

LA ELEGÍA FUNERAL EN LA LÍRICA DE ALFONSO SOLA GONZÁLEZ (ÚLTIMA PARTE)

Víctor Gustavo Zonana
Universidad Nacional de Cuyo. CONICET

1. Introducción

En el presente estudio se concluye la serie de abordajes efectuados a la lírica de Alfonso Sola González desde la perspectiva temático-formal de la elegía¹. Ya se ha podido observar el arraigo del subgénero en la obra del escritor. Interesa ahora identificar las conexiones del mismo con las líneas directrices de su poética. Líneas que, si bien se manifiestan explícitamente en una reflexión posterior al acto creador, lo determinan, sin embargo, desde su propia génesis. Seguidamente, se lleva a cabo el análisis de los poemas "Palemor II", de *Elegías de San Miguel* (1944) y "Camina el poeta y no sabe", de *Cantos a la noche* (1963). Esta breve selección completa el examen de las formas de recreación de la tradición elegíaca. Finalmente, las observaciones efectuadas sobre el corpus de análisis permiten evaluar la trayectoria del canto funeral en el universo literario del poeta.

¹ Víctor Gustavo Zonana. "Evocación poética de Max Jacob en la lírica de Alfonso Sola González". *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza*, Mendoza, N° 1, 1993, pp. 77-107; "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 la lírica de Alfonso Sola González", en: *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Literatura de Mendoza*, Mendoza, N° 2, 1994, pp. 101-117.

2. El cauce elegíaco y su relación con la poética de Alfonso Sola González

Por su talante expresivo y por los temas dominantes, la poesía de Alfonso Sola González puede enmarcarse en la confluencia de dos grupos emergentes del '40: el neorromanticismo y el surrealismo². Cabe señalar que el registro neorromántico es el polo dominante en esta confluencia, ya que las manifestaciones surrealizantes de Alfonso Sola González son tardías, transitorias y se circunscriben a los poemas categorizados por el escritor como "escrituras automáticas"³. Puede afirmarse además, que si bien se observa un decantamiento expresivo, un despojamiento de los ritmos y cadencias propias del impulso neorromántico, sin embargo los símbolos y las obsesiones típicas de este impulso perviven hasta el final de su trayectoria literaria.

Con el surgimiento del registro neorromántico se incorpora en la poesía argentina una tradición estética y filosófica que parece, hasta ese entonces, poco atendida: la de los románticos ingleses (Shelley, Keats, Wordsworth, Coleridge) y alemanes (Novalis, Herder, Schiller, Hölderlin), y la de la poesía posromántica francesa heredera de esta tradición (Rimbaud, Nerval, Lautréamont)⁴. Alfonso Sola González

² Para este encuadre ver: Ana Freidenberg de Villalba. "Alfonso Sola González (1917-1975)". En: Alfonso Sola González. *El soñador y otros poemas*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1980, pp. 51-56; Edelweis Serra. "Espacio poético y campo semántico en la obra de Sola González". En: Cleres Kant; Edelweis Serra. *Filosofía, retórica y metáfora. Espacio poético y campo semántico*. Rosario, Cuadernos Aletheia de Investigación y Ensayo, Grupo de Estudios Semánticos, 1980, pp. 61-96; Francisco Mian. "Tras las huellas del soñador. Lectura hermenéutica de Alfonso Sola González". En: Graciela Maturó y otros. *Imagen y expresión. Hermenéutica y teoría literaria desde América Latina*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1991, pp. 227-265; Blanca Escudero de Arancibia. "Y Mendoza fue surrealista". En: *Diario Mendoza*, 9 de agosto de 1981, Suplemento Cultural, p. 3. La oscilación entre estos registros se observa en otros poetas coetáneos como Olga Orozco, Enrique Molina y Eduardo Jonquière.

³ Recogidas algunas en Mario Ballarín. *50 años de poesía en Mendoza. 1922-1972*. Mendoza, Azor, 1972, pp. 201-209; otras han sido publicadas póstumamente.

⁴ Albert Béguin. *Creación y destino I. Ensayos de crítica literaria*. (Trad. M. Mansour). México, FCE, 1986, p. 55.

formula esta tesis. En su estudio "Leopoldo Lugones y el ultraísmo"⁵ sostiene que este registro se anticipa en *Las montañas del oro*, pero que posteriormente, es abandonado por el propio Lugones y es soslayado por el movimiento ultrafsta⁶. Desde esta perspectiva, la tarea del segundo empuje vanguardista en la lírica argentina, que se registra hacia el '40, consiste en rescatar dicha tradición, e implica el restablecimiento de una exploración interrumpida en los espacios profundos del yo.

En su poética, Alfonso Sola González recupera ciertas ideas directrices de la tradición romántica⁷. En efecto, el escritor prioriza la reflexión sobre el espesor imaginario y subjetivo que determina el nacimiento del poema y subordina a ella el examen de la construcción del

⁵ En: *Versión*. Mendoza, N° 4, pp. 47-71.

⁶ Como una muestra de la profunda valoración de este libro por parte de A. Sola González transcribo los siguientes pasajes del citado artículo: "[...]La influencia de Lugones estaba en *Lunario* pero mucho más allá de él. Una cerrazón detuvo a los Borges, Ibarra, González Lanuzas, Fernández Morenos en *Lunario*. Su llave era falsa porque sólo abría una puerta, la del ultraísmo, haciendo de este 'ismo' toda la poesía nueva. Se detuvieron en el aspecto parcial de los procedimientos exteriores, en la articulación de la metáfora y en la técnica del desorden. Fue su error. La nueva poesía argentina no nace del Laforgue o del Samain que pueden rastrearse en *Los crepúsculos del jardín* y en el *Lunario*, sino que se cimenta sobre los grandes poetas de la segunda mitad del siglo XIX y los de habla inglesa Whitman y Poe que se entrecruzan germinalmente y vitalizan *Las montañas del oro*. Este libro, perezosamente descuidado por quienes lo invalidan de 'huguismo' o lo desechan, como Ibarra, por 'rubeniano', es la verdadera clave, el punto de partida de la nueva poesía argentina[...]". (p. 66. El subrayado es del autor). "[...] *Las montañas del oro* es un libro nuevo para 1897, no sólo por la renovación métrica que llega hasta el poema en prosa apenas ensayado, sino y por sobre todo, por su toma de contacto con un campo todavía inexplorado en nuestra poesía: el trasmundo de la alucinación y el delirio, la zona mágica del alma, el espejo de la alegoría adivinatoria. Poe, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, muestran sus rostros velados en la poesía caótica de *Las montañas*. [...]" (*Ibid.*).

⁷ La poética de Alfonso Sola González puede reconstruirse a partir de pasajes fundamentales de su obra crítica y de ciertos poemas que la desarrollan simbólicamente, a la manera de la poesía romántica. Para este estudio, además del artículo arriba citado remito a: "Albert Samain y los sonetos de *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, FFyL, UNC, N° 7, 1968, pp. 51-73; "Composición y estilo en la poesía de Carlos Mastronardi". En: *Revista de Literaturas Modernas*. Mendoza, FFyL, UNC, N° 9, 1970, pp. 9-50; y también al poema "El soñador", del volumen *Tres poemas*. Buenos Aires, Cármina, 1958, pp. 19-24.

mismo en cuanto artefacto⁸. El análisis de este substrato del fenómeno poético le permite concebir de manera indisociable los momentos de ebullición imaginaria y ordenamiento textual que constituyen el acto creador. Con referencia a la composición de "Luz de provincia", de Carlos Mastronardi, afirma Sola González:

"[...] El poeta no se ha propuesto un método para la evocación. No se ha dicho: primero recordaré mi edad de seis años, mi ingreso a la escuela, mis vacaciones y todo lo sucedido entonces; luego, lo que aconteció a los siete, a los diez, etc. o recordaré los hechos de juventud para invertir el tiempo y llegar a la infancia progresivamente. Los recuerdos son los que buscan al poeta - de no ser así el encantamiento poético se congelaría - y se le imponen de cierto modo. Puede haber luego una ordenación obedeciendo a cierta regularidad o método, pero su naturaleza epifánica debe conservar toda su inocencia [...]"⁹.

Se advierte además, en este pasaje, otro tópico de la poética romántica. La concepción del resultado del proceso artístico como una autorrevelación¹⁰. En efecto, si el recuerdo es epifanía que se impone a la voluntad creadora del poeta, ello se debe a que es el resultado de sus búsquedas en la interioridad del alma. Así, la creación misma se presenta como una peregrinación espiritual. Por ello, en su estudio sobre "Leopoldo Lugones y el ultraísmo", afirma de modo contundente:

"[...] Todo gran poeta que ha intentado a fondo la aventura hacia el ser de la poesía, se ha encontrado hacia el fin de su peregrinaje con una explicación, en el sentido etimológico de la

⁸ Sobre este aspecto de la poética romántica ver: Antonio García Berrio; Teresa Hernández Fernández. *La poética: tradición y modernidad*. Madrid, Editorial Síntesis, 1990, p. 43. En cuanto al desarrollo del mismo en la crítica de A. Sola González ver "Composición y estilo..."

⁹ "Composición y estilo...", p. 45.

¹⁰ A. García Berrio; T. Hernández Fernández. *Op. cit.*, p. 47.

palabra, hacia afuera, de lo que es *dentro* por esencia. A eso le llamamos poema [...]”¹¹.

Esta imagen de cuño teológico, que la estética romántica rescata del neoplatonismo cristiano y del pensamiento gnóstico y hermético occidental¹², presupone que el poeta retorna a través del arte a un espacio propio, espiritual, que le ha sido arrebatado. El poema es así un pálido reflejo de este espacio de comunicación con lo absoluto que el escritor ofrece a su lector. Por ello, Alfonso Sola González efectúa en el mismo ensayo la siguiente reflexión:

“[...] De Mallarmé se ha dicho que sus poemas ‘miran’ hacia lo absoluto. ‘Miran’. Agregamos nosotros: nos dicen algo de lo absoluto, pero no son lo absoluto, no son El Libro, como simbólicamente decía su autor. Mallarmé, Rimbaud, consideraron sus poemas como fracasos, como cosas adyacentes a lo absoluto, como algo que está junto al Ser sin confundirse con él, como una emanación apreciable de éste y que nos permite saber que está allí oculto, que nos otorga algo de la sustancia de la cual son accidentes adjetivos”¹³.

Por su parte, el poeta peregrinante adopta el rol de otros viajeros paradigmáticos: por ejemplo, Orfeo y el hijo pródigo¹⁴. Estos arquetipos explican la naturaleza del viaje poético. Se trata de un periplo que implica enorme riesgo espiritual porque supone un contacto con la muerte. Ya sea

¹¹ A. Sola González. “Leopoldo Lugones...”, p. 50.

¹² Sobre estos aspectos de la poética del romanticismo remito a: Myron H. Abrams. *El romanticismo: tradición y revolución*. (Trad. T. Segovia). Madrid, Visor, 1992. Cap. III: “La jornada circular: Peregrinos y pródigo”, pp. 143-196.

¹³ “Leopoldo Lugones...”, p. 50.

¹⁴ Para la persistencia del primero en la poesía argentina ver: 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. En cuanto al segundo, se encuentra en la primera poesía de Olga Orozco, Enrique Molina y Alberto Girri.

porque se desciende al reino de los muertos, ya porque el mismo acto de atisbar lo absoluto significa una forma de "muerte" para el propio poeta.

Por otra parte, el ámbito que prepara las condiciones para el peregrinar es el nocturno. En la noche, y a través del sueño, el poeta errante se dispone a iniciar su camino. Esta vía de acceso al Ser guarda para Sola González una particular relación con el decir elegíaco. En efecto, al establecer las diferencias entre Albert Samain y Leopoldo Lugones, afirma:

"[...] Samain nos ofrece un mundo que sólo dialécticamente puede ser resuelto: el soñar y la cosa soñada son poéticamente una sola realidad. El poeta francés está siempre en la escala del *rêve*; su sensibilidad delicada lo separa del esteticismo sensorial, del hedonismo de los sonetos de Lugones.

Samain, por lo señalado anteriormente, se aparece como un poeta más otoñal, más elegíaco [...]"¹⁵.

La elegía se establece entonces como cauce adecuado al canto del poeta soñador. De algún modo, el poeta órfico que ha traspasado el reino de la muerte, que ha tomado contacto con aquellos que habitan en él y con lo absoluto, recupera en el presente de la evocación elegíaca este espacio concebido como un bien distante. Distante porque se ha refugiado en un pasado sólo rescatable en el canto, como es el caso de las elegías de Sola González que evocan a la amada muerta. Pero también distante porque se encuentra en el futuro y representa un destino final al que se desea arribar como se observa, por ejemplo, en "Ici repose Max Jacob". De la conciencia de la lejanía de este bien que el poeta anhela, se desprende el acento nostálgico predominante en el canto elegíaco.

Todos estos principios se manifiestan metapoéticamente en "El soñador" mediante un simbolismo cerrado, o como destaca el mismo escritor con referencia al mundo de *Las montañas del oro*, "despojado de toda cartografía explicativa"¹⁶. Un epígrafe fundamental introduce el canto. Es un fragmento del parlamento de Julieta en la escena V del acto 3º de

¹⁵ A. Sola González. "Albert Samain...", p. 61. El subrayado es del autor.

¹⁶ "Leopoldo Lugones...", p. 50.

Romeo y Julieta: "...nightly she sings on yond pomegranate-tree"¹⁷. En el texto de Shakespeare, el pasaje se refiere a la contraposición entre el canto de la filomena / ruiseñor y el de la alondra. Si los amantes escuchan el primero, permanecerán unidos pero se exponen a la muerte; si escuchan el segundo, permanecerán con vida pero se exponen a la separación. Este valor simbólico atribuido al ruiseñor pervive en el poema. De hecho, el soñador es quien ha escuchado el canto del ruiseñor y parece sentir las consecuencias que se desprenden de ello: la posesión del bien amado en la muerte¹⁸.

Las valencias simbólicas del epígrafe crean el ámbito propicio para la presentación del soñador. Es el poeta "errante", el "huésped del delirio"¹⁹. Su peregrinaje lo ha conducido a un reino que se halla "más allá de los mares que embellecen / las delicadas orlas de la muerte [...]"²⁰. Mediante este índice simbólico se desarrolla el eje isotópico que vincula el canto con la muerte, connotado en el epígrafe. Este eje se prolonga en referencias posteriores del poema. Así, el canto del soñador es "[...] más antiguo que estas piedras/ pulidas por la muerte [...]"²¹; y la acción misma de soñar se

¹⁷ Es el verso cuarto: "Noche tras noche (la Filomena) canta sobre el granado". La traducción es mía.

¹⁸ La vinculación del canto lastimoso del poeta con el del ruiseñor posee una larga tradición. Cabe recordar que, en el Libro IV de las *Geórgicas*, Virgilio compara el lamento de Orfeo, después de haber perdido por segunda vez a Eurídice, con el del ruiseñor al que le ha sido sustraída su cría (vv. 511-515). Por otra parte en su célebre *Ode to a Nightingale*, John Keats establece un nexo entre el canto del ave y la muerte en los siguientes términos: "En sombra escucho; y aunque a veces/ me he enamorado a medias de la cómoda Muerte,/ y en varias poesías le pedí dulcemente/ que viniera a llevarse mi aliento regular,/ hoy morir me parece más hermoso que nunca:/ cesar a medianoche sin dolor,/ mientras tú viertes tu alma a los espacios/ en semejantes éxtasis;/ seguirías cantando y en vano yo te oiría,/ como una piedra inerte bajo tu noble réquiem" (VI estrofa, vv. 51-60). Ofrezco la excelente traducción de Juan Rodolfo Wilcock recogida en: *Último Reino. Revista de Poesía*, Buenos Aires, N° 22/ 23, diciembre, 1994, pp. 61-62.

¹⁹ A. Sola González. "El soñador", p. 21.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

realiza "[...] más allá de los muros que levantan/ la cal y la saliva de la muerte [...]"²².

El periplo del soñador errante adopta un diseño circular. De hecho, el viaje nocturno es también un viaje de retorno. De allí que se vincule con el camino espiritual del hijo pródigo:

"[...] Retorna como el paso
de un gran mendigo pródigo
viajero en la carreta morada del otoño
que trae la melodía de otra fiesta"²³.

Pero además, el poeta es también el visionario que posee "coronados los ojos por la noche"²⁴. Esta prerrogativa determina, en cierto modo, el resultado de su viaje a través del sueño: la visión de la amada, que es la meta de ese camino circular, el fin de su búsqueda interior:

"El soñador descifra el bello rostro
de la amada dormida
bajo el alucinado hierro azul de la luna
y el ruiseñor del mundo
mueve una fuente oscura y un granado"²⁵.

La visión se le impone al poeta. Como el recuerdo, tiene un modo de aparición epifánico. Por ello puede concebirse como una autorrevelación. El poema concluye destacando de manera simbólica este acontecimiento:

"La corona desciende
como un imperio calcinado y bello

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. 22.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, pp. 22-23. Según M. Abrams, la añoranza del cumplimiento del periplo romántico se expresa frecuentemente "[...] como el deseo de una figura femenina que resulta ser la amada que hemos dejado atrás[...]" *Op. cit.*, p. 186. Cabe destacar el paralelismo de este esquema con el del mito de Orfeo.

sobre la cabellera del que duerme
y la quemada piedra de la noche
vuelca sobre su río iluminado
una copa de brasas amarillas"²⁶.

"El soñador" constituye, de este modo, un magnífico ejemplo de la poética de la ensoñación, otoñal y elegíaca. En este poema se recuperan los ejes directrices del impulso neorromántico de la lírica de Sola González, que justifican el vínculo entre reflexión estética y cauce temático-formal. Si la elegía se presenta de modo recurrente, ello se debe a que responde a ciertos anhelos básicos del poeta: su deseo de trasponer el reino de los muertos para recuperar a los seres queridos que se encuentran en él a través del canto; su concepción de este camino como modo de vislumbrar lo absoluto.

3. El canto funeral en *Elegías de San Miguel* (1944)

Elegías de San Miguel representa el segundo hito en la trayectoria poética de Alfonso Sola González. El volumen fue publicado en Buenos Aires, en la imprenta de Francisco Colombo y lleva el sello editorial de los ángeles Gulab y Aldabador. A través de este sello Daniel Devoto efectúa una importantísima labor de difusión de los jóvenes poetas en el '40²⁷. El volumen incorpora hermosos grabados de Atilio Del Soldatto que sintetizan distintos contenidos poemáticos. Esta es una modalidad característica de las ediciones de Devoto y, en general, de las publicaciones líricas del '40. Como señala Emilia de Zuleta, los grabados de Del Soldatto constituyen un "sugerente apoyo del tono elegíaco en la evocación de lo entrañable"²⁸.

Elegías de San Miguel es un libro netamente neorromántico en el cual se reconocen los ecos de la poesía de Oscar Wladislas de Lubicz

²⁶ A. Sola González. "El soñador", pp. 23-24.

²⁷ Para los orígenes del sello ver: César Fernández Moreno. "Informe sobre la nueva poesía argentina". En: *Nosotros*, Año VIII, 2ª época, N° 91, octubre, 1943, p. 74.

²⁸ Emilia de Zuleta. "Evocación de Alfonso Sola González". En: *Los Andes*. Mendoza, domingo 24 de octubre de 1993, Sección 5, p. 2.

Milosz²⁹. Las resonancias de Milosz se manifiestan en la recreación de sus ambientaciones (como sucede particularmente en el poema "El amigo") y en la evocación del paisaje natal que constituye, como señala Jorge A. Dubatti, una verdadera "hipóstasis del yo poético"³⁰. Este es el valor de las permanentes evocaciones de San Miguel de Paraná, sometidas a una poderosa metamorfosis que las envuelve en un ámbito de ensoñación³¹. Al volumen se aplica perfectamente la siguiente caracterización que Sola González ofrece de sus fuentes de inspiración:

"Algún crepúsculo de Paraná, alguna momentánea rosa, vecina del mucho hierro del General Urquiza, alguna luz que llegaba con el río lento desde unas dulces colinas entrerrianas, han dirigido - tal vez - suavemente algo en mis versos: la soledad, la pobreza de muchos, la dicha y el horror de estos años que hemos vivido juntos usted, yo, el lector, no son menores en el mundo de mis poemas que la voz del amor y de la belleza perdida que parecieran ser las monótonas fuentes de mi inspiración"³².

De hecho, el amor y la belleza perdidos por los efectos de la muerte constituyen los temas dominantes del libro.

²⁹ Lubicz Milosz es uno de los poetas europeos que suscita mayor admiración entre los neorrománticos argentinos del '40. Como testimonio de ello, transcribo el siguiente comentario de Enrique Molina: "Señalo una circunstancia muy especial: la publicación en Buenos Aires de la primera versión castellana de la obra de Lladislao Lubicz Milosz, el poeta lituano, hecha por Lysandro Galtier, su amigo personal. Su clima de infancia, con la vasta resonancia del Paraíso Perdido, de una majestuosidad melancólica, con la profunda nostalgia de un pasado mítico, tuvo mucho eco en nuestra poesía. Fue la aparición de un universo poético desconocido, y de algún modo influyó decisivamente en el tono elegíaco de toda una generación". En: Danubio Torres Fierro. *Memoria plural. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 190.

³⁰ J. Dubatti. *Op. cit.*, p. 45.

³¹ E. de Zuleta. *Op. cit.*

³² Comentario reproducido por A.S.M. "La belleza poética es, para Alfonso Sola González, 'la música que está más allá'". En: *El tiempo de Cuyo*, Mendoza, domingo 5 de julio, 1960.

A los ecos de Lubicz Milosz deben sumarse los de la poesía clásica latina en la voz de Horacio. En efecto, el libro se inicia y se cierra con un fragmento de la famosa oda XI del libro I: "*Dum loquimur, fugerit invidia aetas: carpe diem, quam minimum credula postero*"³³. Es interesante analizar cómo Sola González modifica la significación del tópico horaciano del *carpe diem* y ajusta la cita a su propia concepción sobre el paso del tiempo. Ya que sólo recoge la primera parte de la cita y la dispone del siguiente modo: la cláusula subordinada temporal (*Dum loquimur...*) encabeza a modo de epígrafe el libro; la cláusula principal hasta los dos puntos (*...fugerit invidia aetas.*), lo cierra. Así, el conjunto de las elegías queda enmarcado por un texto que enfatiza la conciencia del devenir temporal y de sus efectos sobre los seres. Texto que no sólo condiciona la significación de los poemas, sino que además apela sutilmente al lector para hacerlo partícipe de esta conciencia. El poeta le advierte: "Lector, mientras lees también para ti transcurre el tiempo envidioso, también en ti se verifican sus efectos". Por su modo de vinculación con el co-texto y con la situación de recepción, el pasaje adquiere nuevas connotaciones. Ya no exhorta tanto al aprovechamiento del presente, sino que más bien subraya su carácter inasible y evanescente.

La aguda conciencia del *fluir* temporal se proyecta en "Palemor II". Esta elegía cierra el ciclo que se inicia en "Palemor I" y que describe los amores del poeta y una mujer misteriosa que lleva ese nombre. Los dos poemas muestran la renovación de la figura de la mujer ideal presente, por ejemplo, en "María de lo alto" de *La casa muerta*. Palemor encarna la belleza. El poeta la evoca de la siguiente manera:

"Oigo cantar tu alma. Es el verano y he llorado.

Tu belleza se abre ardiente en la fiesta. [...]"³⁴.

Pero ya en su evocación inicial, presente el futuro arrebatado de la muerte:

³³ "Mientras hablamos, habrá huido, envidioso, el tiempo: aprovecha el día, muy poco fiable es el mañana". Horace. *Odes et Épodes*. Paris, Les Belles Lettres, 1946, p. 20. La traducción es mía. En la edición de las *Elegías de San Miguel* se ha deslizado una errata ya que en lugar de *fugerit* se lee *fulgerit*.

³⁴ A. Sola González. "Palemor I". En: *Elegías de San Miguel*. Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1944, p. 41.

"[...] He mirado las islas solitarias y te he visto muerta
y he pensado en tu dulce cintura y en el aire querido que te
cubría"³⁵.

A pesar de su condición ideal, la figura de Palemor se halla más próxima al sujeto lírico que la de María³⁶. Dicha proximidad está determinada por la intensidad del sentimiento amoroso y por el carácter más "corporal" y menos etéreo de la mujer evocada. Por otra parte, en los dos poemas dedicados a Palemor, se descubre la dimensión órfica del poeta que intenta rescatar a su amada de la muerte a través del recuerdo³⁷.

El influjo de la muerte, presentado en el primer poema, se comprueba dramáticamente en el segundo. En "Palemor II", el poeta expresa su dolor por la pérdida definitiva de la mujer querida. La elegía está compuesta por ocho paraestrofas de extensión desigual: la primera de doce versos; la tercera de ocho; la segunda, la cuarta, la sexta y la séptima de cinco; la quinta y la octava de dos. La primera paraestrofa corresponde a la presentación de la muerte y las siete restantes desarrollan una amplia *lamentatio*.

Se observa así una modificación de la estructuración con relación a "María de lo alto". Modificación que determina, además, la adopción de una disposición versicular en la paraestrofa. Al desaparecer el isosilabismo, otros recursos cobran relieve para organizar la musicalidad del poema. En especial el encabalgamiento y la cláusula rítmica³⁸. Con

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Recordemos que en "María de lo alto", la amada poseía una condición excelsa y lejana con relación al poeta. V. G. Zonana. "La elegía funeral...", p. 113.

³⁷ E. Serra. *Op. cit.*, p. 72.

³⁸ Se entiende por *cláusula rítmica* "al grupo fónico de dos o tres sílabas [...] que resulta de la división del verso en unidades rítmicas en torno a un acento". José Domínguez Caparrós. *Diccionario de métrica española*. 2.^a ed. Madrid, Editorial Paraninfo, 1992, p. 33. Ver además Rudolf Baehr. *Manual de versificación española*. (Trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada). Madrid, Gredos, 1981, pp. 26-27. Las cláusulas se clasifican según la terminología de la métrica clásica. Esta forma de clasificación resulta problemática ya que, como destaca R. Baehr, "en la poesía románica no es el metro la unidad básica del ritmo, como en la métrica de los antiguos, sino el verso entero". (*loc. cit.*). Por su parte, a pesar de esta salvedad, Isabel Paraíso distingue en el verso hispánico

relación a este último aspecto, se advierte en ciertos versículos un predominio del anapesto, pie que reproduce la estructura rítmica del nombre de la amada (Palemor = 006). Este patrón suscita un juego de resonancias rítmicas que se proyecta, entre otros casos, en secuencias como las siguientes:

"Palemor de las islas y la vaga_estación [...]"

o o 6 / o o 6 / o o o 6 / o o 6

"Ya no veré_el otoño ni_el pacífico mayo con sus ruedas

[doradas [...]"

o o o 6 / o 6 o / o o 6 / o o 6 / o o o 6 / o o 6 / o

"Estaré para siempre tendiéndote_en mis brazos de sombra[...]"

o o 6 / o o 6 / o o 6 / o o o 6 / o o 6 / o

En la presentación y en la *lamentatio*, el poeta recrea el tópico de los efectos de la muerte sobre la naturaleza. En la presentación, la muerte se anuncia a través de indicios naturales:

"Fue en el lento secreto de la ortiga o el trébol cuando nacen,
entre la hierba dulcemente amarilla de una tarde del amorosos

[invierno

dos formas que se rigen por este patrón. La *versificación de cláusulas no libre*: la cláusula se suma a la estructura del verso tradicional (por ejemplo, el prólogo de Rubén Darío a *En tropel* <1892> de Salvador Rueda, que combina el endecasílabo con el dáctilo). La *versificación libre de cláusulas*: la cláusula se verifica en un verso libre o en un versículo (por ejemplo, el "Nocturno" de José Asunción Silva). Isabel Parafso. *El verso libre hispánico. Origen y corrientes*. Madrid, Gredos, 1985, pp. 139-140. Ya se trate de una u otra, se discute la forma de determinación de la cláusula en el verso. Si se hace prevalecer el punto de vista rítmico puro, el reconocimiento de la cláusula se efectúa "contando desde la primera sílaba del verso". J. Domínguez Caparrós, *loc. cit.* Por el contrario, Tomás Navarro Tomás, de acuerdo con criterios de la fonética experimental, considera que la cláusula comienza a partir de la primera sílaba acentuada y deja en anacrusis las sílabas anteriores al primer acento. J. Domínguez Caparrós, *loc. cit.*; R. Baehr, *op. cit.*, p. 27. De acuerdo con el modo de análisis de T. Navarro Tomás, el verso hispánico sólo admite dos posibilidades: el troqueo y el dáctilo. Por mi parte adopto la solución contraria, que sigue, por ejemplo, J. Domínguez Caparrós. De allí que considere, en la forma de versificación libre de cláusulas, la presencia de pies anapésticos en los ejemplos citados. Sigo la notación de R. Baehr para el análisis de los pies.

donde sentí crecer afanosa tu muerte, y mi dulce llanto Palemor
[...]"³⁹.

En la *lamentatio*, la naturaleza reproduce el pesar del poeta por la muerte de su amada:

"Veo las islas cubiertas de resplandores amarillos.
El sauce crece sordamente en su gracia caída
y la arena espera la pisada sola y sin regreso.
Estás ahora a mi lado, muerta. [...]"⁴⁰.

En esta elegía desaparece el impulso ascendente que permitía al poeta en "María de lo alto" contemplar el triunfo de la amada sobre la muerte. En "Palemor II" se subraya, por el contrario, un fuerte impulso descendente que se manifiesta en aquellas secuencias en las cuales aparece el tópicus de la presentación de los despojos del difunto:

"Te veo ahora, muerta ya, Palemor, como una desdichada culpa
[mía
y me enternezco por el color marchito del aire cerca tuyo
y por tu pobre ropa de mujer sin amor
y por nuestros tristes huesos débiles como rosales]"⁴¹.

y en aquellas en las cuales aparece el de la autocompasión:

"[...] Soy el más pobre y lloro.
¿Qué será de nuestros dedos unidos en la hierba cruel?
¿Qué será de los huesos ardiendo y de la enhiesta
[sangre de otro tiempo?]"⁴².

³⁹ A. Sola González. "Palemor II". *Elegías...*, p. 47.

⁴⁰ *Ibid.* p. 48.

⁴¹ *Ibid.* p. 49.

⁴² *Ibid.* p. 48.

“¡Qué pobres, qué débiles esos dos que ahora somos ya uno en la dulzura de la pérdida y en la dureza del encuentro!”⁴³.

El oxímoron, tal como aparece en el último verso del dístico arriba citado, es un recurso frecuente en el poema. Mediante esta figura se intenta expresar la complejidad afectiva de la evocación que conjuga la dulzura y el dolor. El poeta rememora “retratos fatales y tiernos” y recuerda en San Miguel a “algunos que lloran/ de felicidad”.

Las comparaciones desempeñan una función semejante a la del oxímoron. En la primera paraestrofa, por ejemplo, la soledad se personifica y se dinamiza a través de este recurso:

“[...] Entonces, como el rumor de plumas solitarias que caen
o como el silencio del recuerdo creciendo en la violeta
[de los libros queridos,
escuché la voz de la soledad que me llamaba para siempre”⁴⁴.

Se trata de una imagen compleja, en la que subyace una estructura oximorónica que se puede traducir del siguiente modo: “escuché la voz de la soledad” = escuché el silencio. Mediante esta imagen, la soledad se animiza, conforme al conjunto misterioso de los seres que pueblan el mundo de las *Elegías de San Miguel*. De este modo actúa sobre el sujeto lírico como un mumen aliado de la muerte.

La soledad, el tiempo, la muerte son múmenes adversos al poeta cuyo poder es contundente. La condición órfica del cantor, antes destacada, se reconoce en su carácter de héroe derrotado por estos poderes. El final del poema subraya esta derrota:

“Estaré para siempre tendiéndote en mis brazos de sombra
al lado de una lámpara que ya no enciende nadie”⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p. 47.

⁴⁵ *Ibid.* p. 129.

"Palemor II" muestra otra modalidad de lo elegíaco que proclama, en el lamento, el triunfo del tiempo y de la muerte sobre la belleza y el amor.

4. El cauce elegíaco en *Cantos a la noche* (1963)

Cantos a la noche (1963)⁴⁶ es el quinto volumen poético publicado por Alfonso Sola González y el último que aparece como recopilación independiente en vida del escritor. Fue publicado por Ediciones Azor, sello que responde a la revista homónima⁴⁷.

El volumen da testimonio de un importante cambio expresivo. Si bien, como ya se ha señalado, los temas fundamentales del universo literario de Sola González persisten, se observa una nueva forma de desarrollarlos poéticamente⁴⁸.

El influjo de Lubicz Milosz se manifiesta de un modo más soterrado. Desaparecen las ambientaciones vaporosas, ancladas en la pérdida temporalidad de la infancia. El impacto del ámbito mendocino se hace

⁴⁶ Se corrige aquí una errata deslizada en la primera parte de este estudio, en la cual aparece 1964 como fecha de publicación del volumen. V. G. Zonana. "La elegía funeral...", pp. 109 y 117 de la *ed. cit.*. La fecha que corresponde es la de 1963. La errata se encuentra también en el índice de Alfonso Sola González. *Antología poética*, Mendoza, Ediciones Culturales de Mendoza, 1993.

⁴⁷ La revista publicó, entre junio de 1959 y diciembre de 1961 cuatro números de gran valor. La empresa de Azor fue llevada a cabo por Fanny Polimeni, Elena Jancarik y Graciela Maturo. A través de la asociación "Amigos de la poesía", promovieron la difusión de la poesía argentina y mendocina mediante recitales y revistas orales. Rodolfo A. Borello. "Literatura Mendocina. 1940-1962". En: *Artes y Letras Argentinas. Boletín del Fondo Nacional de las Artes*, Buenos Aires, año III, N° 14, enero - febrero - marzo, 1963, pp. 4-7 y 33.

⁴⁸ A. Freidenberg de Villalba. *Op. cit.*, p. 55; F. Mian. *Op. cit.*, p. 232; E. Serra. *Op. cit.*, p. 73; J. M. Taverna Irigoyen. "*Cantos a la noche* por Alfonso Sola González". En: *Universidad*, Santa Fe, N° 61, julio - setiembre, 1964, pp. 386-387.

explícito. Por ejemplo, en las referencias al paisaje⁴⁹ y en la recreación de su pasado histórico⁵⁰.

La huella de Milosz se descubre, sin embargo, en la insistencia de la pregunta por el destino final del hombre y en la permanente recreación del imaginario bíblico. Los poemas "Espejos en el caos" y "Salmo de la última noche" son un buen ejemplo de ello.

Por otra parte, el lenguaje, sin renunciar a su riqueza metafórica y simbólica, es menos elusivo respecto de las cosas que nombra. Por momentos es, incluso, coloquial. Estas características inciden en la andadura rítmica del poema. El versículo se contrae ligeramente. Ya no se derrama con la misma fluidez con que lo hacía en los poemas de *La casa muerta*, *Elegías de San Miguel*, o *Cantos para el atardecer de una diosa*.

Las elegías funerales que integran *Cantos a la noche* se hallan referidas a poetas que poseen un valor paradigmático para Sola González, ya sea por su vida o por su obra: Alfonso Álvarez de Villasandino, Francisco de Quevedo y Reynaldo Ross⁵¹. Por esta razón se advierte en ellos cierta intencionalidad panegírica mediante la cual se encarecen los méritos del difunto o se reclama por su ingreso definitivo en el reino celestial⁵². Este último objetivo organiza la estructura de "Camina el poeta y no sabe...", dedicado a la memoria de Villasandino⁵³:

⁴⁹ Alfonso Sola González. *Cantos a la noche*. Mendoza, Azor, 1963. Canto N° II. Sin número de p.

⁵⁰ "Pedro del Castillo funda Mendoza". *Ibid.*

⁵¹ Pseudónimo de Reynaldo Rosillo. Poeta entrerriano autodidacta. Compañero de Alfonso Sola González, Alfredo Martínez Howard, Carlos Alberto Álvarez, José María Fernández Unsain, grupo que, entre 1935 y 1940 constituye el fermento de la nueva poesía en Paraná. Era además islero. Publicó un solo libro, *La huerta azul*. Debo estos datos a Ana Freidenberg de Villalba. Otro homenaje poético a la temprana muerte de Reynaldo Ross se encuentra en: Alfredo Martínez Howard. *Libro de ausencias y de adioses*. Buenos Aires, Burnichon Editor, 1963, pp. 81-86.

⁵² Se trata de una característica presente también en "Ici repose Max Jacob", de *Tres poemas*. Ver: G. Zonana. "Evocación poética...", p. 100.

⁵³ Alfonso Álvarez de Villasandino, poeta cancioneril ampliamente representado en el *Cancionero de Baena*. Esta recopilación es la primera antología de los poetas castellanos que compusieron durante los reinados de Juan I, Enrique III y Juan II. La recopilación, efectuada por Juan Alfonso de Baena, abarca el lapso comprendido entre 1370 y 1454,

“ *Sennores para el camino
dat al de Villasandino*”.

A Mauricio López

Has perdido tu sombra, alma que fuiste mía.
Ya no verás cruzar los grandes pájaros celestes
que reparten la corola centelleante del cielo.
Esplendores del día, nubes gloriosas,
dadle para el camino.
Estará en la taberna;
jugará con el dado de oro de la muerte.
O no estará. Monarcas de las encrucijadas
dadle para el camino.
Verá su última tarde. Verá un río que vuelve.
Topacio de la guerra, lanza de niebla
dadle para el camino.
Quien fue ángel destroza interminablemente
su espada negra. Dadle,
dadle para el camino.
Y cuando llegue, ciego,
a la puerta que arde entre el cielo y su frente,
dadle, dadle para el camino”⁵⁴.

fecha de su conclusión. La amplitud del período permite confirmar la declinación de la escuela gallego-portuguesa y la consolidación del castellano como lengua poética. Villasandino, quien comienza a escribir hacia 1370 y continúa haciéndolo hasta su muerte acaecida hacia 1424, es un fiel testimonio de esta transformación. El periplo vital del poeta puede reconstruirse parcialmente a partir de su obra. Esta reconstrucción muestra perfiles discordantes, como por ejemplo, su devoción mariana y su debilidad por el juego y la bebida. Asimismo, se desprende de ella la condición mendicante del cantor que vive de sus composiciones y del mecenazgo de príncipes y reyes. Entre la variedad de registros poéticos abordados por Villasandino se pueden mencionar el amoroso, el laudatorio, el moral-alegórico, el satírico y el elegíaco. Para estos aspectos remito a: Pierre Le Gentil. *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. Rennes, Philon, 1949, Vol. I, pp. 8-11; Alan D. Deyermond. *Historia de la literatura española. La Edad Media*. 5ª ed. Barcelona, Ariel, 1979, pp. 317-323; Francisco López Estrada. *Introducción a la literatura medieval española*. 4ª ed. renovada. Madrid, Gredos, 1979, pp. 380-402; Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno. *La poesía lírica medieval*. Madrid, Taurus, 1987, pp. 81-98.

⁵⁴ A. Sola González. *Cantos a la noche*.

Bajo la aparente sencillez del poema, que ofrece una visión sintética del cantor evocado, subyace un complejo proceso de configuración textual. La elegía adopta la estructura de la enunciación de aquellos poemas en los cuales Villasandino solicita mercedes a sus benefactores. Estructura que corresponde a la del epígrafe y que, en el cuerpo del poema, se expresa en la locución "dadle". La súplica presupone en estos casos un desdoblamiento del yo que, por su condición mendicante, se presenta en 3ª persona. Se trata de un marcador de modestia⁵⁵. Alfonso Sola González adopta la máscara enunciativa de Villasandino e imita esta estrategia de desdoblamiento. En toda la elegía Villasandino/ (Sola González) constata su propia muerte y suplica a los poderes naturales y cósmicos que lo ayuden en su tránsito mortal - como antes lo hiciera en vida con sus mecenas -.

Esta estructura de base de la enunciación determina el ordenamiento de las secuencias elegíacas. La presentación se reduce al primer verso. Mediante un desplazamiento metonímico se expresa la separación del alma y el cuerpo implicada en la muerte ("Has perdido tu sombra, alma que fuiste mía"). Los versos segundo y tercero offician de breve *lamentatio*. La imposibilidad de contemplar el espacio terrestre muestra que el poeta sabe que este espacio ya no le pertenece. El alma deberá iniciar su camino hacia la patria definitiva. De este modo se da lugar a la última secuencia del texto que puede concebirse como *consolatio*. En ella, Sola González parece manifestar la resignación del poeta evocado ante el hecho de la muerte. Y plantea, como posible consuelo, su ascenso a los cielos en una dimensión virtual, hipotética. La condición virtual de la *apoteosis* se refleja en el empleo del futuro de indicativo en la mayor parte de la secuencia ("estará", "jugará", "verá") y del presente del subjuntivo en la cláusula subordinada temporal de la oración con que concluye ("Y cuando llegue, ciego,..."⁵⁶).

⁵⁵ Este valor se manifiesta en la siguiente contraposición de enunciados efectuados por la misma persona: "Yo puedo hacerlo por usted"/ "Un amigo puede hacerlo por usted". Para esta distinción remito a: Juan Alcina Franch; José Manuel Blecuá. *Gramática española*. 2ª ed. Barcelona, Ariel, 1980, pp. 292-294.

⁵⁶ Para este valor modal del futuro simple y del presente de subjuntivo remito a: Emilio Alarcos Llorach. *Gramática de la lengua española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 152-157.

La *consolatio* tiene una doble finalidad en la configuración del texto. Recrea y subraya la condición mendicante de Villasandino con la reiteración de la súplica. Su tono apelativo vincula al poema con los reclamos a los visitantes o caminantes de la poesía epigramática.

Por su parte, los segmentos no exhortativos de la secuencia remiten a un entramado intertextual que le permite a Sola González sintetizar la vida del poeta evocado. Las relaciones intertextuales se establecen desde el epígrafe, que reproduce el estribillo del *decir de estribote* N° 219 de Villasandino⁵⁷. En este poema, el cantor solicita la ayuda material del rey Juan II de Castilla, y la de su auditorio. El decir concluye con el siguiente reconocimiento: "Que yo sé que este camino/ es por ir beber buen vino"⁵⁸. Estas relaciones se prolongan en el cuerpo del poema. Las referencias a la taberna, al juego de dados y al destino final remiten a su vez a las coplas segunda y tercera del decir N° 224. En ellas, Villasandino se justifica de haber pedido limosna ante Enrique III del siguiente modo:

"[...] Demandé con diligencia
Limosna por mis pecados,
Non para jugar los dados
Mas para mi mantenencia:
Descargando la conçiençia
De los errores passados,
Ante muy muchos onrrados
Renuncié tal mala herençia.

Mas val tarde syn falencia,
Que non nunca ser rrepiso:
Este enxemplo antigo enviso
Pongo aqui por consequençia.
Teniendo firme creençia

⁵⁷ Sigo la numeración de *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1949, Tomo I, pp. 194-195. El decir de estribote es una forma fija compuesta por un estribillo de uno o dos versos seguido de una o más estrofas. La estrofa se divide en dos partes: un cuerpo o mudanza, con tres versos monorrimos, y un verso de vuelta que rima con el estribillo. Habitualmente se utiliza en el decir de estribote el verso octosílabo. R. Baehr. *Op. cit.*, pp. 315-320; J. Domínguez Caparrós. *Op. cit.*, p. 197.

⁵⁸ *El cancionero...*, T. I, p. 195.

Qu'el que por nos muerte priso,
 Abrirá su parayssso
 Al que acaba en penitencia. [...]”⁵⁹.

Alfonso Sola González establece el juego intertextual en el nivel de la alusión. De esta manera sintetiza sutilmente la vida de Villasandino con ligeras pinceladas. Son trazos que captan al poeta cancioneril en su abigarrada condición de peregrino, mendicante, jugador, bebedor y creyente.

En cuanto a la armazón rítmica de la elegía, se advierte cierta tendencia a la regularidad que permitiría incluirla en la categoría de la silva libre⁶⁰. Predomina la asonancia en /e-o/. También la combinación de heptasílabos con otros versos de arte mayor que oscilan entre las doce y las quince sílabas. Puede afirmarse que el entramado intertextual incide en la armazón rítmica del poema. La repetición del segundo verso del estribillo en el cuerpo del texto es un patrón rítmico cuyos efectos musicales son semejantes a los de la poesía cancioneril.

“Camina el poeta y no sabe...” constituye una modalidad que enriquece el repertorio elegíaco de Alfonso Sola González. Muestra su capacidad para revivir la tradición literaria. Su poder de síntesis para representar, a través del canto funeral, los momentos más significativos de las personalidades evocadas.

⁵⁹ *El cancionero...*, T. I, p. 197. Se trata de una composición en coplas de arte menor. Cada copla, en versos octosílabos, está compuesta por dos redondillas, con dos o tres rimas consonantes en forma cruzada o abrazada. J. Domínguez Caparrós. *Op. cit.*, p. 36. En el *Cancionero de Baena* “cada poesía va precedida de un epígrafe explicativo de su circunstancia”. F. Lopez Estrada. *Op. cit.*, p. 390. En el epígrafe que antecede esta composición se lee el siguiente comentario: “Este desir fiso é ordenó Alfonso Álvares de Villa Sandino jurando é prometiendo por él al muy poderoso é muy alto don Enrryque padre de nostro señor el Rrey, de nunca jamas en toda su vida jugar dados nin tablas, al qual juramento non tovo, é perdió mas de diez mil florines despues”. *El cancionero...*, *loc. cit.*

⁶⁰ Se trata de una ampliación del esquema básico de heptasílabos y endecasílabos de la silva tradicional, que aparece con el modernismo. La silva libre combina versos de distinta medida - habitualmente impares -. Puede adoptar la rima asonante, consonante o aparecer sin rima. I. Paraiso. *Op. cit.*, p. 396; J. Domínguez Caparrós. *Op. cit.*, p. 157.

5. Conclusiones

Corresponde en este apartado efectuar un balance del desarrollo de la elegía funeral en la lírica de Alfonso Sola González. A tal efecto, conviene deslindar los aspectos formales de los temáticos.

Con relación a los primeros, se ha constatado el arraigo del subgénero en el corpus lírico del escritor. La recreación de la tradición elegíaca implica la adopción de su estructura básica y de sus tópicos. La originalidad del poeta reside en la forma en que tales elementos se conjugan de manera intrínseca en el poema. Su organización depende del sentido último del canto, de la fuente que lo motiva y de los efectos que el poeta desea suscitar en el lector mediante él. Así, por ejemplo, la alteración del orden canónico de las secuencias puede responder a la necesidad de resaltar una de las motivaciones del canto. Tal es el caso de "María de lo alto", poema en el cual la *lamentatio* se halla desplazada con relación a su disposición habitual y ocupa la mayor parte del poema. Mediante esta disposición, el poeta destaca la condición del canto como lamento del amor interrumpido por la muerte. Por otra parte, la persistencia de ciertos tópicos consolatorios como la *apoteosis* manifiesta la cosmovisión trascendente del escritor.

Se advierte además que la recreación abreva en distintas fuentes de la tradición elegíaca. De la poesía española medieval y del Siglo de Oro, Sola González recoge las formas métricas y los tópicos; el universo literario de Lubicz Milosz, en perfecta consonancia con su propio estado espiritual, le ofrece ejemplos de la visión de la infancia como paraíso perdido, de las ambientaciones vaporosas y lejanas, de la intertextualidad bíblica; la poesía de Rainer María Rilke se erige como modelo de reflexión sostenida sobre las relaciones vida/ muerte en el espacio de la creación lírica.

En el corpus de elegías funerales de Sola González se distinguen dos modalidades, de acuerdo con el sujeto que motiva la evocación. "María de lo alto" y "Palemor II" rememoran a una amada ficticia o altamente idealizada. El primero, destaca la condición sublime de la amada de la cual depende su capacidad para vencer la muerte. En el segundo, la vivencia sensual y próxima de la mujer evocada determina la focalización del poeta en el carácter destructivo de la muerte, en su poder devastador sobre la belleza y el amor terrestres.

Textos como "Ici repose Max Jacob" y "Camina el poeta y no sabe..." representan la otra modalidad del canto funeral. Están referidos a personajes históricos que comparten con el cantor su condición de poeta.

De allí que se subraye en ellos una voluntad panegfírica. En esta modalidad, el entramado intertextual permite sintetizar, mediante vivas y certeras pinceladas, el periplo vital del poeta evocado.

Desde el punto de vista temático, se observa que la persistencia del decir elegíaco guarda relación con la poética de la ensoñación, presente en la crítica y en la poesía de Alfonso Sola González. El cauce condice con la naturaleza órfica del cantor que enfrenta, en el acto creador, el reino de la muerte. Tal incursión le permite rescatar a los seres arrebatados por la muerte y entrever el reino de lo absoluto. El tono nostálgico de la elegía, que constituye una tonalidad sentimental dominante, se desprende de la lejanía, ya sea en el pasado o en el futuro, de aquellos bienes que el poeta órfico anhela recuperar. Este modo de manifestación del canto funerario constituye un marcador epocal que caracteriza la poesía neorromántica argentina.

En la tradición de la lírica española y en Rilke, Sola González ha aprendido a “madurar la muerte en la propia vida”⁶¹. También, a reconocer la interacción permanente entre ambos espacios. De hecho, en los poemas analizados la muerte no se representa como “la enemiga”⁶². Por el contrario, aparece siempre como una instancia enraizada en la existencia del hombre. Este modo de simbolización revela que Alfonso Sola González se refiere fundamentalmente a la muerte primera. Es decir, a la muerte como tránsito hacia una vida definitiva más plena. Desde un horizonte de pensamiento religioso, el escritor inquiere a través de la elegía por el destino último del ser, por la relación del hombre con lo absoluto.

⁶¹ Ilse Brugger. *El problema de la muerte en Rainer María Rilke*. Buenos Aires, UBA, FFyL, Instituto de Estudios Germánicos, 1943, p. 78.

⁶² Para los distintos modos de representar la muerte en la poesía ver: María del Rosario Fernández Alonso. *Una visión de la muerte en la lírica española*. Madrid, Gredos, 1971.