

ILDEFONSO-MANUEL GIL: *POEMAS DEL TIEMPO Y DEL POEMA* (1973), OBRA CLAVE EN SU TRAYECTORIA: LA POESÍA COMO SALVACIÓN Y MEMORIA

Francisco Ruiz Soriano

**Resumen:** Se analiza la obra *Poemas del tiempo y del poema* en la que el autor ha reflexionado sobre la función poética y la creación. En la que ha sabido recoger diversas posturas estéticas que entre sí parecían encontradas y que, aunque respetuoso con todas, sea más partidario de una poesía comprometida con su tiempo histórico, memoria y emoción del ser humano.

**Resumo:** Analízase a obra *Poemas del tiempo y del poema* na que o autor reflexiona sobre a función poética e a creación. Na que sabe recoller diversas posturas estéticas que semellaban encontradas e que, aínda con ser respetuoso con todas, é máis partidario dunha poesía comprometida co seu tempo histórico, memoria e emoción do ser humano.

**Abstract:** Se analiza la obra *Poemas del tiempo y del poema* en la que el autor ha reflexionado sobre la función poética y la creación. En la que ha sabido recoger diversas posturas estéticas que entre sí parecían encontradas y que, aunque respetuoso con todas, sea más partidario de una poesía comprometida con su tiempo histórico, memoria y emoción del ser humano.

Ildefonso-Manuel Gil (Paniza, 1912 - Zaragoza, 2003) fue uno de los últimos escritores de la Generación del 36 en los que la conciencia social que caracterizó su grupo evolucionó hacia una preocupación por el hecho poético como salvación por la memoria, entrando de lleno también en los presupuestos del juego metapoético, pues la Literatura no sólo es reflejo de una situación histórica determinada, sino también de inquietudes metafísicas y estéticas sobre la misma función del arte. Gil fue avanzando –igual que muchos de sus compañeros de empresas literarias– de los experimentos vanguardistas que había caracterizado su Generación de la República –como él le gustaba llamarla–, heredera del 27, hacia una denuncia de la realidad y el compromiso revolucionario por las circunstancias de la guerra civil y la polarización política de los años treinta. Sin embargo, la importancia del arte como toma de conciencia social y propaganda (tan presente en Miguel Hernández, Serrano Plaja, Pla y Beltrán o Herrera Petere hasta los poetas de *Escorial* como Ridruejo o Panero) y visibles en su *Luz sonreída, Goya amarga luz* (1972), se trastocará en este poemario en una visión de la poesía como “palabra en el tiempo” según los dictados de Antonio Machado, escritura rememoradora y salvadora

del devenir existencial que profundiza en su quehacer literario y en lo humano radical.

\*\*\*

Ildelfonso-Manuel Gil participó en empresas literarias de la mano de Ricardo Gullón, entró en contacto con escritores consagrados como Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti y contó con la amistad de Ramón J. Sender y Benjamín Jarnés, quien le abrió el camino en el ambiente literario de principios de los años treinta. Colaboró en periódicos como *La Voz de Aragón* dando a conocer crónicas y opiniones sobre la situación de la época, pero, sobre todo, destacó por ser cofundador de revistas literarias como *Brújula* (1932) con Ricardo Gullón y Julio Angulo del que editarían cuatro números y, seguidamente *Boletín último* (también con Gullón y Martínez Juárez) que dio a la luz un sólo un número y cuyo único suscriptor fue Juan Ramón Jiménez. Más tarde, en Zaragoza, editaría junto a Antonio Cano y Tomas Seral *Noroeste* (1932- 36), uno de los núcleos más sobresalientes de la vanguardia aragonesa en el que escribirían Benjamín Jarnés y los maestros del veintisiete, además de las voces nuevas de la Generación del 36 desde sus diversas latitudes: Pla y Beltrán, Enrique Azcoaga, Leopoldo Panero, Francisco Pino, José María Luelmo, Juan Gil-Albert, Federico Muelas o Gutiérrez Albelo; pero, será con la revista *Literatura* (1934) donde ya se empezaría a definir un verdadero núcleo aglutinador en torno a esta publicación formado principalmente por Gil, Gullón y Azcoaga y donde participarían los escritores importantes de su Generación: José María Maravall, los hermanos Panero, Serrano Plaja y María Zambrano entre otros. El propósito de la revista era unir Vida y Literatura en todas sus manifestaciones, pero además quiso ir mucho más allá, por lo que se propuso ser una publicación donde cupieran todas las manifestaciones literarias desde el ensayo y el cuento a la poesía y crítica literaria.

Ildelfonso-Manuel Gil muestra el impulso vanguardista desde sus obras iniciales *Borradores* (1931) y, sobre todo, *La voz cálida* (1934), poemario en el que el magisterio de Lorca y Salinas es notable, para girar tras la guerra civil hacia una etapa existencial con fuerte componente social en *Poemas de dolor antiguo* (1945), *Homenaje a Goya* (1946) y *El corazón en los labios* (1947), evolucionando hacia una poesía más preocupada por el tiempo y la

tierra que recogería los presupuestos estéticos de Antonio Machado en *El tiempo recobrado* (1950) y la atenuada angustia existencial que representa el diario de un enfermo terminal que ve la vida por última vez en *El incurable* (1960). Con *Los días del hombre* (1968) y *De persona a persona* (1970) volvería a una lírica de intereses sociales en torno a la injusticia y la solidaridad con el ser humano, etapa que tendrá su eje básico en *Luz sonreída, Goya, amarga luz* (1972) donde las analogías entre la pintura crítica del pintor aragonés de los fusilamientos y caprichos tendrán su parangón con la realidad española de posguerra bajo la dictadura de Franco. Sin embargo la angustia del tiempo, el recuerdo y la función de la palabra poética como salvación con amagos de juegos metaliterarios se presenta en su trascendental *Poemas del tiempo y del poema* (1973) que se convierte así en eje de su evolución literaria hacia una poesía más esencial donde la memoria y la metapoética van configurando obras como *Poemaciones* (1982) o el libro de vertiente metafísica *Las colinas* (1989), a la vez que va dando a la luz recopilaciones entre la que destaca *Hectapoemario* (1995).

A finales de los años noventa y principios del 2000 aparecen también sus libros de memorias: *Un caballito de cartón* (1996) y *Vivos muertos y otras apariciones* (2000), mientras su labor poética continúa con selecciones entre las que destacan *De aquí y de allí (la vida en las palabras)* de 1997 en la colección del malagueño Rafael Inglada donde recopila algunos poemas anteriores, *Por no decir adiós* (1999) y *Vida, unidad de tiempo... poesía* (2001) donde recoge algunos poemas no publicados en libro. Por otro lado, también destaca su labor novelística desde que en 1950 un jurado presidido por Pío Baroja le concediera el Premio Internacional de Primera Novela con *La moneda en el suelo* (1951), aunque esta faceta no fuera nueva ya que durante la guerra civil, cuando se encontraba en Teruel, perdió una obra –*Gozo y muerte de Cordelia*– junto a numerosas composiciones y poemas en prosa, éstos últimos titulados *Pinar*; cuyos fragmentos se pueden rastrear en revistas como *Literatura*. En 1953 apareció su segunda novela *Juan Pedro, el dallador*; vertiente novelística que se verá reforzada años más tarde con obras como *Pueblonuevo* (1960), *Amor y muerte y otras historias* (1971), *La muerte hizo su agosto* (1980) o *Concierto al atardecer* (1992).

*Poemas del tiempo y del poema* (1973), obra clave dentro de la trayectoria literaria del escritor es un retorno a temas y motivos que ya había apuntado en *Poemas de dolor antiguo* (1945) y desarrollado en *El tiempo recobrado* (1950). El poeta vuelve a los presupuestos de Antonio Machado en torno a la poesía como “palabra en el tiempo” y trascendencia de la realidad dentro de una corriente interior en la que fluye la conciencia; los motivos tratados abarcarían las dos partes principales en que divide el libro: *Poemas del tiempo* y *Poemas del poema*, meditación existencial sobre el fluir de la vida y la poesía haciéndose en ese devenir, juego metapoético en tanto que se produce una reflexión de la lírica sobre sí misma, obsesión que dominará libros posteriores como *Poemaciones* (1982), pero que aquí se vislumbra como una de los posibles caminos de renovación temática de su obra tras su vertiente social.

En las nueve composiciones que configuran esa primera parte de *Poemas del tiempo* Gil entronca con el tratamiento machadiano del transcurrir existencial, captación de ese fluir que implica una búsqueda de un tiempo único y esencial que será el de la poesía, espacio literario que acabará por configurar la segunda parte de libro. Ya señalaba Heidegger en su estudio sobre Hölderlin que somos palabra en diálogo con el tiempo, desde la conciencia de ese momento surge el intento poético de hacer historia del instante temporal, de plasmar ese “ahora” en algo fuera del tiempo. Hemos visto como ya desde *El tiempo recobrado* (1947) la poesía de Ildelfonso-Manuel Gil se convierte en una recepción del sentimiento del tiempo y cómo la poesía llega a ser un revivir la emoción por medio del verso, poesía que se hace memoria y rememoración, salvación por medio de la palabra. En el primer poema, el poeta presenta el motivo del cansancio de la existencia que sirve como punto de partida para la contemplación y para establecer un correlato entre paisaje externo y sentimiento interno: la monotonía espacial y el absurdo de la existencia, mero paralelismo de las galerías del alma de Machado desde las cuales se percibe el fluir de la vida bajo el símbolo del agua; es entonces cuando asoma el tópico manriqueño de la vida como río, que tiene su equivalente externo con la lluvia, caer del agua que implica también connotaciones sobre la repetición de instantes, pero que conlleva —igual que el río— una idea de transitar vivencial que arrastra al poeta. Lo interesante del poema es la ruptura que se

produce de esa monótona fluidez existencial que irremediable conduce hacia la muerte, apoyada por imágenes de transcurrir como esa presencia de un pájaro “que viene de la nieve” y se reclina en los cristales de la ventana donde está el poeta; la ventana será otro símbolo que marca límites entre lo externo y lo interno, espejo de apertura hacia la luz igual que en Machado es la puerta que conduce al mundo exterior en ese juego entre realidad y ficción, entre vida y espacio interior, entre la ensoñación y lo real; el pájaro viene a despertar la conciencia de Ildfonso-Manuel Gil, igual que en el poema “The Raven” el cuervo venía en la noche a inquietar a Edgar Allan Poe, en ambos poetas subyacen motivos parecidos: el tema del recuerdo, la muerte y el pájaro que viene a ser un punto de inflexión de la conciencia del poeta en una especie de diálogo consigo mismo entre dos mundos o estados. Es también un juego metapoético, ya que el pájaro de Gil, igual que el cuervo de Poe, contribuye a cambiar la actitud del poeta que está sumido en la soledad contemplativa y en un estado de desolación ante el recuerdo de lo perdido, esa abulia de la existencia se trastoca en vida y esperanza en el poeta aragonés (al revés de Poe que se convierte en alma caída sin redención que el repetitivo “nevermore” termina por rematar). Así, la triste meditación sobre el fluir del tiempo y la muerte se ve interrumpida por un símbolo espiritual que es el ave, signo de ilusión que trastoca el estado pesimista del poeta, su aparición centra la atención del escritor produciéndose un cambio de ánimo hacia la vida o hacia la misma constatación del existir, aunque ese instante no vuelva más; tras su presencia el poeta se identifica con el pájaro, comparte ese anhelo de espiritualidad y vida. El escritor luchará contra la muerte igual que el pájaro contra el frío, ambos se sacuden –con las alas y con la conciencia– la frialdad de lo mortal: nieve y sentimiento de muerte mirando hacia la vida y el estío en un juego de contrastes que hilvana la composición:

En esta hora, con la gris desgana  
del cansancio total, sólo mirando  
más allá del cristal de la ventana  
sin nada ver y sin pensar, dejando

fluir el tiempo, como el agua fluye  
en la lluvia de agosto monte abajo,  
tiempo que nos arrastra y que nos huye  
implacable labrando su trabajo,

en el instante mismo en que vencida  
el alma cae de su propio peso  
y el único sentido de la vida  
es simplemente estar y apenas eso,

un pájaro que viene de la nieve  
reclina su fatiga en los cristales  
como en cojines de agua y vuela leve  
hacia su libertad y hacia sus males.

Y basta su presencia, su menuda  
cabeza con las plumas esponjadas  
de puro frío, para que sacuda  
la vida su pereza, y oleadas

de plenitud despierten y commuevan  
el corazón dormido... Ya en alarde  
de luminosas alas se lo llevan  
a una estival inacabable tarde.

El segundo poema recoge el tema del sentimiento amoroso y el sufrimiento provocado por la pérdida de la intensidad emocional de ese sentimiento a lo largo del tiempo, ya que la cotidianeidad desgasta y deteriora todo. Este motivo del anhelo de perduración del amor frente a la destrucción conlleva cierto juego dialéctico apoyado por motivos heraclianos sobre el fluir existencial que denotan transición en contraposición al empleo de figuras repetitivas como el políptoton de la palabra “querer” en sus diferentes tiempos verbales que intensificarían el deseo de permanecían, uso de repeticiones que además de evocarnos al Quevedo de las preocupaciones metafísicas en torno al ser reiteran esa angustia de lo deseado; a todo ello hay que sumar la utilización por parte de Gil de metáforas sobre el fluir temporal y los cambios que se producen en la vida por parte del tiempo destructor, destacando entre todas ellas la imagen de la arena movediza en tanto que símbolo de la inestabilidad de la existencia humana, pero también como representación de la atadura de la vida a la muerte inexorable. Esta preocupación por el devenir conduce al poeta a una meditación trascendental sobre el Tiempo de indudables ecos barrocos que marcarían temáticamente el tercer poema, donde abunda el uso del lenguaje filosófico, figuras retóricas como la paradoja que denotan dialéctica de pensamientos y una presencia de tintes autobiográficos junto al papel que juega la memoria como elemento extra-temporal dentro de ese planteamiento metafísico.

Vertiente de inquietudes trascendentales que implica cierta obsesión por negar el devenir o que inciden en la idea repetitiva del mismo en un círculo de eterno retorno, fluir que se trastoca en ciclo imperecedero donde el tiempo presente ya se ha vivido en el pasado y lo que será ya está realizado en el futuro, esta idea de predestinación que Ildefonso-Manuel Gil tiene presente nos retraen a los conocidos versos de T. S. Eliot en *Burnt Norton* (1936): “*Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable*”. Ambos poetas coinciden en partir de la memoria, sugieren la vivencia de un momento personal pasado y creen en la posibilidad de que la vida humana esté ya pre-determinada en el devenir o que no haya frontera temporal, perteneciendo todo a un mismo ciclo, tanto tiempo presente como pasado están quizás en el futuro, “*no hay lindes en el tiempo, no hay presente que se haya vivido en el pasado*” (Gil). Se establece así una correspondencia entre la realidad y el mundo interior, entre la experiencia espiritual y la conciencia de lo transitorio que amagan intuiciones esenciales sobre la atemporalidad, ese estar fuera del tiempo que marca la esencialidad. Igual que en Eliot, la memoria y las relaciones del ser humano con las cosas llevan a Ildefonso-Manuel Gil a ese análisis del devenir y a caer en la experiencia del recuerdo como instrumentos de penetración de una realidad que está fuera de lo temporal:

En el instante mismo en que se vive  
entre las cosas de perfil seguro,  
borrosamente la memoria escribe  
los pálidos recuerdos del futuro.

No hay límites en el tiempo, no hay presente  
que no se haya vivido en el pasado:  
soy el hombre que ayer fue diferente  
más a ser lo que soy ya destinado

Los dos escritores también recurren a la infancia como espacio que confirma esa experiencia atemporal y vivificante que puede representar un tiempo perdido que se convierte en presente por la rememoración, la niñez se transforma entonces en esa primera puerta que lleva al primer mundo y que la memoria guía y captura para el poema. Ildefonso-Manuel Gil también presentará ecos de la influencia del poeta de los *Four Quartets* en esa imagen

del caminar hacia el pasado, el motivo del pájaro, el jardín, la infancia como primer recuerdo. El poeta se ve como un ser extraño al mundo, ajeno a la realidad material, motivo que nos retrae a aquel tópic del hombre vacío que deambulaba por la ciudad de la niebla en *The Waste Land* (1922), pero que en Gil se trastoca en la figura del caminante soñador de las galerías del alma de origen machadiano o el sonámbulo lorquiano que vuelve – como el poeta angloamericano – a la niñez, a aquel espacio primero y puro bajo el poder de la memoria, todo relatado gracias al empleo de elementos simbólicos en torno al tiempo como son la noria y el desdoblamiento del poeta: ese verse fuera del devenir temporal ajeno a lo que le rodea mientras sigue el rodar mareante del círculo que marca el paso del tiempo; además aparece el desdoblamiento, el otro ser del poeta caminando por aquellas secretas galerías del sueño y de la memoria, espacio esencial por el que el Gil se proyecta hacia el futuro:

Como a un extraño andando por mis sueños  
veré a mi ser actual en lejanía  
y las angustias de hoy serán pequeños  
datos de mi total autobiografía.

He de seguir entero en mi memoria,  
viviendo del recuerdo hacia el mañana.  
Gimen los arcaduces de la noria  
y canta un rui señor en mi ventana.

En ese espacio del recuerdo, lleno de momentos agradables de la infancia, aparecen también elementos sombríos que trastocan esa atmósfera de felicidad, es la irrupción de la noche que simboliza la muerte y que conlleva también ecos de la guerra civil, así ese estado de angustia es propicio para que el poeta clame contra la falsa moral religiosa y critique a la guerra, son dos mundos enfrentados en el interior del poeta porque aún en momentos de armonía no puede olvidar el sufrimiento pasado y la necesidad de justicia ante la situación de su país, la conciencia de movilización social que conlleva en sí la postura ética de su generación. En el paisaje de la evocación tranquila surge siempre la dialéctica del contraste que caracteriza al poeta, quien contrapone instante feliz a vida de otros seres que en ese momento están sufriendo o están sumidos en la opresión. El poeta termina con la aceptación del destino que es yacer al “umbral de la muerte”



esperando su venida, la muerte aparece personificada, pero también es un símbolo relacionado con los ciclos de la naturaleza, como había visto Rilke, el tránsito final no es más que un proceso más hacia la maduración del ser y perfección esencial de la existencia.

La juventud y el poder rememorador de la poesía centran el poema quinto, el poeta se explaya en las metáforas sobre la adolescencia: “torre contra el viento”, “brazos” que abarcan entero el infinito, etc., representaciones de los anhelos y deseos juveniles expresados por medio de imágenes de la verticalidad que no solamente connotan vida y trascendencia, sino que rezuman ecos del Cernuda de *Donde habite el olvido* (1934), sobre todo de aquel poema cuarto que trataba el tema del paso del tiempo frente a la fuerza juvenil y la caída de las ilusiones: “*Yo fui. / Columna ardiente, luna de primavera. / Mar dorado, ojos grandes. / Busqué lo que pensaba: / pensé, como el amanecer en sueño lánguido, / lo que pinta el deseo en días adolescentes.*”.

La evasión hacia el pasado no es huida de la realidad, sino cuestionamiento del presente y su origen. En Gil esa memoria de la adolescencia queda justificada por una reflexión en torno a la identidad humana y el intento de dar una explicación a la situación de absurdidad de la existencia, la caída en el tiempo y la desolación tiene como contrapunto la meditación sobre el destino común y el refuerzo de sus propias convicciones y valores. El poeta aragonés no cae en el pesimismo cernudiano, busca una definición del ser humano que deriva hacia una toma de conciencia social, el hombre y su historia, aunque surjan tópicos existenciales en torno al *homo viator* –la vida como camino– que sirven mediante el empleo de una imagen maravillosa sobre el devenir existencial para explicar los errores de la vida, pues no se avanza sino se retrocede; o bien Gil utilice el motivo del espejo en tanto que es reflejo de esa necesidad de mostrar su pensamiento: un intento de pasar cuentas a su existencia y a la de todos por la actitud que hemos tenido frente a la tragedia y si verdaderamente nos hemos comprometido lo suficiente con la libertad y la justicia:

Tenéis que perdonarme la añoranza:  
es un lujo sencillo y sin pecado.  
Fui también joven y el presente erguía  
su torre poderosa contra el viento,  
abriéndose sus brazos en la altura

para abrazar entero el infinito.

Si me hundo en los recuerdos, si me busco  
en caminos de ayer, no es que me escape  
cobardemente y vuelva las espaldas  
a este momento exacto, a la imperiosa  
exigencia del tiempo y la conciencia.

Busco la explicación de tanto absurdo,  
quiero hallar del camino equivocado  
la pisada primera, ¿dónde estaban  
mis ojos que no vieron el desvío,  
y dónde estaba yo, que no detuve  
mi andar a ciegas, tan erradamente?

Yo soy el hombre y mi camino lleva  
milenios hacia atrás y nadie sabe,  
aunque todos seguimos, si adelante  
hay suelo firme para nuestros pasos.

Creo en la libertad del hombre entero,  
criatura desnuda de fantasmas,  
abierto corazón a mente abierta:  
lo que soñaba ser y complacido  
creía ser... El mundo que me envuelve  
ajusta mis latidos, me conduce  
ocultamente de la mano y lleva  
mis pies a donde quiere y yo me miro  
culpas en el espejo y no las veo  
y están ahí. Las busco ardientemente  
y no puedo encontrarlas. La mirada  
termina en altos invisibles muros  
y queda más allá sólo silencio.

Este repaso a la vida desde el umbral de la madurez engarza temáticamente con el siguiente poema donde aparece el motivo del otoño, especie de parangón entre el poeta y el paisaje que viene hilvanado por juegos antitéticos entre estatismo y movimiento, entre vida que se para a recordar y existencia que fluye hacia la nada –yéndose como la hojas que describe–, se establece entonces simbólicamente un paralelismo entre el paisaje decadente del otoño (como premonición de muerte) y la vida del poeta en los umbrales de la vejez. El otoño ha sido personificado en un “ángel”, un “viejo amigo”, mientras la existencia se caracteriza por la idea de ausencia: “*Vivir es avanzar hacia la ausencia*” en un posicionamiento que nos recuerda los poemas de *El incurable*. El poeta retrata perfectamente la existencia y sus

recuerdos a través del símbolo del remolino, imagen que conlleva también la idea de ciclo –igual que la noria. Todo lo vivido en ese fluir irremediable y desordenado hacia la muerte es expresado mediante el empleo de una enumeración caótica de metáforas brillantes –a veces antitéticas– que evocan los instantes fugaces de la vida en todos sus significados, siempre bajo la mirada atenta del poeta que lo capta, verso a verso, para el poema; las referencias metapoéticas entre la acción del escritor frente a la vida y la del otoño con respecto al paisaje subyacerían en otro plano de la composición, igual que el pasar de hojas y días aluden a la vida y al libro que poco a poco también se extingue en su plenitud– y se escribe– con el paso del tiempo porque: “ *Vivir es avanzar hacia la ausencia / y en el poso final de la memoria / el corazón presencia / el remolino loco de su historia*”.

Cercano a la muerte, el poeta se plantea ya el final y el retorno del ser humano a la tierra, esa idea de panteísmo centra el poema séptimo con imágenes de penetración en lo terrestre que conlleva la búsqueda del misterio: el deseo de conocimiento de ese más allá, mientras la composición se va recargando de metáforas efímeras sobre el otoño o el declinar de la vida. Esa atmósfera de tristeza se presenta en el poema octavo, caracterizado por el uso del versículo de tintes surreales, el tema del poeta frente al otoño y la muerte donde se vuelve a utilizar el recuerdo y el regreso al tiempo de la juventud (aquella primavera de 1931) en la que asoman evocaciones de la época de la República, los momentos felices de los domingos del mes de mayo de 1931; las ilusiones juveniles entran en oposición con las sombras que conlleva la muerte próxima. El poeta ha contrapuesto dos épocas, dos estaciones (mayo/noviembre), dos estados de ánimo, dos momentos personales (juventud/vejez) a través del recuerdo como forma de penetrar en el fluir de la existencia. El último poema que cierra el ciclo entronca con el símbolo del pájaro que había aparecido en los primeros poemas y que conllevaba cierta esperanza frente a la muerte, el poeta establece así una correspondencia con él, se encarna en el ave, porque también “canta las memorias lujosas del verano”. Por medio del paralelismo y la anáfora, que estructurarían la composición, el poeta se recrea en las acciones del pájaro (canta, bebe, tiembla, esconde y vuela) que son un parangón respecto a las que realiza el escritor,

estableciéndose así una continuidad entre su quehacer poético y la naturaleza, todo fluye y la esperanza representada en el ave se trastoca también en la ilusión salvadora de la poesía, que es memoria frente a al muerte.

\*\*\*

La segunda parte del poemario, “Poemas del poema”, es una reflexión sobre la poesía, juego metapoético donde el poeta recoge el tema de la inspiración y de la creación: ese hacerse escrita la composición en el tiempo y en el acto de la lectura, además aparece el tema juanramoniano de la búsqueda de una poesía esencial y el ideal de la belleza. “Poemas del Poema” en cierta forma es un juego metatextual que Idefonso-Manuel Gil ya venía apuntando cuando manifestaba esa preocupación por la creación literaria que por ejemplo encontramos en algunos poemas de *Luz sonreída, Goya, amarga luz* (1972) a partir de la correspondencia entre pintura y poesía, y con anterioridad, en la poética de *Poemas de dolor antiguo* (1945) o alguna composición de *El corazón en los labios* (1947) donde reflexionaba sobre la conciencia social a la vez que su poesía adquiría esa legitimación de testimonio histórico y compromiso cantado con unos ideales, convirtiéndose la palabra -o el poema- en el mismo mensaje programático que se propugnaba, verbalización de las ideas apuntadas en el poema que van encaminadas hacia una lectura e interpretación que trastocan la misma composición.

Con este juego metapoético Gil está abriendo caminos artísticos en su trayectoria literaria, marcada por un corpus principal que estaba anclado en el neorrealismo social y el existencialismo intimista que caracterizaba su poesía, aunque las preocupaciones en torno al tiempo y el ser humano no le abandonen nunca. “Poemas del poema” representa una incursión en la reflexión sobre el quehacer artístico que ha estado presente desde sus primeras obras: qué es *Borradores* (1931) si no unas meras tentativas por parte del poeta de acercamiento a la experiencia literaria y lo que ello supone. Con “Poemas del poema” se centra de pleno en ese intento por desentrañar la función poética y la creación en un momento en que las preocupaciones sociales y existenciales han dado sus frutos y le conducen –tras penetrar en los vericuetos vitales de la existencia– en el mismo factor de la creación que tan íntimamente comparten su vida y su obra. Así, el

primer poema trata de reflejar el tema de la inspiración, ese primer momento mágico antes de la plasmación de la experiencia en hecho consumado que es la obra o la composición, porque la creación es producto de la misma vida en su fluir, el resurgir de cualquier cosa en cualquier instante de ese milagro que es la vida. El poeta juega con dos momentos: el del antes y el de después de la obra, a la vez que emplea imágenes naturales que connotan lo simple y maravilloso de la existencia, metáforas que conllevan siempre una fuerza escondida, una potencia en desarrollo: así nos rememora la evocación de un remoto caballo, un escondido arroyo o el vuelo de un pájaro, todos ellos elementos vivificantes en proceso de manifestación de la acción y fuerza para llegar a la existencia, idea que se ve acrecentada con metáforas de rico poder oculto como por ejemplo lo que una “mina” puede sugerir; sin embargo, el poeta termina con un cambio de rasante en el poema: la segunda parte del mismo presenta las fuerzas poderosas de la naturaleza dominadas por el escritor o el hombre. Gil utiliza la metáfora del perro para presentar esa dominación creadora, el poema se ha convertido en un perro, imagen fiel del amo o creador. El poeta ha sabido captar esas potencias y plasmarlas en la obra, pero también ha logrado domesticar esas fuerzas misteriosas y, bajo el cedazo de la retórica o de la misma función poética, las ha subyugado y amaestrado; Ildefonso ha sabido expresar maravillosamente ese momento en que la inspiración ha sido controlada y se presenta ya a los pies del poeta para plasmarse en la composición, que se convierte ella misma en un poema sobre la génesis del poema:

Primero es el silencio, un horizonte abierto,  
 un remoto caballo,  
 quizás sea el murmullo de un escondido arroyo  
 del recuerdo manando  
 o simplemente un vuelo de pájaro o imagen  
 oscuro sobresalto,  
 tirón desde los centros del ser, ángel minero,  
 vetas de luz buscando,  
 vetas de antes oculta belleza sorprendida  
 en su vivo milagro...

Y hay que escribir ahora, hay que unciar las palabras,  
 y no tiembla la mano  
 porque el poema espera sentado como un perro  
 a los pies de su amo.

La segunda composición establece una correspondencia entre poesía y vida mientras se ve estructurada por contraposiciones entre movimiento y estatismo, dinamismo vivificante y muerte. La poesía llega a ser danza y vida, elementos que trascienden todo lo que le rodea con sus cualidades sensitivas (luz, voz y aroma) hasta convertirse en percepción de la existencia misma. Además poeta presenta una personificación de la poesía que conlleva dinamismo y sensualidad, que penetra con dulzura en el ser y que con su locura de “vida a borbotones” “adormece furios de palomas”, entonces el acto poético se transforma en un correlato de la vida y del amor, éste último descrito por el poeta como un sentimiento que “duele y crece”, “ardadura de la sangre en delirio redimida”. Todos estos elementos (poesía, vida y amor) se enfrentan al tiempo y a la muerte, así ese angustioso estado de lucha es descrito por medio de imágenes de fluir lento y quietud que se contraponen por sus connotaciones de estatismo al dinamismo de la vida y de la poesía, de modo que frente al “lento galope ungido por la espuela del tiempo fugaz” o frente a ese “río largo quieto”, el poeta presenta el afán de la poesía por alcanzar la belleza gracias a una imagen de persecución y trascendencia que nos recuerda al Juan Ramón Jiménez de las más íntimas inquietudes por el quehacer poético en los versos de la imagen de la rosa pura: *“rosa de loca luz en el secreto / inútil laberinto de la vida”*. Ildfonso-Manuel Gil, con estrofas sencillas de arte menor y palabra asonantada, ha presentado el momento de creación del poema como un anhelo de plenitud esencial y de belleza, verdadero movimiento hacia lo eterno que es la poesía, la palabra frente a la muerte.

El tercer poema trata, una vez metidos en el laberinto de la vida con que termina la composición anterior, de ese resurgir de la poesía desde el interior del ser, todo hilvanado con imágenes claramente del maestro de Moguer como esa metáfora del “ciego toro, poesía pura”. Gil entronca con una estética romántica que ve la concepción del acto poético como algo misterioso y mágico que se libera de las profundidades en las que yacía o como algo místico que surge del abismo buscando fulgor de claridad; el vate se sirve de una dicotomía entre oscuridad y luz, entre opresión interior y liberación etérea para describir ese proceso de resurgimiento de lo poético donde el escritor es comparado, igual que en el primer

poema, a un minero, éste es un indagador o revelador de los enigmas profundos de la vida, lugar donde se encuentra la poesía. Además subyace aquella idea de la búsqueda de la poesía pura perteneciente al Juan Ramón de *Eternidades* (1918), en concreto del poema XLIII de *Piedra y cielo* (1918) donde el escritor también intentaba penetrar en su interioridad para alcanzar la poesía: “*¡Estás en mí, que te penetro / hasta el fondo, anhelando, cada instante, / traspasar los nadires más ocultos !*”. La poesía se ha liberado completamente, es ya eterna y perfecta como en el poema último de *Eternidades* (1917); todo aparece expresado mediante un lenguaje en que se ha abandonado la imaginería excesiva y la ornamentación adjetival para tender hacia una poesía más sencilla y esencial: “*¡Palabra mía eterna! / ¡Oh, que vivir supremo / –ya en la nada la lengua de mi boca–, / oh, que vivir sin tallo y sin raíz, / nutrida, por la luz, con mi memoria, / sola y fresca en el aire de la vida !*”. Esa idea de búsqueda de la palabra en la profundidad y en el misterio y la figura de un poeta liberador a la vez que revelador, también aparece en la composición de nuestro escritor aragonés donde al final la palabra llega a ser “eternidad” en una serie de enumeraciones esenciales. Igual que Juan Ramón, Ildfonso-Manuel Gil expresa esa idea del ser humano sujeto irremediabilmente a la temporalidad, es consciente de ese apresamiento mientras busca en un vivo deseo de trascendencia superar esa barrera de lo material para llegar a la esencia de las cosas; como el vate de Moguer en su reflexión sobre la poesía, Gil también centra toda su atención en el quehacer del propio poeta como generador de ese proceso de búsqueda de la belleza, pero en el escritor aragonés esa lucha por la creación termina con una serie de paradojas sobre el mismo acto poético: la dificultad de comprenderlo y además su poder liberador o bien, capacidad verdadera de esencializar la poesía en el proceso de composición, pues desde su posicionamiento de poeta social, Gil cree que la poesía debe implicarse en todos los aspectos de la vida, no sólo en la búsqueda de la belleza, sino en todas las perspectivas de la existencia: mina y cielo, lo bello y lo feo, etc., abanico de posibilidades que Gil expresa por medio de una lucha de contrarios, igual que la vida misma está sujeta a la muerte, incluso hasta en el mismo acto de creación en el que la poesía liberada por el poeta está sujeta a que sea plasmada en la página, así la poesía es “encadenada libertad”, que nos evoca aquella paradoja quevediana

que surge pletórica en forma de epifonema final después de una enumeración de rasgos antitéticos:

Como saliendo de su noche oscura,  
de su túnel de sangre adormecida,  
sacude las entrañas embestida  
de ciego toro, poesía pura.  
Liberada en la red de la palabra,  
vuelo de las raíces, ala, luz  
pulso invisible de milagro labra  
su corona y su cruz.

En el goce dolido de sorpresa,  
funámbulo en el borde de su abismo,  
cumple el poeta su destino en esa  
arrogante humildad de ser él mismo  
mina, minero, pedernal, estrella,  
silencio, canto, instante, eternidad,  
sorpresa jubilosa, honda querella,  
encadenada libertad.

En el poema cuarto, Ildfonso-Manuel Gil vuelve a las imágenes machadianas que sirven para definir al poeta y su proceso creador: la importancia del sueño o el escritor como cazador de instantes baudelariano; así, frente a una atmósfera de soledad y desolación descrita por medio de imágenes que inciden en presentar al poeta como un ser que “naufrega en hondones de sombra” o descifrando sueños en la noche, aparece un elemento salvador del ser humano o de la inspiración como es el sonar del teléfono que conlleva la idea de comunicación frente a la soledad en que está sumido el escritor en esa indagación, sintomáticamente el teléfono permanecerá sonado sin ser respondido. Críticos como Manuel Hernández (1997: 288) han interpretado magníficamente este poema en clave de soledad del ser humano, pues aunque el hombre se encuentra rodeado de objetos cotidianos, se enfrenta solo a la divinidad, pero además en esa lucha de la vida lo único que nos queda es la palabra. En la estrofa final Gil trata el tema de la poesía como salvación del hombre estableciendo una correspondencia entre su existir a cada instante y su quehacer poético, pero lo más interesante es que en ese proceso creador que conlleva la existencia misma del poeta, éste evoca una de las metáforas más interesantes para la caracterización del escritor que ya empleó Baudelaire: la del poeta como cazador de instantes de belleza, el *flâneur*; ese deambulador callejero que busca atrapar



instantes fugaces rescatados en el poema para la eternidad, pero Ildfonso-Manuel Gil le da una vuelta de color pesimista, pues en su soledad y desaliento no queda ni cazador ni momentos que capturar, solo el proceso creador o inspiración, personificado como algo solitario “resonando en la nada”: “*Palabra a palabra, noche de fuegos fatuos, / encadenado ritmo que de sí mismo nace. / No hay cazador ni hay caza: sólo queda el reclamo / resonando en la nada, a sí mismo llamándose*”.

El poema quinto vuelve a incidir en una estética social y comprometida, el escritor abandona la indagación sobre el acto creador que caracteriza las composiciones anteriores. Gil toma partido por una poesía que legitimize los derechos del ser humano, se crítica el preciosismo y al esteticismo poético que comportan ideales salvadores anclados sólo en la belleza, pero que no toman en cuenta los problemas humanos más inmediatos en unos momentos de circunstancias históricas y políticas que así lo requieren. Entra Gil dentro de la vertiente de la poesía social que encarnaron poetas de su generación: los del grupo de *Hora de España* como Hernández o Serrano Plaja, sin contar otros del exilio como Pla y Beltrán o Juan Rejano, tendencia hacia la rehumanización de postguerra que consagraron Blas de Otero, Eugenio de Nora, Gabriel Celaya o Leopoldo de Luis, por ejemplo, y que sus compañeros se encargaron de emprender en los años treinta o el mismo Gil desde las empresas de *Noreste* o *Literatura* donde propugnaba una estética neorromántica o bien un surrealismo vital y crítico que tenía su centro en la angustia del ser humano. Este “Poema del poema” entra dentro de esta estética rehumanizadora y presenta en su juego metapoético rasgos de manifiesto programático, en tanto que se dirige a un tú que puede ser el mismo poeta desdoblado que, a lo largo de su trayectoria literaria, se había centrado demasiado en la experiencia poética sobre la belleza y ahora se da cuenta de la necesidad de cambiar de estética volviendo a la poesía de conciencia social: esa evolución del romanticismo melancólico y del existencialismo angustiado hacia una poesía social; o bien, podría dirigirse hacia otro poeta aprendiz a quien se le insta a tomar partido por una ideología poética. Por otro lado, la composición presenta una crítica profunda a otras tendencias estéticas basadas en el preciosismo y el arte por el arte, mientras recoge también una serie de tópicos de la

poesía social: el acto de escribir como una necesidad de contar la verdad, ese elemento de sinceridad y justicia que debe comportar el quehacer literario de todo poeta al servicio de la comunidad; el motivo de la palabra sencilla y cercana al pueblo para que el escritor social pueda ser comprendido; y la denuncia del silencio poético ya que éste sería una muestra de complicidad con la injusticia, viendo en el grito y la protesta una forma de denuncia de la situación política y testimonio de compromiso, ese “arma cargada de futuro” o palabra “martillo” que golpea los muros de Celaya y que implica posicionamiento ideológico o grito frente a la opresión.

Esa referencia al otro que viene a ser el homólogo del poeta mismo, se expresa en el poema por medio de la segunda persona y el uso del imperativo que da un tono categórico a lo expresado: “deja que canten”, “respeta la ilusión de la inocencia”; mientras el silencio o la “voz sosegada” juega también una función metapoética en la composición, pues el poeta opta por la rabia de la palabra lírica, ya que prevalece en ella la fuerza de las ideas, Gil se decanta más por el contenido que por la forma, desdeñando la retórica de los versos bien medidos a los que el mismo poeta se opone mediante el uso del versículo; pero Ildelfonso-Manuel Gil respeta la pluralidad de tendencias poéticas, pese a la crítica explícita contra los vanguardistas (“los de la belleza de neón y nylon”) o los poetas modernistas de estilo decadentista que recogen tópicos venecianos (quizás una crítica encubierta a los novísimos). Gil acepta todas las estéticas aunque él se decante por la poesía del sentimiento y la palabra del tiempo machadiana, ideas que ya manifestó en su “Poética” de *Poemas de dolor antiguo* (1945) donde expuso su preferencia por el humano temblor frente a los duros mármoles, en esta composición vuelven a aparecer ecos de aquella poética, ahora los esteticistas son “desvanecidos mármoles y desgajadas hiedras” y la palabra que derriba los muros es la palabra de conciencia social, la voz que tiene una función salvadora y que dadas las circunstancias políticas no puede ser otra que social; armado con la veracidad y la revelación que su posicionamiento requiere, Gil se adentra en una poética que implica crítica y manifiesto metapoético en esos años setenta en que se publica la obra y en que nuevas generaciones de vertiente esteticista salían a la palestra literaria:

Cuando la rabia rompió el cauce de tu voz sosegada  
y supiste en ti mismo que es el silencio culpa máxima del poeta,  
tan sólo comparable al placer solitario de la perfección última,  
ganaste tu destino de hombría y decisivo derecho a tu palabra.

Deja que canten otros la mezclada belleza del neón y del nylon,  
los goces prestigiosos de violines nostálgicos,  
viejas navegaciones de góndolas o cisnes,  
sol poniente dorando las cúpulas del mundo,  
avenidas de sombra, recuerdos anidados de las lánguidas damas  
deliciosas proustianas, ennoblecidas rosas de rilkeanos jardines,  
soledades heridas por la tristeza súbita de un atardecer vago  
y el engaño sagrado de los cuerpos desnudos alejándose ...

Respeto la ilusión de inocencia y el júbilo mentido de su canto:  
en él ya se adivina lentamente, creciendo de sí misma ignorada  
la palabra terrible que derriba los muros,  
desvanecidos mármoles y desgajadas hiedras, avivadas cenizas del  
fuego en los adentros siempre ardido,  
palabra salvadora redimiendo la complicada culpa del poema,  
cuando la rabia rompe los delicados cauces del verso y la conciencia.

En la última composición, tras la exposición de su ideario estético anterior lleno de elementos críticos, Ildelfonso-Manuel Gil vuelve al tema de la belleza y de la creación poética entendida como trascendencia hacia lo esencial con los que había abierto el ciclo. Es una composición sencilla de carácter juanramoniano que choca con la palabra de la rabia y de la idea que había manifestado en el anterior bajo el empleo del versículo largo y el uso de contraposiciones que implicaban lucha dialéctica y la fuerte ironía que contenía la denuncia de unas estéticas novísimas. En este poema sexto juega metapoéticamente con el final del libro y con el final de la voz poética, ésta se queda dormida en “los bosques del silencio” que son los libros hasta que el lector la sorprenda “*al amanecer / en las simas del rocío*”. Gil tiene presente muchos conceptos y motivos poéticos del vate de Moguer: la poesía que se pierde por el sueño, la revelación del poeta, la espera de un lector que –como el Bécquer del arpa olvidada con “una mano de nieve”– sepa arrancar las notas a su poesía, la idea de la búsqueda de la belleza, la poesía como plenitud de vida y como conocimiento, etc.

En “Poemas del poema” Gil ha reflexionado sobre la función poética y la creación. En su meditación sobre la poesía ha sabido recoger diversas posturas estéticas que entre sí parecían

encontradas en su quehacer literario: desde la poesía esencial juanramoniana que busca la belleza, pasando por una palabra en el tiempo machadiana –poesía que capta lo efímero de la existencia hacia la muerte– que tiene en el paisaje su elemento memorialístico, hasta expresar una posición social y testimonial como es el poema quinto donde asoman denuncia y crítica de unos ideales estéticos. Todas en sí recogen visiones de lo que es el acto poético, aunque nuestro poeta aragonés, respetuoso con todas, sea más partidario de una poesía comprometida con su tiempo histórico, memoria y emoción del ser humano.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA Y SELECCIONADA

### *I. Obras de Ildelfonso-Manuel Gil*

- *Borradores*, Madrid: Galo Sáez, 1931.
- *La voz cálida*, Madrid: PEN Colección, 1934.
- *Poemas de dolor antiguo*, Madrid: Adonais, 1945.
- *Homenaje a Goya. Poemas*, Zaragoza: Pórtico, 1946.
- *El corazón en los labios*, Valladolid: Halcón, 1947.
- *El tiempo recobrado*, Madrid: Insula, 1950.
- *La moneda en el suelo*, Barcelona: José Janés, 1951.
- *El incurable*, Madrid: Adonais, 1957.
- “Las Graveras” *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 135, Madrid, marzo 1961.
- Espacios misteriosos”, *Revista de Filología Española*, T. LII, Madrid, 1969.
- *Los días del hombre*, Santander: La isla de los ratones, 1971.
- *De persona a persona*, Santander: La isla de los ratones, 1971.
- *Luz sonreída, Goya, amarga luz*, Zaragoza: Javalambre, 1972.
- *Poemas del tiempo y del poema*, Málaga: Halcón que se atreve, 1973.
- *Poemaciones*, Zaragoza: Guara Editorial, 1982.
- *Las colinas*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1989.
- *Reflexiones sobre mi poesía*, Madrid: Escuela Universitaria de Formación del Profesorado, Universidad Autónoma de Madrid, 1991.
- *Hetapoemario*, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1995.
- *De aquí y de allí (la vida en las palabras)*, Málaga: Rafael Inglada, 1997.
- *Por no decir adiós*, Zaragoza: Olifante, 1999.
- *Vivos, muertos y otras apariciones. Memorias 1926-2000*, Zaragoza: Zaragoza, 2000.
- *Vida, unidad de Tiempo... Poesía*, Zaragoza: Las Tres Sorores, 2001.

### *II. Bibliografía general.*

- CERNUDA, Luis, *Poesía completa*, (Ed. Derek Harris y Luis Maristany), Madrid.: Siruela, 1993.
- ELIOT, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, Londres: Faber and Faber, 1963.
- JÍMENEZ, Juan Ramón, *Libros de poesía*, Madrid: Aguilar, 1959.

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Manuel, *El silencio cálido desde una colina. El cancionero de la vida de Ildelfonso-Manuel Gil*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1997.
- HIRIART, Rosario, *Un poeta en el tiempo: Ildelfonso-Manuel Gil*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 1981.
- HIRIART, Rosario, *Ildelfonso-Manuel Gil ante la crítica*, Zaragoza: Diputación Provincial, Institución Fernando del Católico, 1984.
- MACHADO, Antonio, *Los complementarios*, Madrid: Cátedra, 1982.
- MACHADO, Antonio, *Poesía y Prosa. Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- POE, Edgar Allan, *Poetry and Tales*, Nueva York: Library of America, 1984.
- RILKE, Rainer Maria, *Werke* 3.vol., Frankfurt: Insel Verlag, 1991.
- RUIZ SORIANO, Francisco, "Ejemplos coincidentes de los tópicos de la ciudad muerta y los hombres vacíos en T.S. Eliot, Rafael Alberti y Luis Cernuda", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 18, issue 1-2, University of Colorado at Boulder, 1993.
- RUIZ SORIANO, Francisco, *La Generación poética de 1936*, Clásicos Castalia, (in prensa).