



CONCERTAR ES AMOR
DE JUAN GIL-ALBERT
POR AMOR AL CONCIERTO
(ANÁLISIS LITERAL)

ANNICK ALLAIGRE-DUNY

Colección «ENSAYO E INVESTIGACIÓN»

© Annick Allaire-Duny, 2004

© Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2004

Diseño de portada: LAMINA

Imagen de portada: aguada de Ramón Gaya

I.S.B.N.: 84-7784-456-9

Depósito Legal: A-899-2004

Maquetación e impresión: Segarra Sánchez, S.L.
Polígono Industrial Vizcarra, Nave 4 - 03207 Elche



CONCERTAR ES AMOR
DE JUAN GIL-ALBERT
POR AMOR AL CONCIERTO
(ANÁLISIS LITERAL)

ANNICK ALLAIGRE-DUNY



INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE ALICANTE

ÍNDICE

Prólogo	7
I. Del poemario al concierto	11
A. Un poemario ignorado por la crítica	11
B. Composición de los poemarios	14
C. Unidad de <i>Concertar es amor</i>	20
1. Los títulos de las dos partes y el título del poemario.....	22
2. Los paratextos.....	26
3. Los títulos de los poemas.....	34
4. La numeración y sus efectos.....	36
5. El encadenamiento de los sonetos numerados en números arábigos.....	38
6. Conclusión: circularidad y tiempo cíclico.....	55
6a. Estructura de los sonetos señalados con números arábigos.....	56
6b. Los epígrafes temporales.....	58

II. Análisis de los sonetos de la primera parte	61
A. Los títulos: historia de una variación	61
B. <i>La bruma</i>: preludio a la manifestación	65
1. Los cuartetos: creación de un universo mítico.....	68
2. Los tercetos: impotencia del “yo” poético.....	70
3. Oxímoron.....	71
C. <i>Los hongos</i>: una poética de la atadura	71
1. Describir, nombrar: el descubrimiento de los hongos.....	73
2. La recolección: un contacto gozoso.....	76
3. Futuro anterior.....	78
D. <i>El abejorro</i>: el cuadro dentro del cuadro	80
1. La anécdota del insecto: la naturaleza en el cuadro.....	82
2. La lección.....	83
3. Dualidad.....	86
E. <i>El pecado</i>: Un símbolo desenmascarado	88
1. Misterios del título, serenidad de la voz poética.....	91
2. Tensiones y paz.....	93
3. Exclamaciones.....	95
F. <i>El heredero</i>: poseer el mundo	96
1. Equilibrio.....	99
2. Rimas.....	100
3. Un bien tan compartido.....	102
G. <i>Llueve</i>: el viaje libresco	103
1. Ociosidad y lectura.....	104
2. El agua: unión de las dos partes.....	106
3. Los apellidos.....	107

H. Chopin: un siglo de eternidad	111
1. La muerte de Chopin.....	114
2. Chopin, fuerza errante.....	118
3. Sinónimos.....	119
I. Pequeño concierto: concierto en el corazón, corazón del concierto	121
1. Cada cual con su papel y su espacio.....	123
2. La llamada del oro.....	124
3. Plurales y singular.....	126
J. El cazador: una muerte justa	128
1. Las presas: de la fiera al pájaro alegre.....	131
2. La escopeta, fuente de muerte.....	131
3. Rima interior y cesura.....	132
K. El resfriado: mal de amor	134
1. Duelos.....	136
2. El día-amante.....	137
3. Étimos.....	138
Conclusión de la primera parte	140
III. Sondeos en la segunda parte	147
Bibliografía	153

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi gratitud a Miguel Ángel Auladell, que me animó a traducir el manuscrito francés y le abrió camino hacia más y más diversos lectores, y a Mari Carmen Galindo Nallet, que siguió paso a paso la traducción, y de cuyos consejos y correcciones puede ufanarse. A los dos, manifiesto aquí mi profunda amistad.

*A Josette y Claude Allaigre, mis padres
y a nuestros veranos en San Juan*

PRÓLOGO

El postmodernismo y los trabajos sobre el papel del lector han denunciado la supuesta objetividad científica de la crítica literaria estructuralista; no obstante hemos ganado con esta denuncia la posibilidad de exponer y justificar nuestras orientaciones. Umberto Eco, en *Interpretación y sobreinterpretación* distingue tres modalidades de lectura: además de la clásica oposición entre *intentio auctoris* e *intentio operis*, subraya el papel de la *intentio lectoris*. La primera *intentio* coincidiría con la lectura filológica tradicional, basada en “el propósito de verificar y reconstruir (más que conjeturar y construir) aquello que el autor intentó efectivamente decir; o en términos más amplios: “aquello que el autor y su mundo fue, y su tema es.”¹ La segunda, se centraría en “la busca de lo que la obra dice en sí misma, por el formato de su lógica, por la orografía de su estilo.”² Por fin, la tercera vía, más arriesgada, sería la de “los dominios de la iniciativa del lector; donde no hay punto de apoyo sino semiosis infinita, deriva imprevisible de la significación. Pierce le dio el nombre de “abducción” al método y lo

¹ Jorge BAÑOS ORELLANA, *El escritorio de Lacan*, Buenos Aires: Oficio analítico, 1999, p. 222-223.

² *Ibid.*, p. 223.

defendió declarando: “no conquistaremos el mundo con la escalera de los lógicos sino con las alas de la conjetura.”³”

Conviene por lo tanto definir una postura crítica. Mi camino hacia los poemas de Juan Gil-Albert, una vez pasadas las impresiones del descubrimiento, desprovistas de interés por no revelar más que mi propia sensibilidad, ha sido el del “análisis literal”. Este acercamiento al texto literario no pretende “conquistar el mundo”, tampoco ahondar en la subjetividad de un autor sino adentrarse en el universo irreductible de una obra singular, de modo que entraría en la segunda categoría de las tres establecidas por Umberto Eco. Pero puede que rebase sus límites implícitos.

Nadine Ly, en un primer esbozo de definición de la “literalidad”, escribe en 1987⁴: “Más acá de todos los textos legibles a través de la letra de un mismo texto, y más allá de su sentido obvio, demasiado masivamente declarado para constituirlo en sentido único, la literalidad es la afirmación de sí del texto, en formas llenas y no huecas, en tanto que material resistente, arquitecturado, siempre presente y siempre potente...”. Unos años después, en la tercera entrega de los trabajos “literales”, Federico Bravo⁵, volviendo al planteamiento teórico de dicho análisis, aborda tres aspectos fundamentales. Recuerda primero la triple articulación de la literalidad: la importancia del sentido literal,

³ *Ibid.*, p. 231: «Los productos de la intentio lectoris no resultan [...] del avance deductivo o inductivo, ni del veredicto de alguna forma consagrada de confirmación empírica; sino de saltos vertiginosos, animados por el tipo de razonamiento que Pierce llamaba *abducción*.»

⁴ «La littéralité», in *Les Langues Néo-latines* n°262, 1987, p. 5-30.

⁵ «L'analyse littérale», in *Littéralité 3, L'image dans le tapis*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 43-74. Para una visión completa de la lectura literal, recomiendo la lectura de este artículo, aunque la literalidad se manifieste mejor en los análisis puntuales que son su finalidad. Remito pues a los distintos trabajos del GRIAL (Groupe Interdisciplinaire d'Analyse Littérale) reunidos en los cuatro volúmenes *Littéralité 1* (1989), *Littéralité 2* (1992), *Littéralité 3* (1997) y *Littéralité 4* (2002), publicados por Presses Universitaires de Bordeaux.

en su acepción más restringida, de la etimología real o ficticia, y de la autoreferencialidad. Explicita después lo que se entiende por “significante textual”: el texto, dice, se construye como un sistema cerrado del que constituye el mismo objeto; el significante que el análisis literal se propone estudiar es necesariamente motivado; todos los elementos constitutivos del discurso participan de la construcción del sentido. Concluye con una reflexión acerca de la lectura, situándola respecto a la escritura y al texto para desembocar en el examen de las paradojas de esa actividad a la vez diacrónica y sincrónica que consiste sistemáticamente en *aprender a leer*, aprendizaje éste que el propio texto facilita ya que cada texto incluye las “instrucciones” necesarias para su desciframiento.

Limitándonos al núcleo del análisis literal, podemos avanzar que éste consiste en considerar la opacidad del significante textual e intentar reducirla sometiendo todos los elementos constitutivos de la letra a una minuciosa observación. Es cierto que, transfiriendo al lector del análisis la responsabilidad que el autor pusiera entre las manos de su propio lector, el tal método pospone –definitivamente a veces– la interpretación, pero también la propicia con los asideros que evidencia en la roca textual.

La escrupulosa atención a la letra no significa que se ignore el contexto histórico y cultural en el que se inserta el texto, pero no lo considera como un dato externo que vendría a colmar una deficiencia textual. El “bios” es un elemento textual, que no siempre se presenta de la misma manera: a veces el referente es anecdótico, efímero punto de partida de una reflexión más amplia⁶, a veces supone vertientes enteras de la experiencia colectiva. Con un breve ejemplo, quisiera dar cuenta de cómo el análisis literal integra el material extra-textual.

El juego intertextual del sintagma *Concertar es amor* con unos versos de *Fuenteovejuna* [“Armonía es puro amor/ porque el amor es concierto”] indica la presencia de fuentes clásicas; pero buscar en la

⁶ Pienso en elementos biográficos como la muerte del padre del poeta en varios sonetos, en *El heredero*, por ejemplo (véase el análisis de dicho poema).

obra gilalbertiana la expresión de un amor parecido a los sentimientos de Laurencia y Frondoso no tendría sentido.

La observación del aspecto formal de los sonetos de *Concertar es amor*, permite clasificarlos, por la libertad de su rima, entre los sonetos modernistas. En el caso de las formas poéticas codificadas, inevitablemente, la historia de la forma se inscribe en cada forma pero la influencia modernista en el soneto gilalbertiano, si bien sería de interés para un historiador de la forma-soneto, no justifica, ni pone de manifiesto siquiera la labor poética del poeta valenciano.

Considerar la cita lopesca y el soneto modernista, ya no como referentes culturales, más o menos inertes, sino como elementos operativos en su nuevo contexto supone una atención a la configuración textual. *Concertar es amor* es el título de la obra. Esta posición inaugural conduce a considerarlo como su programa tanto más cuanto que el infinitivo “concertar” sugiere una actividad que mucho tiene que ver con la creación poética. Entre todas las acepciones de la palabra “concertar”, la que significa “organizar” aboga, en efecto, en favor de una construcción, que, dada la función apertural del título, no puede ser sino global: parte del trabajo poético de *Concertar es amor* reside en la concertación de los sonetos. *Concertar es amor*, lejos de ser un poemario de sonetos aislados, se convierte en un amplio poema compuesto de sonetos. La libertad de la rima va a ser un elemento federativo en la medida en que hace audibles los juegos y los ecos sonoros de poema a poema. Más que la temática, lo que une (o “ata” como dice el mismo poeta) los sonetos es su forma en cuanto musicalidad. Esta armonía es puro amor.

En el concierto de sus sonetos radica, pues, la originalidad de la obra de Juan Gil-Albert y esta peculiaridad creativa es lo que permite incluir *Concertar es amor* entre las obras renovadoras en la larga historia del soneto europeo.

Pau, 1 de enero de 2004

I. Del poemario al concierto

A. Un poemario ignorado por la crítica

Entre 1936 y 1981, Juan Gil-Albert compuso trece poemarios. *Concertar es amor*, publicado en 1951, es el sexto de ellos y el primero que el poeta escribió después de volver del exilio americano. En efecto, el anterior, *El existir medita su corriente*, aunque publicado en Madrid en 1949, fue escrito durante la estancia en América, como lo subraya el autor en la introducción a *las Obras Completas*¹: “Los poemas de *El existir medita su corriente*, fueron escritos entre los años 45 al 47, a mi salida de Buenos Aires, remontando el Pacífico, en mi regreso a México...” Sin embargo, ambas obras están vinculadas por una continuidad temática puesto que es el Mediterráneo lo que inspira al poeta en este libro que marca el fin de la estancia al otro lado del Atlántico: “Es significativo que, en esta última producción mía, de América, el libro [*El existir medita su corriente*] venga a resultar, a todas luces, un homenaje al Mediterráneo, expresión geográfica patente de mi vida emotiva y cultural, como indica el poema llamado con su nombre y que inicia la colección, seguido de *El aceite*, cabrilleante de profundas sugerencias, y el que yo llamaría

¹ Gil-Albert, Juan, *Obra poética completa* 2, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 13.

la más estricta panorámica de mí mismo, *A un monasterio griego*, mi retrato más feliz².” Veremos que también en *Concertar es amor* el Mediterráneo ocupa un lugar preponderante.

Primera obra escrita de regreso a la península, *Concertar es amor* es, en cambio, el segundo libro de sonetos publicado por Gil-Albert. En efecto, su primer poemario, *Misteriosa presencia*, impreso en 1936 por Manuel Altolaguirre, consta de treinta y cuatro sonetos. En la presentación que da de ellos en la edición de las *Obras Completas*, el poeta aclara: “En [...] los sonetos amorosos de *Misteriosa Presencia*, un acusado barroquismo gongorino sirve de trabazón al tema³...”, de modo que *Concertar es amor* no innova, ni por los temas, ni por la forma escogida. ¿Será por eso por lo que, a pesar del elogio de Gerardo Diego en *ABC* en 1972⁴, se estudió poco y se celebraron sobre todo *Las ilusiones*, poemario publicado en 1944 en Buenos Aires o las producciones más tardías tales como *Homenajes e In promptus*, obra escrita en 1964 y publicada en 1976? Para limitarnos a la crítica más reciente, he aquí cómo F.J. Díaz de Castro abre su ensayo titulado *Juan Gil-Albert: el equilibrio de “Las ilusiones”*: “De todos los libros de poemas publicados por Juan Gil-Albert *Las ilusiones*, el cuarto en la secuencia temporal, es, seguramente, el libro decisivo en su trayectoria, el más extenso y complejo y, por la índole de su universo, el más provocador y sorprendente⁵.” Y, en otro artículo consagrado a Gil-Albert y “su canto en vilo⁶”, no alude,

² *Op. cit.*, p. 13.

³ Gil-Albert, Juan, *Obra poética completa* 1, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 8.

⁴ Diego, Gerardo, «*Sonetos como frutos*», *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1972. *In Gil-Albert, Juan, Cartas a un amigo*, Pre-textos, Valencia, 1987, pp. 159-162.

⁵ Díaz de Castro, Francisco J., *Poesía Española Contemporánea: catorce ensayos críticos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1997, p. 97.

⁶ *Op. cit.*, *Delicioso infierno: Gil-Albert y su canto en vilo*, pp. 79-96.

ni mínimamente, a *Concertar es amor*. De la misma manera, Guillermo Carnero escribe, en 1966, en *Canelobre*: “*Las ilusiones* (Buenos Aires, Imán, 1944) es en mi opinión el más logrado de los libros poéticos de Juan Gil-Albert⁷.” En cuanto a José Carlos Rovira, después de Jaime Gil de Biedma⁸, afirma, en la introducción a la reedición de *Fuentes de la constancia*: “El cenit poético de Juan Gil-Albert son seguramente sus *Homenajes e In promptus*⁹.”

Cabe que *Concertar es amor*, aparecido poco después del acontecimiento que constituyen *Las ilusiones*, no haya estado en condiciones de descollar, pero podría ser también que otras circunstancias contribuyeran a que se echase en olvido. En 1972, a petición de las ediciones Ocnos de Barcelona, Gil-Albert publicó una antología de su obra, *Fuentes de la constancia*, que marcó el principio de un renacimiento o por lo menos de un reconocimiento. En la introducción ya citada de la reedición, José Carlos Rovira subraya el impacto de este libro en el momento de su publicación¹⁰:

Juan Gil-Albert es un descubrimiento casi reciente para una parte importante de sus lectores, un descubrimiento de un autor que, después de más de cincuenta años de escritura –1927 es la fecha de la primera obra–, aparecía hasta hace poco en sordina, registro apaciguador producto en este caso del acontecer histórico y también del desarrollo del gusto literario.

⁷ Carnero, Guillermo, *La poética del desasimiento: «Las ilusiones» de Juan Gil-Albert y la ruptura del discurso poético de la postguerra española*, Canelobre n° 33-34, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1996.

⁸ Gil de Biedma, Jaime, *Juan Gil-Albert, Entre la meditación y el homenaje*, in, *El pie de la letra, Ensayos 1955-1979*, Editorial Crítica (Grijalbo), Barcelona, 1980, p. 296: «*Los homenajes*, uno de sus mejores libros de poemas.»

⁹ Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*, ed. José Carlos Rovira, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1984. (Se trata de la reedición de la antología de 1972).

¹⁰ *Op. cit.*, p. 29.

Fue precisamente la obra que hoy se reedita la que provocó en 1972, un aldabonazo cultural en cuyo efecto aún nos movemos: *Fuentes de la constancia* sirvió para llamar la atención de los lectores y de la crítica. (...) Gil-Albert se seleccionó para aquella ocasión, propuso su antología, que es tanto, a veces, como proponer su propia imagen.

En dicho libro, Gil-Albert presenta veinte de los cuarenta y un poemas de *Las ilusiones* y solamente cuatro de los sesenta y siete sonetos que integran *Concertar es amor: El heredero*, soneto de la primera parte del poemario, y de la segunda parte, los sonetos XVI, XLI y XLV. A mi parecer, la escasa representatividad de esta obra ha contribuido a su menor reconocimiento, aunque por supuesto, los críticos no suelen emitir argumentos de este tipo. Una posible razón de esa ausencia es que, debido a la construcción del poema, no resulta fácil extraer un texto del conjunto. En efecto, la originalidad de *Concertar es amor* reside, en gran parte, en su arquitectura.

B. Composición de los poemarios

El primer poemario publicado por el poeta valenciano, *Misteriosa presencia* (1936)¹¹ se compone únicamente de sonetos. Consta de un primer conjunto sin título de treinta sonetos numerados en números romanos de I a XXX y de un segundo titulado *Cuatro sonetos valentinos*, en el que, a su vez, cada poema lleva un título: *El sastrecillo*, *Leve palmeral*, *Las huertas* y *Los naranjos*.

El poemario siguiente, *Candente horror*, publicado también en 1936¹², es una obra de un solo movimiento que incluye diecisiete poemas. *Son nombres ignorados* (1938)¹³ es también de una sola pieza, pero lleva un subtítulo que indica la diversidad de sus trece textos: *Elegías*, *himnos*, *sonetos*. Son los dos poemarios de poesía comprometida de Gil-Albert.

¹¹ Gil-Albert, Juan, *Obra poética completa* 1, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp.13-50.

¹² *Op. cit.*, pp. 51-84.

¹³ *Op. cit.*, pp. 85-140.

Las ilusiones (1944) se compone de dos grandes partes (de treinta y nueve y veinte poemas respectivamente) indicadas en el título completo del poemario, *Las ilusiones con los poemas de El convaleciente a las que se añade una tercera parte más breve, Los oráculos* (ocho poemas), que el nombre del poemario no anuncia. Todos los poemas, tanto de *Las ilusiones* como de *El convaleciente* o *Los oráculos*¹⁴, llevan un título. Además, en *Las ilusiones*, siete van más estrechamente unidos por una numeración con números romanos de I a VII, indicada entre paréntesis.

Luego, en 1949, sale *Poemas (El existir medita su corriente)*¹⁵, cuya diversidad va indicada en algún modo por la palabra “poema” del título

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 143-312.

Títulos de los poemas de *Las ilusiones*: Himno al ocio/ La jornada campestre/ A mis manos/ A un arcángel sombrío (canción)/ Los viñedos (Dionisiaca)/ La melancolía/ Las granadas/ Los naranjos/ Los idólatras/ La rosa/ La embriaguez/ La lluvia/ Las nubes pasan/ Himno a la vida/ Sobre unos lirios (Apuntes)/ Las lilas/ La higuera/ Himno a la mujer/ Los viajeros (I)/ El mar (II)/ Las aguas (III)/ Las estrellas (IV)/ La tormenta (V)/ La bonanza (VI)/ El recuerdo (VII)/ El fantasma/ Himno a las nubes/ Los pastores/ Himno al sol/ A la naturaleza/ El tedio/ Las violetas/ Oyendo a Mozart/ A mi joven hermana muerta/ Los dispensadores del sueño o «adormideras»/ La isla/ A un abanico perdido/ A Anacreonte (En el año dos mil cuatrocientos veintidós de su muerte)/ A la poesía.

Títulos de *El convaleciente*:

El convaleciente/ El nacimiento del poeta/ Oda a Píndaro/ Los caballos/ El abandono de Ganimedes/ El linaje de Edipo/ A México/ La primera tentación de la serpiente/ Fuentes de la constancia/ El lujo (Balada)/ Lamento de un joven arador/ Al Cristo/ A las hierbas de España/ A un carretero que cantaba/ La caza/ Las estaciones/ La canción/ Los mitos/ Endecha al Rey David/ Las mentiras (tema para una canción).

Títulos de *Los oráculos*:

El oráculo/ La verdad/ La primavera/ Hiazinthos/ Himno a Luzbel/ Las lágrimas/ A las páginas de Proust/ Canto a la felicidad.

¹⁵ Gil-Albert, Juan, *Obra poética completa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp. 7-59.

ya que así se indica que sólo el género –poesía– suelda el conjunto. Este libro se compone de cuatro partes, *Hijo póstumo* (1945) de seis poemas, *El tiempo que se cumple* (1946-47), un poema (*De los oficios y sus tentaciones*), dos poemas numerados I y II que llevan, además, un título, y por fin (*En alta mar*), compuesto de seis poemas de los cuales cuatro están numerados de I a IV y poseen un título y dos sin número pero con título.

Publicado en 1961, *Poesía (Carmina manu tremendi ducere)* comprende seis partes¹⁶: *En la muerte de V.* –tres poemas numerados y con título–, seguido de *Varios* –cuatro poemas con título–, *Tríptico*, *La vida es sueño* (didáctico)– compuesto de siete poemas sin título numerados de I

Títulos de los poemas de *Poemas (el existir medita su corriente)*:

Hijo póstumo (1945):

El Mediterráneo/ El aceite/ Las lechuzas/ Serenata a las pléiades/ A un monasterio griego/ A mi madre como Demeter.

El tiempo que se cumple:

El olor de la tierra.

(*De los oficios y sus tentaciones*):

I. Los albañiles/ II. El leñador

(*En alta mar*):

I. Unas aves/ II. Los valsos a bordo/ III. Un día luminoso/ IV. El corazón de Chopin/ Entre los eucaliptos/ A la vejez.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 137-214.

Títulos de los poemas de *Poesía (Carmina manu tremendi ducere)* :

En la muerte de V.:

I. El desasimiento/II. La integración/ III. Nocturno

Varios:

La impotencia/ Oda/ Hípica/ El paso permanente

Tríptico:

Bíblica/ Apetencia/ Panorama

Homenajes:

La tarde (en un balcón)/ Himno incompleto/ El baño/ Omnímodo/ El azul/ Moneda/ Ronsard/ La vagancia/ Idilio/ Ver llover/ Aroma/ Las edades/ Y sin embargo/ Alicante.

a VII- , *Homenajes* –formado de catorce poemas con título-, y, por fin, *La fidelidad* consta de seis poemas numerados de I a VI.

Como *Las ilusiones*, el poemario siguiente es un conjunto doble, lo que indica el título completo: *A los presocráticos* seguido de *Migajas del pan nuestro* (1976). La primera parte contiene siete poemas dotados de títulos¹⁷ y la segunda, incluye dieciocho poemas¹⁸, también nombrados.

La meta-física (1974) es una obra compacta, formada de veinte textos con título¹⁹. Luego, el otro gran poemario de Gil-Albert, *Homenajes e In promptus* (1976) está compuesto de dos grandes conjuntos desiguales, *Los homenajes* (1964) incluye cuarenta y un poemas que llevan un título e *In promptus*, ocho poemas numerados de I a VIII. Además, cada poema de *Los homenajes* está acompañado de una dedicatoria que justifica el título del libro²⁰. Esta técnica, sistematizada en este caso, la

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 215-263.

Títulos de los poemas de *A los presocráticos*:

Lo físico/ Lo insólito/ El fuego eterno/ La tierra/ Las transformaciones/ El habla/ Lo póstumo

¹⁸ Títulos de *Migajas del pan nuestro*:

Moderna canción de trilla/ Olivo y yo/ A un pájaro/ Encuentro con un ángel/ La siesta/ El patrimonio/ Los alegres rebaños/ Las gentes/ Una estatua entre frondas/ El domingo/ Refinamiento del campo/ El etnos/ Las mujeres/ Los días pasan/ El mapa anímico/ De quién somos/ El yo.../... Y el todo.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 265-311.

Títulos de los poemas de *La meta-física*:

Verano, ardor, presencia/ Los colores vivos/ Lejano vivir/ Lo innombrable/ Con el Cristo/ El confín/ Un mito/ Fraternal/ Canción/ Cincuentenario/ Lo que cambia/ Juicio final/ La labor diaria/ La música/ La apelación última del ser/ Cuando el tiempo pasa/ Más allá/ Alegoría solar/ El verano en su cénit o el verano soy yo

²⁰ *Op. cit.*, pp. 313-412.

Títulos y dedicatorias de *Homenajes*:

El presentimiento - *Homenaje a Antonio Machado*/ Las revelaciones-*Homenaje a los Árabes*. A Leopoldo Azancot/ El amor propio - *Homenaje a Unamuno*/ El suicida - *Homenaje a Larra*/ Laura - *Homenaje al Soneto*/ El

emplea Gil-Albert a menudo; veremos más adelante cómo se manifiesta en *Concertar es amor*.

El ocioso y las profesiones (1979) está formado de veinticinco poemas, entre los cuales el primero está consagrado al “ocioso” y los otros veinticuatro, a las profesiones²¹. El carácter misceláneo del

poema (Dualidad de lo único) - *Homenaje a Horacio*/ Metamorfosis - *Homenaje a William Shakespeare*/ Los átomos - *Homenaje a Mme Curie*/ La ilustre pobreza - *Homenaje a Miguel de Cervantes*/ El prójimo - *Homenaje a Pablo de Tarso*/ El frenesí - *Homenaje a Schopenhauer*/ La ambición - *Homenaje a los Monstruos*/ La primavera - *Homenaje de Franz Lehar a Jaime Gil de Biedma*/ El pecado original - *Homenaje a Federico Engels*/ Mi nostalgia - *Homenaje a Játiva*. A Francisco Brines/ Un percance - *Homenaje a Catullo*/ Ana de Noailles (necrológica) - *Homenaje a «Le temps perdu»*/ Las generaciones - *Homenaje a Victor Hugo*/ Bernardo de Clairveaux - *Homenaje a los Claustros*/ Conigo mismo - *Homenaje a Nietzsche*/ Los muchachos - *Homenaje a Porfirio Barba-Jacob*/ El progreso - *Homenaje al mundo de Campoamor*/ Nocturno n°1 en do menor Op. 48 - *Homenaje a Federico Chopin*/ Perenne edad - *Homenaje a Juan Ramón Jiménez*/ El jardín - *Homenaje a Epicuro*/ Canicular - *Homenaje al Dios-Pan*/ El genio (doctor Faustus) - *Homenaje a Oppenheimer*. A Fernando Savater/ La infelicidad - *Homenaje a Benjamín Constant*/ Tres cantos - *Homenaje a Walt Whitman*/ Anacreonte o el enamorado - *Homenaje a La Vejez*/ Las labores - *Homenaje a Hesiodo*/ Trasvasando vino - *Homenaje a Simone Weil*/ La ficción - *Homenaje a Oscar Wilde*/ La brevedad - *Homenaje a Pascal*/ Carne y sueño - *Homenaje a España*/ Arquetipos - *Homenaje a Brunetto Latino*/ El friso de Fidias - *Homenaje a Bach*/ La edad de oro - *Homenaje a Gandhi*/ Sensación de siesta - *Homenaje a Rubén Darío*/ Balada - *Homenaje a Rilke*/ Alegoría - *Homenaje a Einstein*.

²¹ Gil-Albert, Juan, *Obra poética completa* 3, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp. 11-98.

Títulos de los poemas de *El ocioso y las profesiones*:

El ocioso/ El pintor/ El cajista de imprenta/ El científico/ La costurera/ El monje/ El barman/ Los carteros/ Los labriegos/ Los arquitectos/ La manicura/ Los actores/ El monaguillo/ El potentado/ El ceramista/ El maestro/ El carpintero/ Los metalúrgicos/ El médico/ La comadrona/ El funcionario/ La prostituta/ El concertista/ Los picapedreros/ El psico-pompos.

poemario siguiente, publicado únicamente en las *Obras completas* viene anunciado por el título: *Varios*²², de manera que no le ha parecido imprescindible al autor proponer conjuntos internos. Por fin, el último poemario *La siesta (ensayo de epopeya)*²³, redactado en 1951 pero también publicado por vez primera en las *Obras completas*, rebasando los límites de la poesía lírica como lo indica el subtítulo, es un largo poema que ocupa setenta y una páginas.

Por su fecha de redacción, este último libro se encuentra estrechamente vinculado con *Concertar es amor*, obra concebida a lo largo de los dos años anteriores, en septiembre de 1949 la primera parte y entre noviembre de 1949 y junio de 1950 la segunda. Por añadidura, el primer verso de *La siesta* recupera y prolonga con el sustantivo “concierto” (*Ese concierto viejo como el mundo*)²⁴ la idea implícita en el verbo “concertar” con el que se inicia el poemario.

A priori, *Concertar es amor* se asemeja a la mayoría de los poemarios de Gil-Albert. Se compone de dos partes de desigual tamaño; la primera parte, *Sonetos de septiembre*, consta de diez sonetos coronados, cada uno, de un título, y, *El año, sonetos valentinos*, comprende cincuenta y siete sonetos, de los cuales, el primero, sin número y escrito en

²² *Op. cit.*, pp. 99-182.

Títulos de los poemas:

Vivir alto es temblar/ Como de otro tiempo/ A la cigarra/ Los hogares anónimos/ Ser o estar/ El momento supremo/ Oído atento/ Corazón penumbroso/ Como la nube errante/ El subsuelo/ Astronáutica/ Presagios/ Habitantes/ El vino/ El incorregible/ In promptu/ Nubes/ De camino (fábula)/ Dos sonetos I - La promesa oculta, II- El flautista/ Una cuarteta definitoria/ Un soneto suelto/ El dilema/ Nota de diario/ Sobresalto/ La silla Luis XV/ El clima propio/ La permanencia/ El pacto/ Flores artificiales/ El árbol insólito (I)/ El pie en el aire (II)/ Canto tardío de la primavera/ El enigma invernal/ El primer día del otoño/ La noche/ La sombra/ Ante el mar/ La muerte (En el día de difuntos)/ Nube flotante (Méjico)/ El Buda/ Una vez el otoño/ *La siesta*/ A André Chenier.

²³ *Op. cit.*, pp. 183-258.

²⁴ *Op. cit.*, p. 187.

valenciano, está dedicado a Ausias March y los cincuenta y seis otros, sin título, están identificados con números romanos de I a LVI.

Puede parecer fortuito que *Concertar es amor* se componga de sesenta y siete poemas como *Las ilusiones*, particularmente si se contempla la diferencia en el reparto de sus textos. En cambio, resulta difícil considerar que los juegos de simetría entre este poemario y *Misteriosa presencia* se deban al azar, por la mera razón que estos dos poemarios son los únicos compuestos íntegramente de sonetos. En los demás libros, Gil-Albert apenas usa esta forma, siendo su verso predilecto el endecasílabo blanco, solo o combinado eventualmente con el heptasílabo o el pentasílabo, y, muy escasamente, con el tetrasílabo²⁵. Además de estos dos poemarios, se encuentran dos sonetos en *Son nombres ignorados*, uno en *Homenajes*²⁶ y tres en *Varios*.

La indicación de *Sonetos valentinos*, que figura en el título de la segunda parte recuerda los *Cuatro sonetos valentinos* de *Misteriosa presencia*, de la misma manera que la numeración de los sonetos refleja, como en un espejo, la de los sonetos de la primera parte del poemario de 1936. Por fin, repitiendo el sistema de inversiones ya señalado, los sonetos de la primera parte de *Concertar es amor* llevan un título, como los sonetos de la segunda parte de *Misteriosa presencia*, de modo que no sólo la forma poética escogida sino también la construcción de la obra establecen vínculos entre ambos libros.

C. Unidad de *Concertar es amor*

Mientras que, en *Misteriosa presencia*, las dos partes parecen artificiosamente asociadas, *Concertar es amor* es un poemario de la

²⁵ Véase cualquier poemario; por ejemplo, para una variedad representativa: *Migajas del pan nuestro*.

²⁶ Para un estudio de este soneto, titulado *Laura*, véase mi análisis, *Laura: aproximación a una poética*, en *Canelobre*, Revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», n°33-34, Alicante, 1996, pp. 65-74.

solidaridad. En *Misteriosa presencia*, en efecto, la ausencia de título de la primera parte permite considerar que no hay continuidad --salvo a nivel formal-- entre ambos conjuntos. El efecto producido es más bien una impresión de dispersión, confiriendo, a lo sumo, a los últimos cuatro sonetos, un carácter conclusivo.

Esta dispersión, o movimiento centrífugo, se advierte también en los poemarios formados de varias partes, en particular en aquellos cuyo título general indica la partición. Piénsese en *Las ilusiones* con *Los poemas de El convaleciente*, en *A los presocráticos seguidos de Migajas del pan nuestro*, o aún en *Homenajes e In-promptus*, donde la cópula “e” desempeña el papel de la preposición “con” del primer poemario citado o de la expresión “seguidos de” del segundo. *Las ilusiones* es particularmente representativo de este desarrollo por adjunción, ya que, además de las dos partes anunciadas por el título del libro, el lector va a descubrir aún un tercer movimiento, *Los oráculos*. Francisco Díaz de Castro observa a propósito de la organización de este poemario que:

Las ilusiones podría considerarse como conjunto exento, y completo en sí mismo. Los dos grupos de poemas que complementan la publicación son ecos de un mismo argumento, diferentes en sus motivos poéticos centrales, pero verdaderas ampliaciones del núcleo primero y más extenso²⁷.

Concertar es amor se compone, recordémoslo, de dos partes:

1. Primera parte titulada *Sonetos de septiembre*, compuesta de diez sonetos que llevan un título (*La bruma*, *Los hongos*, *El abejorro*...)

2. Segunda parte llamada *El año. Sonetos valentinos*, compuesta de cincuenta y siete sonetos de los cuales el primero, dedicado a Ausias March, está escrito en valenciano. Los cincuenta y seis, escritos en castellano, llevan todos números romanos. Esta serie numerada de I a LVI está a su vez dividida en espacios más pequeños de dos o tres

²⁷ Díaz de Castro, Francisco J., *Juan Gil-Albert: El equilibrio de Las ilusiones*, in *Poesía Española Contemporánea: catorce ensayos críticos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1997, p. 113.

sonetos relacionados por una numeración en números arábigos. Por ejemplo, los sonetos IV - V - VI forman un conjunto establecido por las cifras 1 - 2 - 3, los sonetos XI y XII otro, notado 1 - 2, etc...

O sea, teniendo en cuenta la totalidad de la obra, la construcción siguiente:

1 libro: *Concertar es amor*

2 partes: *Sonetos de septiembre / El año. Sonetos valentinos*

10 poemas con títulos // 57 poemas de los cuales:

1 poema (con título, en valenciano) /56 poemas señalados con números romanos de los cuales:

18 poemas señalados con números arábigos

1. Los títulos de las dos partes y el título del poemario

Las dos partes, a pesar de su diferencia notable, están entroncadas por la continuidad inscrita en sus respectivos títulos. En efecto, no sólo posee cada una un título propio, sino que el título de la primera hace coro con el de la segunda.

La primera parte se titula *Sonetos de septiembre*, de modo que de entrada el título da indicaciones acerca de la forma poética y refiere a un espacio temporal. La segunda parte tiene un título más complejo: *El año. Sonetos valentinos*. Si se anuncia también la forma poética (sonetos), además de un dato temporal (el año), se añade un indicio espacial, el de la ciudad o región de Valencia presente en el adjetivo “valentinos”. Dejando momentáneamente de lado el aspecto espacial, observemos que la dimensión temporal de la primera parte, el mes de septiembre, está, de hecho, incluida en la de la segunda, el año. A la identidad formal de los poemas que componen cada parte, se añade pues un fenómeno de imbricación cuya complejidad se pondrá de realce más adelante.

El espacio, en cambio, crea un hiato, abre una distancia entre ambas partes: sólo en una de las dos partes se menciona un lugar geográfico. Sin embargo, las notas críticas de *Fuentes de la constancia* señalan el hecho de que la primera parte del poemario fue escrita en El Salt, la finca

familiar de Alcoy²⁸. Esta información, al tiempo que produce un lugar de escritura y un marco referencial para los paisajes evocados en la primera parte, introduce definitivamente una diversidad espacial entre las dos partes del poemario. Diversidad, claro, que tiende a homogeneizarse en la biografía de Gil-Albert, puesto que Alcoy y Valencia son los dos lugares que, desde la infancia, van a confundirse con su existencia.

Sin embargo, una lectura que se basa exclusivamente en lo que indican los títulos (y los poemas, pues en el espacio de los poemas tampoco aparece el nombre de Alcoy o de El Salt: volveremos sobre el particular más adelante) no puede suponer un marco referencial preciso para la primera parte, a reserva de considerar que la palabra “sonetos” pueda determinar un espacio. El único espacio nombrado en el título de la primera parte es pues el espacio textual. Tomar en cuenta el texto como espacio tiene tres consecuencias interesantes en el marco de una lectura simultánea de los títulos de las dos partes. En efecto, si los sonetos de la primera parte caben enteramente en la temporalidad de la segunda parte, a la inversa, los sonetos de la segunda parte entran completamente en el espacio de la primera. En una relación de inclusión, los “sonetos valentinos” forman parte del conjunto más amplio de los “sonetos”. Esta doble relación de inclusión va señalada por la construcción quiasmática de los dos títulos, evidente al reunirlos:

Sonetos de septiembre / El año. Sonetos valentinos
(espacio+tiempo) / (tiempo+espacio)

Resalta pues de la construcción que *septiembre* es parte de *El año* y *Sonetos valentinos* parte de *sonetos*.

²⁸ Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*, Edición de José Carlos Rovira, Cátedra, Madrid, 1984, p. 143: A propósito de *El heredero*, se puede leer la siguiente nota: «Pertenece a la serie «Sonetos de Septiembre», escritos en ese mes de 1949 en la finca «El Salt»...»

A propósito de las relaciones de Juan Gil-Albert con Alcoy, aconsejo la lectura de: Miró, Adrián, *Gil-Albert desde Alcoy*, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», (Diputación de Alicante) y Ajuntament d'Alcoy, Alcoy, 1994.

Esta lectura está en parte sugerida por el doble sentido que puede tener el adjetivo “valentino”, si, en vez de considerar que remite al nombre de la ciudad de Valencia, lo relacionamos con el sustantivo “valencia”, término químico que designa el “poder de combinación de un elemento²⁹”.

Por fin, apuntala esta solidaridad, más arriba, el título del conjunto, *Concertar es amor*. De todos los títulos utilizados por el poeta valenciano, es el único que forma una oración completa, de tipo sujeto y predicado. Los demás son sencillos sintagmas nominales (*Misteriosa presencia, las ilusiones...*) o, cuando no lo son, aparecen como un paréntesis destinado a especificar un sustantivo cuya prepotencia no deja lugar a dudas. Es el caso, por ejemplo, de *El existir medita su corriente*, que acompaña a la palabra *Poemas*.

Además, el carácter lapidario de la frase, perfecto aforismo, le confiere una densidad que solamente logran, por lo general, los sintagmas nominales. De hecho, es tan corto como *Misteriosa presencia* ya que, como él, coincide con el cómputo métrico del heptasílabo. Otra peculiaridad del título recalca su densidad. La presencia del infinitivo “concertar” impone la del verbo “amar” en el sustantivo “amor”, que se forma en el oído del lector³⁰, y sólo después, la vista rectifica el error, y a la inversa, el sustantivo “amor” sugiere el sustantivo “concierto”, como revela la réplica de Barrildo en *Fuenteovejuna*: «*Armonía es puro*

²⁹ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*. Gredos, Madrid, 1984. *Valencia: poder de combinación de un elemento, medido por el número de átomos de hidrógeno con que se combina uno del cuerpo en cuestión. (V. «Bivalente, monovalente, polivalente»)*

³⁰ Fui la primera víctima de esta ilusión porque había memorizado «concertar es amar» y pude observar la misma confusión entre los estudiantes con quienes abordé la obra gilalbertiana. Es también lo que sugiere Gerardo Diego, cuando escribe, en *Sonetos como frutos (ABC, 17/2/12)*: «el título es así, y no *Concertar es amar*, porque el poeta prefiere el sustantivo escapando de la rima prevista, y quizá tenga razón».

*amor, / porque el amor es concierto*³¹.» Pues bien, el cambio de vocal, y por tanto de categoría gramatical (amor > amar) descarta absolutamente la posibilidad de un doble sentido de la sentencia. En efecto, “concertar es amar” puede significar tanto que el concierto es prueba de amor (se considera para esta lectura que el sujeto del verbo sea es “concertar” y el atributo “amar”) como que el amor crea el concierto (en este caso el verbo “amar” es sujeto y “concertar” atributo). Con “concertar es amor”, se impone la segunda solución, la del engendramiento del concierto por el amor, porque se lee mejor la posibilidad de posposición del sujeto y anteposición del atributo gracias a la diferencia de categoría gramatical (el sustantivo suele ocupar más espontáneamente la posición de sujeto y el verbo la de atributo). Me parece esta lectura mucho más performativa porque hace del amor un principio vital, que puede influir sobre las cosas o los hechos, concertándolos.

El amor sería entonces la fuente, la esencia, el principio del concierto. Sin embargo, la idea de concierto es la que primero se presenta en el título, bajo la forma híbrida de un casi-nominal. El empleo del infinitivo, solo, sin restricción ni adjunción alguna, hace coincidir estrictamente la palabra y las definiciones que arrojan los diccionarios³²:

Concertar. (Derivado del latín «concertare», compuesto con «certare», luchar; véase: “certamen”; desconcertar).

1) («con») «Acordarse. Armonizar. Concordar». Sonar acordes las voces o instrumentos.

2) («con»; acep. causativa). Poner acordes voces o instrumentos. (V. «afinar»)

3) «Coordinar». Colocar o relacionar cosas de modo que cooperen todas convenientemente a un resultado o al buen efecto del conjunto.

4) Poner de acuerdo a dos o más personas: «Les he concertado para que emprendan juntos un negocio».

(no frec.) Reconciliar a dos o más personas.

³¹ Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1993, p. 100, *Acto primero*, v. 381-382.

³² Por ejemplo, el de María Moliner, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

5) («con»). «Concordar». Estar de acuerdo una noticia, opinión, etc., con otra o con la que ya se sabía: «Lo que me dices concierne con las noticias que yo tenía».

6) (gramática). «Concordar». Tener iguales sus accidentes gramaticales comunes dos palabras que van juntas: «El pronombre y el verbo concuerdan en número y persona».

7) («con; entre»). «Acordar. Convenir. tratar». Decidir varias personas juntas algo que satisface a todas: «hemos concertado reunirnos los sábados».

(«con; entre»). «Ajustar». Acordar una venta, alquiler o servicio por determinado precio: «han concertado la venta de la casa en dos millones de pesetas». Cuando el sujeto es el que compra, toma en alquiler, etc., pueden suprimirse las palabras «compra, alquiler», etc. : «He concertado el piso en dos mil pesetas al mes.»

8) (montería). *Visitar los cazadores divididos en grupos el monte para explorar por las huellas y pistas la caza que hay y cuáles son los sitios convenientes para cazar.*

Es de notar primero, que, gracias a una graciosa ironía definicional, la sustitución errónea de “amor” por “amar” encuentra su justificación en la acepción gramatical del término “concertar” (acepción 6), en la medida en que la transformación del sustantivo en verbo hace “concordar” *amar* con *concertar*. Más seriamente, señalemos que, más allá de la definición musical, “concertar” significa también “coordinar” (definición 3), lo que sugiere una organización, una disposición, una arquitectura. El concierto requiere la solidaridad de las partes.

2. Los paratextos

No sólo la distancia entre la página del título de la primera parte y la de la segunda parte dificulta la lectura simultánea y con ella los ecos y demás juegos de imbricación sino que otro fenómeno viene a complicar la interpretación: se trata de la presencia de indicaciones temporales de las cuales no se puede saber si pertenecen plenamente al texto o si dependen de lo que se suele llamar el paratexto³³. Para la

³³ Genette, Gérard, *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987. Uso aquí el término en su acepción más restringida de epígrafe y de prefacio.

primera parte, el problema es de escaso interés en la medida en que el subtítulo *Septiembre de 1949* explicita el título *Sonetos de septiembre*. La mención de una fecha precisa, 1949, permite, sin embargo tener en cuenta los acontecimientos del año 1949 en la lectura de los poemas tanto en el plano general como en el plano biográfico. En cambio, entre el título ficcional de la segunda parte *El año. Sonetos valentinos* y el subtítulo factual (*Noviembre 1949-Junio 1950*) hay evidentemente una incoherencia. De noviembre a junio no transcurre un año --¡ni siquiera un año universitario! Claro que el tiempo de los acontecimientos referidos en el poemario no tiene por qué coincidir con el tiempo de su escritura, salvo que, en este caso, coinciden exactamente los acontecimientos con las fechas indicadas por el paratexto. El primer soneto empieza con las brumas invernales (Soneto I, versos 1/2: *Ayer cuando las brumas del invierno/ como grises cendales se extendían*) y el último menciona el calor del verano (Soneto LVI, versos 1/2/3: *Veo el polvillo de oro del verano/ como avanza pisando los talones/ primaverales...*). El soneto LIII (de los 56 de la segunda parte) lleva incluso la fecha del 10 de junio, de modo que el tiempo ficcional se superpone al tiempo histórico. El título *El año* presenta un carácter eminentemente enigmático.

Restituye en parte la extensión del año la integración de la temporalidad de la primera parte, lo que la construcción de los títulos sugiere, como ya lo destacamos. El mantenimiento del orden cronológico, de septiembre a junio, pone de relieve la ausencia de dos meses, los de julio y agosto, que ningún soneto menciona; en cambio, si tomamos como punto de partida el lugar donde se inscribe lingüísticamente el año, es decir la segunda parte, y rizamos el rizo con la primera parte, entonces el año se completa: los once meses que cubren los paratextos, de noviembre a septiembre, pasan a ser doce cuando se echa de ver que octubre sí está, pero oculto entre los sonetos de septiembre, en el séptimo soneto, dedicado a la memoria de Chopin, muerto el 17 de octubre de 1849. Y con el mes de octubre, íntimamente ligada a él, aparece la estación del otoño: *...sólo ansía/ ser la voz del Otoño. Octubre y llueve;* (versos

8/9); la mención de la estación, junto con el mes, es fundamental en la medida en que las estaciones son, como veremos, tan importantes como los meses en la construcción del poemario. A la par con los meses y las estaciones, la lectura retrospectiva de los títulos, del segundo al primero, recalca el carácter cíclico del tiempo.

Podemos observar que si la segunda parte se inscribe de inmediato bajo el signo de la contradicción por el juego entre el título y el paratexto, la primera no es exenta de ello ya que su título sólo indica el mes de septiembre cuando algunos de sus textos se sitúan evidentemente en octubre. Ya se dibuja un rasgo de la escritura del poemario que podríamos nombrar, con Bobby Lapointe, *lape-près*³⁴, o, con Gil-Albert, la mentira³⁵.

De la segunda a la primera parte transcurre, efectivamente, un año completo, de noviembre a octubre. Sin embargo, admitirlo supone que se subordine el tiempo lineal y referencial al tiempo cíclico y ficcional, es decir las fechas –1949; 1950– a los meses. La función del paratexto entonces deja de consistir en anclar el texto en lo real referencial, sino que, al contrario, es la ficción la que atrae al paratexto, es decir lo real, en su universo imaginario. No obstante, la dedicatoria a César Simón

³⁴ Bobby Lapointe, y tras él, Jean Allouch, utilizan este neologismo para nombrar las homfonías aproximadas como las del presidente Schreber que hacía equivaler «Santiago» y «Carthago» o «Chinesenthum» y «Jesum-christum», etc... Se trata de un juego de palabras a partir de la locución «à peu près» que significa «poco más o menos», confundida fonéticamente en *lape-près* «que sorbe a lengüetazos o lamiendo»: con lo cual se expresa que la asociación de ideas pasa por la semejanza de los significantes, procedimiento que, al fin y al cabo, es uno de los más socorridos del conceptismo barroco español. Allouch, Jean, *Lettre pour lettre, Transcrire, traduire, translittérer*, Éditions Erès, Toulouse, 1984 (p. 128 y siguientes).

³⁵ Gil-Albert explica en una encuesta de la revista mexicana *Romance* que el Arte es mentira: «Creo que desde el punto de vista de la vida, el arte es la mentira suprema.» Citado por José Carlos Rovira, *Juan Gil-Albert*, Col. *El escritor alicantino y la crítica*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, p. 53.

(*A César, agradecido a la sorpresa de sus primeros versos*), primo del poeta más joven que él con unos treinta años menos, devuelve al paratexto, en un movimiento pendular, su valor referencial. Pero, si la familia constituye el primer contacto del poeta con el mundo exterior al volver del exilio es también un potente motor de creación. Así, la madre del poeta, sus hermanas³⁶, fueron las inspiradoras de varias creaciones poéticas. En *Concertar es amor* es la muerte del padre lo que suscita el soneto *El heredero*³⁷ o su agonía el soneto XXXIX: *El pulso de mi padre, su esperanza, / tengo en mi mano a punto de extinguirse*, (versos 1 y 2). Por fin, no puede silenciarse el que la dedicatoria salude el nacimiento de un poeta, o sea, un ser de quien no se sabe a ciencia cierta en qué lado de la creación se sitúa: ¿es creador o creación?

A la inversa, los paratextos que inician algunos sonetos de la segunda parte pertenecen plenamente a la ficción. A menudo, estos epígrafes desempeñan el papel de un título, al que se asemejan hasta en la formulación. Por ejemplo, el epígrafe del soneto XV, *Las naranjas*, es equiparable al título *Los hongos* del segundo soneto de la primera parte. Algunos paratextos juegan con el título de poemas que pertenecen a otros poemarios, estableciendo vínculos entre los libros. Así pues *Sobre la muerte de Anacreonte* (soneto XX), recuerda el penúltimo poema de *Las ilusiones, A Anacreonte (En el año dos mil cuatrocientos veintidós de su muerte)*³⁸. A veces también, el epígrafe tiene un papel intratextual, al

³⁶ Por ejemplo, en *Las ilusiones, Obra Poética Completa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 224: *A mi joven hermana muerta*. Y aún en la introducción a *Poesías (El existir medita su corriente)*, *Obra pética Completa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, el poeta explica que su madre le apareció como Demeter y su joven hermana muerta como Persefona. (p. 13).

³⁷ Eso es lo que señala la nota de José Carlos Rovira en *Fuentes de la constancia* (p. 143): «La muerte del padre provoca esta sensación de sentirse heredero.» In, Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*, Cátedra, Madrid, 1984.

³⁸ Gil-Albert, Juan, *Obra poética Completa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp. 232/233.

explicitar el tema de un poema. Es el caso del soneto XXXIV, en el que la voz poética da nacimiento a la Primavera y la fecha que lleva el soneto, el 25 de marzo, es el día de la Anunciación: los dos acontecimientos están de este modo asociados en un movimiento paradójico que confunde lo profano con lo sagrado, la concepción con el parto³⁹.

Por fin, los epígrafes participan en la construcción del poemario. Éste es un aspecto de su papel que se desarrollará con el comentario de la estructura de la segunda parte, pero desde ahora se puede señalar que una vez más las fechas (10 de marzo - 10 de junio) son las que van a rendir cuenta de la circularidad de la obra. Esta alusión a lo circular permite volver, mediante un artificio reivindicado, al principio de la obra, es decir, al primer paratexto, constituido por la introducción.

Este texto tiene un estatuto original en la medida en que fue añadido después, en el momento de la publicación de las *Obras completas*. Se trata pues de un texto tardío, desplazado en el tiempo con respecto a

³⁹ El poema es éste: (*OPC 2*, p. 113)

SONETO XXXIV

25 de marzo

Ya está aquí tu Presencia, lo cumplido,
lo que era un desear, y ahora, ¿por dónde
salió a cerrar los ojos en que esconde
la finada estación su afán rendido?

Ya podemos decir: lo prometido
es más que deuda, amor. ¿Quién me responde
de que un tal frenesí me lleve a donde
tantos meses soñé? Casi he sentido

desprenderse de mí la Primavera
como un don terrenal, un parto hermoso
cual obra de los dioses, monstruoso

y a la vez tan ligero... No he podido
darme, pues, mucha cuenta ya que era
yo mismo el ser paciente y aturdido.

los poemas (último y sin embargo primero) y del que se supone que los aclara. Es, a la vez, un texto que establece un puente entre el poemario y el conjunto de la producción de Gil-Albert puesto que todas las obras (excepto *Varios*, la obra miscelánea final) están precedidas de un breve texto redactado, la mayoría de las veces, por el propio autor.

Le basta al lector echar un vistazo a las introducciones para descubrir la percepción que tenía Gil-Albert de la escritura poética. En un primer tiempo, afirma que la poesía se opone para él a la prosa y que para evitar que su prosa se hiciera poesía, se lanzó a la escritura versificada y produjo *Misteriosa presencia*:

Seguramente, escritor en prosa como yo era,forcé un tanto la mano al trasbordar de género para asegurarme a mí mismo, y a mis lectores, de lo que yo me aventuraba ahora a ofrecer era poesía –según me dejé decir en su día: para evitar a mi prosa poetizarse.⁴⁰

No obstante, al final de su recorrido poético, el poeta confiesa, en la introducción a *El ocioso y las profesiones* que prosa y poesía fusionan, no para dar lugar a una prosa poética sino a una poesía prosaica:

Estos poemas no son más que un proyecto: conjurando el lirismo reinante haciendo entrar la poesía en la prosa de la vida. Prosa. ¿Por qué? Un género expuesto, lo sé bien, y que no he conseguido, sin duda, salvar. (...) Y así, estos poemas son prosaicos no por voluntad mía sino porque ellos lo han querido así, porque lo eran en potencia y ahora lo son en plasticidad.⁴¹

No cabe duda de que estas diferencias se fundan en la evolución de una vida y, con ella, de una poética. No obstante, en la última cita aparecen contradicciones internas en el discurso de Gil-Albert, que, en un primer tiempo, alude a un proyecto suyo de prosificación de la poesía, y, en un segundo tiempo, se retracta para proclamar el carácter espontáneo

⁴⁰ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa* 1, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p.10. El subrayado es mío.

⁴¹ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa* 3, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 23-24. El subrayado es mío.

del hecho. ¿Qué pensar? ¿Que miente en un momento dado, o que son compatibles ambas formulaciones? La contradicción puede ser tan sólo aparente si se respetan las dos fases de la creación poética. La primera, racional, consiste en un designio, un planeamiento general, la otra, en la creación de cada poema singular, y en este caso, Gil-Albert siempre ha declarado que era un poeta “inspirado”. Por ejemplo, la introducción de *Poesía. Carmina manu tremendi ducere* reza lo siguiente:

«Prefiero escribir en prosa; pero, de vez en cuando, *la frenesía* de que habla Leopardi parece ampararse de mí, y entonces, los poetas lo saben bien, obedece uno, medio ciego, medio clarividente, al numen que reclama, para expresarse, nada menos que el fervor de nuestra misma sangre⁴².»

Y, a propósito de *Los homenajes*:

«Considero estos poemas como un sondeo de mí mismo en un momento y determinante de mi vida. Y para ello, los he dejado surgir del inconsciente –por emplear términos vulgarizadores y de todos conocidos– sin actuación ninguna, preconcebida, por mi parte. Los endecasílabos surgían, como por su cuenta, con un apremio que denotaba su seguridad; tal si se hubieran mantenido inscritos en alguna parte y se transcribieran. Yo los transcribía, sin leerlos, cual si me los dictaran, y así como en algunos de los poemas que iban componiéndose, brotaban de mi mano sin necesidad de retoque ni de corrección: impolutos⁴³.»

Pero no considera por ende que una escritura pueda reducirse a las influencias que ha recibido:

«...considero secundario el que sean los temas los indicadores de una influencia que podía ser, en todo caso, superficial; lo importante y vivaz será registrar las transformaciones que ello haya podido producir en mi forma de sensibilidad, y la amplitud de rumores que mi inspiración conduzca al seno de la poesía⁴⁴.»

⁴² Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 139. El subrayado es mío.

⁴³ *Op. cit.*, p. 321-322. El subrayado es mío.

⁴⁴ Gil-Albert, Juan, *Son nombres ignorados*. In *Obra Poética Completa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 88. El subrayado es mío.

La inspiración, la ausencia de corrección de los versos, no son frutos de la pereza y de la negligencia sino signos de la perfección: eso es lo que resalta claramente de la cita sacada de la introducción a *Los homenajes*, lo que no significa tampoco que el poema o la obra no formen una unidad sólidamente construida, aunque, a veces, el poemario pueda prescindir de semejante arquitectura, como señala el poeta al comentar *El existir medita su corriente*:

«Suele ocurrir que, clausurado un libro, quede como construcción independiente, con sus paredes propias que lo delimitan; no así aquí⁴⁵.»

En la introducción de *Concertar es amor*, Gil-Albert no incluye ningún comentario sobre la versificación, ni justifica la elección del soneto (ni siquiera negando la más mínima libertad de elección, por afición a la antífrasis y la preterición), ni hace ninguna observación sobre la forma del poemario. Señala simplemente una fuente de inspiración, la cultura clásica. Sin embargo, su manera de referirse a ella, revela, si bien se mira, algo del estilo y de la construcción de la obra. El hombre, dice Gil-Albert, encuentra hoy en día a la Antigüedad enfrente suyo, lo que, según él, significa que le ha dado la vuelta a la historia de la humanidad (movimiento diferente, dicho sea de paso, del que consistiría en remontar el tiempo). Esta dificultad en concebir que el pasado se ve “de frente”, es decir como un presente, tal vez un futuro, ha llevado a menudo la crítica gilalbertiana a considerarlo como un nostálgico. Lo que efectúa en realidad el hombre, volviendo a su punto de partida, “dando la vuelta en redondo”, es un circuito necesariamente circular, como el ciclo de las estaciones o la carrera del sol:

«Nuestra época registra un fenómeno curiosamente irónico: de tanto querer ser modernos, de tanto y tan de prisa, nos hemos dado de frente, acaso demasiado pronto, con la antigüedad. Esta no nos sigue ya los

⁴⁵ Gil-Albert, Juan, *Poemas. El existir medita su corriente*. In *Obra Poética Completa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p.14.

pasos, como tantas veces a lo largo de nuestro existir, sino que, habiendo dado el hombre la vuelta en redondo, se ha encontrado enfrente con ella –respondiendo a una ley física por lo visto inevitable–, ya que el sol, pese a todos los innovadores posibles, sigue saliendo como el primer día, con su constante inocencia, por allá⁴⁶.»

Y al final del artículo el poeta afirma que el quehacer poético no consiste en imitar sino en renovar:

«Hay quien, ante tamaño encuentro, se decide a remedar o, más bien, cae en el vicio de ello, vicio del cual está hecho hoy mucho de lo que existe; pero de aquellos que, logrando entroncar con su legítima ascendencia, consiguen a su vez que su sangre se remoce con la brisa que eternamente joven, reconocen y comprenden como móvil y estilo de su vivir, de aquéllos, digo, será el reino de la tierra, que es tanto decir el seguro aplomo de su corazón⁴⁷».

No hay ninguna servilidad entonces en la utilización de las fuentes, como lo atestigua el papel de la mitología en el primer soneto del poemario, en el que la bruma está comparada con una diosa a punto de ser raptada. Los mitos ya no son en este ejemplo sino evocaciones que dan cuenta de un paisaje⁴⁸. Pero, sobre todo, dicha renovación es una regeneración, la promesa de una juventud perpetua, el mito de un eterno retorno. Una vez más, bajo un pretexto temático, se dan las dos grandes características formales del poemario, la de la recreación del soneto y la del movimiento cíclico que el poemario recibe de las estaciones.

3. Los títulos de los poemas (sonetos de la primera parte/ soneto preliminar de la segunda).

En la pirámide de los títulos, la unidad del poemario está confirmada por el tercer nivel, el de los textos. Once poemas de *Concertar es amor*

⁴⁶ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 63. El subrayado es mío.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 64. El subrayado es mío.

⁴⁸ Véase el análisis de este soneto en la segunda parte del presente trabajo.

llevan un título: se trata de los diez sonetos de la primera parte y del soneto en valenciano de la segunda. Éste se distingue de los anteriores por ser, al mismo tiempo, una dedicatoria: *A Aussias March*⁴⁹. La introducción, a principios de la segunda parte, del gran poeta medieval confirma la dimensión “valentina” de los sonetos de esta parte, justificando su título. De la misma manera, un buen número de títulos de sonetos sostiene, da su validez al título de la primera parte. En efecto, *La bruma*, *Los hongos*, *El abejorro*, *Llueve*, *El cazador* y *El resfriado* evocan, cada uno a su manera, el mes de septiembre, a veces estival, otras veces otoñal. Otros sin embargo, remiten al título general del poemario (*Concertar es amor*); es el caso, evidentemente de *Chopin* y *Pequeño concierto*, vinculados temáticamente con el verbo “concertar”. Es también el caso de *El pecado* o *El heredero*, que, por evocar el amor, pecado original o amor filial, sintonizan con diferentes acepciones del término “amor”. Por añadidura, no siempre es binario el juego, los últimos dos sonetos de la primera parte responden a encadenamientos más complicados. Así, mediante la última acepción de la palabra “concertar” (8 -*montería*: *Visitar los cazadores divididos en grupos el monte para explorar por las huellas y pistas la caza que hay y cuáles son los sitios convenientes para cazar*), el poema *El cazador* entra en resonancia no sólo con el título de la sección a la que pertenece (*Sonetos de septiembre*) sino también con el título del conjunto (*Concertar es amor*). De la misma manera, *El resfriado* es el eco del título de su sección y del poemario si se entiende simultáneamente con el sentido de “catarro, enfriamiento, constipado” y con el de “enfriamiento de las pasiones” como indica el sentido figurado del verbo resfriar: “Enfriar el ardor o fervor de alguien”⁵⁰. Al final de la primera parte, el título del poemario se impone con fuerza (recordemos

⁴⁹ Para el estudio del papel de este soneto, véase mi artículo: *La «Provence» de Juan Gil-Albert ou le jeu des langues dans Concertar es amor*, in *Pays de la langue, pays de la poésie*, Actes du colloque, Covédi- Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Pau, 1998, pp. 63-70.

⁵⁰ Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1984.

que los últimos cuatro sonetos son *Chopin*, *Pequeño concierto*, *El cazador* y *El resfriado*). Tal vez se pueda añadir al conjunto, por la musicalidad de la lluvia que cae, tan frecuentemente cantada por los poetas⁵¹, *Llueve*, poema que precede a *Chopin*. Veremos en efecto que, gracias al juego sonoro de las rimas, los últimos poemas de la primera parte están más estrechamente soldados que los cinco primeros.

4. La numeración y sus efectos (sonetos de la segunda parte)

En la segunda parte, con excepción del título ya mencionado (*Aussias March*) y cuya escritura en bastardilla indica que tiene un estatuto específico en la obra⁵², la numeración se sustituye a los títulos. Lo propio de la numeración es clasificar, ordenar, enlazar. Su utilización impone que nos interroguemos sobre la cantidad de poemas: cincuenta y seis, o sea, siete por ocho, dos cifras sumamente «musicales» ya que siete corresponde al número de notas de música y ocho a la gama de notas (repartidas en octavas). De hecho, los dos poemas de la primera parte cuyo título evoca la música, *Chopin* y *Pequeño concierto* son respectivamente el séptimo y el octavo poema de la serie. Pero, cincuenta y seis, en una matemática más caprichosa –tal vez por eso más poética– puede verse como la suma de cinco y seis, es decir, una manera de escribir once, o sea el número que corresponde a la cantidad de sonetos no numerados (es de recordar que a los sonetos de la primera parte se añade el soneto en valenciano que abre la segunda). Estos números tienen también un fuerte valor simbólico si se les relaciona con la forma del soneto: siete representa la mitad de los versos del soneto, ocho, el

⁵¹ Podemos pensar por ejemplo en *Oda a la lluvia* de Pablo Neruda, en el que compara la lluvia con un trino y luego con un violín negro. In *Odas elementales*. Pablo Neruda, *Obras completas I*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1967 (tercera edición), pp. 1101-1105.

⁵² Para más detalles, véase Annick Allaire-Duny: «La «Provence» ou le jeu des langues dans *Concertar es amor*», in *Pays de la langue, pays de la poésie*, LRLLR et Ed Covédi, Pau, 1998, pp. 63-70.

conjunto de los dos cuartetos, once, el número de sílabas métricas de su verso, el endecasílabo... Podemos divertirnos, bien se ve, de manera un tanto gratuita con las cifras... Sin embargo, el juego tiene sus límites tanto más cuanto que las cifras también ofrecen resistencias específicas: no puede concebirse un soneto numerado cero, porque se convertiría en soneto nulo⁵³ –caso que sólo podría tolerar cierto tipo de poesía experimental–. En cambio, un texto puede prescindir de numeración, es el caso del soneto a Ausias March. La colocación de este soneto hace de él el número uno, imponiendo entonces que el número uno sea el segundo, el dos el tercero, etc... y trastornando los números ordinales el orden de los cardinales por los que ha optado el poeta... Estas observaciones ligeramente especiosas no tienen otra finalidad que la de mostrar que la numeración escogida por Gil-Albert no tiene nada que ver con una «contabilidad» de los poemas; señala, en cambio, su concertación, es decir su organización en un grado superior de estructuración. Para poner de relieve esta construcción, es imprescindible comentar la organización de las microestructuras que forman los conjuntos compuestos por la numeración arábiga.

En efecto, en la segunda parte no se emplea solamente la numeración romana; a partir del cuarto soneto, se presenta otra numeración, que se añade a la primera, con números arábigos. El sistema de los números arábigos reúne los tres sonetos IV-V-VI, y, de dos en dos, los sonetos XI-XII, XVII-XVIII, XIX-XX, XXIII-XXIV, XXVII-XXVIII, XXXI-XXXII, y por fin, los tres sonetos XLVIII-XLIX-L. El esquema siguiente es una tentativa de visualización de su reparto en el conjunto de los cincuenta y seis sonetos (apunto entre corchetes y con todas sus letras la cantidad de sonetos “independientes” incluidos entre los grupos en números arábigos):

⁵³ Tengamos en cuenta la posible «nulidad» de un texto – por ejemplo, dice Mallarmé del soneto en «yx» que es un soneto *nul et allégorique de lui-même* – pero consideremos también la dificultad de numerar un texto con la cifra cero.

[tres] - 3 - [cuatro] - 2 - [cuatro] - 2 - 2 - [dos]- 2 - [dos] - 2 - [dos]
- 2 - [quince] - 3 - [seis]

Se distinguen pues dos series. La primera, compuesta de dos conjuntos de trípticos, incluye los sonetos IV-V-VI y XLVIII-XLIX-L. La segunda, formada de seis pares de sonetos empieza con los sonetos XI-XII y termina con los sonetos XXXI-XXXII.

El carácter circular del conjunto es inmediatamente perceptible; el primer círculo, formado por los dos grupos de tres sonetos es bastante regular puesto que, si bien el número de sonetos que lo enmarca es desigual, bien se ve que juega con la cifra tres, simbólica del tríptico: tres sonetos en números romanos (I, II y III) preceden al primer grupo, seis, o sea, tres por dos (sonetos LI, LII, LIII, LIV, LV, LVI) siguen al segundo. El otro círculo, formado por los seis pares de sonetos va marcado con el sello de la irregularidad ya que cuatro sonetos separan el primer par del primer tríptico y quince el último par del último tríptico. Dentro del conjunto de los seis pares, el ritmo sería regular si los pares 2 (S. XVII-XVIII) y 3 (S. XIX-XX), en vez de seguirse estuvieran separados por un grupo de dos sonetos independientes, cosa muy fácil de realizar, claro está. Algo entonces opone su resistencia al juego de paralelismos y simetrías, algo que impone su propia organización al conjunto de sonetos en números arábigos, a no ser que la casi perfección de la forma sea, en nombre de la ociosidad, más satisfactoria que la propia perfección. Pero, para poder zanjar la cuestión, es necesario proseguir la observación de los sonetos que llevan números arábigos.

5. El encadenamiento de los sonetos numerados en números arábigos

Los catorce versos que componen el soneto, son, entre todos los rasgos formales, la constante más respetada, como lo demuestran los estudios de Jacques Roubaud⁵⁴: muy pocas veces prescinden los

⁵⁴ Jacques Roubaud, *La forme du sonnet français de Marot à Malherbe*, Cahiers de poétique comparée, Numéro 17-18-19 (vol.I et II), Publications Langues'O, Paris, 1990.

poetas de esta característica. Los escasos ejemplos que existen son famosos, por ejemplo *La tapisserie de Sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* de Péguy⁵⁵ (citada por todos los especialistas en métrica): esta tentativa consiste en ir de lo formal a lo informal, añadiendo al soneto una cantidad siempre creciente de versos. Otras tentativas de abertura mantienen visibles el marco de los catorce versos. Tal es el caso de la corona de sonetos, tal como Bernardo Schiavetta, reanudando con la tradición italiana, la propone en su poemario *Con mudo acento*⁵⁶.

En el siglo de oro, en España, se practicó el “soneto caudato” o “soneto con estrambote” que consiste en prolongar el soneto con unos cuantos versos, en general tres, un heptasílabo y dos endecasílabos. El modernista Rubén Darío ha creado un soneto de trece versos⁵⁷. En el siglo veinte, el mexicano Jorge Cuesta utilizó a su manera la *coda*, al añadir una serie de dieciocho versos a uno de sus sonetos⁵⁸. Sin embargo, disoció tan nítidamente las dos partes del poema que algunas ediciones (póstumas) no la tuvieron en cuenta a la hora de publicar los sonetos.

Juan Gil-Albert propone una solución original, especie de compromiso entre la técnica de la corona de sonetos --desarrollo

⁵⁵ Citado por ejemplo por Alain Frontier, *La poésie*, Belin, Collection Sujets, Paris, 1992, p. 227.

⁵⁶ Bernardo Schiavetta, *Con mudo acento*, Colección Barcarola Poesía, Ed. Ayuntamiento de Albacete, 1995, p. IV: «Una corona de sonetos consiste en un Soneto Maestro y en una serie de catorce sonetos en los cuales cada primer verso repite el último verso del soneto precedente; el círculo (la «corona») se cierra en el soneto n°14, cuyo último verso es idéntico al primer verso del primer soneto de la serie.»

⁵⁷ Véase A. Allaigre-Duny, *El soneto de trece versos de Rubén Darío*, in *Les langues néo-latines* n° 294, troisième trimestre 1995, pp. 107-119.

⁵⁸ Jorge Cuesta, *Obras I*, Ediciones del Equilibrista, México, 1994. Para el análisis de este soneto y su *coda*: Annick Allaigre-Duny, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta*, ED. CDRLV et Covédi, Pau, 1996.

acumulativo que preserva los catorce versos, pero crea una dependencia del poema con respecto a los demás— y la de la *coda* y sus avatares —desarrollo por adjunción, que mantiene la independencia del poema pero anula la obligación de los catorce versos. Eso es, como veremos a continuación, lo que revela la observación de la construcción de los trípticos y los dípticos de la segunda parte de *Concertar es amor*.

La voz poética de primera persona, que se da en el conjunto del poemario como pura mirada (el verbo que vuelve más a menudo para describir su actividad es “ver” —*vi* y, en el último soneto, *veo*—), multiplicándose en una serie de actividades diversas (*me muevo, gozo, sufro y me renuevo*) se interrogó en los tres primeros sonetos reunidos por la subnumeración en números arábigos (sonetos IV-V-VI), acerca del sentido de la vida, encarnada en todo cuerpo.

SONETO IV

1

Esta máquina excelsa en que me muevo,
cuerpo de gravedad, amor, destreza,
este soporte activo y de pereza
en el que gozo, sufro y me renuevo,

esta trama compleja y silenciosa
que como un ser alienta y se estremece,
¡cuán rigurosa marcha!, en sí me mece
con ritmo indescifrable, con juiciosa

velocidad pausada; el mecanismo
de su vida es tan frágil que en sí mismo
su peligro se encierra: un soplo un día

nos hace zozobrar y esta armonía
que ahora veo y sonrío irá arrastrada
a desvanecerse dentro de su nada.

SONETO V

2

La nada. ¿En qué consiste? ¿A qué retoño
de oscuridad se vuelve, y qué sorpresa
hará de mí, caído, eterna presa
con que avivar la llama del otoño?

Plausible es despertar cuando la vida
se sonrosa y abriendo la ventana
despliéganse horizontes, más ¿qué vana
cosa seré si no siento la brida

que a actuar me conduce? No prospero
si profundizo el tronco que me liga
a tal raíz incierta, desespero

de entrever algún signo y como ortiga
que por el monte crece, éste en que vamos,
nos hiere a cada paso que avanzamos.

SONETO VI

3

También hiera la vida, mas dichoso
quien la sepa encantar, quien la atravieze
con un dardo de oro cual si fuese
corza real que avanza; en ese acoso

quien se sienta inundar del arebato
que a una tal caza nueue irá derecho
hacia la humana cumbre, cada trecho
tendrá su plenitud y este contrato

de la vida sagrada y su vibrante
forma mortal dará su contenido.
Deja que bajo el pie suene la extraña

oquedad decisiva y terminante
y aspira con fruición, cumple la hazaña
a la que tu latir da su sentido.

Los poemas están contruidos como un ensayo, en tres tiempos, tesis, antítesis y síntesis. La tesis, primer soneto, avanza que el cuerpo es el lugar de la vida; la antítesis, segundo soneto, que esta vida frente a la nada no encuentra justificación a su existencia; por fin la síntesis, tercer soneto, conduce a gozar de la vida a pesar de todo. La organización del conjunto es muy visible en el empleo de los pronombres sujetos. Cuando los dos primeros sonetos parten de la experiencia de un *yo* que se extiende a un *nosotros*, el último va de lo general, el impersonal *quien*, que puede incluir el *yo*, hasta lo particular, un *tú* invocado y exclusivo de la primera persona.

La coherencia del tríptico resulta pues del encadenamiento temático y de la lógica de la construcción pero también, a nivel formal, de la repetición para cada texto del mismo número de rimas, siete (S.IV: ABBA CDDC EEF FGG/ S.V: ABBA CDDC EFE FGG/ S.VI: ABBA CDDC EFG EGF), un número elevado poco frecuente en la poesía española donde el soneto se compone la mayoría de las veces de cuatro o cinco rimas. Este número los distingue de los sonetos independientes

circundantes, compuestos de cinco rimas. Por fin, el encadenamiento se realiza también en el plano léxico con la reiteración de una palabra del último verso del poema anterior en el primer verso del poema siguiente. Así pues, la palabra *nada* que concluye el verso 14 del primer soneto (*a desvanecerse dentro de su nada*) integra el verso 1 del segundo soneto (*La nada. ¿En qué consiste? ¿A que retoño...*) y el verbo herir (hiede) del verso 14 del segundo soneto 2 (*nos hiede a cada paso que avanzamos*) en el verso 1 del tercer soneto (*También hiede la vida, mas dichoso*). Dentro de los sonetos, es la marcha, característica del cuerpo en su aspecto dinámico la que dice, literal y metatextualmente, el franqueamiento de los espacios: soneto IV, v.7: *¡cuán rigurosa marcha!*, soneto V, v.14: *a cada paso que avanzamos.*, soneto VI, v.11 y siguientes: *Deja que bajo el pie suene la extraña/ oquedad decisiva...*

En el segundo conjunto, constituido por los sonetos XI y XII, se suceden las estaciones: después del invierno (soneto XI, v.1 y 12), la primavera (soneto XII, v.8).

SONETO XI

1

Viendo tras los cristales el invierno
borrar las dulces huellas de la vida
todo tornarlo en gris como aterida
sombra reinante, un soplo fresco y tierno

reclama mi atención hacia los vasos
donde recientes flores matutinas
aroman con sus gracias clandestinas
mi altanero refugio. ¿Son retrasos

de una dicha pasada? ¿Son promesas?
¡Ah rizosos jacintos, ah violetas,
junquillos juveniles! Ya comprendo

vuestra lección: dejemos que el invierno
meja su tiranía opaca y triste;
la vida es más que él y le resiste.

SONETO XII

2

Por eso si algún joven contemplando
con sorda irritación estos despojos
de la naturaleza, ve de abrojos
cubrirse sus afanes y llorando

tiembla como un infante desvalido
ante el tiempo infeliz que está solando,
yo le diré animoso: ¿Desde cuándo
gimió la Primavera? ¿Es que el fluido

de tu verdor no escuchas, no respondes
al forjar de esas fuerzas matinales
que hacen de ti su tallo, los florales

días de la existencia? Con que ahondes
en tu inaudito arcano ya irás viendo
que a lo estéril se vence floreciendo.

El carácter nítidamente consecutivo de la locución *por eso* que abre el primer verso del segundo soneto sirve de sutura entre la evocación de estas dos estaciones opuestas pero sin embargo contiguas. Esta locución produce la dependencia del segundo soneto con respecto al primero, lo que ya realizaba el adverbio *también* (al principio del v.1 del tercer soneto del tríptico estudiado: *También hiere la vida*), pero con menos nitidez. De un soneto al otro, también, la floración, del sentido propio (soneto XI, primer terceto: *jacintos, violetas y junquillos* --flores anunciadoras de la primavera) toma un sentido figurado (soneto XII, v.8 y 9: *¿Es que el fluido de tu verdor no escuchas...?*) de modo que se dibuja una transformación en la continuidad, que se manifiesta ampliamente en la rima. Primero, de un soneto al otro, es de notar el juego de significantes que transforma “matutinas” (s.XI, v.6) en “matinales” (s.XII, v.10), pero, sobre todo, la observación escrupulosa de la rima permite considerar que la rima A (*invierno*, v. 1/ *tierno*, v. 4), que normalmente enmarca los dos cuartetos, cuando las rimas son abrazadas, se pasea. Ausente del segundo cuarteto en el soneto XI, se encuentra en los versos 11 y 12, algo maltratada ya que se ha convertido en asonancia en el verso 11 (*comprendo*), sin que se pueda dudar de que se trate de ella, dada la reaparición de la palabra *invierno* en el verso 12. En el soneto XII, la rima A (*contemplando*, v. 1/ *llorando*, v. 4) se mantiene en los cuartetos pero, exterior en el primer cuarteto, se hace interior en el segundo v. 6 (*solando*) y v.1 (*cuándo*). Además, la rima del verso 11 del soneto XI (*comprendo*), asonante en el sistema del soneto, integra el sistema del segundo soneto al completar su última rima, F (en “endo”), compuesta de *viendo* (v. 13) y de *floreciendo* (v. 14).

En el tercer grupo (sonetos XVII y XVIII) es la puntuación la encargada de subrayar – e incluso establecer – el lazo:

SONETO XVII

1

Este domingo suave, esta templanza,
 este sol estival sobre el invierno,
 esta tarde serena y pico tierno
 con que se muestra el frío, esta añoranza

que asciende a mi azotea, una bonanza
 de años idos, de sorna y lugareña
 paz y bullicio eterno, me hacen seña
 cual invitándome con son de chanza

a divagar también; pero el vigía
 ¿cómo abandonará su cargo? Lejos
 vagabundas las gentes se pasean

como las olas, tedio y alegría
 en murmullo nupcial; oigo sus dejos:
 charlan, lamentan, ríen, se recrean ...

SONETO XVIII

2

... No poder descender, estar sujeto
 a este timón que riges la existencia
 sin que los que vagando en su
 [inconsciencia
 sepan que estoy aquí con tan concreto

fin de mirar la vida y de salvarla,
 de mirarla correr y detenerla
 con simulado triunfo, luego hacerla
 de nuevo transcurrir y así cantarla

cual fluido precioso... Esta azotea,
 es lugar donde mágica se otea
 la hermosura dispersa: cerca y lejos,

cúpulas, seres, torres y reflejos:
 donde se anundan cosas terrenales
 con esas celosías celestiales.

En efecto, los puntos suspensivos con los cuales se acaba el verso 14 del primer soneto (*charlan, lamentan, ríen, se recrean...*) no se abren sino momentáneamente sobre la página blanca puesto que se repiten al inicio del verso 1 del segundo soneto (*...No poder descender, estar sujeto*). La puntuación materializa la reciprocidad de la dependencia de los sonetos, y de paso, estos signos no-verbales se convierten en lenguaje: al contrario de lo que tiende a declarar cada poema, el poeta en su terraza no aparece como separado para siempre del gentío que pasea por la calle, sino como comunicando, a pesar de esa gente y sin que se entere ella, por así decirlo (soneto XVII, v.3 y 4: *sin que los que vagando en su inconsciencia/ sepan que estoy aquí...*) en el espacio de los sonetos.

A esta serie valenciana, ya que es desde su casa desde donde observa la voz poética a sus conciudadanos, la sigue inmediatamente otra (sonetos XIX y XX), que abre un nuevo espacio, el de la Grecia

antigua. Le corresponde a la contigüedad de las dos series señalar que los dos espacios, por diferentes que sean aparentemente, forman un único territorio extenso y extensible, al que Gil-Albert da el nombre de “Provenza” en la introducción ya comentada del poemario (véase *supra. Los paratextos*).

SONETO XIX

1

Achileo vendando a Patroclo

Al fondo de una copa vi una escena
vieja como los siglos mas salvada
por juveniles brisas; fue pintada
por algún alfarero como antena

en que miráranse con faz amena
otros posibles héroes y anotada
vieran la íntima gesta inesperada
cuando en torno combaten por Helena.

Nada o apenas nada, una ternura,
entre el rigor de dioses y elementos,
atisbó el ojo del artista y con premura

fijó la placidez de esos momentos:
vese al Peleida casi arrodillado
solicito vendar al ser amado.

SONETO XX

2

Sobre la muerte de Anacreonte

Nadie puede decir: «Así es la muerte»,
señalándole faz o una aspereza
dándole humor heroico o de pereza
como si fuera un ser; tal que la suerte

prodiga su atención y nos convierte
en variedad, a éste la belleza
cediendo, dando a aquel la ligereza
del vivir y a otro incauto en cambio vierte

como frutos desdichas, va la muerte
tornasolando el vuelo de la suerte:
a uno llega radiante y a otro airada,

a éste corona, al otro sacrifica,
y en un grano de uva disfrazada
rapta a Aquél con lo mismo que predica.

Irrumpe entonces una Grecia antigua a su vez dividida en dos, la mítica en el primer soneto --Aquileo y Patroclo--, la filosófica, en el segundo --Anacreonte--. Tanto la unidad espacial como la diferencia de área cultural están señaladas por dos epígrafes, *Achileo vendando a Patroclo* y *Sobre la muerte de Anacreonte*, que inauguran un nuevo tipo de enlace entre dos textos, y que en algún modo suplen la falta de título.

La utilización de un elemento paratextual vuelve a aparecer en el díptico siguiente, que reúne los sonetos XXIII y XXIV, como en el caso anterior. Sin embargo ahora se encuentra al principio del primer soneto

y sirve, por efecto de contigüedad, de “título” al conjunto. Tanto como los demás, delimita un espacio.

SONETO XXIII

1

SONETO XXIV

2

El Parterre

Como esa vieja joya de oro oscuro
incrustada de perlas desiguales
que su dueña olvidó por las banales
peseas que le sirve un gusto impuro,

hay en Valencia un huerto diminuto
con pájaros y niños; quien pasando
detiénese en su cerco paseando
sorberá la fluencia del minuto

como un bálsamo inerte. ¡Oh, brisas calmas!
Gigantescos magnolios y jazmines,
bronce y tules, apresan los confines

del edén provinciano: cuatro palmas
ligeras hacen solio diamantino
al Rey que nos señala el mar latino.

Señala el mar latino que cercano
prisionero palpita, una presencia
risueña y fluctuante como esencia
de juventud... El mar es nuestro arcano

del que extrajimos raza y alegría,
por el que lo remoto de la mano
de la fortuna hacía mi hermano
y por el terso azul iba y venía.

¡Cuánta fragancia, amor, mitos, engaños
que ayudan a vivir! Ahora reposa
en su bacín de oro a cuyas playas,

medio dorado oscuros, como bayas,
los de siempre sumérgense en sus baños
entre una irisación de mariposa.

El parterre, como declara el poema, es un lugar valenciano, un jardín desde el cual se puede ver el mar. No obstante, el origen francés de la voz amplía el universo cultural del poemario, que, mediante el idioma, abarca aquí a Francia. Esta introducción de Francia se ve confirmada por el hecho de que es el mar —Mediterráneo, naturalmente— lo que reúne ambos sonetos: señalado al final del primer soneto, es el propio tema del segundo. Este mar que baña a la vez las costas valencianas y francesas recuerda también los dos sonetos precedentes, dedicados a Grecia.

En lo formal, es la recuperación del final del verso 14 (*al Rey que nos señala el mar latino*) del soneto XXIII en el verso 1 del soneto

XXIV (*Señala el mar latino que cercano*) lo que establece el vínculo. Este método, aunque más elaborado aquí puesto que ocupa la mitad del verso con un sintagma verbal completo (de modo que recuerda, tímidamente, el método del *leixa-pren* de la poesía occitana o de la corona de sonetos), no es otro que el utilizado en el tríptico (*nada/nada; hiere/hiere*). Sin embargo, le acompaña aquí un eco entre el principio del primer soneto y el fin del segundo con la repetición del oxímoron “oro oscuro”: *como esa vieja joya de oro oscuro* (verso 1) => *medio dorados oscuros, como bayas*, (verso 12).

Por fin, en la rima, aparece, en este conjunto, una novedad con relación a las técnicas anteriores. Además del sistema de rimas consonantes, conforme con el canon clásico del soneto, existe un sistema de asonancias que, por sus características, crea una simetría entre ambos textos.

Es advertible primero el sistema asonantado en el seno del primer soneto donde a la rima A en “uro” (v.1 *oscuro*, v.4 *impuro*) del primer cuarteto responde la rima C en “uto” (v.5 *diminuto*, v.8 *minuto*) del segundo, lo que forma una rima asonantada en “u/o” que mantiene la solidaridad entre los dos cuartetos. De la misma manera, en el segundo poema, la rima A en “ano” (v. 1 *cercano*, v. 5 *arcano*, v. 6 *mano* y v.7 *hermano*) halla su eco en la rima D en “año” de los tercetos (v.9 *engaños* y v.13 *baños*).

En el díptico siguiente constituido por los sonetos XXVII y XXVIII, la voz poética echa mano del epígrafe, *Un telegrama*, cuya recepción produce la reflexión poética. El telegrama, en un primer momento, antes que se indique la procedencia, se ofrece como un lugar de escritura, un texto. La coincidencia de un espacio textual y de un espacio geográfico recuerda el juego sobre el término “soneto” en los títulos de las dos partes del poemario. Más evidente aquí, confirma la lectura de dichos títulos a la vez que la “anuncia retrospectivamente”, confirmando el movimiento de circularidad del conjunto que habíamos intuido.

SONETO XXVII

1

Un telegrama

Al presentarme ayer sobre bandeja
tu papelillo azul, yo no sabía
que en esa breve espuma se mecía
tu nombre entero; así, como el que deja

que la fatalidad se cumpla, aleja
de sí a menudo el hecho que temía,
y en su lugar risueña melodía
irrumpe insospechada, así mi queja

se ha tornado en consuelo y este día,
cuando el cable llegó, con sobresalto
devoré sus palabras aún reciente

su latido inicial y hacia el poniente
miré, hacia las alturas de basalto,
desde donde tu faz el sol me envía.

SONETO XXVIII

2

Vi desde aquí esa luz de paraíso
que te acunó al igual que la serpiente
al monótono ardor del continente
que fundió tu persona; como aviso

de que pisaba tierra prohibida,
volaron sobre mí las negras aves
en un radiante azul... Luego, ya sabes:
tu presencia en el centro de esa herida

que es tu país, el fuego consumido
de tu raza y por ello más secreto:
un mito, sí, y mis ojos indagando

de la oscura pureza ese decreto,
que en tí se declaraba conquistando,
de lo hermoso, lo eterno y lo transido.

Este telegrama, como el vaso en el caso de Achileo (soneto XIX, v. 1: *Al fondo de una copa vi una escena*) es el pretexto que permite abrir un nuevo espacio, anunciado en el soneto XXV --soneto independiente en el que se puede leer en epígrafe: *presentimiento de un lejano país*-- el espacio americano adonde el poeta se exilió entre 1938 y 1947. El recuerdo de esta estancia permite evocar también las relaciones amorosas, con lo cual la voz poética deja de enfrentarse con una muchedumbre anónima para encontrarse con su *alter ego*. Después de la recepción, la abertura y la lectura del telegrama, el segundo poema del díptico es el fruto del recuerdo que ha despertado. El vaivén entre “yo” y “tú”, entre presente y pasado, les deja poco sitio a los aspectos formales, a no ser que se tome en consideración la discreta continuidad instaurada por la repetición, en la rima B del

primer cuarteto del segundo poema, de la rima D que se encuentra en el centro de las rimas concéntricas de los tercetos del primer soneto (soneto 1, v. 11 y 12, *reciente - poniente* / soneto 2, v. 3 y 4, *serpiente - continente*). Esta repetición, junto con el hecho de que el exergo único haga fusionar los dos poemas, permite además que, en un conjunto de rimas abrazadas [soneto 1: ABBA ABBA BCD DCB, soneto 2: ABBA CDDC], el juego cruzado de las rimas centrales de los tercetos del segundo soneto [EFG FGE] parece figurar el encadenamiento de los dos protagonistas.

Desaparece el epígrafe con los sonetos XXXI y XXXII, pero sí vuelve a aparecer el juego ya señalado de la repetición de fragmentos de versos.

SONETO XXXI

1

Estos pueblos jocosos y festivos
es como si al llegar la primavera
volcáranse en clamores hacia fuera
cual si alguien los pinchara; son nativos

esta algazara y bulla, rasgos vivos
de una naturaleza que si fuera
tan en sazón por dentro cual por fuera
muéstrase de lozana, otros esquivos

vendrían a curarse su tristeza.
Un envidiable don es la riqueza.
Mas no siempre es el rico el que atesora

virtud y gracia, a veces avariento,
otros dilapidando por sediento
lo que aún no está maduro ni es su hora.

SONETO XXXII

2

Lo que no está maduro o demasiado...
Quién sabe si es más bien que la promesa
que nos hace latir, esa sorpresa
de la sangre bullente, se ha colmado

con precipitación, no se ha internado
dentro de sí en suspenso como presa
de su mismo prodigio y así impresa
lleva luego en el zumo destilado

el precio de su culpa; otros valores
preferimos más castos, más intensos
que los que por los ojos nos reclaman

con variedad y color, otros asensos
quisiéramos muñir de sus olores
con los que viciosísimos nos llaman.

Aquí, la repetición del verso 14 del soneto XXXI en el verso 1 del soneto XXXII es casi total: *lo que aún no está maduro ni es su*

hora / Lo que no está maduro o demasiado. Hay sin embargo un cambio importante puesto que lo por venir (*aún – ni es su hora*) es presentado luego como un haber sido (*o demasiado*). En la medida en que la madurez no es más que un instante, ¡está amenazada de cada lado! Esto sugiere, en el marco de los sonetos un punto medio de equilibrio, frágil pero seguro, en el que el tiempo se inmoviliza. ¿Puede expresarse mejor la fijeza que insistiendo en lo mismo? Es pues lo que ocurre con la rima de los versos 3, 6 y 7 de los dos sonetos. En el primero, en efecto, se repite el significante *fuera* (con dos significados distintos de modo que la rima B se compone tan sólo de dos términos (*primavera y fuera*). En el segundo texto, el juego vuelve a aparecer con la repetición de los fonemas de *presa* (verso 6) en *sorpres*a (verso 3) e *impres*a (verso 7), creando una rima consonante que empieza antes de la última vocal acentuada, y, por lo tanto, más visible, tanto más cuanto que, al fin y al cabo, las sonoridades de la rima imponen un significado, el de la palabra *presa*.

Con este último conjunto, la serie de los sonetos enlazados se acaba y le sucede una larga serie de quince poemas independientes, es decir únicamente relacionados entre sí por el sistema de los números romanos que cubre la totalidad de la cadena. La quincena introduce un nuevo número, que, en cuanto múltiple de tres sugiere la cantidad de dísticos (dos por tres son seis) así como los trípticos. En cuanto a la cifra cinco convoca la primera parte cuyos diez sonetos se repartían en dos grupos de cinco. (véase *II. Análisis de los sonetos de la primera parte*)

El sistema de las series se inscribe por última vez para juntar los sonetos XLVIII, XLIX y L, cerrando, como ya se dijo, la modalidad ternaria. Este conjunto recupera, en el plano técnico, todas las soluciones puestas por obra en los conjuntos anteriores, en un fenómeno de saturación de los procedimientos, y luego, superándolos, los deja atrás en una inventividad nueva.

SONETO XLVIII

1

Por tierras de Sagunto

La sierra al fondo, azul y costeriza
viva franja del mar y los poblados
sorbiéndose su flor encandilados
en el verde reciente; estos boscajes

por cuya tenuidad ya se agudiza
el fruto en el aroma, ¿son soñados?
Si no es soñar diré que realizados
vi los sueños al fin entre parajes

por los que no hay peligro de perderse
ni afán de perecer, son perfecciones
que el hombre ha perseguido y recreado

con su instinto vital de envanecerse
de su celo y bondad; son las porciones
que rescató a este negro suelo amado.

SONETO XLIX

2

Tanta gracia manó de la ancha mano
del hombre despertando el contenido
del seno misterioso, tal sentido
halló la misma tierra en dar su arcano

a los filiales goces, que este llano
podemos hoy cruzar cual si cumplido
hubiérase por fin lo que ha rendido
tanta labor y sueños, lo que sano

es hijo del dolor y la inclemencia.
¡Mas quién lo ha de pensar cuando tan suave
como un tul verde envuelve nuestros pasos!

Lozana es aquí en torno la presencia,
la dulce sombra, el mar, la luz y el ave
que bebe primavera en estos vasos

SONETO L

3

Como mi corazón cuando se asoma
a la campestre orilla. ¡Oh manantiales,
donde la sangre inerte en sus caudales
refréscase y florece! Allí se doma

la salvaje impaciencia y en persona
trasfórmase mi ser con goces tales
que oigo fluir las savias vegetales
como mi mismo aliento; no razona

quien hasta aquí llegó, no desvaría,
que es una plenitud la que le mueve
más allá de razón y de locura

a tomar posesión un feliz día
de este vergel que tiembla umbroso y leve
mirando al mar detrás la sierra oscura.

Este conjunto se abre con un epígrafe que indica un nuevo lugar: *Por tierras de Sagunto*. Sagunto es una tierra valenciana ya que forma parte de la provincia de Valencia, pero por su historia entronca con la Antigüedad. En efecto, es el lugar donde empezó la segunda guerra púnica, emprendida después de la conquista de la ciudad por Aníbal en 219 antes de J.C. Sagunto sugiere pues la Antigüedad romana, cuya huella indeleble lleva. Sin embargo, no es sino muy ligeramente, casi imperceptiblemente, entre líneas, a través de la dureza de los trabajos del campo, como evoca Gil-Albert la guerra (*es hijo del dolor y de la inclemencia*). El campo de Sagunto le permite, en un notable olvido del dolor, celebrar la belleza de la primavera.

Desde las tierras de Sagunto, la mirada abarca a un tiempo mar, sierra y valle. Esta triple posibilidad le encanta a la voz poética que sitúa la llanura en el centro, en el segundo soneto del tríptico (verso 5: *a los filiales goces, que este llano*), y abre la serie como la cierra con la visión conjunta e invertida del mar y de la sierra: verso 1 (soneto 1) *La sierra al fondo, azul y costeriza* / verso 14 (soneto 3) *mirando al mar detrás la sierra oscura*. Esta visión panorámica de la montaña y del mar evoca, como sin quererlo, la disposición del teatro romano, emblemático de Sagunto, y recuerda sus raíces antiguas.

Entre el primer soneto y el segundo, los vínculos son más prosódicos que léxicos. La rima en “ados” (v. 2,3 y 6,7) del soneto 1, recuperada en singular “ado” en los versos 11 y 14, se mantiene bajo la forma asonantada en la rima A del soneto 2 “ano” (v. 1,4,5 y 8) y la rima E en “asos” (versos 11 y 14).

El mismo vocalismo en a/o se encuentra en otro lugar, pero invertido (o/a) en el tercer soneto con la rima en “oma” de los versos 1 y 4 y la rima en “ona” (asonante con la precedente) de los versos 5 y 8: en el corazón de una misma unidad poética, este juego vocálico ratifica el sistema a la vez que lo conduce, mediante la inversión, a su punto de ruptura.

Sin embargo, la asonancia no es la única en franquear los espacios. La sintaxis también salva las distancias, lo que introduce un nuevo procedimiento de encadenamiento de los sonetos. Después del empleo de las locuciones consecutivas, de los puntos suspensivos, de la contigüedad de los espacios, del *leixa-pren*, el discurso franquea una nueva etapa, haciendo rebasar la copa de los catorce versos. En efecto, la frase empezada en el verso 12 del soneto central se acaba en el verso 2 del último soneto:

Lozana es aquí en torno la presencia,
la dulce sombra, el mar, la luz y el ave
que bebe primavera en estos vasos
Como mi corazón cuando se asoma
a la campestre orilla....

La ausencia de punto al final del soneto XLIX no es entonces un olvido y la mayúscula del principio del soneto L no es sino una mistificación, que no puede engañar al lector atento. De hecho, el desbordamiento del soneto XLIX sobre el soneto L es indicado de manera apenas velada por la comparación del pájaro (ese franqueador de espacios) que bebe en los vasos (metáfora del soneto) y con el corazón de la voz poética de primera persona que bebe de un agua donde la sangre inerte puede recuperar su energía vital (refrescarse y florecer).

El vaso, el agua, la sangre inerte que revive, tales son los elementos que sugieren la actividad poética del franqueamiento por la sintaxis del espacio métrico del soneto. ¿Hace falta precisar que este encabalgamiento de poema a poema es el resultado de una concepción del soneto donde el encabalgamiento ocupa un lugar determinante? ⁵⁹

Además de esta observación, que desarrollaremos en los análisis ulteriores, cabe señalar que este desbordamiento --como indica el autor con una insistencia que acredita incuestionablemente la dimensión

⁵⁹ Véase A. Allaire-Duny, *Laura de Juan Gil-Albert, acercamiento a una poética; Canelobre* n°33-34, Instituto de cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 1996.

metatextual⁶⁰– no es locura. Tampoco es razón. Más allá de la locura y la razón, es plenitud: *que es una plenitud la que le mueve / más allá de razón y locura* (v. 10 y 11); y, por ese motivo, aparece tan sólo al final del recorrido, como la última etapa de una construcción pacientemente elaborada, de una partitura sabiamente concertada.

Si ahora, en una tentativa de conclusión, confrontamos el sistema de encadenamiento de los sonetos de la segunda parte con las dos categorías de extensión del soneto, la de la abertura acumulativa y la de la abertura extensiva, entonces se puede decir que lo que ocurre en el último tríptico de *Concertar es amor* depende de las dos: acumulación mediante el juego de rimas, la repetición de palabras, extensión con el juego de la puntuación y de la sintaxis. Además, la repetición del verso 1 del primer soneto (XLVIII) en el verso 14 del último (L) confiere al conjunto el carácter circular de la corona de sonetos. Por fin, al considerar que el sistema de asonancias se revela como tal en el tercer soneto (el L) antes de que sea dable detectarlo bajo su forma inversa en el segundo (el XLIX), y luego en el primero (el XLVIII), ¿no cabe concebir acaso que –mediante una lectura que también se invierte– el conjunto formado por el último soneto (el L) introducido (o mejor dicho: coronado) por el último terceto del inmediatamente anterior (el XLIX) constituye un soneto con estrambote... ¡evidentemente al revés!... Con miras a una escenificación tipográfica del resultado, permítaseme proponer una arquitectura visual del poema tal como lo deja estructurado la unidad semántica de su contenido:

Lozana es aquí en torno la presencia,
la dulce sombra, el mar, la luz y el ave
que bebe primavera en estos vasos

⁶⁰ La lectura metatextual es vivamente alentada por la propia voz poética, quien, en el soneto XXVI, v. 12, 13 y 14 proclama: ...¿*Quién me rescata?* / «*La permanencia*». ¿*y quién es quien la ata?*: / *Una forma intangible, mi soneto*.

Como mi corazón cuando se asoma
a la campestre orilla. ¡Oh manantiales,
donde la sangre inerte en sus caudales
refréscase y florece! Allí se doma

la salvaje impaciencia y en persona
trasfórmase mi ser con goces tales
que oigo fluir las savias vegetales
como mi mismo aliento; no razona

quien hasta aquí llegó, no desvaría,
que es una plenitud la que le mueve
más allá de razón y de locura

a tomar posesión un feliz día
de este vergel que tiembla umbroso y leve
mirando al mar detrás la sierra oscura.

6. Conclusión: circularidad y tiempo cíclico

La expansión del soneto L en el soneto XLIX, que, como una péndola, le comunica al texto un doble movimiento, no deja de evocar el efecto producido por el título de la segunda parte (*El año. Sonetos valentinos*) cuya lógica aparece cuando se toma retrospectivamente en consideración el título de la primera parte (*Sonetos de septiembre*), en un movimiento que evoca los juegos de analepsis y de prolepsis, tan frecuentes en la narrativa española contemporánea. La circularidad del conjunto, por sorprendente que sea, es, a todas luces, más conforme con el carácter cíclico de las estaciones⁶¹. Bien se ve que la sucesividad (o mejor dicho: la concertación) de los sonetos no coincide únicamente con el orden lineal de una narración abalizada sólo por la numeración en números romanos.

⁶¹ Para el análisis del papel de las estaciones y en particular de la primavera en la obra, me permito señalar mi propio estudio: «La Provence de Gil-Albert ou le jeu des langues dans *Concertar es amor*. «In *Pays de la langue, pays de la poésie*, Covédi-LRLLR, Pau, 1998, pp. 63-70.

De hecho, en el mismo seno de la segunda parte, la linearidad también falla a veces. Por una parte, con la presencia de la numeración en números arábigos que crea bolsas de sentido, de tiempo y de espacio fuera de dicha linearidad; por otra parte, con la introducción, a partir del soneto XXX, de epígrafes temporales que confirman la importancia de la circularidad.

6a. Estructura de los sonetos señalados con números arábigos

En la presentación de dichos sonetos, se señaló la irregularidad de su repartición. Dejando de momento los trípticos, quisiera volver sobre el conjunto formado por los dípticos. Inaugurado con el soneto XI, se acaba con el soneto XXII, delimitando un espacio de veintidós sonetos, distribuidos por dos de dos en dos, salvo una excepción. Cada par está construido a partir de una paradoja, o de una inversión, que halla su equilibrio en una figura donde cada soneto sería el platillo de una balanza. Podemos esquemáticamente situar las oposiciones que fundan cada estructura dual :

XI-XII Invierno/Primavera	XVII-XVIII Vulgo/poeta	XIX-XX Achileo/Anacreonte
XXIII-XXIV Jardín/Mar	XXVII-XXVIII Yo/Tú	XXXI-XXXII Avaricia/Despilfarro

Con este criterio, cada par es autónomo; pero otros tipos de información tejen lazos transversales. Así pues, los pares enmarcadores (XI-XII y XXXI-XXXII) están vinculados por la inscripción de las estaciones (Invierno/Primavera, para el primero, que sirven en este caso también de base de la construcción paradójica, y Primavera para el último). En los pares centrales, no hay la menor alusión a una temporalidad estacional, pero, en cambio, el espacio geográfico es en ellos, esencial. En un juego cruzado, los pares XVII-XVIII y XXIII-XXIV dibujan espacios típicamente valencianos, mientras que los pares

XIX-XX y XXVII-XXVIII abordan tierras lejanas (Grecia en el primer caso, América en el segundo). La perfección de la simetría la esconde apenas la contigüedad de los pares XVII-XVIII y XIX-XX. Pero esta contigüedad, que surge cuando por primera vez los *Sonetos valentinos* se abren a otro espacio, el espacio griego, permite considerar que el juego de cruces puede ampliarse, afectando no sólo el interior de los pares sino también los pares entre sí. En efecto, la oposición Valencia/Grecia encuentra su resolución en el equilibrio creado por la reunión de los pares en un sistema doble. La yuxtaposición sirve de sutura: extendiendo las fronteras, esboza el territorio poético soñado por el poeta. El franqueamiento de los espacios, en el caso de los sonetos dedicados a América, es obra del telegrama paratextual.

Es entonces la voluntad de reunir dos espacios lo que explica la falta de regularidad en el conjunto de los pares. Queda ahora por aclarar la lógica de la organización global cuyo esquema recuerdo a continuación:

[tres] - 3 - [cuatro] - 2 - [cuatro] - 2 - 2 - [dos] - 2 - [dos] - 2 - [dos] - 2 - [quince] - 3 - [seis]

Constatamos que cuatro sonetos separan el primer tríptico (IV-V-VI) del primer díptico (XI-XII), y que otros cuatro se intercalan entre el primer díptico y el segundo (gracias a la yuxtaposición de éste último con el tercero). La dualidad se anuncia, marcada con el sello de la duplicidad. En el otro extremo, entre el último díptico (XXXI-XXXII) y el último tríptico (XLVIII-XLIX-L), ocupan el espacio quince sonetos. Este número es múltiple de dos cifras esenciales en la construcción del poemario: tres y cinco. Tres remite al propio tríptico, como unidad básica; lo encontramos al comienzo de la segunda parte (tres sonetos preceden al primer tríptico), y después, bajo la forma de su doble, al final del poemario (seis sonetos siguen al último tríptico). Cinco, es la cifra que vincula la segunda parte con la primera, compuesta de dos por cinco poemas y prepara, así, el movimiento circular de las estaciones. Cinco, es también el número de epígrafes temporales que construyen,

a su manera, como veremos a continuación, la circularidad de *El año. Sonetos valentinos*.

6b. Los epígrafes temporales

Cinco sonetos, pues, llevan indicaciones temporales; se trata de los sonetos XXX (*10 de marzo*: es decir el “X-3”), XXXIV (*25 de marzo*), XXXVI (*Domingo*), XLV (*Viernes santo*) e LIII (*10 de junio*). La repetición del mismo día diez en marzo y en junio es lo bastante llamativa como para que uno se percate de que un periodo exacto de tres meses transcurre entre los sonetos XXX y LIII. Del XXX al LIII, hay veinticuatro sonetos, o sea, relacionados con el número de meses transcurridos, tres por ocho. El espacio comprendido entre los sonetos XXX y LIII se divide, a partir de este cálculo, en tres trozos regulares: el primero incluye del soneto XXX al XXXVII, el segundo, del soneto XXXVIII al XLV y el tercero, del soneto XLVI al LIII. Quedan, con esta partición, veintinueve sonetos de un lado (sonetos I a XXIX) y tres del otro (sonetos LIV a LVI). Al sumar ambos conjuntos, se obtiene una serie de treinta y dos sonetos, a su vez divisible por ocho: cuatro por ocho. Para que las series lleguen a ser completas, es necesario que se reúnan principio y fin mediante un movimiento circular, lo que implica que un movimiento de sentido opuesto, que agrupa los sonetos de ocho en ocho, se inicie a partir del soneto XXIX. El esquema siguiente permitirá visualizar el movimiento:

(LIV-LV-LVI +) I-II-III-IV-V /
 <---<---<-----
 VI-VII-VIII-XIX-X-XI-XII-XIII / XIV-XV-XVI-XVII-XVIII-XIX-X-XXI / XXII-XXIII-
 XXIV-XXV-XXVI-XXVII-XXVIII-XXIX /
 <---<---<-----
 (10 de marzo) ----->----->----->
 XXX-XXXI-XXXII-XXXIII-XXXIV-XXXV-XXXVI-XXXVII / XXXVIII-XXXIX-XL-
 XLI-XLII-XLIII-XLIV-XLV / XLVI -XLVII-XLVIII-XLIX-L-LI-LII-LIII /
 (10 de Junio)
 ----->----->----->
 LIV-LV-LVI (+ I-II-III-IV-V)

Entre las dos fechas del 10 de marzo y del 10 de junio, aparecen tres otros datos temporales que pertenecen los tres al calendario litúrgico: el 25 de marzo (soneto XXXIV) corresponde a la Anunciación, el domingo (soneto XXXIV) es probablemente el domingo de Ramos y el Viernes Santo es el día de la crucifixión de Jesús. Seguramente sólo se mencionan los días de la semana de estas dos últimas fiestas a causa de su movilidad. Este detalle permite agrupar las cinco fechas de dos en dos y de tres en tres. Dos indican el mes de marzo (10 de marzo/25 de marzo), dos un día de la semana (domingo/Viernes Santo), tres corresponden a una fecha del calendario civil (10 de marzo, 25 de marzo y 10 de junio) y tres a una fecha del calendario litúrgico (25 de marzo, Domingo y Viernes santo).

Lo que, *in fine*, reúne calendario civil y calendario litúrgico, es que todas las fechas, excepto la primera, anunciadora, coinciden con el periodo de la primavera. Es el ritmo de esta estación, privilegiada entre todas en la obra gilalbertiana, lo que da su coherencia al conjunto. No volveré a insistir en este aspecto⁶² sino para mencionar que la primavera, donde la muerte de Cristo, en una de esas inversiones usuales en Gil-Albert, se convierte en celebración del renacimiento de la naturaleza, es la estación del amor: Cristo viene a ser otro Adonis⁶³. Bajo el signo de la vitalidad, del amor, la organización de *Concertar es amor* no es la de una jaula que aprisiona en la rigidez de sus barrotes estrictamente colocados, sino que responde a un arreglo armonioso, una orquestación en la que incluso la improvisación tiene su sitio.

⁶² Véase mi artículo «La Provence de Juan Gil-Albert ou le jeu des langues dans *Concertar es amor*».

⁶³ Consúltese el excelente artículo de Francisco Brines, *Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert*, in *Anthropos* 110/111, 1990, pp. 89-98.

II. Análisis de los sonetos de la primera parte

(*Sonetos de septiembre*)

El paso de la nominación en la primera parte a la numeración en la segunda y la utilización de un sistema de subconjuntos en la parte numerada permiten concebir la existencia de lazos mucho más estrechos entre los poemas de la segunda parte que entre los de la primera, y, dentro de la segunda parte, entre los poemas con números arábigos respecto del conjunto numerado.

Sin embargo, la primera parte no consiste en una sucesión de cuadros independientes, por mucho que los títulos confieran autonomía a cada soneto. La evidencia de una continuidad entre determinados sonetos contiguos como *Chopin* y *Pequeño concierto* incita a leer los títulos como un paradigma que vendría a formar una historia.

A. Los títulos: historia de una variación

La indicación climática que constituye el título del primer soneto, *La bruma*, sugiere, a través de la desaparición de todas las formas, la indeterminación original, el velo por levantar para que empiece la historia. Después, del cielo a la tierra, con *Los hongos*, se alude al mundo vegetal antes del advenimiento del mundo animal simbolizado por un insecto, *El abejorro*. Sólo después aparece el hombre, mediante la religión, como lo sugiere *El pecado*, y luego,

mediante la historia, *El heredero*. El título *Llueve*, al introducir un nuevo dato climático así como una nueva forma gramatical, inicia un nuevo ciclo, sustituyendo la cortina de lluvia al velo de la bruma. El arte aparece a continuación, con el nombre de Chopin. Con *Pequeño concierto*, la virtuosidad del genio deja sitio a la música de conjunto. Viene después el arte de la caza, en *El cazador*, gracias a la transición posibilitada por la polisemia del sustantivo concierto. Con *El resfriado*, consecuencia del clima, la serie se cierra invirtiendo la situación anterior: después del dominio de la naturaleza por el cazador, el hombre, a su vez, sufre por ella.

La animación narrativa de los títulos que acabamos de proponer deja entrever dos tiempos fuertes en la serie de diez poemas (diez, como los diez primeros números) introducidos con las indicaciones climáticas (primer soneto / sexto soneto). El primer grupo reconstruye la génesis⁶⁴, en un fresco rápido pero bastante fiel. La homogeneidad de este conjunto viene subrayada, a nivel gramatical, por la repetición de una misma construcción sintáctica, la de un grupo nominal formado con un artículo definido y un sustantivo. El segundo grupo, de cinco, está, al respecto, marcado con el sello de la diversidad, sucediéndose en él, verbo, nombre propio, adjetivo calificativo y sustantivo, artículo y sustantivo. Esta diversidad da cuenta de la polifonía del movimiento dedicado a las artes y, en particular, a la música, emblemática del Arte.

La disposición de las rimas de los poemas da prueba de la importancia de la dimensión acústica en los últimos cinco poemas de *Sonetos de septiembre*. Las rimas, en efecto, forman una figura circular constituida de dos círculos concéntricos alrededor de un eje central, que revela la simetría de las fórmulas. Así pues, en el centro, los tercetos de *Pequeño concierto* (soneto 8) tienen una fórmula muy regular, de riguroso paralelismo CDE CDE; alrededor, *Chopin* (S.7) y *El cazador* (S.9) están contruidos a partir del esquema CDE DCE; finalmente *Llueve* y *El resfriado* corresponden al modelo CCD EDE.

Los esquemas de rimas de los diez sonetos son los siguientes:

⁶⁴ Me refiero a la génesis según el Génesis, véase *La Bible*, Traducción Lemaître de Sacy, Robert Laffont, col. Bouquins, Paris, 1990. (*Genèse*, Chapitres I, II, III, pp. 6-9).

La bruma	Los hongos	Ei abejorro	El pecado	El heredero	Llueve	Chopin	Pequeño concierto	El cazador	El resfriado
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
A	A	A	A	C	A	A	A	A	A
A	A	A	A	C	A	A	A	A	A
B	B	B	B	B	B	B	B	B'	B
B	B	B	B	B	B	B	B	B	B
A	A	A	A	A	A	A	A	A	A
C	B	C	C	D	C	C	C	C	C
D	C	C'	D	E	C'	D	D	D	C
C	D	D	C	E	D	E	E	E	D
E	C	D	E	D	E	D	C'	D	E
E	D	E	D	F	D	C	D	C	D
D	B	E	E	F	E	E	E	E	E
					Círc. 2	Círc. 1	Centro	círc. 1	círc. 2

La circularidad de la segunda parte de *Sonetos de septiembre* está corroborada, en el plano semántico, por la coincidencia de los lugares de escritura de los sonetos 6 (*Llueve*) y 10 (*El resfriado*), puesto que la voz poética en ambos casos escribe desde la cama: *Desde la cama vi como llovía (LLueve, v.6) / Y la hermosura ríndeme en el lecho (El resfriado, v.14)*. En el centro de la figura, el soneto 8 (*Pequeño concierto*) indica que el concierto, en su acepción⁶⁵ musical y también en la de arreglo, de organización, está instalándose.

La reutilización de los títulos en los poemas de que son el nombre permite confirmar la construcción del conjunto. En los cinco primeros, el título forma parte del léxico del poema:

S. 1: *La bruma* > una bruma (v. 1)

S. 2: *Los hongos* > son los hongos (v. 10)

S. 3: *El abejorro* > un abejorro rubio (v.1)

S. 4: *El pecado* > una serpiente (v.6) / la presencia del pecado (v. 14)

S. 5: *El heredero* > como quien heredero (v. 1)

En el segundo movimiento, en cambio, se manifiesta una gran diversidad:

S. 6: *Llueve* > llovía (v. 1), cambio de tiempo gramatical;

S. 7: *Chopin* > Chopin (v. 2), mantenimiento del nombre propio;

S. 8: *Pequeño concierto* > ausencia del sustantivo. Presencia del adjetivo en los diminutivos como *pajarillos*, *veludillos* o en la descripción de lo diminuto, *grillos / caracoles / mariposas*;

S. 9: *El cazador* > el joven (v. 1), el cambio de nombre crea una sinonimia que propone que la juventud sea el corolario de la actividad de cazar;

⁶⁵ Concierto: 1) «Acuerdo». Acción y efecto de concertar una cosa o concertarse para algo. 2) «Acuerdo». Cosa concertada. 3) («Dar»). Ejecución de obras musicales o de canto en público. (V. «discante, recital».) 4) Composición musical para varios instrumentos. V. «sin orden ni concierto».

María Moliner, *Diccionario de Uso del Español*, Editorial Gredos, Madrid, 1984.

S. 10: *El resfriado* > *mi ser se escalofría*, el sustantivo se convierte en verbo, cambio de clase gramatical y también, en parte, de étimo.

Se observa pues, a partir de *Llueve* una inestabilidad que, de la repetición de lo mismo (*Chopin*) a la desaparición (*concierto*), contrasta con el reemplazo sistemático en los primeros cinco sonetos, ensimismados. Estos cambios parecen tocar lo que musicalmente se llama una variación e indicar, en su concierto formal, que lo que está en juego en dichos poemas trasciende con mucho el marco de sus catorce versos.

B. *La bruma: preludeo a la manifestación*⁶⁶

LA BRUMA

Hay una bruma hoy de la alborada
que ha quedado en el valle retenida,
acercando su faz humedecida,
con la terca levedad de enamorada.

Diríase que en tul de desposada
alguna diosa está como afligida,
tratando de salvarse aquí escondida
de su destino adverso: ser raptada.

Ay de mí que no puedo protegerte
ni hacerte mía: atento a tu belleza
te veo desvaír, desvanecerte,

trásfuga delicada sin sosiego,
asistiendo impotente a este trasiego
que a borrarte de mi seguro empieza.

⁶⁶ Expresión sacada del *Dictionnaire des symboles* (rúbrica *brouillard*). Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, coll. Bouquins, Paris, 1982.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (E/S)	1 /4/6/10	ADA	A
V2 (M)	3/6/10	IDA	B
V3 (M)	3/6/10	IDA	B
V4 (H)	2/6/10	ADA	A
V5 (H)	2/6/10	ADA	A
V6 (S)	2/4/6/10	IDA	B
V7 (H)	2/6/10	IDA	B
V8 (S)	4/6/10	ADA	A
V9 (M)	3/6/10	ERTE	C
V10 (H/S)	2/4/6/10	EZA	D
V11 (H)	2/6/10	ERTE	C
V12 (E)	1/6/10	EGO	E
V13 (M)	3/6/10	EGO	E
V14 (?)	3/(6)/8/10	EZA	D

Este poema está compuesto de tres frases que corresponden a las principales articulaciones de un soneto de factura clásica, puesto que la primera ocupa el primer cuarteto, la segunda, el segundo. En cuanto a la tercera, abarca el conjunto de los dos tercetos. En lo temático, los dos cuartetos describen la bruma presa del valle mientras que los tercetos expresan la pesadumbre de una voz poética impotente para protegerla. Pero, más que la preocupación por una composición clásica, es la intervención en los tercetos de una voz poética de primera persona lo que justifica la construcción. Además, asegura una continuidad entre ambos movimientos una homofonía que reúne, más allá de sus diferencias de sentido, los dos términos que abren cada espacio – cuartetos, tercetos -: *hay* (verso 1) y *ay* (verso 9).

1. Los cuartetos: creación de un universo mítico

Los cuartetos son el lugar donde el elemento natural –*la bruma*– se metamorfosea en divinidad. Se pueden seguir las etapas de su cambio a través de una serie de términos que indican su personificación (v. 1: *una bruma*; v. 3 *su faz*), su condición de mujer, amante y luego esposa (v. 4: *terca levedad de enamorada*, v. 5: *desposada*), y por fin su deificación (v. 6: *diosa*). Esta asunción de la bruma al rango de divinidad se ve interrumpida bruscamente por la tragedia a la que la condena ese mismo destino de diosa: *ser raptada* (verso 8). Su destino se asemeja pues con el de las mortales seducidas por Zeus: Leda, Europa, Danac. Esta tragedia, mientras condena la bruma a desaparecer, salva al poema de la insulsez de los tópicos. En efecto, ni la humedad, ni la ligereza de la bruma, ni la comparación de su textura con el tul, pueden extrañar al lector; en cambio, el desenlace le resulta insólito. Existe pues un destino trágico de la belleza, que expresan también unos mitos como los de Narciso o Jacinto.

Sin embargo, ningún análisis puede ir más allá de la observación, por imprecisa que sea, de la transformación de la bruma en diosa; nada permite, en efecto, su identificación con una divinidad precisa. El empleo de los artículos y de los adjetivos indefinidos son característicos de esta imprecisión, consustancial, al fin y al cabo, de la indescriptible naturaleza de la bruma: *una bruma* (v. 1)/ *alguna diosa* (v. 6). Se descubre con ello la precisión de lo impreciso, la perfecta adecuación al objeto tratado.

Este esbozo de un nuevo mito, o esta evocación de varios mitos antiguos, como se prefiera (el resultado es el mismo), lo sostiene el juego de las comparaciones, que, al contrario de las metáforas⁶⁹, no imponen una ecuación estricta sino que proponen asociaciones, dando rienda suelta

⁶⁹ La metáfora en efecto se impone como una vía única cuando la comparación propone una elección por cuanto no se ofrece sino como vía segunda, optativa. La metáfora, intrigante, aprisiona al lector en la búsqueda de su justificación.

a la ensoñación, solicitando la propia imaginación del lector. Aquí, en el espacio del segundo cuarteto se instala la comparación con el empleo, al principio del verso 5, del condicional (*diríase*) y después del comparativo como: *Diríase que.../ alguna diosa está como afligida*, (versos 5 y 6). Mediante el recurso al impersonal *diríase*, la imaginación del lector se confunde con la de la voz poética, es decir que, con esta formulación, la subjetividad entera se convierte en fuente de la metamorfosis de la bruma. A la inversa de la alucinación, la metamorfosis es el fruto de una construcción mental. Al lector no se le mueve a “creer” sino a “inventar”, a portarse como un esteta.

Semejante utilización de la mitología coincide perfectamente con su empleo en el conjunto de la obra gilalbertiana, tal como lo define, muy acertadamente, Francisco Brines en *Vigencia de los mitos en Gil-Albert*:

[La] capacidad mitificadora de Gil-Albert no señala el entronque con una determinada tradición que, libremente asumida por él, da a los lectores las claves del entendimiento de esta poesía, el terreno en que ella se asienta para cumplir los fines que le son propios. A unas estructuras poéticas, firmemente sedimentadas por el paso de los tiempos, y a cuyo origen hay que volver para reencontrar los contornos que mejor la definen y revivir así el hallazgo de tan fecundante invención, une la sola condición que podrá darle validez: la sensibilidad del hombre de hoy, de quien vive plenamente su época.⁷⁰

En efecto, no se manifiesta, en la poesía gilalbertiana, ningún deseo de recrear un mundo mitológico, por muy nostálgico que se presente su recuerdo, para olvidarse de la realidad, sino el de mostrar que la belleza sigue existiendo, por poco que sepamos mirar y “releer” la naturaleza.

La deificación de la bruma, si bien transforma a la naturaleza en templo, como deseaba Baudelaire en *Correspondances*, no tiende

⁷⁰ Brines, Francisco, *Vigencia de los mitos en Gil-Albert*, in, *Anthropos, Revista de documentación científica de la cultura*, 110/ 111, Julio-Agosto 1990, pp. 89-98.

paradójicamente a la creación de un culto por parte de la voz poética; sencillamente, instauro las condiciones necesarias a la comunicación, ya que la voz poética, gracias a la personificación va a poder dirigirse directamente a la bruma.

2. Los tercetos: impotencia del “yo” poético

Probablemente a causa de su destino divino, la bruma queda fuera del alcance y del amparo de la voz poética, pero, sea lo que fuere, la incapacidad de la “voz” para salvarla crea un fuerte contraste entre el horizonte de espera abierto por los cuartetos y el resultado obtenido en los tercetos. La decepción está vinculada con un curioso fenómeno que le transfiere a la voz poética la impotencia constitutiva de la bruma en los cuartetos (v.7/8: *tratando de salvarse aquí escondida / de su destino adverso: ser raptada*) mientras que ésta, prometida a su pérdida, se escapa irremediamente (v.11/12: *te veo desvaír; desvanecerte, / tráfuga delicada sin sosiego*). La incapacidad de actuar de la voz poética disimula su verdadera potencia, que consiste en describir el espectáculo que se le da para observar (*te veo*, v. 11 / *asistiendo*, v. 13), es decir el fenómeno imperceptible de la disipación de la bruma. Se acumulan entonces en los tercetos todos los términos que traducen la desaparición: *desvaír; desvanecerte* (v. 11), *tráfuga* (v. 12), *trasiego* (v. 13) y *borrarte* (v.14).

Como en el sistema de los vasos comunicantes, la incertidumbre constitutiva de la presencia/ausencia que es la bruma se le transfiere a la voz poética, a pesar de la afirmación de su *seguro*. En efecto, la desaparición de la bruma coincide con una vacilación rítmica. El último verso no corresponde a ningún endecasílabo repertoriado si se tienen en cuenta los acentos métricos principales, es decir los acentos en la tercera y la octava sílaba métrica. En cambio, se vuelve melódico si se considera que puede llevar un acento métrico en la sexta sílaba (mi). Este acento incide entonces en la sintaxis puesto que, desunido el adjetivo del sustantivo al que acompaña, cambia de estatuto, y su acento métrico pasa a ser gramatical. Se transforma así el adjetivo en

pronombre, y el sustantivo en adverbio. Un nuevo sentido se inscribe entonces a partir de la nueva lectura métrica, en la que la certidumbre ya no es la de la voz poética (lo cual es contrario a su impotencia) sino la del acto mismo de trasiego de la bruma. Se podría por lo tanto “traducir” el verso de la siguiente manera: «este trasiego seguramente te borra de mí».

Musa que la voz poética-poeta persigue con desesperación, la bruma-diosa, al desaparecer, deja lugar al poema. Con la desaparición de la bruma se cumple (*empieza*, v.14) el canto de la voz, una nueva transferencia (*trasiego*) se verifica.

3. Oxímoron

Del mismo modo que se oponen cuartetos y tercetos, bruma y voz poética, determinados sintagmas están contruidos de manera paradójica. En el verso 4, la expresión *terca levedad*, y en el verso 12 *trásfuga delicada* sorprenden por el carácter insólito de las asociaciones, figuras a las que la retórica dio el nombre de *oxímoron*.

Además, ambos sintagmas se responden, tanto en el plano de la construcción (están invertidos, adjetivo+sustantivo/ sustantivo+adjetivo) como en el plano semántico ya que, en el primero (*terca levedad*), la tenacidad compensa la delicadeza, mientras que en el segundo (*trásfuga delicada*), la delicadeza compensa la brutalidad de la huida. Pese a esta inversión --pero quizás quepa considerar que la inversión es la expresión mejor adecuada para ello-- la bruma es definida nítidamente como un complejo de suavidad y firmeza, como una consistente inconsistencia.

C. *Los hongos: una poética de la atadura*

LOS HONGOS

Si a madrugar te aprestas cuando el día
del verano ya acorta y decidido
te diriges al bosque ensombrecido
donde aún la noche impera y allí espía

el beso matinal, verás la cría
entre los troncos, blanca, que ha tenido
de la humedad, pararte conmovido
ante aquel suave olor con el que lía

agua y sombra en un haz como esculpido:
Son los hongos; apréstate a troncharlos;
te dejarán las manos con frescura;

si luego en dulce llama vas a asarlos,
de encanto y soledad, por tu premura
en levantarte, al fin te habrás nutrido.

MÉTRICA	RIMAS	FÓRMULA	
V1 (S)	4/6/10	IA	A
V2 (M)	3/6/10	IDO	B
V3 (M)	3/6/10	IDO	B
V4 (S)	4/6/10	IA	A
V5 (H)	2/6/10	IA	A
V6 (S)	4/6/10	IDO	B
V7 (S)	4/6/10	IDO	B
V8 (S/M)	3/4/6/10	IA	A
V9 (E/M)	1/3/6/10	IDO	B
V10 (M)	3/6/10	ARLOS	C
V11 (S)	4/6/10	URA	D
V12 (H/S)	2/4/6/10	ARLOS	C
V13 (H)	2/6/10	URA	D
V14 (S)	4/6/10	IDO	B

La estructura de este soneto es completamente diferente de la del soneto anterior. Al clasicismo de *La bruma* responde ahora el

modernismo: no se respetan ni la separación entre cuartetos y tercetos ni la sintaxis ni la rima. El poema está compuesto de una única y larga frase y el encadenamiento de cuartetos y tercetos es tanto más obvio cuanto que el complemento de objeto directo del verbo “liar” (rima del verso 8) se encuentra en la apertura del verso 9 (*agua y sombra*) y que, además, la rima B de los cuartetos (rima en IDO: *decidido*, v.2/ *ensombrecido*, v. 3/ *tenido*, v. 6/ *conmovido*, v.7) franquea el espacio de los tercetos ya que vuelve a aparecer en los versos 9 (*esculpido*) y 14 (*nutrido*). El otro cambio notable remite al alocutor que deja de ser un “personaje intradiegético” (la bruma personificada a la que se dirige una voz poética en primera persona que es a su vez personaje de la historia narrada), para transformarse en “personaje extradiegético”, el lector, convidado a recoger hongos. La voz poética es aquí el guía, físicamente ausente, de este alocutor-lector-actor.

La anécdota narrada en este poema está formada por tres partes de tamaño muy desigual: el descubrimiento de los hongos (versos 1 a 10: *Son los hongos*), su cosecha (versos 10: *Son los hongos; apréstate a troncharlos*; y 11: *te dejarán las manos con frescura*) y su preparación (último terceto: *si luego en dulce llama vas a asarlos...*). Notemos de paso que el sintagma “Son los hongos” pertenece simultáneamente a los dos primeros movimientos mientras que la tercera parte supone, respecto a las otras dos, una sucesividad: *si luego...*

1. Describir, nombrar: el descubrimiento de los hongos

Esta parte, que ocupa el espacio más importante, está construida como una adivinanza en la medida en que sólo se revela al final el nombre del vegetal. Se escinde en dos tiempos; el primer cuarteto corresponde a la creación del ambiente propicio para el descubrimiento: tiempo y lugar son de suma importancia en la formación de los hongos. Al mismo tiempo, tras el momento de indiferenciación marcado por la bruma, la voz poética convida al lector al nacimiento de un mundo: el fin de la noche (madrugar, v.1 / *aún la noche impera*, v.4 / *el beso*

matinal, v. 5), el parto (*la cría*, v. 5). El carácter excepcional de este nacimiento está subrayado por la época del año en que tiene lugar, el fin del verano cuando la vida poco a poco se retira de la superficie de la tierra (lo que señala la alusión al acortamiento de los días: versos 1 y 2: ...cuando el día / del verano ya acorta...). De hecho, el extraño misterio de la vida de los hongos está relacionado a la vez con la noche, símbolo de muerte (verso 3: *te diriges al bosque ensombrecido*/ verso 4: *la noche impera*).

Sin embargo, ninguna amenaza se desprende del cuadro; muy al contrario, el amor dirige los retozos de la noche y de la humedad, como lo advierte el término *beso* (v.5) o aún la conmovedora escena del descubrimiento de los hongos (*pararte conmovido*, v. 7/ *suave olor*, v.8). Por fin, el verbo “liar”, que, al final del verso 8 hace lo que dice puesto que realiza la unión de los cuartetos y de los tercetos, da cuenta de la armonía del acontecimiento. Es el arte, finalmente, mediante la escultura, el que va a restituir la belleza de este fenómeno natural: *en un haz como esculpido* (verso 9).

Tras una serie de términos anunciadores –*cría*, v. 5 *blanca*, v. 6 *suave olor*, v. 8 *agua y sombra (liadas) en un haz*, v. 9–, la revelación: *Son los hongos*, v. 10. Los dos puntos con los que termina la descripción da intensidad a la aparición del nombre *hongos*. Tiempo suspendido, conservan del punto la fuerza de detenimiento sin echar a perder la tensión. No obstante aquí, una duda se instala acerca de la pertinencia de su presencia, a menos que se ponga en tela de juicio la presencia, al principio del verso siguiente, de una mayúscula (*Son los hongos*).

Parece más fácil quitar un punto que una mayúscula, pero la progresión de la descripción, el descubrimiento de la palabra *hongos* que tanto evoca la del cogedor de hongos recompensado tras horas de vana marcha, incita a optar por el mantenimiento de los dos puntos. Queda entonces por sondear la mayúscula: ¿por qué el principio del v. 10 se enriquece con una mayúscula cuando ni el sistema de la puntuación (ha

sido descartada la solución del punto único) ni el sistema métrico español la imponen (a diferencia del sistema métrico francés en que cada verso suele empezar con una mayúscula) y, por añadidura, ningún verso de este poema a excepción del primero, evidentemente, empieza con una mayúscula? Llama la atención el hecho de que, tanto como en el verso 10, la mayúscula del verso 1 sea una “S”⁷¹. ¿No podríamos considerar que hay en ello un eco gráfico, como hay más lejos, al inicio del verso 12, un eco fónico (repetición de «si»)? Dichos ecos bien podrían señalar las grandes articulaciones del soneto cuya factura no convencional ya se indicó, tanto más cuanto que la proposición independiente *Son los*

⁷¹ Parece que le guste sobremedida a Gil-Albert el juego con la letra «s», puesto que se encuentra también en la rima del tercer soneto de *Misteriosa presencia*. Tal vez sea una reminiscencia del poema de Rubén Darío *Los cisnes*: «¿Que signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello/ al paso de lo tristes y errantes soñadores?» (Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza*, Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 212)]

¡Ay leve mar que intenso te tomaras
si en volandas me lleva del estrecho,
allí donde da sombras a su lecho
la palmera gentil, y dulce cara,

si en los vaivenes glaucos me tomara,
y por velas el ansia de mi pecho,
para como ramaje del helecho
depositarme entero en frescas aras!

Leve mar que impotente no respondes
monótonos ruidos mascullando,
el contacto que exijo dime ¿dónde?

Pies dispuestos al goce allí mojando
en litoral de espumas hago sondes:
si se baña en la opuesta dime cuándo.

Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa* 1, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 17. El subrayado es mío.

hongos sirve tanto de conclusión de la primera parte como de punto de partida del segundo movimiento. La mayúscula, junto con la ausencia de un punto, señalaría pues una articulación fuerte, que no sería sin embargo del orden de la ruptura sino de la transición. Esta técnica, elaborada aquí en el espacio de un soneto, encontrará su término en el último tríptico de la segunda parte, donde el desbordamiento sintáctico del soneto XLIX en el soneto L se detiene por un momento con el mantenimiento de una mayúscula al principio del primer verso⁷²:

Lozana es aquí en torno la presencia,
la dulce sombra, el mar, la luz y el ave
que bebe primavera en estos vasos

(soneto XLIX)

Como mi corazón cuando se asoma
a la campestre orilla. ...

(soneto L)

Por fin, la presencia de una mayúscula en “Son” pone de manifiesto los hongos sin, por lo tanto, sacralizarlos, lo que seguramente hubiera conducido al poeta a poner una mayúscula a la palabra *hongos*. Pero está claro que esta sacralización hubiera producido el desastroso efecto de volverlos incomedibles: ¿cómo podría el hombre nutrirse con manjares divinos?

2. La recolección: un contacto gozoso

La recolección constituye un episodio muy corto en la narración ya que ocupa tan sólo dos versos (V.10 y 11). Se caracteriza por la reutilización del verbo del primer verso: *aprestar* (V.1: *Si a madrugar te aprestas/* v. 10: *apréstate a troncharlos*). Cada vez pues, este verbo acompaña la acción, poniendo de relieve la necesaria anticipación para apreciar el resultado (en ambos casos, en efecto, se ofrece un resultado excepcional: el descubrimiento de los hongos, la frescura que dejan en las manos), pero también la escenificación que supone toda acción. Nada espontáneo aquí; son indispensables premeditación

⁷² Véase supra, *El encadenamiento de los sonetos en números arábigos*.

y determinación. En efecto, si la semántica del verbo *aprestar* impone la premeditación, en cambio la determinación, indicada en el primer cuarteto por el participio *decidido* (v. 2) va señalada en el verso 10 por el tiempo verbal, el imperativo *apréstate*.

La experiencia de la recolección está estrechamente vinculada con la del contacto: el verbo “tronchar” precisa la ausencia de útiles (*partir sin herramienta un troncho, tronco, rama o tallo de una planta*⁷³), de modo que la mano ocupa un lugar determinante. Se advierte en efecto que es la mano la que recibe la sensación y se beneficia de ella. Las manos son aquí las del alocutor, pero *mutatis mutandis*, bien podrían ser las de la voz poética. Sólo lo prohíbe el hecho de que no ocupe otro lugar que el de narrador, pero, las más veces son sus propias manos lo que contempla la voz poética. Por ejemplo, en el soneto siguiente, *El abejorro*, las manos son símbolos de una apacible permanencia⁷⁴. En *Las ilusiones*, Gil-Albert les dedica un poema que explica el valor que les atribuye y, en particular, su capacidad de goce. Dado el tamaño del poema, se seleccionan aquí los versos que más claramente expresan esta idea:

La delicia del mundo os acompaña
en ese deambular como a las aves
que van y tornan siempre insatisfechas
de su angustiado vértigo amoroso
y alguna vez detiéndense cantando
el repentino goce que las prende
a esa mortal belleza de la tierra.⁷⁵

Así pues, la presencia de las manos dice la sensualidad de la escena de la recolección de los hongos, que viene a ser una escena de comunión con la naturaleza.

⁷³ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

⁷⁴ Para más detalles, véase el análisis de *El abejorro*.

⁷⁵ *A mis manos*, in *Las ilusiones*, p.152-153.

3. Futuro anterior

El segundo terceto ofrece en conclusión un último episodio en el que, después del momento de éxtasis provocado por el contacto de los hongos y de las manos, la prosaica ingestión de hongos va a elevarse a rango de actividad sagrada. El verbo *nutrir* confiere un carácter solemne al acto de comer puesto que sugiere una alimentación original, vital, la de la nodriza. Dan cuenta de ello las definiciones que propone el diccionario:

1) «Alimentar. Sustentar.» Servir una substancia de alimento a un organismo, por el que es asimilada en substancia propia. Dar una cosa de sí misma a un organismo las substancias con que se nutre: ‘La tierra nutre las plantas y los animales. La madre nutre con su leche al hijo.’

2) (fig.) «Alimentar. Mantener. Sostener». Servir una cosa para que otra, material o espiritual no se extinga, se agote o decaiga: ‘esos recuerdos nutren su odio. Dos acequias nutren el estanque.’⁷⁶

La transferencia de sustancia que supone la ingestión de la comida, la expresa en el poema la expresión que, al calificar los hongos, rinde cuenta del estado de bienestar del que se los come: *de encanto y soledad... te habrás nutrido* (verso 13 y 14). Es de observar que la sensación de satisfacción no va relacionada sólo con el sentido del verbo *nutrir*: el tiempo empleado, el futuro anterior, participa también en esta impresión.

Cuando los beneficios de los esfuerzos están proporcionados, en las dos acciones precedentes, en futuro simple: *si a madrugar te aprestas... verás la cría y apréstate a troncharlos, te dejarán las manos con frescura*, en la última, el resultado de la acción está comunicado en futuro anterior: *si vas a asarlos... te habrás nutrido*, lo que cambia la perspectiva ya que este tiempo “expresa una acción considerada como realizada en un momento dado del porvenir”.

⁷⁶ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

En algún modo, el futuro anterior es un “pasado del futuro”, que tranforma la acción de comer en algo “ya ocurrido”, con lo cual, el futuro anterior permite reunir pasado y futuro, convertir el futuro en pasado.

Este futuro anterior final (cuya situación última en el soneto viene subrayada por la locución “al fin”, verso 14) nos conduce a leer de nuevo las rimas del poema. *Nutrido* acaba el paradigma de la rima con el postrer eco de un grupo sonoro IDO que franquea el espacio de los cuartetos para abrir y cerrar los tercetos, lo que ya señalé. Si se consideran ahora no sólo las sonoridades sino las propias palabras-rimas, nos percatamos de que todas son participios: decidido (v.2)/ ensombrecido (v.3)/ tenido (v.6)/ conmovido (v.7)/ esculpido (v.9)/ nutrido (v.14). El participio pertenece a la cronotesis del casi-nominal, que dice el tiempo transcurrido: es un tiempo enteramente vuelto hacia el pasado. Se constata además que no sólo *Los hongos*, sino también más de la mitad de los *Sonetos de septiembre* presentan numerosas rimas formadas con participios o desinencias asimilables a las de los participios⁷⁷ –cuartetos en ADA y IDA en *La bruma*, en ADO (v.1/4/5 y 8) y IDA (v.13/14) en *El abejorro*, en IDA (v. 9/11) y ADO (v.12/14) en *El pecado*, en IDO (v. 2/3/6 y 7) en *Chopin*, en ECHO (v. 12/14) en *El resfriado*-. Estos participios son testigos del peso del pasado en la obra de Gil- Albert, recuperado por la memoria de la creación. Sin embargo, en *Los hongos*, su contacto con el futuro, hasta la fusión en el futuro anterior, indica qué valor atribuirle al pasado. El pasado no es un

⁷⁷ La rima, gracias a la asociación sonora permite asociar todos los términos que acaban en IDO –desinencias de los verbos del segundo y del tercer grupo– o en ADO –desinencias de los verbos del primer grupo– o que terminan de otra manera - en el caso de los verbos muy irregulares - o en femenino (IDA, ADA), en el caso de los participios empleados como adjetivos.

refugio, es exhumado para dar al porvenir, inmediato (presente) o más lejano (futuro), la dimensión de la eternidad. Teresa Espasa señala muy acertadamente en *La fuga del tiempo en Juan Gil-Albert*, esta peculiar visión del tiempo:

Lo sorprendente en la obra de Gil-Albert es observar con que facilidad conecta los vértices del tiempo. Veámoslo en el poema «*La siesta*»:

Vejez y juventud, rostro dorado
en el que leo inscritas como enigmas
la eternidad latiendo ; (...)

Pasado y futuro que el poeta une por medio del enigma latente de lo eterno.⁷⁸

D. *El abejorro: el cuadro dentro del cuadro*

EL ABEJORRO

Un abejorro rubio se ha internado
por mi ventana abierta y con su vuelo
torpe entre las paredes, como anzuelo
fue para mí de un goce insospechado

oyendo su rum-rum acorralado
a la vez que el aroma mana y huelo
del cigarrillo inglés y que aquel duelo
rural sobre un «Gozzoli» ha bordonado.

Verdes y azules tersa la mañana
trayéndome la paz de la montaña:
este aroma, el pintor, mis mismas manos,

¿No son otro vivir, otros arcanos?
Y en el vaivén fugaz de vida y vida
se entrelaza la mía enriquecida.

⁷⁸ Espasa, Teresa, *La fuga del tiempo en Juan Gil-Albert*, in *Anthropos*, n° 110-111/ 1990, p. 111.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (S)	4/6/10	ADO	A
V2 (S)	4/6/10	ELO	B
V3 (E)	1/6/10	ELO	B
V4 (E/S)	1/4/6/10	ADO	A
V5 (H)	2/6/10	ADO	A
V6 (M)	3/6/(8)/10	ELO	B
V7 (S)	4/6/10	ELO	B
V8 (H)	2/6/10	ADO	A
V9 (E/S)	1/(4)/ 6/10	AnA	C
V10 (H)	2/6/10	AñA	C'
V11 (M)	3/6/ (8)/10	ANOS	D
V12 (H/M)	1/(3)/6/10	ANOS	D
V13 (S)	4/(6)/8/10	IDA	E
V14 (M)	3/6/10	IDA	E

Con la presencia del insecto, la naturaleza se nos brinda bajo un nuevo aspecto. Al contrario de los hongos, de los cuales se podía sacar un beneficio sustancial, el abejorro no presenta ningún interés para el hombre. Incluso provoca, por lo general, una reacción de hostilidad, como podemos ver en tal página de Michelet⁷⁹ o con

⁷⁹ Michelet, *L'insecte*, Hachette, Paris. He aquí la traducción, mía, de un extracto del texto: «Pero no había modo de descansar. Al entrar el fresco de fuera [el abejorro] también se metía más adentro, revoloteando por la habitación. Aquel huésped pertinaz, importuno, me puso algo malhumorado. Me levanté, decidido a expulsarlo a viva fuerza. Un pañuelo era mi arma, pero esgrimiéndola sin duda con torpeza, lo aturdí, lo espanté; él, mareado, iba dando vueltas, olvidándose cada vez más de salir. Mi impaciencia iba creciendo; le di más fuerte, demasiado fuerte sin duda... Se cayó en el alféizar de la ventana y no volvió a erguirse.»

la expresión “ser un abejorro” que se emplea para hablar de una persona que molesta⁸⁰.

Si Michelet acaba por admirar al intruso, se debe a su astucia a la hora de protegerse, es decir a su instinto. Muy distinta es la voz poética gilalbertiana que concibe un intenso placer al ver el insecto (*un goce insospechado*, verso 4) cuya presencia conduce el espíritu no al descubrimiento de la naturaleza sino al recuerdo de la cultura. La llegada del insecto no turba el silencio de la casa sino que le da vida reanimando un cuadro de Gozzoli.

Elemento del decorado, el Gozzoli, cuyo nombre evoca un “estilo narrativo y precioso, el sentido del decorado y del detalle”⁸¹, le confiere al soneto su atmósfera. Este último a su vez se presenta como un marco narrativo y precioso, en el que decorado y detalle están primorosamente cuidados.

El soneto se compone de dos partes, la anécdota del insecto en los cuartetos, sus consecuencias filosóficas y retóricas en los tercetos.

1. La anécdota del insecto: la naturaleza en el cuadro

Al contrario de lo que sucedía en el soneto anterior en que el lector no descubriría los hongos sino después de una paciente lectura, el abejorro está introducido desde el principio del primer verso. Su intrusión, pues, es tanto más patente cuanto que depende de un movimiento inverso del que animaba el soneto precedente; le era necesario, en efecto, al futuro recogedor de hongos una preparación previa, una excursión por la naturaleza, su propio internamiento en el bosque para obtener el bien prometido. Aquí, es el abejorro el que viene a ocupar el espacio privado de la voz poética (*se ha internado / por la ventana abierta y con su vuelo / torpe entre las paredes v, 1/2/3*), a molestarle en su “actividad” matutina (*a la vez que el aroma*

⁸⁰ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

⁸¹ Le Grand Robert, *Dictionnaire universel des noms propres*, Paris, 1974 (*in* rúbrica Benozzo di Lese o Benozzo Gozzoli. Florence, 1420 - Pistoia, 1497).

mana y huelo del cigarrillo inglés, versos 6 y 7). En esta confrontación de ambas situaciones, se manifiesta toda la diferencia que hay entre el dinamismo necesario a la recolección de los hongos y la pasividad de la recepción del insecto, en una actitud que se parece más al ocio que a la actividad. La ausencia física de la voz poética en *Los hongos* encuentra con certeza aquí su explicación (y en otros sonetos su confirmación: piénsese en la impotencia del yo poético en *La bruma* o en su papel contemplativo en el soneto siguiente, *El pecado*); su papel consiste en acoger los acontecimientos, no puede participar en ellos porque perdería entonces la distancia necesaria para dar cuenta de ellos.

La introducción del abejorro pone una nota de color en el cuarto ya que el insecto es rubio: este color entra en resonancia con el tabaco inglés del que está fumando. *Duelo* (v.7) de colores que se esgriman en un “Gozzoli”, el cuadro gilalbertiano reúne los géneros pero también las épocas y los sentidos. En efecto, al Renacimiento italiano se le añade, mediante el cigarrillo inglés, la evocación del mundo wildiano y con el insecto, el de la ruralidad del siglo XX español. En cuanto a los sentidos, si está solicitada la vista mediante la alusión a la pintura, el olfato lo está por el aroma del cigarrillo (en el que se ve que el gozo de los sentidos es el de la voz poética, gracias a la conjugación del verbo *oler* en primera persona del presente de indicativo: está claro que de las tres sensaciones, la única que le está vedada al lector es el olor) y por fin el oído, gracias a la música del abejorro (*oyendo su rum-rum acorralado*, verso 5/ *ha bordonado*, verso 8). En cuanto a las sonoridades, esta música se manifiesta con la repetición del vibrante y sonoro fonema “r”, presente en *El abejorro* en todas las expresiones que tratan del insecto, *abejorro rubio* / *rum-rum acorralado*, y del entorno que se le asocia, *cigarrillo inglés* / *duelo rural*.

2. La lección

Los tercetos se abren con dos colores que contrastan con el color rubio del abejorro, tanto más cuanto que su dualidad se enriquece con el

plural: *verdes y azules*. El abejorro ha desaparecido de la escena tal como había venido, sin avisar. La anécdota deja entonces lugar a la reflexión, o, lo que más o menos viene a ser lo mismo, a la sensación. Tanto como los colores, la musicalidad cambia. En vez del sonoro *rum-rum* del zumbido, aparece otro juego consonántico, más discreto pero no menos reconocible puesto que se halla en la rima, lugar por excelencia de la musicalidad en un poema. Se trata de la ligera distorsión introducida por la irregularidad de la rima C (v.9 y 10) donde *mañana* rima con *montaña*. Este juego no es nada nuevo en la poesía de Gil-Albert dado que ya se encuentra en el soneto XVI de *Misteriosa presencia*:

Rozando va el repecho a la montaña
el albor de la nube delicado,
rural festín que de húmeda mañana
amoroso en vellones la ha cercado.⁸²

Si esta recuperación en *El abejorro* viene a confirmar, por el eco, la importancia de la musicalidad, ésta aparece ahora como depurada, simplificada, natural. La sencillez aumenta aún en el verso siguiente ocupado por tres sintagmas nominales armoniosamente encadenados que vuelven a introducir en el poema los sentidos del olfato y de la vista (*el aroma, el pintor*). La progresión del uno al otro está marcada por la elección de los determinantes: el deíctico *este*, el artículo definido *el* y el adjetivo posesivo *mis*. Esta evolución subraya gramaticalmente el vínculo que existe entre los tres sustantivos: *aroma/ pintor/ manos*. El aroma dimana del cigarrillo cogido con la mano; el pintor lleva en las manos el pincel; en cuanto al yo poético, escribe con las manos. Las manos son entonces el elemento federativo de los sintagmas que van del que más indirectamente hace alusión a ellas al que las nombra literalmente:

- 1) aroma > cigarrillo >(dedos)> mano
- 2) pintor > (pincel) > mano
- 3) manos

⁸² Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa I*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 30.

Para no volver a hablar aquí del valor de las manos en la poética de Gil-Albert, remito al estudio anterior (*Los hongos*). En cambio, quisiera insistir en la construcción del verso, en su capacidad federativa y dilatoria a la vez.

En el primer movimiento, había puesto de relieve, sin sacar conclusiones, que la voz poética olía el perfume de un cigarrillo. Esta insistencia en hablar del olor escondía al mismo tiempo el origen de la acción de fumar de manera que el lector no sabe quien fuma (lo intuye pero no está dicho). La voz poética mantiene así una absoluta pasividad.

Este efecto se mantiene y hasta aumenta en el verso 11 en el que el juego “deíctico/adjetivo posesivo” y “olor/manos” desgaja definitivamente la voz poética de la acción de fumar. Da la impresión (confirmada por el plural) de que las manos sirven para otra cosa o no sirven para nada, pero, así situadas al fin del verso, para fumar, no. Entre los dos sintagmas, la intrusión del pintor realiza la disyunción.

Se intensifica el efecto dilatorio gracias a la extremada densidad del último sintagma, que parece ser una pura dimanación de sí mismo, independiente de todo lo que precede. En efecto, los tres términos que componen el sintagma están como soldados unos a otros: *mis* > *mis-mas* > *manos*. De hecho, este sintagma no rompe solamente con los dos sintagmas anteriores que ocupan el verso, sino también con el conjunto de la estrofa, puesto que en el terceto siguiente la rima (en ANOS) encuentra su eco (verso 11: *manos* / verso 12: *arcanos*). Por fin, el léxico del verso 12, que, en su construcción interrogativa introduce una tercera persona que le sirve de testigo (el alocutor, el lector), subraya esta diferencia con el empleo reiterado del término *otro*: *otro vivir/ otros arcanos*. De esta manera, el poeta hace entrar al lector en su propio universo mental y le hace compartir su concepción del mundo: no se trata de poseer, de adueñarse de lo ajeno, sino de vivir con él, junto a él, respetando las vidas en que se encarna.

3. Dualidad

La dualidad se inscribe en numerosos poemas, por no decir en todo el poemario. Aquí aparece, en el espacio de los cuartetos, bajo un término que contrasta, aparentemente, con su armonía. Ésta consiste, como acabamos de observar, en una aceptación de la diferencia. Se trata del término *duelo* (versos 7/8: ...*aquel duelo / rural sobre un Gozzoli ha bordonado*), en la medida en que, además del poco ameno combate, conlleva en su estela semántica, las nociones de dolor, sufrimiento y muerte. ¿Cabe entender entonces que en este poema la muerte no aparece separada, evacuada de la vida, sino al contrario plenamente integrada en ella, como una de sus dimensiones? Es de notar que si les toca a otros poemas, más adelante, contestar afirmativamente la pregunta, en *El abejorro*, a la rima le incumbe anunciarlo, asociando en su paradigma *duelo* (v. 7) y *vida* (v. 13).

La dualidad en el espacio de este soneto se disimula astuciosa y divertidamente en el verso 11 bajo un ritmo ternario (*este aroma, el pintor, mis mismas manos*): no sólo se asocian o se disocian los sintagmas de dos en dos sino que el propio paradigma que los reúne se desdobra; el poeta rinde homenaje a las manos, no a la mano.

La dualidad se manifiesta también bajo la forma de construcciones sintácticas que, mediante la cópula *y*, juntan palabras de la misma categoría gramatical (*mana y huelo*, v. 6), que pueden estar reunidas gracias a un mismo hiperónimo⁸³ (*verdes y azules*, v. 9) y hasta pueden ser idénticas (*vida y vida*, v. 13). Estos tres pares, repartidos regularmente en el soneto, conocen entre ellos una evolución equiparable a la de los sintagmas del verso 11. Se observa en efecto una gradación: a medida que progresa la narración, se tiende a un desdoblamiento de lo mismo

⁸³ *Hiperónimo* es lo que B. Pottier llama *archilexema*; se refiere a la voz cuyo significado forma parte de todos los significados de las palabras que componen determinada serie léxica, como por ejemplo, *asiento* respecto de *silla*, *butaca*, *sofá* etc..., y aquí *color*, implicado lo mismo en *verde* que en *azul*, etc...

(*mis mismas manos/ vida y vida*). Esta progresión es nítidamente perceptible si se considera el ritmo de los versos.

Salvo muy escasas excepciones –siempre relacionadas con un deseo de expresividad (véase el v.14 del soneto *La bruma*)– los endecasílabos de Gil-Albert coinciden con uno de los cuatro grandes modelos repertoriados por Tomás Navarro Tomás⁸⁴, el enfático, el heroico, el melódico y el sáfico. Con lo cual, los pares que acabamos de presentar plantean un problema métrico específico: ¿cómo privilegiar el acento de una palabra en detrimento de otro, en un par en que la equivalencia de los términos es necesaria e innegable?

En el verso 6: *a la vez que el aroma mana y huelo*, los verbos *mana* y *huelo* no se sitúan exactamente en el mismo plano ya que no tienen el mismo sujeto. A todas luces, el verbo *oler*, que indica la actitud de la voz poética, es fundamental. Además, por ser fijo e intocable el acento de la décima posición en un endecasílabo, y al no tener importancia el de la octava posición si no hay un acento en la cuarta (sistema del endecasílabo sáfico) –lo que aquí no ocurre–, podemos considerar que *manar* no lleva acento métrico. Considero pues que el verso 6 es melódico.

En cambio, en el verso 9, *Verdes y azules tersa la mañana*, es imposible pensar que *verdes* pueda tener más importancia que *azules*. El hecho de que aparezca en primera posición se debe más que nada al hecho de que, con la inversión de los términos, al verso le sobraría una sílaba. Este verso tiene que tener entonces cuatro acentos métricos: 1-4-6-10: es a la vez enfático y sáfico (o ninguno de los dos para los

⁸⁴ Se puede considerar también que no hay acentos principales en los endecasílabos, con excepción de los acentos en la sexta sílaba métrica (a majore) o en la cuarta (a minore). Esta práctica, basada en la métrica de los trovadores, reivindicada por ejemplo por Jacques Roubaud, es interesante en los poemas largos en los que los cambios rítmicos se hacen en gran escala, pero en el soneto, en que todo se juega en pocos versos, el instrumento no me parece bastante sensible. O bien con este método se tiende a considerar todos los acentos sin distinguir los acentos métricos de los tónicos. Con lo cual se diluyen todos los efectos.

puristas que no pueden admitir que en un verso puedan coincidir varios tipos, pero el caso es que en este ejemplo, el sistema dual impone que se coloque un acento métrico en ambos adjetivos).

Todo parece de nuevo muy claro para el último par, el del verso 13: *Y en el vaivén fugaz de vida y vida*, puesto que los acentos métricos coinciden con los de las palabras: el acento en la cuarta sílaba métrica (en la palabra *vaivén*) permite un acento en la octava posición, es decir en la primera aparición de *vida*. Por ende, esta lectura conduce a abandonar el acento de sexta posición en *fugaz* cuyo mantenimiento, sin embargo, podría facilitar una lectura vertical de los tercetos ya que la rima interior, en AZ, de *fugaz* y *paz*, se encontraría entonces consolidada por el ritmo métrico.

Al cabo de esta reflexión sobre las modalidades de la dualidad, no podemos más que quedar sorprendidos por la diversidad de sus manifestaciones, que la hace omnipresente. Que se encuentre en el étimo de las palabras o en una construcción sintáctica, tiende a unificarse en la unidad de lo mismo, lo que señala precisamente su relación con el sistema métrico: conflictual cuando hay divergencia (*mana* y *huelo*), conciliante pero plural cuando hay convergencia (*verdes* y *azules*), coincidente cuando hay identidad (*vida* y *vida*).

E. *El pecado: un símbolo desenmascarado*

EL PECADO

La ví cuando sentado contemplaba
la ligera tormenta veraniega
que en lontananza mana y se repliega
sobre un collado gris, y alguien que estaba

detrás y demudado la miraba
me gritó: «¡una serpiente!» Y cual despliega
la manga el jardinero cuando riega,
mas con vital poder, ví que avanzaba.

A mi altura llegó y alzóse erguida
 con retadora gracia: era escamosa
 y su breve cabeza iba seguida

de ondulación... entonces consolado
 pude observar cuán terca y cuán hermosa
 era aún la presencia del pecado.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (H)	2/6/10	ABA	A
V2 (M)	3/6/10	EGA	B
V3 (S)	4/6/10	EGA	B
V4 (S)	4/6/10	ABA	A
V5 (H)	2/6/10	ABA	A
V6 (M)	3/6/10	EGA	B
V7 (H)	2/6/10	EGA	B
V8 (M)	3/6/10	ABA	A
V9 (M)	3/6/10	IDA	C
V10 (S)	4/6/10	OSA	D
V11 (M)	3/6/10	IDA	C
V12 (S)	4/6/10	ADO	E
V13 (E/S)	(1)/4/6/10	OSA	D
V14 (M)	3/6/10	ADO	E

Este soneto relata una nueva anécdota de la vida rural, la de la serpiente que se aventura hasta el jardín, al tiempo que deja descubrir la relación mantenida con la religión, gracias al recuerdo del carácter simbólico del animal. La sorpresa que el texto ofrece reside en la inversión que lo caracteriza. En efecto, si la religión ha convertido a la serpiente en representante del pecado, aquí, el pecado símbolo es de la serpiente, en algún modo, su metáfora, o más bien su sinónimo.

Lejos de consistir tan sólo en la repetición de una imagen trasnochada, la inversión conlleva la pérdida de las connotaciones negativas de la noción de pecado, en la medida en que, al hacerse el pecado serpiente, es decir, aquel animal descriptible (*era escamosa / y su breve cabeza iba seguida / de ondulación...*, versos 10/11/12) cuyo cuerpo puede compararse, para mejor, con el más anodino (y hasta benéfico) de los objetos, la manguera de riego (*cual despliega/ la manga del jardinero cuando riega, [...] vi que avanzaba*, versos 6/7/8), el pecado deja de ser un peligro abominable (*pude observar cuán terca y cuán hermosa/ era aún la presencia del pecado.*, versos 13 y 14). Esta inversión de valores corresponde a lo que Francisco Brines llama “la paganización de la religión”⁸⁵. Al respecto, este poema anuncia todos los sonetos de la segunda parte que, con motivo de la celebración pascual, abordan el tema de la religión. Por ejemplo, el soneto XL que reúne en una misma evocación la muerte de Cristo y el renacimiento de la naturaleza:

Hoy en la iglesia un joven dios ha muerto
como todos los años y ese día
por yema y botones se extendía
la savia virginal; su cuerpo yerto

¿qué ligereza da a lo que en el huerto
brota y florece? [...]

Este soneto se inscribe en la misma vena de inspiración que el poema *Al Cristo*, del poemario *El convaleciente*⁸⁶, donde Cristo está asociado con Adonis (v. 28-31):

[...] Estás ¡oh verdadero
Adonis de mis cantos! entre urnas
de cristal y las luces tenebrarias
de la liturgia. [...]

⁸⁵ Brines, Francisco, *Vigencia de los mitos en Juan Gil-Albert*, in *Anthropos* 110/111, 1990, pp. 89-98.

⁸⁶ Gil-Albert, Juan, *Las ilusiones con los poemas de El convaleciente*, *Obra Poética Completa I*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 270.

Francisco Brines hace muy pertinentemente el comentario siguiente:

Al no estar vigentes los mitos griegos en la vida cotidiana, es el mito cristiano, vivo en las creencias y costumbres de su pueblo, el que se le representa plásticamente. [...] Al superponerle el espíritu pagano, para él más seductor, carga de distinta significación el culto de la muerte de Cristo, y halla así, en tales celebraciones de su patria, la encarnación del viejo mito que tanto le subyuga: el de la primavera, en el que la vida se afirma al renacer*.

1. Misterios del título, serenidad de la voz poética

Tras la serie de títulos bucólicos de los tres primeros sonetos, el del cuarto introduce una ruptura, en la medida en que apela a la simbología religiosa. Sin embargo, el impacto del título del poemario sobre el del soneto (*Concertar es amor > El pecado*), el esbozo de una génesis que orienta hacia la escena del jardín del Edén, por fin, la presencia de un pronombre personal femenino *la (La vi)* al inicio del verso 1, conducen bastante rápidamente al lector hacia el pecado carnal y por tanto, hacia la serpiente, símbolo de este pecado.

No obstante, se mantiene la duda hasta el final del poema gracias a una serie de rebotés que invalidan las anticipaciones del lector: así, pronto descubrirá éste que el pronombre personal femenino no esconde el nombre de una amante de la voz poética. La ambigüedad se mantiene hasta el verso 6, en que aparece la palabra *serpiente*, pero el enigma no queda definitivamente resuelto más que con la última palabra del último verso, cuando por fin se establece con toda claridad la sinonimia “serpiente = pecado”. A la vez, la descripción le resta al animal su valor simbólico, de manera que ya no se parece a su homólogo bíblico (en particular, la desafiante actitud erguida de la serpiente contrasta con la condena divina que le obliga a reptar⁸⁷).

* Brines, Francisco, *Op. cit.* pp. 89-98.

⁸⁷ v. *Génesis*, III 14.

El progresivo descubrimiento de la serpiente que se despliega como la manga del jardinero, se acaba con la repetición del nombre-título “pecado”, que concluye el poema. Esta construcción circular sugiere la forma de otra serpiente, no bíblica sino mitológica, el Uroboro, del cual el diccionario de símbolos propone dos interpretaciones, una positiva, otra negativa⁸⁸. Dada la potente vitalidad de la poesía gilalbertiana, aquí subrayada por la expresión *vital poder*, sólo considero la primera:

La serpiente que se muerde la cola, dibujando una forma circular, rompe con una evolución lineal, marca un cambio tal que parece emerger a un nivel de ser superior, nivel del ser celestial o espiritual, simbolizado por el círculo; trasciende así el nivel de la animalidad, para avanzar en el sentido de la pulsión de vida más fundamental; pero esta interpretación ascendente no se apoya más que en la simbólica del círculo, figura de perfección celeste.

Así pues, la religión no sólo se ve desviada hacia la naturaleza cuando el pecado vuelve a ser serpiente, sino que está renovada con mitos más antiguos que informan estructuralmente el soneto y le comunican la perfecta circularidad de la serpiente Uroboro, animal por más señas muy conocido en España desde hace mucho⁸⁹.

La paganización de la religión va a la par con el abandono de la diabolización de la serpiente y, por lo tanto, del peligro tanto simbólico como real que puede representar. Esto explica sin duda la serenidad de la voz poética. Sin embargo, en una curiosa inversión, su actitud se asemeja a la de los frailes contemplativos. A excepción de la primera palabra, breve pronombre, que designa a la serpiente, el primer verso está enteramente dedicado a la descripción de la actitud

⁸⁸ Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Bouquins, 1984. La traducción es mía.

⁸⁹ Véase Allaire, Claude, *Sémantique et littérature, El retrato de la Loçana andaluza*, Grenoble, 1980, pp. 300-301, n.29. Una alusión a ella en la definición de la *çaraça* por Covarrubias confirma su conocimiento en la España del s. XVI.

de la voz poética de primera persona. Su función esencial, su única actividad confesada diría yo (fuera del inconfesado trabajo de escribir) / doblemente reivindicada, consiste en mirar: *vi - contemplaba*. Se la recuerda, con creces, al final del poema, en el verso 13: *pude observar*. Como en el anterior soneto, en que el abejorro entraba en la habitación, la serpiente se acerca a la voz poética de modo que ella no coge sino que acoge: de ahí resulta no una conquista, sino una adopción, no una violencia, sino una armonía: *entonces consolado/ pude observar cuán terca y cuán hermosa / era aún la presencia del vecado*. (versos 12/13 y 14).

2. Tensiones y paz

La posición sentada (*sentado*, v. 1) corrobora la impresión de que el yo poético está presenciando el espectáculo del mundo. Esta inmovilidad contrasta con el movimiento circundante, el de la tormenta en lontananza y el de la cercana serpiente (*vi que avanzaba*, verso 8/ *alzóse erguida*, verso 9).

La tormenta en lontananza (v.4) participa, desde luego, en la dimensión bucólica de *Sonetos de septiembre*, y, resulta muy posible que el collado evoque discretamente el paisaje de los alrededores de El Salt, casa donde veraneaba la familia, donde Gil-Albert escribió la primera parte de *Concertar es amor*, como indica Adrián Miró en *Gil-Albert desde Alcoy*⁹⁰:

... los «Sonetos de septiembre» vienen sugeridos por el caserón de El Salt, con sus tormentas veraniegas, su bruma de alborada «*en el valle retenida*», la lluvia cayendo sobre «*las verdes horas del verano*», «*la paz de la montaña*», etc...

Pero, al mismo tiempo, anuncia, aunque frágil y ligera (*ligera, en lontananza*), un peligro; se da en efecto como peligro precursor de otro, más inminente, a saber el que representa la llegada de la serpiente. De la

⁹⁰ Miró, Adrián, *Gil-Albert desde Alcoy*, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, (Diputación de Alicante) y Ajuntament d'Alcoi, Alcoy, 1994, p. 71.

misma manera que la voz poética asiste a la escena de la tormenta, una verdadera escenificación precede a la llegada de la serpiente. Primero, la presencia de un tercero va a ser necesaria para enfatizar la llegada (*alguien que estaba detrás... me gritó*), recreando furtivamente las condiciones del relato bíblico en el que son dos (Adán y Eva) los personajes confrontados a la serpiente. Luego, mediante la comparación con la manguera, el animal, por fin, se presenta ante los ojos del yo poético. El prosaísmo de la comparación con la manguera puede sorprender en una poesía sin duda de lo cotidiano pero también del refinamiento. Incluso puede parecer de mal gusto si no se considera que permite, primero la introducción de un personaje (el jardinero) cuya actividad (que descubrimos mediante su oficio) contrasta con el ocioso mirar del yo poético, y segundo, suscitar la presencia, gracias a lo que significa la raíz de su nombre, del jardín... del Edén⁹¹.

Así es como los cuartetos ofrecen dos paisajes opuestos pero complementarios: por un lado, la tormenta veraniega en los cerros lejanos (primer cuarteto), por otro, la serpiente en el jardín de Edén (segundo cuarteto) de modo que, finalmente, naturaleza y cultura fusionan en la creación de un ambiente peligroso.

Los tercetos son el lugar de la confrontación de la voz y de la serpiente. Este cara a cara se obtiene gracias al erguimiento de la serpiente y su manera de desafiar al yo poético (*con retadora gracia*, verso 10). Un rodeo por la inversión de la expresión (reto gracioso) que ridiculizaría a la serpiente, permite captar toda la fuerza del término “gracia” aplicado a la representante del pecado. La gracia, en el contexto religioso, es atributo de la virgen María: basta recordarlo para que se haga evidente la posibilidad intrínseca de la palabra a derrocar el tópico que hace de la serpiente el símbolo del mal. A la gracia de la serpiente, responde el consuelo de la voz (*...entonces consolado/ pude observar cuán terca y cuán hermosa...*, versos 12 y 13). Estos dos términos, al

⁹¹ Edén significa etimológicamente “huerto delicioso”, es decir “jardín”.

crear un paradigma de términos con connotaciones religiosas, preparan la aparición de la palabra “pecado” a la vez que la pérdida de su significado, de su sustancia, ya que, en un contexto de mansedumbre, está como “desemantizado”.

A pesar de todo, por una sutil ironía debida a que la palabra “pecado” no puede sustituirse a la palabra “serpiente” sin infundirle su valor moral, la conclusión nos mueve, maliciosamente, a risa: ¡el pecado –que sí existe ya que el reptil lo encarna– se halla graciosamente absuelto!

3. Exclamaciones

Tanto el espacio de los cuartetos como el de los tercetos comprende una frase exclamativa, pero, según el contexto, el efecto que producen es muy distinto: al miedo expresado en los cuartetos, sucede la admiración en los tercetos.

En efecto, en los cuartetos, ¡una serpiente! es un grito de miedo pegado por un tercero cuyo pánico se le lee en el rostro, de lo incapaz que es de dominarse: *demudado... me gritó*. La insistencia en definir el grito por el gesto de pavor (*demudado*), muestra que la voz poética rechaza una actitud tan ajena a la suya: no la reconoce ni quiere que se la identifique con ella. Eso es del todo perceptible cuando se compara la precavida puesta en escena que acompaña la exclamación con las demás oraciones exclamativas del corpus. Por ejemplo, en *Pequeño concierto*, el pensamiento de la voz poética coincide con la del río --*¡la muerte suena en vano!*--, o, en *El cazador*, la voz poética se confunde con los sentimientos del cazador: --*¡Dulce correría!*--. La utilización de los guiones indica que la voz poética, más allá del eventual personaje implicado en la escena, se adhiere a lo que expresa.

En el espacio de los tercetos, en cambio, donde la exclamación expresa una felicidad sentida, vivida por la voz poética, la construcción de la frase marca la continuidad entre el sujeto en primera persona (*pude observar*) y su sentimiento profundo (*cuán terca y cuán hermosa...*). La interpretación del empleo de “cuán” como una sofisticación en

desuso en relación con el más usual “qué”⁹², aunque no se puede descartar del todo, no es sin embargo plenamente satisfactoria. Por su mismo desuso, la palabra ejerce una fascinación, es decir, exige una participación de la mirada. Observémoslo. Por un lado su sentido, porque conlleva etimológicamente una carga cuantitativa⁹³, da a la admiración experimentada por la voz poética una plenitud “abundante” que por más señas se encuentra en la adjetivación. En efecto, hace juego con la serie de adjetivos calificativos, *colmado*, *enriquecido*, *rendidos* (*mi vida enriquecida* en *El abejorro*, *colmada herencia* en *El heredero*, *rendidos los frutos y la hoja* en *Chopin*, etc...), que dicen la plenitud hasta el exceso. Por otra parte, sus sonoridades establecen un contacto fónico con el término que frecuentemente introduce las comparaciones en la poesía gilalbertiana: *cual*. Este vínculo viene sugerido, de hecho, en los cuartetos de *El pecado*, por la yuxtaposición de la exclamación y de la comparación. La sintaxis del v.6 reúne, mediante la cópula *y*, *cual* con el giro exclamativo: *¡una serpiente! Y cual despliega/ la manga el jardinero cuando riega* (v. 6 y 7). Por cierto, la comparación, especie de excrecencia, de desbordamiento, es también exceso.

Por fin, entra en resonancia con el adverbio que significa el exceso en el tiempo, la prolongación inesperada, milagrosa, gozosa: *aún*, presente, en *El pecado*, inmediatamente después de los dos empleos de “cuán”, en el décimocuarto verso: *puede observar cuán terca y cuán hermosa/ era aún la presencia del pecado*.

F. *El heredero*: poseer el mundo

EL HEREDERO

Como quien heredero se pasea
por una extraña finca que ahora es suya,

⁹² «La lengua moderna usa únicamente como exclamativos qué, cuánto, cuán y cómo. La forma apocopada cuán no se emplea más que como exclamativa y en lenguaje literario; el habla coloquial la sustituye por qué...»

Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985,

⁹³ *Cuan* es apócope de *Cuanto*, «adverbio-adjetivo que expresa cantidad. (Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.)

tal que no teme a nadie que lo excluya
de aquella propiedad, así parece

que hay días en el hombre en que se acrece
una seguridad vital a cuya
gracia es inseparable que le huya
toda sombra indecisa; un genio orea

dentro del pecho viñas y bondades
como colmada herencia, nubes, cosas,
que por los ojos pasan presurosas

a hacerse nuestras: sueños, realidades...
Todo lo que es la nada y se extravía
sube hasta el corazón y se confía.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (M)	3/6/10	EA	A
V2 (S)	4/6/8/10	UYA	B
V3 (S)	4/6/10	UYA	B
V4 (H)	2/6/10	ECE	C
V5 (H)	2/6/10	ECE	C
V6 (E?)	(1)/6/(8)/10	UYA	B
V7 (E)	1/6/10	UYA	B
V8 (M)	3/6/10	EA	A
V9 (S)	4/6/10	ADES	D
V10 (S)	4/6/10	OSAS	E
V11 (S)	4/6/10	OSAS	E
V12 (H/S)	(2)/4/6/10	ADES	D
V13 (E)	1/6/10	IA	F
V14 (E)	1/6/10	IA	F

Este soneto es uno de los cuatro sonetos de *Concertar es amor*, y el único de la primera parte, escogido por Gil-Albert para figurar en la antología *Fuentes de la constancia*. A propósito de él, José Carlos Rovira indica en una nota que «La muerte reciente del padre provoca esta sensación de sentirse heredero»⁹⁴. Pero, según las informaciones suministradas por Adrián Miró en *Gil-Albert desde Alcoy*, el padre del poeta falleció el día 5 de marzo de 1950, es decir, si se da crédito a la cronología de los sonetos indicada por los paratextos, unos meses después de la redacción de *El heredero*. Sin embargo, Adrián Miró indica también en su obra que el padre del poeta había repartido, por vía testamentaria, la herencia entre Juan y su hermana Tina, desde 1943:

El 7 de abril de 1943 –en el tiempo en que Gil-Albert andaba por tierras sudamericanas– se efectúa un documento importante, el testamento de Ricardo Gil ante el notario Vicente Ribelles Ortiz en el que instituye herederos en partes iguales a sus dos hijos Juan y Vicenta [...]. En dicho testamento se expresaba el ruego de que la madre disfrutase del caudal íntegro de la herencia mientras se mantuviese en vida.⁹⁵

Podemos preguntarnos entonces por qué esperó Gil-Albert hasta 1949 para expresar los sentimientos que nacen en él con esta herencia. Es cierto que, en la época del reparto de los bienes, estaba aún en América. Le resultaba demasiado lejos como para interesarse por ello, tal vez ni siquiera estuviera enterado.

A mi parecer, dado el juego sutil de fusión de las épocas y de establecimiento de un tiempo circular que se instala desde el título del poemario, como he intentado mostrar, bien puede ser que Gil-Albert haya insertado en la primera parte un poema escrito posteriormente. Por cierto, el soneto no proporciona el menor indicio al respecto ya que una sola palabra “finca” (v. 2) permite establecer una relación con los

⁹⁴ Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*, Edición de José Carlos Rovira, Cátedra, Letras Hispánicas, 1984, p.143.

⁹⁵ Miró, Adrián, *Gil-Albert desde Alcoy*, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», (Diputación de Alicante) y Ajuntament d'Alcoi, Alcoy, 1994, p. 74-75.

acontecimientos de la vida privada, por ser el término usual para la casa familiar de Alcoy, la finca de El Salt. En realidad, la anécdota personal no es más que una necesidad experimental, que inmediatamente el comparativo “como” (principio del verso 1: *Como quien heredero se pasea*) sitúa bajo el signo de la alteridad.

De hecho, el poema es la tentativa de explicación o de visualización de la plenitud que experimenta uno cuando adquiere la certeza de que el mundo le pertenece, es decir, de que pertenece al mundo. Es, mucho más allá del tener circunstancial y bastante irrisorio, una plena posesión del mundo, más bien, un estar en el mundo. Progresivamente pues la noción de herencia se amplía de la finca a la nada (v. 13), de la que la voz poética va a apoderarse con igual fruición.

1. Equilibrio

Desde el punto de vista estructural, el poema se compone de dos partes: la primera va del verso 1 al 12, es el “acceso a la propiedad” que, como se verá, consta de varias etapas, y luego la conclusión, versos 13 y 14, bajo la forma de una sentencia filosófica. La rima (en *ÍA*) corrobora la construcción frástica y cierra el dístico sobre sí mismo.

El largo movimiento primero está compuesto de tres tiempos. Por una parte, bajo el signo de la comparación, el primer cuarteto, salvo el final del cuarto verso que inicia el segundo movimiento, traduce el sentimiento de poder del heredero. Por otra, el segundo cuarteto, del cual hay que restar sin embargo el final del verso 8 que pertenece al movimiento siguiente, abandona la anécdota para tratar del aplomo que confiere el poseer el mundo. Por fin, el último, despejando aún más el horizonte, muestra que la herencia es herencia del mundo.

El reconocimiento de los diferentes momentos del soneto pone de relieve el extremado equilibrio de su construcción. Cada uno de los tres movimientos de la primera parte ocupa un espacio similar de cuatro versos (cuarteto 1, cuarteto 2, terceto 1+ verso 12). El último espacio está construido, de hecho, por la rima, como un cuarteto (DEE D),

lo que el plural de las cuatro palabras-rimas pone, a su vez, de realce (*bondades*, v.9/ *cosas*, v. 10/ *presurosas*, v.11/ *realidades*, v.12).

La inevitable irregularidad de este cuarteto clandestino, constituida por el espacio blanco que separa el último verso de los tres primeros, está preparada por la presencia sistemática de un encabalgamiento sirremático⁹⁶ al final de cada cuarteto: *...asi parece / que hay días en el hombre...*, versos 4 y 5, *...un genio orea / dentro del pecho viñas y bondades*, versos 8 y 9.

2. Rimas

Al mismo tiempo, el juego de rimas en los cuartetos, al introducir una rima que reúne el fin del primer cuarteto y el principio del segundo, distinta de la que relaciona los v. 1 y 8, crea una circularidad que les confiere homogeneidad. Podemos intentar esquematizarla de la manera siguiente:

1/ 2-3/ 4-5/ 6-7/ 8

Por añadidura, el trabajo de cohesión mediante la rima en los cuartetos no se limita a este juego. Las rimas de los versos interiores también se encargan de recordar la solidaridad original de las dos primeras estrofas. Es efecto de la sorpresa que provoca su rareza. El grupo sonoro UYA se encuentra muy pocas veces en la rima⁹⁷. En efecto, supone el empleo de términos poco frecuentes en tal lugar puesto que, en el plano nominal, no son ni sustantivos

⁹⁶ Empleo la terminología de Antonio Quilis: “Hay ciertas partes de la oración que se presentan estrechamente unidas en el enunciado. Denominamos sirremas la agrupación de estas partes que no permiten una pausa en su interior.” Y “*Encabalgamiento sirremático*, cuando la pausa incide en el interior de un sirrema.” *In Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984, p. 79 y p. 83.

⁹⁷ Esta rima no se repite en los 67 sonetos de *Concertar es amor*. En cambio, hay una rima en «uye» en el soneto XXVI de *Misteriosa presencia*, formada de cuatro verbos (de los cuales dos están en *El heredero*): *huye/ intuye/ excluye/ construye*. Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa* 1, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 40.

ni adjetivos calificativos, y, en el plano verbal, las desinencias pertenecen al modo subjuntivo, cuyo empleo es menos frecuente que el indicativo. La rima en UYA de *El heredero* se compone de la serie de palabras siguientes: *suya* (adjetivo posesivo con valor de pronombre), *exchuya* (subjuntivo del verbo *excluir*), *cuya* (pronombre relativo) y *huya* (subjuntivo del verbo *huir*). Plano nominal y plano verbal comparten equilibradamente la rima y su reparto es armonioso (cada estrofa incluye un término de cada categoría). Si las palabras-rimas del primer cuarteto pasan bastante desapercibidas, en cambio, las del segundo, llaman la atención. La del v. 6, *cuya*, deja el verso como suspendido, en espera del sustantivo que le corresponde (*cuya/gracia*). En cuanto al verbo, depende de la expresión *es inseparable que*, construida a partir de las muy vulgares expresiones “es indispensable que” o “es necesario que”, formas que requieren el subjuntivo, con la sola, pero relevante, diferencia de que la palabra “inseparable” no se suele emplear y sorprende tanto más cuanto que aquí la indispensable inseparabilidad es la de la huida... (*una seguridad vital a cuya/gracia es inseparable que le huya/ toda sombra indecisa*, versos 6/7 y 8). Entre un encabalgamiento que prescinde de la inseparabilidad sintáctica de la expresión “cuya gracia” y la necesaria huida de la sombra, la inseparabilidad parece totalmente incongruente, a no ser que precisamente recuerde, en su significado, el papel de la rima: confirmar la inseparabilidad de los dos cuartetos. Ésa es la misión de la rima en UYA, cuya última palabra es, claro está, pura sonoridad, toda entera rima: *huya*.

Estos juegos de rimas van sistemáticamente acompañados de ecos en la métrica. Así es como los versos 1 y 8, reunidos por la misma rima, son dos versos melódicos (3-6-10); los versos 4 y 5, también asociados por la rima, son dos versos heroicos (2-6-10); los cuatro versos del cuarteto clandestino son sáficos (4-6-10) y los versos conclusivos, 13 y 14, son dos versos enfáticos (1-6-10).

En cuanto a los versos 2/3 y 5/6, si bien forman también pareja –los dos primeros son sáficos y los dos últimos enfáticos–, tanto el primero de la primera pareja (el verso 2), como el segundo de la

segunda (verso 6), presentan la peculiaridad de incluir otro acento métrico en la octava sílaba.

3. Un bien tan compartido

La paradoja es uno de los medios de expresión más sólidamente enraizados en la escritura de Gil-Albert. Aquí, en el momento en que se exalta el disfrute de la propiedad, observamos con sorpresa que ésta queda siempre mantenida a respetable distancia. De seguir las fórmulas que la nombran, nos percatamos de que, de modo sistemático, se opera un despegamiento del bien poseído. En el verso 2, la casa es *extraña finca* antes de convertirse, en el verso 4, en *aquella propiedad*. En los tercetos, la *colmada herencia* se reduce a nubes y demás cosas sin sustancia. Por fin, la yuxtaposición de los términos *sueños* y *realidades* anula lo material que esta última palabra parecía representar. Finalmente, la posesión no coincide con una adquisición, es una no-adquisición ya que no tiene forma ni sustancia, es la adquisición de la nada. Dicha posesión muestra hasta qué punto la herencia es riqueza interior. Es lo que hace resaltar, en el verso 9, la expresión *dentro del pecho* y, en el verso 14, *sube hasta el corazón*. La plenitud, como lo sugeríamos en la introducción, es plenitud del corazón, plenitud del alma... en cuanto a los bolsillos, bien pueden estar rotos... como los de Rimbaud.

La adquisición de la nada es una manera singularmente optimista de rendir cuenta de la ausencia de sentido de la vida. La voz poética parece encontrar inclusive, en esta comprobación, la razón misma de la vida, y proporciona así una gran lección de valor y lucidez. Una gran lección de humildad también, en las antípodas de una habitual satisfacción egoísta de heredero orgulloso. Por eso la voz poética no se expresa en primera persona de singular sino en primera de plural (*a hacerse nuestras*, v. 12; el subrayado es mío) y emplea, en vez del adjetivo posesivo, el más ancho y colectivo artículo definido: *por los ojos pasan* (v. 11; el subrayado es mío) y *sube hasta el corazón* (v. 14; *idem*). La nada es un bien que se comparte sin restricción. Esta herencia es una actitud vital, una filosofía.

G. Lluve: el viaje libresco

LLUEVE

Desde la cama vi como llovía
sobre las verdes horas del verano
removiendo ese aroma tan pagano
de tierra y humedad: quise ese día

quedarme recostado y consumía
la jornada siguiendo el aldeano
rumor de las corrientes como en vano
de resistir su goce; a más leía,

bien a Nietzsche cual el que a entrar se atreve
a un terreno acotado y agua bebe
salutífera, o bien con los murmullos,

a Maragall de frescas asperezas.

Luego, ya anocheciendo, y de capullos,
puso Ronsard corona a mis flaquezas.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (S)	4/6/10	IA	A
V2 (S)	4/6/10	ANO	B
V3 (M)	3/6/10	ANO	B
V4 (H)	2/6/10	IA	A
V5 (H)	2/6/10	IA	A
V6 (M)	3/6/10	ANO	B
V7 (H)	2/6/10	ANO	B
V8 (S)	4/6/10	IA	A
V9 (M)	3/6/10	EVE	C
V10 (M)	3/6/10	EBE	C'
V11 (M)	3/6/10	ULLOS	D
V12 (S)	4/6/10	EZAS	E
V13 (E)	1/6/10	ULLOS	D
V14 (S)	4/6/10	EZAS	E

Este soneto, a pesar de la construcción oracional que lo parte en dos trozos muy desiguales –el primero ocupa el conjunto de los cuartetos, el primer terceto y el verso 12, el segundo los dos últimos versos– está construido a partir de una concepción bastante convencional del espacio –por un lado los cuartetos, por otro los tercetos– que coincide con la repartición temática. En los cuartetos, la voz poética expone las causas de su estancia en la cama (*llovía*, fin del verso 1); en los tercetos, da cuenta de las lecturas de un día de aparente ociosidad (*a más leía*, fin del verso 8).

1. Ociosidad y lectura

El ocio es una de las condiciones esenciales de la creación en Gilbert y uno de sus temas favoritos. Si el relajamiento es necesario para crear, la posición sentada (como en *El pecado*) o más, la posición echada, es lo que mejor le conviene al yo poético. Aquí, la situación del complemento de lugar, en la apertura del verso 1 (*Desde la cama*), y la repetición de la idea a principios del segundo cuarteto (*quedarme recostado*) son testigos de su importancia. Y el último soneto de la serie, *El resfriado*, se acaba con la visión de una voz poética recostada (*Y la hermosura ríndeme en el lecho*).

Pero el repliegue del yo poético en el cómodo espacio de su habitación no significa por ende una separación del mundo. La naturaleza viene a regalarle sus olores (*ese aroma tan pagano / de tierra y humedad*, versos 3 y 4) y sus ruidos (*el aldeano / rumor de las corrientes*, versos 6 y 7).

En cuanto a la construcción, se observa un riguroso paralelismo en la expresión de las sensaciones experimentadas por el olfato y el oído en cada uno de los dos cuartetos (un paralelismo señalado al principio de cada cuarteto: *Desde la cama*, v. 1 / *quedarme recostado*, v. 5). En la rima, los términos *pagano* y *aldeano* dan al cuadro una dimensión primitiva, en la que el instinto parece más poderoso que la reflexión, de modo que la insistencia en lo bucólico de la situación y el irresistible goce

que produce (*en vano /de resistir su goce*, v. 7/8) dan un carácter insólito, por inesperado, al ejercicio de lectura introducido al final del verso 8.

Los tercetos están dedicados a la actividad de lectura, única “actividad” que la voz en primera persona reivindica a lo largo de *Concertar es amor*, fuera de la de mirar, omnipresente (cf. *El pecado*). La lectura no dista mucho, al fin y al cabo, de la contemplación, en el esfuerzo visual y la concentración que necesita.

Una vez más, el espacio está repartido muy armoniosamente alrededor de tres autores a los que se consagran, estrictamente, dos versos a cada uno: Nietzsche, versos 9/10, Maragall, versos 11/12 y Ronsard, versos 13 y 14. Observemos primero que su diversidad hace resaltar, paradójicamente, una gran ausencia: la de la cultura castellana⁹⁸. Si los apellidos de los tres autores forman parte del centenar que se repite más a menudo bajo la pluma de Gil-Albert, puesto que José Carlos Rovira los menciona a los tres en un censo de los artistas y autores que aparecen por lo menos cinco veces en el conjunto de las obras tanto poéticas como en prosa⁹⁹, su reunión en el marco de un mismo soneto sorprende, por su ya subrayada diversidad tanto geográfica y lingüística (Alemania, Cataluña, Francia) como histórica (s. XIX, s. XVI). Sin embargo,

⁹⁸ Parece extraño que no se mencione a ningún autor de lengua castellana. Puede que diga tanto esta poesía con lo que dice que con lo que esconde... En 1949, en España, la ausencia no podía carecer de sentido. Sin embargo, la explicación proporcionada por Gil-Albert en *Fuentes de la constancia* no aboga por un ostracismo rencoroso: «¿Dónde está lo español? Es el elemento madre, lo indesarraigable, lo fatal. ¿No lees?: las hierbas que huelen, el carretero que canturrea... Puedo olvidarme de que hemos puesto el pie en la luna, pero no de la primera vez que oí, en el atardecer, un rasgueo de cuerdas. ¿Indicio bueno o malo? No lo sé. La suerte estaba echada.»

Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*, ed. de José Carlos Rovira, Cátedra, Madrid, 1994, p. 74.

⁹⁹ Rovira, José Carlos. *Juan Gil-Albert, El escritor alicantino y la crítica* 3, Edición de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1991, pp. 97-98.

podemos agruparlos de dos en dos a partir de determinados criterios. Hay dos criterios implícitos: la época que les tocó vivir, el Renacimiento (aquí Ronsard; en *El abejorro*, Gozzoli, del “quattrocento” italiano) frente al Romanticismo (en este soneto Maragall, en el siguiente Chopin) con el inclasificable Nietzsche en sus lindes; el género literario de su obra, poesía versificada (Ronsard, Maragall) frente a la obra en prosa (Nietzsche). Y dos criterios explícitos: el momento de la lectura, diurna (Nietzsche y Maragall) o nocturna (Ronsard) y el símbolo que los representa. La palabra *capullos* y luego el término *corona* muestran que el francés está asociado con una flor, la rosa, es de suponer. En cambio, los otros dos van vinculados con el agua: agua de manantial para Nietzsche (*agua bebe /salutifera*, v. 10/11), agua de torrente para Maragall (*murmulllos, frescas* v. 11/12). Resalta de la confrontación que Nietzsche y Maragall están en el poema más estrechamente unidos, lo que cronológicamente parece lógico. Pero el más cercano a la voz poética es sin duda Ronsard, como lo pone de manifiesto su experiencia de lectura. Humilde y hasta angustiada frente a Nietzsche –su respeto está señalado por el verbo *atrever*, que da cuenta de la dificultad de la obra– y frente a la de Maragall –como indica el sustantivo *asperezas*–, le alivia la lectura de Ronsard: *puso Ronsard corona a mis flaquezas*. Remontando el tiempo, se puede considerar que del agua de los autores del siglo XIX (re)nace la rosa del poeta renacentista.

2. El agua: unión de las dos partes

A pesar del fuerte contraste entre naturaleza y cultura, que justificaría ese recurrir a una estructura clásica que opone cuartetos y tercetos, un vínculo potente ata los doce primeros versos y explica la construcción oracional que habíamos señalado al empezar el análisis. Este lazo, desde el título hasta Maragall es el correr del agua. Con Ronsard, la noche y las flores sustituyen al agua diurna, y al mismo tiempo, son su consecuencia. Venida del cielo (título, verso 1), el agua viene a ser corriente de agua en el segundo cuarteto (v. 7), bebida salutífera (v. 10 y 11) y por fin murmullos

(v. 11). Dos palabras, en la rima, llevan el sello de la transformación del agua, son *llovía* (v. 1) y *bebe* (v. 10). El juego consiste en reducir la distancia sonora del uno al otro en un imperceptible murmullo. En la cumbre del poema, la repetición del verbo *llover* echa un puente entre el imperfecto del v. 1 (*llovía*) y el presente del indicativo (*llueve*) cuando, al final, el juego fónico y gráfico *atreve/bebe* acerca las formas *bebe* y *llueve*. De la variación de la desinencia verbal (*llovía*> *llueve*) a la de los fonemas iniciales (*bebe*>*llueve*) *Llueve* deja oír el rumor de sus corrientes.

3. Los apellidos

Mientras que el empleo de los apellidos da la sensación de cierta precisión, tan pronto como intentamos circunscribir con un poco de rigor lo que ha merecido la atención de la voz poética en cada autor, damos con una seria dificultad. Los apellidos, en rigor, más que revelar una verdad, la ocultan. Con Ronsard, sin embargo, el término *capullos* indica una dirección, la de los poemas (pero son numerosos) en los que el poeta celebra la rosa. Esta flor es, a todas luces, el símbolo para Gil-Albert, de la poesía de Ronsard como lo confirma el hermoso poema que le dedica en *Poesía (carmina manu trementi ducere)*:

Ronsard

A la rosa

Tal vez si cada pétalo de rosa
se pudiera juntar una montaña
de rosas treparía en el espacio
como una rosa inmensa. ¿Tantas rosas
ha consumido el mundo? Tantas rosas
como se está abriendo cada día.
Cada día, en el año, es una rosa
que muda de color, la rosa viva
que cada cual contempla lentamente,
dentro de sí, copiada en el espejo
de su tránsito fiel: la rosa sola.

Maragall está relacionado, en la mente del poeta, con un recuerdo muy preciso, el del descubrimiento en 1938, en plena guerra, de uno de

los poemarios en la biblioteca municipal de Manresa. Seguirá siendo desde entonces, su mayor referencia poética, hasta tal punto que son sus versos los que más espontáneamente le vienen a la mente, como señala en la introducción a *Misteriosa presencia*:

Si se me preguntara qué poema, qué declaración de nuestra poesía española, de nuestro viejo mapa ibérico, ocupa en la cabecera de mi cama su inscripción indeleble, diría que la de este perpetuo rumor virginal y, no obstante, tenebroso:

A l' hora que el sol se pon
bevent al raig de la font
he assaborit els secrets
de la terra misteriosa.

Part de dins de la canal
he vist l'aigua virginal
venir del fosc naixement
a regalarme la boca.

Sí, es Maragall.¹⁰⁰

En este poema, la voz poética fusiona con una naturaleza misteriosa en cuya alma se transforma. La importancia de la naturaleza, el papel del agua, ésas son las dos razones esenciales de la admiración de Gil-Albert por Maragall.

¹⁰⁰ Estos versos son los dos primeros cuartetos de *Las montañas*. He aquí la traducción al español (in Maragall, Joan, *Poesía*, Selección e introducción de Joaquim Molas, Planeta, Barcelona, 1993):

A la hora del sol poniente,
bebiendo agua de una fuente,
saboreé los secretos
de la tierra misteriosa.

Corriendo por la canal
vi yo el agua virginal
venir de oscura naciente
a regalarme la boca.

La referencia a Nietzsche, en un soneto, es, sin lugar a dudas, más insólita, más difícil de penetrar. La expresión *terreno acotado* es en sí bastante sorprendente si le damos el sentido de “terreno reservado a la cultura”. ¿Qué hay que entender por cultura? No hay aquí, acaso, un discreto juego de palabras, que permite pasar imperceptiblemente de la ruralidad a la erudición? Nietzsche se ofrece entonces como un vasto campo que explotar, una tierra nutritiva. Pero hacia qué obra de él volverse más específicamente? Todas, sin duda. Tarea insalvable. Tal vez el homenaje a Nietzsche permita aportar una precisión:

Consigo mismo

Cuando el sol tan potente
veo brillar, la llama de los mares
tan azul, y a lo lejos
las motas cuán oscuras de los bosques
sobre la alta montaña, ¡Qué grandeza
de todo un mundo me conmueve,
soledad mía! Entonces me apercibo
que una sombra me sigue, silenciosa,
cual si otro yo más leve recorriera
este mismo camino. Al lado, muda,
no sé qué diálogo inextinguible
confiéreme y se alarga con el día
como si adelantárase a decirme
lo que he visto. Más tarde, en lontananza
surge la oscuridad, todas sus luces
cuán misteriosamente uniformadas
de quietud, de bondad indiferente.
Pero ya está mi sombra refundida
con mi cuerpo: no estoy, me digo, solo.
No estoy solo, este tacto es el reflejo
de otra presencia: soy, soy algo, un mundo.
Llevo conmigo el mundo, un ser me aprieta.
No soy la soledad, llevo este peso
que me desdobra el día y en la noche
abrázame secretamente sólo
fiando en mí.*

Homenaje a Nietzsche

* Gil-Albert, Juan, *Obra poética completa 2, Homenajes e In promptus*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp.350-351.

Al leer este homenaje, el lector adquiere la convicción de que la penetración en el universo nietzscheano es primero una vuelta hacia uno mismo, una aceptación de sí mismo. Aunque abra una pista, este poema conserva aún un carácter enigmático. Tal vez sea en el ensayo que dedica a su amigo Luis Cernuda¹⁰¹, donde Gil-Albert mejor precisa la aportación de Nietzsche:

... Federico Nietzsche, a pleno aire y trepado a la altura de la montaña, bajo el torrente de luz del amanecer, lanza a los hombres, sobrecogido por el ímpetu cordial de su visión poderosa, la noticia cumbre y aterradora, la de que Dios ha muerto, anunciándole que les ha sido revelada, la nueva tabla, la transmutación de valores. Mundo en el que la raíz creadora de humanidad no responde al nombre de *compassio*, sino a la más activa de *superassio*, que ha dejado caer a sus pies las vestiduras deterioradas que no nos protegían ya del frío ni nos daban calor.

La presencia recurrente de la montaña, la alusión a la *superassio* son prueba de que Gil-Albert se refiere más bien a *Así hablaba Zaratustra* y a la noción de superhombre. Pero, es a propósito del descubrimiento por Nietzsche de Schopenhauer cuando nos revela Gil-Albert qué son los efectos de las lecturas fundamentales, que irán, según sus propios términos, “incubando en el lector”:

El nombre con que tal estallido [sic], de índole filosófica pero liberado de todas las cadenas del idealismo reinante en todas sus tendencias, se ofrece a la avidez de unos pocos y a la repulsa horrorizada de las escuelas, es el título de sobra conocido hoy, «El mundo como Voluntad y Representación» pero que, hace seis años entonces, cuando ha dejado de existir, otro pensador clave de nuestro tiempo, Nietzsche, descubre de improviso en una librería, y llevándolo a casa, se reabsorbe en él, atraído por el poderoso genio que alienta aquellas páginas y que le parece brotar en su mente con la violencia, creadora, de una furia destructiva y necesaria, y que en su mismo lector se estaba incubando;

¹⁰¹ Gil-Albert, Juan, *Realidad y Deseo en Luis Cernuda (Visión de un contemporáneo)*, in Jaime Gil de Biedma, Juan Gil-Albert, Luis Antonio de Villena, *Luis Cernuda*, Universidad de Sevilla, colección del bolsillo, 1977, p. 65.

la alegría que aquel terremoto del pensar hace irrumpir en su alma le ilumina por algún tiempo; haber encontrado a un maestro digno de tal propósito lo exalta.»¹⁰²

El carácter inesperado del descubrimiento, en una librería, recuerda el descubrimiento de Maragall por Gil-Albert en la biblioteca de Manresa en 1938¹⁰³. Las reacciones de exaltación y el estímulo que la obra provoca son exactamente las del poeta frente a sus propias lecturas. Ésa es la razón por la cual los apellidos de los autores, en su opaca densidad pueden sustituir a las obras. Son espacios de sugestión, de ensoñación o de meditación, en una palabra, son, para el lector, espacios de creación.

H. *Chopin*: un siglo de eternidad

CHOPIN

Pronto se cumplirá ese largo día
en que murió Chopin; hay quien nacido
parece para ser anuncio y nido
de alguna fuerza errante: así quería

la oscura violeta ser la guía
primaveral y así éste que transido
deja el fogoso piano como herido
por suprema caricia sólo ansía

ser la voz del Otoño. Octubre y llueve;
preparanse las fiestas y las damas,
caen rendidos los frutos y la hoja...

Si brumoso o feliz, aún quieres, amas,
esa ráfaga escucha que conmueve
de aquél que la lanzó y que se deshoja.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 73.

¹⁰³ Véase Allaire-Duny, Annick, *La Provence de Juan Gil-Albert ou le jeu des langues dans «Concertar es amor»*, in, *Pays de la langue, pays de la poésie*, Covedi /LRLLR, Pau, pp. 63-70.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (E)	1/6/10	IA	A
V2 (S)	4/6/10	IDO	B
V3 (H)	2/6/(8)/10	IDO	B
V4 (S)	4/6/10	IA	A
V5 (M)	3/6/10	IA	A
V6 (S)	4/6/10	IDO	B
V7 (E/S)	1/6/10	IDO	B
V8 (M)	3/6/10	IA	A
V9 (M)	3/6/10	EVE	C
V10 (H)	2/6/10	AMAS	D
V11 (E/M)	(1)/ 3/6/10	OJA	E
V12 (M)	3/6/10	AMAS	D
V13 (M)	3/6/10	EVE	C
V14 (H)	2/6/10	OJA	E

Chopin es uno de los músicos más celebrados por Gil-Albert. Le dedica varios poemas, entre ellos *El corazón de Chopin en El existir medita su corriente* y un homenaje *Nocturno n°1 en do menor, Op. 48 en Homenajes e In promptus*. Estos dos poemas van incluidos en la antología *Fuentes de la constancia*. En una nota para el segundo, José Carlos Rovira escribe :

La referencia permanente a Chopin, en la obra de Gil-Albert, hace al compositor polaco el motivo musical más importante, tanto por su frecuencia, como por la interiorización de su música, definida por «su turbador aire confidencial» en BV, 406. En una narración de recuerdos, destaca la valoración del músico en CG, II, 62-72. La clave de comprensión de la relación planteada en este poema, con su apertura de imágenes en los versos 19-21, desde los espacios interiores, puede ser entendida por lo que dice en CG, II, 62: «...una música que instantáneamente me dejó sumido en mí mismo a la vez que me transportaba: era Chopin.» El pacto entre fuerza doliente y dulzura de la enfermedad, de la situación

descrita en la composición, está vinculado a la valoración que Gil-Albert nos da en un aforismo: «Chopin: pocas veces el vigor y la fragilidad se habrán consumido juntos en abrazo tan melodioso, y tan inquietante. (BV, 473).¹⁰⁴

Al contrario de lo que sugieren los títulos de los demás poemas, más que en la música (aunque le sea consustancial, como luego veremos) es en la persona del músico en lo que se centra el poema; como indica el propio título, el soneto promete ser un retrato. Muy raras veces, en el conjunto de su producción poética, propone Gil-Albert tal programa, salvo en el caso de *Ronsard* en la sección *Homenajes de Poesía (Carmina manu trementi ducere)*, *Laura*, *Bernardo de Clairveaux*, *Ana de Noailles (necrológica)* y *Anacreonte o el enamorado* en *Homenajes e In-promptus*. Para los dos últimos que se acaban de nombrar, el nombre no va solo, está acompañado de lo que podría llamarse su “programa poético”. Las más veces, cuando el poeta escoge rendirle homenaje a un autor, utiliza la dedicatoria, ora colocándola en exergo, como en *Homenajes e In-promptus*, ora dándole el estatuto de título. El ejemplo que de ello ofrece *Concertar es amor* es el del primer poema de la segunda parte: *A Aussias March*. De otros lugares de la obra, se pueden citar *A Anacreonte*, en *Las ilusiones*,¹⁰⁵ o también *A André Chénier*, en *Varios*.¹⁰⁶ A menudo, el autor da precisiones acerca de la naturaleza de la composición que dirige a la persona (real o imaginaria) homenajeada: *Dos sonetos a Federico García Lorca*, *Oda a Píndaro*, *Endecha al Rey David*, *Himno a Luzbel*.¹⁰⁷ Otras veces precisa

¹⁰⁴ Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*, Edición de José Carlos Rovira, Cátedra ed., Madrid, 1984, p. 193.

¹⁰⁵ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 232.

¹⁰⁶ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa 3*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 181.

¹⁰⁷ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp. 116 - 245 - 287 - 302.

la causa de su homenaje: *Oyendo a Mozart, A las páginas manuscritas de Proust*¹⁰⁸.

Esta visión panorámica permite restringir la comparación y así nos limitaremos a los dos títulos más cercanos a *Chopin*, que son *Ronsard* y *Laura*. Ambos poemas, sin embargo, llevan, además de su título, una dedicatoria, el primero, a la rosa, el segundo, al soneto, de modo que el nombre no permanece en su espléndido aislamiento sino que está relacionado con un objeto poético del cual es la representación carnal. Para Chopin, se podría pensar en una dedicatoria al piano. La ausencia de epígrafe hace de Chopin algo más que un pianista, por genial que fuese, es todo el personaje quien entra en la literatura, su vida *es* literatura.

1 – La muerte de Chopin

Desde el principio, se asocia el recuerdo de Chopin con la fecha de su muerte, de modo que el soneto podría ser una tumba –en el sentido de las Tumbas mallarmeanas, aunque no aparezca la palabra–, si el carácter anticipado del homenaje en relación con la fecha de la muerte no permitiese la creación de un espacio en que la muerte ya está presente, ya y aún no: *Pronto se cumplirá ese largo día/ en que murió Chopin* (versos 1 y 2). Así pues, la conmemoración no es trágica, ni siquiera nostálgica, es viva prueba de la eternidad de Chopin. Al respecto, es importante observar cómo Gil-Albert subraya la fecha de la muerte del músico: insiste en el día (*ese día*) y después en el mes (verso 9: *Octubre*), pero no menciona el año. Resulta que Chopin murió el 17 de octubre de 1849, o sea un siglo, menos un mes (recuperado en el poema mismo), antes de la escritura de *Sonetos de Septiembre*, con fecha de septiembre de 1949. Esta “coincidencia” arroja un luz nueva sobre el paratexto, que cobra de repente una dimensión simbólica. El siglo es un espacio temporal que hace mella en la imaginación, un punto de referencia mágico. Dos ejemplos, completamente diferentes, pero

¹⁰⁸ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa* 1, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, pp. 222 - 308.

basados ambos en la personificación, muestran hasta qué extremos el siglo, para bien o para mal, es una entidad irreductible para el espíritu, una masa definitoria. Victor Hugo, en *Las hojas de otoño* empieza su autorretrato con “Ce siècle avait deux ans”¹⁰⁹ :

Ce siècle avait deux ans! Rome remplaçait Sparte,
Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,
Et du premier consul déjà, par maint endroit,
Le front de l'empereur brisait le masque étroit.
Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix ;
Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
Abandonné de tous, excepté de sa mère,
Et que son cou ployé comme un frêle roseau
Fit faire en même temps sa bière et son berceau.
Cet enfant que la vie effaçait de son livre,
Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
C'est moi. - [...]

Y, Stéphane Mallarmé lo utiliza en sentido figurado para exaltar la soledad de Edgar Poe frente a la inculta muchedumbre¹¹⁰:

Le tombeau d'Edgard Poe

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change,
Le poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouventé de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

¹⁰⁹ Hugo, Victor, *Les feuilles d'automne; Les chants du crépuscule* (extraits), Larousse, Paris, 1948.

¹¹⁰ Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1945, p. 189.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du blasphème épars dans le futur.

Las fechas tienen una importancia primordial para Gil-Albert que indica siempre minuciosamente las de la composición de sus poemarios, y se complace en hacer coincidir el tema de sus composiciones con el momento de su creación (o por lo menos en dejar pensar que coinciden). Por ejemplo, el poema *La muerte de Varios*¹¹¹ lleva un subtítulo que reza: *En el día de difuntos*. Por otra parte, la distancia entre la fecha de composición del poema y la de la muerte del personaje homenajeado sí le importa, como señala el título del poema de *Las ilusiones: A Anacreonte (En el año dos mil cuatrocientos veintidós de su muerte)*. Por lo tanto, si el “detalle” del siglo se ha silenciado, no es porque no tenga importancia sino porque ha invadido otro espacio textual, el de la estructura. Ya se notó en la primera parte de este trabajo la importancia del cifrado (en el sentido literal del término, importancia de las cifras y de los números) en la construcción de la obra. Aquí, el siglo aporta al edificio el valor del tiempo de eternidad, ya advertible en el tiempo cíclico del año, la sucesión de las estaciones, etc... Por añadidura, el siglo introduce en el poemario una fuente callada y sin embargo bien presente, por la importancia de lo rural en *Sonetos de septiembre*, la de *Las bucólicas* de Virgilio.

Al respecto, no carece de interés advertir que, en *Las bucólicas*, Virgilio se apoya en un oráculo de la Sibila “que había dividido la historia del universo en un séquito de edades distintas o *saecula*, de cien años cada una o de ciento diez [...] Su ciclo volvía a empezar eternamente. El oráculo, según se dice, contaba diez años.” Así pues,

¹¹¹ Gil-Albert, Juan, *Obra Poética Completa* 3, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1981, p. 170.

en los diez sonetos de *Sonetos de septiembre*, la presencia de los cien años del siglo de Chopin que se convierten en otras tantas edades del Gran Año ¿no remitiría a la edad de oro, a una palingenesia o un renacimiento universal? La intrusión de la profética edad de oro del universo virgiliano interviene precisamente justo antes de *Pequeño concierto*, centro de la construcción circular de los cinco últimos sonetos, como ya queda dicho¹¹², cuyo título indica la apoteosis de la música, templo del concierto del mundo, como se verá con el análisis de dicho soneto. Ahora bien, tanto en *Las bucólicas* como para los cinco últimos sonetos de *Concertar es amor*, los cantos se responden de dos en dos:

...la disposición de *Las bucólicas* no responde al orden cronológico de su composición sino a una intención esotérica. La obra fue construida según las leyes de la simetría del templo perfecto. [...] *Las bucólicas* se responden de dos en dos.¹¹³

¹¹² Véase parte 1. *Construcción de Sonetos de septiembre*

¹¹³ *Bucoliques et Géorgiques de Virgile*, presentadas por Henri Chabrol, Classiques Roma, Librairie Hachette, Paris, 1948, pp. 2/3. El crítico aporta luego más precisiones:

El poeta canta primero los trabajos terrestres: en el primer grado (I-IX), la guerra, la violencia; subiendo un poco (II-VIII), los trabajos del amor, el amor humano, *indignus amor*, que esclaviza, engaña y mata. En el grado superior, empieza la liberación por la música (III-VII): los cantos alternos de los pastores arcadios, las justas poéticas que serenar y ennoblecen el alma con su fuerza mágica. Más alto aún, alcanzamos la esfera de las revelaciones sobrenaturales (IV-VI): la Sibila, voz de Apolo, profetiza la paz y la humanidad regenerada por una nueva Edad de Oro; Silena, voz de Dionisos, explica la génesis del mundo desde la primera edad de oro, y abre a los elegidos el camino del retorno. La bucólica V está en la cumbre del templo místico: Dafne ha vencido al amor terrestre hasta en su muerte, y resucita en la alegría del verdadero amor: Apoteosis de César, no cabe duda, pero también del Poeta iniciado. Queda la Bucólica X, que es simétrica de la V: Virgilio vierte en ella la compasión que siente por Gallus, el poeta que, privado de las revelaciones supremas, sucumbe a los furores del amor terrenal.

Para los poemas de Gil-Albert, y tras un rodeo por Dante, es preferible considerar una construcción esférica (VI-X/ VII-IX/ VIII), cuyo punto culminante es el concierto. La tensión mayor entre cultura y naturaleza (VI-X, *Llueve*: el poeta se mantiene voluntariamente en la cama para leer/ *El resfriado*: la naturaleza impone al poeta que se acueste / VII-IX: *Chopin*: Arte de la música; interior / *El cazador*: Arte de la caza, comunión con la naturaleza) se resuelve finalmente en el pequeño concierto – puramente poético – de la naturaleza. En el corazón de la composición, entonces, el Arte del poeta.

2. Chopin, fuerza errante

El errar, en la poética de Gil-Albert, es la condición del que ha sabido elevarse por encima de todas las contingencias. Laura, en el soneto epónimo, es un *somero cuerpo errante*. Chopin, quien ha abandonado su Polonia natal para instalarse en Francia, es un parangón del errar. Sin embargo, no relaciona Gil-Albert la errancia de Chopin con su condición de exiliado sino con el carácter excepcional de su destino (el sustantivo *sino* es la última palabra de *Concertar es amor*¹¹⁴). La excepcionalidad del destino la traduce poéticamente la paradoja: Chopin es a la vez *anuncio y nido*, es decir, principio y fin, causa y consecuencia.

Esta dualidad paradójica le confiere al poema su armadura ya que se fundamenta totalmente en el equilibrio de los contrarios. Así pues, a la violeta primaveral se opone el otoñal piano. El segundo cuarteto está construido en esta oposición cuyo paralelismo viene subrayado por la repetición del adverbio *así* (verso 4/verso 6). El juego de los adjetivos (*oscura violeta*, verso 5/ *fogoso piano*, verso 7) acentúa el contraste.

No obstante, a priori, el primer terceto parece situarse enteramente bajo el signo del otoño; el mes de octubre (el más representativo de dicha estación), la lluvia –*ser la voz del Otoño. Octubre y llueve*;

¹¹⁴ Es la última palabra del soneto LXI.

verso 9–, las hojas muertas y las frutas maduras. Estas últimas evocan, evidentemente, las vendimias, de modo que las fiestas anunciadas en el verso 10 podrían relacionarse con ellas y recordar las antiguas bacanales o fiestas dionisiacas. Sin embargo, al retomar los datos de la obra gilalbertiana, nos percatamos de que las fiestas aludidas son fiestas de primavera. Es testigo de ello la segunda parte de *Concertar es amor*¹¹⁵. Los textos de juventud, publicados en *El Noticiero regional*, y sacados del olvido por Adrián Miró, constituyen una prueba tajante. Son las fiestas de San Jorge, que tienen lugar el 23 de abril. Los textos, además, iluminan un aspecto bastante misterioso del verso 10, referente a las “damas”¹¹⁶, de modo que las fiestas aludidas no son fiestas de otoño sino de primavera. Leído con estos datos, el primer terceto entra en resonancia con los cuartetos al reproducir, a su escala, la estructura del conjunto: el verso 10 evoca la primavera, el verso 11, el otoño, y, al mismo tiempo, se asiste a una perfecta fusión de los contrarios, por la ilusión (convertida en realidad) de homogeneidad del terceto.

3. Sinónimos

Puesto que el poema entero, hasta en sus mínimos detalles está basado en la paradoja, sorprende el recurso a la redundancia del final

¹¹⁵ Véase por ejemplo, el soneto XXXI: *Estos pueblos jocosos y festivos/es como si al llegar la primavera/ volcáranse en clamores hacia fuera/ cual si alguien los pinchara;...*

¹¹⁶ Miró, Adrián, *Gil-Albert desde Alcoy*, Alcoy, 1994. Aludo al texto *Bruma de los tiempos. Fiestas en mi pueblo. --Las vísperas--* con fecha del 22 de abril de 1928. Se ven ahí los preparativos para las fiestas de *moros y cristianos* de Alcoy y la importancia de las *damas* (se emplea dos veces el término a propósito de una señora del pueblo, Doña Berta): «Era la dama menuda y señoril...» y también «Bien se prepara el tiempo para honrar al Santo –comentaba la dama, describiéndose su manteleta de labor de ganchillo con cintas coquetonas.» (pp. 98-105).

del verso 11. Dos verbos, *querer* y *amar*, dicen simultáneamente el acto de amar: *Si brumoso o feliz, aún quieres, amas*. El carácter reduplicativo del empleo va subrayado por la puntuación, ya que una coma se cuelga entre los dos verbos en el lugar donde, entre los dos adjetivos contrarios del primer hemistiquio, se insinúa el adversativo “o”. El lugar de cada verbo, fuera del papel de la rima, es indicio, a pesar de todo, de una progresión. Al vulgar “querer” se sustituye el escaso y refinado “amar”. Dejemos que el propio Gil-Albert explique la diferencia que existe entre ambos verbos. En marzo de 1982, Joaquín Calomarde, crítico y amigo del poeta, recibe el texto inédito siguiente¹¹⁷:

El francés dice: je t'aime; el italiano: lo ti amo; el inglés: I love you: Te amo, encantador, claro. Pero el español es, como en tantas cosas, menos idealista, de lenguaje más tangible: el amor le pertenece como a cualquier ciudadano del mundo, pero cuando ve a alguien a quien ama le declara: te quiero. No puede ser más expresivo de lo que pasa; decimos: quiero una bicicleta, un perfume, un libro; pues eso mismo; vemos a alguien, se nos revela, nos sorprende, y nos decimos: le quiero. Nada puede definirnos mejor. Es su querido, dicen las gentes –no su amado–. Y así es. Amar queda entonces como algo literario, poético; el lado ideal de la posesión. Querer es siempre apresar; y cuando es de veras, estamos ante una empresa envidiable.

“Amar” no es lo contrario de “querer”, es su “lado ideal”. Más que redundante, la fórmula es amplificadora. Este juego es el desenlace, a nivel semántico, de un procedimiento dominante en el texto. Así pues, la paronomasia «parece para ser» del verso 3 se dobla con una ampliación de «parece» en «para ser», pero, sobre todo, es en la construcción del pensamiento donde el fenómeno cobra su mayor dimensión. El pensamiento de Gil-Albert progresa a base de desarrollos sucesivos, de carácter a veces demostrativo, otras veces digresivo. La puntuación, en su variedad –el punto y coma (después

¹¹⁷ Calomarde, Joaquín, *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*, Anthropos, Editorial del Hombre, 1988, pp. 113-115.

del primer hemistiquio del verso 2, al final del verso 9), los dos puntos (en la cesura del verso 7), los puntos suspensivos (al final del verso 11), la coma del final del verso 10 y las tres comas del verso 12— tiende a abrir espacios más que a cerrarlos. Hasta el punto del verso 9 está como absorbido, franqueado por la complementariedad tanto fónica (efecto de la sinalefa) como temática (octubre pertenece al otoño, es uno de sus elementos constitutivos). La frecuencia de la cópula “y” (versos 3, 6, 9, 10, 11 y 14), el papel de las comparaciones (*así/ así, como*), el empleo de “aún” preparan la amplificación temporal que, en el último verso, independientemente de la oposición entre *lanzar* y *deshojar* que recuerda que Chopin es anuncio y nido, principio y fin, encadena pasado (*lanzó*) y presente (*se deshoja*) en un eterno recomenzar.

I. Pequeño concierto: concierto en el corazón, corazón del concierto

PEQUEÑO CONCIERTO

Ya el mal tiempo pasó y los pajarillos,
entre frescas monedas de oro puro
que tintinean dentro del oscuro
boscaje, se retozan; van los grillos

parsimoniosos por los veludillos
paciendo, y arrastrando el casco duro,
salen los caracoles de su apuro
indagando la causa de estos brillos

que a divagar convidan. Cuán ligeras
cruzan las mariposas del verano
por un aire más terso: se oye el río

cual una voz amiga que quisiera
resucitar -¡la muerte suena en vano!-
Me late el corazón, el mundo es mío.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (M)	3/6/10	ILLOS	A
V2 (M)	3/6/10	URO	B
V3 (S)	4/6/10	URO	B
V4 (H)	2/6/10	ILLOS	A
V5 (S)	4/6/10	ILLOS	A
V6 (H)	2/6/10	URO	B
V7 (E)	1/6/10	URO	B
V8 (M)	3/6/10	ILLOS	A
V9 (S)	4/6/10	ERAS	C
V10 (E)	1/6/10	ANO	D
V11 (M)	3/6/10	IO	E
V12 (S)	4/6/10	ERA	C'
V13 (S)	4/6/10	ANO	D
V14 (H)	2/6/(8)/10	IO	E

La continuidad que supone pasar de *Chopin* a *Pequeño concierto*, sugerida por este título, parece confirmada por la indicación climática del primer verso: después de la lluvia (*Chopin, Octubre y llueve*, verso 9), el buen tiempo (*el mal tiempo ya pasó*, v. 1). Sin embargo, la voz poética le reserva una verdadera sorpresa al lector en espera de un “concierto”. En vez de la orquesta o del músico, una miríada de insectos y demás animalitos de la selva está disfrutando de la vuelta del buen tiempo. A falta de música, se impone de inmediato al lector el criterio de pequeñez, creando una disociación entre el adjetivo *pequeño* y el sustantivo *concierto* al que remite. Rima del primer verso, la palabra *pajarillos*, y luego *veludillos* en el verso 5, dan el tono a causa del empleo del diminutivo. Y de nuevo con la rima, el término *grillos*, por lo que designa, convoca también la pequeñez, arrastrando consigo el

último término del paradigma, del que difiere por la letra inicial tan sólo, *brillos*. Por fin, la presencia de caracoles y mariposas completa la formación de un paisaje de lo sumamente diminuto.

1. Cada cual con su papel y su espacio

La abundancia, sin embargo, compensa la pequeñez, como indican los plurales, de modo que las cuatro minúsculas especies ocupan el vasto espacio de doce versos. Por tanto, no asistimos a un desafinado desorden, sino a un reparto ordenado, tanto de las actividades como de los lugares donde se ejercen. Este orden se manifiesta en la arquitectura del soneto por un riguroso paralelismo. Los pajarillos ocupan un espacio que empieza con el segundo hemistiquio del verso 1, sigue con los versos 2 y 3, y termina con el primer hemistiquio del verso 4, o sea una zona equivalente a tres versos completos. La evocación de los grillos corre en tres versos, del segundo hemistiquio del verso 4 al encabalgamiento abrupto del verso 6, o sea un zona que equivale a dos versos enteros. Luego, de nuevo, un espacio de tres versos completos va dedicado a los caracoles, del final del verso 6 a la cesura del verso 9. Por fin, a las mariposas, como a los grillos, les corresponde el equivalente de dos versos, del final del verso 9 al final del primer hemistiquio del verso 11. La reescritura de los once primeros versos del soneto permitirá una mejor visualización de la construcción espacial:

Ya el mal tiempo pasó
y los pajarillos,
entre frescas monedas de oro puro
que tintinean dentro del oscuro
boscaje, se retozan;

van los grillos
parsimoniosos por los veludillos
paciendo,

y arrastrando el casco duro,
salen los caracoles de su apuro
indagando la causa de estos brillos
que a divagar convidan.

Cuán ligeras
cruzan las mariposas del verano
por un aire más terso;
se oye el río [...]

Este rigor corresponde al hecho de que a cada uno, en la naturaleza, le pertenece un espacio propio, inalienable: a los pájaros, el *oscuro bosque* (v. 3/4); a los grillos, los *veludillos* (v. 5); los caracoles no salen nunca sin su casa a cuestas (*arrastrando el casco duro*, verso 6); en cuanto a las mariposas, el cielo es suyo (*por un aire más terso*, v.11).

Por fin, cada uno, en su delimitado espacio, tiene una actividad propia: *los pajarillos se retozan, los grillos van paciendo, los caracoles salen indagando...*, *las mariposas cruzan, ligeras, por el aire*. Tal organización, tanto del espacio ficcional (el soneto) como del espacio real (la naturaleza) conduce a considerar que, aquí, el *concierto* responde a la siguiente acepción:

Colocar o relacionar cosas de modo que cooperen todas convenientemente a un resultado o al buen efecto del conjunto.¹¹⁸

2. La llamada del oro

Como tiende a probarlo la construcción del soneto, la diversidad no conlleva ninguna adversidad, ningún desorden. La heterogeneidad de las actividades, de hecho, se reduce en la persecución de una misma meta: sacar provecho, en el sentido más material, más económico, financiero, de la expresión, de la vuelta del buen tiempo. Así pues, los pajarillos se retozan *entre frescas monedas de oro puro/ que tintinean* (versos 2/3), los grillos, ahorradores, pacen *parsimoniosos*¹¹⁹ (verso 5), los caracoles

¹¹⁸ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, 1984. «*Concertar*».

¹¹⁹ Parsimonioso > parsimonia: 1-Moderación o prudencia, particularmente en el gasto de dinero. 2- (usado pero no en D.R.A.E.) Calma: 'Estaba contando las nueces con mucha parsimonia'.

Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, 1984.

*salen de su apuro*¹²⁰ (verso 7), por fin, las mariposas, muy alejadas de los sagaces grillos, se lo juegan todo sin reflexionar: *ligeras cruzan*¹²¹ (versos 9/10). Es de observar que, a nivel lingüístico, la polisemia y la diversidad van a la par.

Por cierto, se podría pensar que la supuesta inocencia de los bichitos está algo lastimada por la revelación de unas actividades poco desinteresadas que las transforman de repente en animales de las fábulas de La Fontaine o Samaniego, pero este maná caído del cielo tiene algo de lluvia apolínea... no obstante, el verbo *tintinear* nos orienta hacia otra justificación del paradigma. En efecto, la definición de este verbo –«Sonar con el sonido llamado «tintín»– restablece el vínculo con la música y recuerda la promesa del título: *Pequeño concierto*. El hecho de que el tintineo resulte del ruido de unas monedas de oro puro (v. 2 y 3) supone entonces que dinero y música puedan a veces coexistir e impone una de las definiciones de *concertar*:

«Acordar una venta, alquiler o servicio por determinado precio: ‘Han concertado la venta de la casa en dos millones de pesetas.’ Cuando el sujeto es el que compra, toma en alquiler, etc..., pueden suprimirse las palabras «compra, alquiler» etc...: he concertado el piso en dos mil pesetas al mes.»¹²²

Con lo cual, en su acepción económica, el *concierto* explica la venalidad de los bichitos y *mutatis mutandis*, su armonía restituye a este concierto su musicalidad y su poeticidad. De hecho, la belleza está inscrita en el corazón del paradigma del dinero, en los términos y expresiones «oro puro», «veludillos», «brillos» y «aire más terso».

¹²⁰ Op. cit. Apuro (en plural, construcción con «encontrarse, estar, verse, pasar, poner, dejar, sacar, salir») «estrecheces». Necesidad de algo que no se tiene ni se sabe cómo obtener; especialmente en dinero: ‘Siempre me habla de sus apuros’. Comentaré más adelante el problema del singular que no impide entender, de todos modos, ‘salir de apuros’ bajo el primer sentido.

¹²¹ Op. cit.: Cruzar: 5- jugar cierta cantidad en un juego de azar.

En cuanto al adjetivo «ligeras», puede tanto más aludir a la imprevisión que los «cascos duros» de los caracoles sugieren la expresión «ligero de cascós».

¹²² Op. cit. «concertar»

3. Plurales y singular

Después de la abundancia de animalitos, la unicidad se presenta triplicada en los versos finales: el río como una voz amiga, la muerte, el yo poético (*Me late el corazón...*). Este pasaje de lo múltiple al uno viene marcado, en las rimas por la irregularidad de la rima C que asocia *ligeras* con *quisiera* – la cuestión de la clase gramatical de cada palabra no es sino puro trampantojo, que pierde al lector por los caminos del “lape-près”¹²³. Para decirlo con las voces del texto, (*son*) *brillos que a divagar convidan*-. Este pasaje del plural al singular fue preparado en el segundo cuarteto por un juego contrario que, respetando la rima B (en URO) amputó la expresión *salir de apuros* de su “s” final. El singular pues va a unir su voz al concierto –mudo– de la multitud de los animales. La importancia del oído está entonces subrayada por las palabras *se oye*, *voz*, para el río, *suena* para la muerte y *late* para el corazón.

En primer lugar, río y muerte ofrecen el concierto de sus dos voces antagónicas para significar el eterno retorno. La primera voz es la del río, que, por la amistad que intenta resucitar (v. 9/10) parece anunciar el soneto en valenciano de la segunda parte, dedicado a Ausias March, “amic”, que el soneto hace renacer como por encanto:

...Esta tonada
ets tu mateix, amic, qui me refresca

de llavi a llavi un glop de fam sagrada
i que em diu mentres bec ensomnie i cant
que tot s'en va i tot torna eixe es l'encant.

En cuanto a la muerte –en el decimotercer verso: lo cual sugiere inevitablemente el decimotercer arcano mayor del Tarot–, se la invita por lo visto a desaparecer ya que su acción no tiene efecto: –*la muerte suena en vano*–. A pesar de todo, no está excluida, pues está presente y activa. Su colocación entre guiones puede, de hecho, interpretarse

¹²³ Véase nota n^o34.

ya sea como un apartamento ya sea como una valorización, como ya es el caso para cierta cantidad de proposiciones exclamativas (ver última parte del análisis de *El pecado*). El verbo *sonar* marca incluso su extraña afinidad con las circunstancias que lo rodean. Como se acaba de observar, entra este verbo en el paradigma acústico que solidariza los diferentes elementos del final del soneto, pero también, entra en resonancia con el verbo “resucitar” que ocupa el principio del verso 13, en la medida en que *sonar* puede significar lo siguiente:

«Despertar un nombre, una noticia, una música, etc; en alguien un recuerdo, como si ya hubiera oído antes: ‘Me suena esa cara’.»¹²⁴

Por fin, última soledad, la voz poética de primera persona aparece en el postrer verso: *Me late el corazón, el mundo es mío*. Con ella, todas las acepciones del “concierto” encontradas a lo largo del análisis del soneto acaban fundiéndose en una última evocación. Así pues, la acepción musical va sugerida por el latido del corazón –*me late el corazón*–, luego, la acepción económica del término, mediante la posesión del mundo –*el mundo es mío*–, y por fin, la organización del espacio está sometida a la estricta construcción quiasmática. Además, la voz poética de primera persona ocupa en el verso los dos extremos, englobando su corazón / mundo. Su posición en la rima, que es el pronombre posesivo “mío”, hace que entre en resonancia con la rima en “illos” (cuya pronunciación, con un poco de dejadez, puede ser muy parecida), tanto más cuanto que el pasaje del plural al singular ha sido preparado por la rima C (*ligeras/ quisiera*). Esta coincidencia une la voz de primera persona a lo infinitamente pequeño, de modo que, siendo pequeño, el “yo” se cuela conceptualmente en el título (*Pequeño concierto*). Y, a su vez, la insinuación del “yo” en el título produce una nueva lectura, que transforma el sustantivo en verbo en primera persona (*concierto*)

¹²⁴ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984.

y el sentido del título en “yo concierto (lo) pequeño”. Se entiende entonces por qué en un principio *pequeño* no se dejaba entender sino como adjetivo especificativo del sustantivo *concierto* y no, sustantivado, como complemento del verbo *concierto*: su autonomía adquirida en el poema era la condición de la emancipación del término *concertar*, que, por su doble pertenencia gramatical, sugiere la definición siguiente – por poco que se la someta al sistema de la inversión (*tener una palabra única distintos accidentes gramaticales*):

«tener iguales sus accidentes gramaticales comunes dos palabras que van juntas»¹²⁵

Finalmente, este análisis resalta que el poema convoca sucesivamente las diversas virtualidades del vocablo *concertar* para brindarnos un verdadero concierto polifónico.

J. *El cazador: una muerte justa*

EL CAZADOR

Preparando está el joven su escopeta
que lo ha de acompañar por la ribera
cual quien busca el cubil de alguna fiera
que aterrara el lugar; la altiva meta

persigue de matar con arte y treta
algún chusco conejo de la sierra
que roerá el romero o a su vera
caerá el ave feliz. La noche neta

se pasa en engrasar el caño adusto
del que fluye la muerte; luego ensaya
las botas nuevas –¡Dulce correría!–.

Lo mira su mastín y donde vaya
el cómplice será, husmeante y justo,
de esa forma ancestral de la alegría.

¹²⁵ *Op. cit.*, «*concertar*».

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (M)	3/(5)/6/10	ETA	A
V2 (H)	2/6/10	ERA	B
V3 (M)	(2)/3/6/10	ERA	B
V4 (M)	3/6/10	ETA	A
V5 (H)	2/6/10	ETA	A
V6 (M)	3/6/10	ERrA	B'
V7 (S)	4/6/10	ERA	B
V8 (M)	3/6/10	ETA	A
V9 (H)	2/6/10	USTO	C
V10 (M)	3/6/10	AYA	D
V11 (H)	2/(4)/6/10	IA	E
V12 (H)	2/6/10	AYA	D
V13 (H)	2/6/10	USTO	C
V14 (M)	3/6/10	IA	E

Este soneto parece ser una variación del poema de Maragall *El mal cazador* en el que se pueden leer los versos siguientes:

Cuando al buen Dios elevan,
ante los pies le salta
una liebre endiablada.

Rompe a ladrar el perro,
a saltos va ella huyendo,
la sigue el cazador.

«Corres y correrá.
Jamás te detendrás.»
Es ésta la sentencia.

«Corro y más correré.
Jamás me detendré.
Alegre es la sentencia.»

La visión ofrecida de la caza es una visión idílica puesto que esta actividad es conforme con la tradición (verso 14). Se relaciona así con los sonetos 2 (*Los hongos*) y 5 (*El heredero*) de la serie, que describen unos actos que establecen cierto tipo de relación entre el hombre y la naturaleza, una relación a la vez de domesticación y de protección, en algún modo, de armonía.

Como el soneto *Los hongos*, *El cazador* describe la situación previa a la caza, las condiciones de su realización. El poema en su conjunto está bajo el signo de la preparación (*preparando* es la primera palabra del verso 1, de la misma manera que *aprestar* se hallaba en el primer verso de *Los hongos*), y por tanto, del futuro (*lo ha de acompañar*, en el verso 2 es un futuro analítico, cuya forma clásica subraya, mediante la gramática, el carácter “ancestral” de la caza, *roerá*, verso 7, *caerá*, verso 8, *será*, verso 13). Estos futuros permiten la proyección en el porvenir de una actividad del pasado, reuniendo así los dos extremos de la temporalidad.

El soneto se estructura en torno a cuatro aspectos de la preparación de la caza: de los versos 1 a 8, la alusión a la escopeta no es más que un pretexto para abordar los blancos o futuras presas del cazador. Luego, la segunda mitad del verso 10 y el verso 11 están dedicados a las botas. Por fin, el último terceto evoca la presencia del perro al lado del cazador. Aunque el desequilibrio de las partes parezca subrayar su respectiva importancia, el orden de su presentación pone en tela de juicio esta primera impresión. En efecto, la visión final de las botas y del perro aparta la muerte y deja lugar a otra imagen de la caza: la de una comunión con la naturaleza recorrida (*las botas nuevas –¡Dulce correría!*, verso 11) y con el animal amigo (*su mastín, cómplice*, versos 12 y 13). Sin embargo, ese movimiento hacia la vida que se inscribe a la escala del poema se encuentra también, de leer con atención, en los ocho primeros versos, dedicados a mostrar los blancos del cazador.

1. Las presas: de la fiera al pájaro alegre

El joven cazador está presentado primero mediante la comparación (*cual quien busca el cubil*, verso 3), como si estuviera persiguiendo, con la imaginación, una fiera (*alguna fiera/ que aterrara el lugar*), lo que le confiere, para empezar, un prestigio heroico. El ennoblecimiento producido por su valor se plasma en el adjetivo “altiva” aplicado aquí, metonímicamente, a la tarea por cumplir (*la altiva meta/ persigue de matar...*). No obstante, la realidad, revelada en el segundo cuarteto, cobra otro aspecto muy distinto. Allí el arte pasa a ser artificio en un juego paragramático (*con arte y treta*) en la rima del verso 5 y, desde entonces, la caza toma un sesgo lúdico. Los animales son felices y graciosos (*chusco conejo/ ave feliz*) y su muerte está descrita sin dramatización, con una familiaridad natural: *el conejo roerá el tomillo, a su vera caerá el ave feliz*. Ninguna tragedia pues, más bien un divertimento: esta tonalidad la traduce felizmente en lo formal la irregularidad de la rima en “era” (*sierra/ vera*), que, al transformarse en asonancia («e/a»), sintoniza con la rima asonante interior en “e/o” presente en el corazón del cuarteto en las palabras *conejo* y *romero*.

2. La escopeta, fuente de muerte

Anunciada en el verso 1 (*Preparando está el joven su escopeta*), la escopeta no se describe antes del verso 9, con lo cual enmarca la evocación de la caza. La descripción está centrada en la meticulosidad con la cual el cazador limpia el cañón, y no se alude a ninguna otra parte del instrumento. Pero, curiosamente, a pesar de una rigidez nueva después de la relajación del segundo cuarteto, rigidez introducida por el adjetivo *adusto* (rima del verso 9), el término empleado para nombrar al cañón no es el término adecuado. En efecto, no se suele hablar del “caño” sino del “cañón” « (*tubo de las armas de fuego por donde sale el proyectil*¹²⁶) de una escopeta. Las principales acepciones del término *caño* son las siguientes¹²⁷:

¹²⁶ Moliner, María, *Diccionario de Uso del Español*, Gredos, Madrid, 1984, p. 501

¹²⁷ *Op. cit.* p. 501.

1) Tubo corto. Particularmente, los que, enchufados uno a continuación de otro, forman las cañerías o tuberías, y, en especial, los de cerámica.

2) Tubo por donde sale el agua en una fuente ‘fuente de los siete caños’.

La palabra “caño”, gracias a la segunda de sus acepciones, se encuentra en estrecha relación con el verbo “fluir” y contribuye a la asociación del agua y de la muerte. Pero, entre los cuatro elementos, es el agua la que, para Gil-Albert, simboliza la vida con más nitidez (¿no es “neta” la noche?: *La noche neta/ se pasa en engrasar el caño adusto*, versos 8 y 9) de modo que la muerte, apresada en el paradigma vital del agua, viene a formar parte del ciclo de la vida, no en una aceptación resignada del fatalismo, sino en una fusión consustancial: la muerte es vida. Entre paréntesis en *Pequeño concierto*, la muerte se otorga un papel relevante en este soneto consagrado a los preparativos de la caza. Pero la muerte es una muerte amiga, como lo indican la personificación de la escopeta *Preparando está el joven su escopeta/ que lo ha de acompañar...* (versos 1 y 2), la belleza del acto de matar: *matar con arte y treta* (verso 5), y sobre todo el empleo del verbo “fluir” (*el caño adusto/ del que fluye la muerte...*, versos 9 y 10) que, reuniendo muerte y agua, hace de aquélla un elemento vital.

3. Rima interior y cesura: un verso dentro del verso

Ya tuve la oportunidad de señalar, en el segundo cuarteto, la rima asonante en “e/o” (*conejo/ romero*), de los versos 6 y 7. Si el procedimiento es más visible en esta estrofa, no se trata sin embargo de una exclusividad. Muy al contrario, se pueden destacar otras dos series de rimas (o por lo menos de ecos) interiores formadas por las palabras agudas que llevan el acento métrico de sexta posición:

Serie n°2:

- v 2: acompañar
- v 4: lugar
- v 5: matar
- v.9: engrasar
- v 13: será
- v 14: ancestral

Serie n°3:

- v 3: cubil
- v 8: feliz
- v 12: mastín

Estas asonancias, asociadas a la cesura, le confieren al primer hemistiquio de los versos una autonomía significativa. De hecho, los primeros hemistiquios de los versos 6 y 7 son autosuficientes en lo que se refiere a su significado: *algún chusco conejo/ que roerá el romero*. Esta autonomía indica que se colaron en la más amplia estructura del endecasílabo unos versos más cortos, los heptasílabos. Ahora bien, el heptasílabo es precisamente el verso de *El mal cazador*, el poema de Maragall evocado al empezar este análisis.

Con las palabras agudas, basta desprender el sintagma del contexto versal para que aparezca el heptasílabo, artificiosa y maliciosamente truncado. Por fin, liberándose de la rima asonante a la que traspasa, el heptasílabo se revela cada vez que la cesura coincide con el número de sus sílabas, y es así como aparecen nada menos que trece heptasílabos escondidos en los catorce endecasílabos:

Preparando está el joven
que lo ha de acompañar
cual quien busca el cubil
que aterrara el lugar;
persigue de matar
algún chusco conejo

que roerá el romero
caerá el ave feliz. (con sinéresis en *caerá*)
se pasa en engrasar
del que fluye la muerte;
Lo mira su mastín
el cómplice será,
de esa forma ancestral

Hay tan sólo una excepción, el undécimo verso, puesto que en este caso la sexta sílaba métrica pertenece al segundo hemistiquio y no al primero. Pero en este verso precisamente interviene la voz poética de primera persona, mediante la exclamación, que expresa los sentimientos que le inspira la caza: *—¡Dulce correría!—*. No por nada esta intervención, por el toque personal que añade, rompe con el ritmo revelador de la presencia del hipotexto, *el mal cazador* de Joan Maragall.

K. *El resfriado: mal de amor*

EL RESFRIADO

Estos días traidores, tan hermosos,
en los que se conjugan elementos
varios y en plenitud como portentos
que ahora sonríen y ahora están brumosos,

nos mantienen mirando sus pasmosos
cambios de luz, colores y de acentos
que evolucionan rápidos o lentos
cual magia celestial; son sospechosos

tanto destello y sombra cambiante
en verde, lluvia y oro; un diamante
es la tierra girando y en su dardo,

de fuego y humedad, pronto maltrecho
mi ser se escalofría: toco y ardo ...
Y la hermosura ríndeme en el lecho.

MÉTRICA		RIMAS	FÓRMULA
V1 (M)	3/6/10	OSOS	A
V2 (H)	2/6/10	ENTOS	B
V3 (E)	1/6/10	ENTOS	B
V4 (E/S)	(1)/4/(6)/8/10	OSOS	A
V5 (M)	3/6/10	OSOS	A
V6 (E/S)	1/4/6/10	ENTOS	B
V7 (S)	4/6/10	ENTOS	B
V8 (H)	2/6/10	ESOS	A
V9 (S)	(1)/ 4/6/10	ANTE	C
V10 (S)	(1)/ 4/6/10	ANTE	C
V11 (M)	3/6/10	ARDO	D
V12 (H)	2/6/10	ECHO	E
V13 (H)	2/6/10	ARDO	D
V14 (S)	4/6/10	ECHO	E

Un título como *El resfriado* puede mover a risa y hasta provocar el sarcasmo. De hecho, fue vilipendiado por Antonio Gracia, en *Un sicograma para Juan Gil-Albert*, artículo de una increíble violencia polémica:

Lo único que ha interesado a Gil-Albert –con todos los derechos del mundo, claro está– es la belleza: encontrarla dentro de sí mismo, en lo que fue o pudo haber sido. Quirón, Juan Apolo Español, Griego o Universal, no simplemente Juan. Pero una belleza literaria, apolínea, de museo, que poco tiene que ver con la verdad como identidad del ser humano. (Pretende hacer belleza literaria con cuanto le rodea o necesita rodearse de objetos literarios para sentirse acompañado: de ahí excelsitudes líricas como el soneto a «El resfriado»¹²⁸).

¹²⁸ Gracia, Antonio, *Un sicograma para Juan Gil-Albert*, in *Canelobre*, Revista del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, n° 33-34, Alicante, 1996, pp. 92-102.

Una crítica tan radical sólo es posible porque por una parte no hace ningún caso del contexto en el que se inscribe el soneto (hay que conceder sin embargo que en el caso de un poema -- y de un soneto en particular -- no tener en cuenta el contexto puede ser legítimo) pero, sobre todo, porque no se apoya en ningún análisis previo del texto. Gerardo Diego, con una sensibilidad poética más exacerbada, había advertido, al contrario, en su comentario de *Concertar es amor* la delicadeza de este poema¹²⁹:

La abundante cosecha, porque este libro adonáitico es grande a pesar de su aparente formato chico, es riquísima de matices, de luces, de cambiantes y aromas, lo mismo que ese día de «El Resfriado» que él canta con acentos increíblemente leves y sensibles.

1 – Duelos

De apoyarnos --¡vaya ironía!-- en la cita de Antonio Gracia, podemos afirmar, transfiriéndole a la voz poética el inmoderado amor a la belleza experimentado por el poeta, que esta voz es seducida por esos mismos días que, en cambio, van a traicionarla. Desde el primer verso, los días son *traidores, tan hermosos. El resfriado*, que mantiene en la cama al yo poético (v. 14) es casi el anagrama de “traidores”, lo que establece una relación casi carnal (admitiendo que los significantes sean “la carne” de los signos) entre ambos términos. En continuidad temática, cada uno es el envés del otro.

A lo largo del soneto, se va a explotar en diversos grados esta duplicidad. Es así como el verso 4 puede leerse métricamente de dos maneras (con sinéresis de *ahora* en ambos casos: aho/ra y no a/ho/ra). Puede ser un verso sáfico con un acento en la cuarta sílaba (son-ri-en), en la octava (es-tán) y en la décima (bru-mo-sos), siendo entonces un verso en el que resalta el contraste entre dos tipos de tiempo:

¹²⁹ Diego, Gerardo, *Sonetos como frutos*, ABC, Madrid, 17 de febrero de 1972. In Gil-Albert, Juan, *Cartas a un amigo*, Pre-textos, Valencia, 1987.

que aho/ ra/ son/ rí/ en/ y aho/ ra es/ tán/ bru/ mo/ sos,
4 8 10

O bien, puede ser enfático, con acento en la primera (que *aho-ra*), en la sexta (y *aho-ra*) y en la décima sílaba métrica (*bru-mo-sos*), y es entonces un verso que subraya la simultaneidad de los dos tipos de tiempo:

que aho/ ra/ son/ rí/ en/ y aho/ ra es/ tán/ bru/ mo/ sos,
1 6 10

Corroborra esta lectura doble el sentido literal del segundo cuarteto:
pasmosos /cambios... de acentos /que evolucionan.../ cual magia celestial (v. 5, 6, 7 y 8).

El cambio, al contrario de lo que sucede en el primer cuarteto en que el ritmo binario estaba omnipresente para denunciar la oposición (*traidores/ hermosos; varios/ en plenitud; sonríen/ están brumosos*), se manifiesta bajo el signo de lo ternario: *cambios de luz, colores y de acentos* (verso 6). Pero es de notar que en el primer terceto vuelve este ritmo, relacionado con el cambio: (*sombra*) *cambiante en verde, lluvia y oro*; (verso 10). La repetición es tanto más visible cuanto que ambos versos remiten a los «*días traidores*», y parecen, a primera vista, no ser más que duplicación de lo dicho. El ritmo ternario, ya amenazado por la organización binaria de las series de sustantivos y adjetivos que lo integran (*luz, colores/vs/acentos; verde, oro/vs/lluvia*), depende estrechamente, una vez más de la binaridad, como casi siempre en los sonetos de *Concertar es amor* (Véase, por ejemplo, *Llueve*).

2. El día-amante

La repetición se cuela hasta en la duplicación de un juego métrico. El verso 9 puede leerse como un perfecto endecasílabo a condición de que se realice la sinalefa (*des/te//lo y /som/bra*) para que el acento de la palabra “sombra” coincida con el sexto acento métrico y se cree luego una diéresis dentro de la palabra “cambiante” (*cam/bi /ante*). Esta doble presencia contradictoria recuerda la doble lectura del verso

4, pero también tiene incidencias en el verso 10, consecutivo, y cuya rima comparte con el verso 9 (*cambiante/ diamante*). Sin que revista un carácter obligatorio, se puede leer el verso 10 de dos maneras, o bien respetando la pausa indicada por la puntuación y manteniendo un hiato entre *oro* y *un*, o bien, considerando que ambas palabras están unidas por una sinalefa e introduciendo una diéresis en la palabra *diamante* (*di-a-man-te*). Para más claridad, he aquí las dos posibilidades:

- 1) En/ ver/ de/ llu/ via y/ o/ ro/ un/ dia/ man/ te
- 2) En/ ver/ de/ llu/via y/ o/ro un/ di/a/ man/ te

Tal vez valga la pena considerar la segunda posibilidad, aparentemente menos probable que la primera. En parte porque las dos palabras de la rima, casi anagramáticas (con una sola letra de diferencia, como entre *resfriado* y *traidores*), se parecen aún más con la diéresis, y sobre todo, porque el término *diamante*, separado en *di-amante* libera dos voces de golpe: la palabra *día* y la palabra *amante*, iluminando (como en un relámpago) la relación que une la voz a la tierra y explicando que esta última la hiera con su flecha (*dardo*) atributo del Amor. Si la tierra/día es amante, quien sufre es la voz poética, como indica la irrupción duplicada de la primera persona del presente del indicativo: *toco y ardo* (verso 11). La enfermedad de la voz poética entonces, más que sinusitis es “mal de amor”... Con lo cual el último verso *Y la hermosura ríndeme en el lecho* cobra un sentido un tanto verde, a pesar del presunto alejamiento del amor.

Con el pretexto de un catarro estacional, la voz poética rinde homenaje al amor. La variabilidad temporal de fines de verano y principios de otoño, equiparable con la inconstancia del amor, permite un doble sentido que salta como destellos.

3. Étimos

Del título al décimotercer verso del soneto, la enfermedad está expresada con dos términos sinónimos, el sustantivo *resfriado* y el verbo *escalofriarse*. Subrayé en la introducción de esta parte dedicada al

análisis de los sonetos de *Sonetos de septiembre*, que, en el movimiento que empieza con el sexto soneto, se podía constatar la introducción de variantes de los títulos en el cuerpo de los textos. Por ejemplo, en el poema que precede al que estudiamos, “el cazador” se transforma, en el verso 1, en “el joven”. Está claro que, en este caso, la sustitución aporta un nuevo dato. En *Llueve*, el pasaje a *llovía* introducía un cambio notable de época. Aquí, no hay tal, el cambio parece menor, una mera preocupación estilística cuya banalidad tiende a la torpeza. Sin embargo, se puede exhumar el sentido figurado de «*escalofriar*», es decir «*causar terror*», para justificar su presencia en el contexto de una guerra amorosa, en resonancia con los términos *dardo* y *maltrecho*. De hecho, la relación del verbo *escalofriar* con el dardo es más profunda de lo que parece. Reza el texto, en efecto, que el dardo es «*de fuego y humedad*», con lo cual la voz poética de primera persona tiene calentura (*ardo*). Pero, antes siquiera de que el yo se percate de su estado mediante el tacto (*toco*), el propio verbo *escalofriar* da cuenta de la sensación de calor ya que se compone de *calor* y *frío*, como señala el diccionario etimológico de Corominas a propósito del sustantivo “escalofrío”: «Compuesto de la raíz de ‘calor’ con ‘frío’, aunque el modo de formación no está bien claro*.»

Así pues, el verbo *escalofriar* era más apropiado, en el contexto, que el verbo *resfriar*. Queda entonces por entender por qué el poema no se titula sencillamente “el escalofrío”. Tal vez para evitar la ambigüedad que a la fuerza produciría el segundo sentido de la palabra, el del miedo. Pero sobre todo porque el término *resfriado*, en su acepción de enfriamiento de los sentimientos, abandono, traición, sintoniza mejor con la palabra “amor” de modo que desde el principio se anuncia el doble sentido del poema. Además, como ya indiqué en el estudio del vínculo de los títulos de los sonetos con los diversos títulos del poemario¹³⁰, *resfriado*, con

* Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1994, p. 241.

¹³⁰ Véase la primera parte C- Unidad de *Concertar es amor*. 1- Títulos de las partes y título del poemario.

este sentido, reactiva el título de la obra, *Concertar es amor*. Título del último soneto de la primera parte, marca el final de un ciclo al señalar el agotamiento de su principio creador.

Conclusión de la primera parte

Tras el estudio de la primera parte del poemario, que forma un todo independiente formalmente distinto de la segunda parte, varias observaciones se imponen.

En lo que atañe a la estructura del conjunto, a pesar de la independencia de cada unidad –independencia constitutiva de la forma escogida, el soneto, pero también señalada por la presencia de un título para cada poema– la unidad deja paso progresivamente a un conjunto que dibuja una figura circular que reúne los cinco últimos poemas. Es indicio de la ruptura entre los cinco primeros sonetos y los últimos la elección de un verbo (*llueve*) cuando el título de los cinco primeros lo formaba un grupo nominal (determinante+sustantivo). Además, los cinco primeros responden, en cuanto a la métrica, a un esquema particular, mientras que unos muy nítidos ecos tejen lazos entre los cinco siguientes.

A la diversidad de los cinco primeros (diversidad en las fórmulas pero también en el número de rimas escogidas, de cuatro a seis), sucede una construcción que constituye una figura. En efecto, el sexto y el décimo responden al mismo esquema, tanto como el séptimo y el noveno, de modo que estos sistemas de ecos dibujan dos círculos alrededor de un eje central, el octavo poema – poema del cual se puede considerar que el sistema de rimas crea un paralelismo tanto dentro de los cuartetos como dentro de los tercetos, de manera que es, en su propia construcción, una figura del doble apenas disimulada por la imperfección de la rima C (*ligeras / quisiera*).

El octavo soneto es precisamente el que, por su título (*Pequeño concierto*) recuerda el título del conjunto del poemario (*Concertar es amor*). Su papel consiste pues en expresar la unión de este grupo de unidades con el conjunto, a la vez que recuerda que la música es

esencial en esta poesía. *Pequeño concierto* se ofrece literalmente como la «mise en abyme»¹³¹ del conjunto. Su situación en octava posición es eminentemente significativa. En la gama, el octavo lugar es el lugar último y primero de una nueva gama. Es a la vez fin y principio. Por añadidura, respecto a los meses del año, este dato cifrado corresponde al número que lleva en su étimo el nombre de “octubre”, que fue octavo antes de ser décimo. Resulta que el mes de octubre, si bien no figura entre los subtítulos que nombran cada una de las dos partes del poemario y le proporcionan su tiempo de escritura (parte 1: *Sonetos de septiembre. Septiembre de 1949*; parte 2: *El año, sonetos valentinos. Noviembre de 1949-Junio de 1950*), en cambio sí es uno de los escasos meses que figuran con todas las letras en un poema, el único, por cierto, en aparecer en el conjunto de la primera parte. Aparece en efecto en el poema dedicado a Chopin, que reza que el músico hubiera querido ser la figura emblemática, el símbolo del otoño. Octubre, este décimo mes mal nombrado está presente en el séptimo poema de una parte consagrada al también mal nombrado mes de septiembre que consta de diez textos. Esta extraña y sutil escenificación de los étimos obsoletos de las palabras “septiembre” y “octubre”, pone de relieve las cifras siete y ocho. El número de sonetos numerados en la segunda parte confirma, por más señas, la importancia de estas dos cifras: ¡cincuenta y seis son siete por ocho! Tanto *Pequeño concierto*, por su octava posición, como *Chopin*, ya que en él se encuentra el mes de octubre, señalan el mes del año que falta en los títulos, abriendo una brecha en la continuidad temporal. Pero, con ello, substituyen a la linealidad del tiempo cronológico otra organización, basada en la circularidad.

¹³¹ Fue André Gide el que se valió por primera vez de la expresión *mise en abyme* (literalmente «puesta en abismo»), tomada de la heráldica y la joyería, vulgarizada después en la terminología de la crítica literaria en Francia, para referirse a la reproducción en miniatura dentro del cuerpo de la obra del tema fundamental de ésta.

El mes de octubre es, junto con septiembre, el mes emblemático del otoño, tanto más cuanto que las sonoridades y las grafías acercan el mes y la estación –lo que Gil-Albert aprovecha en el verso 9 de *Chopin: la voz del Otoño. Octubre y llueve*–. Poco a poco, entonces, en el verano espléndido pero moribundo de septiembre, viene instalándose el otoño triste y lluvioso de octubre. El último texto de esta parte insiste en la alternancia de bellos y malos días que conducen la voz poética de primera persona a constiparse: *Estos días traidores, tan hermosos /... / que ahora sonríen y ahora están brumosos.* (*El resfriado*, versos 1 y 4)

Sin embargo, con tres apariciones del sustantivo «verano» y una del adjetivo «veraniego», el verano está más presente que el otoño. Pero hay también una aparición de la primavera, con el adjetivo «primaveral». Este adjetivo se emplea en el soneto *Chopin*, es decir el soneto en que se encuentra el término *otoño* en una construcción cruzada que hace de la primavera el equivalente del otoño.

Cuando la estación más representada es el verano, el tiempo climático sugerido por la mayoría de los títulos es el otoño: la bruma (soneto 1), la lluvia (soneto 6) con su consecuencia el resfriado (soneto 10) así como actividades humanas vinculadas con dicha estación: la recolección de hongos (soneto 2), la caza (soneto 9). Solamente el abejorro (soneto 3) sugiere, quizás, un calor veraniego.

El contraste entre un otoño real pero implícito y un verano consumido pero explícito crea una atmósfera peculiar, la de una estación que, lejos de sus tradicionales connotaciones de tristeza, desolación y muerte sería aún viva y bella. Esta visión del otoño tiene que ver con una verdad geográfica: el otoño levantino suele ser suave, y el mes de septiembre es un mes de mucho calor. Pero más que nada se trata, a partir de los datos climáticos, de dar cuenta de la felicidad de vivir, de homenajear la belleza de la vida en todo momento, hasta en la conmemoración de los seres desaparecidos (*Chopin*). Así es como el mal tiempo está siempre a lo lejos, en el espacio o en el tiempo (*El pecado*. v. 2: *la ligera tormenta veraniega / que en lontananza mana y se repliega*; *Pequeño*

concierto, verso 1: *Ya el mal tiempo pasó...*), la lluvia que cae da lugar a la apreciación de la dulzura de un día ocioso –*Desde la cama vi cómo llovía* (*Llueve*, verso 1)– y la bruma matutina se metamorfosea en una diosa enternecedora: *Diríase que en tul de desposada / alguna diosa está como afligida* (*La bruma*, versos 5 y 6).

En los seis poemas que son *La bruma*, *El abejorro*, *El pecado*, *Llueve*, *Pequeño concierto* y *El resfriado*, aparece una voz poética de primera persona. En *El heredero*, el «yo» está incluido en un «nosotros» que da cuenta de la universalidad de la experiencia. Dos poemas se dirigen a un alocutor capaz de experimentar lo que la voz poética le va diciendo. Por fin, un solo poema, *El cazador*, está completamente escrito por una voz poética externa que no se inmiscuye en los acontecimientos salvo mediante una toma de posición subjetiva, la de la exclamación entre guiones, de la cual se puede sin embargo pensar que traduce el pensamiento del cazador.

El primer papel del “yo” poético es la observación: *El pecado*, verso 1: *La vi cuando sentado contemplaba*; *Llueve*, verso 1: *Desde la cama vi cómo llovía*. Muy poquitas veces actúa la voz poética de primera persona: por ejemplo, en vez de señalar que fuma tabaco inglés, indica que huele el olor a tabaco. Se sitúa pues pasivamente con respecto al tabaco del que tan sólo acoge el olor: *a la vez que el aroma mana y huelo / del cigarrillo inglés*. (verso 6 y 7, *El abejorro*). La única acción, fuera de la observación, que reivindica –pero en pasado– la voz poética, es la de leer: *a más leía* (*Llueve*, verso 8).

Las más veces, los espectáculos de los cuales el yo poético da cuenta ofrecen la oportunidad de experimentar la felicidad de la existencia. *Pequeño concierto* acaba con el verso siguiente: *Me late el corazón, el mundo es mío*. y *El resfriado* con: *Y la hermosura ríndeme en el lecho*. El término que más a menudo se repite para definir su manera de conectar con el mundo es “goce”. En *El abejorro*: *fue para mí de un goce insospechado*. (verso 4), en *Llueve*: *como en vano / de resistir*

su goce. Este término constituye el archilexema alrededor del cual los sustantivos *seguro* (*La bruma*, verso 14), *encanto* (*Los hongos*, verso 13), *gracia* (*El pecado*, verso 10; *El heredero*, verso 7), *alegría* (*El cazador*, verso 14), *hermosura* (*El resfriado*, verso 14), los adjetivos *terca*, *suave*, *dulce*, *ligera*, *colmada*, *frescas*, *vital*, *salutifera*, *verdes*, *terso*, *feliz*, *hermosos*, *amiga*, los verbos *querer*, *amar* vienen a formar un paradigma de felicidad. La vida es felicidad *per se*, en sus más mínimos detalles, tal es la filosofía de Gil-Albert, heredada del “Carpe diem” horaciano. El “yo” es pues un ojo gozoso, que asiste a la vida en el sentido literal de la palabra.

Sentado (*El pecado*) o acostado (*LLueve*; *El resfriado*), el yo poético mira y aunque le guste observar la naturaleza, no viaja. Más bien viene a él lo exterior, como el abejerro que entra por la ventana, la serpiente que se acerca a él o los escritores que le traen el saber hasta en su habitación.

Desde el primer soneto, la voz poética confiesa su impotencia: no puede proteger la bruma que se esfuma. Al final del ciclo, tampoco puede protegerse a sí misma de la enfermedad que la asalta. Esta impotencia parece deliberada: la voz poética no lleva nunca ninguna acción, sino que las sugiere a los demás (*Los hongos*) o crea personajes que actúan como en *El cazador* en el que se pueden seguir los preparativos de un joven cazador. Hasta el heredero, que bien podría ser el propio Gil-Albert, está presentado como distinto de la voz (*Como quien heredero...*).

Sin embargo, a pesar de su inactividad, el yo poético posee el mundo (*el mundo es mío*). ¿Qué significa tal posesión? Traduce la armonía del yo con el mundo. No se trata de “poseer”, sino de “experimentar”, “comunicar”, “integrar”, “aceptar” “amar”. Y éste es el sentido que puede tener, o según el que se puede entender, el soneto *El resfriado*, poema que suscita la simpatía y la admiración, tanto por su ética como por su estética.

La observación es la primera cualidad del yo poético. Esta mirada echada sobre el mundo es también una mirada que, al convertirse en voz

poética, organiza el mundo, contando su génesis. En la primera parte, está presentada la naturaleza por un tipo de relieve o de paisaje, sin que nada o casi nada (a no ser la palabra *collado*) señale una región precisa: valle, bosque, montaña, colina, viña, boscaje, monte. Son paisajes que valen por su universalidad. Se trata de presentar el mundo, y es en el corazón del mundo donde se encuentra la voz poética, sin dejar la casa, sin dejar siquiera la cama.

Frente a un mundo tan abierto, las referencias culturales, artísticas o literarias son muy precisas: Gozzoli, Chopin, Nietzsche, Maragall y Ronsard. La diversidad de las artes pero también de los orígenes de los artistas y pensadores es sorprendente por varios motivos. Primero, no hay nada que dimane de la cultura castellana: de la península, la voz poética no nombra sino a un autor catalán. Italia, Francia y Alemania, renacimiento y romanticismo comparten la estima de esta voz. Estas dos épocas corresponden a un cuestionamiento y a una renovación del arte, lo que nos conduce a opinar que, sin ser un poeta vanguardista, Gil-Albert tampoco puede ser considerado como un retrógrado como pretenden algunos. Con todo, sus fuentes no coinciden con momentos de “clasicismo” sino de modernidad, de cuestionamiento del estatuto de la poesía, y también, con el romanticismo, del estatuto del poeta. La elección del romanticismo, junto con la ausencia de alusión a la poesía castellana (lo que no impide que se perciba en los sonetos de Gil-Albert la influencia de algunos autores castellanos) da cuenta más bien de una voluntad de renovación del arte poético, de reivindicación de una libertad en el pensamiento y la creación. Esta “Provenza” cultural es el territorio imaginario pero poéticamente real que Gil-Albert se inventó para ejercer su libertad, una libertad de la que es prueba la audacia de la escritura de *Concertar es amor*.

La inventiva, para renovar el soneto, forma poética muy codificada, es, de hecho, prodigiosa aunque se dé en un modo menor. En efecto, los juegos sobre la estructura, la rima, la métrica pueden escapársele a unos ojos o unos oídos poco atentos, o, de ser percibidos, pueden pasar

por una toma de distancia con respecto al modelo “ideal” poco distinta de lo que ya había intentado el modernismo. En realidad, los juegos introducidos por Gil-Albert tienden a romper el molde del soneto, a abrir esta forma tan vuelta hacia dentro. Así, a pesar de su autonomía, cada soneto se relaciona con el conjunto: cada soneto es un movimiento en la partitura de *Concertar es amor*.

III. Sondeos en la segunda parte

No he considerado oportuno proponer un análisis detallado de la segunda parte, no porque los sonetos dejasen de presentar una especificidad interesante, sino porque me ha parecido más necesario, en la perspectiva del esclarecimiento de la organización del poemario –propósito fundamental del presente trabajo– interrogarme sobre los lazos que los sonetos numerados en números romanos –independientemente de la numeración en números arábigos– tejen entre sí.

El análisis de la estructura de la obra ha evidenciado el procedimiento del *leixa-pren* como técnica de encadenamiento de los sonetos de la segunda parte numerados en números arábigos. Este procedimiento, frecuente para asociar los sonetos de números arábigos, está casi ausente entre los sonetos numerados con números romanos y, cuando asoma, es de manera muy imperfecta. Por ejemplo, establece la transición entre el soneto I y el soneto II la repetición de la palabra “rosa”, en plural y después en singular: S. I, v. 14, *los naranjos cuajar y abrirse rosas*. S. II, v. 1, 2 y 3: *¡Ay, rosa! Los poetas cuán ligeros/ inventaron la fábula inconstante / de tu efímera vida...* dicha imperfección es tanto más evidente cuanto que, dentro del mismo soneto II, el juego es impecable: fin del v. 9, v. 10 y 11, *...pero ¡Ay rosa! / respuesta se me dio más apremiosa / sobre la frágil suerte...*

Este ejemplo, por más señas único en el espacio de los sonetos designados con números romanos es la señal de una mayor autonomía, lo que no es de extrañar. Lo que sí puede interesar desde nuestra perspectiva es saber si, entre la autonomía de cada unidad y la sucesividad cronológica, que corresponde al paso de las estaciones y de los meses (del otoño al verano), y que coincide con la regularidad de la numeración, existen otros tipos de relación y, con ellos, otra organización. ¿Puede concebirse pues, para los sonetos numerados exclusivamente en números romanos, una transgresión del orden cronológico?

Me parece que esta transgresión responde a dos tipos. Hay, por un lado, unos cuantos sonetos que, en su singularidad, abarcan la totalidad de la temporalidad del poemario, y, por otro, otros sonetos de temas aparentemente diferentes y alejados en el espacio que producen unas libres asociaciones.

Resulta bastante sencillo dar cuenta del primer tipo de transgresión. Se inscribe en los poemas que incluyen las cuatro estaciones. Hay dos: el soneto XV, dedicado a las naranjas, frutos que, para Gil-Albert, introducen el verano en pleno invierno y en el soneto XXV, que lleva el epígrafe *Presentimiento de un lejano país*, en que la voz poética se propone enseñarle a su futuro huésped “la gruta donde crecen las *Estaciones*”.

SONETO XV

Las Naranjas

¡Ay!, misteriosos dones naturales
en cuya entraña existo. ¿No es pasmoso
que ahora que corta el frío y enojoso
se hace el salir, los zumos estivales

del centro de estos foscas naranjales
puedas raptar y abriendo con lascivia
esos radiantes frutos a la envidia
de los dioses te ofrezcas? ¿Cómo tales

SONETO XXV

Presentimiento de un lejano país

¡Qué te daría yo, me digo a veces,
si dejando la luz de esas alturas
en que vives, las mágicas honduras
que me turbaron tanto, en que te meces,

y atravesando el mar, más que los peces
rápido, como un ave, en mis riberas
posaras el pie alado! Si vinieras
¡pobre de mí! ¿Qué darte que mereces?

glorias existen? Cálidos estíos
dentro hallarás y rubias primaveras
mirándose al espejo del otoño

A ti que predilecto del abismo
moras fuera del tiempo y del espacio
como ser infernal, tal vez despacio

cual si por un conjuro, en un retoño,
darse pudieran breves como míos,
verano, otoño, invierno y primavera.

te llevaría a ver las *Estaciones*,
la gruta donde crecen por sí mismo
dando a la vida cambio y proporciones.

Estos dos poemas, que encierran en su microcosmos la totalidad de la temporalidad del poemario, funcionan como unas “mises en abyme” de su circularidad. El segundo tipo de transgresión se observa al leer la selección realizada por Gil-Albert para la antología *Fuentes de la constancia*. Recordemos que esta antología fue concebida por el propio Gil-Albert a fin de que un público apartado de su obra pudiera acceder a ella. Presenta ahí cuatro sonetos de *Concertar es amor*. El primero de ellos pertenece a *Sonetos de septiembre*; se trata de *El heredero*, soneto que maltrata la cronología ya que, si supone la muerte del padre, no pudo escribirse sino después de la fecha anunciada en la página del título: *septiembre de 1949*, puesto que el padre murió el 5 de marzo de 1950. Dentro de la obra, se da como anticipación de las consecuencias de esa muerte.

Los otros tres sonetos pertenecen a la segunda parte: son los sonetos XVI, XLI y XLV. Aparentemente, la elección de estos poemas es arbitraria: están sacados del conjunto, si nos fijamos de la numeración, de manera muy irregular. El primero se halla en la primera mitad, los otros dos en la segunda, e incluso en la misma decena. Una nota de pie de página precisa sin embargo que su valor viene de *la evocación cotidiana que desarrollan**, lo que significa que su punto común sería esa evocación.

En realidad, dichos poemas no relatan nada cotidiano, en el sentido habitual de la palabra, es decir en el sentido de rutinario. Tratan más

* Gil-Albert, Juan, *Fuentes de la constancia*. Ed. de José Carlos Rovira, Cátedra, Petras Hispánicas, Madrid, 1984, p. 144.

bien de lo común en el sentido en que todas las experiencias relatadas son experiencias que todos podemos compartir. Pero, sea cual fuere el sentido atribuible a la palabra “cotidiano”, el análisis comparado revela que no sólo la temática común de lo cotidiano reúne estos tres poemas sino una trama de otra índole. En efecto, hay, con los tres textos, una progresiva escenificación de las tres personas gramaticales: *yo, tú, él*.

El soneto XVI está dedicado a una experiencia del *yo* poético, que se dirige al rayo de sol. Este experimento mucho tiene que ver con el del primer soneto de la primera parte, *La bruma*, en la medida en que la inutilidad de la mano que vaga en la nada (v. 13/14) evoca la impotencia del *yo* poético en salvar la bruma, pero también porque el *yo* poético se dirige directamente al rayo de luz como lo hacía con la bruma. El poema revela (en el caso de la antología) o confirma (en el conjunto de *Concertar es amor*) que el *yo* poético es pura mirada:

SONETO XVI

Rayo de sol que bajas a mi mesa
como fragante espada, ¿vas a herirme?
Si la vida me hiera al sonreírme,
me hiera de placer, de esta promesa

tibia y benevolente haré la presa
movediza y fatal. ¿Podré morirme
si la toco? Tal vez ... - Mantente firme
que ese dorado pulso una sorpresa

puede ocultar nociva -; aquí delante,
franja de luz, caldeas la mirada
y trasmites la fe, mas si al instante

quiero apresar tu polvo palpitante
sólo veré mi mano que dorada
se agita inúltimamente entre la nada.

En el soneto siguiente, cuyas rimas son el eco de las del soneto en valenciano dedicado a Aussias March, la voz poética se dirige a un alocutor/lector como en el segundo soneto de la primera parte, *Los hongos*. Le invita a gozar de la vida:

SONETO XLI

Si dentro no está en ti la primavera
es inútil que en torno la respire,
no ha de comunicarte aunque la mires
la razón de su ser, una quimera

será más que real esa ligera
fluidez del corazón y aunque la aspire
no logrará encender con sus decires
la fe de tus palabras; nueva era

no puede para ti ser tan preciosa
realidad si no estás enamorado
de algún vago imposible que te tienta,

mas si lo estás ya tienes a la diosa,
-¡Oh dichoso inmortal atormentado!-,
dentro de ti bullendo de contenta.

Por fin, en el soneto XLV, la voz poética observa a una persona en cuyo misterio trata de penetrar. Aislada, fuera del mundo ¿no está esa persona profundamente acorde con su condición de tercera persona gramatical, en relación con las otras dos?

SONETO XLV

Viernes santo

Solo y con guantes blancos, un soldado,
siente pasar el día de la fiesta
sin tener donde ir, ni manifiesta
deseos ni alegría; se ha sentado

en un jardín con aire descuidado
para no sabe qué: pensar no acierta,
soñar no entiende, acaso hay una incierta
vocación de vivir ensimismado

dejando hacer al tiempo... En su ropaje
hay una flojedad que no respeta
lo insólito del guante de etiqueta

en aquel ser perdido y van las horas,
la soledad, el polvo y el celaje
nutriéndolo de esencias destructoras.

Resulta que esta recreación de un conjunto “al azar del poemario” desgrana, respetando su orden, los pronombres personales sujetos. Una implacable lógica gramatical (que coincide con la construcción del primer tríptico numerado en números arábigos) viene pues a justificar la selección de los textos. Al mismo tiempo, esta armonía por encima de los números revela la sutileza de los ecos que resuenan en los poemas. Da cuenta de la extremada plasticidad del poemario, de la posibilidad de franquear libremente los espacios, en todos los sentidos.

Tal es en efecto la consecuencia paradójica de *Concertar es amor*, concierto en que cada instrumento de la orquesta, cada soneto, digo, ejecuta su solo.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Gil-Albert

- GIL-ALBERT, Juan, *Obra poética completa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1981.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra poética completa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1981.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra poética completa 3*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1981.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 1*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1982.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 2*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1982.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 3*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1982.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 4, Crónica general, Primera parte*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1982.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 5, Crónica general, Segunda parte*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1982.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 6*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1984.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 7*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1984.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 8*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1984.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 9, Breviarium vitae, Primer volumen*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1985.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa 10, Breviarium vitae, segundo volumen*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1985.

- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa* 11, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1987.
- GIL-ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa* 12, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1989.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, GIL-ALBERT Juan, VILLENA (de), Luis Antonio, *Luis Cernuda*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977.
- GIL-ALBERT, Juan, *Fuentes de la constancia*, Edición de José Carlos Rovira, Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1984.
- GIL-ALBERT, Juan, *Cartas a un amigo*, Pre-textos, Valencia, 1987.

II. Estudios sobre Gil-Albert

Se trata únicamente de los estudios y artículos mencionados en el trabajo. Para una bibliografía exhaustiva, véase la bibliografía establecida por Abel Villaverde Pérez, incluida en el libro de José Carlos Rovira, *Juan Gil-Albert*, Col. *El escritor y la crítica*, Publicación de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1991, pp. 101 -127.

A. Revistas

- Juan Gil-Albert, La literatura como forma de ser*, *Anthropos*, Revista de Documentación científica de la cultura, 110/111, 1990.
- Juan Gil-Albert, Canelobre*, Revista del Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» nº 33-34, verano/otoño 1996.

B. Estudios

- BELLVESER, Ricardo (coordinación general del homenaje), *Homenaje a Juan Gil-Albert*, Valencia, (sin fecha).
- CALOMARDE, Joaquín, *Juan Gil-Albert, imagen de un gesto*, *Anthropos*, Editorial del Hombre, Barcelona, 1988.

- DÍAZ DE CASTRO, Francisco, *Poesía Española Contemporánea: catorce ensayos críticos*, Thema, Universidad de Málaga, Málaga, 1998.
- MIRÓ, Adrián, *Gil-Albert desde Alcoy*, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», (Diputación de Alicante) y Ajuntament d'Alcoi, Alcoy, 1994.
- ROVIRA, José Carlos, *Juan Gil-Albert, El escritor alicantino y la crítica 3*, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, Alicante, 1991.

III. Estudios generales

- ALLOUCH, Jean, *Lettre pour lettre, transcrire, traduire, translittérer*, Éditions Erès, Toulouse, 1984.
- BACHELARD, Gaston,
 - *L'air et les songes, Essai sur l'imaginaire du mouvement*, Le Livre de Poche, biblio Essais, 4161, Paris, 1992.
 - *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- BERRANGER, Marie-Paule, *12 poèmes de Rimbaud*, Marabout, Paris, 1993.
- DEVOTO, Daniel, *Para un vocabulario de la rima española*, Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale, volume 10, Klincksieck, Paris, 1995.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José,
 - *Diccionario de métrica española*, Paraninfo, Colección filológica, Madrid, 1985.
 - *Métrica y Poética, Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Cuadernos de la UNED, Madrid, 1988.
 - *Contribución a la bibliografía de los últimos treinta años sobre la métrica española*, C.S.I.C., Madrid, 1988.
- DUCROS, David, *Lecture et analyse du poème*, Armand Colin, Coll. Cursus, Paris, 1996.

- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992 (11^{ème} édition).
- FRONTIER, Alain, *La poésie*, Belin, Coll. Sujets, Paris, 1992.
- GARCÍA de la CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 à 1975 (I y II)*, Cátedra, Madrid, 1987.
- GENETTE, Gérard,
 – *Figures I*, Le Seuil, Coll. Points, Paris 1966.
 – *Figures II*, Le Seuil, Coll. Points, Paris 1969.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario*, EDAF, 1996.
- GRANT, MICHAEL, HAZEL, John, *Dictionnaire de la mythologie*, Marabout, 1995 (Première édition française, Seghers, 1975).
- JAMMES, Robert, BEYRIE, Jacques, *Histoire de la littérature espagnole*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994.
- LY, Nadine, *Anthologie bilingue de la poésie espagnole*, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, 1996.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse, 1982.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Le livre de Poche, Paris, 1992.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Ed. Labor, Barcelona, 1991.
- PARDO, Madeleine et Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Nathan Université, Paris, 1992.
- QUILIS, Antonio ; *Métrica española*, Editorial Ariel, Barcelona, 1984.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, *Antología Cátedra de la Poesía de las Letras hispánicas*, Cátedra, Madrid, 1998.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire, *Poésie espagnole moderne et contemporaine*, Dunod, Paris, 1995.

ÍNDICE

Prólogo	7
I. Del poemario al concierto	11
A. Un poemario ignorado por la crítica	11
B. Composición de los poemarios	14
C. Unidad de <i>Concertar es amor</i>	20
1. Los títulos de las dos partes y el título del poemario.....	22
2. Los paratextos.....	26
3. Los títulos de los poemas.....	34
4. La numeración y sus efectos.....	36
5. El encadenamiento de los sonetos numerados en números arábigos.....	38
6. Conclusión: circularidad y tiempo cíclico.....	55
6a. Estructura de los sonetos señalados con números arábigos.....	56
6b. Los epígrafes temporales.....	58

II. Análisis de los sonetos de la primera parte	61
A. Los títulos: historia de una variación	61
B. <i>La bruma</i>: preludeo a la manifestación	65
1. Los cuartetos: creación de un universo mítico.....	68
2. Los tercetos: impotencia del “yo” poético.....	70
3. Oxímoron.....	71
C. <i>Los hongos</i>: una poética de la atadura	71
1. Describir, nombrar: el descubrimiento de los hongos.....	73
2. La recolección: un contacto gozoso.....	76
3. Futuro anterior.....	78
D. <i>El abejorro</i>: el cuadro dentro del cuadro	80
1. La anécdota del insecto: la naturaleza en el cuadro.....	82
2. La lección.....	83
3. Dualidad.....	86
E. <i>El pecado</i>: Un símbolo desenmascarado	88
1. Misterios del título, serenidad de la voz poética.....	91
2. Tensiones y paz.....	93
3. Exclamaciones.....	95
F. <i>El heredero</i>: poseer el mundo	96
1. Equilibrio.....	99
2. Rimas.....	100
3. Un bien tan compartido.....	102
G. <i>Llueve</i>: el viaje libresco	103
1. Ociosidad y lectura.....	104
2. El agua: unión de las dos partes.....	106
3. Los apellidos.....	107

H. Chopin: un siglo de eternidad	111
1. La muerte de Chopin.....	114
2. Chopin, fuerza errante.....	118
3. Sinónimos.....	119
I. Pequeño concierto: concierto en el corazón, corazón del concierto	121
1. Cada cual con su papel y su espacio.....	123
2. La llamada del oro.....	124
3. Plurales y singular.....	126
J. El cazador: una muerte justa	128
1. Las presas: de la fiera al pájaro alegre.....	131
2. La escopeta, fuente de muerte.....	131
3. Rima interior y cesura.....	132
K. El resfriado: mal de amor	134
1. Duelos.....	136
2. El día-amante.....	137
3. Étimos.....	138
Conclusión de la primera parte	140
III. Sondeos en la segunda parte	147
Bibliografía	153

CONCERTAR ES AMOR
DE JUAN GIL-ALBERT.
POR AMOR AL CONCIERTO
(ANÁLISIS LITERAL)

El presente ensayo de Annick Allaigre-Duny se adentra en uno de los libros poéticos de Juan Gil-Albert más significativos de su producción pero también menos conocidos. *Concertar es amor* es el título de esta obra y es, asimismo, una sugerencia que nos introduce en el misterioso territorio de la creación poética. Lejos de ser un poemario de sonetos aislados, esta obra del poeta alcoyano se define, en criterio de la autora, como un amplio poema compuesto de sonetos. La libertad de la rima va a ser un elemento federativo en la medida en que hace audibles los juegos y los ecos sonoros de poema a poema. Más que la temática, lo que une (o *ata*, como dice el mismo poeta) los sonetos es su forma en cuanto musicalidad. Esta armonía es puro amor.

En el concierto de sus sonetos radica, pues, la originalidad de la obra de Juan Gil-Albert y esta peculiaridad creativa es lo que permite incluir *Concertar es amor* entre las obras renovadoras en la larga historia del soneto europeo.

