan Gil Albert”, *Calle del Aire* 1 (1977), 313-330.