

# **EVOCAION POETICA DE MAX JACOB EN LA LIRICA DE ALFONSO SOLA GONZALEZ**

**Víctor Gustavo Zonana\***

## **Introducción:**

Toda evocación implica un doble esfuerzo espiritual de invocación y de representación. Este dinamismo se manifiesta como uno de los motivos que alientan el impulso creador en la poesía de Alfonso Sola González (Paraná 1917 - Mendoza 1975). Mendocino por adopción, el poeta se consagra en la construcción de un imaginario lírico mediante el cual recupera, para el presente, las dimensiones misteriosas y sagradas de la realidad.

La evocación de Max Jacob en sus *Tres poemas* (1958)<sup>1</sup> representa, desde esta perspectiva, un vaso comunicante con la realidad sobrenatural. La figura del poeta y converso francés adquiere un carácter emblemático. Carácter determinado por sus vínculos con el surrealismo, por su poesía y su poética y, eminentemente, por su conversión y su martirio. Pero, además, la evocación adopta en Alfonso Sola González un cauce formal y temático: el de la elegía funeral.

En el presente estudio se realizará un análisis del

poema "Ici repose Max Jacob" de acuerdo con las modalidades de la evocación anteriormente mencionadas. Para ello se ha creído conveniente la siguiente estructuración del trabajo: se procederá a la contextualización del poeta en la llamada Generación del '40 y al señalamiento de las etapas que jalonan su trayectoria poética; posteriormente, se resumirán los aspectos de la vida y la obra de Max Jacob necesarios para la comprensión del poema; luego, se analizarán las siguientes características del poema: a- su categorización como elegía funeral. b- sus principales recursos y tópicos; finalmente, se valorizará el poema como expresión de un triunfo espiritual.

### 1. Alfonso Sola González en el contexto generacional del '40:

El nombre de Alfonso Sola González aparece frecuentemente asociado a la generación del '40<sup>2</sup>. Numerosos hechos justifican esta atribución. El poeta entrerriano colaboró en el primer número de la revista *Canto* (junio de 1940) con el poema "Soledades de las tardes de otoño"<sup>3</sup>. Casi simultáneamente, otro órgano de expresión de la promoción, la revista *Cántico* de Tucumán editó su primer libro de poemas, *La casa muerta* (agosto de 1940)<sup>4</sup>. Su segundo libro de poemas, *Elegías de San Miguel* se publicó en Buenos Aires en 1944 gracias al esfuerzo de Daniel Devoto bajo el sello editorial Gulab y Aldabahr<sup>5</sup>.

La obra de Alfonso Sola González se vincula además con la generación del '40 por su temática y por la índole de su inspiración. Guillermo Ara<sup>6</sup> y Alfredo Veiravé<sup>7</sup> lo incluyen dentro de la línea "neorromántica". Esta vertiente se caracteriza por la expresión del sentimiento "a través de un tono elegíaco y melancólico" y por la renovación de las formas métricas tradicionales. Si se adopta la distinción que Veiravé reconoce en la línea neorromántica entre elegíacos y surrealistas<sup>8</sup>, se

puede constatar que la trayectoria poética de Alfonso Sola González se desliza de uno a otro de los términos aludidos. Dicha trayectoria puede reconocerse mediante el establecimiento de los jalones que marcan su evolución poética.

## 2. Hitos en la evolución poética de Alfonso Sola González:

La obra poética editada de Alfonso Sola González comprende los siguientes títulos: *La casa muerta*, Tucumán, Cántico, 1940; *Elegías de San Miguel*, Buenos Aires, Gulab y Aldabador, 1944; *Cantos para el atardecer de una diosa*, Mendoza, D'Accurzio, 1954; *Tres poemas*, Buenos Aires, Cármina, 1958 (reeditado en Mendoza, Palemor, 1961); *Cantos a la noche*, Mendoza, Azor, 1963. Junto a estos títulos se encuentra una selección de poemas en la antología de Mario Balarío, *50 años de poesía en Mendoza 1922-1972*, editada en Mendoza por la editorial Azor en 1972. Entre los textos de esta selección, forma un grupo especial la serie subtitulada genéricamente "escritura automática".

La tarea de establecer los momentos en que se articula la trayectoria poética de Alfonso Sola González a partir de este corpus no resulta sencilla. En primer lugar, las fechas de las colecciones editadas no son concluyentes a los fines de determinar fehacientemente una cronología. En tales colecciones se recogen poemas escritos en épocas diferentes o en fechas muy anteriores a la publicación del libro. La siguiente nota de *Cantos a la noche* es concluyente en este sentido:

"En este libro se reúnen poemas escritos en muy distintas épocas. Su carácter antológico, y la circunstancia de que algunas composiciones tengan todavía mucho de borradores, pueden hacer disimulable lo comprometido de su unidad. Posiblemente en estas páginas, haya también un entrañable adiós a ciertos modos de decir lo poético"<sup>9</sup>.

En segundo término, la dificultad radica en el hecho de que parte de la lírica del escritor entrerriano permanece inédita<sup>10</sup>.

A pesar de estas dificultades, algunos estudiosos de la obra de Alfonso Sola González han reconocido en ella distintas etapas. Edelweis Serra<sup>11</sup>, por ejemplo, establece dos momentos: el primero corresponde a los poemarios iniciales (*La casa muerta*, *Elegías de San Miguel* y *Cantos para el atardecer de una diosa*). Se caracteriza por la presencia de un poeta órfico "que invoca todas las formas de la belleza.." y que "recorre el doloroso paisaje de lo efímero, de la ausencia hacia la adivinación metafísica a través de lo sensible y lo mudable sobre la hermosa tierra"<sup>12</sup>. El segundo momento está constituido por la colección *Tres poemas* y las obras posteriores a ella. En esta segunda etapa, "la experiencia de la belleza primordial se purifica". El poeta renuncia al esplendor de los sentidos y se arroja, en una suerte de noche mística, hacia la búsqueda de lo absoluto<sup>13</sup>.

Por su parte, Ana Freidenberg de Villalba considera también dos períodos en la trayectoria poética del entrerriano. Sin embargo considera "el modo de tratar la materia poética" para determinarlos<sup>14</sup>. Los períodos se caracterizan del siguiente modo:

"(...) uno -el que lo incluye en la generación argentina del '40-, el de *Elegías de San Miguel*, *La casa muerta* y *Cantos para el atardecer de una diosa*, y... un segundo tiempo y modo que, aunque persiste en su lirismo profundo, sentimental y elegíaco, se objetiva más, se ciñe mejor al objeto referido, cualquiera sea su naturaleza"<sup>15</sup>.

Este segundo modo de decir poético abarcaría la producción lírica posterior a 1950. Es decir, el libro *Tres poemas*, los textos de "escritura automática", los otros incluidos en la antología de Mario Balarío y algunos poemas publicados en *La*

*Prensa y Clarín* a partir de la fecha indicada<sup>16</sup>. En cuanto a la colección *Cantos a la noche* (1963) constituye -según la opinión de Ana Freidemberg de Villalba- un nexo que muestra la transición de un período a otro<sup>17</sup>. En la nota que antecede la colección su autor subrayaba la anterioridad del material reunido con relación a su fecha de publicación. Esta referencia corrobora la observación de Ana de Villalba<sup>18</sup>.

También se pueden realizar algunas precisiones en torno a la piezas categorizadas como "escritura automática". En el "Anti-curriculum" de la antología de Mario Balarío, Alfonso Sola González afirma:

"Los poemas que aparecen en esta antología -casi no recuerdo cuáles son- creo que algunos dicen algo del viejo surrealismo experimental"<sup>19</sup>.

Según Blanca Escudero de Arancibia el poeta aludiría a los textos de "escritura automática" que corresponden a la última etapa de su trayectoria<sup>20</sup>. En el "Anti-curriculum" mencionado, el poeta entrerriano realiza una observación que sirve de apoyo para discriminar los momentos de aquella última etapa. Según su opinión, la modalidad surrealista es sólo una instancia. Frente a ella:

"Los nuevos poemas, posteriores a éstos (se refiere a los de cuño surrealista) y todavía secretos, nombran al hierro de la esperanza, a los compañeros matinales, tal vez a tus ojos oscuros"<sup>21</sup>.

A esta última instancia aludida por el poeta corresponden textos como "Señora en un jardín", "Plaisanteries antes de dormir" (1961), "Vals del adiós", recogidos en la antología *El soñador y otros poemas*<sup>22</sup>, y "Soñé que ya estaba muerto" (1975), transcripto por Edelweis Serra en su estudio<sup>23</sup>.

### 3. Max Jacob y la poesía de vanguardia

#### 3.1 Vida, personalidad, obras:

Por la complejidad de su personalidad y por la originalidad de su producción literaria -combinación singular del gusto por el asombro, el humor y el misticismo-, la figura de Max Jacob desempeña un papel fundamental en la génesis y el desarrollo de los movimientos de vanguardia, en particular del surrealismo<sup>24</sup>. Nace en 1876 en la bretaña francesa, en el seno de una familia judía. En su juventud se une al grupo bohemio de Montmartre. En este ambiente se desempeña como poeta y pintor. Pero además es reconocido por su semblanza extravagante, por su dandismo y su exotismo<sup>25</sup>. Amigo y compañero de aventuras estéticas de Apollinaire, Jean Cocteau y Pablo Picasso, es admirado por los jóvenes gestores del futuro surrealismo (entre ellos, Breton y Picabia)<sup>26</sup>. Hacia 1909 su vida sufre una transformación radical: ese año tiene su primera visión mística en la que Cristo se le aparece envuelto en un manto celeste. Cinco años más tarde, en la iglesia del Sacré Coeur de Montmartre su encuentro será con la Virgen. Estos episodios originan una búsqueda personal de Dios cuyo fruto es la conversión el 18 de febrero de 1914. Desde entonces, abandona los hábitos bohemios aunque continúa con la actividad literaria. Desde 1909 en adelante se sucede la publicación de las obras que cimientan su celebridad: en poesía, *Oeuvres burlesques et mystiques du frère Matorel* (1912), *Le cornet à dés* (1917), *Le laboratoire central* (1921) y en prosa, una novela que incluye algunas piezas líricas *Défense de Tartu-fe* (1919).

A partir de 1921 Max Jacob inicia una vida casi monacal al instalarse próximo a la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire. Allí se dedicará durante dos meses a la medi-

tación religiosa, al contacto epistolar con sus amistades y a la creación literaria. A este período corresponden dos novelas paródicas, *Le cabinet noir* (1922) y *Le Terrain Bouchaballe* (1920-1923), su *Art poétique* (1922) y una colección de cuentos, *Le roi de Béotie* (1921). Después de los dos meses de reclusión monacal realiza, también en 1921, una serie de viajes por Italia y España. A su regreso, luego de un corto período en París, se establece por segunda vez en la abadía de San Benito. Se consagra entonces a una vida de oración, de meditación y creación espiritual edificante. Diariamente reza el via crucis y ayuda en la misa conventual. Hacia el final de la década de 1930, los rumores de guerra y el inicio de las persecuciones antisemitas irrumpen en su vida. La deportación de su hermana constituye un episodio amargo y un aviso: Max Jacob intuye que morirá mártir. En efecto, el 24 de febrero de 1944 es arrestado por la Gestapo. El 5 de marzo del mismo año muere de una broncopulmonía en el campo de Drancy. Contrariamente a lo que había deseado, su cuerpo fue enterrado en el cementerio de Ivry, próximo a los restos de los fusilados en guerra. Es importante consignar este hecho ya que a partir de él se elabora la evocación de Alfonso Sola González. La siguiente descripción de la tumba del converso en Ivry, realizada por André Billy, puede resultar ilustrativa y ayudar a la comprensión del poema:

"Le cimetière d'Ivry est sans doute le plus pauvre de la région parisienne, mais il en est aussi le moins bourgeois... Ivry a été épargné par le délire funéraire des sculpteurs et des marbriers dont c'est la spécialité de flatter le mauvais goût et la vanité des familles. (...) La tombe provisoire de Max se compose d'une couche de gravier entourée d'une clôture de métal argenté du modèle commercial le plus modeste, à laquelle ont été accrochés deux crucifix. (...) Il n'est pas enterré loin des fusillés, dont les sépultures fleuries, marquées de disques tricolores à la croix de Lorraine, se signalent de loin par des drapeaux"<sup>27</sup>.

Actualmente, el cuerpo de Max Jacob descansa en el cementerio de la abadía de Saint-Benoît-sur-Loire, según su voluntad.

### 3.2. Proyección de Max Jacob en el vanguardismo:

Ya se ha mencionado que la producción literaria y la figura del poeta converso fue admirada por los iniciadores del surrealismo. A pesar de que la obra de Max Jacob se desarrolla en forma paralela o autónoma a la de los poetas surrealistas<sup>28</sup>, es indudable que desempeña un rol fundamental en la conformación del *esprit nouveau* que alienta la poesía de vanguardia. En especial por el carácter innovador de su poesía que incursiona, ya en *Le cornet à dés*, en juegos verbales y de imaginación según el gusto surrealista. Por la naturaleza de los mecanismos puestos en práctica en el acto creador, Max Jacob constituye un antecedente de los juegos de asociación y de creación automática. El sueño y la locura "controlados" se asumen programáticamente:

"Je me suis appliqué à saisir en moi, de toutes les manières, les données de l'inconsciente: mots en liberté, associations hasardeuses des idées, rêves de la nuit et du jour, hallucinations, etc."<sup>29</sup>.

En un artículo que dedica al estudio de la poesía de Oliverio Girondo, Alfonso Sola González subraya la importancia de *Le cornet à dés* en la conformación de la nueva lírica y sus proyecciones en la obra de los ultraístas españoles y del mismo Girondo<sup>30</sup>. En el citado ensayo, señala la concordancia espiritual entre *Défense de Tartufe* y *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*: en ambos se halla una visión aguda de lo real, tamizada por un filtro de humorismo corrosivo<sup>31</sup>.

### 3.3. Vidas paralelas:

Si se comparan las vidas y el pensamiento de Alfonso Sola González y Max Jacob pueden hallarse, sin forzar una semejanza, interesantes paralelos. Ricardo Tudela, al evocar al poeta entrerriano en su fallecimiento, afirma lo siguiente:

"Algunas veces anduvo por España, por Lisboa o París, palpó el moho de las piedras de Salamanca, pero lo más hermoso, su indeleble condecoración, la encontró en la tumba del judío converso Max Jacob, en el cementerio de los fusilados de Francia, en Ivry"<sup>32</sup>.

La "condecoración" imaginada por Tudela supone indudablemente los posibles paralelos. Entre ellos se pueden destacar la experiencia de un error permanente, la conciencia y el presentimiento de la muerte, el talante místico y la concepción de la poesía como aventura espiritual.

La experiencia errante en la vida de Max Jacob se manifiesta en constantes cambios de residencia que jalonan distintos momentos de su desarrollo espiritual. De este modo puede interpretarse su itinerario vital. La infancia y la adolescencia en la breña francesa. La irrupción en la vida artística de Montmartre en la casa de la rue Ravignan. A ella le dedicará dos poemas por ser el ámbito donde se ha gestado su mundo poético<sup>33</sup>. Saint-Benoît-sur-Loire representa un ahondamiento en la vida espiritual del converso, interrumpido brevemente por los viajes a España e Italia. La residencia definitiva en la abadía y su cautiverio en Drancy marcan el estadio final de este periplo existencial.

La vida de Alfonso Sola González supone también un recorrido espacial y espiritual. Dicho recorrido se inicia en Entre Ríos, continúa en Buenos Aires -donde el poeta se desempeña como periodista-, prosigue por Europa y culmina en

Mendoza<sup>34</sup>. Esta experiencia se plasma poéticamente en la figura isotópica del yo-lírico como el desterrado que vaga en busca del paraíso perdido<sup>35</sup>.

La conciencia de la muerte -y, durante los últimos años, su premonición- se presenta en la obra de ambos poetas. En la poesía y la prosa de Max Jacob es un tema recurrente. Adopta un tono patético (como sucede en su célebre meditación de *Défense de Tartufe*<sup>36</sup>). Son páginas que reflejan el temor del fin personal, la inseguridad del alma por su vida futura:

"Mon Dieu qui m'éclairez, éclairez ces passants. En novembre, ils iront un dimanche au cimetière, faites les fremir devant ces débris qu'ils seront eux même. Fremir! On ne sait rien des morts, sinon qu'on leur ressemblera. Morts! Nous seront tous morts: cette femme qui passe, et moi, ce gris homme qui perd son chapeau sera mort, et ce livreur de Dufayel sera mort, et ce camelot et sa compagne poussiéreuse, et moi! Moi, je serai mort"<sup>37</sup>.

Con una modalidad más serena, de aceptación, el tema se presenta en la obra de Alfonso Sola González. Por ejemplo, en "Plaisanteries antes de dormir", de 1961:

"¿Hasta qué otro paisaje he de llegar  
para encontrar la tan querida muerte?  
Las piedras de otros países no te responden  
y el mar alza la lámpara de los pájaros grises  
para decir que no.  
No busques el camino más allá  
de la infancia.  
En tu casa hay una vieja fotografía  
donde ya estás muerto,  
Alfonso"<sup>38</sup>.

El talante religioso se refleja en una permanente búsqueda de lo absoluto. Un acicate poderoso de esta búsqueda

es la aguda conciencia del pecado, de la nada personal frente al ser de Dios. Max Jacob, en una memorable página de sus *Méditations* reflexiona del siguiente modo:

"Je suis le nid même du mal et du péché, sans pouvoir jamais m'en dépetrer. Sans essayer même de sortir de ce filet infernal, de cette empoisonante glu. O péché, que tu pèses lourdement sur l'arc de mes épaules velues. O péché, que tu courbes violemment jusqu'à le déformer l'arc bientôt brisé de mes épaules fragiles. Sur cet arc où jadis passait la main de Dieu, le poids, le poids tranchant du péché - le péché! - fait d'abord jaillir un sang noir"<sup>39</sup>.

Alfonso Sola González proyecta sobre sí mismo la noche de la Última Cena y afirma:

"Yo soy Judas, soy Pedro, la lanza el que niega;  
yo soy la tribu tumultuosa y vasta  
que corona su frente con un nudo de víboras.  
Pero, Señor, te busco en la última tarde  
y espero que descienda la Voz sobre los muertos"<sup>40</sup>.

En la búsqueda de lo Absoluto, la poesía desempeña un papel fundamental. El oficio creador se concibe como una aventura espiritual en la que se involucra todo el ser del poeta. Para Max Jacob, la poesía constituye una vía hacia el otro mundo anhelado: su descubrimiento y su expresión en la imagen son la razón de ser del poema. Por eso, al definir la inspiración, afirma en su *Art poétique*: "L'inspiration, c'est le passage d'un monde dans un autre, de la terre au ciel, ou d'un ciel à un autre ciel"<sup>41</sup>. De este modo la poesía se torna revelación. Este es el sentido que tiene el acto creador para Alfonso Sola González. Por eso define la labor del poeta del siguiente modo:

"El poeta transporta, nos dice cómo es. Lo que queda de su irradiación en la connotación escrita es lo poético del

poema. El mayor o menor grado de participación en la sustancia poética inexpressable que se evidencia en lo que el poeta dice, significará la mayor o menor belleza del adjetivo laborioso. Todo gran poeta que ha intentado a fondo la aventura hacia el ser de la poesía, se ha encontrado al fin de su peregrinaje, con una explicación en el sentido etimológico de la palabra, "hacia afuera", de lo que es "dentro" por esencia. A eso llamamos poema<sup>42</sup>.

#### **4. "Ici repose Max Jacob": renovación de la elegía funeral:**

Para categorizar a "Ici repose Max Jacob" -obra que abre la colección *Tres poemas* (1958)- como elegía funeral, se ha adoptado la caracterización de Eduardo Camacho Guizado<sup>43</sup>. Según el crítico español, la elegía funeral consiste en un poema lírico en el que se lamenta la muerte concreta de una o varias personas. En la literatura de habla hispana, la elegía funeral ha adoptado, generalmente, la forma de tercetos endecasílabos o el verso libre. Como "expresión de un estado de ánimo elemental, primigenio, general y común a todos los hombres"<sup>44</sup>, la elegía funeral posee una estructura y una tópica propias que se reiteran en distintas épocas y movimientos literarios<sup>45</sup>. Por el hecho de ser un poema dedicado a la muerte de *un otro*, la elegía revela una actitud humana de carácter social<sup>46</sup>. Esta actitud descubre la concepción del mundo, de la vida y de la muerte de la persona a quien se dedica el poema, y del poeta que lo evoca<sup>47</sup>. Puede decirse que la elegía funeral cala en un aspecto medular de la cosmovisión del poeta: aquel que se refiere al sentido que se le asigna a la vida y a la muerte.

El esquema estructural ideal de la elegía funeral puede caracterizarse del siguiente modo:

- a) Presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte.
- b) Lamentación. Llanto. Invitación, magnificación del llanto.
- c) Panegórico.
- d) Consolación directa<sup>48</sup>.

La confrontación con la obra éditada de Alfonso Sola González permite identificar un conjunto de textos que pueden categorizarse como elegías funerales. Además del poema aquí estudiado, en *Cantos a la noche* se encuentran tres composiciones dedicadas a poetas muertos: "Para una tumba de Francisco Quevedo", "Camina el poeta y no sabe...", que evoca la figura del poeta cancionero Alfonso Álvarez de Villasandino y "A Reynaldo Ros, poeta muerto"<sup>49</sup>. Además de los ejemplos mencionados debe consignarse un segundo conjunto que recuerda la muerte de personajes ficticios: "Ataud para el conde Orgaz", de *Cantos a la noche*, "La amiga" y "Palemor II" de *Elegías de San Miguel*<sup>50</sup>, "María de lo alto" de *La casa muerta*<sup>51</sup>, entre otros.

En "Ici repose Max Jacob" se encuentran básicamente los aspectos constituyentes de la elegía funeral enumerados por Eduardo Camacho. El texto consta de diez estrofas de verso libre en las que el poeta elabora un entramado lírico-anecdótico-narrativo. Los elementos anecdóticos y narrativos determinan su carácter "presentativo": es la aparente "objetividad" del segundo período en la trayectoria de Alfonso Sola González. "Objetividad" que posee un valor relativo en función de su producción anterior. El carácter presentativo se revela ya en la modalidad deíctica del título (*Ici repose...*). Responde, además, a una constante en la poesía funeral que consiste en iniciar la evocación del muerto mediante el señalamiento de sus despojos.

En el entramado lírico-anecdótico-narrativo aparecen

las partes estructurantes fundamentales de la elegía. Las dos primeras estrofas anuncian la muerte de Max Jacob:

"En Ivry son nuevas las tumbas; nueva la distribución de la muerte.

Nuevos los visitantes. Todo es nuevo en Ivry.

Los fusilados hacen lugar a Max Jacob:

Calíéntate, Max. Eres un pobre judío

y tienes frío otra vez. Los caballos no te acompañaron ni las cornetas sonaron alegremente en tus funerales.

Un pájaro tiene el nombre de Ayer. A veces canta para los fusilados de Ivry.

Nada reluce demasiado, pero todo es nuevo

como el ala de la mañana

cuando quema los bosques de la tierra"<sup>62</sup>.

Las estrofas tercera, cuarta, séptima y octava desempeñan una función similar al completar la semblanza del poeta converso. La quinta estrofa oficia de lamentación. El yo-lírico asume la voluntad del poeta muerto y subraya la contrariedad de su entierro en Ivry:

"¡Ah Max! ¿Dónde están tus lamentos,

tus grotescas plegarias en Notre-Dame-de-Sion?

Nada de aquello sirve para esta nueva tumba

y debes esperar entre tu bella túnica de tierra.

Los otros están antes que la tristeza de tus ojos"<sup>63</sup>.

La consolación y la alabanza aparecen fusionadas en el texto. Tal es el caso de la sexta estrofa:

"Sin embargo tú sabes que la Virgen ha reído con tu extraño sombrero,

con tu cabeza sonrosada de asno malicioso;

tú sabes que Nuestra Señora ha recogido

la joya inmaculada de tu bautismo, y eso basta.

La Santa Virgen te conoce, Max, y ha preguntado

por su niño de Ivry"<sup>64</sup>.

La décima estrofa -que cierra el poema- desempeña funciones análogas de consolación y alabanza.

El poema se configura orgánicamente mediante un procedimiento que consiste en privilegiar y unir determinados episodios de la vida de Max Jacob. En especial, sus visiones de Cristo y la Virgen (estrofas tercera, quinta y sexta), su vida y su obra artística (estrofa cuarta), su residencia en el monasterio de Saint-Benoît-sur-Loire (estrofa décima), su entierro en Ivry junto a los fusilados y la contradicción que implica a los ojos del difunto (estrofas primera, tercera y séptima).

El yo-lírico explota las posibilidades temáticas y formales de esta contradicción como recurso estructurante: en efecto, el texto describe un *espacio poético*<sup>55</sup> que instituye, consecuentemente, una perspectiva espacial en la consideración de la muerte: "En Ivry son nuevas las tumbas; nueva la distribución de la muerte"<sup>56</sup>. La descripción del espacio adopta un ritmo pendular propio de la elegía funeral<sup>57</sup>. Ritmo generado por la intersección de un eje temporal y un eje axiológico que se expresa mediante una serie de contraposiciones: el presente y el pasado; el universo militar y el universo del converso; el destino final de los fusilados y el destino final de Max Jacob. En síntesis, la evocación del poeta difunto a partir de una referencia espacial supone la siguiente fragmentación espacio-temporal:

a) Espacio terrestre:

a.1 Ivry (presente puntual).

a.2 Saint-Benoît-sur-Loire (conciencia presente del pasado, a partir de la evocación del yo-lírico).

b) Espacio celeste:

b.1 Paraíso militar (conciencia presente del futuro, a partir de la evocación de los visitantes que honran a los fusilados).

**b.2 Gloria de los santos (conciencia presente del futuro, a partir de la evocación del yo-lírico).**

En la descripción de estos ámbitos el poeta recurre a diversos universos de imágenes y símbolos que suponen una asunción distinta de la muerte. El paraíso militar constituye una reminiscencia de los Campos Elíseos. Se inscribe en el texto mediante el recuerdo de los parientes de los fusilados en la estrofa séptima:

"Los visitantes del domingo vuelven...  
Piensan en grandes banderas subterráneas,  
en la marcha de los héroes por el yeso y el cuarzo.  
Hablan de un paraíso sepultado, del damasco de oro  
que arde en el centro de la tierra  
donde los muertos juegan vestidos de emperadores"<sup>58</sup>.

Para la descripción de la Gloria de los santos se recurre a la simbología apocalíptica de la Biblia. Así, la siguiente referencia en la décima estrofa: "¡Cómo fulgura el carro de los ángeles,/cómo brillan las barbas de los santos, hermosas como lanzas!"<sup>59</sup>, representa la claridad de los cuerpos resucitados a partir de la recreación de una imagen de Mateo 13, 41-43.

Por su parte, el espacio terrestre permite la inclusión de elementos biográficos en el poema. Por ejemplo, el deseo no cumplido de ser enterrado en Saint-Benoît-sur-Loire; su vida como poeta en Montmartre:

"¿Cómo será un cementerio desconocido,  
una piedra color de abadía  
en el cementerio de Ivry?"<sup>60</sup>.

"Cuando canta el pájaro de Ayer  
piensas en la Rue Ravignan,  
en las canciones de Morven,  
en tus grandes defectos, los poemas"<sup>61</sup>.

Lo anecdótico encuentra otras vías de acceso. Tal es el caso del discurso directo, que corresponde alternativamente a los fusilados,:

"Los fusilados hacen lugar a Max Jacob:  
'Calientate, Max. Eres un pobre judío  
y tienes frío otra vez. Los caballos no te acompañaron  
ni la cornetas sonaron alegremente en tus funerales'"<sup>62</sup>.

a sus visitantes: "Los visitantes dicen los domingos: 'Aquí yace Max Jacob, el judío que veía al Señor'"<sup>63</sup>; a la Virgen: "El niño de Ivry tiene miedo. 'Ah, Max, qué tonto eres', dice la Santa Virgen"<sup>64</sup>; y, finalmente, al mismo Max Jacob:

"¿Cómo será esa voz que me ha dicho  
en la garganta oscura del agua de las tumbas:  
'...Y héme aquí, yo, pobre judío viejo y estúpido  
en medio de esta cohorte de cristianos  
con alma de marfil!'"<sup>65</sup>.

En este caso y en el que el poeta se refiere a los versos de Max Jacob como "tus grandes defectos", se reproducen textualmente fragmentos del discurso del difunto:

"Maitenant, Vous avez atteint votre bienfaisant but qui était de me relever jusqu'à votre troupeau de brebis, comme vous dites, et me voici, moi, pauvre Juif vieux et stupide, au milieu de cette merveilleuse cohorte de chrétiens aux âmes d'ivoire"<sup>66</sup>.

"Mais la rue Ravignan est celle que j'adore  
Pour les coeurs enlacé de mes porte-drapeaux.  
Là, taillant des dessins dans les perles que j'aime,  
Mes défauts les plus grands furent ceux de mes poèmes"<sup>67</sup>.

El uso del discurso directo<sup>68</sup> manifiesta un haz de fun-

ciones que contribuyen para otorgar el color "objetivo", "presentativo" al estilo del poema. Hay una especie de distanciamiento del yo-lírico con respecto a los valores inherentes a las citas que se entretajan en su propio discurso. Dicho distanciamiento le permite la calificación -explícita o implícita- de los locutores citados. Por ejemplo, se subrayan la indiferencia y la altivez de los fusilados y sus visitantes ante la muerte de Max Jacob, en sintagmas que implican una modalización bajo la apariencia de neutralidad valorativa: "...Los caballos no te acompañaron/ni las cornetas sonaron alegremente en tus funerales", "Aquí yace max Jacob, el judío que veía al Señor...", "Deja en paz a Max Jacob, el judío...". Consecuentemente, el discurso directo le permite al yo-lírico la presentación de los locutores incluidos como únicos responsables de sus palabras. Finalmente, cabe señalar el valor teatral de las palabras que, al iniciarse el poema, dirigen los fusilados a Max Jacob. Este intertexto opera tipológicamente como fragmento de una danza de la muerte medieval<sup>69</sup>.

Sin embargo, la modalidad aparentemente objetiva del discurso es matizada en las ocasiones en que el yo-lírico aparece explícitamente como verdadero responsable de la enunciación. Esto sucede particularmente en la consolación y la alabanza:

"(...) tú sabes que Nuestra Señora ha recogido  
*la joya inmaculada de tu bautismo, y eso basta*"<sup>70</sup>.

"Es la misa del frío en Saint-Benoît-sur-Loire.  
Haces sonar la campanilla, ¡oh *Buen Ladrón!*,  
y la harina del día relumbra en los altares"<sup>71</sup>.

Un papel semejante corresponde a las figuras. Entre las figuras de dicción, las anáforas y las interrogaciones son las que más inciden en la modalización del discurso. En el primer dístico, por ejemplo, las anáforas se complican mediante una disposición quiasmática:

"En Ivry son nuevas las tumbas; nueva la distribución de la muerte.  
Nuevos los visitantes. Todo es nuevo en Ivry"<sup>72</sup>.

En este caso, la enunciación es reticente con respecto a la presentación del protagonista. El énfasis en señalar los signos visibles de la muerte reciente demora la aparición de Max Jacob. Asimismo, el circunstancial de lugar -término inicial y final del quiasmo- subraya estilísticamente la perspectiva espacial de la evocación.

En cuanto a la interrogación retórica, es importante destacar que es una de las formas de enunciación predominante en los fragmentos discursivos que corresponden explícitamente al yo-lírico. Las interrogaciones manifiestan, además, la condición misteriosa de la muerte a los ojos del yo-lírico:

"(...) ¿Dónde están tus lamentos,  
tus grotescas plegarias en Notre-Dame-de-Sion?"<sup>73</sup>

"¿Cómo será un cementerio perdido  
en el corazón de un poema?"<sup>74</sup>

Las metáforas constituyen otro medio importante para la modalización del texto. Debido a la adopción del verso libre, la figura adquiere preponderantemente la forma de *enunciado metafórico*<sup>75</sup>. Pueden reconocerse distintos tipos de enunciados metafóricos en el poema. En algunos casos, la metáfora se inserta en un enunciado comparativo. Se trata de enunciados metafóricos generados mediante un encadenamiento sintagmático subordinativo:

"Y los parientes de los héroes desfilan (<sup>Sub.1</sup> como guerreros con sus cartuchos de alhelfes (<sup>Sub.2</sup> que estallan sobre las tumbas))"

Otro tipo de enunciados metafóricos se genera me-

diante un encadenamiento sintagmático yuxtapositivo:

"Piensas...

en tus grandes defectos, los poemas"<sup>76</sup>.

"Hablan de un paraíso sepultado, del damasco de oro  
que arde en el centro de la tierra..."<sup>77</sup>

En estos ejemplos, la atribución metafórica posee un carácter de comentario, de especificación. La ausencia de nexo jerarquiza psicológica y lógicamente el sintagma correspondiente al comentario<sup>78</sup>.

Finalmente, deben consignarse los enunciados metafóricos producidos por un encadenamiento sintagmático prepositivo con el subordinante "de": "...tu cabeza sonrosada de asno malicioso..."<sup>79</sup>, "...la joya inmaculada de tu bautismo..."<sup>80</sup>, "...la harina del día..."<sup>81</sup>, "...las cuevas de la muerte..."<sup>82</sup>. En los dos primeros ejemplos, el encadenamiento constituye una forma sintética de sustituir la atribución mediante el nexo "como" (tu bautismo es como una joya inmaculada) conservando los dos términos de la transposición en una sola imagen. La ausencia de nexo permite establecer una relación atributiva más estrecha, más directa y más íntima. En el primer ejemplo consignado, la extensión prepositiva del núcleo del sintagma no posee un carácter exclusivamente descriptivo. Por el contrario, destaca un atributo que pareciera corresponderle casi por naturaleza: mediante la construcción, el poeta subraya que esa forma de cabeza (cabeza de asno malicioso) le corresponde a Max Jacob como un aspecto que lo identifica, que lo distingue de los demás seres de manera especial.

En el segundo ejemplo, se observa un desplazamiento léxico-sintáctico que altera el orden habitual correspondiente al atributo y al núcleo de la construcción. De acuerdo con la sintaxis castellana se esperaría el sintagma siguiente: ...tu bautismo, joya inmaculada... Sin embargo, el desplazamiento

del atributo enfatiza la valoración del núcleo de la construcción.

En el tercer y cuarto ejemplos, contrariamente a lo que ocurre en los anteriores, el sintagma constituye una unidad de sentido que sustituye totalmente al término transpuesto:

*...la harina del día relumbra en los altares... por "luz", por "hostia"*  
*...las cuevas de la muerte...por "tumbas"*

El carácter discursivo de las metáforas demuestra que sólo se puede hablar relativamente de "objetividad" en la enunciación.

#### **4.1. Tópicos de la elegía funeral en "Ici repose Max Jacob":**

En el poema aparece además toda una tónica de la elegía funeral renovada por la personalidad estilística del poeta. Las interrogaciones, por ejemplo, no son simplemente una figura, sino que desempeñan en la elegía funeral una función de tópico. Al respecto, comenta Eduardo Camacho:

"El desvelamiento de la muerte coloca al hombre en una situación de incertidumbre que le lleva a plantearse interrogaciones no 'interrogantes', es decir que no esperan respuestas concretas..."<sup>83</sup>

En "Ici repose Max Jacob" las interrogaciones no sólo revelan esa incertidumbre sino que además constituyen un modo de interrelación entre el yo-lírico y el poeta evocado:

**"¿Cómo será esa voz que me ha dicho  
 en la garganta oscura del agua de las tumbas:**

**'Y heme aquí, yo, pobre judío viejo y estúpido...'**<sup>84</sup>

**" ¡Ah Max! ¿Dónde están tus lamentos,  
tus grotescas plegarias en Notre-Dame-de Sion? "**<sup>85</sup>

En este último caso, la interrogación adopta la forma canónica del *ubi sunt*.

Otro tópico de larga trascendencia en la elegía funeral se manifiesta renovado en el poema: la referencia a los efectos de la muerte en la naturaleza<sup>86</sup>. El tópico tiene un antecedente remoto en Mateo 27, 45-51 donde se mencionan los efectos terribles de la muerte de Cristo. En el Renacimiento, el motivo se impregna con connotaciones panteístas. A partir de este momento la naturaleza se subjetiviza y se transforma en un estado de ánimo del poeta<sup>87</sup>.

En "Ici repose Max Jacob" la naturaleza se encuentra en estado de interacción con los residentes del cementerio. Se establece una contraposición entre la actitud de los visitantes humanos y la de los animales que frecuentan el cementerio: el pájaro de Ayer y los caracoles. El pájaro de Ayer canta para todos, pero su melodía conmueve especialmente a Max Jacob. Por su parte, los caracoles menosprecian la pompa de las honras fúnebres militares:

**"Cuando canta el pájaro de Ayer  
piensas en la Rue Ravignan,  
en las canciones de Morven... "**<sup>88</sup>

**"Otras veces los caracoles son los visitantes.  
Juegan despacio y no honran a nadie.  
Sabien demasiado para ocuparse de las piedras preciosas,  
de los adornos de hierro, de las otras almas "**<sup>89</sup>.

La naturaleza comparte la sabiduría mística que da sentido a la muerte de Max Jacob, superior a la de los otros

hombres. La enumeración yuxtapuesta, al colocar en un mismo plano sintáctico y semántico "piedras preciosas", "adornos de hierro" y "otras almas", constituye un medio eminente para resaltar esta valoración.

Finalmente, se debe mencionar la presencia de un tópico consolatorio que depende de la cosmovisión cristiana de la muerte: la representación del muerto "pisando" la gloria celestial<sup>90</sup>. El tópico se remonta en la poesía española -según Eduardo Camacho- a la lírica de Garcilaso. Es empleado, entre otros, por Lope de Vega y Quevedo<sup>91</sup>.

"Ici repose Max Jacob" concluye con una sutil transformación del tópico aludido. Nuevamente el yo-lírico recurre a la descripción del espacio para la evocación del converso:

"Es la misa del frío en Saint-Benoît-sur-Loire.  
Haces sonar la campanilla, oh Buen Ladrón!,  
y la harina del día relumbra en los altares.  
Las cuevas de la muerte son estrellas con leones ardiendo  
donde se quema el polvo de los jueces.  
Y tienes frío y tiembles.  
¡Cómo fulgura el carro de los ángeles, cómo brillan  
las barbas de los santos, hermosas como lanzas!  
El niño de Ivry tiene miedo,  
'Ah Max, qué tonto eres', dice la Santa Virgen"<sup>92</sup>.

La estrofa constituye una sucesión de imágenes. Cada imagen configura un espacio independiente e insinúa el itinerario del alma del converso. Primeramente, la acción se ubica en la abadía de San Benito. Luego, la alusión a las tumbas sugiere el enfrentamiento del alma ante el tribunal divino, en su juicio particular. La presencia de los mensajeros divinos y de los bienaventurados hace pensar en una **asunción**. Las palabras de la Virgen insinúan, finalmente, el arribo definitivo a la patria celeste.

La técnica empleada consiste en una transposición verbal de la disposición, en distintas celdillas interdependientes, de los episodios de la vida de los santos en los vitrales medievales<sup>93</sup>. El dinamismo se produce por la sucesión de las imágenes en la mente del lector. El arte magistral del poeta radica en lo que calla. Así logra involucrar al lector -afectiva e intelectualmente- en la creación del poema.

## 5. Conclusiones:

Con "Ici repose Max Jacob" se asiste a una renovación personalísima y magistral de la elegía funeral. Dicha renovación pone de manifiesto la originalidad de Alfonso Sola González en el tratamiento del material anecdótico y de los recursos y tópicos que le ofrece la tradición lírica. Asimismo, descubre la confluencia de una perspectiva contemporánea con la ascensión cristiana de la muerte. En la evocación, el poeta recupera una dimensión trascendente que su propio contexto situacional parece desdeñar. Este es el modo de establecer un lazo entre el aquí, fugaz e inasible y la eternidad que le da sentido. Por eso se afirmaba al principio que la figura de Max Jacob posee un carácter emblemático: pues representa, por lo que Alfonso Sola González dice en cada línea de su evocación, un ejemplo de infancia espiritual, el triunfo del espíritu en su búsqueda de Dios.

## Notas

\*.Universidad Nacional de Cuyo. CONICET.

1. Alfonso SOLA GONZALEZ. *Tres poemas. (Con una carta de*

*Ricardo E. Molinari*). Buenos Aires, Cármina, 1958.

2. En torno a la propiedad del concepto de generación aplicado al grupo de poetas que surge en esta década se adopta la posición de Luis SOLER CAÑAS. *La generación poética del '40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981. Tomo I.

3. Pedro ORGAMBIDE. *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970. pp. 575-576; Luis SOLER CAÑAS. *Canto 1 y 2. Cuadernos de poesía argentina*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, 1953. pp. 30-31. El poema reaparecerá con ligeras variantes en *Elegías de San Miguel* (1944).

4. Luis SOLER CAÑAS. *Canto 1 y 2...* p.11.

5. Ana FREIDENBERG DE VILLALBA. "Alfonso Sola González (1917-1975)". En: Alfonso SOLA GONZALEZ. *El soñador y otros poemas*. Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía, 1980. p. 51.

6. Guillermo ARA. *Suma de poesía argentina*. Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1970. p. 120.

7. Alfredo VEIRAVE. "La poesía: la generación del '40" en: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, C.E.A.L., N° 49, 1968. p. 1163.

8. *Ibid.* p. 1166.

9. Alfonso SOLA GONZALEZ. *Cantos a la noche*. Mendoza, Azor, 1963. Sin número de páginas.

10. Por ejemplo, en la antología mencionada de Mario BALARIO, el poeta hace alusión a nuevas composiciones no editadas aún. Mario BALARIO. *50 años de poesía en Mendoza. 1922-1972*. Mendoza, Azor, 1972. p.201

11. 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. 72-73.

12. *Ibid.*

13. *Ibid.* Una distinción similar es realizada por Francisco Mian. En su opinión, en el primer momento de la trayectoria del poeta -que abarca las obras mencionadas por Edelweis Serra- la inquietud metafísica se manifiesta de manera estética "como sed de Belleza". En el segundo período, el poeta descubre que esa búsqueda lo conducirá al encuentro con Dios, fuente de toda hermosura. Francisco Mian denomina a la primera etapa "instancia del canto", porque en ella se muestra una libre fluencia de la vena poética. A la segunda, la identifica como "canto y conciencia del canto", pues implica una actitud más compleja del poeta sobre su propia obra y sobre su situación frente a Dios. FRANCISCO MIAN. "Tras las huellas del soñador. Lectura hermenéutica de Alfonso Sola González" en: Graciela MATURO y otros. *Imagen y expresión. Hermenéutica y Teoría Literaria desde América Latina*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1991. pp. 227-265. Para las referencias presentes pp. 231-233. El trabajo es de 1977.

14. Ana FREIDEMBERG DE VILLALBA. *Op. cit.* pp. 54-55.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*

19. Alfonso SOLA GONZALEZ. "Anti-curriculum" en: BALARIO. *Op. cit.* p. 201.

20. Blanca ESCUDERO DE ARANCIBIA. "Y Mendoza fue surrealista." en: Diario *Mendoza*. 9 de agosto de 1981. Suplemento Cultural. p. 3.

21. *Idem* nota 19.

22. *Ed. cit. confer* nota 5.

23. SERRA. *Op. cit.* pp. 70-71.

24. En torno a la figura de Max Jacob vid.: André BILLY (ed.) *Max Jacob*. Nouvelle édition entièrement refondue et augmentée. Paris, Pierre Seghers, 1960; Antoine CLAVEL "Max Jacob." en: Jean Pierre BEAUMAR CHAIS; Daniel COUTY; Alain REY (Dir.) . *Dictionnaire des Littératures de*

*Langue Française*. Paris, Bordas, 1984. T. 2. pp. 1100-1101; D. LAGARDE; M. MICHARD. *Littérature française du XXème Siècle*. Paris, Bordas, 1962. pp. 359-367.

25. BILLY. *Op. cit.* p. 13.

26. Maurice NADEAU. *Histoire du Surréalisme suivi de documents surréalistes*. Paris, Du Seuil, 1964. p. 29.

27. BILLY. *Op. cit.* pp. 56-57.

28. LAGARDE; MICHARD. *Op. cit.* p. 359.

29. Citado por CLAVEL. *Op. cit.* p. 1101.

30. Alfonso SOLA GONZALEZ. "Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Julio-Agosto 1963, N° 163-164. pp. 1-19. p. 4 para la referencia.

31. *Ibid.* pp. 7-8.

32. Ricardo TUDELA. Carta inédita recogida por Ana Selva Martí en: *Los Andes*. 21 de noviembre de 1990. Suplemento Cultural.

33. *Vid.* "La rue Ravignan" de *Le cornét à dés* y "La rue Ravignan" de *Le laboratoire central* pp. 113 y 147, respectivamente de BILLY. *Op. cit.*

34. Para una semblanza biográfica de Alfonso Sola González *vid.*: Ana FREIDENBERG DE VILLALBA. *Op. cit.*; Alfonso SOLA GONZALEZ. *Capítulos de la novela argentina*. Mendoza, Cuadernos de Versión, 1954. pp. 7-8; Abelardo ARIAS. "El periplo de un joven maestro". En: *Diario Hoy*. 25 de octubre de 1985.

35. SERRA. *Op. cit.* pp. 75-76.

36. BILLY. *Op. cit.* pp. 52-53; LAGARDE; MICHARD. *Op. cit.* p. 364.

37. Citado por BILLY. *Op. cit.* p. 52.

38. Alfonso SOLA GONZALEZ en: *El soñador y otros poemas*. ed. *cit.* p. 45.

39. Max JACOB. "Péché, 2 heures 35." en: BILLY. *Op. cit.* p. 191.
40. Alfonso SOLA GONZALEZ. "Salmo de la última noche". En: *Cantos a la noche. Ed. cit.*
41. Citado por BILLY. *Op. cit.* p. 202.
42. Alfonso SOLA GONZALEZ. *Leopoldo Lugones y el ultraísmo.* Mendoza, Biblioteca General San Martín, Cuadernos de Versión N° 4, 1965. p. 50.
43. Eduardo CAMACHO GUIZADO. *La elegía funeral en la poesía española.* Madrid, Gredos, 1969.
44. *Ibid.* p. 20.
45. *Ibid.* Es el caso, por ejemplo, del ubi sunt. El autor recoge varios testimonios de la poesía española moderna y contemporánea. p. 19.
46. *Ibid.* p. 22.
47. *Ibid.*
48. *Ibid.* p. 21.
49. Alfonso SOLA GONZALEZ. *Ed. cit.* Sección denominada "Otros poemas".
50. Alfonso SOLA GONZALEZ. *Ed. cit.* pp. 27-28; pp. 47-49.
51. Alfonso SOLA GONZALEZ. *El soñador y otros poemas. Ed. cit.* pp. 7-8.
52. Alfonso SOLA GONZALEZ. *Tres poemas. Ed. cit.* p. 13.
53. *Ibid.*
54. *Ibid.* p. 15.
55. Se adopta la noción de espacio poético según SERRA. *Op. cit.* p. 63.

56. SOLA GONZALEZ. "Ici repose...". En: *Op. cit.* p. 13.
57. Eduardo CAMACHO. *Op. cit.* p. 134.
58. SOLA GONZALEZ. "Ici repose..." p. 15 de la edición citada.
59. *Ibid.* p. 16.
60. *Ibid.* pp. 13-14.
61. *Ibid.* p. 14.
62. *Ibid.* p. 13.
63. *Ibid.* p. 14.
64. *Ibid.* p. 17. La cita reproduce las palabras de la visión de la Virgen en el Sacré Coeur de Montmartre. BILLY. *Op. cit.* p. 25.
65. *Ibid.* p. 16.
66. Max JACOB. "Bienfaits de Dieu" de *Méditations*. En: BILLY. *Op. cit.* pp. 198-199.
67. Max JACOB. "La rue Ravignan" de *Le Laboratoire Central*. En: BILLY. *Op. cit.* p. 148.
68. Se adopta la categorización de Jorge LOZANO; Cristina PEÑA MARIN; Gonzalo ABRIL. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de interacción textual*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1986. p. 149 y ss.
69. Francisco LOPEZ ESTRADA. *Introducción a la literatura medieval española*. 4ª ed. renovada. Madrid, Gredos, 1979. p. 470; Paul ZUMTHOR. *Essai de poétique médiévale*. Paris, Du Seuil, 1972. p. 430.
70. Alfonso SOLA GONZALEZ. "Ici repose..." p. 15 de la edición citada. El subrayado es mío.
71. *Ibid.* p. 16. El subrayado es mío.
72. *Ibid.* p. 13.

73. *Ibid.* p. 14.

74. *Ibid.* p. 16.

75. Se adopta el concepto de enunciado metafórico según Paul RICOEUR. *La metáfora viva*. (Trad. G. Baravalle). Buenos Aires, Ediciones Magápolis, 1977. p. 105. Mediante el concepto de *enunciado metafórico*, Paul Ricoeur subraya el hecho de que la metáfora como proceso lingüístico y cognitivo no involucra sólo a una palabra. Por el contrario, la atribución metafórica afecta a la palabra en tanto constitutiva de un sintagma. Por lo tanto, afecta concomitantemente a todas las palabras de la construcción, es decir, al discurso. En el ejemplo que se consigna a continuación, la enunciación metafórica produce un acontecimiento de sentido -como subraya Paul Ricoeur- al intersectarse dos campos semánticos. El campo semántico "homenaje fúnebre" se entrecruza con el campo semántico "militar". Su intersección desencadena en el poema las siguientes sustituciones:

Campo semántico "militar"(1). Campo semántico "homenaje fúnebre"(2)  
 desfilan----- caminan  
 cartuchos de alhelles----- ramos de alhelles  
 estallan sobre las tumbas- caen sobre las tumbas

Se podría continuar la línea especulativa de Ricoeur y afirmar que aquí se produce un *menosprecio categorial*. El poeta desplazaría el orden lógico implicado por el campo semántico (2) al adoptar el nuevo orden que supone el campo semántico (1). El acontecimiento de sentido correspondería a la creación poética de una nueva perspectiva -no inscripta aún en la lengua- para la aprehensión de la realidad. Sin embargo, tal vez sea más apropiado hablar de *superposición*. En efecto, el enunciado metafórico, lejos de generar un menosprecio categorial conjuga en una sola imagen dos órdenes lógicos: uno de naturaleza intersubjetiva, que responde a los conocimientos del mundo y de los hábitos que rigen la conmemoración de los muertos (campo semántico 2); otro, instaurado por el poeta, responde a una serie de isotopías textuales -marcada en el fragmento analizado por la palabra *héroes*- (campo semántico 1). La metáfora se produce por la superposición de ambos órdenes. El campo semántico 1 necesita del campo semántico 2 para su comprensión como metáfora. La sustitución *cartuchos de alhelles* por *ramos de alhelles* supone el siguiente proceso: a) una intrusión violenta -e incluso irónica- del imaginario militar sobre el imaginario fúnebre, b) la contraposición intelectual y afectiva, por parte del lector, de ambos imaginarios alternativamente.

76. Alfonso SOLA GONZALEZ. "Ici reposese..." p. 14 de la edición

citada.

77. *Ibid.* p. 15.

78. Juan ALSINA FRANCH; José Manuel BLECUA. *Gramática española*. 2ª ed. Barcelona, Editorial Ariel, 1980. p. 1151.

79. Alfonso SOLA GONZALEZ. "Ici repose..." p. 15 de la edición citada.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.* p. 16.

82. *Ibid.*

83. Eduardo CAMACHO. *Op. cit.* pp. 60-61.

84. SOLA GONZALEZ. "Ici repose..." p. 16 de la edición citada.

85. *Ibid.* p. 14.

86. *Ibid.*

87. CAMACHO. *Op. cit.* p. 137.

88. *Ibid.* p. 138.

89. SOLA GONZALEZ. "Ici repose..." p. 14 de la edición citada.

90. CAMACHO. *Op. cit.* p. 170 y ss.

91. *Ibid.*

92. SOLA GONZALEZ. "Ici repose..." pp. 16-17 de la edición citada.

93. Marcel AUBERT. "Origen y formación del arte gótico." en: René HUYGHE (Dir.). *El arte y el hombre*. Barcelona, Larousse, 1966. Tomo II. pp. 239-256. La referencia corresponde a las páginas 246-247.