

El poeta como *juglar de guerra*: el compromiso en la obra poética de Juan Gil-Albert

María Paz Moreno
University of Cincinnati

El tema de las relaciones entre poesía y contexto histórico, y del grado de compromiso que la obra artística -y por ende el artista- deben asumir con respecto a su entorno social, continúa siendo objeto de encendidos debates. En el caso de la historia literaria española, la división entre los partidarios de una lírica desasida de la realidad y de quienes, por el contrario, defienden una poesía comprometida con la sociedad en la que surge, constituye un hilo conductor que la vertebra y, al mismo tiempo, la bifurca. Particularmente dramático en este sentido fue el acaecimiento de la Guerra Civil y el desastroso resultado que la derrota supuso para los intelectuales de ideología republicana. Recordemos a este respecto los trabajos de Serge Salauin, Juan Cano Ballesta y Natalia Calamai, entre otros, que han puesto de manifiesto la profunda influencia que el conflicto bélico tuvo sobre los intelectuales españoles. Como estos críticos demuestran, las extraordinarias circunstancias en que se vieron envueltos los intelectuales españoles durante los años previos a la Guerra Civil, les condujeron a una ineludible toma de postura ideológica, con evidentes repercusiones sobre sus obras. Tal y como señala Calamai en *El compromiso de la poesía en la guerra civil*, la inmensa mayoría de los poetas españoles adoptó ante el conflicto de la guerra una actitud militante, poniendo su voz y su pluma al servicio de sus ideales. Para estos escritores, el compromiso de su escritura no era únicamente un dilema estético, sino una cuestión de raíz eminentemente ética.

El caso de Juan Gil-Albert (Alcoy 1904-Valencia 1994) no fue una excepción. Poeta esencialmente esteticista, calificado de “*dandy*” por Luis Antonio de Villena y de “*sabio*” por Jaime Gil de Biedma, fue autor sin embargo de obras de corte claramente comprometido. Gil de Biedma resumió el talante de este autor por medio de la siguiente reflexión:

Siempre que pienso en Juan Gil-Albert, la imagen que me vuelve y en que mejor se cifra mi general impresión de su obra y su persona es la de un sabio. Sabio no sólo en una especialidad precisa, la creación literaria, sabio en sabiduría, como los antiguos. [...] Es la comprensión ética y estética de la propia vida lo que su razonamiento nos propone. (47-48)

Para una mejor comprensión de la dimensión “ética y estética” de su obra, resulta fundamental analizar la primera producción poética de Juan Gil-Albert, publicada en los albores de la Guerra Civil, y situarla justamente en el contexto histórico en que se origina, poniendo de relieve las claves que encierra con respecto a su obra de madurez (que la crítica sitúa a partir de su salida al exilio en 1936 y que se materializaría en la publicación de *Las ilusiones* en 1949). Como es sabido, los estudios sobre la producción poética de Juan Gil-Albert comienzan a darse principalmente tras la publicación de la antología *Fuentes de la constancia* en 1972. A esto habría que añadir el nuevo protagonismo adquirido por su obra y su figura a raíz de la conmemoración en el año 2004 del centenario de su nacimiento. Dicha fecha ha ofrecido una excelente oportunidad para recuperar a una de las figuras más interesantes de la literatura española del siglo XX, resultando entre otras cosas en la reedición de su obra y la celebración de homenajes y congresos en su honor, así como la

publicación de numerosos estudios críticos. Sin embargo, la mayoría de los estudios existentes hasta ahora se ocupan de la poesía considerada *de madurez* del poeta alicantino, es decir, la parte de su producción iniciada a partir del exilio con *Las ilusiones* (1944) y que continúa con las obras escritas a su regreso a España en 1947.¹ Pero tal y como mencionábamos antes, Juan Gil-Albert es también autor de varios libros de poesía comprometida. *Candente horror* (1936), *7 romances de guerra* (1937) y *Son nombres ignorados* (1938) son obras surgidas en el crispado ambiente de la Guerra Civil española, y reflejan la preocupación y la angustia que el poeta, como ser ordinario, siente ante el conflicto bélico que azota su patria; conflicto que le lleva primero al campo de concentración francés de Saint Cyprien y después al exilio en América durante ocho años.

Sin embargo, las obras publicadas anteriormente a 1944 no han recibido apenas atención de la crítica, siendo así que a menudo se ha considerado esta parte de su producción como irrelevante dentro del conjunto de la poesía gilalbertiana. El propósito del presente trabajo es reivindicar el valor de esta etapa como referente sobre el que se asentará la poesía de madurez del autor alicantino. Para ello, se ofrecerá una panorámica del contexto histórico y literario de los primeros libros poéticos de Juan Gil-Albert, en los que el poeta abraza sucesivamente -con los matices que se verán- esteticismo, surrealismo y compromiso político.

Las 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). 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. Por ello, resulta muy significativa la conversión ideológica de alguien que, como en el caso de Juan Gil-Albert, procedía del ámbito burgués y había recibido una educación en consonancia con la posición acomodada de su familia. El propio poeta describe en *Crónica general* el ambiente en el que se desarrolló su infancia:

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.² Desde Alcoy, los Gil Simón se trasladaron a Valencia en 1912, donde el padre abrió un almacén de ferretería. Poseían también una casa de veraneo en la partida alcoyana de El Salt³. Así pues, el ambiente que rodeaba a Gil-Albert no podía ser más opuesto a las posturas anti-burguesas 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 ha analizado en profundidad el proceso de conversión ideológica de Gil-Albert, señalando cómo este le llevó a 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.

En efecto, la visita a Valencia de las Misiones Pedagógicas en 1934 proporciona a Gil-Albert 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*.⁴ Artículos y poemas suyos se publican en las anteriormente mencionadas revistas *El mono azul*, *Nueva Cultura* o *El buque rojo* y *Hora de España*. Sin embargo, en 1935 Gil-Albert está aún imbuido del espíritu del modernismo.

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. El joven Gil-Albert, por su parte, publica el 9 de diciembre en *Nueva Cultura* un ensayo titulado “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.” Frente a esto, el manifiesto nerudiano supone en su opinión “esas necesarias palabras que la confusión de los tiempos hacía cada vez más apremiantes,” 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” (citado en Aznar 175-176). Juan Gil-Albert, cuya obra posterior se caracterizará por el esteticismo 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. Si bien sus primeras obras en prosa acusaban la influencia de autores como Oscar Wilde, Valle Inclán o Gabriel Miró, Gil-Albert comienza su andadura poética con dos libros publicados en 1936: *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.

Es a partir de este momento que la escritura gilalbertiana da el paso hacia la literatura de compromiso político. Al hablar de “literatura comprometida” utilizo el término en el sentido con que lo formula J. Lechner en su trabajo *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” (9). En

este sentido, cabría 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” 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, tal y como hemos mencionado, *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” (PC 75). 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 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 cariz 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” (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. (PC 123)⁵

Para este autor, 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:

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. (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 parece que no sólo escribimos o decimos ahora para comunicarnos (...) sino que también para que quede registrado como documento. (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 proclamar 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. (PC 116)

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. La actitud más conciliadora -y creemos que también la más acertada- es la que defiende 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 a 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. (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” (PC 75). Resultado de este intento, el surrealismo 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. (PC 109)

En esta obra se advierte asimismo la influencia -confesada- de Pablo Neruda, influencia que desaparece en libros posteriores para dar paso a una voz más personal y radicalmente diferente.

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. 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.⁶ El poeta busca erigirse en el “juglar,” que a 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. (PC 140)

El tono de estos romances recuerda el de los antiguos cantares de gesta. De hecho, el modelo que Gil-Albert toma es el cantar de gesta español por antonomasia: el *Cantar de Mio Cid*.

En el caso de “Romance valenciano del cuartel de caballería,” el primero del libro, tenemos el tema de la toma de Valencia. Una gesta semejante se narra en el “Cantar II,” cuando el Cid reconquista Valencia para la cristiandad. Gil-Albert trata de crear un paralelismo histórico entre ambos textos, no sólo por medio del tema presentado, sino también por el tratamiento del mismo. Así por ejemplo, aparece la figura del moro como enemigo, de manera que la lucha narrada en el cantar moderno se configura como una “nueva reconquista” o lucha contra el “infiel.” El oficial enemigo afirma: “me habrán enviado moros/mis amigos de Sevilla” (PC 125) . Aunque en este romance la ayuda de estos aliados finalmente nunca llega, la presencia del moro como aliado del ejército de Franco aparece de nuevo en “Romance de los moros y alcoyanos.” Aquí 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 a la celebración que cada año se da en la ciudad de Alcoy, durante las *Fiestas de Moros y Cristianos*: “de tanto jugar al moro,/has conseguido tentarlo.” Este pasado glorioso y folklórico se contrapone al presente, en el que moros y cristianos se alían: “Pues el moro verdadero/de Marruecos ha llegado” (PC 138). Sin embargo, Gil-Albert muestra su simpatía hacia ellos, víctimas -según él- de un engaño:⁷

que han dejado en sus kabilas,
las mujeres esperando,
hundidas en su miseria
las promesas que le han dado,
y sólo llega la muerte,
por el estrecho, volando.

El poeta vaticina una “larga amistad” con ellos, manifestando quién es el verdadero enemigo:

Pacto haréis, larga amistad,
a la caída de Franco,
que los malvados de hoy,
no son moros, son cristianos. (PC 140)

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. 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” (135). De igual modo, el “Romance de la niña Durruti” exalta la figura de Buenaventura Durruti. El mensaje último de ambos romances consiste en la mitificación de la muerte como camino hacia la gloria.

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 claro: el de defender y difundir una determinada ideología política; y para ello, el poeta presenta *su* visión, una visión maniqueísta y parcial de los bandos enfrentados.

Gil-Albert se ajusta a unos modelos previos en un afán de fundir la voz del poeta con la de la colectividad a quien iban dirigidos. El poeta debía ser la “voz pública y despersonalizada” que reflejara el sentir de la colectividad, del mismo modo que Miguel Hernández se erigiera en “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.

7 romances de guerra, a pesar de ser la obra de Gil-Albert menos estudiada por la crítica, desempeña una función testimonial de gran importancia, pues en ella vemos cómo Gil-Albert adopta un papel inusual en él, el de “juglar de guerra.” La que subyace a esta obra es también una poética “de guerra”, casi podemos decir que “de emergencia.” Es un documento extraordinario del sentir de un poeta cuyo credo poético había de cambiar tanto años después. Leyendo estos romances se percibe el latido de la cultura que los sustenta y del conflictivo marco en que surgen, pues para el poeta suponen el descubrimiento del mundo que le rodea con toda su crudeza. Para Gil-Albert, como para muchos otros, el poeta tiene el deber de cumplir una función social. Por esta razón, en estos poemas no encontramos el intimismo que caracterizará la obra posterior gilalbertiana. La visión que se nos ofrece de la guerra no es por tanto individualista; el poeta quiere ocultarse como individuo tras la voz más amplia de la colectividad, del *pueblo*. Tal vez este sea el mayor reproche que podamos hacerle a Gil-Albert en el plano literario. En su afán por ser una voz anónima “esconde” su propia personalidad literaria, narrando los hechos pero sin involucrarse en ellos. Estos romances se perciben entonces como prototípicos, porque así han sido escritos deliberadamente por su autor.

Para la crítica tradicional, otro de los aspectos negativos de la poesía comprometida de Gil-Albert radica en que se trata de una literatura muy ligada al contexto histórico en que surge. Evidentemente, el poeta pagó su tributo al tiempo que le tocó vivir. Pero resulta significativo que él mismo dijera, años después, que su etapa de poesía comprometida le había sido necesaria para poder evolucionar a partir de ella (PC 73-75). Si juxtaponemos esta etapa de su producción poética a la de sus libros posteriores, veremos que aquí ya se dan en germen ciertos rasgos del Gil-Albert posterior. Así por ejemplo, ya empieza a manifestarse el gusto por un cuidado preciosismo verbal. Por citar tan sólo un ejemplo, en “Romance de los naranjos” tenemos una descripción de la huerta valenciana rezumante de esteticismo. Aquí aparecen además otros elementos fundamentales en la obra posterior de Gil-Albert, tales como la descripción idealizada del espacio agreste o la presencia del agua como símbolo de vida:

Naranjales de la vega,
subido a tus altas torres,
lamento, lamento y miro
la extensión de tus verdores,
la galanura escondida
de esmeralda, en tus rincones,

y el agua clara en acequias
reflejándote tus goces. (PC 145)

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 de su familia en El Salt (Alcoy), y que había sido para él 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? (PC 160-61)

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. En ellas, el poeta regresará a la visión wildeana del arte que impregnara sus primeros escritos en prosa y su primer libro poético, retornando 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.⁸ Gil-Albert mirará entonces hacia su propia obra desde una nueva perspectiva, crítica y sincera a un tiempo. Rechazará de esta manera la imposición de que el arte se convierta en prolongación de la realidad, desposeído de lo que para él es la esencia que lo constituye.

En definitiva, una consideración global de la etapa comprometida de Gil-Albert pasa por la integración de ésta en su momento histórico, en el que “por primera vez la poesía se siente como un arma de combate más, con la que el autor denuncia al enemigo al tiempo que alienta a la lucha explicando los objetivos de la guerra, ensalzando el valor de soldados heroicos y de los muertos cuyo ejemplo –piensa- debe quedar siempre vivo entre sus compañeros” (Calamai 19). En este marco, Gil-Albert tomó claramente partido por el bando republicano, y su poesía -como la de otros intelectuales que le acompañaron en las páginas de *Hora de España* y *Nueva Cultura*- respondió a las expectativas del momento, tiñéndose intensamente de implicaciones políticas. No debe olvidarse que tanto los intelectuales republicanos como los nacionalistas se lanzaron a poner en práctica la visión del arte como un instrumento al servicio de la sociedad. El resultado fueron abundantes obras de exaltación política por parte de uno y otro bando. Gil-Albert no fue una excepción, y en este sentido es preciso recordar que el deseo de los poetas de convertir su voz en anónima estaba motivado no tanto por razones de modestia o discreción, sino que respondía a una intención política: el mensaje que de esta “voz anónima” se desprendía implicaba la consideración del poeta como uno más de los hombres, alguien que se identificaba con la clase obrera. Se quería con ello apuntar inequívocamente al ideal de la igualdad de clases: el intelectual no se posicionaba ya como élite sino que se ponía a la altura de las masas; al presentarse como anónimo se erigía en representante de dicha masa y en portavoz de su postura ideológica.

La complejidad de este momento histórico constituye un factor muy a tener en cuenta en la trayectoria formativa de un poeta como Gil-Albert, un esteta metido a “juglar de guerra” que no pudo evitar empaparse de las inquietudes que apremiaban a los intelectuales de su época. Su escritura comprometida es unas veces firme, otras vacilante, casi siempre genuina y en ocasiones algo forzada. Son los primeros pasos de su andadura poética, andadura que le llevó por “los caminos de la revolución,” mostrando así una profunda lealtad para con su tiempo. Lo decisivo de estos caminos marcó sin duda su exilio y el estigma de los largos años del regreso bajo la dictadura franquista.

Notas

¹ Los libros poéticos publicados a su regreso del exilio son los siguientes (los cito por orden cronológico, excluyendo antologías, poemas sueltos y reediciones): *El existir medita su corriente* (1949), *Concertar es amor* (1951), *Poesía. Carmina manu trementi ducere* (1961), *La Meta-física* (1974), *A los presocráticos, seguido de Migajas del pan nuestro* (1976), *Homenajes en In promptus* (1976), *El ocioso y las profesiones* (1979), y *Variaciones sobre un tema inextinguible* (1981). Para un análisis más detallado de los principios que vertebran la obra poética gilalbertiana, véase el libro de José Carlos Rovira, *Juan Gil-Albert*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1991 o mi estudio *El culturalismo en la obra de Juan Gil-Albert*, Alicante, IGA, 2000.

² 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, precedido de un guión, eliminando el materno Simón. Así lo afirma Bernat Capó (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.

³ 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. La casa, prácticamente en estado de ruina en la actualidad, 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.

⁴ 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.

⁵ Cito siguiendo la edición de *Poesía completa*, Valencia, Pre-Textos, 2004, que identifico con las siglas PC. Las citas de poemas a lo largo de todo el artículo siguen igualmente dicha edición.

⁶ Johannes Lechner ofrece un detallado estudio acerca de los romanceros publicados durante la guerra civil (1968). Por su parte, Serge Salaiïn 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” (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.

⁷ El tema de los “Romances de moros” es frecuente en la poesía de guerra republicana. En el *Romancero de la Guerra Civil* (1936) se recoge un apartado dedicado a ellos (Lechner 166). El retrato del moro puede ser tanto positivo como negativo, hay quien lo presenta como violador y torturador, y quien lo ve como víctima de una propaganda engañosa (Carnero 102), como es el caso de Gil-Albert. En el poema “Lamentación. (Por los muchachos moros que, engañados, han caído ante Madrid)” de *Son nombres ignorados* el poeta les defiende y homenajea por considerarles víctimas de su credulidad. Para ello utiliza imágenes tan sorprendentes como sensuales:

¡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. (PC 164)

⁸ 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 al prólogo de *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 (p. s/n).

Obras citadas

- Anónimo. *Cantar de Mío Cid*. Ed. Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1976.
- Aznar, Manuel. “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.
- Bodini, Vittorio. *Los surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Calamai, Natalia. *El compromiso en la poesía de la guerra civil española*. Barcelona: Laia, 1979.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos, 1972.
- Capó, Bernat. “El alcoyano Gil Simón.” *Noticias* 19 junio 1984: 11.
- Gil-Albert, Juan. *La fascinación de lo irreal*. Valencia: Tipografía la Gutenberg, 1927; Edic. facsímil: Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1985.
- _____. “Palabras actuales a los poetas.” *Nueva Cultura* 9, diciembre 1935: 16.
- _____. “Saludo de Nueva cultura a los intelectuales franceses del Frente Popular.” *Nueva Cultura* XII, mayo-junio 1936: 3.
- _____. *Misteriosa presencia*. Madrid: Edic. Héroe, 1936.
- _____. *Candente horror*. Valencia: Nueva Cultura, 1936.
- _____. “El poeta como juglar de guerra”. *Nueva cultura* 1, marzo 1937: p. s/n.
- _____. *7 romances de guerra*. Valencia: Nueva Cultura, 1937.
- _____. *Son nombres ignorados*. Valencia: Hora de España, 1938.
- _____. *El existir medita su corriente*. Madrid: Librería Clan, 1949.
- _____. *Concertar es amor*. Madrid: Rialp, 1951.
- _____. *Poesía. Carmina manu trementi ducere*. Valencia: La Caña Gris, 1961.
- _____. *Concierto en mi menor*. Valencia: La Caña Gris, 1964.
- _____. *La Meta-física*. Barcelona: Barral-Ocnos, 1974.
- _____. *Crónica general*. Barcelona: Barral, 1974.
- _____. *A los presocráticos, seguido de Migajas del pan nuestro*. Valencia: Lindes, 1976.
- _____. *Homenajes en In promptus*. León: Instit. Fray Bernardino de Sahagún, 1976.
- _____. *El ocioso y las profesiones*. Sevilla: Aldebarán, 1979.
- _____. *Mi voz comprometida (1936-1939)*. Ed. Manuel Aznar Soler. Barcelona: Laia, 1979.
- _____. *Variaciones sobre un tema inextinguible*. Sevilla: Renacimiento, 1981.
- _____. Fuentes de la constancia. Ed. José Carlos Rovira. Madrid: Cátedra, 1984.
- _____. 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.
- _____. *Poesía completa*. Ed. María Paz Moreno. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Gil de Biedma, Jaime. “Un español que razona”. *Calle del Aire* I, [Sevilla] 1977: 47-48.
- Lechner, Juan. *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Leiden: Universitaire Pers Leiden: 1968. 4 vols.
- Moreno, María Paz. *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2000.
- Rovira, José Carlos. *Juan Gil-Albert*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial, 1991.
- Peña, Pedro J. de la. *Juan Gil-Albert*. Madrid: Júcar, 1982.
- Salaün, Serge. *La poesía de la guerra de España*. Madrid: Castalia, 1985.

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, Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes, 1936.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Airmont Pub.Co., 1964.