SINGULARIDAD DE GIL-ALBERT

Toda aproximación a la obra de Juan Gil-Albert tiene que iniciarse con un interrogante. Este: ¿por qué la producción creadora de un artista verbal tan eminente y versátil—ha escrito poesía, novela, ensayo, memorias, aforismos—encontró durante tan largos años—treinta y cinco, más o menos—tan escaso o nulo eco? Si los decenios que corren entre el final de la guerra civil y hoy hubieran sido de una gran riqueza y diversidad en el plano de la creación estética, si los nombres y las obras de valía se hubieran multiplicado en España a lo largo de este período, tendría explicación—aunque escasa, y ninguna justificación, dada su calidad excelente—la ignorancia de los escritos y de la figura—altanera y urbanamente esquiva—de este alicantino sin parejo. Pero sabemos que no ha sido así, que los años de la postguerra y los sucesivos se han caracterizado por una pobreza y uniformidad extremas, y, lo que resulta más significativo, que los jóvenes de las generaciones que se han sucedido desde la guerra, tuvieron que buscar fuera de España lo que aquí hubiera podido proporcionarles Gil-Albert: un acceso a la problemática espiritual más acorde con las necesidades de los mejores, de aquellos a quienes no obnubilan las luces inciertas de un presente por definición deleznable.

Que Gil Albert formara parte de la España vencida en 1939, que el exilio fuera su lote en el período que va de esta fecha a 1947, que a partir de dicho año viviera en Valencia—y, por tanto, lejos de Madrid y Barcelona, centros de la vida editorial del país—, tampoco son hechos que expliquen la falta de reconocimiento por parte de todos de su labor, el silencio sobre su sombra, pues nadie ignora, en primer lugar, que el único ámbito en el que los aplastados por las armas en 1939 consiguieron hacer frente victoriosamente, tras la derrota, a sus oponentes fue el de la cultura, hasta el extremo de conseguir aislar en una especie de *ghetto* intelectual a los representantes del oficialismo no mucho tiempo después de finalizado el conflicto civil; y luego, que Gil-Albert, con re-

nombre antes del 39—fue uno de los fundadores de *Hora de España*—, no era desconocido por los hombres que, poco a poco, se fueron haciendo con el control de la cultura de la postguerra; y, por último, que la reclusión en su provincia no impidió a otros mucho menores que él adquirir un crédito a nivel nacional. ¿A qué, pues, se ha debido esa falta de reconocimiento, ese silencio, que hoy, paradójicamente, acrecientan su prestigio a ojos de los más jóvenes?

Para mí, no cabe duda: la explicación de dicho confinamiento en la nada sociocultural la encuentro en la singularidad extrema de su postura ante lo dado, de su visión del mundo, de su jerarquización de las prioridades espirituales, ante la cual toda diferencia política u otra se anula en el reconocimiento de una unidad de fondo frente a lo radicalmente ajeno, que en este caso—y para darle un nombre, siquiera aproximado—podríamos llamar el a-cristianismo radical de Juan Gil-Albert. Y es que en España—y en menor medida, en el resto de Occidente—el cristianismo lo impregna todo, condiciona de tal forma a los hombres, que éstos pueden asumir cualquier ideología, por antagónica que les sea —y en la mayoría de los casos ese antagonismo sólo puede ser tenido por superficial—, sin dejar por ello de ser cristianos—es decir, y haciendo abstracción de los contenidos de la conciencia en cada caso, de estar situados con respecto al universo físico y espiritual en un punto que nadie ocupara con anterioridad a la fundación del cristianismo, y que después pocos han logrado rehuir—, como lo prueba la persistencia, aun en el seno de movimientos teóricamente contrarios al cristianismo—el marxismo, por ejemplo, en el campo de lo político; el surrealismo, por ejemplo, en el campo del arte—de actitudes vitales específicamente cristianas: dogmatismo—entendido como fruto de la creencia en la posibilidad de una adecuación total de las ideas a las cosas—y moralismo—entendido como fruto de la fe en la existencia de un Bien absoluto, al que en mayor o menor medida se debe subordinar todo lo contingente.

Por supuesto, esto no debe entenderse en el sentido de que Gil-Albert sea anticristiano—como ha probado razonablemente Moeller, antiteísmo y anticristianismo son dos formas de dependencia con respecto a aquello contra lo cual se alzan—: en su obra abundan los testimonios de comprensión y de valoración de ciertas actitudes y realidades cristianas, los cuales, si bien no implican una aceptación de los fundamentos que las sustentan en lo sagrado, tampoco son reductibles al ámbito de lo estético, resultando únicamente inteligibles desde una perspectiva humanística. Y lo que es más, a pesar de su extrañamiento radical del cristianismo, Gil-Albert conserva adherencias de éste, la más llamativa de las cuales puede rastrearse en su actitud ante la homosexualidad—expuesta con extremo rigor y belleza en *Heraklés*—, actitud que presupone un

intento de justificación frente a la condena cristiana de esa forma de amor.

Aunque las precedentes matizaciones arrancan de algún modo el término a-cristiano del ámbito de la negatividad—siquiera sea por exclusión, dado que la palabra cristiano abarca, como consecuencia de ellas, no sólo a lo específicamente confesional, sino también, a todos los movimientos espirituales comunitarios signados por lo moderno—, resulta necesario, si se quiere alcanzar una intelección suficiente del sentido último de la obra de Gil-Albert, situar a éste de una manera más concreta con respecto a las opciones que, en el plano del espíritu, se ofrecen al hombre de hoy. Y, como quiera que nuestro autor no es, a juzgar por sus escritos, sujetos de iluminaciones, ni tampoco un artista que busque en la indagación filosófica pura el armazón de visiones inéditas, ni—en fin—un adepto de la magia poética o un cultor del pensamiento oriental, nada más indicado que ponerlo en conexión con un universo de ideas, antagónico con el cristiano, al que nos remiten innumerables signos esparcidos por toda su obra, para que, por referencia a ambos, podamos fijar el punto anímico desde donde se encara con lo dado: el universo griego.

Directamente, o por intermedio de Roma, Grecia ha sido un interlocutor constante o casi para el mundo cristiano, la imprescindible antítesis a partir de la cual establecer nuevas síntesis que permitieran evitar la reificación espiritual. En algunas ocasiones, sin embargo, fue algo más: una opción frente al cristianismo, el punto de partida para una andadura inédita por lo espiritual. Así, durante el renacimiento, cuando Marsiglio Ficino, retomando el hilo de ese neoplatonismo que ya siglos antes, en el Irán islámico, produjera una floración inusitada de pensadores esenciales, tejió la trama secreta que aseguraría el verdadero esplendor del siglo XVI; así, en vísperas de la Revolución Francesa, cuando Hölderlin, prestando una voz muy pura a los dioses olvidados, revivificó decisivamente el mundo de lo mítico, tornándolo accesible de nuevo; así, en fin, en nuestros días, cuando Heidegger, en un insólito diálogo con los pensadores presocráticos, establece el único corpus de ideas capaz de asegurar una relación religiosa entre el hombre y el cosmos. Frente a estos tres intentos de reanudar con la tradición griega, que se caracterizan por abocarse directamente a lo trascendente, con olvido total de lo cristiano, el de Gil-Albert presenta la singularidad de reducirse al ámbito de lo ético y de no ignorar la decisiva transformación del hombre occidental operada por el cristianismo. ¿Será necesario decir que su empresa, por ello, se presenta como de una importancia comunitaria suma —por cuanto podría servir de ejemplo a muchos, e incidir, así, en la vida de los más, inaccesibles por naturaleza a toda tentación mística—

y de una extrema dificultad, dado que no puede apoyarse en datos tan explícitos como aquellos de que se sirvieran Ficino, Hölderlin y Heidegger, y dado que no es una empresa exclusivamente intelectual, sino que concierne decisivamente a su persona concreta, individual y socialmente considerada?

Con toda probabilidad—hay una referencia inequívoca a ello en *Crónica general*—, fue el descubrimiento de la estatuaria griega el que, desvelándole por vez primera la existencia del sexo en su plenitud y de esa peculiar simbiosis de lo físico y de lo espiritual que llamamos belleza, y uniendo de una vez por todas, a sus ojos, uno y otro, erotismo y armonía carnal—unión no necesaria, y me atrevería a decir: desacostumbrada, rara, por razones obvias—, abrió a Gil-Albert las puertas del universo griego. ¿Sería muy osado por mi parte prejuzgar que, a pesar de probables lecturas—Platón, con seguridad; y Homero, los trágicos, algunos poetas clásicos o helenísticos, bagaje ineludible en todo hombre de letras—, la estatuaria ha continuado siendo la clave de su comprensión de dicho universo, el motor de su voluntad de reconstituirlo aquí y ahora? La justificación de dicho atrevimiento se encuentra en el hecho de que, con excepción del moral—rico en figuras tan ejemplares como la de Sócrates, que, estoy seguro, Gil-Albert ha visto desde fuera de la tradición cristiana, responsable de una deformación del personaje en un sentido que los griegos hubieran tenido por pasible de la acusación de *hybris*—, ningún otro ámbito como el de la estatuaria patentiza tan visiblemente la cosmovisión griega en su irreductible alteridad. Por supuesto que si despojamos a su pensamiento de toda adherencia mística, el de Pitágoras constituye la más pura formulación del secreto griego. Pero, ¿lo conoce Gil-Albert en profundidad? La falta de referencias al pitagorismo en su obra hace pensar que no. Es, pues, de sospechar que, meditando sobre la estatuaria, y sobre los efectos de la contemplación de la misma en su cuerpo y en su espíritu, Gil-Albert ha intuido lo que Pitágoras explicitara en los fragmentos que de él se conservan: que el orden moral y estético, asentado en un rechazo de los extremos, tiene un fundamento matemático, a-humano, y que ese orden no es inmutable, sino consecuencia de una reacomodación perpetua de sus elementos constitutivos.

Para los griegos, en el momento de su plenitud—que quizá no fue sino una virtualidad nunca actualizada—, los hombres y los dioses están sometidos por igual a una norma, que los supera, y sólo sometiéndose a ella preservan sus respectivas naturalezas, su condición humana o divina. A la búsqueda de esa norma se consagraron, pugnando, ante todo, para delimitar lo humano de lo divino, para acotar los campos de acción de uno y otro. Esa delimitación, esa acotación, fueron establecidas final-

mente no en el plano del pensamiento puro, sino del pensamiento encarnado, allí donde teoría y praxis son una: en el ámbito de la tragedia, de la que el joven Schelling escribiera genialmente que su esencia es «un conflicto real entre la libertad en el sujeto y la necesidad en tanto que objetiva, conflicto que termina no con la derrota de una u otra, sino con que las dos, a la vez vencedoras y vencidas, aparecen en la indiferencia perfecta». Alcanzado este punto, la estatuaria podía hallar su estatuto privilegiado, y hombres y dioses coexistir en el espacio neutro de la pura belleza, en el lugar de los cuerpos magnificados. Alcanzado este punto, lo ético podía fundarse no sobre la negación de lo humano, sino sobre la adecuación de todas sus potencialidades.

Un estado de equilibrio tal—que nosotros evocamos con los nombres de Sófocles, de Fidias, de Píndaro—no podía mantenerse, porque son pocos los hombres, en cualquier tiempo y lugar, capaces no ya de establecerlo o mantenerlo, sino de concebirlo. En consecuencia, fue roto: los hombres y los dioses se separaron, y con ello, unos y otros se empequeñecieron; la ética perdió su fundamento trascendente, y la naturaleza, hontanar hasta allí de hombres y dioses, fue conceptualizada y reificada. Las condiciones objetivas para el surgimiento de una nueva relación con lo numinoso—el cristianismo—estaban, así, establecidas.

Un proceso de decadencia similar al iniciado en Grecia con la guerra del Peloponeso, aqueja desde hace muchos años al cristianismo: pérdida del sentido de lo sagrado y, como consecuencia, desaparición de las bases de la ética; irrupción de la razón en el ámbito de lo mítico y abandono del hombre a su subjetividad. ¿Cómo extrañarse, pues, de que el descubrimiento de la estatuaria clásica, y de lo que ésta conlleva, conmocionara a Gil-Albert en sus comienzos? ¿Cómo extrañarse de que, insensiblemente, fuera liberándose de aquello—el cristianismo—que no solamente se alzaba como un valladar entre él y su experiencia, sino que contrariaba sus deseos más íntimos—a los cuales ésta había dotado de una suerte de trascendencia—, condenándolos y mostrándose incapaz de dar razón de ellos? ¿Cómo, en fin, extrañarse de que convirtiera la citada experiencia en el punto de partida de su arte, en el origen de su reflexión sobre el mundo? Praxis y teoría—poéticas, primero; enriquecidas con una dimensión ética, después—fueron, así, las vías de las que se sirvió para alcanzar el puesto desde el que hoy hace frente a lo dado.

Aunque Gil-Albert se ha servido indistintamente de los diversos géneros literarios para encarnar su actitud global frente a los elementos constitutivos del mundo, una lectura atenta de su obra revela que ha encontrado algunos de dichos géneros especialmente idóneos para vehicular su actitud sectorial de cara a ciertos elementos concretos. Poesía, me-

morias, ensayo, novela son, en consecuencia, puestos en juego de modo privilegiado para manifestar bien su postura frente al mundo, bien frente a sí, bien frente a los demás o bien frente a la trascendencia.

Encarado con el mundo, con los espectáculos cambiantes que combinan los elementos, Gil-Albert se sirve fundamentalmente de la poesía para asumir la aventura griega a través del caos cristiano. Esta elección es ya en sí significativa: para él, la poesía no constituye un exutorio de sus pasiones, de sus perplejidades, de sus esperanzas, como la poesía surgida en el seno del mundo cristiano ha venido siendo para sus cultores, y con especial intensidad en los últimos siglos, a partir del momento en que su decadencia resultó inocultable, sino el lugar de un diálogo con lo que le es ajeno, gracias al cual el yo y el mundo conservan sus respectivas autonomías y se acordan sutilmente, en un milagroso equilibrio de lo objetivo y lo subjetivo que libra a uno y otro de lo reificación—es decir, lo objetivo no se ve reducido a la condición de antiespíritu, y lo subjetivo no rompe toda relación con lo que le es extraño, abocándose a sí—. En este sentido, Gil-Albert puede ser tenido por la antítesis del romántico, esa exasperación de lo cristiano en decadencia que, con muy varias máscaras, aún impera sobre nosotros, según testimonian, para citar algunos ejemplos, la obra de un Pierre Jean Jouve, con claridad inusitada, y la de todos los miembros del surrealismo, con sombría opacidad. Allí donde el romántico vindica la profundidad, Gil-Albert exalta esa superficialidad tan dolorosa y sintomáticamente inalcanzable para un lúcido testigo y protagonista del solipsismo romántico como lo fue Joubert; allí donde el romántico aliena su libertad al objetuar su interioridad, Gil-Albert se sobrevuela con alada ligereza; allí donde el romántico pugna para convertir a la naturaleza en su portavoz, elevando grotesca y megalomaníacamente la voz para ponerla a la altura de los elementos, pero tornando imposible dicha empresa por cuanto agiganta éstos al simbolizar en ellos su—por definición—insaciable deseo, Gil-Albert reconoce al mundo su alteridad, reivindica los propios límites y se complace en ellos, establece esa distancia con lo otro que permite al diálogo, sin dejar de ser tal, convertirse en un soliloquio levemente irónico, en el que es fundamental la aquiescencia silenciosa del interlocutor, y además el tono de su voz a dicho soliloquio: un susurro elegante que coarta el desbocamiento de la pasión.

Gil-Albert, pues, no se acerca al mundo con su yo constituido, sino en estado de disponibilidad absoluta, siendo en su confrontación con ese mundo donde su yo se constituye, a través de un proceso—del cual es médium la poesía—que tiende a delimitar las respectivas esencias de las dos fuerzas encontradas. El yo que así emerge no ha perdido en nada su disponibilidad originaria—el poeta se resiste a identificarse con las

manifestaciones de su yo en el pasado, consideradas aisladamente o en su conjunto, y asume esas divergencias entre ellas que serían contradictorias si privilegiara alguna reconociéndole una mayor autenticidad o dándole un valor cualitativo a su recurrencia—; es un yo que existe sólo en el poema, y Gil-Albert, distanciado de él, lo observa con curiosidad, teñida en ocasiones de humorismo: Narciso prudente que no confunde la imagen con la realidad, que sabe de la relación entre ambas, pero que no fuerza una identificación que, imposible de suyo, sólo puede ser concebida como algo que vulneraría esos límites de lo humano que el poeta tan celosamente defiende.

Lugar privilegiado de su enfrentamiento consigo mismo, la poesía no es para Gil-Albert el único en que éste se produce: existe para él otro fundamental—las memorias—en donde dicho enfrentamiento se efectúa, pero no de cara al futuro—como en el poema—, sino de cara al ayer; no en la atemporalidad del instante aislado, sino en la masiva coexistencia de muchos instantes; no en la soledad compartida con el mundo, sino en la soledad disputada a los otros. En sus memorias, la libertad frente al propio yo, el rechazo de la identificación con las diversas manifestaciones de éste, y el diálogo con sus semejantes—del mismo tenor que el establecido con el mundo—son logrados mediante un artificio singular que, simultáneamente, torna inviable la nostalgia y el sentimiento cristiano del tiempo: la espacialización del fluir temporal. Gil-Albert, en efecto, evoca los hechos de su niñez, de su juventud, de su primera madurez como mónadas que no se relacionan entre sí: instantes rescatados del tiempo por la magia de una memoria que elude los mecanismos mentales a cuyo funcionamiento debemos la idea del fluir temporal; instantes que no se encadenan entre sí como una suma de causas y efectos orientada hacia un fin; instantes que encarnan la única eternidad concebible por nosotros. Es esa eternidad en lo imaginario la que asegura a cada uno de los personajes puestos en escena la perseverancia en su ser, por cuanto pone de relieve el carácter ficticio de las diversas manifestaciones del yo e impone una pauta—imposible en la vida ordinaria—al diálogo de éste con los otros, reducidos también a la condición de entes de ficción, y manejables, por tanto.

El diálogo de Gil-Albert con los otros prosigue, una vez abandonado el mundo de lo imaginario, de las memorias, en un plano específicamente conceptual: el del ensayo, debiéndose distinguir dentro de éste dos categorías, claramente delimitadas en función de su grado de abstracción. Integran la primera, en la que dicho grado es menor, una serie de trabajos en los que Gil-Albert se confronta con otros artistas, del pasado o no, con la finalidad tanto de sacar a luz aquellos aspectos de la persona y de la obra de éstos que han sido ignorados o menospreciados

por los más—y a los que, por serle congeniales, él es especialmente sensibl—, como de afirmarse personalmente por contraposición a ellos, que le sirven de contraste para cobrar conciencia, y hacérsela cobrar a sus lectores, de ciertas características propias difíciles de discernir por otros medios: al término de esos trabajos, su conocimiento de sí y de los autores considerados es más rico y complejo, y ese conocimiento atiende por igual a lo que asegura la alteridad de uno y otros, y al acorde factible entre ellos. La segunda categoría, en fin, está formada por aforismos y ensayos sobre cuestiones generales no personalizadas, en los que se afirma un pensamiento radicalmente antiautoritario y antitotalitario, dialogante: Gil-Albert sólo se encara con ciertos aspectos de los temas considerados, y con plena conciencia de ello y de que lo hace desde una perspectiva tan válida como muchas otras. Esta actitud de extrema prudencia le permite no incurrir en el error de tantos: crear un pseudocosmos intelectual que, por no abarcar todos los elementos de la realidad que contempla, imposibilita la relación dialéctica entre el pensamiento y lo dado, rompiendo el equilibrio entre ambos y haciendo inviable la autonomía de cada uno de ellos. Esta actitud de extrema prudencia, en fin, le permite un diálogo auténtico con el pensamiento de los otros—que, como prueba su *Heraklés,* entabla aun sobre los temas que le preocupan en mayor medida—, por cuanto ninguna discrepancia puede poner en entredicho un pensamiento que asienta su validez—aunque dicha validez no se reduzca a ello—en una aproximación personal, carnal por así decir, de un hombre concreto a los otros y al mundo.

Los otros, el mundo, el yo no agotan lo que es. Sobre todo ello se alza la trascendencia. ¿Resultará necesario decir que Gil-Albert le hace frente con una sola preocupación: conservar, aun en su seno, su condición de hombre, la distancia de lo divino y de lo animal que asegura el estatuto de lo humano? Una novela admirable, una de las más bellas y profundas de toda la literatura en lengua castellana, *Valentín,* es el lugar desde donde Gil-Albert nos habla, y se habla, de aquella que, junto con el arte, constituye su única vía de acceso a esa trascendencia: el inasible Eros. Novela del amor sexual, *Valentín* lo es por tres causas principales: porque el amor de un hombre por otro hombre, al no tener por origen la presión social y al carecer de toda finalidad fuera de sí, puede ser tenido por un tipo de amor químicamente puro; porque el llamado amor griego saca a luz, en mucha mayor medida que el heterosexual, el sustrato imaginario de todo amor; porque el amor que ya osa decir su nombre pone al descubierto, como ningún otro, las imposibilidades, el carácter trágico de toda relación amorosa. Novela del amor homosexual, *Valentín* debe ser considerada, en consecuencia, una brillante indaga-

ción sobre la esencia del amor sin adjetivos, un lúcido interrogante acerca de las relaciones del amor con la trascendencia.

Según el *Banquete* platónico, los misterios de Eros son de dos tipos: aquellos, menores, en los que Sócrates estaba iniciado, y aquellos otros, inconmensurablemente más grandes, cuya clave guardaba Diotima, la sabia sacerdotisa de Mantinea. El protagonista de *Valentín,* Richard, evoca los primeros con palabras apasionadas: «Amar, verdaderamente, consiste en centrar en alguien la atracción del cosmos... Si ese ser en el que se ha encarnado la vida es, por tanto, la vida toda, eso es lo que queremos hacer nuestro, la vida, en su particularidad, sí, pero, a la vez, y envolventemente, en su inconmensurabilidad». El movimiento amoroso, sin embargo, no se detiene en este punto: es como si la revelación inicial de Eros constituyera solamente un señuelo con que atraernos a mayores alturas. De aquí, la queja de Richard, en la continuación de su soliloquio: «En eso—dice—es en lo que la vida trampea, en esa promesa que parece hacernos de rendirnos lo inconmensurable en brazos de lo contingente, o sea, de la criatura humana que hace brillar ante nuestros ojos suplicantes, como si nos ofreciera con esa apariencia seductora, no sólo un ser concreto, sino personificada y puesta a nuestro alcance, la vida universal». Una tal fusión de lo inconmensurable en lo contingente, gracias a la cual lo humano se trascendería sin negarse, no resulta alcanzable aquí; como señala Diotima, el amor por una persona sola, hermosa y noble, constituye únicamente una etapa en el camino hacia el amor a lo Bello en sí. Esta transformación de Eros en pasión por la inmortalidad, no ya en el tiempo, sino en la región de lo eterno, tiene lugar a través de cuatro estadios, de los que el primero es—y aquí sigo el útil resumen de Gornford—la desvinculación de Eros del individuo y de la belleza física; el segundo, la valoración de la belleza moral por encima de la del cuerpo; el tercero, el descubrimiento de la belleza espiritual en las ciencias matemáticas; y el cuarto, el hallazgo—más allá de la belleza física, moral e intelectual—de lo Hermoso en sí. ¿Para qué engañarnos? Ese hallazgo de lo hermoso en sí conllevaría la pérdida de nuestra condición de hombre, siendo ésta la causa de que Gil-Albert rehúse seguir el camino que a dicha situación conduce, y de que se detenga en el punto de que dicho camino parte: en el umbral de la derelicción, de ese dolor inniminable que mueve a Richard a matar a Valentín, para que el amor entre ambos, privado por la conciencia de sus límites del espejeo de lo trascendente—y amenazado por el previsible envejecimiento que hará perder al amado esa belleza que hacía factible el citado y engañoso, pero innegable espejeo—, no degenere en una mera relación fisiológica, que deshumanizaría a ambos.

Para lograr sus propósitos—que, de más está decirlo, no deben haber sido fijados conceptualmente *a priori;* que, con toda probabilidad, constituyen una meta a la que Gil-Albert se aproxima sin plena conciencia de lo que dicha aproximación presupone—, para conseguir delimitar la esfera de actuación del hombre y mantener a éste—él—en su esencia, para proporcionar a la ética un fundamento objetivo, para asignar al arte una función a la medida de la naturaleza humana, Gil-Albert ha tenido que enfrentarse no con lo divino arrollador—como tuvieron que hacerlo los griegos—, sino con lo humano desquiciado por el cristianismo—la idea de Cristo, hombre y Dios, ha traído como última consecuencia la pérdida del sentido de lo divino y la apertura del hombre al caos interior—. Este enfrentamiento con el cristianismo, que en el fondo no ha constituido sino un alejamiento de él, es—creo—la causa fundamental del silencio durante años sobre la figura y la obra de Gil-Albert, silencio que sólo se ha roto cuando las generaciones nacidas tras la guerra civil—acontecimiento que marca el fin de la vigencia comunitaria del cristianismo en nuestro país—han podido alzar su voz. Hoy, cuando esa voz tiende a dominar sobre las demás, Gil-Albert comienza a ser reconocido como se debe: como un artista impecable—sin precedentes aquí—que rompe el cepo asfixiante en que estaba presa la cultura española, haciendo factible el vuelo hacia la libertad espiritual, hacia la aventura.—*LEOPOLDO AZANCOT (Maldonado, 63, 6.º A. MADRID, 6).*