

LA ELEGÍA FUNERAL EN LA LÍRICA DE ALFONSO SOLA GONZÁLEZ

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

"El antiguo estupor de la elegía
me abrumba cuando pienso en esa casa
Y no comprendo cómo el tiempo pasa
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía".
Jorge Luis Borges.

1. Introducción

Alfonso Sola González concibe la creación literaria como una instancia que permite al hombre vislumbrar lo absoluto y develar precariamente el sentido de la existencia¹. Esta dimensión develatoria de la poesía se destaca en los poemas elegíacos del escritor. Tradicionalmente el cauce genérico de la elegía ha recogido la expresión del dolor por la existencia y por la muerte. De allí el estupor antiguo y nuevo de la elegía. Estupor del hombre-poeta que, por ser "tiempo y sangre y agonía", anhela interpretar el sentido de sus afanes en el tiempo.

¹ Alfonso Sola González . "Leopoldo Lugones y el ultraísmo". En: *Versión*. Mendoza, N° 4, 1965. pp. 47-71.

Esta valoración de la elegía justifica la continuación, en el presente estudio, de una serie de calas efectuadas de manera general en la lírica argentina del '40 y, de un modo particular, en la obra de Alfonso Sola González². En estos trabajos anteriores se parte del supuesto de que lo elegíaco no constituye en la poesía del '40 sólo una tonalidad expresiva dominante³. Por el contrario es, en cuanto cauce temático-formal, un parámetro que posibilita: a) la caracterización de ciertas líneas poéticas emergentes de la década (poesía de inspiración hispano-clásica; poesía de inspiración nacional; neorromanticismo⁴); y b) la evaluación de la trayectoria de poetas como Alfonso Sola González, Olga Orozco, Enrique Molina, Alfredo Martínez Howard o Basilio Uribe, que se incorporan en ese momento al panorama de las letras argentinas y en los cuales la elegía es un patrón recurrente.

Por estas razones en el presente estudio se intenta desarrollar los siguientes objetivos: 1) determinar las constantes estructurales e imaginarias de la elegía como cauce genérico; 2) efectuar el reconocimiento de los textos del corpus lírico de Sola González que se inscriben en dicho cauce⁵; 3) reconocer el modo de la asunción de la elegía en *La casa muer-*

² Víctor Gustavo Zonana. "Evocación poética de Max Jacob en la lírica de Alfonso Sola González". En: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*. Méndoz, N° 1, 1993; "Los cauces de la elegía y su asunción en la lírica de Alfonso Sola González". Trabajo presentado al I Congreso Internacional sobre Lírica Hispanoamericana (inédito); "La elegía funeral en los poetas del '40: Enrique Molina". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, N° 27 (en prensa). Presentamos en este trabajo la síntesis de un estudio mayor sobre la elegía en la poesía neorromántica argentina.

³ Guillermo Ara. *Suma de la poesía argentina*. Buenos Aires, Guadalupe, 1970; Juan Carlos Ghiano. *Poesía argentina del siglo XX*. México, FCE, 1957; Carlos Giordano. "Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina". En: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, Vol. XLIX, N° 125, octubre-diciembre 1983. pp. 783-796; Adolfo Prieto. *Literatura y subdesarrollo. Notas para un análisis de la literatura argentina*. Rosario, Ediciones Biblioteca, 1968; Alfredo Veiravé. "La poesía: la generación del 40". En: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, CEAL, 1967. N° 49; Luis Soler Cañas. *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

⁴ La clasificación corresponde a César Fernández Moreno. *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1967.

⁵ En el presente estudio se emplea el corpus édito recogido en Alfonso Sola González. *Anología poética*. Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993. Este corpus es completado con textos poéticos aparecidos en diarios como *La Nación*, *Mendoza* y *Los Andes*.

ta (1940), que corresponde a la primera etapa en la trayectoria poética del escritor.

2. Caracterización de la elegía como cauce temático-formal

Como otros conceptos de la teoría de los géneros, la palabra elegía⁶ cubre un catálogo amplio de realidades textuales a lo largo de la historia de la literatura occidental. Si bien entre los elementos que constituyen este catálogo existen distintos tipos de relaciones, éstas no poseen un carácter estrictamente genético. Por esta razón se observan fluctuaciones y cambios en la utilización del término que oscilan entre una concepción preferentemente formal y una concepción temática.

Así, por ejemplo, la concepción formal se manifiesta en el uso del *dístico elegíaco* para la expresión de un conjunto amplio de temas como por ejemplo, el paso del tiempo, el sentido de la vida personal, las penas de amor, las exhortaciones guerreras, los avatares del destino. Esta modalidad de la elegía predomina en la literatura de la antigüedad clásica.

La amplitud temática de la elegía, ya sin las restricciones formales, es recogida por Rainer María Rilke en sus célebres *Elegías del Duino* (1922). Rilke renueva el género y lo consagra como un cauce de largo aliento mediante el cual se expresa una valoración totalizante sobre la existencia humana.

Paralelamente, desde la antigüedad hasta nuestros días, se perfila la elegía bajo su manifestación más conocida, que la determina desde una perspectiva preferentemente temática: la elegía funeral.

En su lenta configuración como cauce genérico, en especial en lo que se refiere a su modalidad como canto para la conmemoración de los muer-

⁶ Para una idea general e histórica de elegía ver: Antonio García Berrio; Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*. Madrid, Cátedra, 1992; Sin mención de autor. Artículo "Élégie". En: Jean Demougin (Dir.) *Dictionnaire Historique, thématique et technique des littératures. Littératures française et étrangères, anciennes et modernes*. Paris, Larousse, 1985. T. I. p. 495; Martín Zubiria. Curso: "Carmena Pindarica". Mendoza. FFyL. Marzo-Junio 1989; Angelo Marchese; Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. 3ª ed., Barcelona, Ariel, 1991. pp. 114-115; Eduardo Camacho Guizado. *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos, 1969.

tos, el desarrollo de la elegía guarda relación con la problemática de los géneros primarios y secundarios, tal como es planteada por Mijaíl Bajtín⁷. Según el crítico, los géneros discursivos primarios están en relación con los usos del lenguaje en las distintas esferas de la interacción humana⁸. Constituyen tipos relativamente estables de secuencias de enunciados, configuradas culturalmente. Estos tipos secuenciales adoptan una estructuración particular. Entre los géneros discursivos primarios se pueden mencionar la narración, la descripción, la argumentación y el diálogo.

Los géneros discursivos secundarios, entre los que se encuentran los literarios, surgen en condiciones de comunicación cultural más compleja, sobre todo, en condiciones mediadas por la aparición de la escritura. En el proceso de su formación, los géneros secundarios absorben y reformulan a los géneros primarios⁹.

En unos y en otros se inscribe la dimensión dialógica del lenguaje. Según la conceptualización de Bajtín, es propio de todo acto de enunciación estar referido no sólo a un objeto, sino también a otros discursos que ya han hablado sobre el mismo objeto. Por esta razón, todo género discursivo incorpora una imagen peculiar de su destinatario, imagen que contribuye en su conformación como tal¹⁰.

Las reflexiones de Bajtín ofrecen valiosos parámetros para el análisis de la elegía funeral. Como género secundario, la elegía subsume distintos géneros primarios. Algunos de carácter general como la narración, la descripción y el diálogo. Otros directamente vinculados con actividades (generalmente rituales) asociadas a la muerte: el llanto, la imprecación o el conjuro¹¹.

⁷ Mijaíl M. Bajtín. "El problema de los géneros discursivos" (1952-1953). En: *Estética de la creación verbal*. 2ª ed. (Trad. T. Bubnova). México, Siglo XXI, 1985. pp. 248-293; *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad. T. Bubnova). México, FCE, 1986; para una reformulación de los postulados bajtínianos remitimos a Jean-Michel Adam. *Les Textes: types et prototypes. Réclit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan, 1992.

⁸ Bajtín. "El problema...". pp. 248-248; Adam. *Op. cit.* pp. 11-17.

⁹ Bajtín. "El problema...". p. 250.

¹⁰ *Ibid.* p. 285.

¹¹ Para un análisis de este fenómeno de asunción en la lírica griega ver: Francisco Rodríguez Adrados. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.

La incorporación y la combinación de los distintos géneros primarios da lugar a la formación de la estructura típica de la elegía funeral¹²: 1) Presentación; 2) *lamentatio*; 3) *laudatio*; 4) *consolatio*.

Se trata de una estructura ideal, ya que no todas las elegías funerales conservan las cuatro secuencias básicas. Su presencia guarda relación no sólo con la articulación del texto en cuanto tal, sino sobre todo con la cosmovisión del poeta. Así, por ejemplo, la *consolatio* se puede omitir en los textos elegíacos de autores que no conciben ninguna forma de trascendencia más allá de la muerte¹³.

Cada secuencia adopta, preferentemente, un género primario particular o combina más de uno, de acuerdo con su extensión. La presentación, por ejemplo, posee generalmente un carácter descriptivo. La *lamentatio* admite la forma argumentativa o dialógica y puede también servirse de géneros como la imprecación o el llanto. La *laudatio* puede evocar al difunto a través de su descripción física y moral o mediante la narración de sus acciones. La *consolatio* es predominantemente argumentativa. Cada secuencia supone la modulación particular de una relación dialógica que se establece en la elegía¹⁴. Modulación determinada por la persona, individual o colectiva, que asume el canto. En el diálogo elegíaco intervienen: a) el "yo" del cantor que presenta al muerto o que presenta su propia muerte; b) un "nosotros", constituido por aquellas personas que el cantor suma en su lamento y que comparten su dolor; c) un "tú" que es el difunto a quien se dirige el canto¹⁵; d) un "Tú" que generalmente corresponde

¹² Para la estructura típica de la elegía funeral ver: Camacho Guizado. *Op. cit.*; Antonio Ramajo Caño. "Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y en romance) en los siglos de oro". En: *Revista de Filología Española*. Madrid, CSIC, Tomo LXXIII, 1993, fascículos 3 y 4, pp. 313-328.

¹³ Ver, por ejemplo, nuestro análisis de la elegía "Folletín pasional entre las lluvias" de Enrique Molina. Zonana. "La elegía funeral...".

¹⁴ Alicia Chibán. "La retórica de la negación en el decir elegíaco. (A propósito de Jacobo Regen)". En: *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1993. pp. 242-248.

¹⁵ En ocasiones este "tú" se personifica, se mimetiza y asume su propia presentación mediante un "yo" que colabora con el poeta. Así sucede, por ejemplo, con Don Rodrigo Manrique hacia el final de las famosas *Coplas...* compuestas en su memoria por su hijo. Para un análisis de este recurso ver: Stephen Gilman. "Tres retratos de la muerte en Jorge Manrique". En: AA/VV. *El comenario de textos, 4. La poesía medieval*. Madrid, Castalia, 1983. pp. 277-302.

a la muerte enemiga¹⁶; e) un "Tú" /"vosotros", que corresponde a todas aquellas instancias que actúan como mediadoras o determinantes del paso de la vida a la muerte (hados, destino, ángeles, Dios).

Por otra parte, la elegía funeral posee un conjunto de tópicos o lugares comunes que, en tanto estereotipos lógico-discursivos¹⁷, constituyen la pruebas mediante las que el poeta construye la imagen del difunto y justifica las razones de su evocación y de su dolor. Este conjunto guarda estrecha relación con la cosmovisión del poeta. Tópicos consolatorios como la *apoteosis* o la bienaventuranza corresponden a la creencia en la posibilidad de una vida feliz más allá de la muerte. Estos tópicos se relacionan, de manera no excluyente, con las secuencias básicas de la elegía del siguiente modo¹⁸:

¹⁶ Que como en el caso anterior también puede personificarse y transformarse en "yo".

¹⁷ Para la conceptualización del lugar común como estereotipo lógico-discursivo ver: Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Livre de Poche, 1992.

¹⁸ Efectuamos un señalamiento no exhaustivo de los tópicos. El mismo está basado en: Robert Ernst Curtius. *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1975; Camacho Guizado. *Op. cit.*; Ramajo Caño. *Op. cit.*; María Teresa Rubiato. "Del consuelo ante la muerte en el Antiguo Testamento hebreo". En: *Lingüística Española Actual*. Madrid, N° X, 1988. pp. 225-236.

Secuencia elegíaca	Tópicos
1) <i>Presentación</i> : anuncio y comprobación de la muerte.	Señalamiento de los despojos del difunto, lectura del epitafio, prosopopeya de la muerte, efectos de la muerte sobre la naturaleza, lo indecible ¹⁹ , soledad del muerto.
2) <i>Lamentatio</i> : lamento por la muerte.	Interpelación al difunto, evocación del difunto en vida, <i>ubi sunt</i> - muerte igualadora, la <i>mors imatura</i> ²⁰ , la dureza de los dioses o de Dios, señales de duelo ²¹ , soledad del muerto, soledad de los vivos, invitación al llanto o a la compasión, lo indecible, imprecaciones a la muerte, conciencia de la brevedad de la vida, contraste entre la lozanía vital y la decrepitud actual, ausencia de consuelo.
3) <i>Laudatio</i> : pánegírico del difunto.	Sobrepujamiento ²² , evocación del difunto en vida.
4) <i>Consolatio</i> : resignación ante el hecho de la muerte y consuelo final.	Ruptura elegíaca ²³ , <i>apoteosis</i> ²⁴ , bienaventuranza ²⁵ , el amor más poderoso que la muerte, visión del encuentro futuro con el difunto.

Finalmente, es necesario analizar la incidencia de géneros primarios como el llanto o la imprecación en la elegía. La presencia de estos géneros y de otros vinculados con las ceremonias en torno a la muerte determina la proyección de cierto carácter ritual en el género. El mismo testimonio la necesidad del hombre de: a) afirmar la muerte para conjurar sus

¹⁹ Afirmación sobre la imposibilidad de expresar tanto dolor.

²⁰ Los efectos de la muerte se han verificado tempranamente en el difunto.

²¹ El cantor o los que se lamentan con él se cortan la barba, se arrancan o sueltan sus cabellos.

²² Consiste en señalar y magnificar las virtudes del difunto.

²³ Exhortación del poeta a reprimir el llanto y a acabar con el duelo.

²⁴ Visión del difunto arribando a los Campos Elíseos o al Cielo.

²⁵ Visión de la vida bienaventurada del difunto y de su decaencia en la tierra.

efectos²⁶; b) hacer memoria de los muertos. De este último aspecto del ritual se desprende el carácter melancólico de la elegía. Como puede observarse en los motivos vinculados con la función de memorial, la elegía supone siempre la evocación. Es decir, implica, por parte del cantor, una vuelta hacia el pasado para pensar y dar sentido y ejemplo al presente y al futuro. Esta torsión ética de lo elegíaco se manifiesta sobre todo en aquellos textos que se refieren a personas reales, aunque también puede percibirse en los que evocan personajes ficticios.

El excursus efectuado sobre el subgénero permite ahora realizar el relevamiento de los textos elegíacos en el corpus poético de Alfonso Sola González.

3. La elegía en el corpus poético-textual de Sola González

Ya en otra oportunidad se han señalado dos problemas fundamentales para el estudio crítico de la obra de Sola González: la falta de un texto que recoja la totalidad de su obra poética y la presencia, en la obra editada, de textos que no siguen estrictamente una correlación cronológica²⁷. En este sentido, el corpus de poemas considerado en el presente trabajo, suma a los de la edición de la *Antología...*, los siguientes: "Cántico de los aviadores", (*La Nación*, 20/ IV/ 1941); "Soñé que ya estaba muerto", (citado por Edelweis Serra en su estudio, texto de 1975); "Ulises y el huevo. (Escritura automática IV)", (*Mendoza*, 9/ VIII / 1987); "Los poetas", (*Los Andes*, 24/ XI/ 1993).

En este corpus se han podido identificar dos sub-categorías correspondientes a lo elegíaco:

²⁶ Chibán. *Op. cit.*; Rodríguez Adrados. *Orígenes...*

²⁷ Víctor Gustavo Zonana. "Evocación poética...". pp. 79-81. Completamos de este modo un primer esbozo clasificatorio efectuado por Edelweis Serra. "Espacio poético y campo semántico en la obra de Alfonso Sola González". En: Cleres Kant y Edelweis Serra. *Filosofía, retórica y metáfora. Espacio semántico y campo poético*. Rosario, Cuadernos Aletheia, Grupo de Estudios Semánticos, 1980. Debemos mencionar, sin embargo, que no estamos de acuerdo totalmente con su clasificación ya que incluye en la categoría de elegía funeral textos que no se ajustan nítidamente a dicho cauce. Por ejemplo, "La cenicienta", "El rey gris", "El amigo", "La amiga" y "Drama" de *La casa muerta*. Por tal motivo, incluimos estos poemas en el grupo 2 de nuestra clasificación.

1) Si se considera a la elegía como expresión del dolor por la muerte de una persona real o ficticia - la elegía funeral - se destacan los siguientes textos en su trayectoria poética:

1.1) Elegías referidas a la muerte de personas reales identificables. Se trata de plantos dedicados a la muerte de poetas conocidos personalmente por el escritor o cuya personalidad u obra constituye para él un hito significativo: "Ici repose Max Jacob", de *Tres poemas* (1958); "Para una tumba de Francisco Quevedo", "Camina el poeta y no sabe" - dedicado a la memoria del poeta cancioneril Alfonso Álvarez de Villasandino, "A Reynaldo Ros, poeta muerto", de *Cantos a la noche* (1964); "Tango pour des Esseintes", dedicado a Miguel Ángel Gómez, aparecido en la revista *Último Reino* (edición póstuma 1986).

1.2) Elegías referidas a la propia muerte. Son textos en los que el poeta canta y anticipa su destino final²⁸: "Plaisanteries antes de dormir-Poema" de 1961, texto incorporado en la colección *El soñador y otros poemas* (1980); "Soñé que ya estaba muerto" (1975); "La canción de la puerta cerrada" (1975)²⁹.

1.3) Elegías referidas a la muerte de un personaje ficticio o a una persona real no identificable. Constituyen textos que se dirigen a personajes creados por el poeta o personas reales ocultas bajo la máscara de una densa simbolización literaria: "Rosa en el cielo", "María de lo alto", "Elegía", "Soldado que mira una rosa pintada", "Hombre olvidándose" de *La casa muerta* (1940); "Palemor II", de *Elegías de San Miguel* (1944); "Ataúd para el conde Orgaz", de *Cantos a la noche* (1964).

²⁸ En la elegía latina clásica, sobre todo en Tibulo, se observa la presencia de esta modalidad. En el contexto de la literatura contemporánea, Carlos Astrada señala que la meditación sobre la propia muerte es un tema que se destaca en la obra de Rilke. Ver: Carlos Astrada. "Rilke y la muerte propia". En: *La Nación*. Buenos Aires, Domingo 14 de abril, 1940. Suplemento cultural. p. 1; Juan Liscano. *Descripciones*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor/Monte Ávila, 1983. pp. 86-87. En la poesía argentina la modalidad se observa también en la obra de Olga Orozco.

²⁹ En este poema se recrea, de manera angustiante, un tópico de la elegía amorosa clásica: el *paraclausíthron* o queja lastimera del amante ante la puerta que lo separa de su amada. Ver: Claudio Soria. "El *paraclausíthron* como presupuesto cultural de la elegía latina". En: *Revista de Estudios Clásicos*. Mendoza, Tomo VIII, año 1963. pp. 55-94. El tópico se repite en el romancero y en la comedia españoles: *vid.* "Romance que dice: yo me era mora Moraima" y Tirso de Molina. *Don Juan de las Cebzas Verdes*. Acto I, escena I.

2) Si se concibe a la elegía de acuerdo con el modelo rilkeano se pueden señalar los siguientes momentos de la trayectoria del escritor:

2.1) *La casa muerta*: "La cenicienta", "El rey gris", "El amigo", "La amiga" y "Drama".

2.2) *Elegías de San Miguel*. En esta colección el eco rilkeano cede su lugar a las resonancias más firmes del poeta lituano Oscar Wladislas de Lubicz-Milosz. Fundamentalmente en lo que se refiere a la caracterización poética del ambiente y a la presencia de determinados símbolos de la niñez perdida como, por ejemplo, el hogar³⁰.

2.3) Los seis poemas que integran el ciclo de *Cantos a la noche*.

4. La elegía funeral en *La casa muerta* (1940)

Con la publicación de *La casa muerta* la trayectoria poética de Alfonso Sola González presenta un primer hito significativo. El libro apareció en Tucumán, editado por *Cántico*, sello que corresponde a la revista homónima, dirigida por Marcos A. Morfnigo³¹. Este volumen constituye, para César Fernández Moreno "uno de los mejores libros producidos" por los jóvenes poetas del '40³². Los poemas que lo componen recogen ecos neorrománticos, neopopulares y de la poesía española del Siglo de Oro.

En este libro el poeta constata los efectos de la muerte sobre las personas y las cosas de un modo sostenido. Se trata de una certeza poética que obliga al sujeto lírico a contraponer un pasado áureo frente a un presente de dolor y soledad. Este aspecto temático señala la recepción de la poesía neorromántica europea, particularmente en la voz de Rilke. Los ecos de la poesía española del Siglo de Oro y la presencia de un lenguaje fuertemente simbólico atenúan, por momentos, ese sentimiento de pesar. El dolor transformado por el vuelo de la imaginación poética suscita una atmósfera melancólica. En cada poema se construye una ambientación de vaporosa lejanía. Son "territorios mágicos", como los llama Juan Carlos

³⁰ Oscar Wladislas de Lubicz-Milosz. *Poemas*. (Selección y traducción de L. Z. D. Gattier). Buenos Aires, Ediciones "Huella", 1941.

³¹ César Fernández Moreno. "Informe sobre la nueva poesía argentina". En: *Nosotros*, Año VIII, 2ª época, N° 91, octubre 1943. pp. 71-93.

³² *Ibid.* p. 81.

Ghiano³³, que trascienden su dimensión puramente descriptiva, ambientadora y asumen un valor metafórico trascendente. Pues, como señala agudamente Jorge A. Dubatti, estos territorios de la poesía neorromántica simbolizan el espacio interior del alma y testimonian la búsqueda del poeta por la verdad del ser³⁴. La condición del ambiente poético se puede extender a la caracterización de los personajes evocados. El soldado, la Cenicienta, el Rey Gris son figuras altamente idealizadas que poseen un valor arquetípico.

Estos aspectos que distinguen el libro se manifiestan particularmente en la elegía "María de lo alto". Se trata de un poema constituido por once estrofas de una modalidad original de sexta rima, según el esquema ABACBC³⁵:

"Por las selvas azules, cazadora;
con tus armas lucientes, ya volando,
libre de sombra; suave triunfadora,
por luminosos ríos, por riberas
celestes y tranquilas inventando
la luz sobre las altas primaveras"³⁶.

Alfonso Sola González concibe el ideal poético de belleza en términos musicales³⁷. Por esta razón en toda su obra se observa un cuidado especial por la musicalidad del verso y de la composición en su totalidad. Musicalidad que intenta expresar las pulsiones del alma y que se traduce mediante la distribución de los acentos interiores del verso, el uso de sonoridades

³³ Ghiano. *Op. cit.* p. 231.

³⁴ Jorge A. Dubatti. "Orfeo: emblema del 'combate por la poesía'. (Estudio sobre la lírica neorromántica argentina)". En: *Letras*. N° XV-XVI, abril-agosto 1986. pp. 42-63.

³⁵ El modelo clásico es ABABCC a semejanza de la octava rima. Rudolf Baher. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1981. p. 276.

³⁶ Sola González. *Antología...* p. 42.

³⁷ A. S. M. "La belleza poética es, para Alfonso Sola González, 'la música que está más allá'". Entrevista publicada en *El tiempo de Cuyo*. Mendoza, domingo 5 de julio de 1960. Para la concepción de la música como ideal de la belleza poética ver: George Steiner. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, Gedisa, 1990.

recurrentes y la organización de las cláusulas en las estrofas. En la citada, la primera del poema, se observa un juego especial de *tempos*³⁸ prosódicos determinado por la combinación de endecasílabos melódicos³⁹ (versos 1 y 2), sáficos⁴⁰ (verso 3) y heroicos⁴¹ (versos 4, 5 y 6). Así, en la primera mitad de la estrofa la combinación de endecasílabos melódicos y sáficos suscita un "ralentando" del *tempo* prosódico; por el contrario, en la segunda mitad, el *tempo* se acelera por el uso del endecasílabo heroico y del encabalgamiento entre el cuarto y el quinto verso. Por otra parte, el predominio de los sonidos /s/ y /θ/ en toda la estrofa coadyuva en la gestación de la ambientación aérea y del impulso ascendente el personaje femenino evocado.

La sexta rima y el cuidado en la musicalidad son resonancias de la elegía clásica española. A ellas se suman ciertos giros verbales de sabor castizo. Expresiones como "el viento rumoroso" y las formas de calificación recurrente que antepone el adjetivo al sustantivo ("luminosos ríos", "blanca tierra", "desmuda cazadora", "perfecta luz", "suave tiempo", etc.) constituyen ecos garcilasianos. Y la expresión "sueño de blanca tierra enamorada" evoca el "polvo enamorado" de Quevedo.

En cuanto a su estructura, el poema desarrolla en forma inversa dos secuencias básicas de la elegía funeral: *consolatio* (dos primeras estrofas y primera mitad de la tercera) y la *lamentatio* (desde la segunda mitad de la tercera estrofa hasta el final). Mediante esta disposición se subraya en el poema una drástica contraposición entre el más allá, alcanzado por la amada muerta y el aquí que corresponde a las coordenadas existenciales del sujeto lírico. Esta contraposición se manifiesta nítidamente en la tercera estrofa:

"Ya has pasado la muerte, ya has vencido
profunda reina, ya de claridades;
perfecta luz y tiempo florecido.
Aquí donde vivías aún nos queda

³⁸ Entiendo por *tempo* la velocidad del ritmo de enunciación.

³⁹ Acentos en la tercera, sexta y décima sílabas.

⁴⁰ Acentos en la cuarta, sexta y décima sílabas con cesura después de la cuarta.

⁴¹ Acentos en la segunda, sexta y décima sílabas.

el gris pasar, las pobres soledades,
y el corazón bajo las arboledas"⁴².

Como puede observarse en esta estrofa y en la anteriormente citada, la *consolatio* desarrolla de modo insistente el tópico de la *apoteosis*, que señala el arribo de la amada a los cielos. Este aspecto guarda además relación con la ausencia de presentación. En efecto, el sujeto lírico le niega al lector (y en cierto modo se niega a sí mismo) la posibilidad de ver los terribles efectos de la muerte sobre la amada. La presencia de la *apoteosis* y la ausencia de presentación destacan el abismo ontológico que se establece entre la mujer evocada y el poeta. María constituye un lejano y excelso "tú". Es la "mujer-ángel" romántica que recibe principalmente el atributo simbólico de la luz. En efecto, María está "libre de sombra" y se presenta a los ojos del poeta como "desnuda cazadora iluminada". Su recuerdo "ilumina" al poeta porque ella es "perfecta luz".

En este modo de caracterización se observa, además, un particular sincretismo literario que suma en la figura de la mujer misteriosa valencias de la mitología clásica y del cristianismo⁴³. En efecto, el título despliega un campo isotópico que remite a la figura de la Virgen; campo que se sustenta figurativamente en los atributos luminosos y celestiales del personaje femenino. Pero además, la insistente caracterización de la amada como "cazadora" que se apoya figurativamente en la referencia a sus "armas celestiales" y a su condición de "triumfadora" y "vencedora", remite a la figura de Ártemis/ Diana. Este sincretismo se justifica por la presencia de determinados valores simbólicos semejantes. En contraposición a Venus, Diana representa la virginidad y es símbolo de la castidad. Asimismo, posee una dimensión celestial ya que, frecuentemente, se la

⁴² Sola González. *Loc. cit.* p. 43.

⁴³ Tomo la noción de Eric von Richthofen. *Sincretismo literario. Algunos ejemplos medievales y renacentistas*. Madrid, Alhambra, 1981. El crítico lo define como "La tendencia a armonizar contrastes o paradojas aparentes, convirtiéndolos en correspondencias no meramente asociadas en una noción principal, sino firmemente integradas". La tendencia sincrética se verifica en "la tentativa de ciertos autores de presentar una especie de *summa* de valores tradicionales, símbolos o acontecimientos sobresalientes íntimamente amalgamados". (pp. 3-4). Se trata de un procedimiento usual, por ejemplo, en la poesía de Dante.

asocia con la luna⁴⁴. De esta manera, la amada evocada recibe los atributos de *María* y de *Diana* que se manifiestan en su condición de "virgen cazadora" y de "mujer celestial".

En contraposición al ámbito y a la condición de la mujer, la situación existencial del poeta está cargada de valencias negativas. Estas valencias se expresan mediante las imágenes de la sombra, el color gris y la oscuridad. La *lamentatio* desarrolla los tópicos de la autocompasión, la soledad de los vivos y la ausencia de consuelo mediante una exposición alegórica del combate entre la luz y las sombras. Esta lucha tiene lugar en el alma del poeta quien, progresivamente, siente que la oscuridad lo invade. Así lo expresa en la séptima estrofa:

"Es la *última luz* que el día ampara
casi olvidado en la melancolía
de ya no ser más que una *sombra clara*.
El mundo de las muertes vaporosas
nos llama con la pura melodía
de la verdad *oscura* de las cosas"⁴⁵.

Y lo confirma en la novena y en la décima:

"[...] ¡Qué *oscura boca* de llamado lento
nace en la luz perdida que aparece
sobre una ruina de años y de viento!

¡Oh! Construir el tiempo destruido;
en la triste ceniza, la ternura;
en la rosa quemada, lo perdido.
Lámparas en el alma *sepultadas*

⁴⁴ Este sincretismo se encuentra también en las artes plásticas. Correggio, por ejemplo, emplea la imagen de Diana como símbolo de la castidad en la habitación de la abadesa de San Pablo en Parma. Para los valores simbólicos de *Ártemis*/ *Diana* ver: Pierre Grimal. *Diccionario de mitología griega y romana*. Ed. revisada con bibliografía actualizada por el autor. Barcelona, Paidós, 1986; Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles*. ed. revue en augmentée. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1986; Francisco Revilla. *Diccionario de iconografía*. Madrid, Cátedra, 1990.

⁴⁵ Sola González. *Antología...* p. 48. El subrayado es mío.

donde una *oscurecida luz perdura*
entre muertos y fechas olvidadas⁴⁶.

La décima estrofa es un verdadero clímax en la expresión del sentimiento angustiante del poeta. El impacto de la muerte y del dolor que provoca se sintetizan bellamente en la metáfora "la oscura boca de llamado lento". La imagen da cuerpo y movimiento al avance del dolor y señala la intensificación semántica y expresiva que conduce al clímax. Por su parte, éste perdura en el final del poema y suscita un desdoblamiento del sujeto lírico que se interroga en busca de una respuesta existencial y metafísica:

"¡Alma, quién eres! ¡Alma, quién te habita!
¡Qué mano gris te ciñe esa corona
de descorazonada luz marchita!
Voz sin respuesta eres, sin consuelo,

soledad sin amor que se abandona
mientras la estrella recupera el cielo"⁴⁷.

La elegía se cierra de manera cíclica, al confirmar la soledad del poeta y la ascensión de la amada a los cielos.

Para concluir con el análisis de "María de lo alto" es necesario señalar que la alteración del orden canónico de las secuencias en la elegía y la expansión de la *lamentatio* conciben con la tonalidad expresiva dominante en *La casa muerta*. Manifiestan aspectos persistentes en la poesía de Alfonso Sola González, señalados tempranamente por Juan Carlos Ghiano: la "negación del júbilo" y la "voluntad de inacabable lejanía"⁴⁸. Ambos aspectos definen un talante poético que Sola González comparte

⁴⁶ *Ibid.* El subrayado es mío.

⁴⁷ *Ibid.* p. 50. Esta modalidad de dialogismo mediante la cual el sujeto se pregunta por el sentido de su existencia posee raíces bíblicas (se encuentra, por ejemplo, frecuentemente en los salmos; Cfr. Salmo 42, 12) y se desarrolla también en la poesía española del Siglo de Oro (Cfr. Lope de Vega. *Rimas sacras*. Sonetos 1, 16 y 18).

⁴⁸ Ghiano. *Op. cit.* p. 231.

con otros poetas de su promoción, como por ejemplo Olga Orozco y Enrique Molina⁴⁹.

5. Conclusiones

El análisis efectuado permite reconocer distintos modos de asunción de la tradición elegíaca en la obra de Alfonso Sola González. Se trata de un reconocimiento parcial que debe completarse con el estudio de las inflexiones del cauce en las etapas restantes de su trayectoria poética. Con todo, el análisis parcial revela la pervivencia de las secuencias tradicionales de la elegía, de sus tópicos y aun de sus imágenes y giros léxicos. En *La casa muerta* estos aspectos remiten principalmente a la poesía española del Siglo de Oro en lo que refiere a los aspectos formales e imaginarios de la elegía. En cuanto a la visión del poeta y de la existencia se observa el influjo de la elegía rilkeana.

La asunción de estos elementos tradicionales supone su renovación de acuerdo con el horizonte de experiencia del poeta. Como otros escritores de su promoción, Alfonso Sola González exhibe un verdadero "sentido histórico" en la acepción que T.S. Eliot da a la expresión⁵⁰. Sentido que le permite percibir la dimensión presente del pasado y renovar sus contenidos en la gestación de un universo literario a la vez original y tradicional⁵¹.

⁴⁹ Contrariamente a lo que sostiene Leo Polmann, es esta concepción de lejanía ontológica entre el hombre y lo Absoluto el aspecto que atestigua la recepción de Rilke en la poesía neorromántica del '40. Ver su estudio "Rilke en la Argentina. Los casos de Olga Orozco y Roberto Juárez". En: *Argentina en su literatura*. Tucumán, Cuaderno 1, Octubre, 1985, pp. 114-123. Con respecto a la noción de lejanía en la poesía de Rilke ver: Hans Georg Gadamer. *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del siglo XX*. Barcelona, Gedisa, 1993.

⁵⁰ Thomas Stearns Eliot. "Tradition and Individual Talent". En: *Selected Essays*. 3rd edition. London, Faber & Faber, 1951. pp. 13-22.

⁵¹ La falta de consideración de este aspecto, por razones de índole personal, ideológica o estética, ha determinado una evaluación a nuestro juicio incompleta de los logros de líneas como el neorromanticismo que se consolidan en el '40. Una lectura más abarcadora de la labor de estas líneas permite justipreciar su significación en el panorama de la lírica argentina y demuestra su perduración y su vigencia más allá de los contextos socioculturales que suscitaron su conformación.

Debe señalarse, además, que *La casa muerta* manifiesta sobre todo el impacto de la región natal y el influjo de las instancias mediadoras de cultura y formadoras entrerrianas (por ejemplo, el magisterio de Carlos María Onetti y de Ireneo Fernando Cruz; la amistad con los poetas Carlos Alberto Álvarez y José María Fernández Unsáin)⁵². El influjo del espacio mendocino será visible a partir de la segunda etapa de su trayectoria poética, principalmente en los poemas de *Cantos a la noche* (1964).

Conviene mencionar, finalmente, que la evocación de la amada muerta es un motivo reiterado en la obra de los poetas neorrománticos. Una muestra contundente de su valor caracterizador se encuentra, por ejemplo, en el suplemento cultural de *La Nación* del domingo 15 de diciembre de 1940. En la página 2, bajo el título identificatorio de "Tres poetas nuevos" aparecen los poemas "Elegía del clavel" de José María Castiñeira de Dios, "Poema para una infanta muerta" de Alberto Ponce de León, y "Elegía" de Enrique Molina. Estos textos elegíacos desarrollan el motivo con distintos acentos.

El periplo crítico llevado a cabo permite profundizar en el conocimiento de un importante episodio en la historia de las letras argentinas tanto en el plano nacional como en el regional.

⁵² Para estos aspectos ver: Fernández Moreno. "Informe...". p. 81; Serra. *Ob. cit.*; Olga Orozco. "El amigo habla con los crepúsculos muertos sobre Lochem". En: *Los Andes*. Mendoza, Domingo 24 de Octubre de 1993. Sección 5, p. 2. Lo mismo ocurre con el poemario que le sigue, *Elegías de San Miguel* (1944).