

DANIEL ELIAS Y LA BELLEZA FORMAL DE SUS SONETOS

Por

IRIS ESTELA LONGO

DANIEL ELIAS Y LA BELLEZA FORMAL DE SUS SONETOS

No resulta fácil definir qué cosa es lo clásico. Aquello que en la época renacentista se enseñaba en clase, vale decir, autores griegos y latinos, es para algunos lo clásico. Para otros, lo que en cada escuela literaria señala su culminación; así, Carmelo Bonet ilustra el traslado semántico: "José Hernández, clásico de los gauchescos"¹. Al vocablo se lo ha definido también por contraste u oposición con lo barroco. Ahora bien: aunque no podamos precisar su significación con exactitud, es posible que en la gran mayoría la mención de lo "clásico" provoque una coincidencia de representaciones. Por cierto que al punto nos viene en mente un soneto de Góngora, o de Lope, o de Quevedo, unido a una difusa pero reconfortante sensación de placidez, de calma, de reposo ideal. Tal como si en el plano de lo musical asistiéramos a la audición de una melodía acompañada en su desarrollo por armoniosos acordes, que finalizara con una cadencia perfecta. Y si ahondáramos en la índole de esas representaciones, encontraríamos en seguida una asociación que de ninguna manera podría sorprendernos: clásico y supervivencia, clásico y victoria sobre la engañosa sustancia del tiempo, clásico e inmortalidad. Clásico, en suma, y lo que

no puede morir porque ha superado esa fragilidad de los resplandores destinados a iluminar sólo un momento la vida del espíritu y apagarse como fuego fatuo condenado a la oscuridad.

¿Y por qué coincidiríamos en la evocación de un soneto ante la mención de lo clásico? Tampoco resulta fácil contestar a este interrogante. Quizás, de los géneros literarios a que se ha aproximado el hombre, sea la poesía lírica la expresión que haya buceado más hondo en su condición de ser amarrado a un destino temporal. Y es verdadero que la belleza, en cualquiera de sus objetivaciones, ayuda al individuo a sobrellevar la sinrazón aparente del mundo y su fatalidad. Por otra parte, y también para una gran mayoría, el hijo más bello de la lírica es el soneto. Según Enrique Larreta —citado por Miguel Obligado—, el soneto es como esas joyas que en los naufragios se logran salvar por el poco espacio que ocupan ². La palabra naufragio significa acaso mucho más de lo que el escritor modernista quiso dar a entender en su momento. No es el soneto un sobreviviente de formas líricas caducas; hoy por hoy es tal vez el único gran sobreviviente de todas las especies líricas anteriores a esta gran confusión de ismos en que se debate el estro de la sensibilidad contemporánea. Así como el concertista se exige a sí mismo una prueba de su virtuosismo con la ejecución de una sonata de Scarlatti o una fuga de Bach, al poeta de hoy le agrada exhibir el dominio de su medio expresivo pulsando los catorce endecasílabos. Como esa especie de la lírica alcanzó su perfección en la época clásica de las letras españolas, y con éstas nos hemos familiarizado en las aulas desde la adolescencia, hay toda una tradición que empuja desde adentro para que se cumpla la identificación entre lo clásico, la belleza y el soneto. Sin que ello impida que sus cultores pertenezcan a las más dispares escuelas literarias; y aunque los rasgos que las tipifican aparezcan más o menos evidentes en la composición, la tradicional estructura rescata el punto de coincidencia con la clasicidad.

“La desgracia feliz de ser poeta...”

Hay en la lírica entrerriana reconocidos maestros del soneto. Entre ellos, un poeta telúrico cuyo canto, breve mas vital, ha encontrado en esta estrofa su molde perdurable: Daniel Elías, que al decir de Ana Etchegoyen descendía de Cristóbal Colón³. La misma escritora se lamenta de que se lo conozca tan poco. Hace algunos años, la poesía de aquel vate nos deslumbró por la frescura y gracia de sus colores, sabores y aromas. A pesar del tiempo transcurrido, de las huellas —positivas o no— que puedan habernos dejado tantos poemas leídos, apreciados, discutidos, la relectura de sus versos vuelve a impresionarnos de igual manera. Lo aceptamos como un criterio para sostener que ellos resisten a la época y a las veleidades del gusto. No consideramos aventurado afirmar que son los sonetos los que no se han marchitado. Acaso el ritmo demasiado brillante de las décimas, los versos galantes o de compromiso que también integran su obra, se estelle más de una vez con la indiferencia del lector acostumbrado a juegos más exigentes de los ismos en boga. Pero ante los sonetos, difícilmente podrá dejar de reconocer que la sensibilidad del poeta logró una manera natural y bellísima de objetivación.

Por algunos trabajos de escritores entrerrianos se han conocido las peripecias externas de esta vida que se debatió entre afanes tan dispares como las leyes y los versos: “Queden de lado las togadas leyes...” (Soneto XV)⁴.

Nació Daniel Elías en Gualeguaychú el 10 de marzo de 1884, y su infancia transcurrió en Distrito Mojones de Villaguay; estudió en el Histórico Colegio del Uruguay, como interno de La Fraternidad; en La Plata realizó la carrera de derecho. Fue juez en Gualeguaychú y en Concepción del Uruguay; allí, el 29 de noviembre de 1928, se alejó voluntariamente de este mundo. De la mención cronológica de datos, no surge ningún indicio que pueda darnos la medida del combate librado alguna vez entre su mente y su corazón, ni la clave de

la decisión que heredó su destino en la muerte al de tantos elegidos del dolor y de la gloria literaria.

Pocas referencias dio el poeta sobre sí mismo; más es lo que podemos intuir espigando aquí y allá en los sonetos, por ejemplo; su gozo vital, una sensibilidad de alma y piel, la actitud contemplativa de quien estima en más los placeres sencillos de la vida natural que el ajeteo ciudadano, su admiración por Virgilio y Fray Luis, la conciencia de su trágica y afortunada condición de lírico (“la desgracia feliz de ser poeta”), la presencia de Dios en su mundo poético (“Dios fue tan bueno que inmediatamente / brindó a mis ojos la primer estrella”), del Amor, plenitud y alegría, y en el fondo la nostalgia por el tiempo que no regresará:

“... y recordar en nuestro desconsuelo
la ilusa y loca juventud divina
en que el alma era una golondrina
ebria de luz y de extensión de cielo”.

Su obra es póstuma: los amigos, cumpliendo el mandato del poeta —y su deber—, la editaron en dos tomos: *Las alegrías del sol*, que apareció en marzo de 1929, y *Los arrobos de la tarde*, en 1938. El primero, por voluntad de la Asociación Cultural, cuyos integrantes fueron “los primeros en su afecto y los últimos en los lindes del olvido definitivo”⁵, y el segundo por gestión de la Sociedad El Porvenir, también de Concepción del Uruguay.

Dicen los componentes de la Asociación Cultural, en la nota preliminar de *Las alegrías del sol*: “Quede para otros la crítica de esta obra ya consagrada y su ubicación en el casillero sin importancia de las escuelas literarias. Para nosotros la belleza no tiene escuelas. Brilla, como los astros, sin preocuparse de las arduas disputas que suscita”.

La ubicación de Daniel Elías en una escuela literaria ya ha sido realizada, y con acierto. Pedrazzoli lo sitúa en el modernismo, pero sin muestras de exotismo o intento de evasión de la dia-

ria realidad, atribuyéndole claras influencias: Virgilio y Walt Whitman: “Por lo demás su temática es nativa y revitalizadora de una gracia que es símbolo: el sol”.

“Un perfume anacrónico de rosas...”

El sentimiento que como una disposición feliz experimenta el poeta en el comienzo de su creación, y que en este caso es el de una sosegada dulzura, ha sido plasmado en intuiciones que recogen íntegra y originalmente el caudal afectivo inspirador. Lo telúrico —la temática más auténtica en toda la obra de Daniel Elías— se manifiesta en los sonetos con una voluntad de reiteración que va intensificando gradualmente el énfasis de las imágenes, en una deslumbrante multiplicación de vivencias plásticamente objetivadas.

En los cuarenta y siete sonetos de *Las alegrías del sol*, los motivos eclógicos se suceden mansamente, encabalgados como los versos: el sol bienhechor —Mecenas mano abierta—, el sol en alocado reír de primavera que asiste a las faenas del labriego, “madurándose sobre el día”, y que tiene “como un pájaro sonoro / para sus alas la amplitud del cielo”; el sol que es bueno “hasta batir el símil / de un otro Cristo brincador de siglos...”; el motivo de las rurales tareas campesinas —el arado, la siembra de la tierra “que se entrega al hortelano como una hembra”, el ordeño, el “doméstico olor del amasijo”—; el motivo de la apacible ronda del tiempo —la aurora hecha un gallo solar, la mañana desgranándose en risas de oro, la siesta con su dorada fritura de cigarras, la hora del crepúsculo violeta; y en la agonía de la luz, el ocaso del sol inhumado por las Horas—. Entonces, el motivo erótico —“la meridiana luz de tus pupilas”—, remansado como la tarde sola; el motivo de la primavera vinculado al erótico, la estación dichosa y su influjo en el alma y el cuerpo del hombre; la caza de la martineteta y la perdiz en día domingo, “bajo un cielo color de porcelana”. El mes, octubre; época de las rosas con su perfume

anacreónico, cuando el alma se llena de dulzura, “como un pañuelo colector de rosas”. Y el motivo de la rosa que se reitera: la tarde perezosa es tan sutil “como una ilusión color de rosa”; la rosa en una imagen restallante: “Puso un ángel en su honda milagrosa, el proyectil de plata del lucero / y el cielo herido por el agujero / estrió su sombra y exhibió una rosa” (Soneto XXXVIII); el sol, “con sus puntuales y severas llamas, administra mis rimas y mis rosas...” (XL). El motivo de la rosa, que no es evocado en socorro de una rima fácil para “cosa” y “hermosa”, sino como símbolo de toda deleitable manifestación de la vida.

Se podría hablar hasta de una voluntad de clasicismo formal en Daniel Elías, que se expresa en el pórtico a su cántico de alabanzas al sol: “...Vaya la *oda* / hasta su trono mismo, y cada verso / se carbonice en su fulgor dorado, / como un insecto mísero quemado / en la hoguera vital del Universo” (I).

Como en las clásicas odas anacreónticas, hay en los poemas de *Las alegrías del sol*, un entusiasmo confesado que se traduce en el elogio de la naturaleza y de los placeres elementales que depara la vida. Canto que participa de la virtud de la égloga y el idilio, por lo que se refiere al carácter esencial de la sencillez, aunque en el aspecto exterior no adopte la forma dialogada y sí se resuelva en la perfección estructural del soneto.

Sáinz de Robles, en su *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, propone esta definición: “El soneto como poema es composición lírica que encierra un pensamiento dentro de la combinación métrica que lleva su nombre; dicho pensamiento queda desarrollado gradualmente y termina con un rasgo, con una imagen notables”. Según el preeceptismo más difundido, el último verso encierra la idea más importante del pensamiento inspirador. Esta es la fisonomía de la especie lírica que han escogido tantos poetas como resonador justo para su voz.

El tapiz del revés. La sustitución.

Llama la atención en los Sonetos de *Las alegrías del sol*, la belleza de las imágenes en algunos “cierres” que como broches de oro clausuran los versos, donde la desnudez de los vocables o la precariedad de los recursos empleados contrasta con su efecto brillante. Así, en el Soneto XXIII: “. . . La luna nos miró severamente, / como una madre espolvoreada de años”, la comparación invita a un análisis sobre su aparente simplicidad: hay una antítesis obtenida por el enfrentamiento de la significación del vocablo “severamente” con la ternura que la visión de una madre encanecida puede generar en el lector; por otra parte, la sustitución del participio “encanecida” por la construcción “espolvoreada de años”, motiva una resonancia de tipo afectivo de original resolución. Tal vez el secreto resida en la presencia de ese principio-adjetivo “espolvoreada”, por aquello de la doble esencia de significación con que vienen cargadas las palabras, como lo mostró Amado Alonso: la representación intelectual del objeto y la réplica de nuestra sensibilidad ante esa noción. Hay una carga emocional e intelectual en “espolvoreada” que nos hace evocar rápidamente, como en un relámpago, asociaciones como “polvo de estrellas” o “polvo lunar”; y gradualmente va lográndose la simbiosis: “polvo-tiempo-madre-luna”.

Otra imagen de parecida naturaleza de representaciones, nos permite indagar tras la misma sencillez aparente; dice Elías en el Soneto XX, describiendo la llegada del crepúsculo violeta: “Con hebritas de canas de la luna / comienza a envejecerse la laguna”. La duración del proceso de envejecimiento ha sido obtenida mediante el empleo de una frase verbal y la inserción del diminutivo “hebritas”; esta combinación, a más de dar el matiz de ternura, invita a imaginarse efectivamente el acto de envejecer como sucediendo de a poco; aparte de que se ha dinamizado la presencia de la luna, al otorgársele atributos de criatura viviente.

Carmelo M. Bonet, en su obra "La técnica literaria y sus problemas"⁶, revela el secreto del procedimiento sinestésico, mostrando cómo el mismo consiste en adosarle a un sustantivo abstracto como "blancura" o "suavidad" o a uno que designe cosa incorpórea: "mañana, silencio, sueño", un adjetivo de aditamento habitual en un sustantivo concreto, como "blanco" o "agrio". Así ha nacido la "mañana blanca", el "silencio agrio", o el "ansia perfumada". Recuerda, por otra parte, que el recurso no es nuevo, ya que lo usaron Góngora y Lope ("canoro sueño", "verde edad"). Pero el empleo sistemático de la sinestesia se cumplió en el modernismo; el recurso era ya maduro cuando Elías echó mano de él, con una destreza y oportunidad que disimulan el trabajo de elaboración, por cuanto las asociaciones de sustantivo y adjetivo propuestas en los solo leído a Elías, ni se nos ocurre pensar que no puede haber "una blanca alegría de conejos" (XVII) o "una risa limpia de la ropa blanca" (III).

Resulta interesante observar el proceso de transformación al que se somete el lenguaje ante la necesidad de expresar de una sola vez, sintéticamente, una realidad que se ofrece a los ojos en forma global pero que en el habla cotidiana no puede volcarse sino por partes, analíticamente. En virtud de este procedimiento, unas palabras que no conllevan otro artificio que el de una feliz asociación, se cargan de significación simbólica y dual, y son causa de una emoción que no habría hecho sospechar su naturaleza simplemente descriptiva. En el Soneto VI, hay una carencia aparente de recursos expresivos, contrastante con el activo sentimiento de melancolía y desesperanza que su lectura despierta. Dice Daniel Elías:

"Hace ya días que se cierne lenta
la langosta famélica. En su vuelo
llena de hojas metálicas el cielo
y en el maizal limítrofe se asienta.

Hay carencia de lluvia, y macilenta
muere la siembra en la amplitud del suelo:
la noria servicial brinda el consuelo
de su agua escasa a la región sedienta.

Por el raro color que tiene el día
se puede colegir que habrá sequía.
La pútrida osamenta desintegra

su carroña a la vera del camino,
y en cada poste del corral vecino
cuelgan los cuervos una boina negra”.

Esa melancolía alcanza, en el último elemento de la gradación o clímax ascendente: “una boina negra”, una sugerencia metafórica que sobreviene de la reiteración de la imagen de lo sombrío, pesado y funesto en los versos anteriores. En el primer cuarteto, el predicativo “lenta” y el adjetivo “famélico” inician la serie. El cielo se asocia, con sus hojas “metálicas” —coloración gris y amenazante—, a la primera impresión de desastre. Luego, un nuevo predicativo: “macilenta”, esta vez referido a la siembra, que se está muriendo por falta de agua; la región está “sedienta”. En los tercetos, un “raro color” presagia la maldición de la sequía, mientras se muestra al costado del camino la “pútrida osamenta”, como “carroña” que se desintegra; y finalmente una imagen trae, plástica, la visión de lo funesto: los cuervos, parados en los postes del corral, semejan boinas negras. El autor ha provocado así el contacto positivo entre varios vocablos —que Bousoño llamaría “signos de sugestión”— imprimiéndoles primero una misma dirección significativa.

La plasticidad de las imágenes ha sido justamente celebrada en los sonetos. Dice en el XXXVI:

“Desde la azul inmensidad del cielo
un cirrus virginal con su pañuelo
se despidió del sol agonizante”.

Con el empleo del sustantivo abstracto “inmensidad” consigue la impresión de la totalidad, de la ausencia de límites que busca. Indirectamente y por dos veces alude al blanco de la nube, recurriendo al mismo tiempo al animismo y la metáfora:

“...un cirrus virginal con su pañuelo...”

Se ha señalado que, cuando dos recursos expresivos actúan sobre la significación del mismo vocablo, su posibilidad de sugerencia se intensifica al máximo.

Y en el XLI:

“...y en el papel que el cálamo rasguña
sus monedas olímpicas acuña
con su dorado gesto de rentista”.

Se cumple entonces la humanización del paisaje:

“Fumaba el duende de la vieja usina
y el humo azul en ascensión ligera
difundía en el aire su quimera
en una peregrinación divina”. (XXVI).

“...y en el dorado tul de tus cabellos
se acurrucó la tarde en su agonía” (XXVII).

“...y en su vieja
cinta de ensueño se durmió el camino” (XXVIII).

A veces el carácter sintético de la metáfora se resuelve por el camino del desplazamiento calificativo, el cual proporciona un caudal de representaciones que en el lenguaje directo demandaría muchas palabras: “...la risa *limpia* de la *ropa* blanca”, o “...el cristal *milagroso* de su *trino*” o “...una *blanca* alegría de *conejos*”, son buenas muestras de la habilidad con que utiliza el procedimiento Daniel Elías.

En ocasiones la transposición es amplia, aunque sin ninguna violencia; nuestro oído, ya habituado a las audacias increíbles de las literaturas de vanguardia, acepta como de normal construcción esta imagen que, en el examen, revela una respetable sustitución de elementos:

“Florece infantil sobre el paisaje
la primavera de tu blanco traje”. (XXVIII)

Pero el juego metafórico casi nunca llega a una transposición de planos total; siempre hay uno o varios términos expresos que permiten el fácil reconocimiento del signo genérico de la lengua sustituido:

“... la lágrima sonora de un badajo”. (XXXIII)

“se prueba vanidoso el duraznero
su florido percal con que se enfunda”. (X)

“se puso en los canteros de la huerta
su cretona talar la trepadora”. (XXXVII)

Cuando se contenta con la elemental comparación, de ninguna manera acude a lo ya gastado y consabido; Elías muestra su singular oficio sorprendiéndonos con plasticidades como esta:

“... y como un andarín que se fatiga
se echó rendido a la distancia el viento” (XXIX)

Casi siempre el segundo término de la comparación es de una originalidad que seduce:

“El alma se llenó de dulces cosas
como un pañuelo colector de rosas”. (XXXI)

Los matices

En el Soneto XX, la transición entre el día y la noche es descripta mediante una técnica impresionista que recurre al juego de las sensaciones, y el cuadro adviene lentamente al oído y la retina del lector en una presentación simultánea de acciones:

“Cobra un color el silo de naranja
a conjuros de lumbre vespertina,
y llena la heredad con su bocina
el metálico gallo de la granja.

Se prolonga escurriéndose en la zanja
de la acequia estival, la cantarina
agua infantil, como una serpentina
que el sol irisa de luciente franja.

Con hebritas de canas de la luna
comienza a envejecerse la laguna.

Su difícil jornada la carreta
escribe entre los baches del sendero,
y el nostálgico estilo del boyero
va ilustrando un crepúsculo violeta”.

A Elías, como a todo poeta adherido a la actitud impresionista, le interesa más reflejar la impresión que precisar el suceso:

“Se extendía por sobre la floresta
Un torvo cielo de color de plomo”. (VIII).

“Un alocado sol de primavera
a mi recinto por entrar se afana”. (II)

Las sensaciones de distinta procedencia se acumulan: visuales, olfativas, térmicas, auditivas, con un predominio evidente de las primeras (el empleo de todos los tonos de la paleta fue característica saliente del modernismo). Los sonetos de *Las alegrías del sol* ilustran reiteradamente la valoración que alcanzaron los matices en esta escuela. Aquí aparecen: el azul —dilecto aliado de Darío—, ya sea engalanado de adjetivos: “azul matinal”, “azul sereno”, o en su forma verbal:

“La luz dominical, como una hermana
 madrugadora canta en la glicina,
 y le *azula* a la alegre golondrina
 las alas con que llega a tu ventana”. (XXXV)

O en su función adjetiva:

“... una mentira *azul* por todo cielo” (XXXV)
 “... desde la *azul* inmensidad del cielo” (XXXVI)
 También como sustantivo neto, sin el adjetivo usual:

“... sobre *el azul* de la extensión marina”. (XLV)

Los colores palpitan exaltados por una luz que vibra, resallante. El color dorado, solar, rubio, ocuparía el primer lugar en una posible jerarquía que ordenara el cromatismo exultante de los sonetos: *dorado* de sol, que es fulgor o risa mañanera, Horas *doradas*, tarde *dorada*, *dorado* gesto de rentista, tul *dorado* de los cabellos, luz que se disgrega en racimos de *oro*, *oro* agrario, o un *rubio* pajonal, un insecto *aurífero*, un *rubio* despertar de la pradera, un universo que se diluye en *oro* o un *rubio* amor inverosímil.

Luego el verde, luminoso: *verdes* ramajes lujuriantes, *verde* fronda, *verde* llano; y el rojo: “*rojo* cordial de una sandía”, “*bermeja* tonalidad de ocaso”, “*corola roja* del ceibal florido”, “flores de *carmin*”; el violeta: crepúsculo *violeta*, sombra *lila*; el rosado: tarde toda *rosada*, “ilusión color de

rosa"; el blanco: "un cisne *blanco* de apostura airosa", "un *blanquear de ovejas*", un "copito *virginal de nieve*"; el blanco sustituido por el pañuelo: "el pañuelo de un reciente cordero", "como si la tarde perdiera su pañuelo". Y el negro; que aparece excepcionalmente, entre tanto derroche de oro: "una boina *negra*"; "el cadalso de tus *negros* ojos".

La elección de las palabras

El modernismo de Daniel Elías puede rastrearse además por el lado de su adhesión a la bucólica helénica y renacentista: la avena es "virgiliana", el perfume, "anacreóntico", el estribillo, "bucólico", el sol, "eclógico", "Eros" preside las jóvenes palabras campesinas, el sol muerto es "inhumado por las Horas", 'Argos' abre sus "cien ojos de luz en la arboleda", "Vendimiario' elabora, el sol ríe melódicamente entre las "liras", sus monedas "olímpicas" acuña, persigue "tritones" legendarios y arponea a las desnudas "Horas" en la arena. A este vocabulario debe sumarse la elección de vocablos cuyas resonancias y capacidades sugeridoras invitan a asociarles todo lo precioso, brillante, refulgente; en sus versos hay un derroche de "esmaltes, oro, porcelana, amatista, bronce, moneda, pedrería"; sus objetos "fulguran, doran, brillan, esmaltan, irisan", son "acuñados". El enriquecimiento se logra asimismo con la "seda", el "armiño" o el tul":

"...y en las escamas de aquel pez cautivo
la tarde derrochó su *pedrería*". (XVII)

"...y en el *dorado tul* de tus cabellos
se acurrucó la tarde en su *agonía*". (XXXVIII)

En la imagen que sigue, recurre al diminutivo y a la vez al vocabulario enriquecedor de los objetos para pulsar la cuerda erótica:

“En la dócil quietud de tu pestaña
tembló un *rayito* de aquel sol estivo,
como un insecto *aurífero* cautivo
en la *urdimbre de seda* de una araña”. (XXII)

El tiempo verbal

La contemplación quieta a la que se entrega el poeta encuentra su cauce de expresión en el empleo del verbo en presente, a la manera del “sin - tiempo” que obtuvo Jiménez en su diálogo confesional con Platero:

“*Flamea* allá a lo lejos el pañuelo
de un reciente cordero entre las lomas,
como si despidiese a las palomas
que raudas *surcan* el azul del cielo”. (V)

O el Imperfecto, para describir un paisaje donde ocurrirá algo, que es presentado por el Indefinido:

“Se *doraban* las horas en el cielo,
y arriba, sobre un fondo color plomo,
surgió una blanca nubecita, como
si la tarde perdiera su pañuelo”. (XXI)

O del verbo en su forma nominal, aunque éste suponga de suyo una acción durativa; y en el caso de los verbos de movimiento, propicia una representación de las actitudes de quien se desplaza lentamente entre bellas cosas naturales. Así, en el Soneto XVI, son las formas verbales “largarse”, “aspirar”, “co-

rrer”, “retozar”, “soñar”, las que se encargan de mostrar la prolongación del éxtasis del poeta en el escenario campesino:

“Aspirar en los húmedos pesebres
el perfume bucólico del heno,
y bajo el palio del azul sereno,
correr y retozar como las liebres...

.....
Con la inacción ociosa de una larva,
soñar echado sobre alguna párva
con Fray Luis de León y con Virgilio”.

El presente y el infinitivo se alternan con la demora serena que sugieren las formas verbales con gerundio:

“El fatigado día en su faena
agraria, *iba emparvando* sus gavillas
de luz solar, y en la amplitud amena
el horizonte circundaba millas”. (XXVIII)

La reiteración

A veces la reiteración de las palabras obedece a una intención representativa especial, como ocurre en el Soneto XVII: el motivo del despertar de la naturaleza que canta a la par del labriego, encuentra en la adaptación de la sintaxis a la finalidad lírica, su mejor oportunidad expresiva; la repetición de partículas y de verbos acude en procura de una triple percepción auditiva, olfativa y visual, antes del cierre del soneto con una asociación antitética que parece el fruto de secular meditación:

“Canta el labriego su canción sencilla
que huele a parva fermentada, a trilla,
a sudor, a romero y a violeta...;

Canta el labriego su alegría, canta
pues parece que lleva en la garganta
la desgracia feliz de ser poeta”.

Nuestro autor maneja diestramente el procedimiento de la onomatopeya, esa repetición de sonidos cuyo fin es el de provocar una impresión particular. Dice en el Soneto IX:

“...Rispida pule la pueril cigarra
sus ripios y sus erres en la parra...”

Y en el XXI:

“...y un abejerro de zumbante vuelo
enredaba un runrún entre el aroma”.

Otros ejemplos:

“...En los cardales
triscan alegres las nerviosas cabras”. (XXXII)

“El mangangá rezonga por las parras”. (XXIV)

.....
“...un arrullo risueño de palomas...” (XXXVIII)

Acude a “triscar” cuando quiere imitar el desplazamiento de las cabras y de los conejos y a “trizar” para sonorizar el milagro de un trino:

“...y trizó una calandria entre los talas
el cristal milagroso de su trino”. (IV)

Pero éste que puede parecer un hallazgo aislado, se da notablemente en todo un soneto, el XXXVI, donde la serenidad y la quietud del día en el ocaso, en que el alma aparece suspendida ante la imagen de la hora cambiante, surgen musicalmente expresadas merced al apoyo acústico brindado por la reiteración de la consonante “s” u otras fonéticamente equivalentes:

“En la quietud serena de la fuente
se diluyó la tarde perezosa,
y un vago tinte de color de rosa
encantó la agonía del poniente.

Sonó en las frondas bulliciosamente
la sensitiva brisa rumorosa,
y un cisne blanco de apostura airosa
ancló su barca pensativamente.

Desde la azul inmensidad del cielo
un cirrus virginal con su pañuelo
se despidió del sol agonizante;

y ante la voz ritual de un campanario
sentí mi corazón de visionario
suspenso en la armonía del instante”.

El ritmo

Algunas de las múltiples posibilidades que ofrece el encabalgamiento de los versos como recurso estilístico, pueden observarse en el Soneto XVII, precisamente en el primer terceto; allí, la forma responde con acierto al contenido que se quiere transmitir: en la tarde que muere lentamente, el poeta se entretiene con la caña de pescar; pero la dulzura tornasolada del momento es interrumpida de pronto por un golpe seco de la caña, que le anuncia el fin de la espera:

“Guiñó la linfa repentinamente
un círculo nervioso: *bruscamente*
el corcho de la línea se sumía.

La caña en alto levanté impulsivo,
y en las escamas de aquel pez cautivo
la tarde derrochó su pedrería”.

Como si quisiera darnos la impresión del golpe, el primer verso deja en suspenso la palabra “repentinamente”, y se resuelve con el encabalgamiento abrupto, que señala la concreción de la imagen con un corte seco, como el movimiento que se desea representar; parecida intención persigue el poeta

en el segundo verso, valiéndose esta vez del hipérbaton para atraer la atención sobre el adverbio "bruscamente", que marca también la pausa rítmica del verso, aunque no la sintáctica.

Por lo general, este enganche de un verso con el otro se obtiene mediante el encabalgamiento suave, que asegura la impresión de dulce continuidad, de transecurrir sin pausa:

"Calló en las ramas flácidas el lento
susurro blando de la fronda amiga..." (XXIX)

.....
"La luz del sol de la mañana ondula
como un dorado lábaro, y se enrula
en la fronda, en el aire, en las colinas". (XXXVIII)

Un regreso en el tiempo

La búsqueda de las fuentes, tanto en lo que concierne a la creación lírica como a los géneros narrativo o dramático, ya dejó de ser una tarea de pesquisa con intenciones de denunciar un delito. Lo dijo Amado Alonso y nadie lo discute hoy: lo que hace a la originalidad del escritor no es el tema que trata, sino la manera con que lo encara y resuelve. Por otra parte, son muchos los autores que se encargan de proporcionar todos los datos que necesita el investigador sobre la fuente de inspiración de sus creaciones. El de Elías es un caso típico. La prodigalidad de vocablos con que alude a su más visible modelo, Virgilio, ya ha sido observada cuando consideramos las características de su modernismo. Esta influencia se manifiesta, ora en el tema genérico de los sonetos, ora en el vocabulario elegido, y es notable en el último poema de *Las alegrías del sol* (XLVII), que transcribimos fragmentariamente:

"En las trincheras trágicas de Europa
ha de actuar como un bálsamo de alivio
cuando su rayo vertical y tibio
nutre la sangre de la noble tropa.

Él ha de ser el último consuelo
 para esos héroes que el horror mutila
 y que sin más haber que su mochila
 no tienen otra protección que el cielo.

Porque él es bueno hasta batir el símil
 de un otro Cristo brincador de siglos,
 y sobre esta jauría de vestiglos
 vuelve su rubio amor inverosímil.

Yo le veo brillar sobre los campos
 perversos de la muerte, y con sus lampos
 ir ungiendo de amor todas las cosas,

y sobre las heridas más horrendas
 deshilar sus gasas luminosas
 como un carrete olímpico de vendas”.

En esta composición, que ha excedido con creces los límites formales del soneto, la intención admonitoria aparece neta, desnuda, condenando el horror de la guerra europea, actualidad del poeta. Pero si recurrimos a la fuente, las Geórgicas de Virgilio, encontraremos que ese final no se ha debido tanto a la sensibilidad herida de Elías, como a la necesidad de imitar el cierre de la Górgica I. En ella, su autor se lamenta así:

“...Tot bella, per orbem,
 tam multaes scelerum facies; non ullus aratro
 dignus honos; squalent abductis arva colonis
 et curvae rigidum falces conflantur in ense”.⁷

Para el poeta latino, todo es guerras en el mundo, e innumerables los crímenes; el arado parece manejado por la deshon-

ra; los campos están yermos y privados de sus labradores, mientras que las curvas hoces se forjan para utilizarse como terribles espadas.

Hasta aquí, la coincidencia; porque si Virgilio finaliza su poema con un cuadro desolador, el optimismo vital de Elías, el rumbo de su temática, le hacen encontrar para el sol un oficio más: el de consolador y bálsamo en medio del "rencor estúpido" y las "putrefacciones de la carne". Ha habido entonces una incitación, pero también un motivo de reacción. Pueden caber en este punto las definitivas palabras de Alonso: "La fuente literaria, cuando no se trata de piratas, sino de poetas, sirve al influido para depurar su íntima originalidad".

De la Égloga I recogemos una imagen que puede referirse al Soneto XXVI de *Las alegrías del sol*:

"Et iam summa procul villarum culmina fumant
maioresque cadunt altis de montibus umbrae".⁸

Ante la proximidad de la noche, describe Virgilio el humo que a lo lejos asciende desde los altos tejados de las alquerías, mientras las sombras, cada vez mayores, van cayendo desde los prominentes montes,

Y Elías:

"Fumaba el duende de la vieja usina,
y el humo azul en ascensión ligera
difundía en el aire su quimera
en una peregrinación divina.

.....

Se calló la perdiz en los rastrojos,
y en esa hora de inefable calma
quedó de pronto suspendida mi alma
en el cadalso de tus negros ojos".

Es sólo la presencia del humo ascendiendo en el crepúsculo el punto de contacto, no la referencia amorosa, que se dará en Virgilio en la *Égloga II*, ni el relieve geográfico, acomodado al escenario del canto.

Una última reflexión: acaso uno de los motivos de la actualidad de estos versos resida precisamente en la especie lírica elegida. Porque debemos reconocer que si bien la poesía de vanguardia ha encontrado cerrados los caminos de una popularidad fácil e inmediata, ya la estructura rotunda de una décima, por ejemplo, con su consonante rima y la igualdad abrumadora de la métrica, resulta uno de los principales enemigos de la emoción poética. Ocurre como si el lector, obsesionado por el martilleo de los versos, perdiera contacto con su contenido intuicional. En cambio, el soneto disfraza muy bien su rigidez formal, porque el endecasílabo, aparte de permitir por su extensión un mayor caudal significativo que el verso octosilábico, aligera cualquier carga demasiado evidente del ritmo merced a la equilibrada distribución de los acentos interiores. Por otra parte, los catorce versos constituyen de por sí una unidad de fondo y forma, de manera que se puede contar con la expectativa e interés del lector, que no cederán hasta no haber leído el final de la composición. Ello no ocurre con la décima o con otro tipo de estrofa factible de adicionarse indefinidamente en cada poema; seis, ocho o diez son las décimas que integran algunas poesías del mismo Elías, y entonces queda la sospecha de que su número no responde en cada caso a las necesidades del tema, sino al capricho de la inspiración sin plan.

No se vea en esta acotación un desmedro del poeta; pero corresponde admitir que el soneto, al requerir un grado alto de elaboración formal y conceptual, alcanza por eso mismo gran eficacia lírica. Es la eficacia propia de las obras clásicas, que por conseguir el equilibrio de todos sus elementos constitutivos: sentimiento, intuición y forma racional, eliminan cualquier exceso que pueda conspirar contra su ambición de permanencia. Tal vez por esa vía se haya operado con más frecuencia el fenómeno del "sincronismo", esa simpatía de las al-

mas al margen del tiempo. ¿Cuántas veces un bello pensamiento, contenido en un ánfora bella —en este caso la estructura del soneto—, se ha transmitido por el camino de la sensibilidad a través de sucesivas generaciones?

No es necesaria una copiosa producción para asegurar la vigencia de un escritor frente a las cambiantes exigencias de época; así como la belleza no reconoce fronteras temporales, tampoco hay cánones para medir cuantitativamente una obra de arte. Es posible que evolucione el gusto en lo que atañe a la forma de lo poético, tanto en lo referido a los contenidos emocionales como al aspecto externo del verso; pero la sensación de armonía, de equilibrio estético que adviene con la lectura de los sonetos de "Las alegrías del sol", será un goce que encontraremos cada vez que necesitemos una muestra de las alturas alcanzadas por el hombre en su intento de exaltar líricamente lo creado.

Iris Estela Longo

BIBLIOGRAFÍA

- ¹ CARMELO M. BONET, *Escuelas literarias*. Buenos Aires. *Columba*, 1965.
- ² PEDRO MIGUEL OBLIGADO, *Qué es el verso*. Buenos Aires. *Columba*, 1964.
- ³ ANA ETCHEGOYEN, "Daniel Elías, poeta nativista", en *La Prensa*. Buenos Aires, 1965.
- ⁴ ERNESTO BOURBANT T., *Daniel Elías: vida y afán*. Imprenta de Manuel Adolfo Escobar. C. del Uruguay. 1955.
- ⁵ JULIO C. PEDRAZZOLI, *Líricos entrerrianos*. Santa Fe. *Castellví*, 1959.
- ⁶ DANIEL ELÍAS, *Las alegrías del sol*. Concepción del Uruguay. *Asociación Cultural*, 1929.
- ⁶ CARMELO M. BONET, *La técnica literaria y sus problemas*. Buenos Aires, *Nova*, 1969.
- ⁷ VIRGILIO, *Geórgicas*. Barcelona. *Bosch*, 1963.
- ⁷ VIRGILIO, *Bucólicas*. Barcelona. *Bosch*, 1962.

