

## JUAN GIL-ALBERT EN LA VALENCIA DE LA GUERRA CIVIL

**Guillermo Carnero**

Nada hacía suponer en los comienzos literarios de Juan Gil-Albert que fuera a convertirse, en los años 30, en un escritor politizado y comprometido. Sus modelos eran Óscar Wilde, Proust, D'Annunzio, los poetas y prosistas del Modernismo –ante todo Valle-Inclán y Antonio de Hoyos y Vinent– y Gabriel Miró. Su primer libro, publicado en 1927 con el título de *La fascinación de lo irreal*, declaraba en el prefacio dirigirse a la sensibilidad de un lector culto y refinado, y temer ser profanado por “las manos burdas y plebeyas de los incultos”. Al año siguiente apareció *Vibración de estío*, un autorretrato imaginario inspirado probablemente en *À rebours* de Huysmans, *De sobremesa* de José Asunción Silva y *Axel* de Villiers de l'Isle, con adición de un entorno rural mediterráneo en el que alternan, como motivo de deleite, la luz y el perfume de las flores con los objetos preciosos y los perfumes. El lenguaje de estas primeras obras en prosa es preciosista y arcaizante, salpicado de cultismos y galicismos. El libro de poemas *Misteriosa presencia*, aparecido en 1936, consiste en un conjunto de sonetos de asunto amoroso cuya concepción y lenguaje encajan en el neogongorismo de la generación del 27, asimilado con un retraso debido tanto a la edad de Juan (nacido en 1904, y sin embargo un año mayor que Altolaguirre) como al hecho de que su vocación inicial fuera la prosa.

Antonio Sánchez Barbudo lo conoció poco antes de la guerra civil, y recordó aquel encuentro cuarenta años más tarde (en el extraordinario de la revista sevillana *Calle del Aire*, 1977) en estos términos:

No sé exactamente por qué, un día que pasaba yo por Valencia en 1934 ó 1935, me presenté en casa de Juan Gil-Albert [...] Cuanto veía en aquella gran habitación, y Gil-Albert mismo, un joven escritor tan atildado y refinado, tan recluso, tan distinto a los otros jóvenes escritores que yo conocía, me pareció extraordinario y un poco cómico [...] Vivía con su familia en un lujoso piso, y en ese privilegiado lugar él era, evidentemente, el alma, el centro [...] Me extrañaba en primer lugar su aspecto físico. Su rostro podría decirse que era bello, de rasgos delicados, pero daba la impresión de haber sido modelado artificialmente [...] No dejaba de admirarme su indumentaria: el kimono o batín resplandeciente de brocado, de vivos colores, en que envolvía su menuda figura [...] En casa de Gil-Albert todo era más bien rococó. En mi recuerdo, o quizás en mi imaginación, al tratar de reconstruir mi impresión de entonces surgen grandes cortinones teatrales, butaconas solemnes cubiertas de raso, orientales jarrones, rosas, artísticas menudencias y bomboneras. Todo demasiado apretado y sofocante [...] Había algo en él que no me acababa de gustar, y eso era lo que Gaya y yo pronto empezamos a calificar de “valenciano” [...] Valenciano, decíamos, sí, pero de un valencianismo estilizado, italianizado, refinado. Y así convertíamos a Gil-Albert en un ser especial en el que el ricachón huertano se había transmutado en elegante figura renacentista, en una especie de Borgia menor.

Sánchez Barbudo acierta en la época del mito pero equivoca el espacio, ya que Juan hubiera querido ser un príncipe del Renacimiento francés, más que italiano: véase la sección “Un verano en la Turena”, de *Crónica general*. En todo caso, la estampa concuerda con las orientaciones estéticas que revelan los libros que acabo de citar, y con la mentalidad de quien concebía su propia persona y vida como una obra de arte. Pero en cualquier caso, a los pocos años el príncipe de Turena volvió a sorprender a todos con la metamorfosis que lo convirtió en escritor comprometido. Colaboró con poemas en *Hora de España*, *El Mono Azul* y las colecciones colectivas *Poetas en la España leal*, *Romancero general de la guerra de España* y *Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, y publicó tres libros de poesía comprometida: *Candente horror* (1936), *7 romances de guerra* (1937) y *Son nombres ignorados* (1938).

Dos circunstancias explican un cambio tan radical, que realizará inmediatamente la figura de Gil-Albert. La primera fue su politización, de acuerdo con la tendencia que implicó a la inmensa mayoría de los escritores españoles durante la década de los años treinta. No voy a entrar en su enumeración ni en el detalle de sus puntos de vista, pero sí señalaré un par de indicios de la presencia de esa orientación general en la Valencia de la época. En 1930 un ensayista muy cercano a Gil-Albert, Francisco Pina, publicó allí el libro titulado *Escritores y pueblo*, donde urgía a los primeros a enfrentarse al problema social. Y en el mismo umbral de la guerra, en abril de 1936, la revista *Nueva cultura* publicó un extraordinario titulado *Problemas de la nueva cultura*,

dedicado a proponer una lectura política del Romanticismo, de acuerdo con la tendencia que puso de manifiesto, en 1930, el libro *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, en el que se oponía al vanguardismo deshumanizado y neobarroco un Romanticismo entendido como exaltación de la libertad y de la rehumanización que poco después iba a polarizar *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, tanto como el manifiesto fundacional de su revista *Caballo verde para la poesía*.

La segunda, la relevancia adquirida por la ciudad de Valencia a los pocos meses de iniciarse la guerra civil. En noviembre de 1936 la presión de los sublevados sobre Madrid hizo temer la caída de la capital, y la Alianza de Intelectuales Antifascistas organizó la evacuación a Valencia de un selecto grupo de intelectuales, científicos y artistas, que fueron instalados en el Hotel Palace, convertido en Casa de la Cultura bajo la presidencia de Antonio Machado. Coincidiendo con el relato de aquellos años por Juan Gil-Albert, Esteban Salazar Chapela nos dejó, en su novela aparecida póstumamente en 1995, *En aquella Valencia*, un divertido y ameno testimonio de lo que supuso la avalancha de políticos y escritores para la ciudad y de cómo era imposible caminar por la calle de La Paz o entrar en el café Ideal Room sin tropezar con Alberti, Altolaguirre, Francisco Ayala, Benavente, Bergamín, Chabás, Domenchina, Gutiérrez Solana, León Felipe, Antonio Machado, Moreno Villa o Emilio Prados; también Luis Cernuda, Tristán Tzara, César Vallejo y Josep Renau, a quien Salazar llama “Puga” y luego “Pulga”.

En ella, como en toda la Europa de la década, se vivieron las tensiones entre el sectarismo comunista, que exigía a los intelectuales militancia, obediencia y sumisión doctrinal, y la voluntad de independencia y libertad de pensamiento distintiva de los llamados “compañeros de viaje”, a quienes, escribió Gil-Albert en *Memorabilia*, colocaban los comunistas “el marchamo de trotskismo, que servía entonces para designar algo vago, heterodoxo y condenable”. La pertenencia de Gil-Albert a esa facción de quienes, por muy comprometidos en la defensa de la República que estuvieran, no obedecían la disciplina de partido, explica que el Premio Nacional de Poesía de 1938 le fuera negado por un gatuperio gubernativo después de haberle sido concedido por el jurado.

Gil-Albert fue secretario de la subsección de Literatura de la sección valenciana de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, y participó en el acto de fundación de la filial de Alicante, que tuvo lugar en el teatro Principal el 25 de abril de 1937. La Alianza tuvo un papel decisivo en la gestión cultural en la España republicana: además de realizar numerosas actividades de propaganda, teatro y arte, publicó la revista *El Mono Azul* y el *Romancero general de la guerra de España*. Gil-Albert colaboró en las correspondientes a la sección valenciana:

la fundación de *El Buque Rojo* y de *Hora de España*, la segunda época de *Nueva Cultura* y la celebración del Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura. La sección valenciana dispuso de una editorial, “Ediciones Nueva Cultura”, de donde salieron 7 romances de guerra del propio Gil-Albert, *Poesía revolucionaria* de Pascual Pla y Beltrán y *Función social del cartel* de Josep Renau. *Hora de España* fue sin duda la revista de mayor calidad de las publicadas durante la guerra civil, y en nada inferior a las mejores de la anteguerra; Juan recuerda en *Memorabilia* que la hizo posible un alicantino, Carlos Esplá, ministro de Propaganda. En sus páginas publicaron, entre otros, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Vicente Huidobro, Pablo Neruda y César Vallejo.

Dos importantes iniciativas culturales se propusieron, en 1937, el fomento de la solidaridad internacional con la España republicana: el pabellón español en la Exposición internacional de París, y el Segundo Congreso Internacional en defensa de la Cultura, que tuvo lugar en Valencia, y luego en Madrid, Barcelona y París, en julio. Como secretarios actuaron Juan Gil-Albert, Emilio Prados y Arturo Serrano Plaia. Juan narró en *Memorabilia* sus recuerdos de aquellos emocionantes días y de sus conversaciones con Louis Aragon, André Malraux, Octavio Paz y Tristán Tzara, y también el malestar que causaba la hostilidad de los comunistas a André Gide, que en *Regreso de la URSS* (1936). había presentado una visión poco idílica del paraíso estalinista. Bastarán unos párrafos:

Dictadura del proletariado nos prometían. Nada más lejos de la realidad. Sí, dictadura, por supuesto, pero la de un hombre [...] Es exactamente esto lo que no queríamos [...] El espíritu tachado hoy de contrarrevolucionario es aquel mismo espíritu revolucionario, aquel fermento que empezó por hacer saltar los diques semipodridos del viejo mundo zarista. Quisiera uno poder pensar que un rebosante amor hacia los hombres, o al menos una imperiosa necesidad de justicia, llena los corazones. Pero realizada ya la revolución, triunfante y estabilizada, ni hablar de eso, y los sentimientos de esa índole, que al principio alentaban a los primeros revolucionarios, acaban estorbando y molestando [...] Esos hombres ahora molestan y son vilipendiados, eliminados. ¿No sería preferible, entonces, en lugar de jugar con las palabras, reconocer que ya no se estila, que sobra el espíritu revolucionario, y hasta el mero espíritu crítico? Lo que se pide hoy en día es la aceptación, el conformismo. [...] La mínima protesta, la mínima crítica, ya expuesta a las penas mayores, se ve inmediatamente ahogada. Y dudo que en ningún otro país, hoy por hoy, ni siquiera en la Alemania de Hitler, exista espíritu menos libre, más doblegado, más temeroso y aterrorizado, más avasallado [...] Desde el momento en que triunfa la revolución, desde el momento en que se instaura y se consolida, el arte corre un terrible peligro, un peligro casi tan grande como el que le suponen las peores opresiones fascistas: el de la ortodoxia. El arte que se somete a una ortodoxia, aun inspirada por la más sana de las doctrinas, está perdido.

Tengamos en cuenta que Gide había viajado a la Unión Soviética imbuido por una profunda simpatía hacia lo que, en la época, era la gran esperanza de la izquierda. Juan habla de ello, y de la desconsiderada hostilidad de que fue objeto por decir la verdad, al final de *Breviarium vitae*. La decepción de Gide fue similar a la de quien fue uno de los patriarcas del Socialismo español, Fernando de los Ríos, durante la República ministro de Justicia, de Instrucción Pública y de Estado, y embajador en Estados Unidos. De 1921 es la primera edición de *Mi viaje a la Rusia soviética*, un libro que circuló mucho y se reeditó varias veces. De carácter mucho más técnico que las impresiones de Gide y trufado de consideraciones económicas y jurídicas, estadísticas y cifras, su balance no es distinto:

El grito “Todo el poder para los soviets” significaba en realidad [...] “todo el poder para el partido comunista”, mas esto sólo se podía tener la seguridad plena de conseguirlo si se amordazaba la conciencia social, eterna creadora de variantes, y por lo tanto, si se instauraba un régimen de terror. [...] El pensamiento carece actualmente en Rusia de medios normales y públicos de expresión [...] Todos [los periódicos] son órganos oficiales u oficiosos del Gobierno. Los que con excepción de ellos pueden aparecer caen dentro del delito de clandestinidad, y bajo el temible dictado de acto contrarrevolucionario [...] El Gobierno tiene requisadas todas las imprentas, fábricas de papel y existencias de este producto; por tanto, quien desee publicar un libro se ha de dirigir al comisario de cultura solicitando que se le imprima [...] El autor deberá acompañar el manuscrito para que, en vista de su contenido, el Gobierno, si lo considera conveniente, dé las órdenes a sus imprentas y almacenes [...] En los clubs de unos y otros está vedado [...] hablar de política y, en general, de cuanto pueda significar fomentar un disentimiento con el Poder. [...] La Tcheka, sucesora de la Ojrana [la policía zarista], ha advenido de nuevo un instrumento formidable del Poder, y por su impunidad absoluta, por su autoridad sin control alguno, ha degenerado [...] en un órgano de tiranía [...] Los tribunales [...] pueden prohibir al defensor ya la defensa, si así lo estiman, bien el discutir la deposición de los testigos, todo lo cual es causa de que, en realidad, lo definitivo sea la acción de la policía, la cual redacta el primitivo informe que sirve de base a la actuación judicial. [...] Esos principios [...] no pueden ser aceptados por los demás partidos socialistas de Europa, ya que significan la negación de los valores culturales que [...] se dan en toda la civilización moderna.

Sobre el congreso de Valencia flotaba el malestar distintivo de la época en cuanto a la militancia partidista de los intelectuales, por mucho que se lo quisiera suponer inexistente en nombre del problema más grave que era la amenaza internacional del fascismo y la sublevación contra la República. Ese malestar había adquirido una gran resonancia a causa de la conflictiva politización del movimiento surrealista, comenzada en *Legítima defensa* de André Breton (1926) y seguida por la expulsión, en el *Segundo manifiesto* (1929), de aquellos

de sus componentes que no aceptaron la tutela del PCF. Poco después ocurrió algo de mucha mayor trascendencia: participando Louis Aragon en el Congreso de Escritores Revolucionarios de Jarkov, se vio obligado a firmar el 1 de diciembre de 1930 una *Carta autocrítica* en la que desautorizaba la fundamentación freudiana y la trayectoria del Superrealismo en nombre del comunismo ortodoxo, lo cual significaba la renuncia al más universal y básico de los dogmas del Superrealismo (la práctica solidaria de la triple revolución moral, artística y política). La ruptura de los superrealistas bretonianos con Aragon se produjo en 1932, y siguieron las sucesivas denuncias por Breton del carácter contrarrevolucionario del estalinismo, y el ostracismo de que fue víctima en el Primer Congreso en defensa de la Cultura, celebrado en París y 1935, el año en que resumió las insalvables contradicciones del intelectual comprometido en su libro *Posición política del Superrealismo*, y en otros muchos escritos. En abril de 1935 Breton pronunció en Praga la conferencia *Posición política del arte de nuestros días*, y tras denunciar la ambigüedad con que veía emplear a su alrededor el concepto de “arte revolucionario” –arte estéticamente innovador con independencia de su contenido, arte de contenido progresista sin atención a su calificación estética– puso de manifiesto la tragedia del artista que, siendo auténticamente revolucionario en ambos sentidos, tiene que aceptar unos valores estéticos retrógrados –el realismo propagandístico– si quiere colaborar en la transformación del mundo a través de la acción política partidista. También de 1935 es el folleto *De cuando los superrealistas tenían razón*, firmado por Breton y quienes seguían aún a su lado –entre ellos Dalí–, cuya conclusión a propósito de la Rusia de Stalin es ésta. “A ese régimen, a ese jefe, no podemos más que mostrarle formalmente nuestra desconfianza”.

Gil-Albert colaboró en la revista valenciana *Nueva Cultura* con poemas y ensayos. En el nº 2 (febrero de 1935) publicó una crítica cinematográfica propugnando un arte que, siendo realista y crítico, surja del intimismo y refleje una ideología instintivamente asumida, no impuesta ni exhibida. La revista se creyó obligada, en el siguiente número, a explicar en una nota que Gil-Albert era un simpatizante no marxista de la causa proletaria. El nº 9 (diciembre de 1935) traía su ensayo “Palabras actuales a los poetas”, donde Juan saludaba la aparición en octubre de *Caballo Verde para la Poesía*, la revista de Pablo Neruda, y asentía –privilegiando su lectura política– al dogma de la “impureza” propuesto en su manifiesto inaugural. En el nº 1 de la segunda época de *Nueva Cultura* (marzo de 1937) publicó el ensayo “El poeta como juglar de guerra”, sobre la caducidad del esteticismo egocéntrico, la incorporación de los poetas a la lucha popular y la reaparición del romance como forma especialmente proclive al combate en verso.

El asunto candente en los años treinta era precisamente el que habían puesto de manifiesto los conflictos internos del Superrealismo en su marcha hacia la utopía comunista: la libertad de pensamiento y de creación de intelectuales y artistas comprometidos en la acción política partidista, y la degeneración de la obra de arte entendida como instrumento de lucha y propaganda. Ese debate, ineludible salvo para aquellos que, como Alberti, comulgaban con ruedas de molino, tuvo gran eco en España: fue el tema de la encuesta que recogió el *Almanaque literario 1935* de la editorial Plutarco; lo asumieron Unamuno (“Hablemos de teatro”, *Ahora*, septiembre de 1934), Corpus Barga (“Política y literatura”, *Revista de Occidente*, junio-agosto de 1935), José Bergamín (“Hablar en cristiano”, *Cruz y Raya*, julio), Guillermo de Torre (“Arte individual frente a literatura dirigida”, *El Sol*, enero de 1936), Rosa Chacel (“Cultura y pueblo”, *Hora de España*, enero de 1937).

Gil-Albert se vio envuelto en él poco antes del congreso de 1937 y durante el mismo, y su actitud –que era la de todo el grupo de *Hora de España*– fue, a mi modo de ver, la mejor y la más digna.

En un primer momento los contendientes fueron Josep Renau y Ramón Gaya. Renau era miembro desde 1931 del Partido Comunista Español, fundador en Valencia y 1932 de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, y de la revista *Nueva Cultura* en 1935, y Director General de Bellas Artes. Tras escuchar una conferencia suya en la Universidad, Gaya le dirigió una “Carta de un pintor a un cartelista” (*Hora de España* 1, enero de 1937), donde señalaba que la avalancha de carteles motivados por la guerra estaba siendo un desacierto “porque nadie supo entrever que ahora no se trataba ya de anunciar nada [...] Un batallón no es un específico ni un licor. Un batallón no puede anunciarse; la guerra no es una marca de automóvil”. A los cartelistas sólo se les pedía eficacia, y respondían con profesionalidad pero sin verdad emocional, porque “se les tenía prohibida la intimidad, la personalidad más profunda”. Tras la referencia obligada al Goya de la guerra de la Independencia, Gaya concluye que lo que requiere la coyuntura de la guerra civil “sólo lo puede conseguir o intentar el arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico y eficaz”.

Renau replicó en el siguiente número (febrero) señalando que el cartelista “tiene impuesta en su función social una finalidad distinta a la puramente emocional del artista libre”, de tal modo que en él “la cuestión del desahogo de la propia sensibilidad y emoción no es lícita ni prácticamente realizable si no es a través de esa servidumbre objetiva”, y “es hoy menos lícito que nunca hacer del propio temperamento una teoría”, para concluir que Heartfield o Herzfelde – el célebre autor de fotomontajes satíricos contra el Nazismo, y maestro de Renau –

era el Goya del siglo XX, a cuento de que Gaya había desestimado el fotomontaje como técnica facilona y mecánica. La contrarréplica de Gaya, en el número de marzo, explicita lo que ya sabíamos:

Creo que estamos hablando de cosas diferentes [...] Ni se puede ganar la guerra con un poema, porque el arte no es una herramienta ni una ametralladora, ni se puede, en vista de esto, inyectarle al arte un contenido político. Y fijate que sólo digo político, ya que el social lo tuvo siempre, lo tiene siempre fatalmente, aunque sin saberlo, que es como debe tener el arte sus valores: ignorándolos.

A continuación, en *Nueva Cultura* de abril y mayo apareció el estudio de Renau titulado *Función social del cartel publicitario*, convertido en seguida en el libro que, como antes he dicho, se publicó aquel mismo año, expresando con mayor rotundidad lo irreconciliables que resultaban sus puntos de vista y los de Gaya. Seleccione un párrafo de la segunda entrega de Renau en *Nueva Cultura*:

La independencia incondicionada, la libertad absoluta de creación del artista, no dejan de ser pura mitología de teóricos idealistas.

El desarrollo de las pretendidas formas puras del arte —que es donde se da con más fuerza esa apariencia de libertad absoluta de creación— se realiza en detrimento evidente de los valores positivos y humanos de una época, sobre la base de un divorcio cada vez más profundo entre el artista y la colectividad. Y es indudable que la ausencia de paralelismo y armonía entre el arte y la sociedad en que convive, el divorcio entre el artista y el pueblo —elemento vital y primario de toda creación— limitan su libertad, coartan su capacidad creativa. La función del arte pierde su condición de universalidad y su ejercicio degenera en puro diletantismo, en estrecha servidumbre a un engranaje especial de minorías selectas.

La conformidad con esta situación y la ausencia de actividad defensiva, que se expresan en una actitud contemplativa y desdeñosa de la realidad humana en el artista puro, también es, en el fondo, una forma indirecta de servidumbre.

Siguieron las “Cartas bajo un mismo techo” de Gaya y Gil-Albert en *Hora de España* de junio, y el artículo de Gaya “España, toreadores, Picasso”, en el número de octubre, donde afirmó que el llamado “arte de masas”, en tanto que simplificación empobrecida en nombre de la supuesta difusión mayoritaria, supone en realidad desprecio hacia esas masas a las que pretende servir.

Sobre ese telón de fondo cobra sentido la *Ponencia colectiva* que, firmada por Ramón Gaya, Gil-Albert, Miguel Hernández, Emilio Prados y otros se presentó al congreso. A pesar de la extrema prudencia y eclecticismo de sus enunciados, era una verdadera carga de profundidad, y así fue tratada en las publicaciones que el Partido Comunista controlaba: apareció fragmentariamente, con cortes sumamente significativos, en *Nueva Cultura* de junio-julio de 1937, y su publicación en *El Mono Azul*, prevista en varios números sucesivos, se interrumpió en agosto de



1937 en la segunda entrega, todo, sin duda, por intervención de la misma mano que privó a Gil-Albert del Premio Nacional de 1938, pero que no pudo impedir que la *Ponencia* apareciera íntegra en el número de agosto de 1937 de *Hora de España*. En ella encuentra su mejor expresión la tesis de Gil-Albert acerca del problema del arte comprometido.

La inicia una declaración de solidaridad con el pueblo español y su lucha en defensa de la República, que los firmantes asumen desde su peculiar condición de escritores y artistas y considerándola un episodio del cambio histórico iniciado por la Revolución Rusa. En esa situación y en ese contexto, el arte y la literatura se encuentran ante dos opciones extremas, el vanguardismo experimental, ajeno a los problemas sociales y políticos, y el realismo de denuncia y propaganda:

Lo puro, por antihumano, no podía satisfacernos en el fondo; lo revolucionario en la forma nos ofrecía tan sólo débiles signos de una propaganda cuya necesidad social no comprendíamos y cuya simpleza de contenido no podía bastarnos [...] El arte abstracto de los últimos años nos parecía falso. Pero no podíamos admitir como revolucionaria, como verdadera, una pintura, por ejemplo, por el solo hecho de [...] pintar un obrero con el puño levantado o con una bandera roja o con cualquier otro símbolo, dejando la realidad más esencial sin expresar. Porque de esa manera resultaba que cualquier pintor reaccionario –como persona y como pintor– podía improvisar en cualquier momento una pintura que incluso técnicamente fuese mejor y tan revolucionaria como la otra, con sólo pintar el mismo obrero con el mismo puño levantado. Con sólo pintar un símbolo y no una realidad.

El defecto esencial del arte de combate y propaganda reside, pues, en “deja la realidad más esencial sin expresar” porque “expresa un símbolo y no una realidad”. Es decir, se trata de una retórica basada en un repertorio previsto y previsible de asuntos, cuya exhibición mecánica no requiere convicción ni sinceridad. Obsérvese que se habla de “un pintor reaccionario como pintor”, o sea de uno aferrado a formas de representación retrógradas y obsoletas, un epígono del Realismo decimonónico rebautizado ahora “Realismo socialista”. Entre líneas se nos ha dicho lo que la prudencia impide que se proclame sin tapujos: que la ortodoxia artística de la Rusia estalinista es retrógrada en términos estéticos y ambigua en términos ideológicos, al enmascarar y eludir la autenticidad del artista privado de libertad. Esa autenticidad, prosigue la *Ponencia*, radica en que el arte se produzca “apasionadamente de acuerdo con la revolución”, con igual pasión que la aportada por Bach al Cristianismo y por Chopin al Romanticismo, de tal modo que la realidad política esté “en coincidencia absoluta con el sentimiento, con el mundo interior de cada uno” y no haya “colisión entre la realidad objetiva y el mundo íntimo”, al venir la motivación ideológica a “coincidir absolutamente

con la definición becqueriana de la inspiración poética”. La conclusión no podía ser más que ésta:

Todo cuanto sea defender la propaganda como un valor absoluto de creación nos parece tan demagógico y tan falto de sentido como [...] defender el arte por el arte.

La *Ponencia* no busca el enfrentamiento, pero tampoco renuncia a separar el grano de la paja, y en el fondo pretende distinguir al auténtico escritor o artista comprometido del funcionario o el rentista del compromiso, y del turiferario pancista al servicio del jerarca de turno. Al primero será fácil identificarlo: aportará instintiva e inevitablemente el enfoque íntimo, personal y apasionado –o sea becqueriano– de sus convicciones, mientras los segundos vendrán denunciados por un discurso donde razón y voluntad no podrán ocultar ni enmascarar la falta de pasión e instinto.

También en 1937 se publicaron los *7 romances de guerra* de Gil-Albert con un prólogo que al año siguiente se repitió en *Son nombres ignorados*. Juan intentó aquí presentar su juvenil esteticismo decadentista como una forma de rebeldía contra la clase burguesa en la que había nacido, y como anticipo de lo que luego iba a ser su supuesta toma de conciencia revolucionaria, adquirida, nos dice, gracias al contacto veraniego con el proletariado de la industria alcoyana y a la reflexión sobre el significado de la caída de la monarquía y los sucesos asturianos de 1934. Un cambio tan profundo –sigue– no puede darse de la noche a la mañana, y su manifestación puede no ser tan inequívoca como esperan los partidarios del arte de urgencia y combate. Aquí reaparecen las ideas de la *Ponencia colectiva*:

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. Olvidar que todos somos, en cuanto a lo social, poetas de transición, es olvidar demasiado. Y exigir de nosotros ese brusco viraje de los acontecimientos traducido de una manera directa, es provocar una repentina desvalorización y decadencia de nuestra obra, y, claro es, por tanto, de la lírica española.

Las últimas reflexiones de Gil-Albert, escritas a fines de 1938, en la etapa última y ya sin esperanza de la guerra civil, vienen en el artículo “En torno a la vocación (lo popular y lo social)”, aparecido en la revista mejicana *Taller* en mayo de 1939. Es una reflexión sobre la noción de arte comprometido, “el concepto puritano o pedagógico de la labor creadora”, el realismo programático, el supuesto destinatario popular y la finalidad social del arte, todo lo cual ha dejado de tener sentido para él. Las circunstancias han cambiado al estar la guerra perdida, y puede así hacerse un balance sincero:

La voluntad es una potencia cuyas magníficas obras humanas nadie sabría negar, pero en arte actúa en segundo término, y en aquellos en quienes consigue sustituir por sus malas artes el puesto en que la inspiración se mueve todopoderosa, nada nos conmueve pasado cierto tiempo...

Recuerda la pintura glacialmente propagandística, al servicio de Napoleón, de Jacques-Louis David, intento malogrado, en su exageración voluntarista, de interpretar y encauzar la Historia desde el tema y el mensaje preconcebidos, frente a su asunción involuntaria en Píndaro, y con una referencia a Balzac que sin querer asociamos a la conocida carta de Federico Engels a Margaret Harkness, escrita en 1888. Porque pensaba de ese modo pudo Gil-Albert escribir uno de los mejores libros de la poesía del exilio español, *Las ilusiones*. Pero ese no es mi tema de hoy.

## TEXTOS CITADOS

- GIL-ALBERT, Juan. *La fascinación de lo irreal*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1927. Facs. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1985.
- *Vibración de estío*, Valencia, Tipografía La Gutenberg, 1928. Facs. Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 1984.
- “Sobre *Éxtasis*”, *Nueva Cultura* 2 (II 1935), 24.
- “Palabras actuales a los poetas”, *Nueva Cultura* 9 (XII 1935), 4-5. En *Mi voz comprometida*, ed. Manuel Aznar, Barcelona, Laia, 1980, 175-182.
- “Saludo de *Nueva Cultura* a los intelectuales franceses del Frente Popular”, *Nueva Cultura* 12 (V-VI 1936), 3.
- *Misteriosa presencia. Sonetos*, Madrid, Héroe, 1936
- *Candente horror*, Valencia, Nueva Cultura, 1936
- *7 romances de guerra*, [Valencia], Nueva Cultura, [1937]
- “El poeta como juglar de guerra”, *Nueva Cultura*, 2ª época.1 (III 1937), [8-9]; *Mi voz...* 191-197.
- “*Son nombres ignorados...*” *Elegías, himnos, sonetos*, Barcelona, *Hora de España*, 1938. Prólogo en *Antología poética*, ed. Guillermo Carnero, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1993, 95-98.
- “En torno a la vocación: lo popular y lo social”, *Taller* (Méjico) 3 (V 1939), 54-56. *Antología...* 123-127.
- *Las Ilusiones, con los poemas de El Convaleciente*, Buenos Aires, Imán, 1944; ed. G. Carnero, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.
- *Crónica general*, Barcelona, Barral, 1974; Alicante & Valencia, Instituto Juan Gil-Albert & Pretextos, 1995.
- *Memorabilia*, Barcelona, Tusquets, 1975 y 2004.
- *Breviarium vitae*, Alcoy, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1979, 2 vols.; Alicante & Valencia, Instituto Juan Gil-Albert & Pretextos, 1999.
- & Ramón GAYA. “Cartas bajo un mismo techo”, *Hora de España* 6 (VI 1937), 23-32; *Mi voz...* 203-216.
- et al. “Ponencia colectiva”, *Hora de España* 8 (VIII 1937), 83-95.
- “A. Serrano Plaja (España)”, *Nueva Cultura* 2ª época. 4-5 (VII- VIII 1937), [27-28]
- “Informe de los escritores jóvenes”, *El Mono Azul* año 2. 26 (29 VII 1937), 1; 27 (5 VIII 1937), 1.
- *Poesía completa*, ed. Mª Paz Moreno & Ángel L. Prieto de Paula, Valencia, Pretextos & Instituto Juan Gil-Albert, 2004.

\*

- Almanaque literario 1935, Madrid, Plutarco, 1935*  
*Anthropos 110-111 (1990).*
- BARGA, Corpus. "Política y literatura", *Revista de Occidente* VI (1935), 313-330; VII (1935), 92-116; VIII (1935), 182-199.
- BELLVESER, Ricardo (ed.). *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, Ayuntamiento, 1991.
- BERGAMÍN, José. "Hablar en cristiano", *Cruz y Raya* 28 (VII 1935), 73-83.
- BRETON, André. "Légitime défense", *La Révolution Surréaliste* 8 (XII 1926), 30-36.
- "Second manifeste du Surréalisme", *La Révolution Surréaliste* 12 (XII 1929); tirada aparte París, Kra, 1930.
- *Position politique du Surréalisme*, París, Le Saggitaire, 1935.
- "Posición política del arte de nuestros días", *Documentos políticos del Surrealismo*, Madrid, Fundamentos, 1973, 43-76.
- et al. *De cuando los surrealistas tenían razón*, *ibid.* 103-118
- BRINES, Francisco. *Escritos sobre poesía española (de Pedro Salinas a Carlos Bousoño)*, Valencia, Pretextos, 1995.
- El Buque Rojo*, Valencia, 1936 (nº único, diciembre)
- Caballo Verde para la Poesía (1935-1936)*. Facs. Nendeln, Kraus Reprint, 1974.
- Calle del Aire* 1 (1977).
- Canelobre* 33-34 (1996).
- Cartelera Turia* 1.088 (1984).
- CHACEL, Rosa. "Cultura y pueblo", *Hora de España* 1 (I 1937), 13-22.
- Cruz y Raya (1933-1936)*. Facs. Glasshütten, Auvermann, 1975.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José. *El nuevo Romanticismo*, Madrid, Zeus, 1930.
- GAYA, Ramón. "Carta de un pintor a un cartelista", *Hora de España* 1 (I 1937), 54-56.
- "Contestación a José Renau", *Hora de España* 3 (III 1937), 59-61
- "España, toreadores, Picasso", *Hora de España* 10 (X 1937), 27-33. Véase Juan Gil-Albert
- GIDE, André. *Retour de l'URSS*, París, Gallimard, 1936; trad. esp. Barcelona, Muchnick, 1982.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. "Un español que razona", "Juan Gil-Albert, entre la meditación y el homenaje", *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, 254-255 y 294-317.

- Homenaje de despedida a las Brigadas Internacionales*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, [1938]; facs. Madrid, Hispamerca, 1978.
- Hora de España (1937-1938)*. Facs. Vaduz, Topos & Barcelona, Laia, 1977, 5 vols.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DE LOS RÍOS, Fernando. *Mi viaje a la Rusia soviética*, Madrid, Caro Raggio, 1921; Madrid, Calpe, 1922; Madrid, Espasa-Calpe, 1935; Madrid, Alianza, 1970.
- El Mono Gráfico 9* (1996).
- El Mono Azul* (1936-1939). Facs. Nendeln, Kraus Reprint, 1975.
- MORENO PÁEZ, M<sup>a</sup> Paz. *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert, 2000.
- NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.  
— “Sobre una poesía sin pureza”, *Caballo Verde para la Poesía* 1 (X 1935), 1. *Nueva Cultura (1935-1937)*. Facs. Vaduz, Topos & Madrid, Turner, 1977.
- DE LA PEÑA, Pedro. *Juan Gil-Albert*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 2004.
- PINA, Francisco. *Escritores y pueblo*, Valencia, Cuadernos de Cultura, 1930.
- PLA Y BELTRÁN, Pascual. *Poesía revolucionaria*, Valencia, Nueva Cultura, 1936.
- Poetas en la España leal*, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; facs. Madrid, Hispamerca, 1976.
- RENAU, Josep. “Contestación a Ramón Gaya”, *Hora de España* 2 (II 1937), 57-60.  
— “Función social del cartel publicitario”, *Nueva Cultura* 2<sup>a</sup> época.2 (IV 1937), 6-9; *ibíd.* 3 (V 1937), 6-11.  
— *Función social del cartel*, Valencia, Nueva Cultura, 1937; Valencia, Fernando Torres, 1978.
- La Révolution Surréaliste (1924-1929)*. Facs. París, Jean-Michel Place, 1975.
- Romancero general de la guerra de España*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid-Valencia, Ediciones Españolas, 1937; Milán, Feltrinelli, 1966.
- ROVIRA, José Carlos. *Juan Gil-Albert*, Alicante, CAPA, 1991.
- SALAZAR CHAPELA, Esteban. *En aquella Valencia*, ed. Francisca Montiel, Sevilla, Renacimiento, 2001.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. “Leyendo y recordando a Juan Gil-Albert”, *Calle del Aire* 1 (1977), 89-116.

- SILVA, José Asunción. *De sobremesa, Obra completa*, ed. Héctor Orjuela, Madrid, CSIC, 1990, 227-352.
- SIMÓN, César. *Juan Gil-Albert: de su vida y obra*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1983.
- DE TORRE, Guillermo. “Arte individual frente a literatura dirigida”, *El Sol* 26 I 1936, 2.
- UNAMUNO, Miguel de. “Hablemos de teatro”, *Ahora* 19 IX 1934.
- VV.AA. *Literatura y compromiso político en los años 30. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert*, Valencia, Diputación, 1984.
- VILLENA, Luis Antonio de. *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Madrid, Anjana, 1984.
- VILLIERS DE L'ISLE, Auguste. *Axel*, París, Londres & Nueva York, Dent & Dutton, s.a.