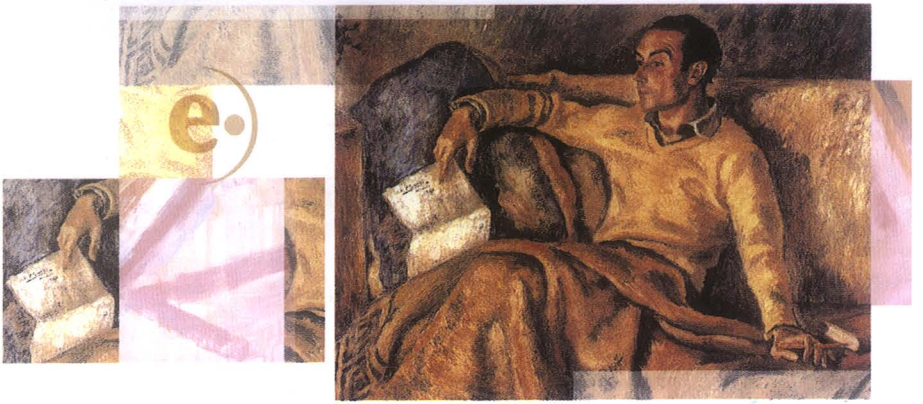

EL CULTURALISMO EN LA POESÍA DE JUAN GIL-ALBERT

MARIA PAZ MORENO

EL CULTURALISMO EN LA POESÍA DE JUAN GIL-ALBERT

EL CULTURALISMO EN LA POESÍA DE JUAN GIL-ALBERT

MARIA PAZ MORENO

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

Colección «ENSAYO E INVESTIGACIÓN»
© María Paz Moreno, 2000
Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2000

Diseño de portada: LANINA
Imagen a partir del retrato de Juan Gil-Albert, por Enrique Climent (1940)

I.S.B.N.: 84-7784-380-5
Dep. Legal: A-913-2000

Maquetación e impresión: Segarra Sánchez, S.L. - O. Winibal, 39 – 03202 Elx

ÍNDICE

Agradecimientos 7
Prefacio 9
Abreviaturas utilizadas 10

Capítulos:

PRIMERA PARTE:
TEMAS Y FORMAS DEL CULTURALISMO GILALBERTIANO

1. INTRODUCCIÓN
   1.1. Delimitación de este estudio 13
      1.1.1. Propósitos 13
      1.1.2. Definición del término "culturalismo" 14
   1.2 Estudios críticos 21
      1.2.1. El problema de la inclusión generacional 21
      1.2.2. Desde el "boom" de Gil-Albert: principales aportaciones críticas 23
   1.3. Contexto histórico y literario de Gil-Albert 26
      1.3.1. Los inicios: esteticismo, surrealismo y compromiso 26
      1.3.2. El exilio: ocio creativo 27
      1.3.3. El regreso: exilio interior 41

2. EL CULTURALISMO EN LOS TEMAS
   2.1. Configuración del universo poético 49
   2.2. Presencia de lo mítico grecolatino 50
      2.2.1. El/lo Mediterráneo 50
      2.2.2. El homoerotismo 57
   2.3. Otras fuentes de culturalismo 65
      2.3.1. La filosofía 65
      2.3.2. Influencias literarias 76

3. EL MITO
3.1. Naturaleza del mito en Gil-Albert 93
3.1.1. Lo mítico 93
3.1.2. Lo mitificado 99
3.2. Presencia del mito en otros temas secundarios 106
3.2.1. La guerra 106
3.2.2. El exilio 116

SEGUNDA PARTE:
EL SER LÍRICO Y SU RELACIÓN CON EL CULTURALISMO

4. EL YO CULTURALISTA
4.1. Introducción 131
4.2. "Fuentes de la constancia": un poema-poética 131
4.3. Configuración de un sistema 138
4.4. La autorrepresentación como búsqueda 144
4.5. La cuestión de la "sinceridad" poética 150

5. HACIA UNA POÉTICA DEL YO CULTURALISTA
5.1. Influencia del Romanticismo 161
5.2. Significado de la referencia culturalista en Juan Gil-Albert 166
5.3. Valoración general de la poesía gilalbertiana 170
5.4. Conclusiones finales 173

BIBLIOGRAFÍA
1. Obras de Juan Gil-Albert 181
1.1. Poesía 181
1.2. Prosa 182
1.3. Otros textos 184
2. Bibliografía sobre Juan Gil-Albert 186
2.1. Artículos, reseñas, notas periodísticas, entrevistas 186
2.2. Monográficos y homenajes 198
3. Teoría de la lírica 199
4. Poesía y contexto histórico 200
5. Otras obras consultadas 202

Agradecimientos

El presente libro es una versión revisada de la tesis doctoral defendida en mayo de 1999 en la Universidad de Ohio State (USA). Como tal, es el resultado de un largo proceso de investigación y redacción, que no habría dado los frutos esperados de no haber sido por la ayuda de las personas y organismos que a continuación referiré.

A mi director de tesis, Stephen Summerhill, le agradezco profundamente su paciencia, su imprescindible ayuda y sus excelentes indicaciones. A Salvador García Castañeda y Elizabeth Davis, sus impagables consejos y agudas observaciones. Gracias también a Suzanne Karpus y el Departmento de Español y Portugués de la Universidad de Ohio State por la concesión de la beca Karpus.

Estoy en deuda con John Crispin de la Universidad Vanderbilt, por su apoyo e interés; con José Carlos Rovira de la Universidad de Alicante por sus consejos y guía, y por proporcionarme valioso material bibliográfico; con Juan Ángel Castaño, amigo en la poesía, por su interés y ayuda al facilitarme también raro material bibliográfico.

Mi sincero agradecimiento asimismo al Instituto Juan Gil-Albert de Alicante, y especialmente a su director, Adrián Espí, y a José Luis Ferris por su interés en el presente trabajo.

Este libro está dedicado a mis padres, a mis hermanos y en especial a Eric, cuya paciencia y buen criterio me han acompañado al escribir estas páginas.

PREFACIO

El propósito del presente libro es analizar los principios que sustentan el entramado poético gilalbertiano, tomando como punto de partida del análisis las referencias culturalistas que integran esta poesía. Se trata de determinar la recurrencia y significado de dichas referencias, así como el papel que juegan en la configuración total de la obra gilalbertiana.

El estudio se divide en dos partes principales, organizadas a su vez en capítulos. La primera parte, "Temas y formas del culturalismo gilalbertiano", comprende los capítulos 1 al 3. Aquí se revisan las definiciones que el término "culturismo" ha recibido y se elabora una nueva, que consideramos más inclusiva y precisa que las hasta ahora existentes. También en esta primera parte se analiza el papel de las referencias culturalistas, distinguiendo aquellas que son de naturaleza estrictamente literaria, filosófica, o los arquetipos culturales provenientes del ámbito clásico grecolatino. En este sentido, prestamos gran atención a la idea de mito y la influencia de la mitología clásica en la obra gilalbertiana. Esta idea está íntimamente ligada con la presencia del Mediterráneo como símbolo de identificación cultural.

La segunda parte del libro se titula "El ser lírico y su relación con el culturalismo", y comprende los capítulos 4 y 5, tratando el tema de la identidad del autor en su poesía. Aquí mostramos cómo la obra funciona como un sistema que le sirve al poeta para construirse a sí mismo. Las referencias culturalistas construyen un sistema en cuyo centro se sitúa el propio autor, que se autorretrata míticamente a través de su escritura. Otros temas que afloran a lo largo de este estudio son el homoerotismo, la búsqueda de la propia identidad a través de la obra literaria, y la importancia del exilio, tanto el geográfico como el personal, que vivió Gil-Albert.

La conclusión de este libro enfatiza la importancia del culturalismo gilabertiano como factor clave para la comprensión de su obra. Pero sobre todo, se destaca el hecho de que el de Gil-Albert fue un culturalismo "avant la lettre", que incluso precedió la acuñación del término. Su importancia en el panorama global de la poesía española del siglo XX radica en su papel de autor "puente" entre varias generaciones de poetas; desde los autores que le fueron contemporáneos, hasta generaciones posteriores de poetas representadas en las voces de Francisco Brines, Guillermo Carnero o Pere Gimferrer. Precursor de un estilo poético que no adquiriría relevancia hasta muchos años después, Gil-Albert es un autor clave para interpretar el panorama poético español del siglo XX.

María Paz Moreno Páez es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Alicante y Doctora en Literatura Española por la universidad norteamericana de Ohio State. En la actualidad ejerce como profesora de Literatura Española en la Universidad de Cincinnati.

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN EL TEXTO:

OPC Obra poética completa
OCP Obra completa en prosa
BV Breviarium Vitae
CG Crónica General
7R 7 Romances de guerra
VTI Variaciones sobre un tema inextinguible
M Memorabilia

PRIMERA PARTE:

TEMAS Y FORMAS DEL CULTURALISMO GILALBERTIANO

CAPÍTULO 1
INTRODUCCIÓN

1.1. Delimitación de este estudio

1.1.1. Propósitos

Debido a la amplitud de la obra de Juan Gil-Albert, un análisis que pretenda ser exhaustivo debe marcarse unos límites claros. Por ello hemos preferido centrarnos únicamente en su poesía, dejando el estudio del resto de su producción, igualmente importante, para investigaciones futuras. En esta primera parte, nuestro propósito es elaborar un estudio de la poesía gilalbertiana que nos permita llegar a sus principios organizativos principales tomando como punto de partida la referencia culturalista; desentrañar cuáles son sus temas, cómo se organizan, y qué significado tienen.

El propio Gil-Albert habría de definir su poesía como dotada de un "clasicismo de porte emocional, no de remedo pero en el que, eso sí, sobrevive el eco de una antigüedad cultural" (OPC I, 11). Esta afirmación aporta una importante clave para la comprensión de la poesía gilalbertiana, puesto que pone de relieve la presencia del elemento culturalista en la obra del poeta. Esta presencia no le ha pasado inadvertida al también poeta Jaime Gil de Biedma, quien sugiere que la utilización de las claves culturalistas constituye un recurso de interpretación del propio universo del poeta. Esto es, el poeta se busca en los otros, haciendo del culturalismo una vía hacia su propia identidad. En palabras de Jaime Gil, "Lectura y contemplación estética han sido ante todo para Gil-Albert, a lo largo de su vida, una forma superior de la conversación y de la compañía, es decir: a la vez un contraste y una realización de su persona" (1974: 175).

Otros críticos han concentrado su atención en manifestaciones concretas de este fenómeno, confirmando así indirectamente la importancia del mismo. Sin embargo, el énfasis de la interpretación de la obra gilalbertiana ha tendido a ser principalmente biográfico, por lo que se echa todavía en falta un análisis que profundice de modo global y detallado en el carácter y significado del culturalismo gilalbertiano. La intención de este trabajo es por tanto reflexionar sobre dicha cuestión con una perspectiva totalizadora con el fin de elaborar una poética que dé cuenta de la riqueza y complejidad de la obra de Gil-Albert. La premisa fundamental que desarrollaremos parte de la consideración del elemento culturalista - concepto que definiremos en el apartado 1.1.2.- como principio organizativo de todos los demás temas, señalando el papel que estas referencias juegan en la obra de Gil-Albert como elementos de un proceso de autoidentificación -e incluso reinvención- del autor.

Entre los nombres que vemos aparecer en la obra de Gil-Albert están los de Epicuro, Anacreonte, Edipo, Hyazinthos, Theócrito, pero también Mozart, Chopin, Schopenhauer, Nietzsche, Proust, Rilke, y un largo etcétera de figuras cuya importancia en este contexto analizaremos. A partir de las referencias culturales que aparecen en la poesía del autor alicantino podremos llegar a los temas que la cimentan, puesto que en el proceso de construcción de la identidad literaria y real, la integración en la propia obra de elementos ajenos a ella y provenientes de otros autores es un recurso fundamental. El acudir a otras voces es en Gil-Albert un recurso elaborado, un proceso lento y trabajoso, que se lleva a cabo a lo largo de muchos años, a través de infinitas lecturas, relecturas y meditaciones por medio de las cuales busca escribir la explicación de sí mismo.

1.1.2. Definición del término *culturalismo*

Puesto que el propósito del presente libro es analizar la obra poética de Juan Gil-Albert atendiendo a sus referencias culturalistas, se hace necesaria la aclaración del significado con que emplearemos los términos *culturalismo* y *culturalista.* Aunque son utilizados por la crítica con frecuencia, aplicándose a determinados movimientos literarios, no resulta fácil encontrar una definición del término. Así podemos constatarlo tras la búsqueda de una formulación de *culturalismo* en varios diccionarios de términos literarios. Por ejemplo, en el *Diccionario de literatura española*

de Julián Marías y Germán Bleiberg no se recoge *culturalismo*, ni ningún otro término relacionado. En el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* de Ricardo Gullón, se produce la paradoja de que en la entrada correspondiente a Juan Gil-Albert se afirma que su obra se caracteriza por un "intimismo *culturalista*" (I, 624), sin remitir al lector a la definición del término, que como tal no se recoge en la obra. Por su parte, el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón no define el término en ninguna de sus entradas, si bien lo menciona en la correspondiente a los poetas "novísimos", señalando que se trata de una de sus características principales (765).

La acuñación del término *culturalismo* se debe a Guillermo Díaz-Plaja, quien en la ceremonia de ingreso a la *Real Academia de la Lengua Española* en 1967, tituló su discurso "Culturalismo y creación poética". En dicho discurso, publicado en 1972, Díaz-Plaja señala a la lírica francesa, y más concretamente a Victor Hugo, como punto de partida de una "culturalización de la lírica, que permite insertar alusiones intelectuales a las efusiones del sentimiento" (34). Las alusiones a autores, la utilización de temas literarios o musicales, las referencias a la pintura o la escultura conformarán a partir de entonces "el tema culturalista" (Díaz-Plaja 35). Retomado por los parnasianos, y transmitido a través de éstos al modernismo español, Díaz-Plaja señala al modernista Manuel Reina como el primer poeta español autor de una poesía culturalista, si bien pone de relieve que a diferencia de sus referentes franceses, en los poemas de Reina "[la] evocación culturalista se conecta con un sentimiento personal del autor" (70). El académico continúa su estudio sin profundizar mucho más en la delimitación del concepto, analizando los elementos culturalistas en la obra de autores pertenecientes a la tradición literaria española (Rubén Darío, Manuel y Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Dionisio Ridruejo) para concluir afirmando que "nuestra poesía contemporánea presenta una dimensión culturalista tan frondosa que puede hablarse de ella como de un elemento caracterizador que distingue nuestro quehacer literario de los demás de nuestro tiempo de que tengo noticia" (195).

El significado del término *culturalismo* ha variado desde esta primera formulación. En 1972 aparece el conocido estudio de José Olivio Jiménez

Diez años de poesía española, 1960-1970, donde se incluye un artículo dedicado a la poesía de Guillermo Carnero. La definición de Jiménez es concisa y directa, definiendo *culturalismo* como "mención directa u oblicua de personajes, situaciones, frases, que el poeta toma de la historia de la cultura y que por su cuenta recrea para –en la mayoría de los casos- hacerlos portavoces de sus propias intuiciones" (1998: 212).

Años después, Carlos Bousoño incide en esta idea del *culturalismo* de Carnero al analizar su poesía en *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción* (1984). En su análisis, Bousoño habla de las "actitudes culturalistas" del autor de *Dibujo de la muerte*, detallando prolijamente en qué consisten dichas actitudes y dando abundantes ejemplos -aunque no define directamente el término-. Para Bousoño, el *culturalismo* de Carnero es un rasgo esteticista, aunque señala que el esteticismo de la nueva generación poética a la que el autor de *Dibujo de la muerte* pertenece difiere del esteticismo romántico o el parnasiano y modernista. Según Bousoño, el origen de este esteticismo radica en que:

> "El poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (literatura, escultura, pintura, aquitectura, música), y no directamente en la vida, pero *no por desprecio de ésta* [sic], como ocurría entre los estetas del siglo XIX, sino por considerar, ..., incognoscible la realidad e inexpresable su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo ..." (1984: 256).

Tanto en la definición de Jiménez como en la explicación de Bousoño comienza a advertirse que se está produciendo el salto hacia la individualidad del poeta como principio generador de las alusiones culturalistas. Según lo entiende Bousoño, el culturalismo no es necesariamente de caracter explícito; el poeta "se inspira" en el arte y lo utiliza como vehículo de expresión de su experiencia.

Otras formulaciones del concepto de *culturalismo* son las proporcionadas por el propio Guillermo Carnero (1976 y 1998), Luis Antonio de Villena (1984) y Angel Luis Prieto de Paula (1996). En su libro sobre el grupo cordobés "Cántico", Guillermo Carnero da como una de sus características principales la "Presencia abrumadora de un intimismo de contenido *culturalista*, heredado del Modernismo y los poetas del 27" (1976: 41). Amplía más adelante dicho rasgo:

"... intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. Por esta razón puede aplicársele el calificativo de *culturalista*" (42-42).

Carnero vuelve a referirse al término *culturalismo* posteriormente, en un artículo dedicado al análisis de un poema de *Arde el mar* del *novísimo* Pere Gimferrer. En dicho estudio, el poeta y crítico afirma que el término ha sido utilizado con sentido peyorativo, y niega por tanto su validez como "palabra-clave, declaración de principios o pulsión básica" (1990: 20) Sin embargo, acepta que "puede valer como término descriptivo con el que referirse a determinados rasgos de los textos", afirmando además que este "culturalismo" es explicable:

"como resultado de tres cosas: "1) la posesión pública y pacífica de cultura, que se manifiesta de modo natural y espontáneo en todos los actos de la vida cotidiana ... entre estos... en el acto de escribir ... 2) la adopción de un concepto de literatura que no le reconoce ninguna finalidad extraliteraria, y que ignora cualquier preconcepción que tienda a limitar o dirigir el acto creativo; 3) la necesidad de escribir una poesía lírica libre de las limitaciones de la tradición romántica" (1990: 20-21).

En este caso el concepto es definido a partir de las razones que lo originan. Una última tentativa de definición es la que aparece en su prólogo a la reedición de *Las ilusiones* (1998). Aquí, al señalar los aspectos que unirían la poesía del grupo "Cántico" y la escritura gilalbertiana, Carnero dedica un largo párrafo a clarificar el término, afirmando que:

"Culturalismo significa manifestación del yo lírico que sustituye la mención de la primera persona, y la perspectiva biográfica y confesional que le es inherente, por la proyección de ese yo en personajes y circunstancias externas que lo expresan indirectamente, por efecto de la analogía que el poeta percibe entre su personalidad y experiencia y la de aquéllos. A su pertenencia al mundo de la Historia en tanto que seres reales, o al del arte y la literatura cuando inventados –es decir, a su procedencia del acervo cultural que el poeta propone al lector como cauce de comunicación– corresponde el nombre de este artificio, que permite al poeta hablar de sí mismo sin nombrarse, y por lo tanto romper el lenguaje cerrado y en buena medida lexicalizado del yo expresado primariamente" (1998: 34).

Esta última definición resume las distintas referencias que Guillermo Carnero había hecho anteriormente al término que nos ocupa. En suma, el *culturalismo* constituiría para este autor un recurso o "artificio" utilizado por el poeta, cuya finalidad es integrar la cultura adquirida en la obra literaria de modo que sirva para evitar la descripción directa del sentimiento del autor. Ya no se trata, como Díaz-Plaja lo entendió, de "insertar alusiones intelectuales a las efusiones del sentimiento", sino de ocultar tras dichas alusiones el subjetivismo o sentimentalidad del poeta.

Por su parte, Luis Antonio de Villena analiza el *culturalismo* en la poesía de Luis Cernuda (1984), afirmando que a partir de *Las nubes* comienza a darse en el poeta sevillano "la costumbre de tratar en el poema temas íntimos, asuntos que le son cercanos, unidos a un correlato objetivo -o en fusión mítica- de personajes o situaciones culturales o librescas" (46). Para Villena, el *culturalismo* consiste en la tendencia del poeta a "apoyar su experiencia en elementos culturales tomados de la literatura, de la historia, de la pintura o de la música" (46). Villena añade aquí un matiz importante, no explicitado hasta ahora: las referencias culturalistas sirven de *apoyo* a la experiencia íntima del poeta. De este modo, lo que para Carnero cumplía una función ocultatoria es para Villena un soporte.

Al contrastar como se ha hecho aquí los distintos acercamientos definitorios al término *culturalismo*, se pone de relieve cierta falta de conciliación entre ellos -si bien coinciden en los aspectos principales-. La razón de las diferencias radica en el hecho de que estas definiciones son en su mayoría de índole implícita, estando subordinadas a la figura o figuras a quienes se aplican. Al tratarse de formulaciones hechas "a medida" carecen del carácter inclusivo de una explicación de tipo general. Este problema es abordado por A.L. Prieto de Paula en *Musa del 68: Claves de una generación poética*, donde se define el término con independencia del objeto de estudio a que se aplica: "El culturalismo poético consiste en la utilización en el poema de referencias -abundantes, no consabidas y explícitas- de la historia cultural, instaladas en el territorio de lo imaginario mítico, tanto si son constitutivas esenciales del poema como si son sólo un anexo circunstancial al mismo" (1996: 174).

Prieto de Paula considera que el culturalismo no se limita a ser una orientación estética, sino que constituye también una actitud vital, a través de la cual el poeta busca en las referencias a autores, lugares o figuras

míticas el "diseñar un ámbito espiritual que el poeta reconozca sensitivamente como propio" (175).

En este sentido, cabe afirmar que Guillermo Carnero buscaba en el grupo "Cántico" la explicación de su propia escritura como poeta perteneciente a la llamada "Generación del 70" (Carnero 1976). En efecto, en el prólogo a la antología *Nueve novísimos poetas españoles* que sirvió como carta de presentación de dicha corriente poética, José María Castellet señalaba la introducción de elementos exóticos y la artificiosidad presente en la escritura de algunos poetas del grupo, en quienes se daba la utilización de:

> "... temas orientales, exaltaciones de ciudades desconocidas, nombres de lugar o de persona que atraen ante todo por su valor fonético, ... mitos clásicos o fábulas medievales, etc." (1970: 42).

Esta búsqueda de exotismo respondería, según el antólogo catalán, a la influencia de la literatura gótica y modernista y de autores como Pound, pero sobre todo, al "horror por todo lo español" (43). En la obra de los novísimos aparecen continuas referencias al mundo no sólo de la literatura, sino también de la música, pintura, cine, filosofía, etc., de las que se sirven para elaborar su propia escritura. A esta utilización de referencias culturales respondería por tanto el culturalismo que la crítica les ha atribuido[1]. Esta actitud estética está presente también en Gil-Albert, aunque en él adquiere un sentido algo diferente al de los autores novísimos, como veremos más adelante.

Guillermo Carnero, al afirmar que el culturalismo "será uno de los elementos diferenciadores de la renovación de la poesía castellana a partir de 1960" (1976: 42), destaca la escritura de Gil-Albert como claro precedente de dicha renovación, y en especial de la poesía novísima. Sin embargo, a la hora de calibrar esta influencia se debe tener presente una dificultad esencial que el propio Carnero pone de relieve:

> "... *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" (1993: 49).

---

[1] Véase Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1981.

En este sentido, el de Gil-Albert fue un culturalismo *avant la lettre*, que no influyó en su momento como podría haberlo hecho. Gil-Albert es heredero y continuador del esteticismo modernista, pero enlaza también con la llamada "generación del 27" y la tradición lírica del Barroco español. Así, la conexión señalada por Carnero tendría un alcance aún mayor, puesto que la figura de Gil-Albert constituiría entonces uno de los puntos de unión entre los poetas del Barroco español, los modernistas y vanguardistas, los "novísimos", e incluso las generaciones posteriores a estos. Ahora bien: puesto que en realidad los "novísimos" no tuvieron acceso a la obra gilalbertiana hasta años después de la publicación de *Nueve novísimos...*, no podemos hablar de Gil-Albert como "autor puente" ya que constituye un precedente, más que una influencia efectivamente dada [2].

Para analizar la obra de Juan Gil-Albert creemos necesario elaborar nuestra propia definición general del término *culturalismo*, matizando primero que las referencias *culturalistas* se construyen como alusiones a elementos pertenecientes a una cultura de élite, y no a la cultura popular. Están por tanto dirigidas a una minoría culta y el autor se apoya en ellas para llevar a cabo la construcción de su propio mundo poético. En este sentido y en función de lo visto hasta ahora, podemos afirmar que el *culturalismo* parte del intimismo del poeta, para teñirse después de abundantes referencias culturales -*id est*, enlazando con otros discursos, textos, o motivos estéticos-, evitando así la descripción directa de dicho intimismo. La definición del término con la que trabajaremos es la siguiente: Por *culturalismo* entendemos *la utilización en poesía de referencias culturales de carácter elitista como vehículo de expresión de la subjetividad del poeta*, entendiendo por *elitista* aquello que procede del ámbito culto, no popular. Se trata por tanto de un proceso o técnica, a través del cual el poeta articula su propia voz, disfrazándola con las referencias cultas. Es pertinente recordar aquí además la observación de Carnero acerca de la importante

---

[2] En relación a este aspecto, nos parece significativa la siguiente anécdota narrada por el propio Gil-Albert y recogida por Luis Antonio de Villena en *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*: "Recuerdo que un día Paco [Brines] citó aquí, en mi casa, en esta misma habitación, a Guillermo Carnero y a Jaime Siles. ... Entonces yo les leí un poema de *Las Ilusiones*, ese que termina citando San Petersburgo, titulado *El lujo*. Noté que les gustaba, y cuando yo terminé de leer, Carnero le dijo a Paco: '¡Entonces todo esto ya estaba hecho!' " (Villena 1984: 57-58).

presencia del intimismo y el evitar la descripción directa de sensaciones o hechos.

A la luz de esta concepción del término leeremos la obra gilalbertiana.

1.2. Estudios críticos

1.2.1. El problema de la inclusión generacional

En el caso de Juan Gil-Albert, estamos ante un autor cuya obra no siguió las corrientes vigentes en su momento, lo que dificulta su clasificación e inclusión en el sistema generacional que la crítica tradicional establece. Este problema vendría agravado por las fechas tanto de su nacimiento real como de "nacimiento poético". Juan Gil-Albert nace en Alcoy (Alicante) en 1904 (algunos críticos dan erróneamente la fecha de 1906). En 1927 publica *La fascinación de lo irreal*, su primer trabajo en prosa al que seguirán en años posteriores otros libros, pero es en 1936 cuando aparecen sus dos primeras obras de poesía: *Misteriosa presencia* y *Candente horror*. Así pues, nace tan sólo dos años más tarde que Rafael Alberti y Luis Cernuda, los miembros más jóvenes de la llamada "Generación del 27", pero a diferencia de estos autores, Gil-Albert no había publicado ningún libro de poesía con anterioridad a 1936. José Domingo, en uno de los primeros artículos escritos sobre la figura de Gil-Albert le adscribe a la "generación del 36" en base a criterios cronológicos (atendiendo, como señalábamos antes, a los años de publicación de sus primeras obras). No obstante, afirma que estéticamente y por su concepción de la poesía, estaría más próximo a la "generación del 27". Domingo concluye con la afirmación de que "... la obra de Gil-Albert es una de esas que permanecen personalmente aisladas, y por ello precisamente suelen ser ignoradas por críticos y antólogos" (1966: 5)[3]. Esta idea, como veremos más adelante, es repetida por otros estudiosos de la obra gilalbertiana.

[3] El artículo de Domingo, publicado en 1966, es el primero que "rompe el hielo" de la crítica sobre Gil-Albert. Domingo le dedica encendidos elogios, declarando que el autor alicantino merecería "un puesto de honor en el panorama de la actual poesía española". Desgraciadamente, habrían de pasar al menos cinco años más hasta que Gil-Albert comenzara a despertar el interés del resto de la crítica.

La clasificación de Gil-Albert en uno u otro grupo varía de un crítico a otro. Entre quienes le incluyen en la "generación del 36" están los antólogos Luis Jiménez Martos (1972) y Francisco Pérez Gutiérrez (1976). Jiménez Martos presenta a los diferentes autores agrupados según su región de procedencia, situando a Gil-Albert junto a Miguel Hernández, a pesar de las enormes diferencias entre la obra de ambos. Jiménez señala además la impronta cernudiana en la obra de Gil-Albert: "La poesía de Juan Gil-Albert ... sin desdoro de su propia personalidad, significa una especie de enlace entre lo cernudiano y los jóvenes seguidores de esta tendencia" (1972: 47). Esta afirmación pone de manifiesto algo que el propio autor concretó al afirmar que "... por nacimiento, por formación, por el estilo e incluso por mi amistad estrecha con muchos de sus componentes yo me considero un miembro más del 27, quizá de los más jóvenes, eso sí" [4].

Es decir, que su actitud estética y sus afinidades personales estaban con este grupo de escritores. Para Gil-Albert, el grupo del 36 constituía "una serie de gentes a los que yo ni había leído, ni conocía, porque yo, con quien me había criado era con los otros (sic)" [5].

César Simón, uno de los mejores conocedores de la obra gilalbertiana, propone situarle en el grupo de *Hora de España,* junto a autores como Ramón Gaya, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja, y ya en el exilio María Zambrano y Rosa Chacel (Simón 1982). La actividad como secretario de esta revista marcó el destino vital de Gil-Albert, que en el nuevo entorno del continente americano siguió desarrollando su actividad literaria.

Esta "monomanía", como Gil-Albert calificó a la obsesión de la crítica por encuadrarle en una u otra generación, es una constante en los estudios gilalbertianos. A nuestro parecer, se trata de una polémica de escasa utilidad, que viene a evidenciar la invalidez del modelo generacional que hasta ahora se ha venido aplicando en los estudios literarios. Por ello, estamos de acuerdo con César Simón en que la definición más acertada es la dada por Marcos Ricardo Barnatán. Barnatán habla de Gil-Albert

---

[4] Citado por Carlos García Osuna, en "Gil-Albert, la sabiduría", p. 43.

[5] Citado por Elena González. El autor reitera esta idea en el prólogo a la *Obra poética completa,* Vol. I, p. 7-11.

como "poeta-isla", poseedor de una "personalidad totalmente diferenciada de tantas corrientes o generaciones trazadas por la ordenadora e inútil manía de los críticos al uso" (Barnatán 1974). Esta es la definición que mejor parece ajustarse a la idiosincrasia literaria de Gil-Albert. Incluso el propio autor manifestó estar de acuerdo con ella, pues las clasificaciones generacionales le parecían excesivamente rígidas e inútiles (Álvarez 1982: 31).

La conclusión a la que nos abocan las sucesivas "idas y venidas" en torno a la cuestión clasificatoria que aquí hemos expuesto es clara. El problema no es la particular personalidad literaria o el "inoportuno" año de nacimiento de Gil-Albert, sino que estas circunstancias apuntan al hecho de que el verdadero problema reside en el método clasificatorio generacional, incapaz de dar cuenta de la riqueza y personalidad literaria de los diferentes autores. Este sistema favorece además el injusto olvido de aquellas voces que, como en el caso que nos ocupa, no encajan en la clasificación, ya sea por razones de estilo o simplemente cronológicas. En nuestra opinión se trata de un método limitativo, que tiende a uniformizar las características de la obra de autores muy diferentes entre sí, perdiéndose la personalidad literaria de cada uno bajo la etiqueta del grupo al que supuestamente pertenecen.

1.2.2. Desde el "boom" de Gil-Albert: principales aportaciones críticas

En el caso de Juan Gil-Albert nos encontramos con una serie de circunstancias que hacen de él una figura atípica en cuanto al tratamiento recibido por parte de la crítica. Durante años fue ignorado por ésta, y no será hasta 1974 cuando empiece a despertar verdadero interés. Las razones de este "olvido" hay que buscarlas atendiendo a varios aspectos. Por un lado, el ya señalado problema de la clasificación generacional. Por otro, son de gran importancia la personalidad de Gil-Albert y su peripecia vital, que le llevaron primero a un exilio geográfico y luego a otro interior, ya de regreso a su paisaje natal. Tras ocho años de ausencia del país y por tanto del panorama intelectual español, regresa en 1947 -por razones económicas y familiares- a la España franquista para recluirse en su casa, sin frecuentar los círculos literarios. Escribe incansablemente, trabajo sólo interrumpido por las cada vez más frecuentes visitas de jóvenes poetas e intelectuales que le conocen y admiran.

Debido a esta serie de condicionamientos, son numerosos los artículos sobre la figura de Juan Gil-Albert, pero pocos los estudios de extensión y profundidad considerables. Hay que señalar 1972 como el año clave de Gil-Albert, pues en él se publica la antología *Fuentes de la constancia*, que llama poderosamente la atención y acrecienta el interés por su obra, culminando en 1974 con la publicación y reedición de numerosas obras suyas. En 1977, la revista sevillana *Calle del Aire* le dedica su primer número, donde se recogen algunos artículos que siguen siendo aún hoy fundamentales dentro de la crítica gilalbertiana. También son de gran importancia el monográfico de las revistas *Anthropos* (1990) y *Canelobre* (1996) y los libros escritos sobre Gil-Albert por César Simón (1983), Joaquín Calomarde (1988), Pedro J. de la Peña (1982) y José Carlos Rovira (1991). Sin embargo, todavía hoy predomina un gran desconocimiento en torno a la figura de Gil-Albert y el valor de su obra. Esto hace que aún sea ignorado en la mayoría de estudios generales sobre poesía española del siglo XX, o que se le cite dando datos erróneos.

César Simón, sobrino de Gil-Albert y autor de una tesis doctoral sobre él, ofrece un acercamiento esencial en *De su vida y obra*, que constituye un estudio de tipo tradicional, valioso por ser el primero de este tipo sobre Gil-Albert y porque asienta las bases para estudios posteriores. Ofrece una visión de Gil-Albert como un todo en el que se integran prosa y poesía dentro de una compleja circunstancia biográfica. Para Simón, gran parte de la poesía de Gil-Albert constituye "un intento de cosmovisión" (1983: 112). Analiza también el componente homoerótico presente en distintos textos gilalbertianos.

La visión ofrecida por Joaquín Calomarde se apoya en la consideración de Gil-Albert como centro de su propio mundo literario. Para Calomarde, Gil-Albert es ante todo prosista, antes que poeta, y como prosista se toma a sí mismo como objeto de su literatura (1984). Por su parte, Pedro J. de la Peña traza en *Juan Gil-Albert* un detallado estudio que comienza con el perfil biográfico y la contextualización histórica de la figura de Gil-Albert, seguido del análisis de la obra, tanto en la vertiente prosística como poética. La perspectiva ofrecida por de la Peña demuestra un estudio exhaustivo, construido a partir de la referencia autobiográfica como clave interpretativa de los textos (1982).

Para José Carlos Rovira, la obra de Gil-Albert constituye en realidad la construcción de un mundo propio, el del autor. En este sentido, se parte

del núcleo o centro que constituye la "casa-mundo", y en torno a ella van surgiendo los personajes que pueblan ese mundo, en forma de referencias culturales: "En el interior de la casa-mundo-centro de la creación, van apareciendo una infinidad de nombres, auténticos *dramatis personae*, que son referencias culturales" (1991: 61). Rovira analiza los elementos de la obra gilalbertiana como bloques temáticos que se integran en el constructo establecido por el autor.

A estas aportaciones se suman las de otros autores, también de gran interés. Por ejemplo, Luis Antonio de Villena reitera en diferentes artículos su visión del poeta de Alcoy como un filósofo. Según él, Gil-Albert "pertenece a la noble estirpe de los filósofos postaristotélicos", pues deja de lado las preguntas sobre la esencia o la sustancia para dedicar sus esfuerzos a la consideración del hombre y todo cuanto le rodea, estableciendo así la búsqueda de la felicidad (1982: 31). Considera que la poesía de Gil-Albert encierra la voz de un filósofo que trabaja con el lenguaje lírico, consciente de que es más dificultoso que el de la prosa pero a la vez más intenso.

De entre todos los jóvenes poetas que comenzaron a frecuentar la lectura y la compañía de Gil-Albert, sin duda Jaime Gil de Biedma fue uno de los que mayor participación tuvo en su rescate literario, gracias a sus influencias en el medio editorial catalán. Como ya se ha mencionado, Gil de Biedma analiza la obra de Gil-Albert en función de uno de sus aspectos más sobresalientes: la referencia *culturalista*. Esta perspectiva valorativa, iniciada por tanto por un poeta de la llamada "generación del 50" es continuada posteriormente por autores de la "generación del 70" o *novísimos*. Poetas como Guillermo Carnero coinciden en declarar la necesidad de la relectura de la obra gilalbertiana atendiendo a la importancia de estas referencias.

Rosa María Rodríguez propone como claves de la obra de Gil-Albert la presencia de un paganismo estético, tomado de la tradición griega, así como la influencia de la visión platónica y el pensamiento heraclitiano (1984). Coincidiendo con las ideas de Calomarde, dirá que el tema central de la obra gilalbertiana es el propio autor.

J. Lechner, quien en 1968 destacaba la importancia de Gil-Albert en su tesis doctoral *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, analiza la obra gilalbertiana como constituida por dos vertientes fundamentales: una filosófica y otra ética, ambas profundamente ligadas entre sí. En palabras de Lechner: "Por un lado, indagación de los móviles que han estado en la

base de una vida, y por otro, esa misma vida representada por y cristalizada en una cualidad ética: la constancia" (1984: 12). Señala pues la constancia de Gil-Albert al asumir su destino de escritor durante toda su vida, y destaca la actitud permanente de "deambular socrático, mirando, calando, interrogando" (1984: 12).

Francisco Brines destaca la importancia del ámbito geográfico levantino en la obra gilalbertiana (1977). Según él, el paisaje en que Gil-Albert vivió su infancia y juventud constituye un punto de apoyo básico de su universo literario. Pero además del paisaje, señala también las influencias literarias de otros autores levantinos, como Azorín o Gabriel Miró. En efecto, Gil-Albert reconoció siempre el magisterio ejercido por estos autores e incluso fueron objeto de su estudio. Señala Brines que es precisamente en el proceso de identificación de Gil-Albert con el Mediterráneo donde se origina la referencia al mundo clásico griego, referencia que juega un papel fundamental en su obra.

Leopoldo Azancot destaca, al hablar de Gil-Albert, el injusto olvido que su figura ha sufrido durante años. Según él, la razón fundamental estriba en lo que él llama el "a-cristianismo radical de Gil-Albert" (1977). En su opinión, la peculiar visión gilalbertiana del mundo y la filosofía subyacente en su obra entran en conflicto con los principios cristianos y fueron la principal causa de que se le silenciara.

Otros autores dedican a Gil-Albert su atención crítica, pero lo hacen en la mayoría de los casos incidiendo en los aspectos señalados, bien para profundizar en ellos, bien para darles un enfoque ligeramente distinto. Por ello, creemos que con lo aquí expuesto se cubre suficientemente el espectro de los principales acercamientos analíticos a la obra poética de Juan Gil-Albert, de manera que sirvan de punto de partida para nuestro estudio.

1.3. Contexto histórico y literario de Gil-Albert

1.3.1. Los inicios: esteticismo, surrealismo y compromiso

Las extraordinarias circunstancias históricas que rodearon los inicios poéticos de Juan Gil-Albert habrían de jugar un papel decisivo en su formación como poeta, así como en su peripecia vital. Brevemente, recordemos que en un período de años relativamente corto se asiste en España a la instauración y caída de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), caída también de la monarquía borbónica e instauración de la Segunda República (1931) y el levantamiento militar encabezado por el general

Franco, que desencadenaría la Guerra Civil (1936-1939). El fascismo se cernía entonces como una sombra amenazante sobre Europa, y como alternativa enfrentada a él surgía la imagen idealizada de la Rusia comunista. El comunismo, propugnando el fin del dominio burgués sobre la sociedad en aras de un nuevo orden más igualitario, supuso la crisis de los valores capitalistas tradicionales. Indudablemente, estos habrían de ser años de intensa agitación social e ideológica.

Juan Gil-Albert procedía de una familia plenamente burguesa, habiendo recibido una educación en consonancia con la tradición familiar. Pedro J. de la Peña nos ofrece en "Juan Gil-Albert: los años formativos" un retrato del joven autor, estudiante en los Escolapios y criado en medio de un despreocupado ambiente de casas veraniegas, visitas al teatro, sirvientes y nodrizas (1990)[6]. El propio poeta habla sobre su infancia en sus libros de memorias, como *Crónica general* o *Concierto en mi menor,* libro este último donde podemos leer párrafos como el siguiente:

> "Por aquellos años, mi padre puso los primeros coches de línea que hacían el recorrido de Alcoy a Alicante. (...) No creo haber hecho nunca el viaje en el coche de línea (...) En casa utilizábamos el Hispano-Suiza, de color gris verdoso, enorme y descapotable; se usaba para carretera. En la ciudad nos hacía servicio un Ford cerrado, tapizado, como una salita, de pañete gris perla y que estaba provisto de un pequeño teléfono, con el receptor de carey, para comunicarnos con el chófer, ..." (*Crónica general* 154).

En una época en que los automóviles eran un raro lujo reservado a unos pocos privilegiados, la posesión no ya de uno, sino de dos de ellos y de las características aquí señaladas, dibuja muy elocuentemente el estatus económico y social de la familia Gil Simón[7]. Desde Alcoy, los

---

[6] Pedro J. de la Peña ha estudiado ampliamente el ambiente familiar de Gil-Albert, así como el proceso de conversión ideológica que tuvo lugar a partir de su etapa de estudiante en Valencia. En su libro *Juan Gil-Albert*, de la Peña dedica los dos primeros capítulos a trazar el perfil biográfico del autor y de su época.

[7] El verdadero nombre de Juan Gil-Albert era Juan Gil Simón, aunque al comienzo de su carrera de escritor decidiera adoptar también el segundo apellido paterno "Albert" seguido de un guión, eliminando el materno "Simón". Así lo afirma Bernat Capó (1984: 11). Capó confiesa desconocer las razones de dicho cambio, pero apunta como posibilidad la imitación de Valle-Inclán, cuyos verdaderos apellidos eran Valle Peña, y por quien Gil-Albert sentía una declarada admiración.

Gil Simón se trasladaron a Valencia en 1912, donde el padre abrió un almacén de ferretería. Poseían también una espléndida casa de veraneo en la partida alcoyana de El Salt [8]. Así pues, el ambiente que rodeaba a Gil-Albert no podía ser más opuesto a las posturas antiburguesas del socialismo. Sin embargo Gil-Albert, al igual que otros poetas de su generación, se vio inmerso en la lucha ideológica de los intelectuales que empuñaron su pluma en defensa de sus ideas, teniendo como plataformas revistas como *Hora de España* (1936), *El mono azul* (1936), *Madrid, cuadernos de la Casa de la Cultura* (1937-38), *El buque rojo* (1936) o *Nueva Cultura* (1935-36/37). El poeta alicantino se rebela a sus orígenes para recorrer el mismo camino ideológico y estético que muchos otros autores de su época. No obstante, en su caso esta transformación posee una especial singularidad, puesto que incluso cuando escribió desde el compromiso político propugnando la función social de la poesía, no dejó nunca de ser un esteta. Manuel Aznar analiza de modo excelente el proceso de conversión ideológica de Gil-Albert. El fragmento que citamos a continuación pertenece a un texto que Aznar recoge como prólogo a *7 romances de guerra*, y que aparece en OPC -aunque incompleto- prologando *Son nombres ignorados*. Estas palabras de Gil-Albert ilustran elocuentemente los antecedentes de su cambio ideológico:

> "En mis veranos pasados en un pequeño valle alcoyano vivía rodeado de fábricas. Eran fábricas de tejidos, de borra, de papel. Desde niño conocí a esos hombres, los obreros, enrolados en una vida mecanizada y triste. Fue quizás en los últimos años de la dictadura, cuando la sórdida realidad española comenzó a inquietarme. Frecuenté el trato de los trabajadores departiendo con ellos por los senderos campesinos o en sus hogares insalubres. Las mujeres hablaban siempre de jornales, de faenas y de miseria. Estuve con ellos cuando la proclamación de la República

---

[8] El paraje de El Salt (en castellano "el salto"), en las inmediaciones de la ciudad de Alcoy, recibe su nombre por la existencia de un impresionante salto de agua que parte de una pared rocosa de elevada altura. El lugar conserva todavía su gran belleza, no así la casa, que se encuentra en un estado de lamentable abandono.
El Salt fue uno de los lugares predilectos del autor, que habría de convertirla en paradigma y núcleo de su propia obra. Allí escribió abundantemente. En "Elegía a una casa de campo" se materializa este carácter de lugar central en su obra.

y cuando la Revolución de Asturias. Nada puede igualar al sedante de estar en esos momentos con los que tienen razón" (OPC I, 88).

Esta convicción de estar "con los que tienen razón", unida a su ya clara vocación de escritor, desembocó en una profusa actividad literaria en el Madrid de los años 30, momentos en los que su poesía experimenta un giro rotundo, pasando del esteticismo modernista al compromiso. Sus primeras obras en prosa acusaban la influencia de autores como Oscar Wilde, Valle-Inclán o Gabriel Miró. En 1936, Gil-Albert comienza su andadura poética con dos libros, *Misteriosa presencia* y *Candente horror*. A pesar de haber sido escritas con una muy breve separación temporal, el espíritu que anima estas dos obras es como se verá muy distinto.

Pero sigamos con el "itinerario ideológico" del poeta. En el año 1934, la visita a Valencia de las Misiones Pedagógicas le proporciona la oportunidad de conocer a Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya y Enrique Azcoaga. En la misma época conoce a Federico García Lorca, quien visita la ciudad con su compañía *La Barraca*. En 1936 y ya en Madrid entra en contacto con Luis Cernuda, Rosa Chacel, Juan Ramón Jiménez, Manuel Altolaguirre, Pablo Neruda y María Zambrano, entre otros intelectuales. Colabora activamente en la prensa republicana, siendo uno de los fundadores de la emblemática *Hora de España*[9]. Artículos y poemas suyos se publican en las anteriormente mencionadas revistas *El mono azul*, *Nueva*

---

[9] A partir del número XIII (enero de 1938) y durante diez números, Gil-Albert desempeñó el cargo de secretario de la revista, en sustitución de Antonio Sánchez Barbudo. El último número de *Hora de España* (XXIII), correspondiente a noviembre de 1938, no llegó a distribuirse a pesar de estar ya impreso. Existe sin embargo una reimpresión de todos los ejemplares de la revista, publicada por la editorial alemana Verlag Detlev Auvermann en 1972. El número XXIII es publicado en 1974. En el prólogo a la reedición del mismo, María Zambrano ofrece el siguiente testimonio:
"Acabado de imprimir en enero del 39, quedó encerrado dentro de la imprenta. Cuando fueron algunas personas a recoger, al menos, algún ejemplar, se encontraron ante una puerta herméticamente cerrada. Enterrada viva pues, se quedó esta "Hora" librada a esa especie de dios desconocido que es el futuro en ciertas situaciones. Bajo esa misma sombría luz íbamos camino de la frontera quienes la habíamos servido; entre todos, juntamente con todos bajo un cielo impenetrable, sintiendo que la tierra nos abandonaba, ya que no podía seguirnos. Sólo de ella podíamos llevarnos el aliento, el espíritu. Su cuerpo quedaba allí herido" (IX).
La reedición de este número casi perdido se hizo a partir de un ejemplar perteneciente a Camilo José Cela.

Cultura o *El buque rojo* y *Hora de España.* Sin embargo, en 1935 Gil-Albert está aún imbuido del espíritu del modernismo. En febrero de 1935 aparece en *Nueva Cultura* una crítica a la película *Éxtasis* firmada por él. En ella el poeta la elogia, pero sin profundizar en la carga política de la obra. La revista tuvo que aclarar en su siguiente número, debido a las reacciones de algunos lectores que:

> "Nuestro amigo el joven escritor valenciano J. Gil-Albert, artista de fino talento, aunque ve con evidente simpatía nuestro trabajo, no es un marxista. Por tanto, es absurdo esperar de él una crítica dialécticamente materialista de una obra de arte. Pero sería muy torpe política -nobleza del vocablo- la nuestra si por ello repudiásemos su colaboración"[10].

En este mismo año de 1935 publica Pablo Neruda "Sobre una poesía sin pureza" en *Caballo verde para la poesía*, propugnando una nueva sensibilidad poética basada en una "rehumanización" del quehacer poético. Como es bien sabido, las reacciones a este documento fueron dispares, dándose tanto el rechazo como la adhesión. Pero lo cierto es que este escrito y la revista de Neruda actuaron como agitadores ideológicos en los círculos intelectuales, ganando numerosos adeptos como en el caso de Miguel Hernández, quien se convertiría en uno de los más encendidos y notables defensores de esta nueva "poesía impura" frente al purismo juanramoniano. Pero veamos cuál fue la reacción del joven Gil-Albert: el 9 de diciembre publica en *Nueva Cultura* "Palabras actuales a los poetas", donde da cuenta de la aparición no sólo de *Caballo verde para la poesía* sino también de la estéticamente opuesta *Nueva poesía.* Gil-Albert expresa su profundo rechazo por la poesía pura representada por *Nueva poesía*, declarando que se trata de "poesía *maestra*, su caduco espíritu conduce a los academicismos fríos, que no dudo puedan esculpir los más perfectos témpanos" (Aznar 175). Frente a esto, el manifiesto nerudiano supone en su opinión "esas necesarias palabras que la confusión de los tiempos hacía cada vez más apremiantes"(Aznar 175), con lo cual la obra de arte cobra valor "no como obra de arte en sí, sino como producto de un tiempo preciso y expresión de una sensibilidad histórica" (Aznar 176). Juan Gil-Albert, cuya obra posterior se caracterizará por el esteticismo

---

[10] *Nueva cultura* 3, marzo 1935, p. 6.

formal y el desasimiento de la realidad, destaca aquí la función social de la literatura y señala la necesidad de que ésta sea testigo de su tiempo.

Es a partir de este momento que la escritura gilalbertiana da el paso hacia la literatura de compromiso político. Quisiéramos aclarar aquí que al hablar de "literatura comprometida" utilizamos el término en el sentido con que lo formula J. Lechner en *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Lechner afirma que "el uso del término *compromiso* suele evocar generalmente una actitud crítica, inconformista, adoptada casi siempre por escritores pertenecientes a la izquierda política" (1968: 9)[11].

En este sentido, se puede afirmar que sólo una pequeña parte de la producción gilalbertiana puede ser clasificada de *comprometida*. Dicha parte abarcaría únicamente los libros de poemas publicados entre 1936 y 1938 y algunos otros escritos (ensayos y poemas) publicados en la prensa republicana durante los años 30. Manuel Aznar recoge en "Juan Gil-Albert y su época: Literatura y compromiso político 1927-1929" (1984: 28-46) dos artículos que muestran muy a las claras la posición ideológica del poeta en los años 1930 y 1931. Se trata de "Los tres dictadores" y "Las embajadas españolas". El primero de los escritos es una crítica acerada al dictador Primo de Rivera, el Rey Alfonso XIII, Mussolini y el fascismo, a la vez que elogia a Lenin y la revolución soviética. El segundo constituye en cambio una celebración de la reciente proclamación de la II República. A pesar del tono de estos documentos, no podemos afirmar que Gil-Albert fuera un marxista convencido en esta época. Aunque simpatizara con el movimiento obrero, este aspecto no se convertiría en verdadera preocupación hasta más adelante.

En 1936 se publican *Misteriosa presencia* y *Candente horror*. De ellos, el primero es un libro de sonetos de temática homoerótica, escrito en un estilo que el propio poeta calificó de "acusado barroquismo gongorino" (OPC I, 10). En esta primera aventura lírica, la voz poética no acusa todavía preocupación política o social, sino que se encuentra inmersa en los presupuestos de la poesía pura. Es a partir de *Candente horror* cuando se produce "el pasmo de mi descubrimiento del mundo", como Gil-Albert mismo confesaría después. *7 romances de guerra* (1937) y *Son nombres*

---

[11] Lechner desarrolla y matiza la definición de "compromiso" en el capítulo titulado "Literatura comprometida: el término y los problemas que origina". Remitimos a él al lector interesado.

ignorados (1938) completan el testimonio gilalbertiano del clima político del país, que influyó inevitablemente en los círculos intelectuales. Así, Gil-Albert evoluciona desde el esteticismo modernista a la poesía comprometida entre 1936 y 1938. El empuje que cobró en estos momentos la poesía combativa fue tal que resultaba imposible no contagiarse. Juan Cano Ballesta estudia este período en su conocido trabajo *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* señalando cómo con la aparición de la poesía "impura" y ante el cáriz de los acontecimientos, los poetas irán implicándose políticamente cada vez más, hasta que en los años 1934-36, la poesía se convertirá en aliada de la revolución, haciéndose ideológicamente combativa. Poetas como Rafael Alberti y Emilio Prados serían, según Cano "los primeros en librarse de las cadenas de la estética purista y cultivar una poesía comprometida, que por su tonalidad predominante llamaré revolucionaria" (1972: 123). Por ello, cuando Gil-Albert reflexiona acerca de su cambio ideológico, dirá que:

> "Nada podía hacer suponer en mi medio social que algún día habría yo de repudiarlo de manera tan vehemente. Pero los caminos que llevan a la revolución son diversos y distintos. Y en mi caso, los elementos nativos cultivados por la soledad y el dolor habían de levantarse a su hora contra el mundo que hacía posibles tales desgastes solitarios"[12].

Señala Natalia Calamai en su estudio *El compromiso de la poesía en la guerra civil* que la inmensa mayoría de los poetas adopta ante el conflicto de la guerra una actitud militante (1979). Para Gil-Albert, como para muchos otros, el poeta tiene el deber de cumplir una función social. Un ejemplo de la convicción puesta en esta actitud podemos verlo en el número XII de la revista *Nueva Cultura*. Corren los meses de mayo-junio de 1936, y Gil-Albert redacta un "Saludo de *Nueva Cultura* a los intelectuales franceses del Frente Popular". El editorial, que aparece encabezado con el titular "Malraux, Casou [sic] y Lenormand en España", celebra la visita de estos intelectuales. En él Gil-Albert habla en nombre de la revista, pero sin duda deja constancia de sus propias convicciones en párrafos como el que sigue:

---

[12] Cita tomada de Manuel Aznar, pp. 107-109. El párrafo en que se encuentran estas palabras no aparece en la *Obra poética completa*, aunque sí se reproduce el resto del texto, como "Nota del autor" a *Son nombres ignorados*. Guillermo Carnero lo reproduce íntegro al editar *Antología poética* (1993).

> "La alocución de Jean Cassou en el homenaje ofrecido por los intelectuales españoles, como la conferencia de André Malraux en el Ateneo, interesan no 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, ... 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" (1936: 3).

Esta cita nos muestra el nuevo talante que la voz del poeta va adquiriendo. Se destaca aquí la necesidad del escritor de adoptar una postura comprometida con la realidad circundante, y defenderla desde los presupuestos del intelectual, pero sin hacer por ello concesiones. Esta idea será reforzada en otro ensayo gilalbertiano: "El poeta como juglar de guerra". Publicado en *Nueva Cultura* en marzo de 1937, Gil-Albert aparece aquí ya como un poeta plenamente "comprometido", que propugna la necesidad de poner el arte al servicio de una sociedad en crisis. No obstante, advierte del peligro de sobrevalorar las obras que, sin ser de una gran calidad literaria, han surgido en el seno de los acontecimientos, muy íntimamente ligadas a ellos. En su defensa, dirá:

> "Que el haberlos vivido [los acontecimientos] de la manera febril y caótica que los hemos vivido, nos presta a la voz su peculiar gravedad, su temblor irrepetible, y eso es lo interesante de cuanto hoy podamos escribir o decir, puesto que paréceme que no sólo escribimos o decimos ahora para comunicarnos (...) sino que también para que quede registrado como documento" (1937: 8).

Por otro lado, sin embargo, denuncia y deplora la existencia de "cientos de versos fáciles y patéticos", que habían proliferado escudados en la temática de la guerra y cuya calidad literaria era en muchos casos cuestionable.

La obra *comprometida* de Juan Gil-Albert encierra las claves de esta evolución ideológica. Los poemas de *Candente horror* fueron escritos entre 1934 y 1935. Este libro refleja la crisis ideológica que atravesaba el poeta, y que se traslucía ya en el citado manifiesto "Palabras actuales a los poetas" de 1935. Como reflejan los versos siguientes, la dificultad de conciliar sus orígenes burgueses con sus nuevas inquietudes políticas le lleva a procla-

mar la imposibilidad del esteticismo ante el conflicto social y humano que le rodea :

> 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.
> (OPC I, 73-74)

Candente horror ha sido calificado de surrealista por parte de la crítica. Sin embargo, al hablar de surrealismo en Juan Gil-Albert debemos hacerlo con prudencia. En primer lugar, es conocida la polémica acerca de la existencia o no de un surrealismo español (Bodini 1971). En este tema preferimos adoptar una postura conciliadora, aceptando la idea de que en el caso español no se produce efectivamente una traslación total de la corriente surrealista francesa, sino que los poetas españoles adoptan algunos de sus rasgos utilizándolos en sus obras según su propia conveniencia. El resultado es una poesía que si bien no puede llamarse "surrealista" en sentido estricto, comparte con dicho movimiento una serie de características. Por todo ello, somos partidarios de hablar en el caso español de obras *de influencia surrealista*, y no de obras *surrealistas*.

En el caso de Gil-Albert, es importante destacar que mientras algunos críticos como Rosendo Tello, Johannes Lechner o César Simón han hablado del carácter surrealista de *Candente horror,* otros, como Pedro J. de la Peña matizan este aspecto, advirtiendo que:

> "... se trata de un surrealismo muy *sui generis*. El libro no cumple en general los postulados que se atribuía a la escuela surrealista francesa. No se producen en él los puntos básicos de los manifiestos surrealistas tendentes a exaltar el carácter irracionalista del nuevo arte, la expresión sin control de la palabra poética, la omnipresencia del sueño y el valor del azar como liberación del subconsciente" (1982: 50).

En este libro, Gil-Albert intenta alejarse del realismo en que caían otros autores, por considerar que llevaba a la confusión de poesía y prosa. En ocasiones manifestó que había empezado a escribir poesía "para evitar a mi prosa poetizarse" (OPC I, 10). Resultado de este intento, el su-

rrealismo de *Candente horror* es más bien *antirrealismo*, por cuanto constituye un intento de evitar la expresión directa, prosaica, de la realidad. La palabra poética y las distintas imágenes tratan aquí de ser vehículo de expresión de un dramatismo que se muestra inefable:

> Se hace imposible ya no morir con un asco de rabia,
> con un furioso vendaval que se desata,
> golpeando con la feroz saliva del instinto
> las caras rasuradas de estos monstruos. (OPC I, 55)

En esta obra se advierte asímismo la influencia -confesada- de Pablo Neruda, influencia que desaparece en libros posteriores para dar paso a una voz diferente y mucho más personal. En 1937 se publica en Ediciones Nueva Cultura de Valencia *7 romances de guerra*, la obra de Gil-Albert donde el compromiso político es llevado a su extremo, dando lugar a una poesía que roza el panfletarismo. Los poemas que componen el libro son, como el título indica, romances. Varios de ellos habían aparecido publicados en revistas como *Nueva Cultura, El mono azul* o *El buque rojo,* y fueron también recogidos en varios romanceros de la época. En el antes mencionado ensayo "El poeta como juglar de guerra", Gil-Albert proclamaba el retorno del romance como la forma estrófica idónea para cantar los trágicos hechos de la guerra civil "como forma narrativa de heroísmos y desdichas". Se trataba de una estrofa privilegiada: "el octosílabo puro y sencillo, una herencia de siglos" (1937: 9). Al igual que otros poetas en aquel momento, Gil-Albert abraza el romance, la forma estrófica de las grandes narraciones épicas[13]. El poeta busca erigirse en el "juglar", que a

---

[13] Johannes Lechner ofrece un detallado estudio acerca de los romanceros publicados durante la Guerra Civil (1968). Por su parte, Serge Salaün recoge en *La poesía de la guerra de España* (1985) los principales corpus de romances y las revistas en que se publicaron. El auge de este tipo de poesía fue tal que se publicaban regularmente en revistas de propaganda política como *El Mono Azul*, y se editaron antologías como el *Romancero General de la Guerra de España o el Romancero de la guerra civil.* Pero además, señala Lechner que muchos de estos romances "no tardaron en hacerse populares gracias a la radio, al teatro y al cine y que en algunos casos hasta llegaron a ser recitados por los ciegos, (...)" (1968: 166).
La nómina de poetas de estas obras incluye, además de Juan Gil-Albert, a Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre, José Herrera Petere, José Bergamín, Rafael Dieste, Pedro Garfias, Emilio Prados y Miguel Hernández, entre otros.

la manera medieval recoge y difunde noticias, siendo testimonio del acontecer histórico de su pueblo:

> Un relato que sorprende
> quiere contaros mi lengua,
> para que llegue a los pueblos
> más diversos del planeta (7 R, p.s/n)

La calidad lírica de *7 romances de guerra* ha sido cuestionada por la crítica, que ve en esta obra demasiadas concesiones a la ideología, así como una excesiva dependencia de los poemas del contexto en que fueron escritos. En nuestra opinión, el encuadrar justamente estas composiciones en el marco total de la producción gilalbertiana supone la consideración del objetivo que perseguían. Se trata sin duda de arte con un propósito, que se ajustó a unos modelos previos en un afán de fundir la voz del poeta con la de la colectividad a quien iban dirigidos. Para Gil-Albert el poeta debía ser la "voz pública y despersonalizada" que reflejara el sentir de la colectividad, del mismo modo que Miguel Hernández había declarado ser "viento del pueblo". El poeta *comprometido* presta su voz a la causa, convirtiendo en anónima su identidad poética. Si las obras posteriores de Gil-Albert son ante todo la manifestación de la individualidad de su autor, en estos poemas lo predominante es la colectividad; el poeta escribe queriendo integrar en su voz las voces de otros a través de la narración de hechos que afectan a dicha colectividad por entero, por encima del conflicto interno del propio poeta.

Muy distinto en contenido y estilo es el siguiente y último libro de poesía comprometida de Gil-Albert. *Son nombres ignorados* se publica en 1938. De menor carga política que la obra anterior, posee un carácter más universalizador. Obra difícil, donde la voz poética recupera su propio timbre para expresar desde una perspectiva elegíaca el lamento ante una realidad que desaparece para dar paso a otra, menos amable. Un poema paradigmático de esta actitud es la "Elegía a una casa de campo", donde Gil-Albert reflexiona sobre los avatares sufridos por la casa familiar en El Salt, y que había sido para él el lugar de descubrimiento y contemplación de la naturaleza, jugando un papel clave en su obra:

> ¡Oh tú, casa deshabitada
> en el solemne verano de nuestro silencio!

¿no adviertes que el solaz ha quebrado tus alas,
y tus verbenas orlan inútilmente
las cintas verdes que nadie recorre? (OPC I, 96)

Pero a pesar del tono melancólico de los poemas, el libro transmite un fondo de esperanza y de optimismo que nos revela ya al verdadero Gil-Albert. La actitud de profundo vitalismo y fascinación por la vida se manifiesta en *Son nombres ignorados,* y continuará haciéndolo en las obras escritas desde el exilio.

1.3.2. El exilio: Ocio creativo

En febrero de 1939 y tras el desenlace de la Guerra Civil española, Gil-Albert cruza la frontera junto con el XI Cuerpo del Ejército, al que se había incorporado unos meses antes. En Francia le esperaba una estancia en el campo de concentración de Saint Ciprien. Sin embargo, al cabo de quince días, él y el resto del grupo de *Hora de España* son puestos en libertad, reclamados por la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Son trasladados a Perpiñán, y de allí a Poitiers, donde se les aloja en una casa de campo propiedad de Jean Richard Bloch, cuñado de André Maurois. En mayo del mismo año embarcan hacia México a bordo del "Sinaia", llegando al puerto de Veracruz el 13 de junio. Gil-Albert se instala en la ciudad de México, trabajando como secretario de la revista *Taller,* dirigida por Octavio Paz, y escribe crítica de cine para la revista *Romance.* Es también colaborador de *El hijo pródigo, Letras de México* y *Las Españas*, entre otras. En entrevista con Luis Antonio de Villena, el propio Gil-Albert habla de su producción literaria durante esta etapa de su vida:

> "Gracias a Octavio Paz, fui un tiempo secretario de la revista *Taller,* y allí publiqué algún trabajo de crítica, además de ordenar y preparar cosas. Y, en fin, entonces empecé a escribir *Las Ilusiones*; hubo como un nuevo despertar en mí de la poesía... Lo fundamental en esos años fue la poesía; la prosa, sin embargo, tiene menos importancia" (Villena 1984: 44-45).

Además de los escasos ingresos que sus colaboraciones en prensa le proporcionan, Gil-Albert cuenta con la modesta cuota que le asigna el JARE, un comité de ayuda para los exiliados españoles. Aunque reside en el Distrito Federal, visita otras partes del país. Conoce a Máximo José Kahn, con quien en 1942 emprende un viaje por diversos países de Améri-

ca Latina, invitados por una amiga de Kahn. Visitan Colombia, Perú, Bolivia, y finalmente Brasil. Gil-Albert permanece seis meses en Río de Janeiro, hospedado en un pequeño hotel de Copacabana. Allí conoce a la escritora Rosa Chacel y su marido, el pintor Timoteo Pérez Rubio, así como a las poetisas Gabriela Mistral y Cecilia Meireles. En 1944 viaja a Buenos Aires junto con Rosa Chacel, su hijo y M.J. Kahn. Durante su estancia allí, que es casi de un año, publica *Las ilusiones con los poemas de El convaleciente* (1944). Colabora en la prensa escrita, en publicaciones como *Sur* y *La Nación*. Conoce a Rafael Alberti, las hermanas Ocampo y Jorge Luis Borges, entre otros. Lee por entonces a Leopardi. Aunque sus perspectivas profesionales son mejores en Argentina, decide regresar a México por motivos sentimentales -circunstancias que el autor refleja en *Tobeyo o del amor. Homenaje a México*-. Allí pasa otros dos años hasta que en agosto de 1947 regresa definitivamente a España, impulsado una vez más por razones personales. Su decisión fue censurada por otros exiliados, que vieron en ella una especie de traición. Durante los ocho años que dura su exilio, Gil-Albert desarrolla su actividad literaria en revistas como las citadas más arriba. El único libro de poemas publicado entonces, *Las ilusiones*, marca -en palabras de José Carlos Rovira- "el momento clave de la evolución poética de Gil-Albert" (1991: 46)[14]. Dicha evolución es resultado de un proceso que había comenzado antes del exilio, y que se evidencia en sus escritos de entonces.

Un ejemplo ilustrativo lo constituye "En torno a la vocación (lo popular y lo social)". Aunque fechado en Barcelona en 1938, el artículo ve la luz en el número III de la revista mexicana *Taller* en mayo de 1939, esto es, un mes antes de que Gil-Albert llegara a México[15]. En él, el poeta muestra una actitud muy diferente a la de escritos anteriores. Gil-Albert

---

[14] José Carlos Rovira dedica el capítulo IV de su libro a analizar la actividad intelectual de Gil-Albert durante los años del exilio, y en el XI ofrece una recopilación de textos gilalbertianos publicados durante el mismo. Remito a esta obra al lector interesado en profundizar en dicho período.

[15] Rovira hace notar que en la revista *Taller*, dirigida por Octavio Paz, aparecen colaboraciones firmadas por Gil-Albert desde el número II (abril de 1939), cuando el poeta se encontraba todavía en el campo de concentración de Saint Ciprien. Rovira supone que estos textos los habría aportado Paz, quien conoció a Gil-Albert en Valencia en 1937, durante el Congreso de Intelectuales (1991: 51).

se plantea el alcance y significado del arte en su vertiente "popular" o "social", es decir, del arte como imbuido de una finalidad y destinado a un propósito. El poeta entona aquí una especie de *mea culpa*, lamentando los excesos en los que tanto él como otros habían incurrido: "... hemos sido muchos los que, llevados de un entusiasmo por ciertas doctrinas sociales encaminadas limpia y sensatamente a liberar al hombre -o mejor, entusiasmados por la posibilidad de esta liberación- caímos en ingenuos y empobrecedores no elementales-proyectos de visión"[16].

Gil-Albert nos ofrece aquí una reflexión de gran lucidez. No reniega de su ideología, sino que lamenta las consecuencias negativas que ésta pueda tener sobre la obra de arte. El poeta regresa a la visión wildeana que impregnara sus primeros escritos en prosa y su primer libro poético. Se trata del retorno al esteticismo y la consideración de la obra de arte como algo válido por sí mismo, no necesitado de una finalidad que justifique su existencia[17]. El autor de *7 romances de guerra* mira ahora hacia su propia obra desde una nueva perspectiva, crítica y sincera a un tiempo. Rechaza la imposición de que el arte se convierta en prolongación de la realidad, desposeído de la esencia que lo constituye:

> "Los esquemas que algunos quisieran imponernos, no nos sirven de nada, no ya como realización, sino, lo que es peor, ni siquiera como búsqueda, pues los caminos del espíritu son otros, y en todo caso esa rigidez de la estaca que se pretende hacernos pasar por la realidad, no es más que un madero insensible, mientras no la consuma la 'llama de amor viva' de nuestro clásico" (Rovira 1991: 146).

En este sentido, el cambio de actitud estética, o mejor dicho, el regreso a una actitud más coherente con su personalidad literaria, da excelentes

---

16 Tomo la cita de Rovira 1991, p.145.

17 Cito a este respecto y para ilustrar la actitud wildeana del joven Gil-Albert, el prólogo a su primera obra en prosa, *La fascinación de lo irreal*. Ya la primera frase nos remite inevitablemente a *El retrato de Dorian Gray:*
"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 unción maravillosa ante esa eterna divinidad que llamamos Belleza" (1927: p s/n).

frutos en *Las ilusiones.* En esta obra, la voz poética se torna más pausada y reflexiva, en contraste con los anteriores libros. No cabe aquí hablar ya de poesía comprometida, pero por debajo del sentir individual del poeta (el *ego*, en sus propias palabras y tomando la distinción de Manuel Altolaguirre) se trasluce sin duda el *populus*, lo social. De este modo, la referencia a España aparece teñida de una leve melancolía, pero el tono predominante es esperanzado. *Las ilusiones* constituye un libro atípico dentro del marco de la poesía del exilio español, puesto que el poeta escribe sobre la celebración de la vida, en lugar de enfatizar la tragedia vivida. No olvidemos que Gil-Albert venía del horror de la guerra y la estancia - no por breve menos angustiosa- en un campo de concentración. Su presente era el destierro, viviendo en penuria económica y desarraigo. Pero frente a todo eso se produce la reacción de titular su libro *Las ilusiones*, afirmando así que sigue vivo y que las palabras le sirven para recomponer/recuperar su mundo.

La obra nos ofrece además algunas claves importantes para la comprensión del exilio gilabertiano. Significativamente, se abre con un poema que lleva por título "Himno al ocio". En efecto, César Simón destaca en *Juan Gil-Albert: De su vida y obra* el abundante tiempo libre de que Gil-Albert disfrutaba en México, tiempo que el escritor llenaba escribiendo, leyendo, asistiendo a espectáculos, visitando a sus amigos, o simplemente paseando (1983: 17). La búsqueda de este ocio creador será a partir de este momento una constante para Gil-Albert, y estará presente durante los años posteriores a su vuelta a España. *El existir medita su corriente*, escrito entre 1945 y 1947, es el segundo de los libros producidos durante el exilio. Sin embargo, esta obra no vería la luz hasta 1949, dos años después del regreso a España de su autor. Esencialmente, *El existir medita su corriente* retoma el espíritu y el tono de *Las ilusiones,* siendo en palabras del propio Gil-Albert, un "brote último y melancólico" de la obra que le precede (OPC II, 14). El vitalismo y la exaltación del ocio contemplativo se articulan desde la referencia a la antigüedad helénica:

> 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 (OPC I, 20-21).

1.3.3. El regreso: Exilio interior.

Gil-Albert vuelve a España, como hemos visto, en 1947. Las razones del regreso hay que buscarlas en una convicción íntima por parte del poeta de que esta etapa de su vida llega a su fin. Gil-Albert afirma que tuvo "la impresión absoluta de que el tiempo en América había terminado, de que mi experiencia allá había terminado. Algo así, profundo" (Villena 1984: 51). Se hace necesario entonces el retorno al punto de partida originario. Terminada también la relación amorosa que le hizo dejar Buenos Aires por México dos años antes, el poeta se siente totalmente desarraigado en el continente americano. En palabras de Antonio Sánchez Barbudo, "un día, sintiéndose más solo y triste que nunca, y más necesitado de su mundo, decidió volver. Volver, pese a temores, pese a todo, a España: a su Valencia, a los suyos" (Sánchez Barbudo 1977: 107).

La consumación del ansiado regreso marca el inicio de un doloroso y lento proceso de adaptación. Tras su llegada, Gil-Albert encuentra una realidad muy distinta a la que él recordaba. La España que le recibe no es la misma de ocho años atrás, ni por supuesto, la idealizada desde el exilio. Así, el poeta afirma que se encontraba "muy distante a lo que veía en España" (Villena 1984: 52). Se da entonces la paradoja frecuente del exiliado que regresa a su país de origen para descubrir que allí también es un extraño. Como tantos otros, Gil-Albert se convierte en exiliado en su propio país; todo le es ajeno y hostil, hostilidad que se ve acentuada por el régimen político franquista. Aunque nunca llega a tener problemas serios, constituye una amenaza constante: "...Yo sabía, claro, que empezaba para mí una época de silencio absoluto" (Villena 1984: 52).

Otros avatares de caracter personal sacuden el mundo gilalbertiano al poco tiempo de su llegada: su cuñado Venancio, a quien le une una gran amistad, le comunica que se encuentra gravemente enfermo y que le restan escasos meses de vida. Gil-Albert pasa a ocupar su puesto junto a su hermana Tina y sus sobrinos tras el fallecimiento de éste en 1948. Dos años más tarde muere su padre, y Gil-Albert debe hacerse cargo de los negocios familiares. La falta de perspicacia e inexperiencia del poeta en asuntos económicos conduce al desastre financiero y la ruina familiar. Se ven obligados a vender varias de su propiedades, entre ellas la casa de El Salt. Su vida transcurre dentro de una voluntaria reclusión en su casa de Valencia, acudiendo a escasas reuniones sociales, y al margen por completo de los círculos intelectuales del momento.

Se produce entonces lo que la crítica ha llamado el "exilio interior" de Gil-Albert, un exilio más profundo que el geográfico, puesto que se trata de un replegamiento hacia el propio interior. El poeta se aísla, a sabiendas de que debe guardar silencio en el medio hostil de la España franquista, haciendo así de su retorno un retorno a medias. Sin embargo, el largo aislamiento resulta ser muy beneficioso para su obra; es durante estos años que la escritura gilalbertiana toma forma definitiva, al haberse convertido en el verdadero centro del universo del escritor. La soledad, el silencio y la lectura dan sus frutos: "intimé, como nunca, conmigo mismo, y fui destilando pausada e intensamente, sin estorbos, la savia de mi inspiración" (Martí 31).

En 1949 se publica *Poemas. El existir medita su corriente*, el segundo de los libros escritos durante el exilio, y dos años más tarde aparece *Concertar es amor* en la colección *Adonais*. Durante más de veinte años Gil-Albert continúa escribiendo, pero sólo dos de sus obras en verso ven la luz. Se trata de *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* (1961), y "A los presocráticos" (1963). No será hasta los años setenta cuando la crítica comience a mostrar interés por Gil-Albert. En 1972 se publica su antología poética *Fuentes de la constancia*, que marca el comienzo de lo que se ha dado en llamar el "*boom*" de Gil-Albert. Dicha antología contiene poemas publicados y otros que aún eran inéditos, seleccionados por el propio autor. Esta antología constituye la panorámica de una obra que ya ha completado su ciclo de crecimiento. Traza la trayectoria poética de Gil-Albert, desde sus inicios (*Misteriosa presencia, Candente horror, Son nombres ignorados*), pasando por su escritura del exilio (*Las ilusiones, El existir medita su corriente*) y el Gil-Albert posterior, ya de vuelta del exilio y también de vuelta de la vida. Desde *Concertar es amor, Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, "Migajas del pan nuestro", "Diálogos elementales", "Los homenajes", etc. Todas estas colecciones de poemas, muchos de los cuales no habían visto antes la luz, perfilan con asombrosa claridad la presencia de un escritor con un universo propio. Un universo de honda complejidad que se va configurando a medida que se escribe. La obra de Gil-Albert emerge por tanto como una isla repentina, impregnada de un culturalismo que resultaba atípico para el momento en que había sido escrita, pero sorprendentemente "actual" para el medio poético de los años setenta.

La antología provoca sorpresa y entusiasmo entre los críticos, que hablan de "descubrimiento"[18]. El poeta tiene entonces sesenta y ocho años de edad. En los años siguientes se publican *La meta-física* (1974), *A los presocráticos seguido de Migajas del pan nuestro* (1976), *Homenajes e in-promptus* (1976), *El ocioso y las profesiones* (1979) y *Variaciones sobre un tema inextinguible,* en el mismo año en que aparece la *Obra poética completa* (1981).

La poesía gilalbertiana de esta última etapa se vuelve más meditativa. Se acentúan algunos temas, como el ocio creativo o la reflexión metafísica. Gil-Albert escribe entonces sus mejores poemas metafísicos (*La meta-física, Homenajes* e *In promtus* o *A los presocráticos* son valiosos ejemplos), en los que aflora constantemente el tema de la preocupación ontológica. Sin embargo esta preocupación no ocasiona angustia, sino que se da una aceptación de dichas cuestiones como una parte más de la vida humana:

> Vivir es preguntarse cada día:
> ¿Quién soy y por qué late
> dentro de mí lo oscuro?
> Y salir olvidado, hacia las cosas,
> de nuestra soledad
> y confundir dulcísimo el aliento
> con lo que pasa. (VTI, 18)

En esta época los poemas se impregnan de un intimismo más profundo, siendo la voz poética la de un "yo" en constante meditación sobre sí mismo. Aparece el tema de la vejez, que en Gil-Albert es contemplativa y vista como un momento de pausa reflexiva. No hay conflicto alguno en asumir el paso del tiempo. Así podemos verlo en el poema "Cincuentenario":

> Llega un día en nosotros, "Oh jóvenes,
> que nada nos frecuenta más amable
> que el silencio.
> Un gran día otoñal, entre vergeles,

---

[18] Para una información más completa acerca de las circunstancias en que se hizo la antología y la acogida crítica que recibió, remito al prólogo de José Carlos Rovira en la reedición de *Fuentes de la constancia* (1984).

sentados en lo alto del camino
como quien se descansa.
Nuestras sienes canosas,
el reposado andar, el pulso firme,
dan fe de lo que somos.
...
Alguien que no parece
que pida nada al tiempo o a las cosas. (OPC II, 289)

Esta poesía se va llenando con los años de un profundo vitalismo que lo impregna todo. A medida que el poeta envejece, su escritura transmite con mayor vehemencia una decidida afirmación por la vida. Así, en "El incorregible", la mirada retrospectiva le lleva a afirmar:

Nada ha cambiado.
Tierra, divinidad, delicia, tierra.
Todo está en pie, incitante, extraño, hermoso.
Volvería a caer. (OPC III, 127)

El culturalismo, ya presente en los inicios, se acentúa ahora ocupando un lugar preponderante. Las referencias al espacio cultural helénico, así como al ámbito de la filosofía y la literatura --tanto clásicas como contemporáneas- constituyen los pilares básicos sobre los que se asienta su obra poética. Esto se pone de manifiesto de modo especialmente claro en la profusión de "homenajes" que el autor dedica a diferentes figuras, así como en las abundantes composiciones donde la cultura grecolatina proporciona la clave explicativa principal.

La presencia de lo mítico lo impregna todo, hasta el punto de que el autor mitifica aquellos elementos que pertenecen a su propio mundo literario. Gil-Albert lleva a cabo una metódica superposición de realidades, fundiendo la realidad efectiva con la mirada mítica para obtener así lo que desea; una realidad que encaje con su universo literario. En palabras de José Carlos Rovira, "Se puede decir que el escritor, vivencialmente, encuentra en los mecanismos de la cultura, en sus logros más ejemplares, la expresión de sí mismo" (1984: 37).

Por otro lado, la prosa gilalbertiana había seguido en estos años -en cuanto a fortuna editorial se refiere- un proceso paralelo al de la poesía. Entre 1955 y 1974, Gil-Albert publicó cuatro obras en prosa, tres de las cuales fueron editadas por él mismo. Pero en 1974 se publican tres de sus

obras en prosa -además de *La meta-física*-. A partir de este momento la obra del autor alicantino es objeto de numerosas ediciones y reediciones, y Gil-Albert es homenajeado, alabado y reconocido[19]. Él mismo dirá entonces que da por terminada la elaboración de su obra. Una vez más, Gil-Albert es consciente del fin de una etapa de su vida, expresándose en diciembre de 1983 en los siguientes términos: "Creo que mi obra está hecha y terminada. Puedo aún escribir algo, claro, pero esencialmente mi obra está terminada ... Una obra de serenidad en un tiempo de crisis" (Villena 1984: 60).

Existe un texto, leído por Juan Gil-Albert en abril de 1983 con motivo de su nombramiento como hijo adoptivo de la ciudad de Alcoy, que ilustra a la perfección el sentir del escritor tanto en el exilio como a su regreso. En sus palabras es patente la necesidad de afirmación de la propia identidad que el poeta experimentó durante su estancia en América, así como la imprescindible presencia del paisaje originario –en especial el ámbito rural- como clave de explicación ontológica. Reproducimos los fragmentos más significativos:

> "... yo viajé lejos, tan lejos como el español de nuestra grandeza, que así se le llama, cuando fuimos los más extravagantes poseedores del mundo. Y llegado que fui, estábamos por los años 44-45, viví a dos mil quinientos metros de altitud. Y aún más, ya que en mis inverosímiles excursiones trepé hasta lo que bien podemos considerar, sobre los Andes, su ciudad cimera, Oruro, que sobrepasa en latitud (sic) los cuatro mil metros. Pero en cualquiera de esos escondrijos míos, a pleno aire, se me exigía saber quién era yo y de dónde vine, y era, entonces, cuando yo mismo, el sentirlo sonar, me estremecía: 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, que patentizaban como decoración la presencia de los moros y los cristianos y que rompían festivamente, pero bruscamente, dispuestos en dos bandos, la convivencia aparente del año.
>
> ...

[19] Remito aquí al lector interesado a la bibliografía del presente estudio, donde se recoge la totalidad de las obras de Juan Gil-Albert con sus correspondientes fechas de publicación, reedición, etc.

Cuando regreso a mis lares, nunca mejor expresado, un final de agosto, estamos en 1947, mis padres han recobrado su vivienda estival, perdida durante uno de tantos embates fraternos de nuestra historia, y allí nos reconocemos. Los años dejaron sus huellas pero un solo día de convivencia basta para reponer el pasado: la mirada, las manos, el particularismo de la voz ...

Mi vida se rehace hacia el pasado. Cada año llego, cuando el calor aprieta, a estas ligeras tierras altas. Llegar, para mí, al campo, ha sido siempre centrarme, sentirme criatura solidaria de esa paz: de ese hermetismo, de ese silencio. Aunque no lo olvidemos: las cigarras ocultas cantan ya entre los árboles. Yo mismo, tendido, canturreo con una especie de independencia feliz, la *Sinfonía Italiana* de Mendelssohn. 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 comparársele; es el pináculo de la vida. Y sin embargo, me digo, habrá que partir y tal vez para siempre; vender esta casa de mi niñez, abandonar estos parajes de mis desvaríos... ¿Quién ha de venir a ocupar mi puesto, quién podrá desvanecer la huella inconfundible de mi paso cuando se me ha visto brillar como la estela errante de un meteoro? Nadie; mis ideas, mis inquietudes, mis amores, mis versos, el eco de mi voz y la nobleza conciliadora de mis actos... Nada podrá borrar lo definitivamente consumado y que en sus sueños flota. Y la nostalgia incurable que, bajo las arboledas, estos espacios han de sentir un día por mí; endulzan, es verdad, la amenaza de la pérdida.

Y es entonces cuando se produce el último adiós: la modesta capilla, los frondosos olmos, la gruta de cuentos, el 'adiós *senyoret*'; todo mirando hacia detrás, con la densidad de lo que desaparece y la fragilidad de lo que nos espera. Y pensar que lo uno y lo otro son los puntales irreversibles de nuestra consistencia: El Ir y Venir" [20].

Como puede verse a través de sus propias palabras, la reflexión que se

[20] Recogido en el periódico *Información* de Alicante, jueves 21 de abril, 1983, pp. 19-20.

deriva de los dos "exilios" de Gil-Albert -el geográfico y el interior-, pasa por la consideración de ambas etapas como complementarias y profundamente interrelacionadas dentro de un mismo fenómeno. Se trata en realidad de un único viaje, de ida y vuelta, que lleva al escritor al autoconocimiento y la elaboración de una obra personalísima, nacida de la íntima comprensión de las circunstancias de su vida.

Gil-Albert encarna como pocos la necesidad crucial del escritor de interpretarse a sí mismo a través de la propia escritura. Es en este sentido que Rosa Chacel señala, al hablar de Gil-Albert que:

"Las vicisitudes de su vida le habían puesto en un trance tan penoso como valioso: un trance que, aun dividido en dos etapas, tienen una profunda unidad. El arrancamiento, el alejamiento no representó nunca nada concluso, sino algo como un comienzo del reencuentro, algo necesario para la dramática aproximación a sí mismo, para el acceso a su orbe poética genuino, límpido y sereno" (Chacel 1984: 11).

Ahondaremos en estas cuestiones en las páginas siguientes.

CAPÍTULO 2
EL CULTURALISMO EN LOS TEMAS

2.1. Configuración del universo poético

Señala T.S. Eliot en su ya canónico ensayo "Tradition and the individual talent" que para leer y valorar a un poeta debemos recordar que: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists" (49)[21].

Esta afirmación es muy cierta al hablar de Juan Gil-Albert, puesto que se trata de un autor cuya escritura, especialmente en el caso de la prosa, aparece plagada de referencias a otros autores, recogiendo así el testigo de la tradición en que se inserta.

Las referencias, cuya presencia y significado determinaremos a continuación, apuntan no sólo a la literatura, sino que se extienden al ámbito de la filosofía, la pintura o incluso el cine. Por otro lado, veremos que su naturaleza puede variar en función del papel que desempeñen en la obra gilalbertiana.

Lo que sigue a continuación es un análisis de los temas principales sobre los que se asienta la obra poética de Gil-Albert, y de cómo se articula en ellos el fenómeno culturalista.

---

[21] "Ningún poeta, ningún artista de ningún arte, tiene significado completo por sí solo. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos" (Nuestra traducción).

2.2. Presencia de lo mítico grecolatino

2.2.1. El/lo Mediterráneo

La utilización de la obra literaria como vehículo de expresión del propio sentir existencial es en Gil-Albert un aspecto clave. Pero además, en su obra se refleja una clara conciencia geográfico-mítica originada en la cultura mediterránea. Este aspecto resulta fundamental de cara a la incorporación de referencias culturalistas en su obra. El Mar Mediterráneo y el ámbito cultural en que éste se inscribe constituyen los pilares fundamentales sobre los que se asienta su culturalismo.

La importancia de la geografía natal levantina en la poesía gilalbertiana ha sido puesta de relieve por Francisco Brines, como ya hemos señalado. Brines equipara a Gil-Albert con Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel Miró o Vicent Andrés Estellés, pues para todos ellos la condición nativa levantina representa un aspecto determinante de la obra literaria (1977). En efecto, Juan Gil-Albert se consideraba a sí mismo "mediterráneo", en contraposición al concepto limitador de "español", y sólo a través de la identificación con un contexto cultural más amplio que el de la Península Ibérica pudo reconciliarse con sus orígenes. Esto le llevó a un proceso de construcción de identidad que aflora en su obra poética. El mismo afirmaría que "... a mí, costerizo y de país vegetal, las características españolas de tierra adentro, lo ibero y castellano que definen nuestra historia, me estaban vedadas, y sólo en cuanto latino o moro podía sentirme crecer en un suelo nacional"[22].

Gil-Albert manifiesta así el reconocimiento de sí mismo en otras culturas con las cuales siente una mayor afinidad. Dicha afinidad nace del deseo de integración, determinado a su vez por un ineludible sentimiento de herencia cultural. Ambos aspectos están directamente relacionados con el espacio geográfico en que el poeta se reconoce cuando se califica a sí mismo de "costerizo". En este sentido, la lectura de Maragall juega un papel decisivo en el descubrimiento de su identidad cultural. Gil-Albert evoca de la siguiente manera la iluminación que para él supuso la lectura del autor catalán:

---

[22] Prólogo a "Son nombres ignorados". Citamos por la reimpresión en Juan Gil-Albert, *Antología poética,* ed. y notas de Guillermo Carnero.

"[Maragall] me habló, si no en castellano, en lengua española también, aunque distinta, y en esta modalidad más vieja de nuestra habla se me transparentó el porqué de lo que había crecido extraño en mis sentimientos, y vi entonces, por el contrario, cuán hondas eran también mis raíces... Ahora lo escuchaba bien; era mi verdadera cultura: era la Provenza, era Italia, era el mar; el Mediterráneo sí, antiguo y fresco, tal vez demasiado colmado, y allá en su lejana orilla rosa, la Grecia inmortal" (OPC III, 210).

La conciencia de ser heredero de un mundo cultural preciso lleva al poeta alicantino a ver en su geografía nativa un correlato del ámbito clásico grecolatino. Esta concepción abre todo un mundo de referencias culturalistas, que él adopta. Resulta de gran interés la apreciación que hace Gerardo Irles al respecto, destacando como denominador común de la obra gilalbertiana la identidad, localizada ésta en un espacio geográfico concreto (1984: 81-83).

La referencia al mundo helénico permite a Gil-Albert enlazar con un espacio de amplias resonancias. El culturalismo gilalbertiano no constituye un mero artificio poético, sino que responde a una identificación profunda con el universo cultural que recrea. El autor de *Fuentes de la constancia* escribe la realidad que *ve*, es decir, la que *quiere ver*. Gil-Albert se configura así como un nuevo Alonso Quijano que transforma la realidad para que esta se acomode a su gusto. La referencia culturalista va por tanto más allá del recurso estético para conformar la vía de expresión de la identidad del poeta, emergiendo como fuente de explicación de sí mismo. Así se explica que Gil-Albert afirme, al hablar de su geografía natal, que "A lo largo del vivir, mi tierra alicantina y el solar griego se me han identificado herméticamente, como si de ambos cuerpos gemelos se exhalara la respiración de una misma alma" (OPC II, 205).

La importancia de este fenómeno se pone muy de relieve en su poesía del exilio, pues en ella encontramos una decidida identificación con el ámbito mediterráneo, cifrada principalmente en el mundo helénico, que responde a la necesidad interna del poeta de preservar su identidad española en el medio ajeno del continente americano. En "Breve historial tardío sobre mi suerte" -ensayo escrito por Gil-Albert reflexionando sobre su obra *a posteriori*-, el autor destaca cómo *Las ilusiones*, a pesar de haber sido escrito en el lejano México, "su trasfondo y su voz eran de aquí, de mi enclave originario, de lo llamado unas veces levantino, otras mediterráneo, otras clásico o helénico" (1983: 6). En esta obra se nos ofrecen muy valiosos ejem-

plos de evocación de la tierra natal, transmutada por medio del referente culturalista: en el poema "A Anacreonte", la voz poética parte de un elemento de la naturaleza -el canto de la cigarra- para trascenderlo, contraponiendo el lugar del destierro, México, con la nostalgia del mundo mediterráneo y festivo que personifica la figura del poeta griego:

> El áspero cantar de tu cigarra
> trae para mí más cálido el estío
> que todo este sopor de mi destierro
> en el lejano trópico sin huellas
> de tu canción. Si escucho ese chirrido
> monótono, ...
> se me ofrecen
> los pálidos olivos de la patria. (OPC I, 232)

Gil-Albert evoca el paisaje y el mundo helénicos para trasponer después el paisaje de España, considerando a ambos parte de una misma patria. Similares mecanismos de evocación culturalista podemos encontrar en otras composiciones como "A un carretero que cantaba" o "Lamento de un joven arador".

Quisiéramos destacar ahora la importancia de estos aspectos en la obra que sigue cronológicamente a *Las ilusiones.* Aunque se publica en 1949, los poemas que componen *El existir medita su corriente* datan de los años 1945 a 1947, cuando Gil-Albert deja Buenos Aires para regresar a México. De este libro su autor afirma que se trata "a todas luces, de un homenaje al Mediterráneo"(OPC II, 13). El poema que abre el libro avala dicha afirmación, pues lleva el significativo título de "El Mediterráneo"; en él, la voz poética se identifica ante el mar como uno de sus hijos:

> uno de tus entrañas te saluda
> con el eco de voz que le cediste,
> sombrío desterrado de esa zona
> donde la hermosa luz abrió los ojos. (OPC II, 17)

La figura de Deméter aparece también en esta obra. En "A mi madre como Deméter" Gil-Albert transfigura la imagen de su propia madre en la de la diosa, mientras que su hermana menor, fallecida a muy corta edad, se encarna en la figura de Perséfona, la primavera que renace cíclicamente:

Tal como entonces
la diosa, ahora una madre,
y el movedizo tiempo la recuerda...

Fluido luctuoso, gota a gota
se bebe la embriaguez. ¡Cuánto ha crecido
esa hija en el fondo de su valle!
¡Cómo fulgen ahora sus cabellos
por las sendas del bosque! ...

Ya he sabido,
fraternal Primavera, ese misterio
de aquel adiós: la tierra envejecida
una doncella baja a reanimarla
con nuevo soplo y muere; (*OPC II*, 28-29)

El proceso de mitificación de la realidad juega un papel fundamental dentro del universo poético gilalbertiano, porque constituye un mecanismo de supervivencia. Sólo a través de la mirada mitificadora que el culturalismo le proporciona, el poeta es capaz de afrontar su propia experiencia vital, que como en el ejemplo precedente puede resultar demasiado dolorosa para ser tomada directamente. Por ello, quizá debamos hablar de *superposición* o *fusión* de una realidad sobre otra, y no de transformación.

En el poema V de los *Homenajes* el poeta plantea la siguiente reflexión:

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.
...
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? (OPC II, 213)

La atracción de Gil-Albert por el mundo griego le lleva a mitificar la realidad a través de la identificación con un mundo cultural donde la bús-

queda de la belleza y la armonía constituyen los principios fundamentales. Francisco Brines señala este aspecto, destacando la importancia de la armonía en la cosmovisión gilalbertiana (1995:131). Según Brines, esta será la razón que lleve al poeta a reconocerse en el pasado histórico de su geografía natal. La referencia al homoerotismo es pues un factor fundamental del universo gilalbertiano, y como tal será analizado más adelante en el presente capítulo.

José Domingo enfatiza este desasimiento de Gil-Albert del mundo presente para refugiarse en "el mundo del paganismo clásico" (1996: 5), recordando la afirmación de Luis Cernuda de sentirse más cercano a Garcilaso que a cualquier otro autor contemporáneo suyo. Igualmente Gil-Albert se declara discípulo de Píndaro, mostrando así su profunda conexión espiritual con un mundo cultural idealizado:

> Dime tú, hermano mío de otro tiempo,
> ... ¿no me has visto,
> bajo tu excelsa lluvia, tiritando
> con loco corazón para pedirte
> ser iniciado prematuramente
> en los festivos cantos fraternales [?]. (OPC I, 245)

El homenaje gilalbertiano al Mediterráneo no acaba con *El existir medita su corriente*, sino que continúa en los poemarios siguientes como un motivo recurrente. En *Poesía (Carmina manu trementi ducere)* el poema "Alicante" ejemplifica la transposición de paisajes que ya hemos señalado, mientras que los poemas agrupados bajo el subtítulo de "La fidelidad" condensan la cosmovisión gilalbertiana identificadora del solar levantino con Grecia. En ellos, Gil-Albert afirma: "Yo sólo veo olivos y cipreses / cuando te nombran, / tierra par a la mía" (OPC II, 207).

En *Migajas del pan nuestro* encontramos un poema de significativo título: "El etnos". Una lectura detenida del mismo pone de relieve cómo la voz poética comienza retratando el carácter nativo del área mediterránea:

> Decimos: es un mediterráneo.
> Y queremos decir que modelado
> por un mar.
> Por un aire.
> Por un clima gracioso. (OPC II, 255)

Más adelante la atención del lector es llevada hacia el mismo mar: "Pero ¿y el mar zafiro? / ¿El movedizo mar irresistible?". La aparente dualidad del poema se resuelve al final de este, cuando Gil-Albert funde ambos aspectos, señalando el diálogo entre lo estable y lo movedizo, la tierra firme y el mar cambiante, como el origen del ser mediterráneo:

> y entre esta solidez tan conocida
> de la tierra
> y el camino imprevisto de las aguas,
> se entablará el diálogo fecundo
> que dio fulgor y forma
> a la cultura nuestra. (OPC II, 256)

La referencia a "la cultura nuestra" constituye la clave para la comprensión de la profunda ligazón gilalbertiana a su ámbito geográfico original. Dicha ligazón parte en primer lugar de la fascinación por la cultura heredada. Mitificación, esteticismo y evocación del pasado son algunos de los factores que le llevan a refugiarse en un mundo cultural distinto al de su momento real. Sin embargo, no cabe hablar en el caso de Gil-Albert de "escapismo" o evasión a la manera modernista; él integra ambos espacios en uno, conectándolos primero geográficamente -siendo el mar Mediterráneo el nexo físico- y luego culturalmente; la identificación no es imposible ni disparatada: las conexiones históricas y culturales existen previamente. Él las retoma y hace de ellas el núcleo de su cosmovisión, afirmando la familiaridad de cuanto ve:

> Mas no extrañeza
> de nada, todo es propio
> y como habitual: todo me habla
> de la misma doméstica bonanza
> que me rodea: ...
> No hay ningún exotismo.
> Si un caminante ciego se me acerca:
> ¿Será *Edipous*? (OPC II, 207)

La referencia culturalista se integra plenamente en el universo del poeta, pasando a formar parte de su cotidianeidad. De ahí que Gil-Albert rechazara la visión de Grecia como un mundo exótico para él, declarando en cambio su profunda familiaridad y ligazón con él. Así, Gil-Albert crea

un espacio mítico propio donde se enlazan armónicamente presente y pasado, y en el cual puede reconocerse, puede *escribirse*. El punto de unión de los elementos que lo integran es el Mediterráneo, entendido no sólo como espacio geográfico, sino ante todo como un compendio de resonancias culturales y actitudes vitales: ser mediterráneo implica para él fascinación por la belleza, dinamismo, sensualidad, vitalismo perenne... características que podemos encontrar cifradas en sus poemas.

El culturalismo es indudablemente una vía de búsqueda de la identidad, que en Gil-Albert es concebida en términos de herencia cultural. El mar es entonces el vínculo obsesivo que une su presente histórico con el añorado mundo helénico. El espacio geográfico posee un poder evocador hacia el pasado, emergiendo como camino directo al autoconocimiento. En "El Mediterráneo" puede leerse: "¿Quién, que se asoma a ti, no ve refleja / como imagen de dios la suya propia?" (OPC II, 19).

La elección de Gil-Albert del mundo mítico grecolatino y el universo cultural mediterráneo está motivada por diversas razones. Francisco Brines señala la fascinación y la nostalgia del ámbito mitológico que se manifiesta en el poema "Los mitos" (Brines 1990). En él, Gil-Albert exclama con vehemencia su deseo de que dicho mundo siguiera vigente:

> ¡Ay, quién pudiera
> con su soplo alentar tales prodigios
> y devolver la vida con su canto
> a quienes se mostraron por la tierra
> con tal deseo espléndido! (OPC I, 285)

Gil-Albert toma este universo mítico como paradigma de la perfección. En palabras de Brines "Para Gil-Albert aquella es la mítica edad de oro, la de la sabiduría y felicidad del hombre. Desea que tal utopía sobreviva, por lo cual quisiera que de algún modo el presente fuera una continuidad de aquel tiempo" (1990: 89).

La presencia de elementos de la cultura clásica grecolatina aparece entremezclada también con otros temas. La expresión de la melancolía y esperanza desde el exilio, el homoerotismo o la particular visión filosófica de Gil-Albert, son algunos de los temas que afloran entretejidos con este culturalismo mediterráneo. Como a continuación veremos, estos otros aspectos de la obra gilabertiana no parten únicamente de la referencia geográfica, sino ante todo del influjo cultural que ejerce la inspiración

grecolatina. De este modo, el culturalismo mediterráneo desarrollado por Gil-Albert actúa como un importante recurso estético -si bien no el único- que permite articular los diferentes temas de su obra.

2.2.2. El homoerotismo

Lo homoerótico es en la poética gilalbertiana una presencia constante, entrelazándose a menudo con la referencia culturalista derivada de lo mediterráneo. El culturalismo sobre el que se asienta la presencia de lo homoerótico gilalbertiano encuentra en el ámbito helénico su principal punto de apoyo; en él se inspirará para adoptar toda una serie de figuras y actitudes que serán claves en la configuración de su propio universo.

Gil-Albert dedica una obra en prosa íntegramente al tema del amor entre hombres, según sus propias palabras, "el último tema escabroso que queda en pie" (1975: 9). *Heraclés. Sobre una manera de ser,* escrito en 1955 pero publicado veinte años después, constituye un libro de reflexiones agudas y directas. El autor se inspira en el mito de Heraclés " el Hércules griego": enamorado profundamente de su escudero y amante Hylas, Hércules llora desconsolado su pérdida cuando el joven es arrastrado por las náyades al fondo de un arroyo. Una vez más, la referencia culturalista sirve al autor como punto de apoyo y símbolo de su situación vital. Gil-Albert recurre a la antigüedad clásica para analizar la actitud de la sociedad frente a la homosexualidad: "Como tal acontecer el amor entre hombres estaba aceptado en Grecia como una realidad natural, como una manifestación posible, y frecuente, del eros viril, ..." (1975: 26).

Esta tolerancia social con el homosexualismo es una clave más de los orígenes de la referencia culturalista en Gil-Albert. Según Francisco Brines, la imposibilidad de una identificación con la moral cristiana surge ante el rechazo de ésta a la condición homosexual, desde la cual Gil-Albert se afirma (Brines 1977: 191). Tal y como *Heraclés* muestra, la identidad homoerótica es uno de los principios más sólidos del universo gilalbertiano, y la necesidad de coherencia hace que recurra a un pasado histórico y cultural tolerante, incluso hospitalario, con su ideario amoroso.

La temática homosexual es una constante en la obra de Gil-Albert, ya desde *Misteriosa presencia.* Los sonetos de este poemario están animados por el espíritu esteticista, y su culturalismo señala con frecuencia al ámbito grecolatino:

Si al mismo como dios Helio amoroso
por el Eurotas rubio en el mes quinto,
oro del pie en la tierra por Hyacinto
un mármol pone en venas ardoroso. (OPC I, 23)

Este culturalismo se articula en ocasiones a través de un bucolismo de corte renacentista y resonancias gongorinas, como en el siguiente fragmento:

Estudios hice de pastor en sierra,
perfumando en las matas mis tobillos,
dedos de aroma ungidos por tomillos
acariciando el bozo de la tierra. (OPC I, 29)

El tema del homoerotismo, central en *Misteriosa presencia,* es abordado desde actitudes cambiantes a lo largo de esta obra. Como muestra el ejemplo siguiente, en los poemas iniciales el poeta lamenta la clandestinidad obligada de su inclinación amorosa, resultado de la desaprobación social:

Si unos tiempos mejores permitieran
que el amor que me inspiras exaltara,
como de nardos, carnes, en su vara,
unas trovas, alientos te ofrecieran.
...
Pero no, que vedado la ley pía
ceño frunce a tan claro desatino
en mazmorras hundiendo la alegría. (OPC I, 15)

La frustración y la ambigüedad iniciales van progresivamente desapareciendo para dar paso a una actitud de autoafirmación. Gil-Albert defiende la honestidad como principio moral válido, por encima de la hipocresía de quienes ocultan su condición homosexual de cara a la sociedad:

que unos su ser ahoguen indefenso
por cubrir de las normas las entrañas,
y arrastren doloridos las patrañas
a multitud rogándoles consenso;
...
mi camino me doy gozosamente
es mi vida, no puedo hacerla mofas
limpia así está la mano que te tiendo. (OPC I, 27)

Lo que el poeta alicantino llamó "este feroz impulso clandestino" (1975: 15) constituye una parte vital del proceso de autoconocimiento y afirmación de sí mismo. Dicho proceso implica en Gil-Albert la configuración progresiva de una iconografía propia, donde el culturalismo adopta la forma de determinados mitos, símbolos y personajes que adquieren una preponderancia especial. Ciertas figuras mitológicas emergen con fuerza en la cosmovisión homoerótica que Gil-Albert construye para sí. Además del ya citado Heraclés, así sucede en el caso de Ganimedes, que aparece de modo recurrente encarnando al joven amante deseado[23]: en la iconografía gilalbertiana, esta figura representa en diferentes poemas el deseo homosexual.

Esta fusión de culturalismo y homoerotismo se pone de relieve en "El abandono de Ganimedes", donde se nos presenta al joven mortal tras ser abandonado por Zeus y regresar a la vida terrenal. La descripción de los momentos pasados no está exenta de erotismo:

> Aquella indescifrable primavera,
> aquel vuelo gozoso, aquellas ansias
> y aquel pico de águila pidiendo
> tu verde vino, todo está pasado. (OPC I, 249)

La voz poética invoca sin embargo un "pacto irresistible" que debe ser respetado. Es un poema sobre el final del amor, en el cual se insta a la parte abandonada a comprender las razones de la ruptura:

> Oh niño deseado no perviertas
> tu afán de amor, no lances a los dioses
> las quejas de tu mísero abandono,
> llamándole culpable al que te tuvo
> en sus brazos abiertos! ... . (OPC I, 250)

El mito es retomado por Gil-Albert bajo un aspecto diferente en "El barman" de *El ocioso y las profesiones*. A lo largo de todo el poema se traza la analogía *barman*-copero, primero insinuada, después expresada

---

[23] Según la mitología helénica, Ganimedes (o Ganímedes) era considerado el más bello de todos los mortales. Zeus, enamorado de él, raptó al joven bajo la apariencia de un águila y lo llevó al Olimpo, asignándole el trabajo de ser copero de los dioses. César Simón ya apunta la importancia de este mito al indagar en la concepción gilalbertiana del amor.

directamente. El joven, de quien Gil-Albert nos dice que es "hermoso como un ángel" sirve bebidas en un bar cada noche: "El bar se aprieta / como una diadema incandescente / en torno suyo ..." (OPC III 46). Más adelante, la analogía se hace evidente:

> Y Ganimedes
> va deslizando de oro y esmeralda
> la amargura feliz, el tibio empaque
> de las uvas prensadas y olorosas ...
>
> Pregunta algún intruso:
> ¿Quién es el que vertiendo está en el alma
> un lisonjero ritmo? Y le responden:
> el copero de Zeus. Y entre las diosas
> del olympion nocturno se extasían .... (OPC III, 47)

El retrato mítico está completo cuando, al terminar la noche, el muchacho es "raptado" por un hombre maduro que le espera desde un coche, en cuya puerta reluce el símbolo de un águila: "... Se avecina / el rapto mitológico: Es la hora / de la proclamación, ..." (OPC III, 48).

La figura del *barman* como objeto del amor homosexual sugiere una correspondencia de corte biográfico que quisiéramos apuntar aquí. Se trata de la propia experiencia amorosa del poeta durante su estancia en México, a la cual habría de referirse en los siguientes términos: "Fue una historia muy importante en mi vida. Era un chico muy guapo, muy guapo. Tendría, cuando lo conocí, diecinueve o veinte años. Era *barman*" (Villena 1984: 50).

Una vez más, la realidad efectiva es transformada a través de la mirada culturalista. En este caso se trata del mismo referente biográfico que el autor recoge y novela en *Tobeyo o del amor,* y al cual se refiere también en el significativo poema "Los muchachos", celebración del amor homosexual y homenaje a los seres de su pasado:

> mis solos compañeros
> de ruta y lecho: jóvenes que fuisteis
> mi tentación más firme y el encanto
> de mi flaqueza. Debo repetirlo
> por última verdad: os amé a todos
> cual si fuerais el mismo y el distinto
> que cada vez mostrábase a la vista

como un primaveral brotar de nuevo:
fuisteis David, Tobeyo, Albano, Cinthio,
y aquél que no durmió nunca en mis brazos
pero supo decirme como nadie
que me quería. ...
sabedme siempre,
dispuesto a recrear no importa dónde,
no importa con qué nuevo compañero,
la evanescente forma prohibida,
este inútil contacto perdurable
que fue mi meta. (OPC II, 355-6)

Lo prolongado de la cita queda justificado por lo revelador de los versos. Los nombres de los amantes evocados son transformados por otros de resonancias clásicas. El deseo de alcanzar el "contacto perdurable" abre una dimensión trascendente en la relación amorosa, que conduce a una particular concepción metafísica del amor. César Simón analiza en detalle la metafísica del amor gilalbertiano, señalando cómo Gil-Albert cree firmemente en la superioridad del amor homosexual sobre el heterosexual, puesto que al no estar sujeto a la finalidad reproductora, constituye el estado puro del amor y conduce a "la contemplación del Ser" (1983). En palabras de Simón, " El amor, en Gil-Albert, es una experiencia mental que sólo puede alcanzarse a través de lo físico. Experiencia estética de largo alcance, en cuanto que la estética ha venido a convertirse en una metafísica, en su programación clásica: teoría del conocimiento y ontología" (1983: 82).

La aspiración ontológica es establecida por Gil-Albert a partir de la contemplación del amante; para ello, es necesario aislarlo de cualquier indicio de materialidad o de pertenencia al mundo de lo real. Esta aspiración se ejemplifica en "De camino (fábula)", poema desde el cual es posible establecer una relación de intertextualidad con Luis Cernuda[24]:

---

[24] En el poema "De dónde vienes" (en "Poemas para un cuerpo", escritos entre 1950 y 1956), se trata de modo muy similar la misma idea de la extrañeza ante la consideración del amante como un ser ordinario. En ambos poemas éste es mitificado y despojado de sus características de ser real; se busca la esencia del amante, *ergo*, del sentimiento amoroso. Transcribimos a continuación el poema de Cernuda:

Aparta la familia.
Aquél a quien amaste
llévalo lejos.
Donde puedas evocar sus orígenes
sólo para ti solo
sin rastro alguno.
Como la fuente solitaria
no es de nadie
sino de aquél que pasa
y mírase en su faz
así tú en el muchacho
no preguntes ni añores.
Asúmelo. (OPC III, 131)

Siguiendo lo apuntado por Simón, Gil-Albert establece por tanto dos planos de consumación amorosa: el físico y el metafísico. Mientras el primero es posible alcanzarlo, el segundo nunca se cumple; pero su búsqueda es lo que según Gil-Albert reafirma su existencia:

Si alguna vez te oigo
Hablar de padre, madre, hermanos
Mi imaginar no vence a la extrañeza
De que sea tu existir originado en otros,
En otros repetido,
Cuando único me parece,
Creado por mi amor; igual al árbol,
A la nube o al agua
Que están ahí, mas nuestros
Son y vienen de nosotros
Porque una vez les vimos
Como jamás les viera nadie antes.
Un puro conocer te dio la vida. (OPC 450)

No hay duda de que Gil-Albert conocía este poema, puesto que él mismo lo cita en su ensayo "Realidad y deseo en Luis Cernuda", que ve la luz en 1977. Desconocemos la fecha de la que data el poema de Gil-Albert, pero el hecho de que no se publicara hasta 1981 -dentro de OPC y bajo el epígrafe general de "Varios"- parece indicar que se trata de una composición tardía, o en cualquier caso posterior a la de Cernuda.

Porque el amor existe.
No se cumple y existe.
Y en ese incumplimiento
su existencia prospera. (OPC III,132)

El homoerotismo entendido como una revelación de orden metafísico sobre el propio destino es el tema de "Una vez el otoño", donde el poeta plantea: "¿Quién no recibe un día una comunicación turbadora? / Y si sabe escucharla reconoce en ella la voz de su predestinación" (OPC III, 177). José Carlos Rovira señala en este poema que "al fundirse la imagen del otoño con la descripción homoerótica de un muchacho, aparte de la experiencia vivida, es importante la constitución del otoño como símbolo de plenitud" (1984: 207). En efecto, el sentimiento de plenitud amorosa y vital es patente en los versos finales:

Desgraciados los que llaman estéril a una unión semejante
porque aquella noche me dejó tan lleno de nacientes sombras
que la soledad ha huido para siempre de mi lado
y nadie podrá arrebatarme las impalpables pruebas de mi amor.
(OPC III, 177)

La experiencia homoerótica supone en Gil-Albert la revelación de sí mismo. Pero el amor no es siempre visto como fuente de plenitud, sino que en ocasiones se presenta como prisión del alma y fuente de sufrimiento, reflejando así la dicotomía platónica entre cuerpo y alma. Podemos verlo en "Nube flotante (Méjico)":

Verte fue sumirme
en la negra emboscada lujuriante
que tu país urdió. ¡Cuánto cansancio
despierta en el recuerdo tantas horas
sin libertad acechando ansiosamente
que surgieras, cual sol, por una esquina,
que todo lo entristece! Y cuántas noches
que sólo las poblaba la distancia
que te ligaba a mí. (OPC III, 174)

No obstante, el culturalismo en relación a la identidad homosexual no se limita únicamente al ámbito helénico, sino que establece profundas

conexiones con autores pertenecientes a diferentes tradiciones culturales, tales como Oscar Wilde, Walt Whitman[25] o André Gide, quien según Simón puso a Gil-Albert "en el camino de un homosexualismo viril" (Rovira 1991: 215).

Los ejemplos citados a lo largo de este apartado están unidos entre sí por un hilo conductor, una ligazón que va más allá de considerar el factor homoerótico como principio constructivo o recurso estético. Se trata de la búsqueda de la armonía del ser a través de la belleza. La contemplación y consecución de la belleza es lo que conduce al esteta que es Gil-Albert al origen de sí mismo. Así es como el poeta logra *escribirse*: elaborando inconscientemente a través de la mirada homoerótica un camino de autoconocimiento, en el que amores pasados y anhelos se agazapan tras las referencias culturalistas. Estas adquieren el papel de modelos a seguir, configurando así una iconografía de lo homoerótico.

En Gil-Albert la condición homosexual no fue vivida de un modo conflictivo, sino que el poeta cobró muy pronto conciencia de lo que él denominó "una manera de ser" y la asumió coherentemente. En el ya citado *Heraclés*, Gil-Albert propugna esta actitud como la única válida del homosexual, afirmando que "ni leyes ni costumbres, consiguen trastornar, en su efectiva naturaleza, la finalidad, o fatalidad, que preside su encarnación" (1975: 10). Se muestra así la firmeza de la identidad sexual gilalbertiana, a diferencia de otros autores que ven en esta experiencia un conflicto y ocultan la naturaleza de su inclinación amorosa. En Gil-Albert no hay sentimiento de culpa o remordimiento por lo que, según sus propias palabras "no es un vicio, es una naturaleza" (Villena 1976: 316); muy al contrario, él lo exalta y lo convierte, revestido por el culturalismo, en uno de los principios claves sobre los que asentar su obra. Con ello se pone de relieve una vez más la coherencia que caracteriza su obra, en la que las creencias íntimas se entrelazan en la escritura y el transcurrir vital.

---

[25] La influencia de Walt Whitman, que es patente en toda la obra gilalbertiana, se concreta en "Tres cantos", subtitulados "Homenaje a Walt Whitman" y recogidos en *Homenajes e in promptus*. Los poemas, con los significativos títulos de "La naturaleza", "La comunidad" y "El vellocino", están impregnados del espíritu no convencional y la sensualidad del bardo norteamericano.

2.3. Otras fuentes de culturalismo

2.3.1. La filosofía

Hablar de filosofía en Gil-Albert significa remitir a un amplio espectro de referencias y autores que él integra en su obra de manera sorprendentemente armónica. Decimos que esta integración puede resultar sorprendente debido a la aparente incompatibilidad que existe entre algunas de ellas. Como muy acertadamente señala José Carlos Rovira, estas contradicciones parten del hecho de que "Juan Gil-Albert no es un filósofo ... . Es un escritor en el que el pensamiento -la filosofía en este caso- es una resonancia que sirve en cada situación para explicar el vivir" (1991: 90).

En la poesía gilalbertiana las referencias culturalistas filosóficas pueden presentarse tanto explícita como implícitamente. Un ejemplo del primer tipo lo constituye "A los presocráticos", en cuya nota introductoria el autor advierte que "... mis poemitas carecen de toda referencia directa a la teoría del hombre que en cada caso los preside evocadoramente y con el que guardan, tan sólo, una identificación intencional de tipo, por qué no decirlo, metafísico. No son un glosario; significan, más bien, por mi parte, un homenaje a la emoción que les debo, ..." (OPC II, 219).

A pesar de esta advertencia, sí es posible hablar de una influencia real de los presocráticos en la poesía de Juan Gil-Albert. Cada composición está precedida por una dedicatoria a un filósofo de este grupo (Pitágoras, Jenófanes, Heráclito, Parménides, Empédocles, Anaxágoras y Demócrito). De esta manera, la referencia se convierte en homenaje expresado directamente, aunque como se señalaba anteriormente, sin que ello signifique que los poemas constituyan una prolongación de las ideas de los homenajeados. Los poemas de "A los presocráticos" plantean la reflexión acerca del ser humano, que el poeta aborda desde una perspectiva aristotélica al establecer como fin último del hombre la felicidad. En "Lo insólito" se nos dice:

> Si nos dicen un día de verano:
> soy feliz,
> nos suena a irreligioso.
> Que alguien nos certifique que ha hecho suya
> la esencia de la vida. (OPC II, 22)

Gil-Albert adopta con frecuencia el principio filosófico de Santo Tomás de Aquino de considerar la experiencia sensible como camino de acceso a lo abstracto -y por lo tanto al ser-. Veámoslo en varios versos del poema "La tierra": la voz poética comienza cuestionándose su existencia: "Frente al mar rumoroso me pregunto: / ¿soy el ser terrenal?" (OPC II, 277). Y acude a los sentidos en busca de respuestas:

> Todo lo que mis ojos me transmiten,
> mis manos me conturban,
> mi olfato me reclama,
> ¡qué proceloso está, qué vario existe!
> Y sin embargo opera en mis sentidos
> un feliz resultado: la armonía. (OPC II, 227)

Parménides de Elea, a quien va dedicado el citado poema, es el filósofo de la permanencia; su consideración del ser como algo eterno e inamovible hace que a menudo se le presente como el antagonista de Heráclito. De ahí que Gil-Albert parta de la contemplación de sí mismo frente al mar, símbolo de permanencia e inmutabilidad.

Los sentidos son los que proporcionan la prueba ontológica. Sin embargo, en este poema emerge una faceta del poeta que raramente encontramos: se trata de un Gil-Albert que no parece satisfecho del todo con las pruebas que lo sensorial le proporcionan. Por ello, ante la insuficiencia del principio tomista emerge la duda como punto de partida para la constatación de la existencia. A la armonía feliz que los sentidos transmiten se suma el pensamiento, que genera seguridad y duda a un tiempo. Estos versos parecen remitir al *cogito* cartesiano:

> la ingravidez rotunda: el pensamiento.
> Yo fui quien descubriéndote, en mis labios,
> tus accidentes,
> te di forma real.
> Y mientras recreada en mis palabras
> te vertí la firmeza que no tengo
> trazando en ti el camino
> de mi seguridad,
> ...
> así fueron poblándose mis días
> de una sombra más vasta que se impregna

de cuanto voy diciendo y que me espina
toda verdad: la Duda. (OPC II, 228)

Pero no estamos ante un poeta cartesiano; la reflexión metafísica que se establece a través de su escritura no puede estar más lejos de los principios del filósofo francés. A Gil-Albert no es frecuente encontrarle dudando, sino afirmando la propia existencia con rotunda certeza:

Mientras se está en el mundo nos sabemos
cuerpo que en las entrañas lleva el ónix
de la inmortalidad el ascua viva
de la que inagotable se alimenta
el sediento universo. Lo sabemos. (OPC II, 191)

En uno de sus ensayos más conocidos, "El vivo exponente de la nada", Gil-Albert articula su pensamiento existencial a partir de los siguientes versos:

Nada hay dentro de mí que no me diga
soy el vivo exponente de la nada.

El poeta afirma, al comentar los versos citados, que:

"...ese vivo exponente que yo soy me salva. Porque si la vida existe la nada no es. O es, sólo, como contrapartida de la existencia.... Todo vive y en eso reside el gran enigma, el de la existencia, no el de la nada... Sólo a partir de entonces, de la aparición de la vida, se pudo hablar de la nada y decir que el infusorio más peregrino abrió los confines de la inmensidad; y la nada tomó cuerpo. Y entonces sí, bien puedo decirme a mí mismo: soy el vivo exponente de la nada" (1977: 23).

Así pues, no existe escepticismo ni nihilismo alguno –como algunas de las fuentes filosóficas de las que bebe podrían sugerir-, sino que por el contrario, adopta una actitud claramente afirmativa basada en la experiencia sensible.

En "Las transformaciones", dedicado a Empédocles de Agrigento, puede observarse cómo el poeta se sirve de la doctrina filosófica del homenajeado como mero punto de partida a su propia reflexión poética[26]:

[26] Empédocles de Agrigento (siglo V a.C.). Explica el universo como la conjunción de cuatro principios básicos: agua, fuego, tierra y aire. Estos elementos, eternos e indestructibles, se mezclan y separan entre sí por la influencia de dos fuerzas externas a ellos, el Amor y el Odio. La evolución de los mundos es un proceso alternativo de dominio del Odio y el Amor, del Bien y el Mal (Ferrater Mora 512).

"Amor y Odio un día se juntaron / y entretejieron juntos mi persona" (OPC II, 229). Pero a partir del tercer verso ya no se escucha la voz del filósofo, sino la del poeta meditando en primera persona acerca de la mortalidad humana:

> ¿No es juicioso
> creer que todo avanza lentamente
> hacia transformaciones infinitas?
> ¿Que el proceloso mundo no se acaba
> sino que se rehace sin descanso
> ...
> y que mi misma muerte no señala
> un fin del fin? (OPC II, 230).

En cuanto al alcance de las fuentes filosóficas que Gil-Albert emplea, es importante constatar cómo la influencia de los pensadores homenajeados no acaba en los poemas concretos que se les dedican, sino que a menudo se convierten en referencia habitual y necesaria a la hora de interpretar la escritura del poeta. Así sucede por ejemplo con figuras como Heráclito, que constituye una presencia constante en la obra gilalbertiana, poniéndose de relieve su importancia en la cosmovisión del autor. Veamos unos versos de los *in promptus*, donde el poeta muestra una concepción de la vida basada en el cambio continuo:

> Mientras vivimos nunca registramos
> que ya estamos viviendo. Nos parece
> que la vida vendrá, será otra cosa,
> ...
> La vida, en cambio, ha tiempo
> que ya empezó y su curso inmenso fluye.
> Vivir es insensible y vaporoso
> algo como una gasa, un éter puro. (OPC II, 407)

Ante la dificultad de conciliar las perspectivas de Parménides y Heráclito, Gil-Albert parece preferir las ideas de este último, o al menos éstas parecen haber calado más hondo que las del pensador de Elea. En consecuencia, el ser no es para el poeta algo eterno e inmutable, sino que lo considera inmerso en el remolino del cambio que condiciona la existencia de cuanto le rodea (recuérdese el título de uno de sus libros: *El*

existir medita su corriente). En el prólogo a "A los presocráticos", afirma que estos filósofos le dieron constancia "de mi yo efímero y de mi todo permanente" (OPC II, 219).

Esta confluencia de lo permanente y lo transitorio sigue presente en la serie de los *in promptus*, donde no sólo el poema citado más arriba sino también los demás aparecen impregnados de la visión heraclitiana del fluir vital. Se trata de un fluir incesante e inevitable, que nos recuerda la finitud de la existencia humana y sus limitaciones. Sin embargo, esto no es visto con fatalismo sino con gozo, aceptando la invitación que el tiempo brinda a cada instante.

De carácter similar a "A los presocráticos" son los poemas recogidos en los "Homenajes" de *Homenajes e in promptus.* El autor manifiesta en el prólogo que sus homenajes le sirven como "un sondeo de mí mismo en un momento ya determinante de mi vida" (OPC II, 321). De nuevo, la metafísica gilalbertiana marca el camino del autoconocimiento. Sin embargo, Gil-Albert afirma también que en ocasiones la naturaleza imprevisible de los poemas hace que "la dedicación de algunos siga siendo, para mí, una sorpresa; en otros, la incógnita la constituye el vínculo del tema con su dedicatoria. Esto, como todo, he querido dejarlo en manos de la inspiración" (OPC II, 321).

A pesar de las palabras del autor, en ocasiones sí es posible rastrear el camino seguido por la inspiración poética en relación a la dedicatoria. Por ejemplo, en "El frenesí" -subtitulado "*Homenaje a Schopenhauer*"- el poeta asume la falsedad del mundo por su condición de mera *representación*, pero aún manifiesta querer ir más allá de la apariencia para llegar a lo absoluto:

> Sé que todo
> se nublará otra vez, será un crujido
> de hoja que se arranca en los anales
> de nuestra vida siempre defraudada.
> Porque saber no impide que me lance
> una vez más en busca de mi suerte,
> de mi desgracia, en medio de ese pecho
> que se agita perenne y victorioso,
> de ese pecho mayor de la existencia. (OPC II, 338)

La ideología de Schopenhauer -a quien Gil-Albert consideraba, junto con Nietzsche, "los dos cerebros fecundantes del mundo moderno"(1977:

22)- aflora en la actitud del poeta, que recurre a la *voluntad* como vía de superación del pesimismo existencial derivado del fraude que, según el filósofo, constituye la realidad como *representación.* En palabras de José Ferrater Mora, Schopenhauer "refiere la negación de la voluntad de vivir a la noción budista del *nirvana*, en donde cada ser vuelve finalmente a la identificación con el todo y, por tanto, a la supresión de su individualidad" (1984: 628). Más adelante veremos cómo Gil-Albert aborda también el concepto del *nirvana*, probablemente influido por este pensador.

En "A la cigarra", subtitulado "*Homenaje a Johan Christian Friedrich Hölderlin*" se presenta la visión heideggeriana del poeta como creador orfeico de la realidad. Hölderlin, que comparte con Gil-Albert su fascinación por la naturaleza, es según Heidegger el exponente máximo del poeta que crea a través de su canto. La referencia concreta del poema es el *Hiperión*, como el propio Gil-Albert deja ver en *Breviarium vitae* (BV I, 50)[27].

En el poema gilalbertiano la cigarra es el trasunto de la figura del poeta, que convierte su ocio en canto; Gil-Albert le pregunta en su poema: "Si cesaras / un día de cantar ¿no se hundirían / los ligeros andamios que soportan / la feliz existencia?" (OPC III, 106). También en *Breviarium Vitae* encontramos de nuevo la representación simbólica del poeta como cigarra, esta vez expresado en primera persona: "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).

Otro de los poemas de los "Homenajes" es el dedicado a Nietzsche y titulado "Consigo mismo". En este caso la referencia queda oscurecida; Gil-Albert no traza aquí una glosa a sus ideas filosóficas, sino que a la manera de Zaratustra, la voz poética explora la soledad humana como espacio para la reflexión -esta sí una preocupación nietzscheana-: "...: no estoy, me digo, solo. / No estoy solo, este tacto es el reflejo / de otra presencia: soy, soy algo, un mundo" (OPC II, 352).

Una de las figuras que mayor peso tiene en la poesía gilalbertiana es la de Platón. Se trata de una presencia constante, que aparece tanto explíci-

---

[27] Prueba del interés de Gil-Albert por esta obra es también la traducción que hizo de un fragmento de la misma, publicada en la revista mexicana *Taller*, n. X, marzo-abril de 1940, pp. 5-9, y que J.C. Rovira recoge en *Juan Gil-Albert*, p. 156-159.

ta como implícitamente. En este sentido, Gil-Albert habría heredado de Platón, según J.C. Rovira, "el antagonismo dualista entre lo espiritual y lo sensorial" presente en sus poemas, especialmente en *Las ilusiones;* por otro lado, también la actitud de serenidad ante la muerte tendría su origen en la influencia platónica (1991: 86-87). Gil-Albert incluso dedica a Platón una de sus obras, *Heraclés*, y en su poema largo "La siesta" se refiere a él como "genio", al tiempo que hace inequívoca referencia al *Mito de la caverna*:

> Siempre acecha
> entre la humanidad un hombre aparte
> un genio tutelar o rencoroso
> que con arte sublime y persuasivo
> hará que vacilante se detenga
> el curso de las cosas; su voz clara
> como de cueva fresca, como el eco
> de una divinidad que se prepara
> a suplantar la vida por la idea
> borrando los contornos terrenales. (OPC III, 215)

Para más adelante formular la *Teoría de las Ideas* platónica:

> esos hombres, sus recias voluntades,
> sus caballos de fuego, sus placeres,
> no son lo que aparentan, son el eco
> de una Idea celeste, sólo existen
> cual pálido destello que al instante
> puede ser reabsorbido; no en sí propios
> está su perfección sino en la norma
> que sobre sus cabezas se suspende
> como verdad eterna; (OPC III, 216)

Dentro de las múltiples referencias filosóficas que se integran en la poesía gilalbertiana, las alusiones a figuras y doctrinas religiosas juegan un papel de gran importancia. En su *Breviarium vitae* analiza hinduísmo, catolicismo y budismo, mostrando una decidida fascinación por este último. Gil-Albert establece un paralelismo entre catolicismo y budismo, afirmando que ambos tratan de superar el conflicto del *perpetuum vivere*,

pero lo resuelven de modos distintos: "Buda habló del Nirvana, como Cristo del Paraíso" (BV II, 632). Pero el autor va aún más lejos y enlaza el budismo con la filosofía epicúrea: "El Nirvana budista, que viene a ser como una vibrante tensión del alma en el vacío, reaparece en los griegos, si menos extremada no menos ambiciosa, en la ataraxia epicúrea, que reclamaba el goce, sí, pero sólo aquel que no estuviera doblado de dolor" (BV II, 632).

De este modo, las religiones son para Gil-Albert un camino hacia la filosofía, extrayendo de ellas aquellos elementos que se adaptan a la configuración de su visión del mundo. Así queda ejemplificado en "El buda", donde la voz poética reflexiona en tono contemplativo acerca de la propia vida:

> He pedido a los labios de la vida
> mutismo más que besos. Me he mirado
> en los hondos espejos de la nada
> para fijar en ellos la presencia
> de mi fugacidad. (OPC III, 176)

Esta imagen, que nos recuerda a la de un buda en meditación, se hace más evidente al final del poema, momento en que la voz parece haber alcanzado el anhelado *nirvana*, al que aquí se refiere como "la paz pura":

> La tierra y el silencio
> fueron el gran palacio de mi suerte,
> rincón en que ignorado pude solo
> lograr la paz. La paz, la paz terrible,
> la paz que me arrullaba la firmeza
> sin fe ni arraigo en nada: la paz pura. (OPC III, 176)

La figura de Cristo, otro gran símbolo religioso, es un motivo recurrente en Gil-Albert. Son frecuentes las alusiones y reflexiones sobre ella: "El cristianismo me ha atraído mucho, la figura de Cristo me sigue atrayendo, pero no creo que tenga ninguna relación con esa manera de ser timorata, hipócrita, relamida, de pequeñez, a la que se llama moralidad" (Rovira 1991: 22).

En "Al Cristo" de *Las ilusiones*, Cristo aparece identificado con Adonis. El poeta describe la figura yacente destacando su aspecto vulnerable y humano:

Yaces como un mortal, divina carne,
en los humanos brazos de la muerte.
... Estás ¡oh verdadero
Adonis de mis cantos! entre urnas
de cristal y las luces tenebrarias
de la liturgia (OPC I, 270).

Rovira señala el simbolismo del ciclo solar que preside la identificación Cristo-Adonis (1991: 215). El culto a Adonis de la antigua Grecia tenía lugar durante las *Adonia*, en las que la muerte y resurrección del dios eran celebradas, ya que estas determinaban el ciclo del año vegetal. Por otro lado, cabe también suponer una relación de orden lingüístico -tal vez puramente casual- entre ambos nombres: el origen del nombre "Adonis" parece apuntar al término fenicio *Adon*, que significa "Señor"[28].

Cristo aparece de nuevo en *Las ilusiones* ("La verdad"), *La meta-física*, ("Con el Cristo"), *Homenajes e in promptus* ("Trasvasando vino"), y frecuentemente en la obra en prosa. El peculiar concepto del cristianismo que el poeta desarrolla, y que no está exento de sincretismos culturalistas, se pone de relieve en el siguiente párrafo. Ante la pregunta que en una ocasión se le hizo de si era creyente, respondió:

> "Soy profundamente religioso pero no creyente. No tengo creencias ni convicciones, pero, eso sí, momentáneas certidumbres. Cristo sigue siendo, para mí, una apariencia estremecedora, hasta el punto de no haber podido borrar de mi sensibilidad ciudadana la llegada primaveral, ungida por no sé qué misterioso clima fertilizador, de los días luctuosos de semana santa. En su pulsación se reavivan en mí los lejanos posos de mi religiosidad infusa" (*Calle del Aire* 1977: 21).

Lo que muestran estas palabras es que el poeta se siente atraído por la figura de Cristo en tanto que líder de un movimiento espiritual. La suya no es una fe de creyente, sino que está hecha de símbolos, de figuras míticas. Su concepción de la religión desafía los principios de la ortodoxia porque

---

[28] Elizabeth Burr, *The Chiron Dictionary of Greek and Roman Mythology*, p. 6. El propio Gil-Albert relata en *Memorabilia* la génesis del poema, basada efectivamente en la reminiscencia culturalista de Teócrito y escrito una tarde de Jueves Santo. Gil-Albert afirma que la identificación Cristo-Adonis surgió con una "espontaneidad que a mí mismo me turbó" (Rovira 1984: 117).

se basa en el sincretismo. En este sentido, el interés de Gil-Albert por las religiones se basa en su naturaleza de sistemas iconográficos; de ahí que acuda a las deidades del mundo grecolatino para integrarlas en su propio sistema.

Gil-Albert adopta una postura de reflexión sobre las distintas religiones, las mira "desde fuera" con igual actitud de raciocinio que emplea para la filosofía, si bien admite poseer una "religiosidad infusa". Para él las distintas doctrinas religiosas son únicamente doctrinas de interés metafísico, tal vez excesivamente dogmáticas, pero que en definitiva están originadas por las mismas cuestiones que generan los sistemas filosóficos.

Retomemos ahora la distinción establecida al inicio de este apartado entre referencias explícitas e implícitas. La referencia culturalista implícita constituye un culturalismo interiorizado, que subyace a los poemas sin manifestarse en forma de menciones a autores específicos. Este tipo de referencia adquiere mayor complejidad que la explícita, dado que resulta más difícil de descubrir. Además, a menudo no se trata de un único autor o corriente filosófica, sino que en el poema se manifiesta el resultado de una fusión de distintas -y como hemos visto, en ocasiones dispares- líneas de pensamiento. En este sentido, cabe hablar de una metafísica propia gilalbertiana, resultado de la integración de múltiples influencias. Gil-Albert define la filosofía como "el pensamiento estético, ... una ambición y un anhelo de dar forma coherente y seductora al pensar" (OPC II, 218), y en esta aspiración radica uno de los principios básicos de su poesía: la articulación armoniosa del pensamiento. Hay que añadir que dicha armonía implica belleza, no olvidemos su esteticismo innato. En Gil-Albert, a la armonía se llega por la belleza, y de ella depende su existencia.

La pregunta del ser constituye uno de los temas metafísicos más frecuentes en Gil-Albert. Esta búsqueda aparece de modo implícito en numerosos poemas, siendo la contemplación de la naturaleza o la plenitud amorosa las claves para la resolución de dicha incógnita. Un ejemplo de este último recurso puede verse en "La apelación última del ser" de *La meta-física:*

> En el postrer reducto de los cuerpos
> hay un alma feliz.
> ...

Hay una breve pausa material
repleta de silencio.
De un silencio más fértil que la idea,
o tal vez el silencio en que se gesta
la idea misma,
la idea redentora
de que estamos viviendo. (OPC II, 299)

En "El yo..." de *A los presocráticos seguidos de Migajas del pan nuestro,* vemos la misma afirmación, esta vez desde la percepción sensorial en la que el poeta se sume:

Cuando menos se siente más se es.
Sombra del árbol, suave, como un velo,
estridente verano alrededor,
y cerca, casi oculto,
el murmullo del agua.
No quiero más. (OPC II, 262)

Así pues, para Gil-Albert es la experiencia sensible la que proporciona las pruebas de la existencia, y la propia conciencia de vivir es la clave del existir. "Vivir es ser" dirá como conclusión en *La meta-física:*

No hay como reparar en esta cosa
del vivir solitario,
para que nos sintamos prisioneros
de una grandeza extraña:
del ser.
Yo soy, me digo.
...
Me muevo, pienso, hablo, me enamoro,
doy fe de vida. (OPC II, 287)

J. C. Rovira señala el conflicto derivado de la presencia en el universo gilalbertiano de corrientes de pensamiento irreconciliables entre sí, como son la influencia filosófica de Nietzsche y la de Platón. Dicho conflicto es resuelto por el poeta dentro de los límites del sistema de pensamiento que él mismo elabora y que, según Rovira, es reflejo de la "sistematicidad paradójica" que gobierna la obra y la vida de Gil-Albert (1991: 90-91).

En nuestra opinión, esto se explicaría por el sincretismo filosófico de Gil-Albert, que no abraza por completo ninguna de las corrientes filosóficas que le sirven de inspiración, sino que las utiliza en función de sus necesidades de pensamiento[29]. Es decir, que tanto Nietzsche como Platón, Schopenhauer o Aristóteles son piezas de un sistema de pensamiento abierto como una red, en el que cada pensador proporciona respuestas a un aspecto diferente, y con todos ellos forma Gil-Albert su propia metafísica, su "meta-física". Consciente de las contradicciones en que incurre al tomar ideas de sistemas filosóficos opuestos entre sí, el autor afirma que "la *coincidentia opositorum* constituye para mí un fin, más aún, un clima vital" (OPC II, 320).

Tal vez Gil-Albert no sea un filósofo en el sentido ortodoxo de la palabra, pero sí es un pensador que trata de integrar en un solo sistema los aciertos y aportaciones de otros. Como resultado, obtiene una particular cosmovisión que, si bien no es perfecta en cuanto sistema, cumple su propósito de permitirle comprender la realidad e insertarse en ella.

2.3.2. Influencias literarias

Antes de abordar el tema del culturalismo basado en las influencias recibidas de otros autores literarios, conviene recordar lo que de manera indirecta se ha puesto de manifiesto al analizar la presencia del pensamiento filosófico en su obra. Es importante matizar el alcance de las influencias literarias y dilucidar si efectivamente pueden ser considerados casos de culturalismo. Seguimos en este sentido a A.L. Prieto de Paula, quien advierte que:

> "No puede considerarse propiamente culturalismo, al menos en la dimensión que le confiere ser un modo específico de construcción poética, la

---

[29] Gil-Albert hablaba de su "sincretismo", en oposición al "eclecticismo" que se le atribuía, como un término más afín a su carácter. En el prólogo a "los homenajes", afirmaba que: "El ecléctico reposa, el sincrético no; porque su inspiración reclama, en todo momento, tensión, vigilancia, e impregna por tanto al sosiego mismo de una permanente ansiedad que no tiene nada de ecléctica, y por el contrario, mucho sí de inestable, ..." (OPC II, 320). Este sincretismo es el que le lleva a la búsqueda constante de respuestas recurriendo a distintos sistemas filosóficos, tanto de la antigüedad clásica como del pensamiento contemporáneo. La filosofía es en Gil-Albert un proceso de aspiración permanente que se reafirma en lo imposible de su consecución.

absorción implícita de elementos de cultura que terminan por hacerse irreconocibles una vez que se han diluido en la riqueza formativa del autor; y ello porque, es perogrullada decirlo, esta absorción cultural se da, con distintos grados de evidencia, en todos los escritores, cuyo universo creativo ha sido acondicionado por una historia cultural interiorizada, esto es, apropiada" (1996: 174).

Por lo tanto, la asimilación de las referencias culturalistas conduce a una pérdida de su carácter de tales, reduciéndolas al papel de influencias literarias -que pueden o no hacerse evidentes en la obra-. No debemos por tanto confundir *influencias* -presentes en todos los autores y necesarias en el proceso de formación de un escritor- con *referencias culturalistas*, es decir, la utilización voluntaria de referencias a otros autores u obras con los propósitos detallados anteriormente en la definición del término.

Obviamente, son muchas las influencias literarias que Gil-Albert recibió y que de manera más o menos directa se manifiestan en su obra. Sin embargo, es en la prosa donde las referencias a otros autores se citan de manera explícita, mientras que en la poesía tienden a difuminarse, siendo a menudo el resultado del proceso de interiorización que acabamos de apuntar. A continuación señalaremos las figuras de mayor peso en la poesía de Gil-Albert, al tiempo que trataremos de delimitar el alcance de dichas influencias, que como hemos señalado difiere con respecto a la prosa.

En apartados anteriores ha venido surgiendo como tema de fondo la presencia de la naturaleza en la obra gilalbertiana. La evocación del paisaje conocido constituye de por sí el rastro de una influencia literaria concreta: nos referimos a Gabriel Miró, autor que habría de dejar huella decisiva en el joven Gil-Albert y al que le unía la fascinación por el paisaje común del Mediterráneo. Francisco Díez de Revenga profundiza en los vínculos existentes entre ambos escritores, y cita las palabras de Gil-Albert en el prólogo a la edición de 1981 de *Gabriel Miró: remembranza.* En dicho prólogo, el poeta parafrasea a Pedro Salinas cuando éste observaba que "el paisaje en Miró parece una experiencia personal"; "no es algo que ha visto, es algo que le ha pasado", "como una aventura o un amor". "La obra de Miró nos aparece en su grandeza, como el desesperado intento de tomar posesión de la tierra". Y Gil-Albert añade:

"Exactísimo. Y qué posesión, digo yo ahora, no la de los conquistadores, más superficial de lo que parece, no: una posesión puramente desinteresa-

da pero de una avidez circunstancial que parece, en momentos, rozar los límites, sensuales y traspuestos a la vez, de la mística. 'Algo que le ha pasado', dice sutilmente Salinas. Nada más exacto. En eso consistió mi revelación mironiana. O la revelación que Miró me hizo de mí mismo. Es decir, y me atrevo a expresarlo así, no fue una influencia, fue un milagro"[30].

Así pues, Gabriel Miró es para Gil-Albert una revelación, término con el que también se había referido a Maragall y a quien dedica "El azul" de los "Homenajes". El reconocimiento de la cultura originaria a través del paisaje mediterráneo constituye una de las claves culturalistas gilalbertianas, siendo así que las influencias literarias de estos autores juegan en este proceso un papel fundamental. La admiración de Gil-Albert por Miró es puesta de manifiesto en otras muchas ocasiones en su obra ensayística. En el caso de la poesía, existe sin duda una concepción del paisaje heredada del escritor admirado. Gil-Albert busca también reflejar la belleza de lo que le rodea como si fuera "algo que le ha pasado"; es decir, se trata de interiorizar el paisaje para encontrar en él el significado de sí mismo. En el poema "Olivo y yo", el poeta reflexiona y monologa frente a un elemento concreto del paisaje:

Cada cual es feliz si se propone
ceñirse su corona.
yo soy un hombre solo,
tú eres un árbol viejo.
Y cada cual se sabe dulcemente
Lo que se calla. (OPC II, 242)

La figura de Aussiàs March constituye otra influencia a tener en cuenta. Este escritor, clásico de referencia obligada de las letras en lengua catalana, pertenece al grupo de las abundantes lecturas asimiladas por Gil-Albert que conforman su bagaje literario. En este caso se suma además el nexo de una lengua común, al igual que sucediera con Maragall (recuérdese que aunque Gil-Albert escribía en castellano, conocía el valenciano desde su infancia). Como ejemplo puntual de dicha influencia, en *Concertar es amor* se encuentra el único poema de Gil-Albert escrito en valenciano del que tenemos noticia. Bajo el epígrafe general de "El año. Sonetos valentinos", aparece un soneto dedicado al poeta valenciano.

[30] Tomo ambas citas de Díez de Revenga, p. 110.

Significativamente, Gil-Albert se dirige a March como "germà", *hermano*, denotando así el sentimiento de "hermandad espiritual" que le une a él en cuanto poeta y en cuanto levantino. El poema es un canto emocionado de un discípulo a su maestro:

A Aussiàs March
¿No esclata en el teu cor, germà, al sentir-me
una rosa o pom blau de primavera
com si encara visqueres i et ploguera
aigua del cel? No et dius: "De ans de morir-me
que cançó es la qu'em torba? ¿Vol ferir-me
con tot lo que impossible se desvetlla
i porta entre els cabells eixa llum vella
que em va encisar? O mes ¿Voldrà oferir-me
dins dels sorolls del mar, a l'alba fresca,
un homenatge just? ... Esta tonada
ets tu mateix, amic, qui me refresca
de llavi a llavi un glop de fam sagrada
i que em diu mentres bec ensomnie i cant
que tot s'en va i tot torna eixe es l'encant. (OPC II, 79)[31]

Azorín es otra de las lecturas iniciales de Gil-Albert, y uno de sus autores más admirados. Admite la influencia de esta figura en sus inicios, afirmando que

"La labor de Azorín ha consistido en librarme de los otros, en ir redimiéndome del influjo ajeno; no para atraerme hacia él, aunque así ocurra siempre en el primer tiempo de un hallazgo, ...el papel de Azorín consistió en que, ante la imposibilidad de imitarlo me dejase flotante y solo, ... con su enseñanza: descartar lo contingente, manteniendo lo esencial"[32].

---

[31] "¿No estalla en tu corazón, hermano, al oírme/ una rosa o pomo azul de primavera/ como si todavía vivieras y te lloviera/ agua del cielo? No te dices/ 'Desde antes de morirme/ qué canción es la que me turba? ¿Quiere herirme/ con todo lo que imposible se desvela/ y lleva entre sus cabellos esa luz vieja/ que me hechizó? O más aún ¿Querrá ofrecerme/ dentro del sonido del mar, al alba fresca,/ un homenaje justo? ... Esta canción/ eres tú mismo, amigo, que me refresca/ de labio a labio un trago de hambre sagrada/ y que me dice mientras bebo sueño y canto/ que todo se va y todo regresa, ese es el encanto" (Nuestra traducción).

[32] Cito por José Santamaría, p. 126.

Será en la prosa de Gil-Albert donde la influencia azoriniana adquiera verdadera relevancia, si bien su interpretación del paisaje se dejará notar en la poesía. En este sentido, más allá de la evocación del paisaje conocido y del homenaje a los orígenes, la naturaleza aparece a menudo enlazada con la meditación filosófica. Esto genera un tipo de poemas que acentúan su presencia en las últimas etapas de la producción de Gil-Albert. En este tipo de composiciones, que podemos denominar contemplativo-metafísicas, el poeta parte de la contemplación de la naturaleza para después trascender a la reflexión metafísica plena. En este sentido, el paisaje y la naturaleza son trasunto del mundo cultural en que se centra la cosmovisión gilalbertiana. El poeta se busca en su entorno y otorga a los elementos del paisaje un personal simbolismo. Lo natural -y especialmente lo vegetal- adquiere un significado trascendente que radica en su belleza, por un lado, y en su condición efimera, por otro. La naturaleza, en su perfección no originada en el hombre, es para Gil-Albert el mejor punto de referencia para la meditación filosófica, a la vez que la más genuina representación de sí mismo: un ser que contempla apacible la agitación ajena, absorto en su propia belleza.

Así sucede en "Las estrellas", poema perteneciente a *Las ilusiones* que recuerda poderosamente a la "Noche serena" de Fray Luis de León. En ambas composiciones se asiste en primer lugar a una descripción del cielo estrellado, pero más adelante la contemplación del elemento concreto se amplía, universalizándose; se constata la impotencia del ser humano frente a la lejanía de las estrellas, perfectas e imposibles de alcanzar. Se convierten entonces en paradigma de la imposibilidad de lograr la belleza y la perfección, de encontrar respuesta para las grandes preguntas. La grandeza de la naturaleza evidencia la insignificancia humana:

> porque el hombre intuye que la verdad no ha sido hecha para sus ojos,
> y atrevido y ajeno a la vez, asiste impotente
> a tales magnificencias. (OPC I, 201)

La inspiración en la naturaleza es una constante a lo largo de la obra de Gil-Albert, remitiendo con frecuencia a los clásicos: Virgilio, Horacio, Fray Luis y las voces del Siglo de Oro español. Señala acertadamente Francisca Miralles que en el caso de Gil-Albert "implícitamente muchos de sus poemas nos remiten de manera inevitable a la serenidad formal de los sonetistas del Siglo de Oro" (105). Los *topoi* clásicos están a menudo

presentes en la escritura gilalbertiana. Como ejemplo valga "La ilustre pobreza", poema cargado de resonancias culturalistas ya desde el título y el subtítulo ("Homenaje a Cervantes"). En esta composición, la precaria situación económica del poeta queda en un segundo plano ante la paz de la contemplación silenciosa de la naturaleza. Gil-Albert funde aquí los *topoi* clásicos del *aurea mediocritas* y del *beatus ille*:

> La vida es ocio. Salgo de mañana
> a un jardín suburbano en la otra orilla
> de una vía fluvial entre las sombras
> de plátanos perennes. Allí encuentro
> silencio y paz. Entonces me distraigo
> viendo a un pequeño pájaro las migas
> picar que un transeúnte ayer dejóse
> sobre la hierba. (OPC II, 333)

El culturalismo de este poema va aún más allá de estas referencias. La Hélade clásica reaparece fundiéndose con las claves culturales ya señaladas. Las reminiscencias del Siglo de Oro se conjugan con una cita explícita en el poema de unos versos de *De rerum natura* de Lucrecio:

> Un libro me acompaña:
> *medio de fonte leporum*, letreo
> abriéndolo en la página en que puse
> como señal un pétalo encendido.
> ...
> En la mesa unos frutos, pan, el agua,
> un aceite dorado, una sal gruesa. (OPC II, 333-334)

En este sentido, el paisaje y el ámbito de la naturaleza sirven de vehículo al culturalismo. En otras ocasiones se observa cómo elementos tales como el naranjo, la higuera o la viña, que aparecen repetidamente como paradigma del paisaje mediterráneo, están asociados a la referencia culturalista de su significado mitológico. Así puede verse en "Los viñedos (*Dionisíaca*):"

> Los tiernísimos brazos del viñedo
> dejan esa balanceante indolencia
> sobre la que los dioses no reposan,
> están enamorados

de esos cálidos brotes terrenales,
de esos oscuros hijos de la tierra. (OPC I, 159)

Rosendo Tello destaca con respecto a "Los viñedos" cómo la vid constituye debido a sus resonancias culturales una planta emblemática en la poesía gilalbertiana. El poeta, según Tello, vierte en este poema "la esencia más delicada de su espíritu dionisíaco" (1987: 144)[33]. En "A la vid", de *Son nombres ignorados*, el reverdecimiento de esta planta representa el ímpetu de la vida por abrirse paso, incluso en medio del dolor y la destrucción de la guerra:

No, el fatídico son de contienda guerrera
no intimidó a tu paso,
y acudiste al mandato de tu cuerpo
atravesando esos caminos ignorados del hombre,
como alguien que cumple maquinal y terrible
su apasionado sino. (OPC I, 108)

Por ello, la vid se convierte en símbolo de paz, pero también de la fuerza renovada para la lucha. La embriaguez que causa el vino es vista como elemento inspirador que infunde nueva fuerza: "mitigarás la sed que el peligro trastorna". Pero Gil-Albert no está hablando únicamente del enfrentamiento bélico; en los primeros versos podemos leer que la vid reverdece ante los ojos del poeta:

cuando el corazón
indeciso entre el abatimiento y la esperanza,
reclama un excitante poderoso
que devuelva a los seres
una imagen perenne de su vida. (OPC I, 108)

Se trata de la lucha por la vida; el poeta afirma la necesidad de recuperar las ilusiones, maltrechas por el dolor y la cercanía de la muerte. Una vez más, Gil-Albert encuentra en la naturaleza la correspondencia a su estado de ánimo y el ejemplo inspirador.

---

[33] Rosendo Tello analiza este poema en detalle (1987), destacando cómo existen en él dos planos que se funden entre sí. El primero sería "el del presente cósmico con la plena manifestación óntica del ser", mientras que el segundo estaría constituido por "la presencia del hombre, del poeta que contempla desde el lado de la existencia" (1987: 146).

Como mencionamos más arriba, la higuera es otro de los elementos emblemáticos del entorno natural mediterráneo de los que Gil-Albert se sirve. En "La higuera", que lleva por subtítulo "*Apunte para una oda anacreóntica*", vemos al poeta partir de un elemento concreto -en este caso, el fruto de dicho árbol- para ascender en busca de la inspiración lírica. El jugoso fruto es metaforizado, adquiriendo el poema rasgos de honda sensualidad. La referencia culturalista la da la evocación de Anacreonte y el intento simulado de imitación:

> Cabellos tan frescos como los pámpanos,
> entre cuyo follaje tentador
> crece el higo, más triste que la soledad;
> dulce y caliente es la clara miel
> de su boca,
> y entre sus labios maduros
> busca el poeta el sabor de lo irremediable. (OPC I, 190)

Se trata de la evocación, desde la soledad, del recuerdo de un amor pasado: "El amor y el recuerdo / estaban confundidos en mi ser" (189). La imagen del amante se metaforiza en la higuera y adquiere carácter de refugio: "Bajo tu sombra morada / descansé un día, venturoso" (189). Otro ejemplo paradigmático del paisaje gilalbertiano lo constituye "A un monasterio griego". La descripción del paisaje, poblado por una vegetación muy concreta, embellece la recreación de un lugar más mítico que real:

> claros olivares
> pardean sus declives en vetustas
> ramas de cenicientos esplendores,
> y pegadas al muro de la casa
> frescas higueras arden con oscuras
> constelaciones. (OPC II, 26)

En "La siesta. Ensayo de Epopeya" la naturaleza aparece mitificada como representación de la armonía, impregnada de nuevo de un aire virgiliano que presenta el espacio en que se sitúa el poeta como el del *locus amoenus.* El orden y la belleza con que sus elementos se aparecen ante el poeta hacen que lo telúrico se deifique, considerándolo símbolo del orden vital que el poeta anhela:

Ese concierto viejo como el mundo :
Aroma de la falda de los montes,
aire entre los ramajes,
ocultas aguas claras,
...
Oh deidad, tierra, yo te amo. (OPC III, 187)

Como elementos destacados del reino vegetal, las flores son en Gil-Albert una presencia importante. Por ejemplo, las lilas aparecen en distintas composiciones, siempre como delicadas representantes de la esperanza. El poeta evoca en "Las lilas" su estancia en Francia recién salido del campo de concentración de San Ciprien. Frente a la desesperanza y el horror de la guerra, en tan difíciles circunstancias, para Gil-Albert estas flores adquieren el valor de "imágenes prometedoras de una tentación tardía" (OPC I, 187). Con entusiasmo casi infantil se anuncia su venida: "Hasta que triunfantes llegaron las lilas" (OPC I, 186). La correspondencia biográfica para este poema la proporciona el propio Gil-Albert en varias ocasiones. Por ejemplo, en conversación con L.A.de Villena rememora los días pasados entonces en Francia, donde fueron alojados en una casa de la campiña francesa:

> "-y aquello fue maravilloso... me sorprendió la primavera, una primavera toda cuajada de lilas... En Valencia era muy difícil comprar lilas a las floristas, porque aquí no se da esa flor; ... pero allí, en *La Merigotte*, las había por todas partes, ¡fueron días muy hermosos!" (Villena 1984: 42).

Recordando este momento, Antonio Sánchez Barbudo -que junto a los demás integrantes de *Hora de España*, se encontraba también refugiado en la misma casa- habla sobre la peculiar actitud de Gil-Albert, afirmando que "aquel abandonarse a la belleza fue para él como un recuperar su propio ser, un retornar a lo que era. ... La emoción que le produjo el contemplar aquellas lilas, incluía un canto a la belleza de la vida, una exaltación del goce de vivir, pese a la muerte " (Sánchez Barbudo 1977: 97-98).

Las lilas francesas aparecen también en "Mi poema de Francia": "y enaltecidas, vanas, sobre tirsos / las elegantes lilas" (1947: 113). El viaje evocado en esta ocasión había sido de naturaleza muy distinta al del poema anterior, pues se trató de un viaje de placer y de estudios, siendo el poeta aún adolescente. Las lilas son aquí igualmente símbolo de vida, en

este caso la memoria gozosa de un pasado feliz y libre de preocupaciones, el cual se opone al presente del destierro en un lugar alejado -geográfica y culturalmente- del universo que el poeta siente como propio.

Por contraposición, las flores que no son "naturales", aparecen como simulacros de vida, como muerte disfrazada, en "Flores artificiales". Los versos que a continuación citamos ayudan a comprender la fascinación gilalbertiana por ellas, en su condición de poseedoras de una belleza frágil. Lo efímero de su vida se añade a esta fascinación:

> Hay quienes a su casa llevan vida
> que no lo es.
> Engalanan así sus estancias
> con simulacros.
> Que ni alientan ni huelen.
> Nunca se mustiarán.
> Una presencia insípida
> trata de ser allí cual si lo fuera
> ese ser indefenso que es la flor (OPC III, 149).

En este poema y en otros tales como "La rosa", "Ronsard", "Sobre unos lirios (Apuntes)" o "El jardín", Gil-Albert se nos aparece de nuevo como el poeta que canta a lo fugaz, al instante cuya belleza radica precisamente en su brevedad. Las flores no sólo representan la vida, sino ante todo el irrevocable destino del ser humano: deteriorarse *-mustiarse-* y desaparecer. La contemplación gozosa de la vida que vemos en los poemas gilalbertianos nace de la conciencia de finitud, y de la urgencia por tanto de entonar un *carpe díem* que redima momentáneamente al ser humano, como a la flor, de su final. La temática de la fugacidad de la vida humana metaforizada a través de los ciclos de la naturaleza, y muy especialmente mediante el símbolo de las flores, enlaza con toda una tradición lírica de corte garcilasista que llega hasta nuestros días con formulaciones como la gilalbertiana:

> También yo apasionado de la tierra
> busco cantar, amar, destruyo el fruto
> cual si todo no fuera sino fuego
> que se consume. (OPC III, 114)

Gil-Albert ve la vida humana como inmersa en los ciclos que rigen la naturaleza. Son significativos títulos como "El enigma invernal", "El pri-

mer día del otoño" y de modo muy especial "Canto tardío de la primavera", donde ésta encarna la felicidad a través del recuerdo de la experiencia amorosa. Las alusiones a la primavera, representando tanto la plenitud como el renacer vital, son abundantísimas en la poesía gilalbertiana. Ya hemos apuntado algunos ejemplos al analizar las alusiones culturalistas a Deméter y Perséfona. Pero al margen de estas referencias culturalistas, la primavera posee un papel preponderante *per se* en la cosmovisión del poeta alicantino, que se hace evidente en los "Sonetos valentinos" de *Concertar es amor.* Este libro refleja el paso del invierno a la primavera, partiendo en todo momento de la observación de la naturaleza para trazar después correspondencias con las circunstancias vitales del poeta. Se establece una oposición clara entre ambas estaciones; mientras el invierno representa tristeza, oscuridad y muerte, la primavera se relaciona con la vida, el amor y la luminosidad, cargándose de connotaciones positivas. Para Gil-Albert, dicha estación es algo tan íntimo que constituye una disposición del ánimo:

> Si dentro no está en ti la primavera
> es inútil que en torno la respires,
> no ha de comunicarte aunque la mires
> la razón de su ser, ... (OPC II, 120).

De nuevo el paisaje es, a la manera mironiana, una experiencia personal para el poeta. Así se pone de manifiesto en la prosa de Gil-Albert, quien en *Breviarium Vitae* expresa el anhelo de plenitud que para él encierra el alcanzar "la primavera única, la nuestra, la que contraviene al tiempo, la que lo vence; la primavera vencedora que señala nuestra presencia triunfal entre los incautos jóvenes inmaduros"[34]. La primavera emerge por tanto como un triunfo sobre el paso del tiempo, fruto de la experiencia y la fascinación por todo aquello que le rodea. De este modo, el poeta se funde con los símbolos de la naturaleza en un esfuerzo por comprender su propio lugar en el mundo. Esta fusión parte de la identificación con el paisaje evocado; así puede apreciarse por ejemplo en "Refinamiento del campo", donde la voz comienza con una descripción del paisaje familiar para progresivamente ir integrándose en él: "Se diría

[34] Tomo la nota de J.C. Rovira, 1984, p. 207. Corresponde a la p. 337 de BV.

que siento mis raíces / dentro de esos contornos depurados" (OPC II, 254); o en "Como la nube errante", donde se exhorta a la felicidad y a la imitación de la naturaleza:

> Sí, sé dichoso
> como la nube errante
> como la dulce sombra luminosa
> que proyecta al andar.
> Sé dichoso cual río, cual montaña,
> sombras también o esencias perdurables. (OPC III, 115-6)

La importancia del paisaje originario como reducto de la propia identidad queda patente en las siguientes palabras de Gil-Albert, cuando al reflexionar sobre el tiempo de la vida afirma:

> "Se ha dicho que la niñez y la vejez concurren en un mismo haz, es decir, se constituyen en convivencia. Es como si el hombre ya cumplido se sintiera retroceder al huerto de su casa; al de siempre, siempre el mismo, el huerto de la vida, sólo que hoy silente, ayer bullente, el que nos pertenecerá *ab aeternum*, tan nuestro, y que se evaporará, con nuestro latido último, esa vida que contiene todo lo que fuimos"[35].

Otras influencias literarias de importancia para Gil-Albert son las de Valle-Inclán y Wilde, a quienes leyó en su juventud y cuyo poso resulta patente especialmente en su primera obra en prosa, *Vibración de estío,* y en su primer poemario *Misteriosa presencia.* Más tarde, el relacionarse con los miembros de la llamada "generación del 27" le permitió compartir con ellos lecturas e inquietudes intelectuales. Su amistad con algunos de ellos dejó huella en la obra del poeta alicantino, como lo muestran por ejemplo los sonetos dedicados a García Lorca tras su muerte en *Son nombres ignorados* o el "Himno a las nubes" dedicado a Luis Cernuda en *Las ilusiones.*

Lecturas frecuentadas repetidamente a lo largo de los años fueron también las de Gide, Valéry, Leopardi, Nietzsche, Cervantes, Proust, Dante, Baudelaire, Petrarca, ... cualquier lista de nombres que proporcionásemos aquí resultaría incompleta, pues la nómina de figuras del mundo de la literatura, la filosofía, la pintura, la música y otros ámbitos culturales que Gil-Albert menciona a lo largo de su obra en prosa asciende a más de

---

[35] *Información,* jueves 21 abril, 1983, p. 19.

mil quinientos nombres[36]. Conviene no obstante anotar con cautela este dato, puesto que no todas las citas de autores remiten a influencias literarias, y no todas las referencias que Gil-Albert integra en su prosa, de índole principalmente memorialística, tienen su correspondencia en la producción poética.

José Santamaría analiza el proceso formativo intelectual de Gil-Albert desde su primera juventud, durante la cual accede a los clásicos europeos gracias a su profesor de francés y amplía estas lecturas con motivo de un viaje a Francia. Leopardi, Baudelaire, Montaigne, Ronsard, son nombres que afloran en la obra poética, en ocasiones de manera explícita al ser objeto de la dedicatoria de los poemas. La presencia de estos autores va más allá de la influencia literaria para constituir referencias culturalistas concretas.

En este sentido, volvemos aquí a recordar la distinción entre influencias y referencias culturalistas. A continuación enumeramos las dedicatorias que acompañan los poemas de los "Homenajes" incluidos en *Carmina manu trementi ducere* (según la edición de OPC): "Himno incompleto", a Píndaro; "El baño", a Omar Kayam; "Omnímodo", a Goethe y su Fausto; "El azul", a Joan Maragall; "Moneda", a San Juan de la Cruz; "Ronsard", a la rosa; "La vagancia", a Baudelaire; "Idilios", a Theócrito; "Ver llover", a Rosalía de Castro; "Aroma" a la poesía china; "Las edades", a Virgilio y Dante; "Y sin embargo", a Leopardi; "Alicante", a José Carlos Rovira.

Pero esto no es todo; en "Los homenajes" de *Homenajes e in promptus,* la nómina de personajes a quienes se dedican los poemas continúa aumentando: Antonio Machado, Unamuno, Larra, Horacio, Shakespeare, Mme. Curie, Pablo de Tarso, Miguel de Cervantes, Schopenhauer, Federico Engels, Catullo, Proust, Whitman, Víctor Hugo, Nietzsche, Campoamor, Chopin, Epicuro, Juan Ramón Jiménez, Oppenheimer, Hesiodo, Simone Weil, Oscar Wilde, Pascal, Bach, Gandhi, Rubén Darío, Einstein, Rilke, y otras dedicatorias de matiz algo distinto como "Homenaje a los monstruos", "Homenaje a los Claustros" "Homenaje a España" u "Homenaje a los Árabes". Además de estas dedicatorias, en otras obras de Gil-Albert podemos encontrar títulos como "Oyendo a Mozart", "A Anacreonte (En el año dos mil cua-

---

[36] Existe un índice inédito, elaborado por Marisol Sorribes (Universidad de Alicante) y que nos ha sido amablemente facilitado por José Carlos Rovira. Dicho índice recoge únicamente las referencias contenidas en la obra en prosa; a éstas habría que añadir las que aparecen de modo exclusivo en la poesía.

trocientos veintidós de su muerte)", "A las páginas manuscritas de Proust", o "André Chénier", entre otras muchas alusiones culturalistas.

Lo primero que llama la atención ante todas estas referencias es la falta de cohesión entre ellas; si bien Baudelaire, Nietzsche o Shakespeare son influencias esperables dentro del acervo literario de un autor, no puede decirse lo mismo del papel que puedan desempeñar figuras como Gandhi o Mme. Curie. Su presencia en la poesía de Gil-Albert se justifica en función de lo que dichos personajes representan, más que por la influencia que hayan podido ejercer sobre el poeta y su obra. En consecuencia, habremos de ser cautos al asignar automáticamente el papel de "influencias" a todas aquellas referencias culturales que aparezcan en la obra gilalbertiana. En Gil-Albert hay abundantes alusiones a figuras cuya importancia no trasciende al ámbito del estilo literario, sino que se trata de elementos pertenecientes a su momento histórico o su espacio cultural.

Como ejemplo tomemos el caso de Chopin; Gil-Albert dedica varios de sus poemas a este compositor, y prueba de esta fascinación son además las numerosas menciones que recibe (más de una veintena) a lo largo de la obra en prosa. No cabe hablar de una influencia directa sobre su obra literaria, sino que los poemas dedicados a él son ejemplos claros de un culturalismo que se articula a través del homenaje a una figura admirada. Es el caso del soneto "Chopin":

> Pronto se cumplirá ese largo día
> en que murió Chopin; hay quien nacido
> parece para ser anuncio y nido
> de alguna fuerza errante. ...
> ...
> Si brumoso o feliz, aún quieres, amas
> esa ráfaga escucha que conmueve
> de aquél que la lanzó y que se deshoja. (OPC II, 73)

El mismo carácter de homenaje emocionado es el que encontramos en "A Anacreonte", a quien Gil-Albert invoca como protector de su propia palabra poética:

> donde un joven poeta se dispone
> a verter sobre el mundo su risueña

canción de amor, tú flotas silencioso,
como una remotísima burbuja,
que presagia el delirio ya naciente
de la embriaguez. (OPC I, 233)

En el poema "El genio (Doctor Faustus)", subtitulado "Homenaje a Oppenheimer", la referencia culturalista es doble al presentar a Oppenheimer como la encarnación del personaje de Goethe[37]:

Cuando el hombre ha alcanzado el alto anhelo
de su saber y un día lo reclaman
los oscuros poderes de la tierra
instándole a que cumpla con sus manos
el crimen más horrible. ¿Qué sucede? (OPC II, 365)

Otro ejemplo claro de referencia culturalista es el poema "Laura", composición que homenajea a la figura de Petrarca[38]: la forma estrófica escogida es el soneto, subtitulándose además el poema "Homenaje al soneto". El título alude inequívocamente a la amada de Petrarca, e incluso el contenido del poema está construido sobre la referencia culturalista al autor del *Canzoniere.* Al igual que éste relata en sus *Rime* el encuentro fugaz pero decisivo con Laura,

Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo fattore i rai,
quando i'fui preso, e non me ne guardai,
che i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.[39]

Gil-Albert describe en su poema un encuentro de igual fugacidad que provoca en él la misma sensación de rapto y fascinación. El poeta afirma entonces, retomando y convirtiendo en propio el espíritu del *Canzoniere*:

---

[37] J. Robert Oppenheimer, como director del laboratorio militar de Los Álamos, fue el artífice de la invención de la bomba atómica lanzada por los Estados Unidos sobre Hiroshima el 5 de agosto de 1945.

[38] Annick Duny-Allaigre analiza desde una perspectiva estructuralista este poema y sus conexiones sintácticas con la obra de Petrarca (1996).

[39] Francesco Petrarca, *Rime e trionfi,* p. 45. " Era el día en que los rayos del sol perdieron su color por piedad de su hacedor, cuando fui hecho preso, y no me cuidé, pues vuestros bellos ojos, señora, me ataron" (Nuestra traducción).

Ansias como espejos
raptáronme. La vida es más que nada
un encuentro casual, vertiginoso,
que deja el alma absorta el cuerpo umbroso. (OPC II, 329)

La conciencia de lo fugaz como algo que puede marcar nuestras vidas está presente de continuo en la poesía gilalbertiana, idea tomada -o reforzada- a través de la lectura del poeta italiano. Sin embargo, a diferencia del autor de las *Rime*, la visión de Gil-Albert de dicho fenónemo carece de amargura. En Gil-Albert hay una fascinación por el vértigo de la vida que procede de su inspiracion dionisíaca. La confluencia de lo cristiano -cuyo espíritu representa Petrarca- y lo pagano que Gil-Albert toma de los cantos pindáricos y anacreónticos, genera una visión exenta de tragicidad donde lo efímero resulta doblemente bello y el poeta no se muestra atormentado ante la perspectiva de la finitud.

La referencia culturalista a la figura de Anacreonte se hace explícita una vez más en "Anacreonte o el enamorado". El poeta griego es el cantor del amor por excelencia, imitado profusamente en su tiempo y en siglos posteriores. Bardo del erotismo y el vino, su imagen estereotípica es la del anciano enamorado. Gil-Albert le había descrito como "viejo enamorado, adolescente / de blanca cabellera..." (OPC I, 232); y esta es precisamente la imagen con la que el poeta de Alcoy se retrata a sí mismo al final de su vida:

Y aunque el cuerpo cansino no recuerde
sus sobresaltos, dentro, muy adentro,
el permanente joven sin torturas,
el corazón, no cesa de decirse:
-a quién, ya no se sabe, a quién, en dónde-
Amor, amor, amor, amor, amor. (OPC II, 376)

Como se ha venido poniendo de relieve a través de los ejemplos expuestos, Gil-Albert nos introduce deliberadamente en su mundo cultural, haciéndonos partícipes de sus lecturas preferidas o de las figuras que considera más inspiradoras. En algunas ocasiones se hace necesario conocer el referente culturalista aludido para alcanzar el significado total del poema; pero en otras no es así, sino que el poema posee un significado que es independiente del motivo culturalista que lo inspira.

En suma, el de Gil-Albert es en muchas ocasiones un culturalismo de discípulo agradecido por lo que ha aprendido de sus maestros. El poeta dedica sus fuerzas a explicitar y agradecer las influencias recibidas, construyendo así un culturalismo basado en el homenaje y la recreación de determinadas figuras. Hay que tener presente sin embargo que Gil-Albert recrea la imagen que él tiene de estos autores y personajes, al margen del grado de fidelidad para con la verdad de dichos autores o sus obras. Sin que se trate de un hecho deliberado, sino más bien inevitable, cabe cuestionar hasta qué punto el Nietzsche o el Anacreonte de Gil-Albert son *reales*, o simplemente las imágenes que de ellos le han llegado y que él ha acomodado a su mundo poético y literario. Creemos que el culturalismo gilalbertiano debe interpretarse bajo el prisma de este fenómeno, recordando que la influencia ejercida por un autor sobre otro está siempre condicionada por la interpretación que este último, como lector, haga de sus escritos, puesto que todo culturalismo -no sólo el de Gil-Albert- tiene algo de (re)invención de las referencias culturalistas que integra.

CAPÍTULO 3
EL MITO

3.1. *Naturaleza del mito en Gil-Albert*

En el capítulo precedente se ha puesto de relieve la presencia recurrente de lo mítico en la obra poética gilalbertiana. Llegados a este punto, y en aras de una mayor profundidad analítica al respecto, se hace necesario introducir una distinción entre las dos maneras fundamentales de entender el mito que encontramos en el caso de Gil-Albert. Se trata de dos conceptos distintos, aunque complementarios. Por un lado, Gil-Albert integra en su escritura mitos *puros*, es decir, alusiones a figuras procedentes de la tradición cultural -especialmente la antigüedad grecolatina-, cuyo significado es ya una convención establecida dentro de la civilización en la que el poeta se inserta. Este es el caso, por ejemplo, del mito de Deméter y Perséfona, comentado anteriormente. Por otro lado están las figuras o elementos que el propio autor mitifica, o sea, convierte en míticos para integrarlos eficazmente en su universo poético; los llamaremos mitos *idiosincrásicos*. Ambas concepciones coexisten, pero tanto su naturaleza como su papel son diferentes. Analicemos en mayor detalle estos aspectos:

3.1.1. Lo mítico

Al estudiar la génesis del mito en la literatura, Luis Gómez Canseco señala la especial ductilidad del mito clásico como condición decisiva para su supervivencia a través de los siglos. Gómez Canseco afirma que "La forma del mito, por su belleza plástica y su capacidad de generar símbolos, está abierta a distintas interpretaciones. Cada cultura ha llenado esa forma con contenidos diversos y ha sentido el mito como algo propio" (15). En este sentido, cabe hablar de una separación entre la imagen primitiva

del mito y su significado a lo largo de los diferentes momentos de la historia. Si bien los mitos han seguido vigentes desde el instante en que fueron originados hasta nuestros días, su significado ha sufrido radicales transformaciones y adquirido distintos matices. El carácter eminentemente religioso que los envolvía en la sociedad griega ha dado lugar a una utilización despojada de sacralidad en épocas posteriores, donde han sido -y siguen siendo- mero recurso estético, usado para representar principios acordes al pensamiento de cada época[40]. Los personajes y hechos de la mitología clásica dejan progresivamente de ser iconos religiosos para convertirse en motivos culturales, e incluso decorativos. Debido al carácter "exótico" de su belleza, han constituido un motivo recurrente de inspiración para pintores, músicos, escritores y por supuesto, poetas, desde la Edad Media y el Renacimiento (momento en que alcanzan su auge más extraordinario), pasando por el Siglo de Oro hasta nuestros días.

Al margen de la pérdida de su carácter sacro, consecuencia lógica del paso de una civilización a otra que posee distintas creencias religiosas, la pervivencia de los mitos les confiere el papel de motivos culturales. En el campo literario, el grado de profundidad con que son adoptados varía; por ello, Gómez Canseco establece una distinción entre "la literatura que utiliza la mitología como un recurso decorativo o erudito y aquélla otra que hace del mito algo propio" (15). De ambos fenómenos encontramos ejemplos en la poesía española del siglo XX, siendo Gil-Albert claro representante de la segunda actitud.

En el caso de la lírica contemporánea, la utilización del mito supone a un tiempo una vuelta a los orígenes de la literatura y una renovación. Las razones por las que ésta acude a la mitología hay que buscarlas no sólo en el deseo de enlazar con una tradición cultural, sino también en el prestigio inherente al culturalismo mítico y la riqueza de sus matices. En el caso de Gil-Albert, éste se vale de la mitología no como vehículo de muestra de su erudición, sino desde el sentimiento de pertenencia cultural al universo clásico griego. Dicho sentimiento es de autenticidad tal que lleva al poeta a afirmar, al reflexionar acerca de su trayectoria vital y literaria, que "Los dioses han sido conmigo benévolos, y hasta pródigos" (Martí 31), dejando así constancia de la profunda raigambre mítica en que se sustenta su cosmovisión.

---

[40] Luis Díez del Corral analiza en *La función del mito clásico en la literatura contemporánea* la evolución del mito desde sus orígenes hasta el siglo XX. Remito a este estudio al lector interesado en profundizar en el tema.

Francisco Brines analiza estos aspectos de la poesía gilalbertiana, mostrando cómo el ámbito cultural clásico representa un espacio de perfección utópica al que el poeta acude, henchido de una "intensa e insatisfecha nostalgia" (1990: 89). Sin embargo, aunque Gil-Albert es consciente de que dicho momento añorado es ya inexistente, trata de recrearlo a través de sus huellas culturales. Por ello, el poeta afirma la vigencia de lo mítico apelando a su capacidad de existir en renovación constante, diciendo que "Los mitos lo son porque se acoplan a nuestras realidades [...]. Los mitos son verdad porque se están reencarnando permanentemente"[41]. En este sentido, Gil-Albert sigue a Homero al entender que la poesía es el medio idóneo para la articulación del mito.

La construcción mítica del universo gilalbertiano no se reduce únicamente al plano del homenaje literario, sino que entraña una concepción cósmica en la que las referencias culturalistas a las que recurre reflejan su identificación con el mundo del paganismo clásico. Con anterioridad señalamos la particular fusión de lo poético con la naturaleza que ocupa un lugar preeminente en la obra de Gil-Albert. Esta fusión está en profunda consonancia con la visión griega, cuyos mitos tienen su origen en los fenómenos naturales para trascender a partir de ellos a la espiritualidad humana. Díez del Corral se apoya en las reflexiones de Hegel acerca de la religión griega, afirmando que según éste "los dioses que los griegos reconocieron son poderes espirituales, éticos, a los que atribuyeron lo que sucedía, cuanto se manifestaba en los fenómenos naturales" (Díez 36). Gil-Albert busca en la mitología su significado original, y así podemos verlo ejemplificado en el poema "Hyacinthos", donde se recrea el mito del joven amante de Apolo cuya sangre derramada dio origen a la flor que lleva su nombre. Su muerte y posterior transformación le convirtieron, al igual que vimos antes en el caso de Perséfona, en deidad representante del mundo vegetal y de su eterno ciclo de muerte y renacimiento[42]. El poema gilalbertiano describe al joven griego desde la mirada homerótica:

---

[41] Tomo la cita de Brines 1990, p. 89.

[42] Según la mitología, Hyacinthos era hijo de Amyclas y Diomedes, y amante de Apolo. Apolo mató a Hyacinthos accidentalmente mientras le lanzaba el disco, pues Céfiro, el viento del Oeste, presa de los celos, lo empujó con su soplido hacia la cabeza del joven. Desolado, Apolo transformó la sangre derramada de Hyacinthos en la flor que lleva su nombre (Burr 143).

¡Oh milenarios rizos que sacude
la indecisa cabeza del mancebo
primaveral!

Para más adelante aludir a su papel de mensajero de la naturaleza que renace en todo su esplendor:

Los hombres se preguntan
...
"¿Qué día es hoy, qué pasa allá en los cielos?
¿por qué la tierra es rosa y por qué cantan
los pardos pajaruchos del invierno?" (OPC I, 300-301)

El mito de Hyacinthos construye aquí una identificación de la primavera como espacio de la sensualidad y la plenitud vital. La fascinación de Gil-Albert por figuras míticas como la aquí empleada es tal que le lleva siempre a superponer la realidad mítica sobre la realidad efectiva; así es como la primavera se convierte en el advenimiento de Hyacinthos. Estos mitos *puros* -es decir, canónicos-, con su belleza plástica pero sobre todo con su carga poética, le sirven al poeta para explorar la razón oculta subyacente a los fenómenos de la naturaleza e incluso los sucesos de su propia vida.

La fascinación de Gil-Albert por el mundo cultural grecolatino tiene también raíces literarias. Resulta decisiva la influencia de autores como André Gide, entre cuyas obras se cuentan títulos de clara inspiración clásica (*Thésée, Oedipe, Le Prométhée mal enchaîné, Perséphone,* etc.) y Oscar Wilde, acerca de cuya influencia el propio Gil-Albert afirmó:

> "En realidad mi ídolo era Wilde, que ... expresaba como nadie, con brillantez cautivadora, esa sincronización del tiempo moderno con la antigüedad en cuya oscilación ascendente se extasiaba mi alma; entendiendo por antigüedad el mundo helénico" (CG 22).

En esta misma línea se encuentra la influencia de Paul Valéry, en cuya obra encuentra Gil-Albert la actitud de fascinación hacia el universo cultural mediterráneo que él mismo siente. Sabemos que la de Valéry fue una lectura temprana en Gil-Albert, compartiendo el protagonismo de sus preferencias literarias de juventud junto a Wilde y Valle-Inclán (CG 62). En Valéry se da una honda correspondencia con el espíritu filosófico de la antigua cultura mediterránea, constituyendo un espacio de autoconocimiento

y de reconocimiento al mismo tiempo. El autor de *Le cimetière marin* afirmaba, al hablar de sus años juveniles en Sète, a orillas del mar Mediterráneo:

> "Certainement, rien ne m'a plus formé, plus impregné, mieux instruit -ou construit- que ces heures dérobées a l'étude, distraites en apparence, mais vouées dans le fond au culte inconscient de trois ou quatre déités incontestables: la Mer, le Ciel, le Soleil" [43].

Para Valéry, como para Gil-Albert, los elementos mediterráneos adquieren el carácter de divinidades porque constituyen el punto de unión con el pasado mítico. Ambos poetas comparten la devoción por las mismas raíces culturales, y en ambos éstas constituyen el punto de partida para la reflexión acerca de la propia existencia. Díez del Corral ofrece la siguiente reflexión acerca de la mediterraneidad deValéry, que creemos aplicable al caso de Gil-Albert:

> "El hábito que crea la contemplación del paisaje mediterráneo consistente en referir de manera inconsciente todo acontecimiento, todo ser, toda experiencia, todo detalle a los grandes elementos estables de la naturaleza, educa al hombre y le hace sentir sin esfuerzo, ni reflexión, la verdadera proporción de la suya propia" (123).

También encontramos en la obra de Gil-Albert referencias a mitos bíblicos; uno de los poemas más interesantes por la carga de referencias que implica es "La primera tentación de la serpiente". En él, el poeta recrea el origen de la inclinación homoerótica; para ello se sirve a un tiempo del mito bíblico de Adán y del pagano de Narciso[44]. El poema, de una belleza plástica y una sensualidad desbordantes, describe la ingenua fascinación del primer hombre hacia su propio cuerpo, tentado por la serpiente:

---

[43] Tomamos la cita de Díez del Corral, p. 123, y a continuación traducimos: "Ciertamente, nada me ha formado más, nada me ha impregnado más, instruido –o construido- mejor que esas horas hurtadas al estudio, distraídas en apariencia, pero dedicadas en el fondo al culto insconciente de tres o cuatro deidades incontestables: el Mar, el Cielo, el Sol".

[44] Debemos a Francisco Brines la observación de la presencia del mito de Narciso en este poema, si bien la lectura que él ofrece difiere ligeramente de la nuestra. Según Brines, "Aquí el narcisismo alcanza una justificación que va más allá de la mera complacencia exterior, al percibirlo el lector como nostalgia de la soledad absoluta, de un paraíso suficiente" (1990: 96).

No le tuvo
que hacer llegar al claro son del agua
para rendirlo allí a aquel sobresalto
de su desnudo cuerpo. El hombre mismo
lo iba presintiendo lentamente
...
Y cayó enamorado de sí mismo,
en una gran torpeza venturosa
medio triste y contento en ese instinto
precursor de su raza. (OPC I, 258-260)

Dios, para salvarle de la tentación, crea entonces a la mujer. Sin embargo dirá el poeta que el esfuerzo de la divinidad:

no pudo
borrar de algunos hijos de los hombres,
aquella inclinación estremecida
que sellaba una herencia y en los brazos
de estos ensimismados pecadores
mécese la ilusión de aquel amante
igual a nuestro rostro en el espejo. (OPC I, 260-261)

Los mitos culturalistas a que Gil-Albert acude son una vez más el instrumento para delimitar su propio espacio. Esta visión del homoerotismo lo consagra como una inclinación innata al hombre, anterior incluso al pecado original. Adán convertido en Narciso, enamorado por tanto de sí mismo y deseoso de un igual con quien consumar la unión amorosa resulta una propuesta tan atrevida como fascinante. Gil-Albert crea aquí un nuevo mito apoyado en el culturalismo, a través del cual busca interpretar su propia condición homosexual de modo que ésta se integre armónicamente en su cosmovisión humana y literaria.

La figura de Cristo (asociada a menudo con Adonis, como vimos en 2.3.1.) es otro de los motivos frecuentes. Tanto "La primera tentación de la serpiente" como los poemas dedicados a Cristo-Adonis o el titulado "Endecha al rey David", constituyen claros ejemplos de lo que Francisco Brines llama "la paganización de los mitos bíblicos" de Gil-Albert. Dirá Brines que "...el mito bíblico, al paganizarlo..., es cotidianeizado, pues aquello que simboliza es un trastornador acontecimiento que puede estar sucediendo en todo instante" (1990: 96). En Gil-Albert los mitos bíblicos

son recreados desde una perspectiva insólita para adaptarlos a su particular cosmovisión:

> "Siempre me sentí muy cristiano en una acepción mítica. Esto es, comprendí, en buen hora, la significación de ciertos mitos que aprendemos de memoria como si carecieran de inmanencia genuina ... Comprendí aquello de que el sistema circulatorio de un carpintero pudiera llevar suspensas en su vida unas gotas de la sangre de David. Es decir, de un rey que, a su vez, había sido, con antelación, pastor. Estas cosas no hay más que sentirlas como propias para entenderlas bien" (OCP II, 21).

En resumen, la presencia en la poesía gilalbertiana de mitos *puros* - tales como Adán, Narciso, Perséfona, Ganimedes, Quirón o Edipo -por nombrar sólo algunos de ellos- responde a razones de distinta índole; por un lado el poeta establece a través del mito el reconocimiento de sí mismo como parte de una tradición que le corresponde geográfica e históricamente. Por otro, dicha tradición le sirve de inspiración para la reflexión ontológica: Gil-Albert construye una filosofía de la existencia basada predominantemente en la identificación cultural y la imitación de las actitudes de pensamiento del mundo clásico. Por último, es imprescindible recordar el valor estético y literario del mito, generador de una tradición cultural "canónica" que Gil-Albert sin duda conoce y a la que conscientemente se adscribe.

3.1.2. Lo mitificado

A las referencias mitológicas señaladas en el apartado anterior cabe añadir los mitos propios del universo gilalbertiano, cuya naturaleza y significado analizaremos a continuación. Se trata de aquellos mitos que lo son únicamente en el marco de la obra gilalbertiana; conceptos, ideas o símbolos que el poeta eleva a la categoría de mitos. A partir de ahora, nos referiremos a ellos como mitos *idiosincrásicos*, puesto que resultan de la personalidad literaria de Gil-Albert y surgen en función de las necesidades de su universo poético. Los mitos idiosincrásicos se originan y se realizan en la obra en que se inscriben, perdiendo fuera de ella su significado.

Gil-Albert asume el papel órfico del poeta como creador del mundo a través del lenguaje; de ahí que él mismo mitifique la realidad para darle

una nueva forma, re-creándola. En palabras de Francisco Brines, "La mirada del poeta mitifica el mundo, y es la respuesta que su espíritu da a la exaltación que le produce el hecho de vivir; el poeta sólo tiene la palabra y el sueño para urdir el canto, y a ellos se acoge, en calidad correspondiente a lo que contempla" (1990: 91).

Danubio Torres Fierro, estudioso de la obra gilalbertiana, narra la sorpresa que le produjo el escuchar la confesión por parte de Gil-Albert de que jamás había estado en Grecia (62). Este hecho, lejos de constituir un obstáculo a la autenticidad de la obra gilalbertiana, es por el contrario una afirmación de la capacidad mitificadora de la misma. Es la constatación de que la Grecia que el poeta recrea en su obra no es la real y contemporánea, sino la construída por la tradición cultural a lo largo de siglos; se trata de un paisaje cuya existencia se sitúa en el pasado, y cuyo valor radica precisamente en su condición de imaginado, de embellecido a través de la mirada mítica. La presencia del Mediterráneo es constante en su poesía, y el propio Gil-Albert explica del siguiente modo la rotunda importancia que el mito mediterráneo posee para él, al tratarse de "el mar de mis cuatro culturas -la griega, la latina, la judía y la árabe. Las cuatro me integran ... y a eso le llamo el baluarte de mi legitimidad"[45].

El mar Mediterráneo es mitificado por Gil-Albert; el espacio geográfico se plaga de resonancias culturales, que como demuestra la cita que acabamos de leer, son evocadoras de mundos pasados. Las culturas a las que alude el poeta son vistas con admirativa nostalgia y un cierto romanticismo, ocupando un lugar prominente en su universo mítico. En definitiva, Gil-Albert se reconoce en la estela cultural del Mediterráneo.

Pero el carácter mítico de este mar no se basa sólo en su significación histórica. Siendo una presencia constante en la poesía gilalbertiana, aparece con frecuencia como escenario de los poemas. En "Ante el mar", se va estableciendo a medida que avanza el poema una comunión del poeta con el mar que ha contemplado durante años. El mar es origen de la vida: "El agua originaria en que nacemos / como breves islotes" (OPC III, 167); la reflexión poética equipara la vida humana con el mar, ambos unidos por el enigma de la existencia: "... Vida pura / somos los dos, fragmentos de un misterio / no se sabe si claro o sombrío" (OPC III, 169).

---

[45] Citado por Danubio Torres Fierro, p. 61.

Sin embargo, la diferencia radica en que el mar constituye la existencia que no es consciente de sí misma, la existencia pura. El hombre se siente solo en su búsqueda:

> El pobre mar no sabe lo que quiere.
> El pobre, el vasto mar, no sabe nada
> de lo que a mí me importa. ...
> Es y no sabe (OPC III, 167)

El mar, junto con un cielo azul y soleado, forma en "El clima propio" un escenario luminoso y vívido, ante el cual el poeta se abandona a la plenitud contemplativa: "Ya el azul vibra entero /.../ ...plena siente el alma / su saciedad. Ser hombre es otra cosa / que afanarse, es estar." (OPC III, 143). La luminosidad mediterránea se mitifica como símbolo de vida.

Muy diferente es sin embargo la representación del Océano Pacífico. Si el Mediterráneo es mar de calidez y cúmulo de culturas milenarias, el Pacífico descrito en

> "El mar" parece dejar indiferente al poeta[46]:
> Obsesionante rostro ciego
> al que miramos con monótona fascinación
> sin arrancar nunca de la humedad de sus labios
> una verdad enternecedora.
> Atracción e indiferencia, eso es todo.
> Los elementos cumplen estrictamente su juego viejo como el mundo.
> (OPC I, 196)

El retrato frío de este mar, del que se destaca su "grandeza" e "insipidez" es interpretado por José C. Rovira en relación a las circunstancias biográficas del poeta; Rovira habla de un desengaño amoroso como motivo impulsor del viaje durante el que se escribe el poema, que sería por tanto el origen de la amargura que se trasluce en los poemas de esta serie. Por otro lado, el trasunto filosófico de la imagen del "mar-misterio repleto de incer-

[46] La referencia explícita al nombre del mar la proporciona el propio Gil-Albert en el poema anterior de la serie, "Los viajeros", donde puede leerse la siguiente nota: "Navegando por el Pacífico, desde Manzanillo (México) a Buenaventura (Colombia)", en OPC I, 194. Esto nos sirve además para precisar la fecha de datación del poema; se trata de 1942, año en que Gil-Albert emprende junto a Máximo José Kahn un viaje por Latinoamérica. La nota, sin embargo, no aparecía en la edición original de *Las ilusiones* (Buenos Aires, Imán, 1944).

tidumbres", que sugiere un destino incierto correspondería, según Rovira, a la influencia del Nietzsche de *Así habló Zaratustra* (Rovira 1984:105). No existe aquí la actitud de devoción con que se contempla el mar propio; Gil-Albert no se siente parte del ámbito geográfico ni cultural que el Pacífico representa.

En suma, el Mediterráneo es mitificado por Gil-Albert como punto de partida de la reflexión metafísica, y también como trasunto de una identidad cultural -a su vez, mitificada-. Las resonancias culturales no se detienen en la antigua Grecia, sino que se extienden a Francia, Italia, o la civilización árabe. Como ejemplo, sirva el siguiente fragmento de *Crónica general,* donde el poeta recuerda a Dante mientras describe el panorama que de niño se le ofrecía desde la montaña de Alcoy:

> Alcoy no tiene mar, es una ciudad crecida y resguardada entre montañas, pero es por eso que, desde ella, y en una primera niñez, me fue dado descubrirlo sorprendentemente, al mar, ..., descubrirlo como un zafiro deslumbrador, tal como en Dante, uno de mis portentosos maestros, se le llama; y en él encontré esas palabras que no he podido olvidar porque me bautizaban a mí mismo, cuando salido del Infierno, vislumbra en la lejanía aquella vibrante franja azul que transmutó en palabras la sorpresa esperanzadora, y que yo habría de hacer mías como nuevas seis siglos después: *L'alba vinceva l'ora matutina / que fuggia inanzi si che di lontano / conobbi il tremolar della marina*".[47]

Estas palabras muestran el sentimiento de profunda conexión espiritual que Gil-Albert siente con sus modelos literarios, sentimiento que se alimenta con la conciencia de poseer una raíz común. De este modo, la voz gilalbertiana traspone continuamente la experiencia literaria sobre la propia, configurando así el espacio mítico en que su obra se inscribe:

> "Y yo me siento a veces más que en mi calle, obstruída por los taxistas, con sus motores robiznados, en Villa Adriana, invitado por el César, paseándome bajo los pinos, los cipreses, las hayas y los sicomoros" (VTI 32)[48].

La mirada genuinamente mitificadora con que Gil-Albert recrea su primer encuentro con el mar posee toda la carga evocadora con que éste

---

[47] Tomo la cita de Rovira 1984, p. 16-17.

[48] Citamos por la edición original de *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1981) puesto que dicho libro no se recoge en OCP.

aparece en su obra, configurándose en núcleo originario de un amplio remolino de referencias y rasgos. La mediterraneidad de la obra gilalbertiana pasa por la consideración de dicho mar como elemento central, pero sus ramificaciones son mucho más amplias, como ha quedado señalado en páginas anteriores.

Lo telúrico constituye otro de los mitos idiosincrásicos presentes en la poesía de Juan Gil-Albert. En el poema "La siesta"[49] mar y tierra aparecen unidos, como parte de una misma fuerza creadora. Resulta interesante aquí el juego que Gil-Albert establece al representar a la tierra como madre y al mar como padre: "¡Oh padre, oh padre!, / reconozco en tu furia y en tus claras / ondas de paz el sino que me guía" (OPC III, 195). Ambos elementos se funden en uno cuando el mar inunda la tierra, en un proceso de fecundación simbólica que origina el nacimiento del hombre. Así pues, Gil-Albert construye su propio mito de la creación. El poema, a caballo entre la epopeya y la narración bíblica, presenta una versión de la historia presidida por la fascinación gilalbertiana hacia el mundo clásico.

Una continuación significativa de "La siesta" la ofrecen los poemas de *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1981)[50]. En esta obra, la tierra es mitificada y constituye el elemento central en torno al cual giran todas las composiciones. El poeta parte de la invocación a la tierra, a la que se dirige metafóricamente como madre: "Te miro, tierra madre, / infatigablemente" (VTI 9). Los poemas trazan la trayectoria por la que el hombre va rompiendo paulatinamente su ligazón con la "tierra-madre" para seguir su propio camino. Los poemas tienen un fuerte trasfondo metafísico, y el paso del tiempo es el elemento que marca el madurar del hombre:

> crecer es conquistar
> esta tierra preciosa.
> Ser hombre es conquistar el universo
> sin derramar la sangre;
>
> ...

---

[49] Este poema, aunque se publica en 1981 en OPC, está fechado en septiembre de 1951.

[50] Los poemas fueron concebidos en realidad como uno solo. Así puede verse en el breve epílogo que acompaña al texto, donde además Gil-Albert da como fecha de su composición el año de 1952.

No sé, pero la sombra de los años
hace hermoso el otoño
y todo lo que pasa por el hombre
lo va como llenando de esos jugos
que van azucarando, poco a poco,
su pasión inicial. (VTI 13)

El poeta se identifica también como un hijo más de la tierra; en su caso, encuentra la realización a través de la palabra:

no deserto mi oficio, indago, cumplo,
y rindo mi suspiro satisfecho
cuando añadí algún deje a la hermosura
de la obra en común. (VTI 23)

Entre los elementos mitificados en la obra gilalbertiana predomina la presencia de espacios geográficos. Ya hemos señalado la importancia del Mediterráneo y la geografía natal en Gil-Albert. La mitificación de estos lugares se hace apelando a dos aspectos fundamentales: por un lado, el paisaje; por otro, el bagaje cultural que dichos puntos geográficos tienen tras de sí. Así lo expresa el propio autor:

> "Mi preparación castellana, desde el punto de vista literario, con sus derivaciones andaluzas, recibió con la llegada de Maragall, la luz propia que le convenía en mí, es decir, la que espejeaba el Mediterráneo, que era no sólo la de mi mar, sino la de mi cultura, la cual, con esa resonante claridad no me había llegado aún por voz alguna de mi tierra; de lejos sí, de nuestros clásicos latinos, y la más enigmática del Egeo, transportada hace más de dos milenios, hasta mis mismas costas de Acre Leucre, que así es como nombraron a Alicante unos hombrecillos que, al desembarcar en sus factorías sus tinajas de aceite y de mosto y sus cuévanos de higos, ignoraban que sólo con su aliento, dejaban flotando para mí el beneficio de unos dones indelebles" (OCP II, 378-9).

También la cultura árabe es recreada míticamente por Gil-Albert:

> "... durante casi nueve siglos, moros, mozárabes, moriscos, algún que otro suelto ejemplar de árabe puro, vivieron en mi región, viniendo del sur con sus palmeras, regalando a nuestro paladar con el dátil de la Mauritania, y haciendo rumorosa, con sus redecillas de acequias, el pacienzudo tesón de su laboriosidad" (OCP II, 380).

La mirada mitificadora hacia México se concreta en poemas como "A México", "Nube flotante" o "Los ídolos", donde el paisaje se transforma en prolongación del estado de ánimo del poeta. La representación de este espacio geográfico concreto es frecuentemente amarga, casi siempre presidida por el eco del sufrimiento amoroso:

También tú,
entre las hojas crepusculares,
has sido arrastrado
con un lúgubre sonido
al chocar tristemente con la tierra
y rondas aún,
llevado por los torbellinos de la violencia,
el solitario panorama en que se yergue
al derredor mi vida.[51]

Muy diferente es el carácter de la evocación de la geografia natal del poeta. El paisaje español es mitificado desde la lejanía en "A las hierbas de España", canto elegíaco preñado de resonancias a Fray Luis de León y su "Vida retirada". Francisca Miralles señala la coincidencia con el *locus amoenus* virgiliano que ofrece esta descripción paisajística (106). Este hecho no es en absoluto casual, sino que forma parte del proceso mitificador que el poeta lleva a cabo, al tiempo que bebe -consciente o inconscientemente- de las fuentes literarias que conoce.

El poema largo "La siesta" mencionado antes es de especial importancia a la hora de delimitar los principios míticos de la obra de Gil-Albert. Este poema constituye un ambicioso compendio de los temas y obsesiones de su autor. Concebido como un reflejo escrito de cosmovisión, confirma la idea de que los temas de la poesía gilalbertiana son siempre a la vez mitos, es decir, que Gil-Albert mitifica todos aquellos motivos que integra en su obra. Por tanto, la mitificación posee un papel preponderante en esta poesía en tanto que constituye la vía de integración de sus elementos; ya se trate del paisaje natal, de la reflexión sobre el hecho homoerótico o sobre la existencia humana, los temas se revisten de referencias míticas. Así hemos venido viéndolo en los ejemplos expuestos

[51] Cito por José Carlos Rovira, 1991, p. 154. Rovira recupera este poema y da como referencia de su publicación la revista mexicana *Taller*, VII, diciembre 1939, pp. 37-40.

hasta ahora; por dar sólo un ejemplo más, entresacamos de "La siesta" la caracterización que el poeta hace del amor entre hombres:

> la viril Amistad como una lanza
> que fiel en nuestros brazos se nos funde
> con nuestro mismo ardor; rival de Eros
> no se consuma entera en el abrazo
> ...
> es más furtivo
> es como irrepetible, está sellada
> por una afinidad indescifrable
> de la que extrae su fuerza y su ventura. (OPC III, 195)

El poema se cierra con la fusión de la voz del poeta con la figura de Cristo. Ambos comparten la palabra como instrumento y como herencia que dejar a sus semejantes. Queda así patente una vez más la fascinación de Gil-Albert por esta figura, al tiempo que la mitificación del quehacer poético es llevada a su extremo.

En la obra de Gil-Albert, tanto los mitos *puros* como los *idiosincrásicos* sostienen y traban entre sí los diferentes temas que la conforman. Ese es su propósito y su significado, y por ello se puede afirmar que constituyen los pilares del armazón poético gilalbertiano. Sin ellos, esta poesía no sólo perdería belleza, sino que perdería ante todo su cohesión interna.

3.2. Presencia del mito en otros temas secundarios

3.2.1. La guerra

En el capítulo inicial de este libro se ha trazado la trayectoria ideológica de Gil-Albert, poniéndose de relieve el drástico giro que su pensamiento político experimenta. Quedan con ello reseñados los aspectos contextuales más relevantes de su poesía *comprometida*, en lo que concierne a nuestro estudio. Sin embargo, nos gustaría hablar ahora del culturalismo de la poesía "de guerra" de Gil-Albert, entendiendo como tal no únicamente aquella parte de su producción en la que el poeta toma partido y produce textos con mensaje político, sino específicamente los poemas que hacen referencia a la tragedia del enfrentamiento bélico y se valen del culturalismo para articular su mensaje. El tema de la guerra posee un valor intrínseco en Gil-Albert, en tanto que encierra claves y

referencias culturalistas que amplían el significado de las composiciones más allá del contexto histórico en que se originan. El propio poeta afirma en el prólogo a *Son nombres ignorados*, al hablar de la temática política y social en su poesía:

> "Que esta preocupación social haya influido en mi arte, es indudable. Pero considero secundario el que sean los temas los indicadores de una influencia que podría ser, en todo caso, superficial; lo importante y vivaz será registrar las transformaciones que ello haya podido producir en mi forma de sensibilidad, y la amplitud de rumores nuevos que mi inspiración conduzca al seno de la poesía" (OPC I, 88).

En este sentido, trataremos de delimitar a continuación la importancia y significado de la guerra como tema poético en la obra de Juan Gil-Albert, atendiendo especialmente a la inclusión en ella de elementos culturalistas míticos. Puesto que el compromiso político era visto por Gil-Albert como incompatible con el esteticismo, el tema de la guerra es articulado desde un tono directo y claro, prescindiendo de referencias que puedan oscurecer el mensaje de los poemas. Este aspecto, que es especialmente evidente en el caso de *Candente horror,* se irá atenuando en libros posteriores, hasta llegar finalmente a la superación de dicha dicotomía. Gil-Albert abandona el tono esteticista de su primer poemario, *Misteriosa presencia*, aunque todavía persiste un cierto barroquismo en la expresión. El autor no busca recrearse en la belleza, sino reflejar el horror reinante a su alrededor, de ahí que el caos se configure como nuevo espacio de reflexión sobre la realidad. Sin embargo, esto no es obstáculo para que existan algunas referencias culturalistas más o menos evidentes en algunos poemas. Por ejemplo, es posible rastrear la influencia de Platón ya en esta temprana obra. Como bien señala J.C. Rovira, en los siguientes versos el poeta parece aludir al mito de la caverna:

> porque hoy como nunca,
> necesito saber si es el hombre
> caliente emboscada
> o ese túnel perdido donde la luz apunta. (Rovira 1991: 86)

A partir de *Son nombres ignorados* (1938) comienza a advertirse un cambio en el tratamiento del tema de la guerra, tanto desde el punto de vista temático como estilístico. Gil-Albert empieza a recurrir al instru-

mento culturalista para articular el dramatismo lírico, enriqueciendo el significado de los poemas. La identificación cultural con el universo clásico grecolatino, motivo que será una constante en la cosmovisión gilalbertiana, aflora continuamente en los poemas. Entre los mitos que aparecen en esta obra dotados de un significado simbólico destacan los de Deméter y Prometeo. La primera es evocada en "El campo" por su papel de diosa de la fertilidad y el cultivo[52]. Es presentada como madre simbólica de quienes trabajan la tierra, mientras la voz poética reivindica la propiedad de la tierra para los campesinos. El mismo mito aparece con un sentido algo distinto en "La hija de Deméter", donde el poeta lleva a cabo una superposición de mito y realidad. La referencia culturalista se amplía a la figura de Perséfona, hija de Deméter -diosa de la primavera y del transcurrir cíclico de las estaciones-. Gil-Albert contrasta la realidad dolorosa de la muerte y la guerra con el renacer de la vida que la primavera simboliza:

> Estando en los oscuros lugares de la patria
> bajo tanta inclemencia del fatídico invierno
> he visto entre las sombras del dolor y la muerte
> como (sic) surgía intacta la libre Primavera. (OPC I,136)

La voz poética expresa la falta de armonía entre naturaleza y sociedad humana, impulsada por "hirsutas pasiones", clara alusión al conflicto bélico:

> Donde quiera que en tanto repercuta la vida
> bien llegáis fresca entrega al umbral de su coro
> más aquí con los muertos entre hirsutas pasiones
> ¿qué comparte el festivo balanceo del aire? (OPC I,138)

La referencia al ciclo de las estaciones como paradigma de la vida humana se retoma en "El otoño", donde la metáfora de la naturaleza se

---

[52] Según la mitología griega, de la unión de Deméter con Zeus nació Perséfona. El vínculo existente entre madre e hija era de tal intensidad que cuando Perséfona fue secuestrada por Hades para hacerla su esposa, Deméter hizo la tierra infértil hasta que encontró a su hija. Finalmente, convino con Hades que Perséfona pasaría la mitad del año con él y el resto del tiempo volvería con su madre. Tras este acuerdo, la tierra recuperó su capacidad de producir frutos con cada regreso de Deméter. De ahí que ésta sea relacionada con la maternidad y la fertilidad vegetal, y Perséfona con el renacer de la vida en primavera.

funde con la idea nietzscheana del eterno retorno: "Porque así como el tiempo se repite / así el hombre aparece / substituyendo al hombre" (OPC I,122). La reflexión sobre la guerra trasciende hacia una consideración de la vida humana como un elemento más de la naturaleza. Nuestra vida está por tanto sujeta a las mismas leyes que el resto de los elementos, de ahí que la guerra se perfile como un esfuerzo inútil.

Asimismo, la figura del Prometeo encadenado -condenado por robar el fuego a los dioses- es tomada por Gil-Albert para representar al proletario explotado, encadenado simbólicamente a su labor y su condición social de ser inferior. Una lectura ideológica de "A una fábrica abandonada" pone de relieve cómo la referencia culturalista se carga en este caso de intención política y denuncia la opresión de los obreros. La voz del poeta expresa su deseo de que la explotación termine y el proletariado triunfe en su desafío contra el poderoso:

¡Ah! Quiera un clarísimo fulgor
alumbrar tus estancias inevitables
para que la pesadez de tu sino
no triture la conciencia
de aquellos que al volver
reclamarán el fuego
con sus manos de conquista.
Porque ¿dónde situar la montaña
en la que el ser nuevamente encadenado
se desgarra y gima
bajo la iracundia
de un nuevo Dios? (OPC I, 125)

El "Himno a la clandestinidad" introduce otro aspecto del culturalismo, el de la referencia intertextual. Este poema traza de nuevo la conexión culturalista con *Hojas de hierba,* de Walt Whitman. Desde el título, claramente whitmaniano, hasta la forma y el tono que el texto adopta, Gil-Albert establece conscientemente una referencia culturalista clara. El primer verso contiene resonancias obvias: "¡Te presiento y anuncio -oh región agitada!" (OPC I, 126). El poema, escrito en largos versículos, atestigua la influencia confesada por el propio autor, además de su momento ideológico: "Rusia se me aparecía en el horizonte como una tierra carga-

da de promesas, casi como la realización lejana de la felicidad. Es por entonces, cuando por primera vez leo a Whitman" (OPC I, 88).

Pero más allá del hecho puntual de ciertas lecturas y de la influencia que éstas hayan podido ejercer sobre él, Gil-Albert indaga en la realidad que le es propia y que constituye su momento presente. Estamos ante un ejemplo de culturalismo interiorizado, fenómeno que veremos manifestarse con mayor vehemencia en su poesía de madurez. Por ello, *Son nombres ignorados* añade una nueva dimensión a la poesía gilalbertiana, pues el culturalismo adquiere aquí una presencia efectiva que recorre toda la obra y la articula. Partiendo del tema de la guerra, Gil-Albert desarrolla una reflexión metafísica que desemboca en un marcado nihilismo. Esto explica el tono elegíaco de composiciones como "Despedida de un año (1936)" "Lamentación (*Por los muchachos moros caídos ante Madrid*)", o "Elegía a una casa de campo", donde puede leerse:

> el mundo no detendrá por ello su destino inaplazable
> cuando los pies del hombre se han llenado de tierra nueva
> y trasladan su corazón sin nostalgia
> allí donde tú, casa deshabitada,
> no eres nadie. (OPC I, 98)

En el caso de *7 romances de guerra* (1937) el rasgo culturalista más sobresaliente radica en la relación de intertextualidad que se puede establecer entre los textos gilalbertianos y la épica tradicional española. En este sentido, es interesante destacar cómo los mecanismos de mitificación desempeñan en esta primera etapa gilalbertiana la función primordial de mitificar la causa republicana. Se trata de elaborar una épica propia, que perpetúe las victorias y cante a los héroes caídos en la lucha, elevándolos a la categoría de mitos. Por ello, en *7 romances de guerra* el poeta se perfila ante el lector como un juglar a la manera medieval; la forma y tono de los poemas –romances, la forma del canto épico por excelencia- recuerda a los antiguos cantares de gesta, configurando así un ejemplo de poesía épica moderna. En el "Romance de los labradores y su ministro", el poeta manifiesta : "Vengo a hablar de realidades, / que nosotros, los poetas, / somos hoy vuestros juglares" (7 R, p. s/n).

A este respecto, Manuel Aznar afirma que Gil-Albert trata en estos momentos de poner en práctica el credo poético-político que había expuesto en "El poeta como juglar de guerra" (Aznar 1980: 52). En efecto,

el modelo que Gil-Albert toma es el cantar de gesta español por antonomasia: el *Cantar de Mío Cid.* Por ejemplo, en el "Romance valenciano del cuartel de caballería" que abre el libro, se narra la toma de Valencia. La referencia culturalista nos conduce al "Cantar II" de la epopeya cidiana, momento en que el Cid reconquista Valencia para la cristiandad. Gil-Albert crea conscientemente un paralelismo histórico entre ambos textos, no sólo por medio del tema presentado sino también por el tratamiento del mismo. La aparición de la figura del moro como enemigo resulta un intento más que significativo de mitificar la moderna lucha para presentarla como una "nueva reconquista" o lucha contra el "infiel".

Este no es un caso aislado, sino que la presencia del moro como aliado del ejército de Franco es un motivo recurrente en el libro[53]. En el "Romance de los moros y alcoyanos", Gil-Albert rememora el pasado histórico de su ciudad natal, que siglos atrás se liberó de la dominación árabe: "Si venciste a la morisma / se quedaron los cristianos", e incluso hace referencia al folklore, aludiendo a las celebraciones que cada año tienen lugar en la ciudad: "de tanto jugar al moro / has conseguido tentarlo" (7 R, p.s/n). El pasado glorioso y el folklore se contraponen a un presente menos amable, en el que moros y cristianos se unen, convirtiéndose en un enemigo más poderoso: "Pues el moro verdadero / de Marruecos ha llegado".

No obstante, Gil-Albert es capaz también de retratar esta figura no como la de un enemigo; su fascinación por la cultura árabe, así como su identificación cultural con ella, le lleva a escribir un poema como "Lamentación (Por los muchachos moros caídos ante Madrid)". En esta composición de *Son nombres ignorados* les exculpa y compadece por su participación en la guerra en el bando contrario. Para Gil-Albert, han sido víctimas de un engaño:

> ¡Oh víctimas terribles de la sangre,
> incautos cervatillos del desierto!
> Los hoyos que os han dado como tumbas,
> son la sola verdad de vuestras vidas.
> ...

[53] La referencia a la figura del moro dio lugar a todo un género de romances en la poesía republicana, los llamados "romances de moros" (Lechner 1968: 166). El retrato del moro podía ser tanto positivo como negativo, había quien lo presentaba como violador y torturador, y quien en cambio lo veía como víctima de una propaganda engañosa (Carnero 1993: 102).

¡oh mozos caídos, yo os defiendo!
...
no habrá ese paraíso que os pregonan,
bajo palmas en brazos de la amada,
no beberéis la leche de camella
entre cárdena luz del horizonte.
Sólo la muerte impera y os aguarda
con el supremo engaño irrevocable. (OPC I, 99-101)

La mitificación de los héroes de esta épica, al igual que en la épica tradicional, pasa por una actitud claramente maniqueísta en el retrato de personajes; los romances entonan un canto exaltado a los héroes, destacando en todo momento su valor y nobleza de espíritu en contraste con la cobardía de los enemigos. Todos estos factores contribuyen a poner de relieve la importancia del conflicto bélico como elemento generador de los romances, constituyendo a un tiempo el origen y finalidad de los mismos.

Indudablemente, estamos ante una poesía de clara finalidad propagandística. A lo largo de *7 romances de guerra* resulta evidente la voluntad de exaltación de los personajes del bando republicano frente a sus enemigos. El retrato de los personajes suele aparecer acompañado de la referencia al elemento social, retratados los pertenecientes al bando nacionalista como explotadores del proletariado. Por el contrario, el comunismo se idealiza, apareciendo la URSS como un "vasto mundo en primavera" donde "las granjas huelen henchidas", y donde los ciudadanos renuncian a parte de su propio jornal para enviar alimentos a los combatientes españoles:

Vierais mujeres y niños,
en silenciosa asamblea,
decidiendo sus envíos
a luchadores de Iberia,
cómo mellan sus jornales,
pensando en el hambre y odio
de la lejana contienda. (7 R., p. s/n)

Otras piezas de exaltación heroica de personajes son los "Tres romances de Juan Marco" y "Romance de la niña Durruti". En los primeros se narra la muerte del estudiante comunista Juan Marco Marín, quien se nos presenta como un héroe que da su vida en defensa de sus ideales:

Los labios de Marco expiran,
la Internacional cantaban,
con la mano a sus amigos,
dice, que se retiraran. (7 R., p. s/n)

En esta misma línea se encuentra, el "Romance de la niña Durruti" que exalta la figura del malogrado líder anarquista Buenventura Durruti. A lo largo del romance se desgranan calificativos como "héroe proletario", "león" e incluso se le equipara con la figura de Hércules:

Hércules, cruzó la guerra,
el primero en combatir
Cuarteles de Atarazanas,
con su pecho hizo crujir,
y en las tierras de Aragón
se oyó su voz de adalid:
¡Disciplina, camaradas,
hasta vencer o morir! (7 R., p. s/n)

El mensaje último de ambos romances consiste en la mitificación de la muerte como camino hacia la gloria. La voz poética exclama, dirigiéndose a Juan Marco: "¡Ay!, los mozos de tu sangre, / tienen la gloria ganada"; y a la hija del fallecido Durruti, en el citado romance:

Te busco para decirte
lo que ya puedo decir,
lo que todas las regiones
me lloran dentro de mí,
...
"Que ser la hija de un héroe
es más hermoso que abril". (7 R., p. s/n)

Como se ha visto, las obras comprometidas de Gil-Albert acusan fuertemente la cercanía del conflicto, lo que sin duda "pasa factura" desde el punto de vista de la calidad literaria. La función del mito en estos poemarios -especialmente en el caso de *7 romances de guerra*- consiste básicamente en legitimar la lucha del bando republicano, elevando a la categoría de mitos a los héroes de esta épica a través de la mirada culturalista.

En el caso de *Candente horror* y *Son nombres ignorados,* obras más alejadas del panfletarismo político, la presencia de determinados mitos

clásicos es utilizada para aumentar el dramatismo lírico. Sin embargo, en estas obras se advierte una cierta reticencia por parte del poeta a la utilización excesiva de la mitología. Gil-Albert parece sentirse "culpable" por su tendencia esteticista. Sirva como ejemplo de esta afirmación "La hija de Deméter", donde la voz poética comienza ofreciendo una bella descripción de la figura de Perséfona, diosa de la primavera:

> Pero entonces al toque de una gracia secreta
> rememoro un gran rostro juvenil y afligido,
> tierna esposa del Hades cuyo velo aletea
> como lúgubre sombra tras el curso del tiempo.

La llegada de la primavera alegra al poeta, que ve en ello un símbolo de vida:

> ¡Cuánta luz me ha invadido sobre el suelo y los hombres
> ante el solo reflejo de su antigua enseñanza!

Pero inmediatamente surge la voz interior que le recuerda la imposibilidad moral de cantar a la belleza en medio del horror:

> ¿A qué error lamentable te abandonas[,] poeta
> y a qué olvido obedecen tus acentos extraños?
> ¿quién opone al designio del dolor, la alegría?
> Donde crecen las flores ha brotado la muerte. (OPC I, 138)

Todo esto cambia con el final del conflicto bélico y el exilio del poeta. Fruto de una evolución personal y literaria, *Las ilusiones* marca el comienzo de la poesía de madurez de Gil-Albert. Alejada ya de los presupuestos de la poesía comprometida, se trata de una poesía que aborda los temas con mayor serenidad, lejos de actitudes combativas, y que responde a una cosmovisión poética que empieza a tomar forma sólida y definida.

La superación de la dicotomía *compromiso versus esteticismo* es resuelta finalmente por Gil-Albert en *Las ilusiones* con composiciones como "El linaje de Edipo". Dicho poema trata de modo muy directo el tema de la guerra civil española, pero lo hace desde una perspectiva distinta a la esperable y a la de otros poetas que se encontraban al igual que él en el exilio[54].

---

[54] Guillermo Carnero hace notar la particular actitud con que Gil-Albert afronta el exilio, y que se refleja en su quehacer literario. A diferencia de otros poetas que se encontra-

Gil-Albert critica amargamente la mezquindad de los españoles y el terrible resultado de la guerra; pero lo hace transformando, tamizando, el fenómeno del enfrentamiento bélico y poniéndolo en correspondencia con el mundo helénico. Para ello recurre al mito de Edipo y su estirpe[55]:

> Bajo la maldición de nuestro padre
> los viejos fratricidas recorremos
> la indiferente tierra pregonando
> el maldito linaje que nos dio el ser. (OPC I, 252)

El paralelismo resulta obvio. Los dos hermanos que se matan en vano representan los dos bandos enfrentados en el conflicto español. A su vez, la patria aparece como madre, identificándose con la figura de Yocasta; el poeta se refiere a ella como "nuestra impura madre horrorizada" (OPC I, 252). Al igual que en el mito, se trata de un destino fatal vaticinado por un oráculo: "El oráculo cumple su amenaza / terrible en esas venas familiares" (OPC I, 254).

Gil-Albert se vale del culturalismo con una doble intención: la mirada mítica metaforiza el conflicto y acentúa su dramatismo. Por fin se logra integrar el tema de la guerra y la referencia culturalista en una misma composición, articulándose ambos aspectos armónica y coherentemente. No es casual, sin embargo, que "El linaje de Edipo" fuera escrito años después del final de la contienda. El poeta escribe sobre ella desde el exilio, lo que le proporciona una perspectiva distinta a la de obras anteriores, ya no condicionada por la cercanía de los hechos.

De la importancia del exilio y de la actitud de Gil-Albert ante tan difícil situación hablaremos en el apartado siguiente.

---

ban en su misma situación de desterrados, el autor de *Las ilusiones* adopta lo que Carnero denomina "la poética del desasimiento", y que define del modo siguiente: "La poética del desasimiento significa, ante todo, captar el mensaje de la Naturaleza y el amor, que incitan a vivir más allá y al margen de la desmesura y el error humanos" (1998: 29).

55 La figura de Edipo fue objeto de numerosas recreaciones por parte de diferentes autores. Gil-Albert hace aquí referencia a la historia de los hijos varones de Edipo, Etéocles y Polinice, que tras haber sido maldecidos por su padre, se matan mutuamente al disputarse el poder de Tebas. Entre las adaptaciones literarias del mito, las de Esquilo y Sófocles son las más conocidas.

3.2.2. El exilio

Al hablar de la poesía escrita por Gil-Albert tras su salida de España en 1939, resulta de gran utilidad la distinción establecida por Víctor García de la Concha entre poesía *del* destierro y poesía *en* el destierro, de la que se hace eco Guillermo Carnero al hablar en el caso del exilio gilalbertiano de una "poética del desasimiento" (1996: 41). La primera es aquella poesía que, proveniente de la experiencia del poeta, tiene por tema la guerra, la derrota y el exilio; la segunda es en cambio aquella que a pesar de haber sido escrita por expatriados es capaz de superar y trascender dicha condición limitativa.

Este último sería el caso de Gil-Albert. La parte de su producción que abarca el exilio resulta atípica tanto en cuanto a los temas como al tratamiento que éstos reciben. La única obra que publica fuera de España, *Las ilusiones*, ve la luz en 1944, cinco años después de su llegada a América. Incluimos también en este apartado los poemas de *El existir medita su corriente*, puesto que habían sido escritos durante los años 1945 a 1947.

A diferencia de otros poetas que escribían en sus mismas circunstancias, *Las ilusiones* no es un libro que trate explícitamente sobre el exilio, ni siquiera sobre el conflicto bélico que lo causa. En palabras de Guillermo Carnero, "Gil-Albert no se sintió llamado ni a prolongar el combate ideológico en el exilio ni a convertirse en un *español del éxodo y el llanto*" (1996: 44). En este sentido resulta de gran interés el retrato que de él hizo años después Salvador Moreno. Compañero de exilio del poeta alicantino, recuerda del siguiente modo la peculiar actitud de Gil-Albert durante el mismo:

> "Juan Gil-Albert resultaba, para mí, un ser diferente de cuantos intelectuales iban apareciendo, en la vida cotidiana de los cafés de la ciudad de México ... Se diferenciaba tanto en su aspecto físico, excesivamente refinado para el medio en que nos movíamos, como en su actitud irreal, junto a sus compañeros de exilio. Mientras unos y otros conversaban y discutían, él escuchaba como con extrañeza, dispuesto, como estaba, a vivir la nueva experiencia en que las circunstancias lo habían puesto" (1983: 34).

Aquí empieza a manifestarse la singularidad de Gil-Albert, quien produce un libro que se abre con un poema de título aparentemente intras-

cendente: "Himno al ocio". Como veremos a continuación, tanto el poema como el título tienen su importancia.

El "Himno al ocio" forma parte de un tipo de poemas que podemos denominar *celebrativos* y que se caracterizan por un tono hímnico y vitalista. De nuevo cabe hablar de la "Vida retirada" de Fray Luis de León como referente de la obra gilalbertiana. Ya desde el título se adivina una semejanza temática; pero además, mientras Fray Luis se describe a sí mismo del siguiente modo:

> A la sombra tendido,
> de hiedra y lauro eterno coronado,
> puesto el atento oído
> al son dulce, acordado,
> del plectro sabiamente meneado[56].

Gil-Albert escribe:

> El está en mí, me tiene coronado
> con su lánguida estela de laureles
> y oye dormido el paso de la vida
> en un humano corazón dichoso. (OPC I, 148)

Tanto Fray Luis como Gil-Albert parten del *topos* horaciano del *Beatus Ille*. Pero además, este último toma del primero un aspecto que se convertirá en fundamental para su propia poesía. Se trata de la visión de la naturaleza, entendida como refugio pero también como espacio para la contemplación metafísica. Desarrollemos estas afirmaciones:

La mirada neoplatónica presente en el poeta renacentista deja sus huellas en el estilo gilalbertiano. En Fray Luis, el "plectro" que suena con "son dulce" adquiere un significado característico del neoplatonismo de su época, representando el tema del hombre en armonía con el universo. En Gil-Albert, esta armonía se tiñe de una sensualidad dionisíaca de la que la "Vida retirada" carece:

> Fluye tiempo tu canto melodioso
> con tus breves espinas en los dedos,
> y tú melancolía y tú tristeza,

---

[56] *Poesía de la Edad de Oro* (Vol. I: Renacimiento). Ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1984, p. 186.

cual pájaros oscuros que trinando
hablan de Dios, fluid de la espesura,
mientras duerme el mancebo aquí en mi cuerpo
su poderosa noche. (OPC I, 148)

Por otra parte, la naturaleza es en Fray Luis "moralmente instructiva en cuanto que nos confronta con la armonía del universo" (Jones 162); para el de León, se trata de una vía que permite encontrar la paz interior, que reside únicamente en Dios. Gil-Albert, desde una perspectiva que no puede ser sino pagana, le otorga el mismo papel en toda su obra; de ahí que la presencia del paisaje y sus elementos le sirvan como punto de partida para la reflexión metafísica, para la búsqueda de la paz interior y la armonía con cuanto le rodea. El propio Gil-Albert deja ver cuánto de Fray Luis hay en su propia escritura cuando habla del místico en los siguientes términos:

> "Es un espíritu aristocrático que ama el aislamiento y la soledad. ... Fray Luis es acogido temblorosamente en los brazos serenos y siempre misteriosos de la Naturaleza. ... Hay en su poesía el sentimiento de un querer escapar de los profanos placeres del mundo hacia esa esfera tranquila de un contento delicado e intelectual en el que Fray Luis presiente el rumor de los arroyuelos y el cantar de las aves, como principios de una sosegada verdad más alta"[57].

Lo que se traduce en los versos siguientes de *Variaciones sobre un tema inextinguible:*

Oigo el ave piar,
duerme a mis pies el gato tornadizo
y bajo, en el arado,
la vieja mula traza el surco suave
como un ala caída.
...
Paz y silencio el campo,
paz y silencio dice entre las fieras
y una indecible forma de armonía
parece acariciarnos (VTI 15)

---

[57] En "Los místicos". *Letras de México,* vol. III, n. 13, 1942, p. 3. Tomo la cita de la reproducción del texto en Rovira, 1991, p. 172.

La actitud reflexiva de la voz poética en "Himno al ocio", que concluye con una decidida afirmación de la vida, puede encontrarse también en composiciones como "Fuentes de la constancia", "Canto a la felicidad", o "El convaleciente".

Otras referencias culturalistas en *Las ilusiones* se hacen evidentes en los títulos de los poemas ("Oda a Píndaro", "Oyendo a Mozart", "A las páginas manuscritas de Proust"), pero tendrán asimismo una presencia temática más sutil. Ejemplo de ello sería la visión heraclitiana de la vida como fluir, de la que ya se habló en el caso de los *In promptus*. En este caso se trata de una visión que se combina armónicamente con la idea nietzscheana de la circularidad y el retorno: la vida fluye, pero lo hace siguiendo su ciclo de repeticiones inevitables. La referencia al paso del tiempo se representa con la mención de las estaciones ("primaveras de errante paso antiguo,") o a través del simbolismo de lo vegetal. Flores y frutos, en tanto que figuras de lo efímero, representan la brevedad de la existencia y el cumplimiento de un ciclo que culmina en un nuevo renacer. Veamos un ejemplo de "Himno al ocio":

> fluye amoroso campo de la vida,
> fluye amor tu tesoro manifiesto,
> fluid, fluid, hermosas estaciones,
> los racimos, los frutos y las nieblas
> tras de las que se ocultan en otoño
> los frescos manantiales de la gracia. (OPC I, 147)

El paso del tiempo no es visto con angustia, sino que es celebrado como signo de vida. Es destacable aquí además la presencia del agua, elemento que se repite con frecuencia en la obra gilalbertiana como símbolo de vida y renacimiento.

El ya mencionado "El convaleciente" –también de tipo *celebrativo*–, nos proporciona la clave para el título de *Las ilusiones*. Aquí vemos muy presente la idea de repetición, de circularidad. La voz del poeta es la voz de la experiencia. Asistimos al monólogo de alguien herido por la vida ("el convaleciente"), pero que acepta las heridas recibidas como parte del juego, a la vez que manifiesta su deseo de seguir en él:

> Ungido por el aceite de la vida
> me adelanto hacia ti, tentación terrenal,

en cuyos ciegos ojos verdes
resplandecen de nuevo las incesantes ilusiones. (OPC I, 241)

Hay varios elementos a destacar en este fragmento. En primer lugar, el simbolismo religioso de los dos primeros versos nos muestra la vida como pecado y sacramento / redención a un tiempo; es tentación pero es aceite que redime y que marca para siempre. Por otro lado, las palabras "de nuevo" precediendo a "las incesantes ilusiones" refuerzan la idea de ciclo, de repetición. Obsérvese el adjetivo antepuesto al sustantivo con claro propósito enfático: se trata de ilusiones "incesantes", es decir, que se suceden unas a otras sin descanso. "De nuevo", vuelve a repetirse más adelante, y el poeta se define a sí mismo como "el que regresa casi de la muerte". Él es el convaleciente, que siente "de nuevo" la llamada de dichas ilusiones. El mundo le tienta con sus "hechizantes gracias", como un homérico canto de sirenas ante el cual, en este caso, sí está dispuesto a sucumbir. El propio Gil-Albert, al hablar acerca de esta composición, señaló su precedente culturalista:

> "Quevedo dijo: *el mundo me ha hechizado*, y qué puede contestar el que está sumido, con asombro, en su encandilamiento, a lo que se le pregunte con afán, o curiosidad al menos, sobre lo que pasa" (1977: 19).

Las ilusiones supone una afirmación del deseo de vivir y un propósito de volver a creer. La voz poética expresa el deseo del regreso voluntario y decidido, reintegrándose a la vida con todas sus consecuencias y a pesar de desengaños pasados. La palabra "ilusión", en su doble significado de "esperanza" y de "engaño a la vista o al entendimiento" resulta deliberadamente ambigua en este texto. El doble plano de significado cobra aquí una gran importancia, dotando al libro de un significado más complejo.

Gil-Albert raramente trata el tema del exilio o la guerra de un modo prototípico. La evocación de la patria no se hace desde el esperado tono amargo del desterrado, sino más bien desde el recuerdo feliz. La voz poética es pausada y reflexiva. La referencia a España aparece teñida de una leve melancolía, pero el tono predominante es esperanzado. La evocación se hace a menudo a través de los elementos de la naturaleza, especialmente el paisaje, como podemos ver en este fragmento de "A las hierbas de España":

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 .... (OPC I, 272)

El poeta vuelve a Fray Luis y retoma el *topos* horaciano del *Beatus Ille*, estableciendo la diferencia no ya entre la ciudad y el campo, sino entre quienes se encuentran cerca del paisaje amado frente a los que como él, se tienen que conformar con recordarlo desde la distancia:

Felices los que pueden todavía
errar entre tus lumbres, como ungiendo
sus pies con el aroma que despiden
vuestras sabrosas hojas ... (OPC I, 273)

La identificación de la naturaleza con la patria alcanza su expresión más clara al unir en una sola metáfora el elemento vegetal y la concepción de España como madre: "llorar puedan al menos acogidos / en los frescos ramajes maternales" (273).

El elemento culturalista reviste a menudo la evocación, como en el ya citado "El linaje de Edipo". Aquí Gil-Albert refleja la amargura resultante de la guerra, y que consume tanto a los desterrados como a los que permanecen en su patria. Todos ellos viven dominados por el dolor y el resentimiento:

Los que aún comen el pan de sus vergeles
entre sus tristes músicas tañidas
y los frutos maduros, se contemplan
fruncido el duro ceño de reproches.
Los desterrados cantan la alborada
de su lejano amor y perseguidos
por el perro del odio se aniquilan
en ese mismo fuego que les prende. (OPC I, 252)

El poeta, tras el horror de la guerra y el campo de concentración, se encuentra inmerso en un presente poco halagüeño. Pero *Las ilusiones* habla sobre el exilio y la guerra de una manera singular, interiorizada, incluso velada. Gil-Albert nos sorprende por lo desapasionado de sus versos, que parecen alejarse de la realidad bajo el disfraz del culturalismo, o

el lenguaje y el tono vitalistas que lo animan. Sin embargo, según Guillermo Carnero es posible rastrear en esta obra "una veta de tenue melancolía cuyo intimismo contenido no procede explícitamente de la circunstancia del destierro: se percibe como constante existencial derivada de la nostalgia de los mitos de la Edad de Oro, las limitaciones del amor o la pérdida de la juventud" (1998: 30).

Este mismo espíritu persiste en *Poemas. El existir medita su corriente.* No en vano su autor manifestó que se trataba de una continuidad de la obra precedente, lo que explicó afirmando que "podría decirse que mis ilusiones se desbordan en mi existir meditativo o, más propiamente, se repliegan, puesto que si ilusionar es desplegarse, meditar es recogerse. Y con ambas aptitudes, entonces sí, se cierra el todo" (OPC II, 14). El poema que abre el libro, "El Mediterráneo", representa la mirada nostálgica al espacio geográfico originario del autor. El poeta se ve a sí mismo como un "sombrío desterrado" (OPC II, 17), pero este sentimiento no está sólo motivado por los espacios geográficos, sino que el poeta expresa una nostalgia diferente, evocativa del lugar de la felicidad. Gil-Albert escribe en "A un monasterio griego", también incluido en esta obra:

> Volver quiero al lugar donde es posible
> mecerse en el ascético deleite
> de la hermosura; allí quiero entornarte
> mundo de mi pasión, como una siesta
> que he de dormir en pleno mediodía. (OPC II , 26)

En este sentido, cabe decir que la de Gil-Albert es una "falsa nostalgia", esto es, que el poeta dibuja la imagen del desterrado de un espacio mítico que se trata de recuperar a través de la evocación lírica. Pero el "paraíso perdido" evocado es en realidad inexistente más allá de los límites de su escritura. "A un monasterio griego", del cual el autor afirmó que constituía "la más estricta panorámica de mí mismo", añade un matiz fundamental a la reflexión sobre el exilio. En Gil-Albert, este tiene ante todo un sentido metafórico, trascendiendo el aspecto concreto de la circunstancia biográfica. La nostalgia de su escritura es un mero artificio literario, pues el canto elegíaco se articula a partir de un "paraíso perdido" que nunca se tuvo. Probablemente aquí radique la mayor diferencia de *Las ilusiones* con las obras escritas desde el exilio por otros autores: no se trata de un canto a España, sino a un lugar mítico asociado sólo en parte a

España. Francia, Italia, Grecia, y en general el ámbito mediterráneo forman parte de dicho espacio evocado, pero siempre desde el punto de vista de su significación cultural.

Ejemplo significativo de esta actitud lo constituye "Serenata a las Pléiades", donde el culturalismo y la evocación clasicista muestran muy a las claras el escaso interés de Gil-Albert por la Grecia que le es contemporánea. El poema configura un recorrido-homenaje a la cultura mediterránea articulándose la evocación a las Pléiades en un doble sentido culturalista. Por un lado, se hace referencia a las siete hijas de Atlas y Pléyone, metamorfoseadas en la constelación que lleva su nombre según la mitología griega. Pero además, el nombre de pléyade hace referencia un grupo de poetas coetáneos entre sí[58]. Gil-Albert hace hincapié en la tradicional relación entre los personajes mitológicos, ya convertidos en estrellas, y la poesía. El poeta se mueve en un ámbito mítico:

> fue en un tiempo
> Theócrito sonando la zampoña
> en la verde Sicilia coronada
> por el apio silvestre; fue Virgilio,
> tras su laurel, con toga de rumores;
> más tarde fue Ronsard con la cabeza
> llena de rosas ...
> ...
> Yo mismo os veo ahora en la alborada
> de la noche, surgir cabrilleantes
> sobre vuestras pezuñas de oro fino,
> ...
> ¿Acaso no llegasteis
> a la tierra leal de los poetas? (OPC II, 24-25)

Una actitud semejante de evocación culturalista puede observarse en "Mi poema de Francia", incluido en *Poetas libres de la España peregrina*

---

[58] La primera pléyade se remonta a la época alejandrina. Ronsard, citado en este poema, perteneció junto a otros seis poetas a la pléyade del Renacimiento francés. Sus integrantes buscaban la superación de los modelos heredados de la Edad Media. Su concepción de la poesía privilegiaba la perfección en los esquemas métricos y la riqueza del léxico. Por extensión, "pléyade" ha pasado a significar en la actualidad "grupo de personas famosas, especialmente en las letras, que viven en la misma época" (R.A.E.).

en América (1947). Resulta interesante que al seleccionar dos de sus poemas para una antología cuyo tema es "la España peregrina", Gil-Albert escoja un canto evocador a Francia (el otro poema es el ya citado "A las hierbas de España"). La voz del poeta rememora aquí un viaje adolescente: "De adolescente estuve en la Turena." Al igual que sucede en otras composiciones con el paisaje alicantino, Gil-Albert presenta a Francia como una prolongación de la Hélade clásica:

> y me hallé en ese valle de la vida
> sobre suaves pendientes aromadas
> por el jacinto oscuro de los griegos
> y enaltecidas, vanas, sobre tirsos
> las elegantes lilas. (1947: 113)

Insistimos aquí en cómo la nostalgia del poeta no radica tanto en la remembranza del lugar geográfico concreto, sino en las reminiscencias culturales que lo acompañan:

> la poesía
> se acerca hasta el rincón de mi destierro
> y déjame sus nombres fraternales:
> Vigny, Chenier y entre voluptuosos
> gatos y alguna nube cadenciosa
> Baudelaire me acompaña. (1947: 114)

He aquí una muestra más de la actitud gilalbertiana ante el destierro; la memoria se reviste de evocación cultural, y se extiende no sólo a su país de origen, sino a todos aquellos que le inspiran un hondo sentido de pertenencia. En este sentido, la poesía que Gil-Albert escribe desde el exilio profundiza en el fenómeno del alejamiento para convertirse en una experiencia moral, dibujando por ello en sus poemas la añoranza de todo un ámbito cultural.

En la producción de Gil-Albert tras su regreso a España se canta en tono elegíaco el mundo que quedó atrás, mitificándolo así como un nuevo paraíso perdido que evocar a través de su canto. En el poema "El pacto" encontramos expresada esta idea a través de la referencia culturalista helénica:

> Venir de lejos, oye,
> es siempre, como Ulises, agotado,

ser un hombre mayor.
Encerrarse en un cuarto con la brisa
de los recuerdos. (OPC III, 146)

Gil-Albert es Ulises en continuo peregrinaje, incluso después de su regreso. Continúa siendo un exiliado, en cuanto que evoca, insatisfecho, el espacio de la perfección. Su viaje se configura así como un único periplo; del mismo modo que nunca se fue del todo, tampoco regresa completamente. La evocación de paisajes y personajes del pasado emergen revestidos de la bruma del recuerdo[59]:

Alguien me dice que me amó, muy lejos,
bajo otra luz seráfica aunque triste,
cerca de los volcanes luminosos
que el aire transparente dibujaba
con un nimbo de perla. (OPC III, 174)

Salvador Moreno traza la visión de México en la poesía gilalbertiana, destacando que ésta aparece dotada de un profundo desaliento, si bien se trata de un "Poema del desaliento pero no del desamor" (1977: 333). Esta afirmación adquiere especial sentido al leer la composición "A México". La descripción inicial ofrece una imagen desoladora: "Penumbroso país donde los hombres / pueden aún hundirse en los vergeles / de la miseria" (OPC I, 255). Pero la desolación se torna contradictoria más adelante, cuando la voz poética parece confesar una oculta fascinación:

La osadía
de ese lento vivir sin ilusiones
pegados al impulso pasajero
de su negro turbión, da a sus placeres,
a sus helados gestos amorosos,
a su desencantada virulencia,
un póstumo destello de algo inerte
que embellecen las sombras. (OPC I, 256)

---

[59] La obra de mayor importancia para comprender las claves biográficas de la experiencia mexicana de Gil-Albert es *Tobeyo o del amor. (Homenaje a México).* Se trata de una novela de corte autobiográfico en la que Gil-Albert evoca los hechos y personajes que poblaron su exilio. El referente directo de este poema es el Tobeyo de dicha obra, como el propio autor confesaría después.

El léxico transmite la contradicción existente, oponiendo términos negativos como "lento vivir", "negro turbión", "desencantada virulencia" a los positivos "impulso", "placeres", "gestos amorosos", "destello", "embellecen". Como glosa a este poema, resultan de interés las palabras de Gil-Albert, quien al rememorar la experiencia mexicana en *Los días están contados* afirma:

> "La experiencia mejicana es de orden trascendente, diría yo. La infinitud aguarda allí a quien se asoma a su alta planicie; la infinitud, y a la vez, la sensación angustiosa del límite, de que allí acaba la tierra del hombre y de que toda esa luminosidad helada, plateada, de altura, que resplandece en las cosas es ya el abismo, el más allá inhumano o sobrehumano" (OCP III, 194).

En cambio, otras referencias al paisaje mexicano muestran una naturaleza plena y luminosa que adorna positivamente el recuerdo: "... los montes soleados, / los mares refulgentes y las nubes / que bogan por los cielos primorosos / de tu país" (OPC II, 403).

Estas evocaciones marcan la continuidad del exilio de Gil-Albert ya en su propio país. La ida y el regreso conforman así un círculo que configura las distintas etapas del camino hacia el autoconocimiento. El poeta describe así el momento en que cobra conciencia de la necesidad del retorno:

> "... me dije: por todos los caminos se puede ir lejos; y el que se me presenta ahora, como más necesario es regresar; regresar al punto mismo de donde vine; para darme cuenta exacta, no tanto del camino recorrido como del que me faltaba por recorrer, sólo que hacia dentro y, como si dijéramos, sin moverme, bien compenetrado de mí mismo" (OCP III, 195).

En definitiva, el camino recorrido por Gil-Albert no es únicamente geográfico, sino que alcanza un significado simbólico; el poeta se busca a sí mismo en los diferentes paisajes y situaciones de su vida. El culturalismo le sirve como clave de reconocimiento de su personalidad literaria, configurándose la nostalgia por un lado como mecanismo de afirmación, y por otro como recurso literario. La situación de exilio de Gil-Albert es terreno abonado para el florecimiento del culturalismo en su obra: ante un mundo que se desvanece, el autor intenta reconstruir su identidad personal y literaria por medio de las referencias culturales. Por ello, el

culturalismo de *Las ilusiones* y *Poemas. El existir medita su corriente* responde a un deseo de superar la coyuntura histórica en que el poeta se encuentra. Tal y como afirma Guillermo Carnero, "...la clave de la actitud de Gil-Albert en el destierro será, usando sus propias palabras, no sometimiento a la coyuntura histórica –sometimiento que suponía la persistencia en la evocación y la prolongación del combate, la maldición del vencedor en la lamentación del vencido- sino desasimiento" (1998: 29).

Ante todo, el exilio es para el poeta una circunstancia más de su vida, una puerta abierta a la experiencia. De ahí que sus evocaciones de España carezcan de la amargura o el resentimiento de otros autores que se encontraban en sus mismas circunstancias. Para Gil-Albert, el destierro es el punto de arranque idóneo para la ensoñación mítica. No es de extrañar la afirmación de que su estancia en México constituyó una experiencia "de orden trascendente", de la cual fue capaz de extraer plenitud y conocimiento. Gil-Albert, que se identifica a sí mismo en uno de sus poemas con Ulises -el eterno viajero-, parece seguir aquí el consejo de otro poeta mediterráneo: como afirmaba Cavafis, lo importante al emprender el viaje hacia Ítaca no es el llegar a ella, sino el vivir la experiencia del camino.

SEGUNDA PARTE:

EL SER LÍRICO Y SU RELACIÓN CON EL CULTURALISMO

CAPÍTULO 4

EL YO CULTURALISTA

4.1. Introducción

En el presente capítulo se pondrá de relieve el proceso de creación del yo lírico de Gil-Albert. Se trata de un yo de raíz culturalista que encuentra su realización en la obra literaria. En este sentido, el poema "Fuentes de la constancia" constituye una elaborada poética que refleja la cosmovisión lírica gilalbertiana, y por ello lo analizaremos detenidamente. Por otro lado, la discusión de este capítulo estará centrada en la idea de que el sistema de referencias construido por Gil-Albert tiene como fin último la construcción de la propia identidad, siendo la autorrepresentación uno de los recursos literarios que encubren dicha búsqueda. Los aspectos relacionados con la forma, tono y autenticidad de la voz enunciativa se añaden a la configuración de este complejo sistema. Como veremos, Gil-Albert se busca a sí mismo en su obra porque siente la necesidad de existir en ella. Delimitar el cómo y el porqué es el objetivo de las páginas siguientes.

4.2. "Fuentes de la constancia": un poema-poética

Las bases principales sobre las que se asienta la poética de Juan Gil-Albert radican en la representación mítica del yo del poeta como punto de partida para llegar a cuanto le rodea; la existencia –la propia y la ajena– es por ello un tema primordial en su obra, del cual se derivan los ya señalados del homoerotismo, la filosofía, la identidad, la naturaleza, etc. Estos temas encarnan los ideales esteticistas de Gil-Albert, y son integrados en el sistema a través del culturalismo y la mitificación, recursos básicos de articulación de la mirada del poeta.

En este sentido, la reflexión metapoética -esto es, la escritura que se pregunta sobre sí misma- está presente también en esta poesía. En el caso de Gil-Albert, conviene señalar que no se trata de un poeta que guste de teorizar sobre estos aspectos; más bien prefiere materializar la preocupación por la forma o el estilo desde la práctica poética. Por ello, las referencias no suelen ser explícitas, sino veladas, como si los entresijos del quehacer poético carecieran de importancia o no debieran ser revelados al lector, en una especie de ejercicio de pudor literario por parte del autor.

La importancia de esta reflexión textual articulada hacia el interior de la obra literaria radica en el papel que ésta juega como clave de comprensión del fenómeno culturalista. Como primer ejemplo de metapoesía en Gil-Albert, valga la referencia a los capítulos anteriores, en que se reflejaba cómo el joven Gil-Albert vivió intensamente la coyuntura histórica de sus inicios, y cómo incluso llegó a asumir -si bien transitoriamente- el papel de poeta social que pone su pluma al servicio de la causa popular. Así es como en los versos de "El artista" de *Candente horror* puede apreciarse el sentimiento de culpa del poeta por cantar a la belleza ignorando el sufrimiento ajeno. Es patente aquí el rechazo del esteticismo poético:

> Sobre montones de cadáveres,
> sobre espesuras de gritos que han quedado
> hemos bruñido un torso resplandeciente
> o espabilado la gracia lunar,
> ...
> Así, porque los guantes ocultan un corazón helado,
> porque las bellas palabras son fermentos reverdecidos,
> porque la soledad es nuestro nido de gusanos,
> se nos llama tulipán o rosa
> sobre piras inmensas de hambre. (OPC I, 78)

Esta imagen de la rosa como metáfora de la poesía no es nueva, sino que como es bien sabido enlaza con una amplia tradición. El propio Gil-Albert la utiliza en varias ocasiones para reflexionar sobre la naturaleza del género poético. Al igual que haría Juan Ramón Jiménez con su exhortación a los poetas de no cantar a la rosa sino más bien hacerla florecer en el poema, Gil-Albert invoca con frecuencia la rosa como símbolo de su-

perficialidad y de poesía vacua: "¡Ay, rosa! Los poetas cuán ligeros / inventaron la fábula inconstante / de tu efímera vida;" (OPC II, 81). En este caso, el símbolo de la rosa representa la concepción tradicional del fenómeno poético como un producto estético necesariamente bello; concepción que Gil-Albert rechaza violentamente al contraponer dicha imagen con otras mucho más rotundas y turbadoras: "corazón helado", "fermentos reverdecidos", "nido de gusanos", "pira inmensa de hambre", etc.

La visión gilalbertiana del hecho poético es formulada con mayor precisión y madurez en "El poema (dualidad de lo único)", donde se expresa la idea de que todo poema deja de pertenecer al poeta una vez que ha sido escrito, llegando incluso a convertirse en una nueva voz a duras penas reconocible para su autor. Resulta interesante observar la total ausencia de reflexiones formales o técnicas en esta composición. A Gil-Albert sólo parece interesarle el contenido, la trascendencia de lo escrito y el curioso fenómeno de desdoblamiento que él, como poeta, experimenta:

> Hace ya varios días, en la playa,
> dejé un poema nuevo. ...
> En la distancia
> pienso en él como en algo que aún en firme
> desconozco, no sé lo que decía.
> Me atrae su novedad y la persistencia
> de esa voz desprendida de mí mismo.
> ...
> mi espíritu que me habla y alecciona
> separado de mí, vibrando solo. (OPC II, 330)

Pero Gil-Albert no es un poeta desaliñado. Una lectura de cualquiera de sus obras pone de relieve el hondo cuidado formal que impregna cada una de sus composiciones. La preocupación por la forma poética, esencial para entender su poesía, es resumida por él mismo del modo siguiente:

> "Un poema nos impone su métrica, su ritmo, no importa que la rima esté ausente, y en esos límites estrechos hay que actuar con meticulosidad. Porque un poema es un todo cerrado que nos prohíbe el modificar una sola palabra de su rastro, una sola expresión o resonancia, un solo giro, un solo engarce" (OPC III, 23).

"Meticulosidad" es tal vez la palabra que mejor puede describir la escritura gilalbertiana. Nada queda al azar, cada palabra ocupa el lugar que

le corresponde en el sistema cerrado del poema. Como en un castillo de naipes, la retirada de una sola de sus piezas tendría como consecuencia el derrumbe de la estructura entera.

La relevancia de la presencia de una metapoesía en la obra gilalbertiana radica en que no se trata únicamente de la reflexión acerca de un género literario, sino que estamos ante una vía de refuerzo de la poética automitificadora que hemos venido señalando. Recordemos los versos citados más arriba, en los que el poeta se refiere al poema como "esa voz desprendida de mí mismo. / .../ mi espíritu que me habla y alecciona" (OPC II, 330). Es por tanto un desdoblamiento de sí mismo; para Gil-Albert, su escritura no es otra cosa que una nueva representación de su propia figura. El poeta es nuevamente mitificado como creador, puesto que es capaz de generar algo a imagen y semejanza de sí mismo, que incluso parece adquirir vida propia. En contra de lo que podría parecer, la separación de poeta y texto no conduce a una autonomía de este último, sino que en realidad enfatiza la naturaleza del texto como producto de la creatividad del poeta. No existe tal separación, aunque así se exprese en el poema: en el caso de Gil-Albert la autonomía del texto con respecto al poeta es únicamente una ilusión.

El mito del poeta-dios a la manera de Hölderlin es retomado por Gil-Albert, quedando patente en poemas como "A la cigarra". En este caso la metapoesía se centra en la figura del poeta que genera el canto[60], representado por la figura de la cigarra:

> Un sólo (sic) olivo
> basta a tu frenesí para avivarnos;
> una nocturna gota de rocío
> que te abreve los labios, eso es todo
> cuanto pides prestado de los cielos
> para regir la tierra. (OPC III, 106)

En este sentido, la particular metapoesía que cultiva Gil-Albert no se limita a la reflexión acerca de los resortes del quehacer poético; su función va más allá de los aspectos formales para ahondar en la idiosincrasia del

[60] Para un análisis más detallado sobre las implicaciones filosóficas de la figura de la cigarra como trasunto del poeta, véase el apartado 2.3.1. del presente estudio.

poeta y del género poético. El autor trata con ello de responder a la pregunta de qué es lo que motiva la aparición de la palabra poética, cómo se configura y cuál es su fin. La metapoesía gilalbertiana busca implícitamente el origen de sí misma.

El poema "Fuentes de la constancia" de *Las ilusiones* resume esta idea, y por ello puede ser considerado una encarnación de la poética gilalbertiana; la imagen de la fuente es sin duda una de sus metáforas predilectas, puesto que él mismo la escogió para dar título a su primera antología poética[61]. Transcribimos a continuación el poema:

Nada es aquí en la tierra comparable
al sonido del agua, nada altera
nuestra faz con vivísimos reflejos
de transparencia como el acercarnos
a esos irresistibles brotes frescos
de un manantial. Su vida palpitante
nos traslada con súbito trastorno
a un misterioso fondo originario
de graciosa tristeza. Suena lejos
ese gran rumorcillo de una aurora
que nos indica un lecho deleitable,
una voz verdadera y escondida
bajo la tierra amada. ¡Cuán cansado
pasa el hombre sus días laboriosos
en esta intransigente lucha oscura
de la mediocridad! Manan las fuentes,
fuera de él su néctar melodioso,
su leche de agua viva entre la roca
de pálidos vestigios virginales
y los juncos eternos le acompañan
con su tañir el júbilo naciente
que da cuerpo a la luz. Mas encerrados

[61] José Carlos Rovira analiza el significado del manantial en la obra gilalbertiana en su introducción a *Fuentes de la constancia*. Él es quien pone de relieve el significado metafórico del agua como trasunto de la experiencia vital. Para Rovira, "las aguas son el símbolo de la vida misma, una vida que lo es en cuanto conjunto de vidas y muertes enlazadas, transformaciones, para las que el sonar del agua será una clave de remembranzas. Por eso, las aguas, y las fuentes tras ellas, son una imagen plurivalente, cargada de resonancias vividas y de nostalgias" (1984: 43).

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;
beben el agua seca que no sabe
de aquel rumor sagrado. Sólo 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 rubor confuso y delicioso,
como al borde de una agua inesperada,
que no es más que la vida, allí fluyendo,
su tiempo inapresable y su grandeza. (OPC I, 262-3)

"Fuentes de la constancia" constituye el paradigma de la concepción gilalbertiana de la poesía. El motivo central es la figura del manantial. La imagen del manantial que brota de "un misterioso fondo originario / de graciosa tristeza" remite al misterio de la inspiración poética. El poeta es aquí el origen del manantial, y su palabra es "agua viva entre la roca". Esta metáfora, no exenta de connotaciones religiosas y míticas, nos recuerda una vez más la peculiar concepción metafísico-filosófica de Gil-Albert, quien introduce en su propio universo elementos de distinta procedencia, desarrollando así un personal sincretismo. La identificación del agua con la vida, insinuada en un principio, se hace rotunda en los versos siguientes:

agua inesperada
que no es más que la vida, allí fluyendo,
su tiempo inapresable y su grandeza. (OPC I, 263)

Pero la identidad establecida entre estos elementos va más lejos, porque la vida es también y ante todo la palabra poética. Lo que subyace a la poesía de Gil-Albert es la fascinación por la palabra, representación

metafórica del vivir. Por ello, el tiempo es visto en su cualidad de elemento fluyente, poniendo de relieve una vez más la honda huella del pensamiento heraclitiano en la cosmovisión de Gil-Albert.

La voz de la poesía es "una voz verdadera y escondida / bajo la tierra amada", y aquellos que viven alejados de ella sufren, pues no acaban de encontrar lo que desean:

> los hombres han perdido
> casi el divino ardor de sus entrañas
> y la sed que da vida a sus deseos;
> beben el agua seca que no sabe
> de aquel rumor sagrado. (OPC I, 263)

Lo poético es sacralizado y es mitificado también al fundirse con lo telúrico, con las fuerzas que brotan del fondo de la tierra. En definitiva, la voz poética brota de lo más profundo del poeta para generar versos por donde fluye la vida; la finalidad última de la poesía es según Gil-Albert saciar la sed de los hombres con su "néctar melodioso".

De nuevo la naturaleza, constante inspiración en él, brinda la sinestesia feliz: la música dulce de la palabra. Una vez más, el poeta mitifica el quehacer poético al presentarlo con un carácter casi religioso; la palabra poética salva -casi se puede decir que redime- a los hombres de la oscuridad en que están sumidos (el poema habla de una "lucha oscura / de la mediocridad"). La voz poética, esa voz "verdadera y escondida", puede conducirles a la luz. En consecuencia, el poeta es también mitificado como ese alguien que vela "oculto entre los mágicos ramajes / de invisible constancia". La referencia a lo mágico y oculto apunta a un ser privilegiado, a alguien "tocado" por una gracia especial que es capaz de ver lo que los demás no alcanzan. El poeta es de nuevo un elegido, casi un visionario, cuya vida está marcada por su singularidad y los hechos prodigiosos que han de sucederle. Así es como quiere verse Gil-Albert, y esta imagen, que es la misma que él construye a lo largo de toda su obra poética, está presente de manera sutil pero innegable en este poema.

En resumen, la importancia de la reflexión acerca de la poesía como género literario radica, en el caso de Gil-Albert, en que dicho género pasa a convertirse en un aspecto fundamental para la construcción de la propia identidad. Se trata –como veremos a continuación- de la necesidad íntima del autor de identificarse plenamente a través de su obra. En este

sentido, el poema "Fuentes de la constancia" constituye el exponente idóneo de esta necesidad; rebosante de plasticidad y musicalidad, condensa con una belleza insuperable las claves poéticas gilalbertianas. Su poder metafórico abarca en una sola imagen toda la riqueza de la cosmovisión de su autor. La "constancia" de estas fuentes no es ajena a Gil-Albert, que escribió la mayor parte de su obra en silencio, lenta aunque incansablemente, esperando el momento en que los brotes de su propia inspiración habrían de fluir río abajo.

4.3. Configuración de un sistema

Como se ha venido poniendo de relieve hasta ahora, la obra de Juan Gil-Albert está presidida por un afán mitificador que abarca al propio poeta y a todo cuanto le rodea. Pero además, existe un propósito de identificación que nace de la urgencia del poeta por encontrar su lugar en el mundo. Esta poesía nos conduce sin posibilidad de pérdida hacia su autor, es vía de autoconstrucción y reconocimiento de sí mismo. Gil-Albert parece perseguirse incansablemente a través de la escritura:

> "... porque en mí ocurre que no sé bien lo que digo más que cuando lo escribo; siempre fue así y debido a esta, llamémosle fatalidad de mi verbo, he tenido que ser escritor; esa es mi misión y mi mandato; al hablar, floto y al flotar me pierdo; al escribir me realizo" (M, 279).

La voluntad mitificadora de la realidad es lo que sistematiza la aparición de las referencias culturalistas señaladas en capítulos anteriores; el poeta busca generar un sistema que dé cuenta de su idiosincrasia vital y literaria. En este sentido, las referencias culturalistas que afloran a propósito de los distintos temas están organizadas, habiéndose asignado a cada una de ellas un significado concreto dentro del sistema. Como ejemplo valga la iconografía que proporciona la mitología clásica, siendo las distintas figuras mitológicas claves de aspectos determinados en la obra de Gil-Albert. Así es como las figuras de Perséfona y Deméter aparecen repetidamente para representar el ciclo vital; Ganimedes encarna el deseo homoerótico; también los mitos bíblicos son reformulados para articular la cosmovisión gilalbertiana, y la figura de Cristo se relaciona con la de Adonis o Buda como resultado de su particular religiosidad, de carácter mas filosófico que dogmático.

Temas como la herencia cultural mediterránea, el exilio, la experiencia amorosa o la reflexión filosófica son piezas del mosaico que dibuja el universo poético de Gil-Albert. La sistematización de estas referencias, que a veces se entrecruzan o adoptan una ambivalencia de contenidos que enriquece su significado metafórico, revela una estructura que se ha ido generando de la mano de la obra poética. Se trata de un sistema que surge de manera espontánea, que del mismo modo se va asentando y adquiriendo un carácter permanente, y cuyos elementos surgen como respuesta a las necesidades del autor en cada momento.

Ahora bien: si la obra de Gil-Albert está dotada de una singularidad excepcional, esto es debido no sólo a la presencia de referencias culturalistas, sino sobre todo al papel que desempeñan. Para explicar mejor la importancia de este culturalismo omnipresente en la poesía gilalbertiana, recurriremos al concepto dado por Roman Jakobson de *dominant*. Según Jakobson, el "dominante" constituye "the focusing component of a work of art: it rules, determines and transforms the remaining components"[62]. En el contexto de un poema, el "dominante" genera y sostiene la unidad del poema al crear un punto que gobierna todo lo demás. En el caso que nos ocupa, la referencia culturalista constituye el punto "dominante" al cual se subordina el resto del poema. A su vez, en el caso más amplio del sistema en que los poemas se insertan, el "dominante" del culturalismo unifica los diferentes elementos que lo forman para que adquiera consistencia como tal. Se busca su *Gestalt* u orden total.

Basta una lectura de cualquiera de las obras de Gil-Albert para comprobar que el culturalismo es un rasgo de presencia constante a lo largo de toda su producción poética. Pero además, se trata de una clave interpretativa necesaria, sin cuyo conocimiento no nos sería posible entender plenamente el sentido de su escritura. Como se ha puesto de manifiesto a lo largo de capítulos anteriores, Gil-Albert impone indirectamente a sus lectores a través del uso del culturalismo la necesidad de conocer una serie de referencias culturales que resultan imprescindibles

---

[62] Roman Jakobson, "The dominant", en *Selected Writings*, Vol. III, p. 751. Nuestra traducción: "el componente central de la obra de arte: gobierna, determina y transforma los demás componentes".

en el marco de su cosmovisión personal. La tradición cultural del mundo grecolatino es una de ellas, pero también la filosofía, la literatura o la música contemporáneas se configuran como puntos de unión entre los distintos temas que su poesía abarca. Estos puntos de contacto se constituyen a lo largo de la obra gilalbertiana en principios explicativos de su esencia.

La presencia del mito y su poder de enmascaramiento de la realidad son la vía de contacto del autor con el lector. Gil-Albert no habla sólo de sí mismo cuando escribe, aunque su obra tenga mucho de autorretrato literario, sino que el recurso mítico le sirve para universalizar los temas e hilvanarlos entre sí con el hilo del culturalismo. Hilvanar es el primer paso para coser definitivamente, para fijar las cosas en su sitio. La finalidad del culturalismo gilalbertiano consiste en organizar los elementos de la obra para dar a ésta unidad, cohesión interna en tanto que sistema. La esencia culturalista es por tanto la columna vertebral de dicho sistema, erigido en torno a la figura del poeta. Ni Gil-Albert ni su obra se entienden sin este referente.

Así las cosas, tratemos de dibujar el sistema según el cual se organizan los múltiples componentes de la obra gilalbertiana, incluido el propio autor. Este sistema, construido desde el punto de vista de la recepción de la obra por el lector, constaría de tres grandes planos superpuestos horizontalmente, siendo cada plano de mayor extensión (por abundancia de elementos) que el que le sucede. El resultado gráfico de la disposición de estos estratos tendría la forma de una pirámide invertida.

El plano superficial, que llamaremos "nivel 1", es el de las referencias culturalistas. Aquí se sitúan todas las referencias que se han venido señalando a lo largo de este trabajo: los héroes de la mitología griega, las figuras de pensadores clásicos y contemporáneos, autores y obras del ámbito de la música, la literatura, la pintura, y en definitiva todas aquellas alusiones de tipo culturalista que jalonan abundantemente la poesía de Gil-Albert. Este primer nivel está estrechamente relacionado con el que le sigue, y puesto que el factor culturalista constituye el "dominante" de esta obra, es el que condiciona la visión con que aparecen los temas. Tomemos por ejemplo el poema V de la serie "La fidelidad", que ya citamos en el capítulo 2 al hablar de la identificación cultural de Gil-Albert con el ámbito mediterráneo (véase 2.2.1.). Una primera lectura

del poema pone inmediatamente de relieve la presencia del elemento culturalista:

> 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 Zeús, ¿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? (OPC II, 213)

El segundo nivel está constituido por el conjunto de temas que se dan en la poesía gilalbertiana. Resulta importante señalar que la correspondencia entre los elementos del nivel 1 y los del 2 no es necesariamente de carácter unívoco, sino que un mismo mito o referencia culturalista puede estar relacionado con varios temas a un tiempo. Por otra parte, no se trata de relaciones arbitrarias sino que vienen sugeridas en la mayoría de los casos por la propia referencia. En el ejemplo que nos ocupa, la temática que encierra el poema nos habla de la necesidad de afirmación de la identidad cultural. También se percibe la conciencia del poeta de su propia singularidad, y la importancia de la transformación de la realidad a través del prisma mítico culturalista.

El autor de *Las ilusiones* se apoya en la firmeza de las voces de Homero y Hesiodo, pilares de la historia y literatura clásicas. Safo, poetisa del erotismo, aparece al igual que Afrodita representando el deseo amoroso. Perséfona, hija de Zeus, junto con Cyparissos -el joven que Apolo transforma en ciprés- son claros ejemplos de esa mezcla de magia y realidad

que rodea a los héroes de las fábulas griegas, y que el poeta adopta como realidad propia[63]. Gil-Albert lleva a cabo en este poema la afirmación de sí mismo y de su universo literario como el único realmente válido. La interrogación de los versos finales se carga de una rotunda intencionalidad; el poeta asegura que afirma "la luz de lo que veo", con lo cual apunta al tercer nivel de comprensión del poema. Se trata del nivel de mayor profundidad, entendiendo por "profundidad" el grado de dificultad que una composición ofrece al lector para llegar a los distintos niveles de comprensión. Pues bien; la máxima profundidad interpretativa se alcanza con este último nivel, que consta de un único elemento: el propio Gil-Albert.

Como se ha visto hasta ahora, el factor culturalista es inicialmente el rasgo más visible de cara al lector -especialmente cuando, como en el caso del citado ejemplo, las referencias son explícitas-. En una segunda lectura, se accede al nivel inmediato de los temas subyacentes al poema; finalmente, y tras la reflexión sobre la temática del poema, llegamos al significado último, que conduce directamente al propio autor. Es él quien "afirma lo que ve", es decir, que el lector recibe la mirada del poeta, subjetiva y condicionada por el culturalismo –ya no cabe ninguna duda-. Esta mirada no se dirige como podría parecer hacia afuera, sino que revierte en el punto mismo de partida donde se origina. Cuando Gil-Albert transforma la realidad efectiva afirmando su fe ciega en la palabra de Homero, o se refiere a su madre como Deméter y a su hermana muerta como Perséfona, se está buscando a sí mismo en esa nueva realidad mitificada, quiere ser parte de dicho espacio evocado. Se trata de la búsqueda de la armonía, de una utopía que sólo es posible a través de la recreación de un espacio necesariamente perdido –¿cómo si no, evocarlo?- y soñado en todo su esplendor. Estamos ante un poeta a quien sin duda le hubiera gustado ser personaje mitológico. La figura del cen-

[63] La figura de Perséfona, hija de Zeus y Deméter, aparece reiteradamente en la poesía gilalbertiana. Aquí se hace de nuevo referencia a ella, señalándola en su calidad de diosa de la vegetación. La alusión a Cyparisso –o Cyparissos- sí es en cambio la primera vez que se produce. Según la mitología, Cyparisso mata accidentalmente un venado que había amaestrado y al que apreciaba mucho. Ahogado por el dolor y los remordimientos, Apolo le transforma en ciprés, el árbol de la tristeza, para que pueda así llorar eternamente su desgracia (Grimal 1986: 121).

tauro Quirón[64], cuyo perfil parece hecho a medida de la personalidad gilalbertiana, es evocado en estos significativos versos de "La ambición":

> Alguien me dijo un día, era verano,
> y estábamos tendidos en la hierba
> junto a un río calmoso. ¿Qué otra cosa
> hubieras deseado ser tú mismo?
> Y mi respuesta tuvo la sorpresa
> de la temeridad: ...
> el centauro Quirón, me oí diciendo,
> sin haberlo pensado, como en sueños
> un incidente abstruso nos revela
> lo que somos. (OPC II, 339)

Desde el punto de vista del autor, el esquema que acabamos de exponer seguiría un orden inverso al aquí señalado. El poeta parte -consciente o inconscientemente- de sí mismo como materia prima para la creación poética. En consecuencia, el autor es punto de partida y no de llegada, y la referencia a sí mismo y a sus circunstancias (el poeta frente a la tradición cultural, primer nivel) desemboca en los temas (identificación con la cultura mediterránea, transformación mítica de la realidad, segundo nivel) que se articulan por medio de las referencias culturalistas (Homero, Hesiodo, Sapho, Apolo, etc., tercer y último nivel).

En definitiva, la temática esencial de la obra gilalbertiana es el poeta en su universo: sus conflictos interiores, su personalidad literaria, o sus reflexiones acerca de la propia existencia. Gil-Albert aprehende lo que le rodea partiendo de sí mismo, y es consciente de la necesidad de saber quién es y cuál es el sentido de su obra. De ahí que el sistema de referencias culturalistas en que se basa su obra apunte en última instancia a su propio origen, es decir, a su autor:

> Si no hubiera sabido lo que soy,
> si no me hubiera ahondado en el abismo
> de mi suerte,

---

[64] Quirón era hijo de Cronos y Philyra. A diferencia de otros centauros, de naturaleza ruda y *primitiva*, Quirón era culto y refinado. Sabio, versado en medicina y amante de las artes, especialmente de la música. Por sus altas cualidades fue escogido como preceptor de numerosos héroes de la mitología, como Jasón, Asclepio, los dos hijos de éste, además de Acteón y Aquiles (Grimal 114).

qué distinto sería el universo
y mi misma virtud. (OPC II, 286)

Las dos lecturas posibles apuntadas aquí de un mismo sistema son extrapolables a toda la obra gilalbertiana, pues en ambos casos el lector termina encontrándose inevitablemente con el autor. En el siguiente apartado profundizaremos en los aspectos derivados de dicho fenómeno.

4.4. La autorrepresentación como búsqueda

La mitificación sistemática de los elementos que aparecen en la obra de Gil-Albert incluye un aspecto fundamental: la mitificación de sí mismo. Joaquín Calomarde señala que Gil-Albert es el tema último de su propia prosa; según Calomarde, esto no respondería a una actitud narcisista, sino que vendría determinado por el hecho de que el yo del autor es el punto de partida desde donde comunica su experiencia a los otros: "El *yo* y su alrededor histórico, familiar o generacional, se constituye en Gil-Albert en lugar de encuentro de todos los crisoles, que al converger en él, dan a ese punto categoría universal" (1984). Creemos que esta afirmación es aplicable también al Gil-Albert poeta, pues en este aspecto ambas prácticas literarias -poesía y ensayo- se dan la mano. En efecto, el yo aflora continuamente, desdoblándose y ofreciéndonos la oportunidad de entrar en el ámbito cerrado de su universo poético, fruto de la conjunción del espacio físico con el metafísico.

El poeta es consciente de esta omnipresencia de sí mismo a lo largo de su obra, que él justifica como una necesidad íntima: "Todo en mi obra nace de mí y regresa / a mí. No es un espejismo, es una encar-/ nadura [sic]"[65]. Según esto, no se trata del reflejo de sí mismo sino de la realización de su *ser-en-el-mundo* a través de la escritura. La cuestión que esto plantea es el determinar cuál es el yo de Gil-Albert, es decir, cómo es ese yo que se encarna en la obra y por qué el autor delega en su obra la representación de su persona.

La insatisfacción existencial es una motivación frecuente en muchos escritores; sin embargo, no parece ser el caso de Gil-Albert, cuya obra destila un profundo vitalismo. Elisabeth Joulin destaca la afirmación de

[65] "Breviarium Vitae (Últimos apuntes al borde del Abismo) (Fragmento)", publicado en la revista *Campus* 3-4, 1984, p. 84. El poema no está fechado.

la vida que el poeta desarrolla en su obra; incluso la reacción frente a la adversidad es siempre positiva:

> "L'exaltation de la vie est une constante de l'œuvre de Gil-Albert, ... Les tragédies sont des composantes de cette réalité glorieuse qu'est la vie. L'idée même de destruction n'altère pas l'exigence vitale du poète; elle en est un avatar inséparable et solidaire, une justification" (72-73)[66].

Esta actitud de exaltación contrasta con lo hondo de la preocupación existencialista que puede verse en algunos de los poemas gilalbertianos. El Gil-Albert que se inserta en el texto literario busca constantemente respuestas a su presencia en el mundo, y las encuentra en la plenitud. Por eso Gil-Albert es un poeta de la plenitud, que plasma los momentos de *epifaneia*[67] con el fin de retenerlos, de hacer de ellos materia perdurable. Estos momentos pueden residir en la contemplación de la naturaleza o en el recuerdo del cuerpo amado; no debemos pasar por alto la importancia de lo elegíaco en su poesía, que encierra en realidad la nostalgia por la perfección perdida o nunca hallada. Así es como en "Lo póstumo" afirma: "Vivamos plenos / esto que se nos da sin esperanza. / Vivamos atenidos al murmullo / de esta carne mortal" (OPC II, 235).

En su obra, Gil-Albert trata de fundirse con lo que evoca y de superar los límites temporales de la realidad ajena al texto. No por desapego a ésta, sino por deseo de sublimar la realidad efectiva y hacerla aparecer mejor de lo que es. El mito, con su capacidad de perdurar en el tiempo y de transformarse continuamente, representa este anhelo, al tiempo que hace referencia al espacio de lo bello y lo perfecto. De aquí nace la fascinación de este autor por los mitos y su afán por mitificar cuanto forma parte de su cosmovisión, empezando por sí mismo. Un ejemplo de esta mitificación de su propia persona nos lo proporciona el poeta al rememorar un hecho, según él decisivo, de su infancia:

---

66 "La exaltación de la vida es una constante de la obra de Gil-Albert,... Las tragedias son componentes de esta realidad gloriosa que es la vida. La idea misma de destrucción no altera la exigencia vital del poeta; es un avatar inseparable y solidario, una justificación" (Nuestra traducción).

67 "Epifanía"; en una de sus acepciones "manifestacion, aparición" (RAE). Con este término queremos referirnos a los instantes de iluminación metafísica que generan el sentimiento de plenitud. Hemos preferido usar el término griego, debido a que su equivalente en castellano presenta connotaciones de naturaleza religiosa distintas a lo que aquí conviene.

"Fui niño, claro, pero en mi misma niñez se plasmaron los indicios o anuncios más bien, de una trayectoria fabulosa. Y así fue como, estando en la casa de mi abuelo, en la fértil vega de Játiva, ..., a mis cinco años a lo sumo, ... se me mostró, a la vista, trepando por las espinas de unos tallos, las ondulaciones de una sierpe medio paralizada, medio ondulante; aquel arbusto era un rosal. Las flores en su quietud se me mostraron ¿amenazadas o prestigiosas? Su visión fue apenas un instante, único, que no volvería a repetirse. Mi nodriza, salida de su anónimo, gritó y vino a arrancarme, en sus brazos, de mi peligro infernal. -¿Celestial?- Y eso fue todo. Un sobresalto, un pavor. Pero había nacido un poeta" (1983: 5)[68].

Este "nacimiento mítico" del poeta, marcado por la manifestación de lo que él califica de "anuncios de una trayectoria fabulosa", evoca claramente los grandes hechos narrados en la mitología clásica o en la Biblia. Gil-Albert se ve a sí mismo como uno de estos héroes clásicos, un elegido cuya vida a partir de dicho instante habría de estar jalonada de hechos insólitos y regida por un destino excepcional. Por ello, se erige en el centro de un sistema de elementos míticos creados a su medida, que le elevan también a él a la categoria de mito. El propósito es lograr la construcción y conocimiento de sí mismo a través de la obra literaria.

La visión mitificada del poeta que Gil-Albert mantiene a lo largo de toda su obra puede verse muy claramente en un poema de *Las ilusiones,* titulado "El oráculo". Ya el título sugiere una capacidad visionaria, un carácter de "elegido". A lo largo de todo el poema se refuerza esta idea, señalando al poeta como un mensajero de los dioses cuya autoridad no debe ser cuestionada ("profanación" es la palabra usada). Es descrito en términos tales como "sacerdote" o "creador":

... sagrado es el poeta
y sagrada su boca. Sacerdote
del duelo misterioso que nos cubre,
tan sólo en él reposan los secretos
de antiguos soles. Nadie les trastorne
la paz inquietadora en que postrados
buscan la incauta virgen señalada
por algún resplandor, pájaro, aurora,

---

[68] "Breve historial tardío sobre mi suerte", *La casa del Pavo,* 1982.

sobre la cual tejer, ¡oh creadores!,
otra vez una imagen de su hijo. (OPC I, 294-5)

El crítico Gerardo Irles apunta al tema de la identidad como denominador común de toda la obra de Gil-Albert. Afirma que "cualquier libro suyo versa sobre como él llegó a ser el que es" (1984: 81) y niega -al igual que anteriormente hacía J. Calomarde- el posible narcisismo que esto pueda implicar. Irles atribuye este interés a un afán ejemplificador por parte de Gil-Albert, cuyo mensaje último es el instar a "que cada lector encuentre su destino individual" (81).

Sin querer incidir más en la importancia de la autorrepresentación en la poesía gilalbertiana, trataremos de dilucidar a continuación el modo en que el yo se sitúa frente al ámbito cultural en que se inscribe.

El yo identificador de Gil-Albert mantiene una actitud ambivalente ante la tradición. Por un lado, desecha e incluso desafía muchos de los aspectos y ritos de la cultura en la que por nacimiento se inserta. Pero es tan sólo una ruptura aparente; en realidad, lo que hace es ahondar en las raíces de dicha tradición para ir a buscarla en su forma primigenia. Se trata de llegar al punto en que se origina el comienzo de la tradición misma, el momento de la fusión de distintas civilizaciones y modos de interpretar la realidad. La identidad del yo poético gilalbertiano se asienta sobre el sincretismo mítico del pasado fundido a su vez con retazos de su cultura contemporánea; la devoción cultural que siente hacia el pasado supera con creces al sentido por la limitativa cultura castellana del siglo XX, aunque en ocasiones incorpore también elementos de ésta en su cosmovisión.

Gil-Albert lleva a cabo una mirada retrospectiva de sí mismo y de su circunstancia histórica. Esa capacidad de inspiración en el pasado le convierte en un privilegiado, pero también le perfila como una voz conflictiva en el presente. Al reflexionar acerca de estos aspectos, dirá que:

> "He actuado con una independencia absoluta sin faltar a las reglas. ... Con nadie estoy más de acuerdo que conmigo mismo y, a la vez, no he conocido a nadie menos imperativo. Para mí la vastedad del mundo, y mi refugio, constituyen un todo: la Vida".[69]

---

[69] *Campus* 1984, p. 86.

El yo constituye el gran exponente de la Vida -con mayúsculas, tal y como Gil-Albert lo escribe-. Por ello el tema de la Vida, su significado, su importancia, sus recodos y angosturas, constituyen el segundo elemento sobresaliente en su obra poética. Hemos señalado repetidamente el vitalismo que rezuman sus versos, y la representación del yo que venimos analizando es siempre la de alguien que reflexiona sobre la existencia desde dentro de ella misma. En este sentido cabe repensar los temas de la poesía gilalbertiana expuestos en capítulos anteriores para preguntarse: ¿Qué es la mitología sino un intento de explicación de los misterios de la vida? ¿Qué son la filosofía o la religión, sino la búsqueda del significado de la existencia humana? El amor, ¿no sería la plenitud vital llevada a su extremo, y la naturaleza la prueba palpable del ciclo vital? Y por último, la muerte ¿no es acaso la negación de la vida?

La respuesta a estas cuestiones conduce de nuevo al yo como punto clave donde confluyen dichas preocupaciones. Desde dicho punto de partida el poeta intenta resolver la incógnita de su esencia recurriendo a cuanto tiene a su alcance. Por eso, el tema último de la obra de Juan Gil-Albert no es únicamente él mismo, sino el enigma de la existencia; la existencia humana y la de las cosas que le rodean. No son de extrañar por tanto afirmaciones como la que sigue: "Si hablo de mí es forzadamente, por ser el hilo que me une a los demás, nada menos que a la creación o, más moderadamente, a lo vislumbrado"[70].

En suma, Gil-Albert busca a través de su poesía el llegar a la esencia de lo propio y de lo ajeno, de lo concreto y lo inasible. En *A los presocráticos seguido de Migajas del pan nuestro* se recogen dos poemas -que en realidad son uno solo- que ilustran a la perfección la cosmovisión que preside toda la obra gilalbertiana. Reproducimos a continuación ambos poemas íntegros para mayor claridad de la explicación:

El yo...
Cuando menos se siente más se es.
Sombra del árbol, suave, como un velo,
estridente verano alrededor,
y cerca, casi oculto,
el murmullo del agua.

---

[70] *Información,* jueves 21 abril 1983, p. 20.

No quiero más.
Que me dejen pensar en quien me anima.
Y que el calor prospere.
Y que el mundo se pierda. (OPC II, 262)
...Y el todo
¡Perderse el mundo!
¿No suena a maldición?
Nada debe perderse. Ni se pierde.
Que todo sea.
Que todo lo que ansía ser
se cumpla.
¿No son esas palabras un recuerdo
de la divinidad?
Todo es dichoso: hasta el dolor consciente.
Todo tiene una miga que entregarnos
más amarga o más dulce,
a veces dura,
otras como bañada en pura leche
maternal. Todo asciende
desde el lóbrego origen
hacia su forma propia y asumida.
Vivir es ser. (OPC II, 263)

El primer poema indaga acerca de la existencia desde la soledad, centrado en sí mismo. El poeta parece bastarse para la contemplación; se contenta momentáneamente con una perspectiva única. Pero cuando parece que va a abandonarse por completo a su individualidad, surge la ligazón con "el mundo" que incorpora el segundo poema. A partir del yo se establece la reflexión sobre lo demás. Se acepta la existencia en toda su plenitud, incluso el dolor tiene derecho a darse, a existir. Cada elemento tiene su papel asignado; la presencia del agua no es casual, sino que la metáfora del manantial aparece de nuevo representando el misterio de la vida, semioculto pero constante.

El título del segundo poema pone de manifiesto el afán totalizador de la mirada gilalbertiana: "*El todo*"; *observamos* que no se habla de yo frente a "lo/s demás", sino frente a "el todo", porque cuanto rodea al poeta posee existencia, asciende hasta alcanzar la forma que le es propia. La vida *per se* se convierte en prueba ontológica irrefutable: "Vivir es ser". El yo es por tanto una vía para ir de lo propio a lo que le es ajeno, de lo

particular a lo universal, y llegar finalmente al conocimiento. Por eso estas dos composiciones no pueden entenderse la una sin la otra, de igual manera que la individualidad humana no existe si no es en oposición a todo cuanto le rodea; el yo frente al mundo; o mejor aún, el yo en el mundo, buscando el lugar que le corresponde y que sólo él puede ocupar.

En "Carne y sueño" encontramos otro ejemplo -tan significativo como el anterior o tal vez aún más- de esta visión de sí mismo como un yo en el mundo. Reproducimos sólo los versos que consideramos especialmente significativos:

> La humanidad conmigo resucita
> conmigo muere. El hombre sólo
> puede cifrar en sí la rara esencia
> que en cada cual circula prodigiosa
> como un tallo, una flor, un fruto entero.
> Escucho entre mi sangre y oigo el vasto
> rumor del mundo, ...
> ... Soy un todo
> que no puede vivir sin sus iguales. (OPC II, 384)

Como hemos visto, se busca "la rara esencia" de cada uno. El "todo" es aquí el poeta, pero sigue siendo consciente de ser aún incompleto al ser sólo una parte del yo colectivo. Juan Gil-Albert articula esta búsqueda por medio de la escritura. Partiendo de la experiencia de la primera persona, el poeta se vale de su poesía para transformar lo efectivo en su esencia a través de la mirada mitificadora e intimista. La respuesta a la cuestión planteada anteriormente acerca de la naturaleza del yo gilalbertiano pasa por la consideración de una identidad sincrética que encuentra en el mito su espacio propio; él existe en su obra porque sólo dentro de ella es posible la mitificación de sí mismo, y sólo a través de la mirada mítica puede llegar a la esencia de cuanto le rodea. Para exponer plenamente la importancia de estas cuestiones, es necesario primero determinar el grado de implicación subjetiva del autor en su obra.

4.5. La cuestion de la "sinceridad" poética

Según expusimos en el capítulo inicial del presente libro, en la producción poética gilalbertiana cabe distinguir diferentes etapas, a lo largo de

las cuales el poeta va reflejando las circunstancias vitales en que se halla inmerso. La ideología juega en este aspecto un papel de gran importancia, puesto que nos sirve como indispensable punto de partida para establecer la reflexión acerca de la autenticidad de la escritura gilalbertiana.

Con el término "autenticidad" queremos referirnos al grado de implicación subjetiva del autor en la obra; la cuestión fundamental radica en determinar si estamos ante un mero recurso literario o si en el caso del poeta que nos ocupa se trata de algo más profundo.

Como veremos, Gil-Albert trata en un momento dado de convertirse en "la voz del pueblo" y cantar el dolor colectivo. Para ello, renuncia a los rasgos más característicos de su personalidad literaria: el intimismo y el culturalismo. Como resultado de esta búsqueda de un supuesto "realismo", el poeta cae en la despersonalización, quedando sensiblemente reducido su grado de implicación subjetiva.

En 1980, Manuel Aznar hace en su estudio introductorio a *Mi voz comprometida* la siguiente observación acerca de las consecuencias estéticas del compromiso político en la poesía de Gil-Albert: "La singularidad de este juglar de guerra reside en esa serenidad ejemplar con que se distancia del panfleto, del sectarismo o de la consigna, para narrar esa anonadadora realidad de la guerra, pagando su tributo 'realista' a una poética con la que no se identificaba en absoluto" (52). Con esta afirmación, Aznar pone al descubierto uno de los aspectos más llamativos de la primera poesía gilalbertiana: su falta de consistencia. Conviene aquí recordar la procedencia burguesa del autor y su esteticismo innato, no sólo literario sino también vital. Gil-Albert, aunque abraza la poesía política en momentos tan críticos como los que España atraviesa entre 1935 y 1938, nunca llega a ser un "poeta social" en el sentido tradicional del término.

No pretendemos aquí negar la sinceridad de los sentimientos que le llevaron a escribir *Candente horror* o *7 Romances de guerra*, a participar en *Hora de España* e incluso a exiliarse tras la guerra; es evidente que la preocupación por la situación política del país y la toma de postura a favor del bando republicano fueron auténticos, resultado de un proceso de conversión ideológica del que ya se habló en el capítulo introductorio. Quisiéramos en cambio analizar el aspecto de la expresión poética de dichas posturas, que consideramos más bien fruto de la inexperiencia literaria del autor.

Tal y como afirma Aznar, Gil-Albert adopta un estilo realista en sus primeras obras poéticas, en cumplimiento de las doctrinas que propugnaban un alejamiento del purismo poético. El "arte por el arte" no podía considerarse moralmente aceptable frente a una realidad en profunda crisis, de ahí que Gil-Albert abandonara el preciosismo esteticista de *Misteriosa presencia* en aras de una literatura que cumpliera con una función social.

El resultado fue desigual; las concesiones al contenido por encima de la forma parecen desvirtuar el verdadero espíritu de la poesía gilalbertiana. Antonio Sánchez Barbudo, compañero de Gil-Albert en la aventura de *Hora de España* y más tarde en la menos feliz del exilio, publica en 1936 en *Nueva cultura* un interesantísimo comentario sobre *Candente horror* cuyos fragmentos más significativos reproducimos aquí:

> "Aunque alabamos la posición en que Gil-Albert se sitúa, y, repetimos, creemos en su verdad, nos parece también que él obra algo coaccionado. Y preguntamos: ¿hasta qué punto puede pedírsele a un poeta del tono de Gil-Albert que deje su *arte puro*, por considerarlo ya impuro? Habría que ver las impurezas que tiene este arte nuevo llamado de masas, que, por tosco, por impuro, se considera mejor, más puro. Mucho habría que discutir sobre tan delicado punto.
>
> Desde luego, en estos poemas, y prescindiendo de la emoción de busca que encierran y del horror que destilan, en la apariencia, en la técnica, en su sabor, son idénticos a otros escritos de Gil-Albert, sólo que más pobres. Han ganado en propósito y han perdido en realidad. Este Gil-Albert es el de siempre, pero con remordimiento y sin alas. ... La entrega de Gil-Albert es, aunque él no lo crea así, sólo condicional, pese a su honradez; ...
>
> De momento, la actitud de Gil-Albert sólo merece alabanzas, aunque seamos algo escépticos pensando qué es lo que el poeta pueda hacer de ese lado en que hoy se sitúa. Que sea poeta nuevo quien pueda serlo, ese es mi credo. El que no, que sea, al menos, digno. Digno nos parece hoy Gil-Albert y por eso lo respetamos y, aun más, lo admiramos. Porque, por otra parte, es trágico el destino del poeta de hoy, que si no puede salir de sí mismo fácilmente, y no quiere engañarse ni engañar a los otros, ¿qué ha de

hacer? Es triste recluirse en soledad sin esperanza, aunque a veces es lo único o lo mejor que pueda hacerse"[71].

Las palabras de Sánchez Barbudo ilustran a la perfección no sólo la difícil situación de Gil-Albert sino las exigencias imperantes en los círculos intelectuales del momento. Gil-Albert ejemplifica el caso del poeta presionado por las circunstancias sociales e históricas para dejar a un lado su propio estilo de escritura y abrazar un estilo que le es irremediablemente ajeno. En opinión de Sánchez Barbudo, a pesar de su "conversión" a la causa, la poesía social gilalbertiana no llega a ser genuina y se ve perjudicada al tener que situarse en un registro que no le pertenece. En este sentido, nos parece clave la cuestión planteada por el crítico acerca de la falta de alternativa de los poetas que desearían escribir de otro modo, pero que debían escoger entre seguir la corriente mayoritaria o permanecer en silencio. Sin duda Gil-Albert trata en *Candente horror* de "salir de sí mismo", aunque sea para mostrar un cierto sentimiento de culpa:

> Es inútil dormir como si nada
> retirando mi sangre colectiva,
> ...
> porque no importa que tendido ignore
> por unas horas de aparente calma,
> lo que dejo a los otros aferrado
> un candente horror para sus vidas. (OPC I, 68)

La poesía escrita a partir de su salida al exilio prueba el acierto del juicio expresado por Sánchez Barbudo. Primero en México y años más tarde en España, el alejamiento no solo físico, sino también psicológico del conflicto bélico español le permite retomar su poesía inicial, que será ahora cuando alcance su mayor nivel de madurez y coherencia interna. Abandona el camino que había emprendido con sus libros de poesía comprometida, confirmando así el escepticismo que despertaban y regresando a ese otro "lado" en que inicialmente se situaba. Queda atrás el espíritu combativo de sus primeros libros, fruto, según Pedro J. de la Peña, de "la condición necesaria de su asentimiento a un bando concreto en el conflicto bélico" (1996: 26).

---

[71] Antonio Sánchez Barbudo, "Conciencia de un poeta: 'Candente horror'". *Nueva cultura*, n. 13, julio 1936, pp. 7-8.

Hemos señalado en capítulos anteriores cómo *Las ilusiones*, publicado en Buenos Aires en 1944, trata de modo atípico la temática de la guerra y el destierro. Sin patetismos, escrito en un registro sereno que casi sugiere despreocupación, el libro constituye una mirada nostálgica a un pasado mítico, revestido de esteticismo culturalista. Atrás quedan el desgarro y la urgencia de cantar el dolor ajeno; el poeta vuelve la mirada hacia sí mismo y crea a través de la escritura un universo poético en el que situarse, paliando así el sentimiento de desarraigo del destierro. Ejemplo paradigmático de esta actitud lo constituye el poema "Los caballos":

> Nacidos como Venus de las ondas
> del mar, ¡oh victoriosas criaturas!,
> engalanáis la vida cual la mujer,
> regalo como ella sois del hombre.
> ...
> El heleno adoraba entre sus dioses
> tu pecho blanco, el árabe con cintas
> uncía tu destino a sus placeres
> y un joven loco puso su corona
> sobre el agreste fuego de tus ojos. (OPC I, 247)

Son patentes el esteticismo formal y la fascinación por el pasado mítico. La reflexión de la voz poética se hace en torno a la belleza y majestuosidad del caballo, de su carácter de criatura mítica debido a su gracilidad y fortaleza. Su misterio conduce para Gil-Albert al origen mismo de la vida y de todo lo telúrico:

> Los corceles
> dueños son de un encanto misterioso
> que nubla el alma y llévala consigo
> tras galopantes vértigos al fondo
> de la naturaleza. (OPC I, 248)

En esta misma línea continúa la obra posterior de Gil-Albert, donde se acentúa el ensimismamiento de la voz poética y lo social queda relegado a una simple referencia que sólo en ocasiones asoma levemente. En este proceso juega un papel fundamental el cambio de las circunstancias sociales, y en especial el hecho de que cuando Gil-Albert regresa a España lo hace todavía bajo la dictadura franquista, siendo por tanto conscien-

te de las limitaciones de su libertad de expresión. Sin embargo, puede afirmarse que para entonces su interés por dicha temática es ya escaso -como tema literario, no como preocupación vital- quedando descartada la escritura desde los presupuestos de la poesía social, una vez tomado definitivamente el camino del esteticismo. Será precisamente ahora cuando la poesía gilalbertiana se muestre en toda su autenticidad. Durante los años 50 y 60, a pesar del auge de la poesía social, él seguirá escribiendo "contra corriente", con un estilo que habría de fascinar posteriormente a los jóvenes poetas de los 70. Gil-Albert se sorprende al percibir tardíamente "una especie de fervor que seguirá manteniéndose en los jóvenes por una obra que, brotada en una ruptura histórica definitiva entre el pasado y el porvenir, no sobresale precisamente, por su *modernidad* "[72].

El poeta ha aprendido la lección y escribe siguiendo su inclinación innata, que le lleva hacia una poesía culturalista y esteticista -aunque no superficial-, intimista y decididamente "impopular" en la época. De esta manera prueba su inquebrantable compromiso para consigo mismo y para con su vocación de escritor, consciente de poseer una personalidad literaria propia y definida. Aquí no cabe ya duda alguna acerca de la sinceridad poética de su obra; la poesía gilalbertiana vuelve a ser *comprometida*, pero ahora se trata de un compromiso diferente: el compromiso con la condición de escritor.

El concepto de "sinceridad" que destacamos aquí está en consonancia con el de "fidelidad" que Antonio Moreno analiza respecto a la obra gilalbertiana. Tomando el término "fidelidad" de una de las secciones de *Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, Moreno lo define como "observancia de la fe en la existencia y en sí mismo como vívida expresión de ella" (1996: 117). Además, recuerda el hecho significativo de que el título elegido por Gil-Albert para la antología que habría de consagrarle como poeta fue precisamente "Fuentes de la constancia". Para ejemplificar este rasgo gilalbertiano, cita el poema IV de "La fidelidad" afirmando que es en éste donde "el destino del poeta aparece claramente perfilado, y la fidelidad a esta vocación obtiene su mejor carta de naturaleza": "Haber adivinado todo esto / y sentirme tan fiel a la persona / que nos dijeron: ve y encárnala" (Moreno 1996: 122). Efectivamente, todos los poemas de

---

[72] En "Breve historial tardío sobre mi suerte", p. 6.

esta serie están encaminados a confirmar con vehemencia el hondo sentimiento de identificación cultural del poeta con el munco clásico, y su "fidelidad" a él.

Pero no es éste el único ejemplo que puede encontrarse en su obra. A lo largo de su producción tanto en prosa como en verso abundan las alusiones a la búsqueda de lo permanente y la necesidad de salir al encuentro de un destino que el escritor siente como ineludible. Gil-Albert parece seguir el consejo de Rilke, quien se dirigía a un joven poeta con las siguientes palabras:

> "Perhaps it will turn out that you are called to be an artist; then take that destiny upon yourself and bear it, its burden and its greatness, without ever asking what recompense might come from outside. For the creator must be a world for himself and find everything in himself and in Nature to whom he has attached himself"[73].

Este es justamente el espíritu que Gil-Albert mantiene a lo largo de su vida, concebida ésta como un proceso de escritura continua de sí mismo. En "A la poesía" la voz poética narra el largo camino recorrido por el poeta hasta alcanzar "el don" de la palabra. La poesía aparece personificada como virgen o diosa:

> Al fin, rendida entre mis suaves brazos,
> me has concedido el don de tus deseos,
> ¡Oh virgen maternal, extraño sueño
> que conturba al poeta! Adolescente
> yo te rondé, como un antiguo novio
> ronda la misteriosa casa amada
> y tras de aquellos cercos, algún día,
> logré verte pasar, apenas sombra
> entrevista en las luces de mis ojos.

Tras años de búsqueda, es finalmente la propia poesía la que se acerca al poeta:

---

[73] Rainer Maria Rilke, *Letters to a young poet*, p. 21. Traducimos: "Tal vez resulte que estás llamado a ser un artista; toma entonces dicho destino sobre tí y sopórtalo, con su carga y su grandeza, sin siquiera preguntar qué recompensa pueda venir desde fuera. Porque el creador debe ser un mundo por sí mismo y hallarlo todo dentro de sí mismo y en la naturaleza a la que se ha ligado".

Así tú aprovechando del descuido
de mi ocio te entraste hasta mis labios
sin que yo lo supiera, ...

La referencia a la antigüedad clásica, cantera principal del culturalismo en Gil-Albert, nos recuerda su concepción primordial de la poesía como espacio de evocación de un mundo mítico que se intenta recuperar:

¡Oh fértil sombra
que en mi leve saliva depositas
la miel en que renace como un soplo
la antigüedad! (OPC I, 234-5)

El poeta se considera un elegido a la manera platónica, un ser que goza de un privilegio excepcional, hermoso y difícil a un tiempo:

¡Oh poesía!
Un dulce maleficio te estremece
como alguien que estando entre los dioses
no alcanza su serena y reposante
naturaleza, o bebe la ambrosía
con torvo ceño y queda trastornado
en medio de aquel círculo de fuego
que corona las frentes silenciosas. (OPC I, 236)

Esta concepción del poeta como "tocado por la gracia" es expresada de nuevo por el propio Gil-Albert del modo siguiente al rememorar su infancia:

"Tantas veces hube de oír en torno mío lo que se me adjudicaba, que me permitiré hacer público lo que tuve que asimilar con complacencia, y todo hay que decirlo, con su dosis inmersa y misteriosa de felicidad: haber nacido con **gracia** (sic); es decir con un don natural, en este caso, sagrado"[74].

El referente culturalista constituye uno de los pilares más importantes de la escritura gilalbertiana, puesto que sirve al poeta para articular su expresión más hondamente subjetiva. En contra de lo que cabría esperar, no es la poesía realista la que alcanza cotas de mayor autenticidad, sino

[74] *Información*, jueves 21 abril 1983, p. 19.

que en el caso de Gil-Albert la expresión más sincera de su sentir y sus preocupaciones como poeta viene de la mano del esteticismo. Estamos sin duda ante un poeta de lo "puro", para quien la "impureza" poética entendida desde la perspectiva nerudiana constituyó una obligación literaria -pero sobre todo ética- que interfirió con la articulación de su propia voz durante sus inicios como poeta.

La "sinceridad" a la que venimos refiriéndonos consiste en el caso de Gil-Albert en la expresión de su subjetividad, en contraposición al poeta que quiere erigirse en voz de un sentimiento colectivo. Gil-Albert es un poeta de lo individual, y por ello su voz es más auténtica cuando la entona como canto individual para hablar de sí mismo -aunque a menudo tenga un afán universalizador-. En estos versos de "El primer día del otoño" puede apreciarse el monólogo interior del poeta, que afirma una vez más la fidelidad debida a la propia existencia; existencia que transcurre como un río fluyente mientras los sentidos la confirman:

> Y eso solo,
> esa certeza de que en algún sitio,
> remotamente o cerca del hombre, el curso
> de las cosas prosigue, es tan premioso,
> es tan alentador, tan triste en cambio,
> tan hermoso y feliz en su desgracia,
> que nos sentimos ser, también la vida
> pasando, respirando, repitiendo,
> siempre la misma luz, el agua, el aire.
> Siempre buscándonos, siempre perdidos.
> Una melancolía rumorosa.
> Una fidelidad. (OPC III, 160)

Estamos ante un poeta que reflexiona a menudo acerca de las razones ocultas de las cosas. Según él, el discurrir del mundo –y aquí es patente una vez más la huella del principio heraclitiano- tiene unas leyes que nos superan, y ante las cuales sólo cabe la sumisión: "Todo ocurre por sí mismo; las cosas tienen sus motivos que el hombre desconoce, -sus motivos secretos-; nuestros supuestos son baladíes" (VTI, 31). En este sentido, su destino de escritor formaría parte de estos designios incuestionables. En uno de sus más conocidos ensayos, titulado "El vivo exponente de la nada",

Gil-Albert se refiere a esta vocación, afirmando que "...esa condición irrevocable, y como estentórea, a la vez que intimista, de ser un escritor o un artista, me impone, lo que va fluyendo de este estar inmerso y obsedido en el proceloso desfilar del mundo..." (1977: 19).

Gil-Albert se sabe escritor antes que ninguna otra cosa, por encima de todo y a pesar de todo; y en consecuencia tiene la obligación íntima de cumplir con ese destino con la mayor dignidad posible. Sus palabras en "Breve historial tardío sobre mi suerte" ilustran elocuentemente este aspecto:

"*Tener un destino es sentirse gravemente comprometido en una empresa interior* [sic]. No dudo un momento. El camino está conjurado. Mi destino ha sido escribir, escribir mi vida: exclusivamente mi vida; escribiéndola" (1983: 5).

Si bien es cierto que durante sus primeros pasos como poeta Gil-Albert falta al principio de "sinceridad" poética, al alcanzar su etapa de madurez su obra entra de pleno en dicha calificación; es más, dicha sinceridad pasa a convertirse en uno de sus elementos principales. La aceptación y realización de su destino de escritor es prueba de ello, así como la constante utilización de las referencias culturalistas para articular la propia experiencia vital, tal y como se ha venido poniendo de relieve en los capítulos precedentes.

CAPÍTULO 5

HACIA UNA POÉTICA DEL YO CULTURALISTA

5.1. Influencia del Romanticismo

En el capítulo anterior se señaló la presencia en el caso de Gil-Albert de un yo culturalista específico, reflejo de la personalidad poética de su autor. Sin embargo, el yo culturalista gilalbertiano no es una creación *ex nihilo*, sino que es posible señalar en él rasgos procedentes de diversos movimientos y autores que le sirven de inspiración. Entre ellos, la tradición literaria del Romanticismo europeo aparece como una de las influencias que mayor peso ejerce sobre la cosmovisión gilalbertiana.

Según veremos a continuación, la imagen que este autor tiene de sí mismo como poeta enlaza con la tradición a través de las voces de otros autores. En concreto, su afán evocador de la cultura clásica a través de la poesía muestra la influencia de figuras como Wordsworth o Keats, y su visión casi mística de la naturaleza procede sin duda de Hölderlin, como ya se puso de relieve en el capítulo 2 del presente estudio.

Philip Silver aborda en *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España* (1996) el fenómeno del romanticismo en España, refutando en su estudio la concepción tradicional existente acerca de la presencia y alcance de dicho movimiento literario en España. Silver cuestiona la existencia de un romanticismo en España a la manera europea, entendido éste como precursor incuestionable de la poesía moderna. En su opinión no cabe hablar en este caso de un romanticismo pleno *per se*, sino que es preciso reformular el término para dar cuenta de su verdadera idiosincrasia: el caso del romanticismo español sería la historia de la resti-

tución tardía y asistemática de lo que él denomina "alto romanticismo europeo"[75].

Silver examina el caso de Bécquer y el de una figura perteneciente al siglo XX, Luis Cernuda, con el fin de mostrar la pervivencia de la influencia romántica en la edad contemporánea, señalando que "si Bécquer es en España el clásico poeta nacional-romántico, Cernuda es su clásico poeta restituidor altorromántico" (144). El fenómeno del momento epifánico a la manera de Keats o Wordsworth es en opinión de este crítico uno de los rasgos principales del poeta romántico. Según sus propias palabras, "el momento epifánico ... llegó a ser un elemento clave de la experiencia alto y posromántica" (147). En este sentido, Gil-Albert sigue plenamente el prototipo romántico cuando describe el momento epifánico de su infancia en que su condición de poeta le es revelada (como vimos en el apartado 4.4). La visión de una serpiente entre las ramas de un rosal es evocada por el poeta como un instante de iluminación súbita en que se le anuncia lo excepcional de su destino: "Fui niño, claro, pero en mi misma niñez se plasmaron los indicios o anuncios más bien, de una trayectoria fabulosa", dirá de sí mismo[76]. No es ésta la única ocasión en que tiene lugar una revelación de dicho tipo. En uno de los capítulos de *La trama inextricable* titulado "El Bautismo", el poeta evoca otro hecho extraordinario:

> "...a mis nueve años, -número cabalístico que emplea Dante atribuyéndole a Beatriz esa edad cuando la ve por primera vez y se le revela- , habiendo salido al centro de la clase para consumir mi turno de lectura –era el Quijote-, oí que nuestro maestro, un padre escolapio, me llamaba artista: ha leído como un artista, dijo, y cuando me reintegré a mi puesto, mirado por todos... me ausenté como si acabara de ser designado por una revelación imprecisa a la consecución de una actividad singular: ser un artista. Lo recalco porque en esa escena está el comienzo de todo, absolutamente de todo; es decir, aquella palabra prestigiosa y enigmática, por lo desconocida, bajó sobre mí, sellándome"[77].

---

[75] P. 76. Tomo esta cita y las que siguen a continuación de la traducción española del libro de Silver, citado en la bibliografía al final del libro.

[76] Breve historial tardío sobre mi suerte, p. 5.

[77] "El vivo exponente de la nada", *Calle del Aire,* p.18.

No sólo es significativo lo revelador del momento y el hecho de que el escritor lo recordara con vividez casi setenta años después, sino que sobre todo llama la atención la referencia culturalista que acompaña al instante narrado. He aquí a Gil-Albert y Dante compartiendo una revelación sublime, ambos bajo el auspicio del mismo número cabalístico; Gil-Albert se atribuye la misma edad que tenía Beatriz en su primer encuentro con Dante. De esta manera, se establece una vez más el vínculo entre lo literario y la experiencia vital propia, transformando lo ordinario en extraordinario. El yo culturalista gilalbertiano está empapado de la concepción visionaria de Hölderlin, a la vez que convierte el conocido verso de John Keats "Beauty is truth, truth beauty..." ("La belleza es la verdad, la verdad es belleza...") en principio ineludible de su propia poética. Gil-Albert recrea frecuentemente la idea de que su condición de poeta surgió al ser "herido" por la belleza del mundo. Retomemos ahora las ideas de Philip Silver, quien afirma lo siguiente con respecto a Luis Cernuda:

> "Cernuda despertó a la poesía por haberse sentido súbitamente *herido* por la belleza del mundo natural, como si fuera la de un amante humano. Comenzó siendo consciente de su *instinto poético* como extensión espiritual del deseo casi físico de llegar a estar unido con esa belleza y *perderse en el vasto cuerpo de la creación*" (148).

Esta afirmación, que constata una actitud plenamente romántica, puede hacerse extensiva al caso de Gil-Albert, como lo demuestran los versos siguientes de *"Homenajes e in promptus,* donde el poeta refleja una profunda unión con cuanto le rodea hasta el punto de confundirse con ello:

> ¿Es uno flor, delicia, pasatiempo,
> felino adormilado, mariposa,
> ramas que penden suaves a la brisa,
> el mismo sol insecto rumoroso
> que nos circunda? Nada nos parece
> que existe fuera, dentro, estar es todo,
> una firme tensión que no se siente
> por lo frágil que es, no se adivina
> no se desea, está, su escasa forma
> lo invade todo, alma, cuerpo, mundo,
> ... (OPC II, 363)

Por otro lado, la fascinación por el mito -común a Cernuda y Gil-Albert- encubre un afán de pervivencia. En efecto, los mitos clásicos se erigen en símbolos de lo permanente, de igual modo que la infancia emerge como un "paraíso perdido", un espacio capaz de ser evocado de continuo como reducto permanente de inocencia, felicidad y armonía. Esta visión encaja de pleno con la presencia del mito edénico en la oda "Intimations of Immortality" de William Wordsworth. Tal y como señala Silver, "sus ingredientes son la intemporalidad, la inocencia, la armonía con la naturaleza y una especie de anámnesis" (150). La presencia del mito edénico en Gil-Albert encuentra su manifestación poética en el soneto "El pecado", donde se recrea el episodio de su infancia al que aludimos anteriormente, en el cual el encuentro con una serpiente supone para él el descubrimiento de su destino de poeta. En este soneto se va más allá aún para señalar dicho encuentro como el preciso instante de la pérdida de la inocencia. El simbolismo tradicional que acompaña a la figura de la serpiente se pone aquí de manifiesto:

> La vi cuando sentado contemplaba
> la ligera tormenta veraniega
> que en lontananza mana y se repliega
> sobre un collado gris, y alguien que estaba
> detrás y demudado la miraba
> me gritó: "¡Una serpiente!" Y cual despliega
> la manga el jardinero cuando riega,
> mas con vital poder, vi que avanzaba.
> A mi altura llegó y alzóse erguida
> con retadora gracia: era escamosa
> y su breve cabeza iba seguida
> de ondulación... Entonces consolado
> pude observar cuán terca y cuán hermosa
> era aún la presencia del pecado. (OPC II, 70)

La pérdida de la inocencia se produce al contemplar de cerca el pecado y quedar subyugado por su belleza. El poeta se sabe a partir de entonces llamado a seguir un camino diferente, una vez roto el espejismo de la perfección edénica anterior al descubrimiento del pecado. El episodio tiene sin duda reminiscencias bíblicas al introducir la figura de la serpiente, pero está también en consonancia con la citada oda de Wordsworth, en la que la infancia proporciona al poeta el punto de partida para la revela-

ción de sí mismo. En Gil-Albert, el mundo clásico culturalista conforma el espacio a evocar, es el último y definitivo "paraíso perdido", más allá de la propia infancia[78]. El poeta, deseoso de mitificarse a sí mismo, vuelve la mirada hacia lo mítico impulsado por la nostalgia de un mundo más perfecto que el suyo.

Sin embargo, aunque el yo culturalista de Gil-Albert presenta todos los rasgos románticos mencionados, no es ésta enteramente su verdadera naturaleza: estamos ante una voz que se disfraza con los ropajes del poeta romántico, pero que a la vez utiliza el culturalismo para establecer un cierto distanciamiento con respecto a la obra. Gil-Albert necesita del culturalismo para llegar a sí mismo, tal y como se puso de relieve en el capítulo anterior, pero no lo hace directamente. Frente a los excesos característicos de la poesía romántica, el confesionalismo gilalbertiano aparece filtrado a través de la experiencia culturalista –y enfatizamos aquí el término "experiencia", puesto que en Gil-Albert se trata de un fenómeno interiorizado y no de un mero recurso estético-. Su yo culturalista está también cercano al simbolismo, en el sentido de que se trata de una vía de autorrepresentación que se vale de un cierto distanciamiento. Así pues, este yo se configura como una combinación de ambas tendencias, como un híbrido entre el yo romántico y el simbolista.

En este sentido, resulta de gran interés la semblanza realizada en 1946 por Ermilo Abreu Gómez, quien al analizar la figura y poesía gilalbertianas, se plantea la cuestión de si Gil-Albert es un poeta romántico o, por el contrario, debe ser considerado clásico. La distinción que él establece a este respecto es la siguiente: "El romántico radica en el hecho de teñir de yo la emoción y la visión; el clásico estriba en el hecho de dejar en su nítida realidad esa emoción o esa visión, dejándolas a merced de su destino de gloria o de fatalidad". Abreu concluye que la escritura de Gil-Albert "oscila entre los dos predios básicos de la tradición ... Juan Gil-Albert es un poeta cuyo material clásico se torna romántico por el poder inefable de su expresión. También Juan Gil-Albert es un romántico que se convierte en clásico por la capacidad realista que le domeña y le sujeta" (1946:2).

---

[78] En este sentido es significativa también la referencia concreta a la figura de Marcel Proust. En el poema "A las páginas manuscritas de Proust", por ejemplo, se evocan "las otoñales hojas de un perdido/ paraíso sonando en la memoria" (OPC I, 308).

El propio Gil-Albert expresa su concepción del yo culturalista en la cita siguiente, donde vemos la formulación de lo que él llama "un espíritu clásico":

> "Un espíritu clásico ha tenido, previamente, razonablemente, que domar el Dionisos que llevaba dentro; domarlo, o lo que resulta más goethiano, asimilarlo. Aquellos que no han encontrado en sí nada que domar, nada de inquietante, de turbulento, de orgiástico, no tienen, aunque lo crean, nada que ver con la firme constancia, firme y elástica a la vez, que el clasicismo representa como condición primordial de vida, y de arte" (BV 548).

El clasicismo –la referencia culturalista al pasado cultural, espacio utópico- es la *condición primordial de vida, y de arte.* La visión del poeta de sí mismo está inspirada en dicho espacio. El "espíritu clásico" es capaz de crear sólo tras haber conseguido "domar" su parte orgiástica; es decir, es imprescindible que dicha parte exista y que además el poeta haya aprendido a encauzar su fuerza. El yo gilalbertiano se configura como un ejemplo de este "espíritu clásico", que ha asimilado su lado dionisíaco por medio del culturalismo.

5.2. Significado de la referencia culturalista en Juan Gil-Albert

En capítulos anteriores de este estudio definimos el concepto de culturalismo y ejemplificamos los distintos temas en torno a los cuales se articulaban las referencias culturalistas. Por ello, en el presente apartado nos ocuparemos de la idiosincrasia del culturalismo gilalbertiano *per se.*

En su trabajo sobre la generación poética de los "novísimos", A.L. Prieto de Paula distingue entre el culturalismo que es empleado como un medio y posee un valor funcional, y el que es entendido como un fin, "ocupando el lugar central que no le corresponde" en el poema y llegando a ser en ocasiones un lastre para el mismo (1996: 173). El caso de Juan Gil-Albert es sin duda un ejemplo de lo primero; su poesía no se subordina a la referencia culturalista sino que se alimenta de ella, teniendo el culturalismo un claro valor instrumental. Sin embargo, esta condición de instrumentalidad no debe ser confundida con una concepción superficial del culturalismo: las referencias culturales no tienen nunca un carácter gratuito, sino que son decisivas para la construcción del mundo del poeta, que se sirve de ellas para comprenderse y construírse a sí mismo.

El hecho de acudir al culturalismo responde a un proceso de asimilación de los elementos que lo forman; el de Gil-Albert es un culturalismo profundo que resulta imprescindible dado su universo literario. Sin embargo, recordemos aquí lo expresado en capítulos anteriores acerca de la necesidad de que la referencia culturalista sea explícita, y no interiorizada hasta el punto de diluírse en el bagaje cultural del autor (Prieto de Paula 1996). El culturalismo termina donde empiezan las influencias asimiladas que se hacen ya irreconocibles para el lector. Así pues, pueden establecerse ciertos puntos de contacto, ya apuntados antes brevemente, entre la poesía de Gil-Albert y la de otros poetas de la tradición literaria española. Al igual que los autores del modernismo y más recientemente los de la llamada "generación del 70", el poeta alicantino incorpora numerosas referencias explícitas a elementos pertenecientes al ámbito de la cultura, valiéndose de ellas para articular la expresión de su propia subjetividad. Sin embargo, existen diferencias entre la forma en que Gil-Albert incorpora dichas referencias y la de otros autores. En Gil-Albert no se producen el "horror a lo español" o el escapismo característicos tanto del modernismo como de la poesía "novísima", sino que el culturalismo posee un significado distinto: lo que motiva la utilización de la referencia culturalista es la necesidad de elaborar un universo personal que posea un carácter de realidad inmutable. Se elabora así un sistema de referencias que posee coherencia interna, y cuyos elementos guardan relación entre sí. Para Gil-Albert las referencias culturalistas míticas son símbolo de permanencia, y en base a esta condición se integran en su obra:

> "¿Con quién te hubiera gustado escapar, con el Hermes de Praxiteles o con el David de Miguel Angel? ¿Escapar? ¿No has pensado que sólo ellos nos son fieles? Los encuentras, regresas y están. La misma fidelidad nos ofrece la Venus de Milo. Dejemos para las tentaciones callejeras la propiedad de sumirnos en la desesperación"[79].

Los mitos que el escritor crea y recrea le son fieles, porque han entrado a formar parte de su obra y le pertenecen; de esta misma manera él pertenece a su obra, puesto que es un personaje más de cuantos la pue-

[79] *Campus,* 1984, p. 86.

blan. En este sentido, existe un aspecto fundamental del culturalismo gilalbertiano que no encontramos en los "novísimos": la recurrencia de determinados mitos que se repiten a lo largo y ancho de la obra poética; estas recurrencias originan una fijación del mito, generando así una serie de esquemas fijos. Esto conduce a la constatación de que el culturalismo de la poesía gilalbertiana no tiene su origen en un mero capricho estético, sino que constituye uno de sus principios organizativos básicos. A diferencia del caso de los autores de la promoción del 70, no cabe el reproche de desarrollar un "exhibicionismo culturalista"[80], sino que el culturalismo gilalbertiano mediatiza la experiencia del poeta. No puede ser nunca un lastre para el poema, puesto que este último precisa de la referencia culturalista para alcanzar su cohesión interna.

Como ya hemos afirmado, tampoco cabe hablar en Gil-Albert de "escapismo" a la manera modernista o novísima; si bien se trata de un rasgo que es en principio inherente a toda obra de raíz culturalista, en el caso del autor de *Las ilusiones* caben algunas matizaciones: no puede negarse que en Gil-Albert existe una cierta voluntad de evasión hacia un pasado más esplendoroso que el presente. Sin embargo, la mirada retrospectiva embellece a través del mito, superponiendo un universo cultural idealizado a la realidad existente. Por ello, no es escapismo lo que aquí hay; el poeta no huye del presente sino que lo transforma a su gusto según la mirada culturalista. Este proceso de mitificación conduce a una transformación de la realidad efectiva.

Queda por determinar la finalidad última de este culturalismo, una vez establecido que su propósito no es exhibir una erudición adquirida a través de la lectura y el estudio, ni el hallar una vía de escape hacia lo exótico ante una realidad poco halagüeña. El significado del culturalismo gilalbertiano se establece en dos planos distintos. En el puramente estético y formal, el culturalismo es un instrumento que embellece el poema a través de la evocación mítica, apoyándose en su plasticidad. Esto es especialmente obvio en el caso de las referencias a la mitología clásica. Como

---

[80] En esta línea se manifiesta Prieto de Paula al hacer la siguiente observación: "De ahí que, frente a la estética 'de mesa-camilla' de la postguerra española, el culturalismo tenga ese componente exótico y ostentoso, refractario a la mediocridad ambiental, y que el escritor propenda a engendrar sorpresa y asombro en el lector, aun recurriendo para ello a un exhibicionismo provocador que puede generar efectos de rechazo" (1996: 175-176).

ejemplo valga el poema "Hyacinthos" (véase 3.1.1.), en el que la llegada de la primavera se representa a través de la figura de Hyacinthos, el joven amante de Apolo que había de morir en trágicas circunstancias. Al ser evocado, la belleza y la tragicidad del mito "adornan" el poema de Gil-Albert, que instantáneamente se reviste de la sensualidad y vitalismo desbordantes que acompañan la caracterización de este personaje mítico.

En muchos casos, la autoridad de la referencia refuerza el sentimiento expresado en el poema, a la vez que evita el confesionalismo directo del poeta, que puede valerse del correlato objetivo o simplemente de la presencia mítica para "camuflar" su subjetividad. "El linaje de Edipo" constituye un ejemplo paradigmático de este fenómeno (véase 3.2.1.). En él, la referencia a la lucha entre los dos hijos varones de Edipo -quienes se disputaban el poder de Tebas- es presentado como símil del conflicto bélico de España, enfatizando así su carácter de guerra fratricida. El malditismo inherente al mito de Edipo y su estirpe contribuye a aumentar el efecto patético de la comparación, además de evitar al poeta el tono demasiado directo o más confesional de lo que al poema conviene o su autor desea.

En el plano del significado profundo, se trata por un lado de recrear un pasado armónico, reducto de la belleza y escenario utópico para la realización del poeta. Por otro, se busca crear desde la obra poética un sistema de referencias que dé cuenta de la idiosincrasia de su autor, y que le permita insertarse en la nueva realidad de dicho sistema.

Gil-Albert encuentra la fuente principal de su culturalismo en el mundo helénico clásico. Esto no es en sí novedoso, puesto que como nos recuerda Prieto de Paula abundan los precedentes: "el culturalismo renacentista se nutre de la Antigüedad clásica, el romántico lo hace tanto de la nitidez griega como de las brumas góticas, el modernista une a ello Bizancio, el Extremo Oriente o el espíritu dieciochesco, y el actual se alimenta de todas las épocas y culturas anteriores" (1996: 178). Pero la novedad del culturalismo gilalbertiano no radica en el espacio que evoca, sino en el modo en que los elementos que lo pueblan se entrelazan con la realidad del poeta hasta el punto de constituir los pilares de su universo poético. El proceso mitificador de su mirada lo abarca todo, transformándolo en parte de un sistema de referencias semejante a una gran burbuja. Dentro de ella se encuentran los distintos personajes de su vida, los reales y los imaginados, y los que son producto de ambos; los hechos vividos,

también tamizados por el cedazo mítico; y en el centro de todo ello el propio Gil-Albert, que escribe para encontrarse.

En suma, el culturalismo no es nunca en Gil-Albert un disfraz tras el cual se oculta, ni una vía de escape, ni siquiera un mecanismo de justificación intelectual o búsqueda de prestigio. Frente a todas estas posibilidades, el culturalismo gilalbertiano funciona como seña de identidad y como tamiz de lo real existente. El autor de *Fuentes de la constancia* se identifica con su obra y a través de ella se reconcilia con la realidad circundante. Él concibe la creación literaria como la creación de un mundo propio, reflejo de una realidad anímica o una experiencia. Pero a la vez, reflexiona acerca de la capacidad del lenguaje para generar otra realidad distinta a la intención del poeta:

> "... ¿Por qué la experiencia, una vez escrita, ha adquirido esta forma y no otra?... Algo te ha raspado y ha sido para ti un descubrimiento verlo formulado en palabras. Pero eso que contemplas en el papel, ¿era realmente tuyo o es una emoción autónoma, con vida propia?"[81].

Gil-Albert necesita del culturalismo; por medio de él transforma la realidad y construye un espacio propio en el que las distintas referencias coexisten y se interrelacionan. Sin duda se trata de una clave imprescindible para la comprensión de su obra.

5.3. Valoración general de la poesía gilalbertiana

La importancia de la contribución de Gil-Albert a la poesía española de la segunda mitad del siglo XX radica principalmente en el hecho de que supone la aparición de un nuevo tipo de culturalismo. Decimos que es nuevo en cuanto que se da a conocer después de la acuñación del término –acuñación que corresponde a la aparición de la poesía *novísima*-. Sin embargo, se trata en realidad de un culturalismo *avant la lettre,* puesto que su existencia precedió a la formulación del término.

Por otro lado, la puesta en práctica que Gil-Albert hace del culturalismo rebasa con creces los límites de la definición aplicada a la escritura de los poetas *novísimos*. Recordemos que en dichos autores "las citas actuaban ... como signo de élite y como marca de autoridad para prestigiar, desde

[81] Ferris, José Luis, "'El tiempo se ha hecho yo mismo'", p. 165.

la misma tradición, el texto y el discurso" (Siles 160). Los ejemplos expuestos hasta aquí no dejan lugar a dudas de que en Gil-Albert se supera la concepción del culturalismo entendido como mero mecanismo de prestigio de la escritura.

Retomemos ahora la definición elaborada en el primer capítulo del presente estudio: "Por *culturalismo* entendemos *la utilización en poesía de referencias culturales de carácter elitista como vehículo de expresión de la subjetividad del poeta*". El culturalismo de muchos autores consiste en una técnica encaminada al ocultamiento del yo. Sin embargo, el análisis detenido del funcionamiento del culturalismo gilalbertiano que hasta aquí hemos llevado a cabo pone de relieve una finalidad distinta. En este caso no se trata de un recurso literario a través del cual el autor busca ocultar la propia subjetividad, sino que es parte constitutiva de dicha subjetividad. En cierto modo cabría decir que el de Gil-Albert es un culturalismo "sincero", un "modelo" de culturalismo, en tanto que ha sido asumido por el poeta hasta el punto de pasar a formar parte de su cosmovisión.

Las generaciones poéticas posteriores a este autor han comprendido la íntima ligazón existente entre el poeta y la raíz culturalista de su obra; por ello, el culturalismo ya no es entendido únicamente como una fachada, sino que a partir de Gil-Albert es posible hablar de dicho concepto como un elemento inherente a la obra –y no añadido- que sirve al poeta como vehículo de expresión de sí mismo. Por lo tanto, la escritura es vista no sólo como el resultado de la puesta en práctica de una serie de recursos técnicos, sino ante todo como una vía de autorrepresentación a la que el poeta se lanza en busca de la propia identidad; en el caso de Gil-Albert es la obra la que conduce al autor, y no a la inversa.

El sentido de la fidelidad que este poeta plasma en su obra es otro de los aspectos destacables de sus idiosincrasia; a través de los años, rodeado de paisajes y circunstancias muy diversas, Gil-Albert mantuvo siempre la constancia que había de caracterizar su obra, y precisamente en dicha constancia de saberse escritor reside en gran parte su contribución a la poesía española del siglo XX: cuando en 1972 se publica su antología *Fuentes de la constancia,* Gil-Albert intenta ofrecer con dicha recopilación un botón de muestra de su quehacer poético y de su concepción de la poesía. Él mismo escoge los poemas que habrán de representarle, y en su selección puede verse dónde recae el mayor peso de su obra.

En la antología se recogen algunos poemas de sus inicios, siendo el más significativo de su escritura anterior al exilio el titulado "Elegía a una casa de campo". Este poema, sobre el cual el autor afirmó que representaba "la irrenunciable poética de la intimidad, de esa intimidad que, dadas sus raíces, puede hacerse sentir en no importa quién"[82]. En nuestra opinión, estamos ante una de las ideas claves de su concepción de la poesía. La escritura gilalbertiana parte siempre del detalle intimista, pero es susceptible de hacerse extensiva a cualquier otro ser humano. En este sentido, quisiéramos enfatizar aquí la importancia del fenómeno de la universalización de la intimidad como una de las aportaciones más innovadoras de su poesía. Gil-Albert genera un culturalismo abierto que permite una mayor identificación del lector con el poema.

Volviendo a la antología de 1972, los libros de los cuales el autor selecciona el mayor número de poemas son *Las ilusiones* y *Los homenajes,* obras ambas de clara impronta culturalista en las que la superposición de la realidad mítica sobre la realidad efectiva constituye una constante. En estos poemas, además, se hace evidente que el vitalismo que impregna la obra gilalbertiana parte de lo más hondo de ella misma. Es decir, el poeta encuentra su fuerza en la palabra, a partir de la cual construye un mundo perfecto desoyendo las muestras de imperfección de la realidad exterior al texto:

¿Será verdad que el mundo está rodando
en sus inexorables fuerzas ciegas?
¿Que hay lastimeros ayes, que hay matanzas
en los oscuros días de los hombres?
¿Por qué yo pues me siento redimido
y esta alegre tensión de mis entrañas
hace ascender dichosa hasta mis labios
una dorada espma? (OPC I, 311)

De nuevo es la intimidad del poeta la que se impone, es la "alegre tensión" interior –la poesía- lo que le redime del dolor que reina en torno suyo. Esta idea de la poesía como vía de superación de los límites y con-

[82] *Información,* Alicante, 21 de abril de 1983. La cita es proporcionada por José Carlos Rovira en sus anotaciones a la edición de *Fuentes de la constancia,* p. 94.

flictos de lo real desemboca en la necesidad esteticista, que no es sino la búsqueda de la belleza (*id est*, la perfección) articulada por medio de la referencia culturalista.

Como vemos, Gil-Albert no renuncia nunca a sí mismo, no modela su imagen ni trata de representarse sino a través de la que él considera la mejor vía: en *Fuentes de la constancia* se revela como lo que es, como lo que siempre fue: un esteta, un culturalista nato, un amante de la belleza a la manera de Keats. Esta fidelidad a su concepción de la poesía, unida a su particular entendimiento del fenómeno culturalista son lo que convierte su escritura en un caso excepcional, inusual sin duda, en el panorama de nuestra poesía.

5.4. Conclusiones finales

La presencia del culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert es un hecho incuestionable; ésta es la premisa que el presente estudio ha tratado de demostrar, y en base a ello se ha analizado el carácter, alcance y significado de dicho fenómeno. Los capítulos precedentes han puesto de relieve, a través de numerosos ejemplos y del análisis del papel desempeñado por las distintas referencias culturalistas, que se trata de un factor cuya importancia rebasa los límites puramente estéticos para constituir uno de los pilares fundamentales de esta escritura.

El culturalismo gilalbertiano posee una serie de rasgos que lo distinguen del de otros autores, como Luis Cernuda o Guillermo Carnero; en Gil-Albert, se trata de la clave constructiva principal de un complejo sistema que es a un tiempo poético y filosófico. Este universo literario es una red de referencias que se entrecruzan apuntando en múltiples direcciones, pero que en última instancia están unidas en torno a un sólo núcleo: el yo del autor. Según se ha venido mostrando a lo largo de los capítulos precedentes, el culturalismo que Gil-Albert desarrolla cumple numerosas funciones, que resumimos a continuación en forma de apartados:

I.- Es fuente de esteticismo:

El culturalismo contribuye a dar una mayor plasticidad a los poemas. La presencia de elementos míticos -especialmente en el caso de las referencias a la mitología clásica- refuerza el patetismo, la belleza o la tragicidad de las composiciones. Las referencias culturalistas evocan espacios con-

cretos, ya sean geográficos o temporales, y generan un esteticismo que no es nunca superficial sino que está hondamente conectado con el contenido cultural de su referente. Según el propio Gil-Albert, "La estética no es para mí una cuestión de líneas y colores; es una emoción interior que despiden las cosas; las cosas del mundo. Estas cosas, al aparecer, se nos muestran estéticamente" (BV 614).

El esteticismo de Gil-Albert es uno de los rasgos que caracterizan su escritura, tanto por su abrumadora presencia como por el modo en que éste se integra en su obra; la belleza es para el poeta alicantino el camino hacia la armonía vital, objetivo que su obra persigue. Tal y como se señalaba en el capítulo introductorio de nuestro estudio, la fascinación por la belleza es una constante en todo cuanto Gil-Albert hacía. Durante toda su vida buscó rodearse de belleza y evocaba constantemente momentos, lugares o personajes que ejemplificaran el preciosismo estético. Él mismo reconoce la importancia del esteticismo y la belleza en su concepción del mundo y en su visión artística, manifestando lo siguiente:

> "Embellecer las cosas del mundo, sus personajes, sus situaciones, sus dramas, no es deformarlas ni, tampoco como se empeñan en demostrar los severos, idealizarla. Embellecer no es simplificar como gustan los realistas, no es tampoco como ellos acusan, adornar. Es por el contrario contemplar, ver, sentir, en toda su esplendidez, la belleza, debido a que la belleza es, más que trina, innumerable y, más que innumerable, potencial; no es precisamente una forma ni un contenido; es un potencial, es decir; una energía oculta que se manifiesta en relaciones, de esto con aquello, de aquello consigo mismo. Descubrir estas relaciones es dotar a la vida de una dimensión inasible que, más que trascenderla, la intensifica. Hay quienes sospechan que la belleza es una invención del artista del mismo modo que la fe lo es del sacerdote; pero se confunden. La belleza pertenece a la vida, emana de ella, por así decirlo; que sea el artista el llamado, por sus agudas dotes de percepción, a revelárnosla, no impide que, al desnudo, un hombre cualquiera, quede momentáneamente transido ante una puesta de sol o bajo los acordes de una sinfonía. El arte puede, por exceso de saturación, convertirse en "artístico", la belleza no. Es siempre algo natural y elocuente que flota, sugestiona, e intranquiliza" (BV 627-8).

La obsesión por lo bello nos conduce de nuevo a la voluntad del autor de ser el modelo que perfila su obra. A través de la creación de un univer-

so estético perfecto en la obra, el poeta busca insertarse en ella y formar él también parte de dicho espacio de perfección y armonía. Para Gil-Albert la verdad reside en la belleza, de ahí que el esteticismo emerja como el camino necesario hacia la verdad buscada por la poesía. Se busca la verdad como concepto absoluto, pero también la verdad del propio poeta.

II.- Universaliza el significado de los poemas en que se inserta:

Mediante la utilización de mitos pertenecientes a una tradición cultural ya asentada, el significado de los poemas se amplía y universaliza, ya que permite al lector establecer la conexión entre dichos mitos y lo que éstos han pasado a representar convencionalmente. Así, aunque el poeta parta de la propia experiencia el poema está abierto al lector, que se reconoce en las preocupaciones universales que las referencias culturalistas encarnan.

Por otro lado, la recurrencia a temas universales representados por estos mitos hace que los poemas superen la coyuntura histórica en que se surgen. Esta es una de las aspiraciones presentes con mayor vehemencia en la obra de Gil-Albert. Su búsqueda de lo inmutable le lleva a renunciar al realismo como principio creativo para tomar en cambio el espacio de lo mítico clásico, trasunto de lo inalterable.

III.- Genera nuevos mitos:

Tal y como se ha venido mostrando desde el capítulo 3, el culturalismo gilalbertiano tiene un papel hondamente mitificador; el poeta eleva a la categoría de mito cuanto le rodea y es reflejado en su obra. Elabora así un sistema complejo cuyos elementos están conectados entre sí a partir de las referencias culturalistas. Según se ha visto, los diferentes temas que ocupan su obra aparecen en su mayoría relacionados con mitos ya existentes. Gil-Albert cultiva una personal técnica poética, consistente en yuxtaponer a lo largo de toda su obra elementos de la realidad ordinaria y elementos pertenecientes al universo mítico clásico, de manera que la realidad efectiva adquiera en la obra rasgos míticos.

En última instancia, el poeta busca la mitificación de sí mismo, en tanto que núcleo central del sistema que ha elaborado. Al presentarse como el elegido para dar voz al mito, pasa a convertirse en parte integrante del mismo.

IV.- Desvía la atención del lector del autor hacia la obra:

Es el "camuflaje" perfecto para la individualidad del autor. El culturalismo invoca en ocasiones la presencia de figuras pertenecientes al ámbito de la literatura, la música, la filosofía, etc. Mediante la presencia de estas figuras el autor articula su propia voz tratando de que ésta pase "desapercibida", esto es, se vale de la significación de los personajes que evoca para disimular su propia presencia en el texto. A través de este recurso el lector ve su atención dirigida hacia el personaje en cuestión y su importancia histórica, de manera que la presencia de Gil-Albert queda difuminada en el poema. Aunque sus reflexiones estén presentes resultan menos obvias de cara al lector.

V. – Sostiene la cosmovisión del autor:

El papel del culturalismo como elemento cohesionador pasa por la sistematicidad de las referencias culturalistas en relación a los temas de la obra. A lo largo del presente trabajo hemos visto cómo determinadas referencias presentaban una alta incidencia en la obra, y cómo es posible establecer una correspondencia entre los temas principales y la presencia de ciertas referencias culturalistas concretas. Esta capacidad del culturalismo de cohesionar los elementos que integran la obra poética gilalbertiana unificando los distintos temas, apunta a un hecho de mayor importancia: lo que Gil-Albert lleva a cabo a través de su obra es la construcción de un mundo mítico, mundo que se sostiene por la presencia del culturalismo. Sin dicha presencia las conexiones entre los temas se perderían y también lo haría el significado último de la obra. En definitiva, la poesía gilalbertiana no es concebible sin el esteticismo culturalista que la vertebra.

VI. – Es vía de autoconocimiento para el autor:

El culturalismo de la obra gilalbertiana refleja la peculiaridad de su autor, es resultado de su personalidad literaria. Gil-Albert es esteticista, culturalista, dionisíaco; se confiesa discípulo de Píndaro y Anacreonte y encarna como ellos la emoción por la existencia. Por ello, su culturalismo no es intencionado sino inevitable; no se inserta en la obra de manera estudiada sino que brota naturalmente, como el manantial de sus "Fuentes de la

constancia". Como el propio poeta manifestó en varias ocasiones, su escritura es el proceso de búsqueda de sí mismo. Gil-Albert sigue el rastro de sí mismo, y en dicho proceso de búsqueda elabora una cosmovisión que le permite interpretar la realidad circundante. La creación esteticista parte del culturalismo para trazar el camino hacia el autoconocimiento; se trata de partir de lo general para llegar a lo particular.

VII. - Juega un papel preponderante en la obra:

A diferencia de otros autores que se valen del culturalismo con un propósito únicamente instrumental, en Gil-Albert la presencia del culturalismo es vital. Podría hablarse aquí de esteticismo superficial *versus* esteticismo profundo. Para el poeta alicantino, se trata de uno de sus elementos fundamentales, tal es la la intensidad de la ligazón existente entre la subjetividad del poeta y la referencia culturalista. El presente estudio está por ello organizado en base a la importancia de este factor. Consideramos que se trata de un aspecto clave para interpretar el universo gilalbertiano.

Esta idea encuentra confirmación en la obra en prosa de Gil-Albert, que si bien no ha sido analizada en este trabajo, ha servido como importante punto de referencia. En su producción en prosa, Gil-Albert continúa sembrando de alusiones culturalistas su visión del mundo, integrando en la mirada propia la ajena también. En este sentido cabe decir que su concepción del mundo se elabora a partir de la fascinación por determinados personajes, épocas, lugares, e incluso obras artísticas. Gil-Albert se perfila como una mente inquieta que absorbe incansablemente la realidad de otros para conformar la suya. Su culturalismo no puede ser por ello prescindible, ni siquiera secundario, sino que es una presencia constante y necesaria, que como hemos dicho constituye el soporte de su cosmovisión.

VIII.- Refleja el bagaje cultural y la ideología del autor:

Una de las consecuencias más inmediatas de la utilización del culturalismo por un autor en su obra, es que permite a lectores y estudiosos rastrear su ideología y el bagaje cultural de que ésta se alimenta. En el caso de Juan Gil-Albert, el espectro de referencias es abrumadoramente amplio, pero es posible reducirlo a varios núcleos fundamentales que en

el presente estudio han sido desarrollados en los capítulos 2 y 3. La estela cultural mediterránea, con especial énfasis en el mundo clásico grecolatino, la filosofía clásica y contemporánea, la religión, la obra literaria de otros autores o la música son algunos de los núcleos culturalistas en torno a los cuales se organizan las referencias que aparecen en esta obra. Lo que nos indica este amplio abanico es que estamos ante un autor eminentemente culto, un lector voraz y un pensador nato. Por otro lado, la aparente anarquía de estas fuentes culturales apunta al carácter autodidacto de Gil-Albert.

En cuanto a la ideología, ésta se trasluce a menudo a través no sólo de las alusiones culturalistas, sino también por medio de las reflexiones de la voz poética en los diferentes poemas. La profunda actitud vitalista del poeta, así como sus ideas políticas –especialmente en sus inicios- dejan su huella en la obra poética, ya sea en forma de manifestaciones explícitas, reflexiones u homenajes a determinadas figuras.

IX.- Es a un tiempo fuente de inspiración y vehículo de homenaje:

En la obra gilalbertiana abundan los "homenajes" explícitos o implícitos a otros autores, ya se trate de Píndaro, Shakespeare, Sófocles o Chopin. Pero no debemos olvidar que todo autor se vale de las alusiones a personajes concretos para elaborar su propia escritura, y Gil-Albert no es una excepción. Por ello, sería un error entender esta obra como un sistema enteramente dependiente de elementos externos a ella. Las referencias que incluye tienen en ocasiones un carácter de homenaje, y otras veces son sólo un punto de partida, una mera excusa de la cual el poeta se aleja progresivamente en su escritura. El culturalismo cumple la función importantísima en estos casos de ser fuente de inspiración, referencia mínima que no debe confundir al lector. No siempre existe una relación cercana entre la referencia a que alude un texto y el texto en sí; el poeta parte de ella para generar su propia creación. Sin embargo, aún en estos casos existe un homenaje latente hacia la figura u obra que le ha servido de inspiración. Gil-Albert enlaza con San Juan y con Nietzsche, con Heráclito y con Dante, y en esa capacidad de beber de fuentes tan diversas y de encontrar en todas ellas alivio a su sed reside la originalidad de su obra.

En resumen, la poesía gilalbertiana está constituída como un sistema de referencias cuyo núcleo central es el propio poeta. El presente estudio incide en la importancia del culturalismo y el análisis de los elementos que lo forman, aspectos hasta ahora no abordados como rasgos aislados y determinantes en la obra de Gil-Albert. Nuestro propósito ha sido demostrar que la presencia del culturalismo no está motivada únicamente por razones de índole estética, sino que su función en la obra va mucho más lejos para convertirse en principio constitutivo primordial de la misma.

Partiendo de la presencia culturalista como principio ordenador de los temas de su poesía, es posible descubrir una organización temática interna cuyos elementos confluyen en una misma búsqueda: la que el autor lleva a cabo para encontrarse a sí mismo. En efecto, Gil-Albert trata incansablemente a través de su poesía de construir su identidad personal y literaria; se vale para ello de las referencias culturales y el tono de confidencia de su escritura. Confirman nuestra conclusión las palabras del propio autor, quien en un momento dado habló de la escritura como un vehículo de conocimiento y reflejo del mundo, afirmando que:

> "Me brotaron de las manos mis libros que se constituyeron en mis títulos y me han dado el goce del saber, de no haberme equivocado. No reflejado en un espejo de falacias y de presunciones, no: en el espejo de la vida, la mía, en la que está plasmado el mundo"[83].

Gil-Albert confirma así la certeza de haber cumplido con su destino mítico, requisito de todo héroe para llegar a serlo, *y no haberse equivocado*. En su obra el poeta ha plasmado -lenta pero exhaustivamente- la realidad que le es conocida y ha reunido los fragmentos del puzzle existencial con un nuevo orden. Este orden es el que gobierna su poesía y da cuenta del resultado de su búsqueda. No se trata de una amalgama de referencias culturales sin más, sino que tal y como se ha venido mostrando, están organizadas para delimitar los aspectos primordiales de su cosmovisión. Gil-Albert *desea ser* su obra porque se busca a sí mismo a través de ella, o tal vez, como sugieren las reflexiones del párrafo siguiente, busca expresar una parte de sí mismo que está oculta pero de cuya existencia es consciente:

---

[83] *Información,* jueves, 21 de abril 1983, p. 20.

"Mi obra escrita, por lo que oigo, exhala un perfume de serenidad, de acoplamiento con el mundo, de complacencia en el vivir, incluso de alegría. Y, sin embargo, yo no soy así. (...) Esa propensión a expresar, a plasmar, a cantar, no lo contario de lo que se siente, pero sí algo que puede ser el efecto de un supersentir, tal vez sea la única posibilidad que se le ofrece de salir a flote a un ser que me acompaña y que, aunque menos tangible, también soy yo, y que pretende dejar huella patente de sí mismo cuando los dos hayamos rendido a la vida, yo mi suspiro último, él su palabra postrera" (BV 571).

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Juan Gil-Albert (en orden cronológico de publicación)

1.1. Poesía

Misteriosa presencia. Madrid: Edic. Héroe, 1936.

Candente horror. Valencia: Nueva Cultura, 1936.

7 romances de guerra. Valencia: Nueva Cultura, 1937.

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

Las ilusiones con los poemas del convaleciente. Buenos Aires: Imán, 1944. Reedición y estudio de Guillermo Carnero. Barcelona: Mondadori, 1998.

El existir medita su corriente. Madrid: Librería Clan, 1949.

Concertar es amor. Madrid: Adonais, 1951.

Poesía (Carmina manu trementi ducere). Valencia: La Caña Gris, 1961.

"A los presocráticos". *Cuadernos Hispanoamericanos,* abril 1963.

Fuentes de la constancia. Ed. de José Carlos Rovira. Barcelona: Llibres de Sinera, 1972; Madrid: Cátedra, 1984.

La meta-física. Barcelona: Ocnos, 1974.

A los presocráticos seguido de Migajas del pan nuestro. Valencia: Lindes, 1976.

Homenajes e In-promptus. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún, 1976.

El ocioso y las profesiones. Sevilla: Aldebarán, 1979.

Mi voz comprometida (1936-1939). Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, 1980.

Variaciones sobre un tema inextinguible. Sevilla: Renacimiento, 1981.

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

Antología poética 1936-1976. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.

Antología poética. Ed. Guillermo Carnero. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1993.

Primera obra poética 1936-1938. Ed. Pedro J. de la Peña. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1996.

1.2. Prosa

La fascinación de lo irreal. Valencia: Tipografía la Gutenberg, 1927. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985.

Vibración de estío. Valencia: Tipografía la Gutenberg, 1927. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1984.

Cómo pudieron ser. Prólogo Fco. Pina. Valencia: Imprenta la Gutenberg, 1929.

Gabriel Miró, el escritor y el hombre. Valencia: Cuadernos de Cultura, 1931.

Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo. Valencia: Levante de España, 1932.

Intento de una catalogación valenciana. Valencia: ed. del autor, 1955.

Contra el cine. Valencia: ed. del autor, 1955. Valencia: Prometeo, 1974.

Concierto en "mi" menor. Valencia: La Caña Gris, 1964. Valencia: La Victoria, 1974. En *Memorabilia.* Barcelona: Tusquets, 1975.

La trama inextricable. Valencia: ed. del autor, 1968. En *Memorabilia.* Barcelona: Tusquets, 1975.

Los días están contados (Contiene también *Viscontiniana, A propósito del arte, De Ortega y Gasset y otras cuestiones patrias, Genio y figura).* Barcelona: Tusquets, 1974.

Crónica general. Barcelona: Barral, 1974.

Valentín (Homenaje a William Shakespeare). Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974. Madrid: Akal, 1984.

Mesa revuelta. Valencia: Fernando Torres, 1974.

Memorabilia (Contiene además *Concierto en "mi" menor, No salir de mi asombro y La trama inextricable).* Barcelona: Tusquets, 1975.

Heraclés. Madrid: Taller Ed. Josefina Betancor, 1975. Madrid: Akal, 1987.

Cantos rodados. Barcelona: Ámbito, 1976.

Drama patrio. Testimonio 1964 seguido de 3 poemas de circunstancia. Barcelona: Tusquets, 1977.

El retrato oval. Prólogo Luis Antonio de Villena. Madrid: Cupsa, 1977. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Un mundo. Prosa. Poesía. Crítica. Prólogo Joan Fuster. Valencia: Artes Gráficas Soler, 1978.

Razonamiento inagotable con una carta final. Madrid: Caballo griego para la poesía, 1979.

Breviarium Vitae. Alcoy: CAAM, 1979. Valencia: Pre-Textos, 1999.

Gabriel Miró: Remembranza. Madrid: Edic. de la Torre, 1980.

Los arcángeles. Barcelona: Laia, 1981.

El ocio y sus mitos. Málaga: Bégar, 1982.

España: empeño de una ficción. Barcelona: Júcar, 1984.

Yehuda Haleví (coautor Máximo José Kahn). Madrid: Júcar, 1986.

Cartas a un amigo. Alicante: Pre-Textos, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1987.

Obra completa en prosa. 12 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982-1989.

Tobeyo o del amor (Homenaje a México). Valencia: Pretextos, 1990.

1.3. Otros textos

"Los tres dictadores". *Nueva España* 26, 11 diciembre 1930.

"Las embajadas españolas". *Nueva España* 43, 6 mayo 1931.

"Sobre *Éxtasis*". *Nueva Cultura* 2, febrero 1935: 16.

"Palabras actuales a los poetas". *Nueva Cultura,* 1ª época, 9, diciembre 1935: 16.

"Saludo de *Nueva Cultura* a los intelectuales franceses del frente popular". *Nueva Cultura* 12, mayo-junio 1936: 3.

"El río". *Nueva Cultura* 13, julio 1936: 9.

"Poemas de la revolución" [consta de "A una casa de campo (elegía)" y "Despedida de un año (1936)"]. *Hora de España* 1, enero 1937: 40-44.

"Testimonios en tierras aragonesas". *Hora de España* 2, febrero 1937: 35-38.

"El poeta como juglar de guerra". *Nueva Cultura*, año III, 1, marzo 1937: 8-9.

"Lamentación (Por los muchachos moros que, engañados, han caído ante Madrid)". *Nueva Cultura*, año III, 2, abril 1937: 10.

"Espectáculos". *Hora de España* 4, abril 1937: 55-57.

"Palabras a los muertos"; "El campo". *Hora de España* 4, mayo 1937: 39-42.

"Cartas bajo un mismo techo" (coautor Ramón Gaya). Hora de España 6, junio 1937: 23-32.

"A Valencia". *Nueva Cultura*, año III, 6-8, agosto-octubre 1937, p.s.n.

"Ponencia colectiva" (VVAA). *Hora de España* 8, agosto 1937: 83-95.

"La Barraca". *Hora de España* 10, octubre 1937: 76-77.

"El otoño". *Hora de España* 11, noviembre 1937: 11-15.

"Octavio Paz". *Hora de España* 11, noviembre 1937: 75-76.

"Dos sonetos a Federico García Lorca". *Hora de España* 12, diciembre 1937: 67.

"A una fábrica abandonada". *Hora de España* 14, febrero 1938: 67-68.

"En la muerte de Federico García Lorca". *Hora de España* 15, marzo 1938: 90-94.

"A la muerte (estela)". *Hora de España* 14, abril 1938: 67-69.

"El culto familiar" (incluye "La morada" y "Elena"). *Hora de España* 19, julio 1938: 39-41.

"Mis preceptores". *Las Españas* [México D.F.] noviembre 1946: 3, 12.

"Alonso Quijano el bueno". *Las Españas* [México D.F.] julio 1947: 10-13.

" En mi desván. Desvelos y juicios de un indolente", *Suplemento dominical de El Nacional* [México D.F.] 17 de agosto, 1947: 3.

"En mi desván. Desvelos y juicios de un indolente. II." *Suplemento dominical de El Nacional* [México D.F.] 31 de agosto, 1947: 13.

"El vivo exponente de la nada". *Calle del Aire* I [Sevilla] 1977: 17-26.

"Sobre el amor". *Laberinto del pensar* 3, [Universidad de Valencia] noviembre 1979: 27-41.

"Breve historial tardío sobre mi suerte". *La Casa del Pavo* [Alcoy] 14 abril 1983: 5-7. *Noticias*, 10 diciembre 1982.

"Si hablo de mí es por ser el hilo que me conduce a los demás". *Información*, 21 abril 1983: 19-20.

"Sorpresa y cautiverio de México". *Homenaje a México.* México: Ateneo español de México, 1983.

"Cómo ve España Genaro Lahuerta". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 56-57.

"Monólogo en la Alhambra". Granada: Universidad de Granada, Aula de Poesía, 1985.

"El río". *Nueva Cultura* XIII, julio 1936: 9.

"Realidad y deseo en Luis Cernuda". *3 Luis Cernuda*. (Gil de Biedma, Jaime, Villena, Luis Antonio de, Gil-Albert, Juan). Sevilla: Universidad, 1977.

"A las hierbas de España", "Mi poema de Francia". *Poetas libres de la España peregrina en América.* Horacio J. Becco y Osvaldo Svanascini, eds. Buenos Aires: Ollantay, 1947.

2. Bibliografía sobre Juan Gil-Albert

2.1. Artículos, reseñas, notas periodísticas y entrevistas.

Abreu Gómez, Ermilo. "Juan Gil-Albert". *El Nacional* [México D.F.] 2 enero 1946: 3. *Sala de retratos.* México: SEP, 1947.

Alcedo, José Antonio de. "Juan Gil-Albert.". *Levante* [Valencia] 12 julio 1975.

Aliaga, Juan Vicente. "Sobre el estilo: leyendo *Los arcángeles.*" *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 50-51.

Aloguin-Pallach, María Antonia. "Dues visions del fet cinematográfic: Juan Gil-Albert i Francisco Ayala." *Quaderns de l'Institut de Teatre de la Diputació de Barcelona* 25, junio 1984: 125-146.

Alonso, Cecilio. "España. Drama y ficción. El compromiso maduro de un repatriado (1961-65)." *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 13-20.

Altolaguirre, Manuel. "*Candente horror*, poemas de Juan Gil-Albert." *Hora de España* 1, enero 1937: 59-60.

Álvarez, Juan. "Juan Gil-Albert, rescatado del olvido". *La Vanguardia*, 7 febrero 1982: 31.

Amo, Álvaro del. "La obra en prosa de Juan Gil-Albert". *El País. Libros*, 26 septiembre 1982.

Amusco, Alejandro. "La escala de Jacob". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 173-186.

Andújar, Amanda y Manuel, "Una carta a Juan Gil-Albert". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 29-33.

Andújar, Manuel. "Ámbito, nueva ventana de poesía". *El País*, 16 junio 1976.

—. "Juan Gil-Albert, maestro, amigo, compañero". *La Casa del Pavo* [Alcoy] 14 abril 1982: 41.

Anónimo."Encuesta". *Romance. Revista Popular Hispano-americana* VII, [México] 1 mayo 1940: 2.

Anónimo (J.A.). "Crónica sobre Juan Gil-Albert". *Diario de Valencia,* 24 enero 1982.

Anónimo (J.M.). "Gil-Albert: una obra alimentada por la cultura clásica". *ABC* 17 febrero 1982.

Anónimo. "Gil-Albert ofrece en el Ateneo una 'lectura teatral' de su obra literaria". *El País* 17 febrero 1983.

Arazo, Mª Angeles. "La confesión de Juan Gil-Albert". *Las Provincias,* 17 agosto 1984: 27.

Asiaín Ansorena, Alfredo. "La ilusión de referencialidad en la confesión autobiográfica:

Juan Gil-Albert". José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, eds. *Escritura autobiográfica Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.* Madrid: Visor, 1993.

Avelló, "*Valentín*". *La Nueva España*, [Oviedo] 2 julio 1974.

Azancot, Leopoldo. "Crónica general". *La Estafeta Literaria* 556, enero 1975.

—. "Grandeza de Gil-Albert". *La Estafeta Literaria* 542, junio 1974.

—. "*Heraclés*. Sobre una manera de ser." *Indice* 4, abril 1976: 16.

—. "Singularidad de Gil-Albert". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 71-81.

Aznar, Manuel. "Las colaboraciones de Juan Gil-Albert en la revista *Correo Literario* de

Buenos Aires". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 21-38.

—. "Juan Gil-Albert y su época: literatura y compromiso político 1927-1929". *Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert.* Valencia: Diputación, 1984: 28-46.

Azuar, Rafael. "Juan Gil-Albert, poeta mediterráneo". *La Verdad*, 15 septiembre 1974: 11.

Barnatán, Marcos Ricardo. "Un inquietante descubrimiento". *Informaciones,* [Madrid] 6 junio 1974.

Beltrán, Adolf. "Juan Gil-Albert, poeta deslumbrador e inclasificable, fue enterrado ayer en Valencia". *El País*, 5 julio, 1994: 26.

Bellveser, Ricardo. "Acuarelas bribias. Juan Gil-Albert, después de Juan". *Las Provincias (El Dominical)*, 18 abril 1982: VII.

—. "*El existir medita su corriente.* Nota del editor". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: VI.

—. "La fascinación de lo real". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 52-53.

—. "La poesía última de Juan Gil-Albert". *Las Provincias,* 4 abril 1976: 46.

Bernácer, Francisco. "El clasicismo de Juan Gil-Albert". *El País. Libros*, 18 mayo 1980.

—. "Juan Gil-Albert: encuentro entre el presente y sus recuerdos". *La Casa del Pavo,* [Alcoy] 14 abril 1983: 47-49. *Papeles de Son Armadans* CCXXVIII, febrero 1975: 149-156.

Besó, Pedro. "*La meta-física* de Juan Gil-Albert". *Las Provincias*, 5 enero 1975: 35.

Bradford, Carole A. "Juan Gil-Albert and Jorge Guillén: The Apollonian and the Dionysian Modes in Contemporary Spanish Poetry". *España Contemporánea*, 3.1, primavera 1990: 7-24.

—. "Juan Gil-Albert: Voice in Exile". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 18.1 (1993): 43-58.

—. "The Personal and the Universal Visions in the *Homenajes e in promptus* of Juan Gil-Albert". *Hispanic Journal* 6.1, Fall 1984: 101-109.

Brines, Francisco. "Gil-Albert: un objeto y un proceder lujosos" *Calle del Aire* (1978). *Obra poética completa*, vol. V, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1983. *Escritos sobre poesía española. (De Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*. Valencia: Pre-textos, 1995.

—. "La justicia de un homenaje tardío". *El País*, 3 diciembre, 1982. *Escritos sobre_poesía...*

—. "La tierra natal en la poesía de Juan Gil-Albert." *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 187-275. *Escritos sobre poesía...*

—. "Una puerta entornada". *ABC*, 5 julio 1994: 69. *Escritos sobre poesía...* con el título "En la muerte de Juan Gil-Albert".

—. "Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 89-98.

—. "La voluntaria jubilación de un escritor". *El País*, 16 junio 1981. *Escritos sobre poesía...*

Calomarde, Joaquín. "Gil-Albert, objeto de su literatura". *Pueblo*, 17 enero 1984.

—. "Juan Gil-Albert, cronología de un yo cautivado". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 59-65.

—. *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto.* Barcelona: Anthropos, 1988.

—. "Juan Gil-Albert: remembranza y crónica". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 21.

Campos, Pere Miquel. "Se crea el Instituto de Estudios Juan Gil-Albert en Alicante". *El País*, 7 enero 1984.

Cano Ballesta, Juan. "Poesía mediterránea: el helenismo estético y vital de Juan Gil-Albert". *Mosaico Ibérico*. Ed. Juana Sabadell Nieto (en vías de publicación).

Capecchi, Luisa. "Un proyecto cosmogónico en las *profesiones* de Juan Gil-Albert." *Insula* 414, mayo 1981: 1-12.

Capó, Bernat. "El alcoyano Gil Simón". *Noticias*, 19 junio 1984: 11.

Carbonell, Quico. "Gil-Albert y el cinema o el engaño a los ojos". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 38-40.

Carnero, Guillermo. "El compromiso político-literario". *Cartelera Turia* 1088,

Valencia,10-16 diciembre 1984: 54-55.

—. "Poesía incompleta de Juan Gil-Albert," *Diario de Valencia* 25-26 julio 1981: 24 y 30. *Quimera* septiembre 1981: 50-52.

—. "La poética del desasimiento: *Las Ilusiones* de Juan Gil-Albert y la ruptura del discurso poético de la posguerra española". *Canelobre* 33-34, verano/otoño 1996: 40-46

Carro, Javier. "Claves modernistas en la *Crónica General*". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 48-54.

Castaño, Juan Angel. "Juan Gil-Albert: La vida interior". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 41.

Catalán González, Miguel. "El engañoso verano. Idea del Tiempo en *Concierto en mi menor*". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 112-115.

Colinas, Antonio. "En su mar, en su hora". *ABC*, 5 julio, 1994: 68.

Colomina, Manuel. "Coraje cívico y elegancia." *Noticias*, 3 octubre 1982: 31.

Conte, Rafael. "El desplazado". *ABC*, 5 julio 1994: 68.

Chacel, Rosa. "Afirmación". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 79-81. VVAA, Homenaje al poeta J. Gil-Albert. Literatura y compromiso político en los años *treinta*. Diputación Provincial de Valencia, 1984:11-16.

—. "Juan Gil-Albert cree en lo que ve," *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 39-42.

Díaz de Castro, Francisco J. "Delicioso infierno: Juan Gil-Albert y su canto en vilo". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 82-89.

—. "Juan Gil-Albert: el equilibrio de *Las ilusiones*". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 55-64.

Díez de Revenga, Francisco Javier. "Reflexiones en torno a Juan Gil-Albert". *Monteagudo* 2 (3ª. época), 1997: 105-112.

Domingo, José. "Un poeta de la generación del 36: Juan Gil-Albert". *Insula* 230, enero 1966: 5.

Domínguez, Salvador. "Un exilio por fin roto: Entrevista con Juan Gil-Albert." *Quimera: Revista de Literatura,* enero 1983: 46-51.

Espasa, Teresa. "La fuga del tiempo en Juan Gil-Albert". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 110-1.

Duny-Allaigre, Annick. "*Laura* de Gil-Albert: aproximación a una poética". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 65-74.

Espí Valdés, Adrián. "Carta al poeta y amigo Juan Gil-Albert". *Información,* 2 septiembre 1996: 2.

—. "Juan Gil-Albert en 1966". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 17-18.

—. "Sobre una iconografía de Juan Gil-Albert". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 75-90.

Ferreres, Rafael. "Juan Gil-Albert: eslabón imprescindible". *Levante*, 29 noviembre 1971: 18.

—. "*Valentín*, de Juan Gil-Albert". *Levante*, 8 septiembre 1974.

Ferris, José Luis. "'El tiempo se ha hecho yo mismo' (Una entrevista con Juan Gil-Albert)". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 163-168.

Fraile, Medardo. "De Juan Gil-Albert: 3 ó 4 lecciones". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 15-17.

Gallego, Vicente. "El escritor como modelo moral: Juan Gil-Albert". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 103.

Garbí, Teresa. "*Breviarium vitae* y aclaración de lo real". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: II-VI.

García, Manuel. "Gil-Albert: Literatura y exilio". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 63-64.

García del Burgo, Pilar. "Yo he sido feliz en todos los aspectos. Entrevista a Juan Gil-Albert". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984.

García de la Concha, Víctor. "Un español que razona y canta". *ABC*, 5 julio, 1994: 70.

García Martín, José Luis. "Notas sobre *Valentín*". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 277-289.

García Osuna, Carlos. "Juan Gil-Albert". *Ya*, 24 septiembre 1982: 44.

—. "Gil-Albert, la sabiduría". *Ya*, 22 septiembre 1982: 43.

—. "Gil-Albert: una estética de la sensualidad". *Ya*, 11 abril 1982.

García Román, Fernando. "Sin demasiada importancia". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 29.

García Selam, María Dolores. "El pensamiento contemplativo de Juan Gil-Albert". *Algaria* 9, [Alicante] marzo 1984: 29-48.

Genís, Joaquín. "Gil-Albert recibió la medalla de oro de la ciudad". *Información,* jueves 14 abril 1983: 15.

Gil de Biedma, Jaime. "Juan Gil-Albert entre la meditación y el homenaje". Juan Gil-Albert, *Valentín. Homenaje a William Shakespeare.* Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974. *Plural: Crítica, Arte, Literatura* 36, [México D.F.] 1974: 42-50.

—. "Un español que razona". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 47-48.

Gimferrer, Pere. "Frágil, muy frágil". *ABC*, 5 julio, 1994: 67.

Gómez Torres, Ana. "Sobre *Los Arcángeles* de Juan Gil-Albert". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 121-123.

González, Elena. "A las puertas de su homenaje. Juan Gil-Albert, poeta entre dos generaciones" (I y II). *Levante*, 29 y 30 noviembre 1979.

Gracia, Antonio. "Una poética para Juan Gil-Albert". *Insula* 595-596 (julio-agosto) 1996: 11-12, 17.

—. "Un sicograma para Juan Gil-Albert". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 91-102.

Irles, Gerardo. "*Breviarium Vitae* o las opiniones de Juan Gil-Albert". *La Casa del Pavo,* [Alcoy] 14 abril 1983: 25.

—. "Juan Gil-Albert: Las confesiones de un hijo del siglo". *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* 40, septiembre-diciembre 1983: 217-223.

Izquierdo, Marina. "La Comunidad Valenciana despide a uno de sus grandes nombres: Juan Gil-Albert". *ABC*, 5 julio, 1994: 67.

Jiménez, José O. "En torno a la poesía última de Juan Gil-Albert." *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 291, 312.

—. "Juan Gil-Albert en su trama inextricable". *Insula* 274, septiembre 1969: 4. *Diez años de poesía española.* Madrid: Insula, 1972: 395-406.

Joulin, Elisabeth. "Un cántico humano: Poesía de Juan Gil-Albert." *Bulletin Trimestriel de la Societé des Langues Neo Latines* 79.3 (1985): 71-80.

Lahuerta, Genaro. "Estos años prendidos en nuestros hombros". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 58.

Leal, Juan de Dios. "Juan Gil Albert, la fascinación de su presencia". *Cuadernos Hispanoamericanos* 394, abril 1983: 204-207.

—. "*Valentín* de Juan Gil-Albert". *Levante*, 11 enero 1975.

Lechner, Juan. "Candente lucidez". *La Casa del Pavo* [Alcoy] 14 abril 1982: 12-13.

—. "Testimonio". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 49-52.

Linares, Abelardo. "La obra primera de Juan Gil-Albert." *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 313-330.

López Grado, Alfonso. "Juan Gil-Albert, en su Calle del Aire". *Cuadernos Hispanoamericanos* 358, abril 1980: 218-223.

Martí, Frederic. "'Los dioses han sido conmigo benévolos, y hasta pródigos'. Juan Gil-Albert, Premi de les Lletres del País Valenciá". *Noticias, 3 octubre 1982: 31.*

Martín Gaite, Carmen. "Juan Gil-Albert, el espectador apasionado". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 53-54.

Martínez Ruiz, Florencio. "Gil-Albert, el secreto encanto de la progresía". *ABC,* 19 septiembre 1982: 43.

Más, José. "*El retrato oval* de Juan Gil-Albert". *Las Provincias. (Artes y Letras),* 4 diciembre 1977: V.

Miglos, Danièle. "Unos recuerdos de Rosa Chacel y de Juan Gil-Albert". *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas.* Patrick Collard, editor. Genève: Librairie Droz, 1997.

Millás, Jaime. "Juan Gil-Albert: 'Por el hecho de estar vivo puedo expresar los años que vivió nuestra generación'". *El País*, 16 noviembre 1984: 32.

—. "Juan Gil-Albert se resiste a que su literatura sea su única biografía". *El País*, 28 mayo 1982: 38.

—. "'Me siento un anarquista nato y no soy un esteta'. Conversación con Juan Gil-Albert". *El País*, 29 julio 1979: IV-V.

Miralles Meliá, Francisca. "Juan Gil-Albert o el clasicismo. Notas sobre *Sensación de siesta*". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 104-109.

Miró, Adrián. *Gil-Albert, desde Alcoy*. Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1994.

—. "Un Gil-Albert Simón antes de Gil-Albert". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 104-112.

—. "Gil-Albert y su circunstancia alcoyana". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 55-57.

—. "El sentido de una revelación". *La Casa del Pavo* [Alcoy] 14 abril 1982: 19, 50.

Moreno, Salvador. "Juan Gil-Albert y su homenaje a México". *La Casa del Pavo* [Alcoy] 14 abril 1982: 34-36.

—. "México en Juan Gil-Albert". *Calle del aire* I, [Sevilla] 1977: 331-333.

Moreno, Antonio. "El sentido de la fidelidad en Juan Gil-Albert". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 113-124.

Moreno Páez, María Paz. "Juan Gil-Albert". *Cármenes* I, otoño-invierno 1998: 5-15.

—. Reseña a Juan Gil-Albert, *Antología poética*. Ed. Guillermo Carnero. *España Contemporánea* 8.1, primavera 1995: 118-121.

Moura, Beatriz de. "Sobre Juan Gil-Albert". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 59-61.

Muñoz, Manuel. "Juan Gil-Albert obtiene por unanimidad el Premio de las Letras del País Valenciano de 1982". *El País*, 17 septiembre 1982.

Ortiz, Fernando. "Semblanza de un clásico". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 63-64.

Palacio, Carlos. "Carta abierta en *mi* menor a Gil-Albert". *La Casa del Pavo,* [Alcoy] 14 abril 1983: 10-11.

—. "Homenaje a Gil-Albert en *mi* menor". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 170-173.

Paz, Octavio. "Una sensibilidad estética y moral". *ABC*, 5 julio 1994: 69.

Pedraza, Pilar. "Retratos ovales". *El País*, 6 julio, 1994: 15.

Pedrós, Ramón. "Gil-Albert: la trama de la constancia". *ABC*, 25 mayo 1975.

Peña Ardid, Carmen. "Amor y homosexualidad en Juan Gil-Albert." *Cuadernos de Investigación Filológica* 14, [Logroño] 1988: 21-39.

Peña, Pedro J. de la. "Juan Gil-Albert: los años formativos". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 55-58.

—. *Juan Gil-Albert.* Madrid: Júcar, 1982.

—. "Juan Gil-Albert". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 9.

—. "Juan Gil-Albert: el exilio y el reino". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 59-60.

—. "Extensión y complejidad en la obra de Juan Gil-Albert". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 125-130.

Pérez Egido, Emilio. "Homoerótica renacentista: homenaje a Juan Gil-Albert". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 119-121.

Pérez Escohotado, Javier. "Breve noticia de lo árabe en Gil-Albert". *La Casa del Pavo,* [Alcoy] 14 abril 1983: 45-46.

—. "Juan Gil-Albert, el último pagano". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 14-15.

Picó, José F. "El Instituto de Cultura Juan Gil-Albert organizará un homenaje póstumo al poeta". *ABC Alicante,* 5 julio, 1994: 42.

Prieto de Paula, Angel Luis. "El lugar de Juan Gil-Albert en la historia de la poesía española". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 131-138.

—. "La palabra serena de Juan Gil-Albert". *Insula* 464-465, julio-agosto 1985: 15.

Real, Olga. "Un poeta entre lo ético y lo estético". *Levante,* 17 septiembre 1982.

Revert Cortés, Antonio. "La voz descomprometida de Gil-Albert". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1983: 22-24.

Rodríguez, Rosa María. "Masculino dual". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 115-119.

—. "Provinciano universal. Homenaje a Gil-Albert". *Pueblo*, 24 enero 1984.

Rodríguez, Evangelina, y Martín, José. "Juan Gil-Albert: Breviario del arte y la historia". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 139-156.

Rodríguez Padrón, Jorge. "Bajo el signo de Juan Gil-Albert." *Ínsula* 432, noviembre 1982: 5-6.

Romero Márquez, Antonio. "Gil-Albert o la complicidad". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 83-88.

Rovira, José Carlos. "Acerca de personas y personajes que pueblan la casa-mundo". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 75-78.

—. "Diario de un adepto (17 de septiembre)". *La Casa del Pavo,* [Alcoy] 14 abril 1983: 27.

—. "Las incesantes ilusiones de Juan Gil-Albert." *L'Arrel,* 1981: 73-90.

—. "Invitación a Gil-Albert". *Información*, 21 abril, 1983: 20.

—. *Juan Gil-Albert.* Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1991.

Rupérez, Ángel. "El enigma del hombre". *El País,* 5 julio, 1994: 26.

Saladrigas, Robert. "El tiempo en Gil-Albert". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 65-67.

Sánchez Barbudo, Antonio. "Conciencia de un poeta: *Candente horror*". *Nueva Cultura* XIII, julio 1936: 7-8.

—. "Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert." *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 89-116.

Sánchez Reboredo, José. "Gil-Albert contempla una fotografía". *Insula* 446, enero 1984: 3.

—. "Gil-Albert o la armonía de contrarios". *Canelobre* 33-34, verano-otoño 1996: 157-162.

Santamaría, José. "Materiales para una lectura de Juan Gil-Albert." *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 117-160.

Santos, Dámaso. "Juan Gil-Albert: después de la campanada." *Pueblo Literario*, 1 junio 1979: 6.

Serrano Plaja, Arturo. "*Son nombres ignorados* de Juan Gil-Albert (E. "H. de E.")". *Hora de España* XVIII, junio 1938: 56-59.

Simón, César. "Una panorámica". Prólogo a Juan Gil-Albert, *Antología poética*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.

—. "Dos poemas a Juan Gil-Albert". *Canelobre* 33-34, verano-otoño1996: 9-11.

—. "Gil-Albert y el cine". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 60-62.

—. "*Las ilusiones con los poemas del convaleciente* de Juan Gil-Albert". *Las Provincias*, 13 julio 1975.

—. *Juan Gil-Albert: de su vida y obra*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.

—. "Juan Gil-Albert y la poesía como forma de vida". *Anthropos* 110-111, julio-agosto 1990: 99-102.

—. "Juan Gil-Albert y el Premio de las Letras Valencianas". *Las Provincias*, 18 septiembre 1982: 5.

—. "Lenguaje y estilo en la obra poética de Juan Gil-Albert." Tesis doctoral. Universidad de Valencia, 1974.

—. "Un original *malgré lui*". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: I-II.

Suñén, Luis. "Juan Gil-Albert: la estética, la moral y la memoria". *El País. Libros*, 15 mayo 1983.

Tello Aina, Rosendo. "Concierto en mi menor para Juan Gil-Albert". *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 161-170.

—. "*Los viñedos* de Juan Gil-Albert, espejo del mundo." *Cuadernos Hispanoamericanos* 388, octubre 1982: 137-154.

—. "La poesía cíclica de Juan Gil-Albert (1936-1947)". *Homenaje a Juan Gil-Albert* Valencia: Generalitat Valenciana, 1994: 77.

Torres Fierro, Danubio. "Gil-Albert o el conjuro entre los mitos". *Vuelta* 192, [México D.F.] noviembre 1992: 59-62.

Trapiello, Andrés. "Las ilusiones". *El País,* 5 julio, 1994: 12.

Utrera, María Victoria. "Sobre *Mis preceptores* de Juan Gil-Albert. Notas sobre el sentido trascendente del cante jondo". *Anthropos* 110-11, julio-agosto 1990: 124-127.

Val, Ricardo de. "Prosa y verso de Juan Gil-Albert". *Las Provincias*, 1 septiembre 1974: 30.

Ventura Meliá, R. "'Mi conciencia se siente ahora colmada y abrumada'. Gran homenaje al escritor en el Círculo de Bellas Artes". *Levante,* 17 noviembre 1984: 11.

Vicent, Manuel. "Juan Gil-Albert navegando en un mar de dulzura". *El País,* 5 septiembre 1981: 9.

Villar Ribot, Fidel. "Una elegía telúrica de Juan Gil-Albert." *Insula* 426, mayo 1982: 14.

Villena, Luis A. de. "Heraclés invoca a Hylas (un tratado sobre la homosexualidad)". *Papeles de Son Armadans* 243, 1976: 311-323.

—. "Juan Gil-Albert, lectura en Madrid y postaristotelismo". *Las Provincias,* 9 noviembre 1976: 28.

—. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert.* Madrid: Anjana, 1984.

—. "Retrato íntimo de Juan Gil-Albert". *Cartelera Turia* 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984: 62-63.

—. "Visión de Juan Gil-Albert, filósofo". *La Casa del Pavo*, [Alcoy] 14 abril 1982: 31.

Wirth, Rafael. "El poeta Juan". *La Vanguardia,* 27 mayo 1982:39.

2.2. Monográficos y homenajes

Anthropos 110-11, julio-agosto 1990.

L'Arrel 2, [Elche] (U.N.E.D.), 1981.

Calle del Aire I, [Sevilla] 1977.

Campus 3-4, Universidad de Alicante, invierno-primavera 1984: 79-91.

Canelobre 33-34, [Alicante] Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", verano/otoño 1996.

Cartelera Turia 1088, [Valencia] 10-16 diciembre 1984.

La Casa del Pavo, [Alcoy] 14 abril 1983.

Homenaje a Juan Gil-Albert. Bellveser, Ricardo (ed.). Valencia: Ayuntamiento, 1991.

Mérida. Informativo municipal. Mérida, mayo 1984.

El Monte y su Aula Abierta 20, Sevilla: Monte de piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984.

Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert. Valencia: Diputación, 1984.

El Mono-Gráfico. Revista Literaria 9, Asociación Valenciana de Críticos Literarios, 1996.

3. Teoría de la lírica

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general.* Trad. Juan Almeda. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1978.

Bousoño, Carlos. *Poesía postcontemporánea. Cuatro estudios y una introducción.* Madrid: Júcar, 1984.

Bruns, Gerald. *Modern Poetry and the Idea of Language.* New Haven: Yale UP, 1974.

Eagleton, Terry. *Literary Theory.* Minneapolis: Minnesota UP, 1983.

Easthope, Anthony. *Poetry as Discourse.* New York: Methuen, 1983.

Eliot, T.S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism.* New York: Barnes & Noble, 1960.

Jakobson, Roman. *Selected Writings.* Stephen Rudy (ed.). The Hague; New York: Mouton Publishers, 1962. Vol. III.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry.* Bloomington: Indiana UP, 1978.

Rosenmeyer, Patricia. *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition.* Cambridge: Cambridge UP, 1992.

4. Poesía y contexto histórico

Andrés, Ramón. *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española.* Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Benito de Lucas, Joaquín. *Literatura de la postguerra: la poesía.* Madrid: Cincel, 1981.

Blecua, José Manuel, ed. *Poesía de la Edad de Oro.* Madrid: Castalia, 1984.

Bodini, Vittorio. *Los surrealistas españoles.* Barcelona: Tusquets, 1971.

Brines, Francisco. *Escritos sobre poesía española. (De pedro Salinas a Carlos Bousoño).* Valencia: Pre-Textos, 1995.

Calamai, Natalia. *El compromiso de la poesía en la guerra civil española.* Barcelona: Laia, 1978.

Calvo Carilla, José Luis, *Quevedo y la generación del 27.* Valencia: Pre-Textos, 1992.

Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución.* Madrid: Gredos, 1972.

Carnero, Guillermo. *El Grupo "Cántico" de Córdoba.* Madrid: Editora Nacional, 1976.

—. "Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles' de 'Arde el mar'". *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 11-12, 1990: 19-36.

Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles.* Barcelona: Barral Editores, 1970.

Corral, Rose, Arturo Sonto y James Valender. *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México.* México DF: Colegio de México, 1995.

Debicki, Andrew. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond.* Lexington: Kentucky UP, 1994.

Díaz-Plaja, Guillermo. *Culturalismo y creación poética.* Madrid: Revista de Occidente, 1972.

Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea.* Madrid: Gredos, 1974.

Galanes, Miguel. "El imperio de la diversidad: culturalismo, sensismo y otros...". *Insula* 512-513, agosto-septiembre 1989: 61-62.

García de la Concha, Victor. *La poesía española de 1935 a 1975.* 2 vols. Madrid: Cátedra, 1987.

Gómez Canseco, Luis, ed. *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX.* Huelva: Universidad, 1994.

Ilie, Paul. *Literature and Inner Exile: Authoritarian Spain, 1939-1975.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.

Jiménez Martos, Luis. *La generación poética de 1936. Antología.* Barcelona: Plaza y Janés, 1972.

Jiménez, José Olivio. *Diez años de poesía española,1960-1970.* Madrid: Ínsula, 1972. Reeditado como *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea (1960- 1970).* Madrid: Rialp, 1998.

—, ed.. *El simbolismo.* Madrid: Taurus, 1979.

Jones, R.O. *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía.* Barcelona: Ariel, 1985.

Lechner, Johannes. *El compromiso en la poesía española del siglo XX.* 4 vols. Leiden: Universitaire Pres Leiden, 1968.

Pérez Gutiérrez, Francisco. *La generación poética de 1936.* Madrid: Taurus, 1976.

Prieto de Paula, Angel Luis. *Musa del 68. Claves de una generación poética.* Madrid: Hiperión, 1996.

Rosenthal, Marilyn. *Poetry of the Spanish Civil War.* New York: New York UP, 1975.

Rubio, Fanny y Falcó José Luis. *Poesía española contemporánea (1939-1980).* Madrid: Alhambra, 1981.

Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España.* Madrid: Castalia,1985.

Siles, Jaime. "Dinámica poética de la última década". *Revista de Occidente.* 122-123, julio-agosto 1991: 149-69.

Silver, Philip W. *Ruin and Restitution: Reinterpreting Romanticism in Spain.* Nashville: Vanderbilt University Press, 1997.

—. *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España.* Madrid: Cátedra, 1996.

Velilla Barquero, Ricardo. *La literatura del exilio a partir de 1936.* Madrid: Cincel, 1981.

Vicente Hernando, César de, ed. *Poesía de la guerra civil española 1936-1939.* Madrid: Akal, 1994.

VVAA. *Romancero general de la guerra de España.* Madrid/Valencia: Ediciones Españolas, 1937.

VVAA. *Romancero de la guerra civil.* Madrid: Ediciones de la Guerra Civil, 1936.

VVAA. *Romancero de la guerra civil.* Edic. de Francisco Caudet. Madrid: Ediciones de la Torre, 1978.

5. Otras obras consultadas

Anónimo. *Cantar de Mío Cid.* Ed. Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1976.

Cernuda, Luis. "Historial de un libro", en *La realidad y el deseo (1924-1962).* Madrid: Alianza, 1991.

—. *Las nubes. Desolación de la quimera.* Ed. Luis Antonio de Villena. Madrid: Cátedra, 1984.

—. *Poesía completa.* Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Barcelona: Barral Editores, 1974.

—. *La Realidad y el Deseo (1924-1962).* Madrid: Alianza Editorial, 1991.

The Chiron Dictionary of Greek & Roman Mythology. Transl. Elizabeth Burr. Illinois: Chiron Publications, 1994.

Crystal, David, ed. *The Cambridge Biographical Encyclopedia.* New york: Cambridge UP, 1994.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios.* Madrid: Alianza, 1996.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía.* Madrid: Alianza Editorial, 1984.

Garro, Elena. *Memorias de España.* México: Siglo Veintiuno Editores, 1992.

Grimal, Pierre. *The Dictionary of Classical Mythology.* Transl. A.R. Maxwell-Hyslop. New York: Blackwell, 1986.

Gullón, Ricardo. *Diccionario de literatura española e hispanoamericana.* Madrid: Alianza, 1993.

Marías, Julian, y Bleiberg, Germán. *Diccionario de literatura española.* Madrid: Revista de Occidente, 1972 (4a. edic.).

Petrarca, Francesco. *Rime e trionfi.* Ed. Raffaello Ramat. Milano: Rizzoli Editore, 1971.

Preminger, Alex and Brogan, T.V.F., co-editors. *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* New Jersey: Princeton UP, 1993.

Rilke, Rainer Maria. *Letters to a young poet.* New York: Norton & Company Inc., 1993.

ÍNDICE

Agradecimientos 7
Prefacio 9
Abreviaturas utilizadas 10

Capítulos:

PRIMERA PARTE:
TEMAS Y FORMAS DEL CULTURALISMO GILALBERTIANO

1. INTRODUCCIÓN
   1.1. Delimitación de este estudio 13
      1.1.1. Propósitos 13
      1.1.2. Definición del término "culturalismo" 14
   1.2 Estudios críticos 21
      1.2.1. El problema de la inclusión generacional 21
      1.2.2. Desde el "boom" de Gil-Albert: principales aportaciones críticas 23
   1.3. Contexto histórico y literario de Gil-Albert 26
      1.3.1. Los inicios: esteticismo, surrealismo y compromiso 26
      1.3.2. El exilio: ocio creativo 27
      1.3.3. El regreso: exilio interior 41

2. EL CULTURALISMO EN LOS TEMAS
   2.1. Configuración del universo poético 49
   2.2. Presencia de lo mítico grecolatino 50
      2.2.1. El/lo Mediterráneo 50
      2.2.2. El homoerotismo 57
   2.3. Otras fuentes de culturalismo 65
      2.3.1. La filosofía 65
      2.3.2. Influencias literarias 76

3. EL MITO
3.1. Naturaleza del mito en Gil-Albert 93
3.1.1. Lo mítico 93
3.1.2. Lo mitificado 99
3.2. Presencia del mito en otros temas secundarios 106
3.2.1. La guerra 106
3.2.2. El exilio 116

SEGUNDA PARTE:
EL SER LÍRICO Y SU RELACIÓN CON EL CULTURALISMO

4. EL YO CULTURALISTA
4.1. Introducción 131
4.2. "Fuentes de la constancia": un poema-poética 131
4.3. Configuración de un sistema 138
4.4. La autorrepresentación como búsqueda 144
4.5. La cuestión de la "sinceridad" poética 150

5. HACIA UNA POÉTICA DEL YO CULTURALISTA
5.1. Influencia del Romanticismo 161
5.2. Significado de la referencia culturalista en Juan Gil-Albert 166
5.3. Valoración general de la poesía gilalbertiana 170
5.4. Conclusiones finales 173

BIBLIOGRAFÍA
1. Obras de Juan Gil-Albert 181
1.1. Poesía 181
1.2. Prosa 182
1.3. Otros textos 184
2. Bibliografía sobre Juan Gil-Albert 186
2.1. Artículos, reseñas, notas periodísticas, entrevistas 186
2.2. Monográficos y homenajes 198
3. Teoría de la lírica 199
4. Poesía y contexto histórico 200
5. Otras obras consultadas 202

COLECCIÓN ENSAYO E INVESTIGACIÓN

EL CULTURALISMO EN LA POESÍA DE JUAN GIL-ALBERT

La obra poética de Juan Gil-Albert es una de las más ricas, personales y complejas de la literatura española del siglo XX. El presente libro analiza los principios que sustentan el entramado poético gilalbertiano, prestando especial atención a la recurrencia y significado de las referencias culturalistas que lo integran. Perséfona, Anacreonte, San Juan de la Cruz o Azorín son presencias con las cuales Gil-Albert entreteje su propia voz, haciendo del homenaje una vía de construcción del yo poético. La profunda identificación del autor con su universo mítico queda patente a lo largo de estas páginas, que reivindican su condición de figura clave de nuestra poesía y su papel fundamental como autor "puente" entre distintas generaciones de poetas.

INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

ISBN 84-7784-380-5
9 788477 843801