CUATRO POEMARIOS EMBLEMÁTICOS Y DIVERSOS: *PERITO EN LUNAS*, *EL RAYO QUE NO CESA*, *CANDENTE HORROR* Y *MISTERIOSA PRESENCIA*

MANUEL PARRA POZUELO

LOS PROCESOS INICIÁTICOS

Los autores de los libros así titulados, aunque nacidos en la misma provincia, Miguel Hernández en 1910 y Juan Gil-Albert en 1904, lo fueron en entornos, tanto geográficos como familiares y sociales, que no eran, ni mucho menos, coincidentes. El de Miguel era el de una ciudad levítica, dedicada básicamente a la agricultura, de un clima acusadamente mediterráneo, en la que el futuro poeta era hijo de un humilde tratante de ganado, mientras que Juan Gil-Albert nacido en la industriosa Alcoy, en la que no es rara la visita de la nieve, pertenecía a una acaudalada familia, que poseía varios automóviles, de modo que, como afirma José Luis Ferris: "Su infancia fue, sin ningún tipo de engaño, la de un niño feliz, en una familia acomodada, próxima al lujo" (1). El periodo escolar de ambos transcurrió en colegios regidos por órdenes religiosas: en el de los jesuitas en Orihuela, en el caso de Miguel, interrumpido sin finalizar el bachiller por el deseo de su padre de disponer de una ayuda para sus labores pastoriles, mientras que Juan Gil-Albert cursó sus estudios en un colegio regentado por los escolapios, en el que, con ocasión de un acto conmemorativo, fue encargado de la lectura de un poema, con tanto éxito que, a sus catorce o quince años, fue considerado un artista (2), tal como nos dijo al relatar la escena con estas palabras: "Bueno, el caso es que de ese acto hicieron una reseña en el periódico en el que decía, ` junto a nosotros oímos una preciosidad de criatura´ y luego venía mi nombre y lo del recital". Gil-Albert que a los quince años, en 1919, realizó su primer viaje a París y en 1922 visitó la Universidad de Tours, tras el bachillerato continuó asistiendo en Valencia a la Universidad, en la que no obtuvo ningún título ni concluyó ninguna carrera y comenzó pronto a publicar libros en prosa, *La fascinación de lo irreal*, en 1927, *Vibración de estío*, en 1928, *Como pudieron ser*, en 1929, *Disipadas mariposas*, en 1930, *Gabriel Miró, el escritor y el hombre,* en 1931, y *Crónicas para servir al estudio de nuestro tiempo*, en 1932, por lo que, según afirmó José Luis Ferris, " desde esos momentos aparece como un joven, en suma, fascinado que quiere ser, ante todo, escritor" (3) aunque no es hasta 1936 cuando publica sus primeras entregas poéticas de tal modo que parecen justificadas sus palabras, cuando afirmaba: "Dije, en ocasiones, que soy un poeta tardío"·(4). Y el mismo incide en este aspecto de su tardía aparición como poeta, interpretándolo como derivado de una necesidad de su prosa, afirmando: "mi poesía había brotado para salvar a mi prosa del peligro de poetizarse" (5). Su actividad escrituraria tenía, a su juicio, un objetivo que no era el de la obtención de ventajas o beneficios materiales, en el prólogo de *La Fascinación de lo Irreal* dirá "Este libro es completamente inútil… No va dirigido al corazón ni a la inteligencia, sino simplemente al sentido artístico. De esto deduzco que muy pocos debieran leerlo, ya que muy pocas sensibilidades van quedando que vibren de unión maravillosa ante la eterna divinidad que llamamos belleza" (6).

Por su parte, Miguel cuya formación escolar aunque relativamente escasa fue, sin embargo, más elevada y continuada de lo que le hubiera correspondido según su clase social, debido a una serie de circunstancias (el estar ubicado su domicilio junto al colegio de Santo Domingo, las relaciones de su padre con los jesuitas que lo administraban) y sobre todo a su propia y descollante inteligencia, tras dedicarse durante algún tiempo al cuidado de sus cabras publicó su primer poema *Pastoril* en 1930, en el periódico Pueblo de su Orihuela natal, y consideró que su dedicación a la literatura, es decir, el éxito en su carrera literaria era el único camino a su alcance que le permitiría un ascenso social importante y significativo.

Miguel, explícita y directamente, manifiesta sus ilusiones a sus paisanos en un poema fechado el 1 de febrero de 1931, diciéndoles: "Os repito me he creído / que ¡vamos!/ que tengo pasta de poeta. Que yo puedo / volar muy alto, sin alas/," en el que también solicita su ayuda económica para sufragar la edición, ya que consideraba fundamental para el inicio de su carrera como poeta la publicación de su primer libro, que efectivamente llevaría a cabo en 1933, con el título de *Perito en lunas*, al que más adelante nos referiremos. Miguel Hernández suscribiría este libro con el nombre de Miguel Hernández Giner, sustituyendo su segundo apellido Gilabert, por el segundo apellido de su madre, en un proceder deformador de su nombre completo para hacerlo más literario, semejante al que llevó a Juan Gil-Albert a transformar su verdadero nombre Juan de Mata Gil Simón en otro, con el que firmó todas sus obras, suprimiendo su segundo nombre de pila (de Mata) y utilizando los dos apellidos de su padre, separados por un valleinclanesco guión e ignorando el de su madre.

En cuanto a lecturas y magisterios reconocidos, en Juan Gil-Albert están unánimemente admitidas las reseñadas por Pedro J. de la Peña, cuando afirmó: "Sus lecturas confirman igualmente esta relación entre lo antiguo y lo nuevo. Para confirmarlo están sus autores más frecuentados: Saint Simon y Proust, Dostoiesvski y Tolstoy, Valle-Inclán y Gabriel Miró. Pero por encima de todos ellos, el espíritu pagano de los griegos que, en su ser profundamente mediterráneo, nunca pierde presencia "(7). En cuanto a la influencia clásica, en sus textos, se han publicado monografías sobre esta cuestión, entre ellas, *La tradición clásica en la poesía de Juan Gil-Albert* de María Isabel Tudón Martínez (8) y *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert* de Maria Paz Moreno (9).

En el caso de Miguel Hernández, Manuel Aznar Soler nos dice que durante su adolescencia, como manera de superar su falta de formación, leyó mucho y lógicamente mal, sobre todo autores españoles (Cervantes, Bécquer, Rubén Darío, Valle-Inclán, Azorín y Gabriel Miró). Del mismo modo Manuel Aznar Soler, recordó una carta que escribió en su inicios literarios a Juan Ramón Jiménez, en la que le decía:"Usted, tan refinado, tan exquisito, cuando lea esto, ¿qué pensará? Mire odio la pobreza en que he nacido, yo no sé… por muchas cosas… Particularmente por ser causa del estado inculto en que me hallo, que no me deja expresarme bien ni claro, ni decir las muchas cosas que pienso." (10) deduciendo de sus palabras un sentido reverencial ante la tradición literaria y un complejo de inferioridad cultural y de clase, en las antípodas de la consideración que de sí mismo tenía Juan Gil-Albert.

HERNANDIANA POESÍA PURA: PERITO EN LUNAS

Tras su primera estancia en Madrid, que tuvo lugar desde diciembre de 1931 hasta mayo de 1932, Miguel Hernández, que había tenido ocasión de observar los nuevos caminos de la poesía escrita en lengua castellana, abandonó sus primitivos modelos e incluso su reiterada veneración por Juan Ramón Jiménez, pasando a una decidida admiración por la obra de los poetas del 27, fijándose sobre todo en sus poemas neogongorinos. Desde esta perspectiva y considerando que, para su carrera como poeta, era imprescindible el demostrar su capacidad para poetizar con ese registro, Miguel escribió un gran número de composiciones de este tipo, entre las que se encuentran las cuarenta y dos octavas reales, que finalmente integraron su primer libro, *Perito en lunas,* publicado en la editorial Sureste, en 1932, que inicialmente fue titulado *Poliedros.*

En este poemario desde las iniciales palabras de Ramón Sijé, partiendo de la definición de poesía pura del abate Brémond, que propugnaban la existencia de una poesía hermética, resultante de la inefabilidad del hecho poético, Miguel, sin seguir esta teoría, en relación con aquellos aspectos que la ligaban al hecho religioso, asumió el resto de las recomendaciones y propuestas de su amigo, hasta tal punto que las opiniones de los estudiosos de la obra hernandiana coinciden en calificar como poesía pura este primer libro de Miguel Hernández. Como pruebas o constataciones de su adscripción a este carácter de la poesía que en aquellos momentos predominaba en los mejores escritores de entonces se señala su amistad y admiración por Pedro Salinas, Jorge Guillén (del que Miguel Hernández copió en su cuaderno algunas de sus composiciones) Gerardo Diego y Rafael Alberti (11). Por su parte Guillermo Carnero, insistiendo aún más en los caracteres de poesía pura presentes en este poemario, señala como elementos que la definen y que aparecen en los poemas que lo integran la elección de asuntos insustanciales y mínimos que podemos hallar en las octavas 1, 2, 5,6, 7, 8, 17, 20, 23 y 25, mientras que la conservación de la tradición poética a ultranza y el dejo humorístico de lo extremadamente vulgar están presentes en las estrofas 10, 12 y 30 (12).

La exclusiva utilización de la octava real, de filiación obviamente garcilasiana y gongorina, denota el intento de Miguel de semejarse a otros poetas de la generación del 27 que habían usado esta estrofa, como Gerardo Diego que había publicado *Fábula de equis y ceda* utilizándola y Rafael Alberti que publicó, también en octavas reales, la *Soledad tercera*.

Para María Pía Lambert, "Miguel Hernández despoja a la octava de su función narrativa para ceñirse a la descriptiva, limitada a una sola imagen central que se articula metafóricamente en varias unidades o imágenes subalternas, limitando la sobreabundante inspiración o la ampliación de su núcleo a un término obligado; un reto semejante al del soneto" (13).

Tal como señala Agustín Sánchez Vidal: "a lo largo de todo el poemario los objetos a primera vista tan dispares se revisten de insospechados parentescos gracias a ese engarce temático, como un símbolo de la evolución en crecimiento del propio poeta, pero también paradigma de comportamiento para con la Naturaleza, tan primorosamente descrita y tan incansablemente acechada como se nos presenta en sus octavas. El astro lunar es, por tanto, el patrocinador de esos procesos telúricos que tanto le fascinan, y de la representación de la fecundidad y la exaltación de la vida" (14).

Los indudables esfuerzos a los que Miguel se vio obligado para la elaboración de las estrofas de las que se seleccionarían las cuarenta y dos que finalmente constituirían el texto de *Perito en lunas*, puesto que otro considerable número de octavas reales no pudieron incluirse, debido a que la editorial, Ediciones Sureste, no admitía un mayor número de páginas no obtuvieron el éxito ni la repercusión que el poeta creía merecer. En una carta a García Lorca, haciendo ver los méritos de su primer poemario, implícitamente se lamenta de esa escasa repercusión, puesto que si *Perito en lunas* hubiera obtenido las alabanzas que su autor le dedica, sin duda, hubiera supuesto la consagración de Miguel, que decía a Federico:"Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones –a pesar de su aire falso de Góngora– que los de casi todos los poetas consagrados". (15).

La respuesta de Federico no pudo ser más generosa y compresiva, diciéndole: "Tu libro es fuerte, tiene muchas cosas de interés y revela a los buenos ojos `pasión de hombre´ pero tiene más cojones, como tú dices, que los de casi todos los poetas consagrados"; "Merece la atención, el estimulo y el amor de los buenos"; "Yo quisiera que pudieras superarte de la obsesión, de esa obsesión de poeta incomprendido por otra obsesión más generosa política y poética"(16).

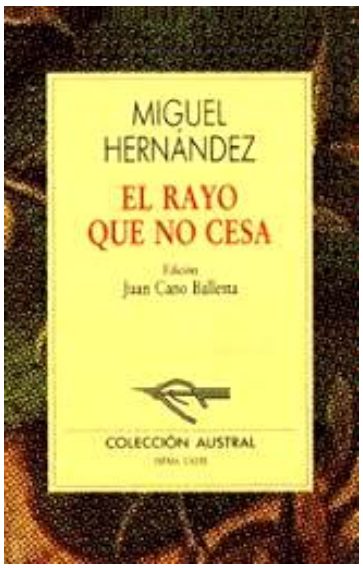
En la escasa repercusión de la obra influyó, sin duda, el hecho del relativo distanciamiento de la admiración a Góngora por parte de los poetas del 27, y, sobre todo, su carácter hermético hasta tal punto que, suprimidos en su edición los títulos de las octavas reales, un lector tan avezado como Gerardo Diego no sabía bien si se trataba de un texto único o cada estrofa tenía un sentido independiente.

Desde la perspectiva del joven poeta, tal como afirma Sánchez Vidal: "La adscripción a un registro `noble´ no era una evasión ni un mero rebozo de su genuina responsabilidad, sino el sometimiento a una disciplina depuradora con la que alcanzar dos objetivos que eran una cuestión de vida o muerte para su trayectoria de poeta: adquirir una técnica dominando el lenguaje y convertir lo cotidiano -e incluso lo sucio- en un tema digno de ser tratado poéticamente" (17).

Como conclusión, puede afirmarse que para Miguel *Perito en lunas* fue un duro e imprescindible aprendizaje que le permitió superar el modernismo y otros modelos obsoletos que habían inspirado sus primeros poemas.

UN AMOR PERPETUA Y CÓSMICAMENTE INSATISFECHO: EL RAYO QUE NO CESA

La publicación, en enero de 1936, de *El rayo que no cesa* en las ediciones Héroe de Manuel Altolaguirre, permitió a Miguel Hernández entrar en la nómina de la esplendida poesía castellana de ese momento.



El poemario estaba escrito casi exclusivamente en sonetos, con excepción de la composición inicial e introductoria, de otra central ("Me llamo barro…"), y de la celebradísima Elegía, dedicada a su amigo Ramón Sijé.

Los poemas que integran el libro son, en su mayor parte, "resultado de un proceso de depuración de textos previos que han recibido diversas titulaciones *Imagen de tu huella* y *El silbo vulnerado* que fue elaborándose a lo largo de tres años"(18).

Las palabras con las que Juan Ramón Jiménez valoró los seis sonetos, y la Elegía a Ramón Sijé, publicados, como un anticipo de *El Rayo que no cesa* en la Revista de Occidente, fueron, entre otras: "Verdad contra mentira, honradez contra venganza. En el último número de la Revista de Occidente publica Miguel Hernández, el extraordinario muchacho de Orihuela una loca elegía a la muerte de Ramón Sijé y 6 sonetos desconcertantes. Todos los amantes de `la poesía pura: deben buscar y leer estos poemas vivos". (19) y eran un implícito reproche a los poetas, como Jorge Guillén y Pedro Salinas, que habiendo reconocido su magisterio se mostraban, a su juicio, excesivamente puristas y deshumanizados. A los poemas incluidos en este libro, no se les podía asignar de modo tan inequívoco, según la caracterización de Guillermo Carnero que resumimos en el apartado anterior, el calificativo de poesía pura como a los de *Perito en lunas*. La praxis poética de Miguel se había ido alejando de las estrictas teorías de su amigo Ramón Sijé y cada vez se aproximaba más a la de Pablo Neruda (20), cuya poesía era totalmente antagónica a la pureza y a la religiosidad de Ramón, que incluso llegó a hablar de la cárcel del soneto, denominando así una de las secciones de su revista, El gallo crisis. A este respecto, consideraba como prototípico el escrito por Fernando de Acuña, dedicado al imperio español, que lo caracterizaba como "una grey, un pastor sólo en el

mundo" y afirmaba: "El soneto debe ser un cilicio o disciplina ascética de la que el espíritu ha de salir victorioso sobre la carne y en general toda idea jerárquica sobre la solidaridad dionisiaca". En este poemario, según afirma Agustín Sánchez Vidal "el molde del soneto y la retórica barroca en general pesan como una losa. Aunque es cierto que en el libro aparecen también efectos poéticos derivados de estas tensiones" (21). Quizá sería pertinente recordar que Miguel, tras los incluidos en este libro, no volvió a escribir sonetos más que en muy escasas ocasiones.

Desde el inicio *de El Rayo que no cesa* el lector constata lo antitético de los destinos del poeta y del de su amada, ya que mientras que el del poeta es el mar, la deseada mujer reposará en la playa. Esta incompatible coexistencia solo podría ser resuelta por la muerte, evidentemente causada por el amor.

Siguiendo los esquemas petrarquistas, el poemario contiene, por una parte, una serie de advocaciones o expresiones dirigidas a la amada que, a nuestro entender, se ubicarían en los sonetos que corresponden a los números 2, 3, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 17, 18, 19, 21, 23, mientras que los restantes están dedicados a manifestar la doliente situación del poeta, a causa, sin duda, de su perpetuamente insatisfecho sentimiento amoroso. El poema "Me llamo barro", situado en el centro del poemario, se dedica a exponer el elemento básico y fundamental de la naturaleza del poeta, que, según Miguel, no es otra que el bíblico barro, hasta tal punto que ese es también su nombre. A nuestro juicio, la concepción del poeta se aleja y opone a la ortodoxa interpretación bíblica ya que, para Miguel, el humano barro no ha recibido la divina inspiración, es decir, sigue siendo total y absolutamente terrenal, hasta tal punto que llega a manchar el nardo de la pierna de la amada, e incluso transforma su naturaleza, haciéndola a ella misma de idéntica materia que el poeta, es decir, de humano y sucio barro. En la Elegía a Ramón Sijé, escrita e incluida en el poemario cuando ya se había entregado a la imprenta, se encuentran, según Agustín Sánchez Vidal, reflejos de "la lucha entre dos iconografías básicas: la blanca espiritual y apolínea del almendro (reforzada, entre otras circunstancias, por la aliteración alma-almendro) y la roja, sangrienta y dionisiaca, que procede de Neruda. Si la primera lleva hasta la calavera, como reducto del pensamiento, la segunda conduce hasta el corazón, en su calidad de sede del sentimiento" (22). Interpretando asimismo que, desde el punto de vista de su propia personalidad, "La elegía no es, en consecuencia, un mero epitafio a la existencia terrenal del amigo, sino también a la presencia en el propio mundo poético, con él que entierra Miguel una parte de su yo" (23). El soneto final con que cierra el poemario justifica y explica la razón de la ruina del poeta que no es otra que el amor por su amada.

José María Balcells, resumiendo las que denomina intertextualidades presentes en *El rayo que no cesa* y que son, como no podía ser de otra manera, huellas de las influencias que inciden en el poemario afirma: "Las intertextualidades expresivas petrarquistas son, ciertamente, numerosas, pero también numerosas son las derivadas de lecturas de poetas a los que Miguel Hernández tuvo oportunidad de tratar en el Madrid del periodo en que elaboró el libro que nos ocupa y sobre todo de Aleixandre y Neruda (24).

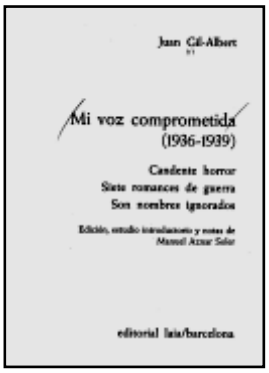
Quizá sintetizando en exceso podemos afirmar que el argumento del libro no es otro que la insatisfacción amorosa y erótica del poeta .Tal como afirma Arcadio López Casanova, Miguel Hernández se apoya en una concreta estructura de sentido que, sin duda, revela sus lecturas de Garcilaso y Quevedo, que corresponden a la tradición cortesano-petrarquista, que arrancando de la teoría trovadoresca del amor cortés, se vivifica con Petrarca, irradia con el garcilasismo en nuestro renacimiento y cala finalmente en el barroco. Según este estudioso, Miguel articula estos tópicos sobre tres apoyaturas dominantes: "la queja dolorida, la amada esquiva y el amor como muerte" (25).

A nuestro parecer, son precisamente las múltiples y variadas presencias de reminiscencias de diversos autores y el personalizado y vivificado sentimiento petrarquista, gracias a su inserción en sus experiencias vitales, las realidades que permiten a Jorge Urrutia afirmar en su prólogo a la edición de *El rayo que no cesa* "que es un libro mayor, no sólo en la obra de Miguel Hernández sino de la poesía española del siglo XX. Un libro que provoca desde el principio la simpatía, la implicación del lector, por la propia aventura de su textualidad, pero también por la implicación del lector, por la atracción que ejerce un poeta perseguido siempre por un clima trágico" (26).

Por su parte, Juan Gil-Albert, autor de dos de los poemarios que comentamos, conoció a Miguel y nos dejó escritas sus impresiones sobre su encuentro con el poeta y su valoración de *El rayo que no cesa*. Concretamente en un artículo publicado en la Revista de Occidente con el título "Notas de un carnet", nos relata su coincidencia en una comida en la casa de Manuel Altolaguirre, en la que también se encontraba el taller donde se imprimían los libros de la editorial Héroe. Juan Gil-Albert caracteriza a Miguel como un mozo campero, afirmando que de todo él afloraba un olor a aprisco mezclado con sal. Lo cierto es que ambos poetas intercambiaron los libros que acababan de publicar en la editorial de Manuel Altolaguirre. Sobre Miguel Hernández, el autor de *Misteriosa presencia* nos dice que era un verdadero artista de la palabra, afirmando que

el origen de su poesía debería buscarse en el núcleo más cerrado de la elaboración cultista: Góngora, Quevedo, Calderón y el Lope más alquitarado, sin que procedencia tal amortigüe en él su característico potencial vitalizante, casi físico (27).

ANTINATURALISMO COMPROMETIDO: CANDENTE HORROR



Publicado en la editorial Nueva Cultura, en febrero de 1936, permaneció, como buena parte de la obra de Juan Gil-Albert, en las sombras hasta el final de la década de los años setenta, en que la meritoria labor de Manuel Aznar Soler lo reeditó, en 1979, en un volumen titulado *Mi voz comprometida* (28) junto a *Siete romances de guerra* y *Son nombres ignorados* precedido por un estudio introductorio, al que más adelante nos referiremos, iniciando así una nueva etapa en la difusión de sus textos poéticos.

En cuanto a la ubicación del poemario en la obra de Juan Gil-Albert, es preciso advertir, de entrada, que, tras las esclarecedoras y evidentes apreciaciones de Jaime Siles (29), es indudable que su escritura debió realizarse con anterioridad a *Misteriosa presencia*. Esta prioridad escrituraria ha sido confirmada por Manuel Valero Gómez en su artículo *Un destino contradictorio (re)constituido,* en el que constata y demuestra que "*Candente horror* y *Misteriosa presencia* han de ser interpretados como probaturas de indagación estética y no como evolutivas cerradas e irreductibles" (30).

En la elaboración de este poemario tuvo una indudable y trascendental incidencia la profunda mutación ideológica que se evidencia en su lectura, tras la de los libros en prosa que ya había anteriormente dado a la imprenta. Mientras que los textos en prosa se inscriben dentro de modelos y estilos estetizantes y mironianos, coincidentes o al menos no discordantes con las ideas propias de su familia, en la que su padre era admirador de Don José Canalejas y su talante se plasmaba en el inequívoco y clarificador lema:"orden, paz y progreso" (31). Las convicciones implícitas en el poemario que comentamos eran antagónicas con las existentes en el hogar del poeta, que nos dejó constancia de su reconocimiento a los que le aportaron "esa verdad terrible", es decir, la que posibilitó su alejamiento y oposición a sus infantiles y juveniles convicciones en su *Confesión a tres jóvenes comunistas*, afirmando: "Sí, camaradas que llegasteis, dignidad desnuda que resonó en mi pecho, donde ahora el boscaje solitario deja pasar esa verdad terrible que me habéis dado, ese panorama que logra otearse desde las alturas de vuestra boca firme" (32). Palabras allegables a los versos de Rafael Alberti en las que, tras señalar que un fantasma recorría Europa, afirmaba que ellos le llamaban camarada.

Los jóvenes comunistas a los que se refería Juan Gil-Albert eran los integrantes de la redacción de Nueva Cultura, revista marxista fundada por iniciativa de un grupo de intelectuales comunistas, procedentes de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios de Valencia, encabezados por Joseph Renau que apareció en enero de 1935. Esta publicación, según ha puesto de relieve Manuel Aznar Soler (33), nació con una manifiesta voluntad de apertura hacia sectores intelectuales no marxistas que proclamasen su consecuente y sincero antifascismo .Las aportaciones de Juan Gil-Albert no son ni mucho menos insignificantes, ni cuantitativa ni cualitativamente, en el segundo número de su primera etapa, en febrero de 1936, se incluye uno de sus textos que continúan apareciendo hasta el último número, ya casi al final de la guerra civil, y, desde el punto de vista ideológico, Juan Gil-Albert personificaba el ingrediente no marxista y activamente antifascista que la revista reclamaba, en un momento de intensa y violenta confrontación política en la que, en toda Europa, se enfrentaban las fuerzas de izquierda, agrupadas en los Frentes Populares, con el amenazante fascismo. Una parte muy significativa de la intelectualidad europea mostraba sus simpatías y coincidencias con el comunismo: André Bretón, fundador del movimiento surrealista, del que Juan Gil-Albert asumió en *Candente horror* sus efectos y sus rasgos estilísticos más característicos, se había afiliado, en 1927, al Partido Comunista, André Gide, tan admirado por Juan, también fue inicialmente un defensor de la, en aquel tiempo, denominada patria del socialismo. Muchos años después, ya pasados aquellos fervores izquierdistas, explicó y justificó aquel ardor ideológico, diciendo en una carta a Juan Lechener: "Todos nosotros, escritores pasamos de un modo o de otro, por esa fase: horror por el nazismo alemán, desprecio por el reacionarismo español que estaba preparando la puñalada trapera a la joven incauta y también es verdad que medio caótica República, confianza si no ciega si bastante embriagadora por Rusia, engagement de Gide, de Mann, de Einstein, etc." (34).

La fecha de publicación del poemario (febrero de 1936) y la editorial que lo patrocina (Nueva Cultura), permiten inscribirlo dentro de la ofensiva ideológica del Frente Popular, vencedor de las elecciones que tuvieron lugar en esa fecha, y efectivamente los argumentos de sus poemas coinciden con los lemas más difundidos por

la coalición de izquierdas. De las dieciocho composiciones que lo integran la mayoría están escritas con versos de más de once sílabas, aunque otras estén formadas por endecasílabos, todas ellas no presentan ningún tipo de rima ni se ajustan a ningún esquema métrico. El discurso lírico, liberado de las exigencias métricas, permitía la expresión de la indignación y la repulsa que la sociedad de su tiempo provocaba en Gil-Albert, de la esperanza y la complicidad que despertaban en él las teorías revolucionarias. Un ejemplo de estas esperanzas y complicidades lo podemos encontrar en el poema final de su libro "Radio Moscú", en el que evidencia la contradicción entre el entorno del poeta ("pesadumbres que aplastan mi cabeza") y la ventura que traslada el contenido de la emisora ("Voz soleada o chorro plácido").

El punto de vista, la perspectiva desde la que se escriben sus poemas se explicita en Cultura estallante, su primera composición, incluyendo ya la segunda palabra con la que se designa la editorial y la revista que patrocinan la publicación del poemario, en el que pide a esta "cultura estallante" que le aporte el refugio donde pueda saber "si es el hombre caliente emboscada/ o ese túnel perdido donde la luz alumbra".

Globalmente se expresan y contienen los conflictos que estaban en el origen de las convulsiones sociales que afectaron a la sociedad española tras la victoria electoral de los partidos de centro derecha en 1933, dando lugar al denominado bienio radicalcedista y a la denominada revolución de Asturias y su posterior represión. En uno de sus textos de aquel momento, escrito en 1935, manifiesta el poeta su disconformidad con la sociedad burguesa de la época, diciendo: "La realidad no consistirá para el poeta –salvo escasas excepciones– en la vida burguesa y en las relaciones humanas que de ella se desprenden, sino que recogido sobre sí mismo y extraordinariamente tenso para cuanto intuye aún de valores naturales o recónditos será a estas intuiciones a las que se dedique" (35).

En sus poemas se encuentran las huellas de algunos de los episodios más conocidos de aquella etapa a la que los correligionarios de Juan Gil-Albert denominaron bienio negro. Así podemos interpretar un retrato de las actividades de las bandas de pistoleros pagados por la derecha en Sicarios, de la represión policial, en Cárceles, y de la derrota de la revolución de Asturias, en Epopeya.

Manuel Aznar Soler incluye en el estudio introductorio al que nos hemos referido en el apartado, bajo el título Los poemas de *Candente horror* (36) un revelador y completo análisis de este libro que suscribimos en su totalidad, y del que reproducimos las siguientes palabras, a nuestro juicio muy significativas:"El propio escritor, evocando, desde 1966 aquel estado, crítico recordaba los años del Bienio negro y las angustias que fueron el caldo de cultivo de aquellos poemas de *Candente horror*" (37); afirmando asimismo: "*Candente horror* es también una protesta enérgica contra las experiencias vitales de Juan como origen de sus poemas. Un mundo sórdido y criminal, el mundo capitalista" (38); y diciendo, por último: "El poeta asume la revelación de una dignidad desnuda, la dignidad comunista" (39). Antonio Sánchez Barbudo, sintetiza las experiencias vitales que dan lugar a la escritura de estos poemas, cuando afirma:"El delicado, el lírico se ha encontrado con el horror en medio de la vida, como Wilde en la cárcel", confirmando nuestras hipótesis al decir: "Inmerso en su tiempo, Gil-Albert no se aparta de su corriente: en *Candente horror* la esperanza del comunismo y el horror hacia el nazifascimo" (40).

Rosa María Grillo también pone en contacto el activo antifascismo del poemario con las influencias surrealistas que en el mismo pueden fácilmente advertirse, e inspiran ese sentimiento universal que casi adquiere corporeidad gracias a la violencia de la imaginería surrealista (41).

Reiterando la inspiración procedente de la realidad social e incidiendo en aspectos estilísticos del poemario, el mismo Juan Gil-Albert nos dirá:"En *Candente horror* reflejé lo que podríamos llamar el pasmo de mi descubrimiento del mundo, en cuanto al criminal funcionamiento de la convivencia humana, empleando lo que pudiéramos llamar un surrealismo "sui generis", por huir de ese realismo directo que suele caracterizar a la poesía social, lindando con la prosa de la yo huía" (42).

En definitiva, el carácter exaltadamente antifascista y su explicita ideologización no deben hacernos menospreciar o dejar de lado este su primer poemario, que ha de incluirse dentro la totalidad de su obra como su aportación a la literatura comprometida que era, en aquel tiempo, entendida como la colaboración de los escritores y poetas al triunfo del humanismo sobre la barbarie.

CUESTIONES RELACIONADAS CON EL ORDEN DE PUBLICACIÓN DE LOS DOS PRIMEROS POEMARIOS DE JUAN GIL-ALBERT

Fue el mismo autor el que, voluntaria y conscientemente, distorsionó, en muchas ocasiones, las fechas de publicación de sus dos primeros libros, por ejemplo en uno de sus textos, incluido en *Primera obra poética* (1936-1938) dijo: "Mi primer libro de versos, treinta y cuatro sonetos con el título Misteriosa Presencia, lo

publicará Altolaguierre en sus ediciones Héroe" (43). Sin embargo, *Candente horror* se publicó en febrero de 1936 y *Misteriosa presencia* en mayo de ese mismo año, por tanto las preguntas a responder son ¿cuáles fueron las razones de Gil-Albert para llevar a cabo esta mutación? y ¿por qué trastocó esta realidad indubitable? La cuestión ha sido estudiada en profundidad por Jaime Siles en *La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil* (44) y por Manuel Valero Gómez en su esplendido artículo *Un destino contradictorio (re)constituido* (45), por nuestra parte, asumiendo lo fundamental de las tesis brillantemente expuestas por estos dos críticos, nos parece oportuno matizarlas en algunos aspectos.

En cuanto a la posibilidad de estar motivadas estas falsificaciones por el deseo de incluirse en la nómina de poetas del 27 o del 36, y su conexión con el intento de adelantar su fecha de nacimiento hasta 1906, para así poder pertenecer a la del 36, Juan Gil Albert afirmó que se sentía más próximo a la del 27 y afirmó: "Yo siempre he dicho que es a esa generación a la que pertenezco, por edad y por obra" (46), lo cierto es que siendo evidente que su nacimiento real, 1904, está dentro de los límites de la generación del 27, la publicación de obras poéticas muy significativas de sus integrantes fue anterior a la de Juan Gil-Albert, que no se inició, como es sabido, hasta 1936.

Sobre otros motivos de estas deformaciones, teniendo en cuanta las especiales circunstancias en las que se desenvolvió la vida de Juan Gil-Albert desde su regreso a España nos atrevemos a indicar que, además de las aducidas por los dos estudiosos citados, las que consideramos más relevantes para ubicar como su primer libro *Misteriosa presencia* son su deseo de inclusión dentro de los cultivadores del soneto, que, estimulados por la conmemoración del centenario de Garcilaso, utilizaban un importante número de poetas jóvenes de la generación del 36, aunque también algunos de la generación anterior, como Lorca o Alberti, no desdeñaban su uso, y la posibilidad de expresar sus experiencias personales en el ámbito de la poesía amorosa, y sobre todo, a causa de una suerte de autocensura que intentaremos explicar.

Algunos indicios de este proceder deformador y ocultista del poeta podemos encontrarlos en la azarosa trayectoria de la publicación de su obra *Siete romances de guerra,* entre los que se encontraba el que fue modificado por su autor, *Romance valenciano del Cuartel de Caballería*, que fue editado en 1937, por ediciones Nuestra Cultura como hoja volandera con una tirada de 5000 ejemplares, ilustrados por Francisco Carreño, y con un precio de 10 céntimos, y que, tras ser incluido en varias publicaciones y antologías durante la guerra civil, permaneció sin difusión o reedición junto a otros romances de guerra, que hasta que, como ya indicamos, en 1980, fue rescatado por Manuel Aznar Soler, en una versión revisada por su autor y bajo su responsabilidad(47).

Las modificaciones introducidas en esta edición fueron puestas de relieve en 1981 por Guillermo Carnero que publicó, en la revista Quimera, un artículo titulado Poesía incompleta de Juan Gil-Albert,(48) sin indicar la exclusiva responsabilidad del poeta en estas modificaciones. Por su parte, Manuel Aznar Soler en un texto publicado en Baltia, revista valenciana, en el número correspondiente a primavera- verano de 1986, titulado "Nota autocrítica al `Romance valenciano del cuartel de caballería´ de Juan Gil-Albert", (49), como editor, asume la responsabilidad de no haber indicado, en la suya, las numerosas y significativas diferencias entre ambas ediciones, reseñando, en este caso, las numerosas variantes, refiriéndose a modificaciones tan importantes como las que sustituyen "los traidores militares/ sentados en sus guaridas" por "los crispados caballeros/ seguros sobre sus sillas "o la que cambia "renegado" por "insurrecto". Sin embargo, en este artículo, Manuel Aznar, que nos ha informado personalmente de esta circunstancia, no desvela que fue personal y directamente Juan Gil-Albert quien, sin informar de esta gestión a su editor, las impuso a su editorial. Resaltar, por nuestra parte, que Manuel Aznar, que se vio sorprendido por el contenido de la versión impuesta unilateralmente por el poeta, optó por no informar, en aquel momento, de la responsabilidad de Juan Gil-Albert en el desaguisado y no dar detalles de su intervención, contentándose con restituir el texto original y dejar constancia de la autocensura existente en la versión publicada en *Mi voz comprometida*.

Manuel Aznar Soler ha descrito algunos de los avatares del poemario, en este artículo al que nos hemos referido y en otro que tituló, *La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert durante la guerra civil*, (50), amplio y completísimo estudio de toda su obra escrita en aquel tiempo, en la que distingue una primera etapa que puede considerarse resultado de su actividad como juglar de guerra, y otra más propia de su propio mundo poético y de su autenticidad más personal, constatando la resistencia de Juan Gil-Albert a la publicación de los *Romances de guerra*, en la que debía pesar su deseo de evitar que su actuación durante la guerra civil fuese evocada, por lo que en el texto modificado no incluyó noticias de las rectificaciones que su autor impuso, dando lugar a que pudiese suponerse que esta era la versión original.

María Paz Moreno en la edición de su *Obra poética completa*,(51) reseña en sus notas las divergencias entre la edición de 1980, a las que ya nos hemos referido, y la de Nueva cultura, sin indicar la responsabilidad de las mismas.

En 1981 la institución Alfonso El Magnánimo de la Diputación de Valencia publicó el primer tomo de la *Obra poética completa de Juan Gil-Albert*(52), bajo su supervisión, en la que no aparece ni el poemario *Siete romances de guerra* ni ninguna mención a su existencia.

Como un intento de diluir la responsabilidad por la escritura de los poemas que se incluyen en *Mi voz comprometida* creemos que debe interpretarse la inclusión de una nota previa, fechada en enero de 1980, en la que Juan Gil-Albert solicita del lector su "encarnación en el que fluyó de mí: asalto a la libertad civil de un pueblo, entre matanza fraterna". Del mismo modo la inclusión de una nota, tras el poema Radio Moscú, en la que nos informa de su alejamiento de la fe comunista.

Para entender las precauciones de Juan Gil-Albert en relación con algunos aspectos de su obra, muy difíciles de comprender en la actualidad y quizás ya excesivas en aquel tiempo, debe tenerse en cuenta que las experiencias de Juan Gil- Albert y su conocimiento a través de sus compañeros hacían verosímiles posibles consecuencias desagradables

Las precautorias modificaciones de su obra o la supresión de alguno de sus libros son una prueba evidente de los temores del poeta en relación con los detentadores del poder, posiblemente inducido por sus recuerdos de la represión posterior a la guerra civil y del bienio negro, que fue cuando *Candente horror* fue escrito y cuyas circunstancias, con surrealista estilo, reflejaba. En este sentido Manuel Altolaguirre afirmó: "*Candente horror* nos presenta al rojo vivo la verdad terrible que nos rodea" (53). Desde esta perspectiva, el situar como su primera obra poética *Misteriosa presencia* era una opción muy preferible a la de ubicar en ese lugar a *Candente horror*, teniendo en cuenta, además, que la homosexualidad presente en el poemario, si bien es cierto que no era aprobada genéricamente por toda la sociedad, si había sido acogida favorablemente por algunos escritores. En definitiva, solo ventajas podían derivarse de esta reordenación que dejaba casi oculta, situada tras un amoroso poemario inicial, una de sus obras más comprometidas y cuya composición tuvo lugar sin haberse iniciado la guerra civil, la contienda que fue para Gil-Albert el sangriento conflicto que justificaba la violencia verbal.

Señalar, por último, en relación con los caracteres de los dos poemarios que su autor, advirtiendo su diversidad de estilos y sus tan distintas temáticas, dijo en 1974, en una entrevista:"No pasé de uno a otro, son dos libros que se gestan sincronizados; no es fácil de aceptar pero así es. He insistido en mis escritos por aclararlo y por aclararme a mí mismo" (54).

UN POEMARIO HOMOERÓTICO, PETRARQUISTA Y NEOBARROCO: MISTERIOSA PRESENCIA

Las coincidencias entre *El rayo que no cesa* y *Misteriosa presencia* van más allá de su edición en el mismo año y en la misma editorial, tal como ha advertido Ángel Luis Prieto de Paula: "*Misteriosa presencia* en cuanto sonetario amoroso, es fruto de un impulso similar al que afectó a *El rayo que no cesa* de Hernández, por citar el ejemplo más representativo, aunque, se trata de un impulso clandestino, según consta en el primero de sus sonetos" (55).

Obviamente, ambos poemarios divergen totalmente en cuanto sus destinatarios, la mujer ya presente en la dedicatoria del de Miguel ("A ti sola…"), se sustituye por el "mancebo" con el que se inicia el segundo soneto de Juan Gil-Albert, del que muy pronto sabremos que es un joven y bello muchacho y nos remite a un mundo garcilasiano, en cuanto que la palabra utilizada es la misma que usa el toledano en los versos 1328 a 1380 de la *Égloga Segunda*, refiriéndose a su amigo Boscán, que había sido ayo y educador de Fernando, que llegaría a ser Duque de Alba.

El carácter homoerótico del poemario es proclamado casi enfáticamente e incluso llega a acusar a los que ocultan esa inclinación sexual tras una falaz invocación platónica, como sucede en soneto XIII. Juan Gil-Albert a diferencia de otros poetas homosexuales de su generación, como Lorca o Cernuda, que o bien ocultaron su condición en su escritura, o bien parecieron vivirla con un cierto complejo de culpa, "hizo siempre gala de una honda coherencia entre su vida y su obra" (56). Las inequívocas manifestaciones de Juan Gil- Albert permiten a Alfredo Martínez decir: "El poeta tiende su mano limpia en un gesto cuyo simbolismo no puede pasar desapercibido a quienes por entonces la ciencia aún los consideraba enfermos y la Iglesia reos del pecado nefando" (57). Aunque la homosexualidad era ya admitida en círculos intelectuales y concretamente el movimiento anarquista defendía este tipo de inclinaciones y relaciones tal como se constata en *Anarquismo y homosexualidad* de Cleminson (58):

De los treinta sonetos que constituyen el corpus básico de *Misteriosa presencia*, según Alfredo Martínez, los que corresponden a los números I, IV, V, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XVIII, IX, XXII, XXIII, XXVII, XVIII, XXX, recogen las palabras que el poeta dirige a su amado, al que denomina mancebo, según ya indicamos, sugiriendo que era de menor edad que el amante, tal como afirma Juan Gil-Albert, que habían sido aquellos a los que efectivamente

amó (59), y como se estipulaba en la tradición platónica. El llamado mancebo nos aparece, en los sonetos citados, como un ser pasivo que se deja ver, seducir o amar. En otras ocasiones el amado se nos muestra en una inesperada toma de postura, como sucede en lo sonetos II, III, VI, XIV, XV, XVI, XXIV, XXVI, y XXIX. Alfredo Martínez refleja la culminación del proceso de seducción en el soneto XI, en el que el poeta alcanza su clímax erótico-espiritual. Por el contrario, en el soneto II el poeta adopta un tono admonitorio, advirtiendo a su amado de que si no le correspondiese podría perder sus galas.

Es evidente que ya desde el primer soneto los decorados en los que tienen lugar los felices momentos de amor satisfecho tienen lugar son los bucólicos y pastoriles, en ocasiones con recuerdos y resabios garcilasistas; concretamente en su primer soneto ya se menciona "el sano pino", que Garcilaso también había citado en el verso 32 de su segunda égloga, por el contrario los ambientes urbanos no son propicios para la satisfacción y el gozo, tal como afirma en el soneto IXX, cuando dice: "Esta ciudad que encuentro desolada/perla infeliz sin eco de tu paso".

Los cuatro sonetos valentinos, ubicados al final del libro, están dedicados a personajes conocidos y son una especie de tributo de amistad o reconocimiento a los mismos.

En cuanto a la exclusiva utilización del soneto con temas y sentidos tan distintos a los propugnados por Ramón Sijé se constata, en este caso, su capacidad de adaptación a mensajes tan opuestos, como los que glosan el pecado nefando, antitéticos a aquellos que ensalzaban "una grey, un imperio y una espada".

El último soneto del libro se dedica a Luis Cernuda, que elogió el poemario diciendo: "Es un libro de bellísimos sonetos que iba expresando sus sentimientos amorosos con voz de rancio abolengo, en la que se percibe, a veces, un dejo de Góngora o Malarmé" (60). Por su parte, César Simón, sobrino de Juan y profundo conocedor de su obra escribió: "Hay en *Misteriosa presencia,* pese a su artificiosidad alambicada y a su indudable amaneramiento, una savia, un sabor verbal y un modo entusiasta de atacar la realidad, que separan a Gil-Albert de veredas marginales o secretas y lo sitúan en el camino ancho de la poesía de fuste". (61). Manuel Altolaguirre lo calificó de "poemario apasionado y confidente". (62). José Luis Ferris critica *Misteriosa presencia* y afirma, en conclusión, que "es un poemario fallido escrito con la voluntad de enmascarar la obviedad, de disipar la evidencia de un amor homosexual y en contra de las normas imperantes, fuera de la ley: todo un esfuerzo que le conduce a cubrir los versos de espesuras sintácticas y de una desmesurada complejidad expresiva" (63). Maria Paz Moreno, editora de la poesía de Juan Gil-Albert, afirma, en relación con este poemario: que es "un libro de sonetos de temática homoerótica, escrito en un estilo que el propio poeta calificó de acusado barroquismo gongorino" y afirma, además, que "en esta primera aventura lírica la voz poética no acusa todavía preocupación política o social, sino que se encuentra inmersa en los presupuestos de la poesía pura" (64).

A nuestro juicio, si consideramos válida y aceptable la caracterización que realiza Guillermo Carnero cuando afirma que la poesía pura es una destilación química tras la cual se había eliminado lo comunicativo, lo racional, lo anecdótico, lo sentimental, lo descriptivo y lo retórico, y tenemos en cuenta que el libro que comentamos es la lírica detallada, sentimental y pormenorizada descripción de una aventura amorosa, es evidente que muy difícilmente podríamos asignarle esta calificación o denominación. La perspectiva desde la que María Paz Moreno la designa de ese modo se inscribe, por una parte, en el esquema según el cual toda poesía en la que no sea posible encontrar vestigios de compromiso puede calificarse de pura, y por otra, está influida por el hecho de la falsa datación de los dos primeros libros de poesía de Juan y porque, según esas inventadas e inauténticas fechas, la poesía comprometida (*Candente horror*) aparecía con posterioridad a los libros de poesía pura, siguiendo el esquema canónico de otros poetas del 27. Recordar, finalmente que, dentro de la polémicas suscitadas alrededor de este tipo de poesía, tan enconadas en su tiempo, Juan Gil-Albert manifestó de modo inequívoco su opinión en un artículo aparecido en 1937 en la revista Nueva Cultura, en el que dejó escrito: "declaramos, por nuestra parte, el horror humano y el desinterés estético que origina, en nosotros, esa "pureza" exenta de sangre y puesta en pie con el apoyo de las más inhumanas mutilaciones. No busquéis en ella la voz áspera, tormentosa compleja, ni doliente de la época" (65).

A nuestro juicio, *Misteriosa presencia* no es un poemario de calidad uniforme, por el contrario es cierto que algunos de sus sonetos presentan dificultades de interpretación, tanto por los excesivamente alambicados o confusos esquemas sintácticos como por las alusiones mitológicas, desconocidas genéricamente por los posibles lectores, por ejemplo, en el soneto IX, también lo es que en otros casos, por ejemplo, en los sonetos I y XIII es medianamente claro y logra trasmitir sus ideas y sentimientos con un bello lenguaje.

Debe tenerse en cuenta que en este poemario es la primera vez que Juan Gil-Albert utiliza la estrofa clásica y que, cuando posteriormente, aparece en su obra, en *El año (Sonetos valentinos,)* en 1950, o en *Concertar es amor*, en 1951, mostró evidentes progresos. En definitiva, tal como afirma Manuel Valero Gómez este poemario

puede ser considerado, desde la perspectiva de su obra total al igual que sus primeras obras, como una probatura de estilo.

A MODO DE COLOFÓN

Los cuatro poemarios que hemos comentado fueron primicias que mostraron las posibilidades de las que más tarde serían hermosas realidades en las obras de dos poetas importantes y significativos, comenzado sus andaduras anticipando y prefigurando sus trayectorias, en aquellos momentos impredecibles y posteriormente tan azarosas como diversas, aunque coincidentes en su conseguida ambición de dejar bellamente escritas las huellas de sus procelosas existencias.

El esfuerzo de Miguel Hernández en la elaboración de la poesía pura de *Perito en lunas*, con regusto gongorino y huertano, fue el que posibilitó el dominio de los recursos expresivos de la lengua castellana que contiene la prodigiosa poesía amorosa de *El rayo que no cesa* y la emocionante y maravillosa Elegía a Ramón Sijé. El violento y acusador estilo de *Candente horror,* inaugurando la lírica, descarnada y sincerísima expresión de Juan Gil-Albert, le conduciría a la amorosa y explicita confesión homoerótica de *Misteriosa presencia*.

Sus caminos se unieron en los días de julio de 1937, en las sesiones del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, en una Valencia que, según Gil-Albert, veía sus calles invadidas por rotos cristales. En este conclave, ambos integraron el grupo de escritores que redactaron la ponencia colectiva, en la que daban cuenta de sus opiniones y posiciones ante los dramáticos acontecimientos que a su lado tenían lugar. Como podemos leer en el citado documento "las distancias entre el origen campesino de Miguel Hernández, por ejemplo, y el de la elevada burguesía refinada de Juan Gil-Albert" pronto quedaron abolidas y el antihumano vendaval que los aventó llevó a Miguel al presidio y a la muerte y a exilios alejados e interiores a Juan Gil-Albert. Sin embargo, en aquellos días de 1938, los cuatro poemarios que hemos comentado ya estaban escritos y en sus versos podían atisbarse presagios de las tragedias que estaban aguardando.

POST SCRIPTUM

Cuando ya habíamos entregado el texto que precede a este, encontramos dos referencias a las relaciones entre Juan Gil-Albert y Miguel Hernández. Ambas aluden a la presencia de un denominado "Juan", del cual no se explicita el apellido, en el poema "Llamo a los poetas". Como es sabido, los estudiosos de la obra de Miguel, con Leopoldo de Luis y Juan de Urrutia a la cabeza, consideran que este nombre pudiera referirse a Juan Larrea, Juan Rejano o Juan Gil-Albert. Sin embargo, tanto José Vallecillo López como Annick Allaigre se inclinan por asignar la identidad oculta tras el denominado "Juan" no es otra que la de Juan Gil-Albert. José Vallecillo López en una comunicación presentada al I Congreso Internacional Miguel Hernández, que tuvo lugar en 1992, afirma que la admiración que el poeta oriolano profesaba a Gil-Albert es suficiente para preferir esta atribución las de Juan Rejano o Juan Larrea; por su parte, Annick Allaigre, en una comunicación que presentó al tercer y último Congreso Hernandiano, que tuvo lugar en el año 2012, con el título "Misteriosa presencia: unas hipótesis en torno a un nombre" también considera que es al escritor alcoyano a quien se refiere Miguel con el nombre de "Juan", para justificar su afirmación recuerda los diversos momentos en los que coincidieron, entre otros, en la casa de Manuel Altolaguirre y en el Segundo Congreso de Escritores Antifascistas, aportando también una cita de Arturo Serrano Plaja, que hizo notar su común defensa de la República a pesar de sus distintas clases sociales, en el discurso que pronunció en este Congreso. Asimismo, Annick Alligre llama la atención sobre la identidad del segundo apellido de Miguel, Gilabert, con el utilizado por Juan, Gil-Albert, si suprimimos el guión y la ele ubicada tras la A.

NOTAS

1. JOSÉ LUIS FERRIS, *El escritor sin género, el hombre desubicado* en *L´intravagante*. *Juan Gil-Albert,* Ayuntamiento de Alcoy, *Alicante, 2005, p.29.*
2. LUIS ANTONIO DE VILLENA*, El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert,* Anjana ediciones, Madrid, 1984, p.19.
3. JOSÉ LUIS FERRIS, ibi, p.30.
4. JUAN GIL-ALBERT, *Primera obra poética, 1936-1939*, Valencia, 1996, p.89.
5. PEDRO J. DE LA PEÑA, *Juan Gil-Albert*, Ediciones Júcar, Madrid, p.38.
6. Citado por PEDRO J. DE LA PEÑA, *Juan Gil-Albert,* Ediciones Júcar, Madrid, p.127.
7. PEDRO J. DE LA PEÑA, ibi, p.14.

8. MARÍA ISABEL TUDÓN MARTÍNEZ, *La tradición clásica en la poesía de Juan Gil-Albert*, Forum de Recerca nº 16.

9. MARIA PAZ MORENO *El culturalismo en la poesía de Juan Gil-Albert*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2000.

10. MANUEL AZNAR SOLER, *Miguel Hernández y Pascual Pla y Beltrán: Aprendizaje literario, historia y conciencia de clase* en Miguel Hernández cincuenta años después, Alicante, 1993, pp. 833 a 843.

11. FRANCISCO JAVIER DIAZ DE REVENGA, *Miguel Hernández, La estética de las vanguardias*, Actas del segundo congreso Internacional, Orihuela, 2004, p.80.

12. GUILLERMO CARNERO, *A la gloria mayor del polvorista,* en Miguel Hernández cincuenta años después, Actas del primer congreso internacional, Orihuela, 1993, pp.79 a 84.

13. MARÍA PAZ LAMBERT, *La evolución métrica en la poesía de Miguel Hernández*, en Miguel Hernández cincuenta años después, Actas del primer congreso internacional, Orihuela, 1993, pp 669 a 677.

14. AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, ibi, p.35.

15. MIGUEL HERNÁNDEZ, Carta a Federico García Lorca de 10 abril de 1933.

16. FEDERICO GARCÍA LORCA, Carta a Miguel Hernández, citada por Arcadio López Casanova, en *Miguel Hernández, pasión y elegía*, Anaya, Madrid, 1995, p.25.

17. AGUSTIN SÁNCHEZ VIDAL, ibi, p.32.

18. AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, ibi, p. 35.

19. JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, El Sol, 23 de febrero de 1936.

20. Véase, al respecto, la elogiosa crítica que Miguel Hernández publicó en El Sol de *Residencia en la tierra* el 2 de enero de 1936.

21. AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, ibi, pp.60 a 62.

22. AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, ibi, p. 65.

23. AGUSTÍN SÁNCHEZ VIDAL, ibi, p.6.

24. JOSE MARIA BALCELLS*, El rayo que no cesa desde la intertextualidad*, en Presente y futuro de Miguel Hernández, Orihuela, 2003, 139 a 162.

25. ARCADIO LÓPEZ CASANOVA, *Miguel Hernández*, Anaya, Madrid, 1993, p.30.

26. JORGE URRUTIA, Prólogo a la edición de *El rayo que no cesa*, Alianza Editorial, Madrid, 2010, p.28.

27. JUAN GIL-ALBERT, Revista de Occidente *Notas de un carnet*, octubre de 1974, pp.73 a 75.

28. JUAN GIL-ALBERT, *Mi voz comprometida*, edición de Manuel Aznar Soler, Editorial Laía, Barcelona, 1979.

29. JAIME SILES, en *La memoria y el mito*, edición de Guillermo Carnero, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 2007, pp. 11 a 27.

30. MANUEL VALERO GÓMEZ, *Un destino contradictorio (re)constituido*, Real Academia de Cultura Valenciana, Valencia, nº 86, pp. 111 a 137.

31. PEDRO J. DE LA PEÑA, *Juan Gil-Albert.* Ediciones Júcar, Madrid, 1982, p. 56.

32. JUAN GIL-ALBERT, *Primera obra poética*, Consell Valenciá de Cultura, Valencia, 1996, p. 131.

33. MANUEL AZNAR SOLER*, Nueva Cultura, Revista de crítica cultural, (1935-1937),* Revista Debats, Nº 11.

34. JUAN LECHNER, *El compromiso en la poesía española del siglo XX,* Leiden Universitaire, Pers Leiden, 1968, pp120 y 12.

35. JUAN GIL-ALBERT, *Palabras actuales a los poetas*, Nueva Cultura, Valencia, 1935, p.5.

36. JUAN GIL-ALBERT, *Mi voz comprometida,* Editorial Laia, Barcelona, 1980, Estudio introductorio de Manuel Aznar Soler, pp. 38 a 48.

37. JUAN GIL-ALBERT, ivi, p. 39.

38. JUAN GIL-ALBERT, ivi, p. 42

39. JUAN GIL-ALBERT, ivi. p. 40

40. ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO, Nueva cultura, nº 3, Julio de 1936.

41. ROSA MARIA GRILLO, *Un dandy en la guerra civil española*, Centro Virtual Cervantes, p.148

42. JUAN GIL-ALBERT, Tomo I de su *Obra poética*, citado por Pedro J. de la Peña, en Juan Gil-Albert, opus cit. p 125.

43. JUAN GIL-ALBERT, *Primera obra poética*, Cole.lecció, Els Quatre vents, Valencia,1996, p.

44. JAIME SILES, *La poesía de Juan Gil-Albert anterior a la guerra civil,* en Juan Gil-Albert. La memoria y el mito, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2007, pp.29 a 49.

45. MANUEL VALERO GÓMEZ*, Un destino contradictorio (re) constituido*, obra citada

46. LUIS ANTONIO DE VILLENA, *El razonamiento inagotable de Juan Gil-Albert*, Anjova Ediciones, Madrid, 1984, pp 31 y 32.

47. JUAN GIL-ALBERT, ibi.

48. GUILLERMO CARNERO, *Poesía incompleta de Juan Gil-Albert,* Revista Quimera, nº 11, Septiembre de 1981, pp. 51-52.

49. MANUEL AZNAR SOLER, *Nota autocrítica al romance valenciano de ¨El Cuartel de Caballería",* Revista Baltia, Primavera-Verano, 1986.

50. MANUEL AZNAR SOLER, *La obra comprometida y de combate de Juan Gil-Albert* en La Memoria y el mito, Guillermo Carnero, editor, Alicante, 2007, pp. 67 a 104.

51. JUAN GIL-ALBERT, *Obra poética completa,* edición de Maria Paz Moreno, Alicante, 2004, pp.121 a 155.

52. JUAN GIL-ALBERT, O*bra poética completa*, Edición, Diputación Provincial de Valencia, 1981.
53. MANUEL ALTOLAGUIRRE., Dos libros, Hora de España, 1937,nº1.
54.JUAN GIL-ALBERT, Entrevista en Cuadernos para el diálogo, 1974, nº 132,
55.ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, *Poesía completa Juan Gil-Albert,* Introducción. Pretextos, Valencia, 2004, p.11,
56 MARIA PAZ MORENO, *Claves temáticas en la obra de Juan Gil-Albert*, *L´intravagant*, Alcoy, 2005, p.49.
57 ALFREDO MARTÍNEZ, Homografesis en *Misteriosa presencia*: *Sonetos* 1936.Flinders University Languages Croup, Vol 2, Issue I, Noembre, 2004, p.131.
58. CLEMISON R. *Anarquismo y homosexualidad*. Antología de la revista Blanca generación consciente. Estudios e iniciales, 1924- 1935, Huerga y Fierro
59 LUIS ANTONIO DE VILLENA, ibi p.31.
60. LUIS CERNUDA, citado por Pedro J. de la Peña en la obra citada, p.126.
61. CÉSAR SIMÓN, Revista El Urugallo, 1973.
62. MANUEL ALTOLAGUIRRE, citado por Pedro J. de la Peña, obra citada, p.126.
63. JOSÉ LUIS FERRIS, ibi*, p.30.*
64. MARIA PAZ MORENO, Prólogo en *Juan Gil-Albert, Poesía completa*, Alicante, p. 33.
65. Citado por PEDRO J. DE LA PEÑA, ibi, p. 331

Notas de un carnet