

UNA APLICACIÓN PRÁCTICA DE LA ESTILÍSTICA: AMADO ALONSO Y PABLO NERUDA

MARÍA M. CABALLERO WANGÜEMERT

Universidad de Sevilla

RESUMEN

El presente trabajo se suma al homenaje que la revista *Cauce* dedica al investigador Amado Alonso. Y lo hace desde una perspectiva práctica: partiendo de sus teorías sobre la *Estilística*, examina la funcionalidad de éstas aplicadas al análisis de la obra del gran poeta Pablo Neruda. Es decir, se expone primero la teoría recogida en el volumen *Materia y forma en poesía* (Madrid, Gredos, 1979) y se verifica su funcionalidad en el estudio *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires, Sudamericana, 1977). El resultado es contundente: el exhaustivo estudio que Alonso realiza sobre los poemas de *Residencia en la Tierra* confirma las premisas de las que partió: «la estilística estudia cómo está constituida una obra y qué delicia estética provoca».

PALABRAS CLAVE

Amado Alonso, Estilística, Aplicación práctica, Poesía chilena siglo XX, Neruda.

ABSTRACT

The present work is added to the homage that the magazine *Cauce* devotes to the researcher Amado Alonso. And this is done from a practical perspective: from his theories about the Stylistic, it examines the operativeness of these applied to the analysis of the great poet Pablo Neruda's work. That is to say, first it is exposed the theory collected in the volum *Materia y forma en poesía* (Madrid, Gredos, 1979) and it is verified its operativeness in the exercise *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires, Sudamericana, 1977). The result is conclusive: The exhaustive study that Alonso carries out about the poemsof

Residencia en la Tierra confirms the previous premises: «The stylistic studies how a work is constituted and what stetic delectation it provokes».

KEY WORDS

Amado Alonso, Stylistic, Practical application, XX Century Chilean Poetry, Neruda.

RÉSUMÉ

Ce travail se joint à l'hommage que le magazine *Cauce* consacre au chercheur Amado Alonso. Et il le fait d'après une perspective pratique: partant de ses théories sur la *Stylistique*, il examine la fonctionnalité de celles-ci appliquées à l'analyse de l'oeuvre du grand poète Pablo Neruda. C'est-à-dire que l'on expose d'abord la théorie issue du volume *Materia y forma en poesía* (Madrid, Gredos, 1979) pour vérifier ensuite sa fonctionnalité dans l'étude *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (Buenos Aires, Sudamericana, 1977). Le résultat est frappant: l'étude exhaustive réalisée par Alonso sur les poèmes de *Residencia en la tierra* confirme les prémisses d'où il est parti: «la stylistique étudiée comment un ouvrage est constitué et quelle jouissance esthétique il provoque».

MOTS-CLÉ

Amado Alonso, Stylistique, Application pratique, Poésie chilienne XX^e siècle, Neruda.

En la actualidad, es ingente el volumen de estudios de y sobre Amado Alonso. Buen ejemplo de ello lo constituye este volumen-homenaje del que forma parte lo que no pretende ser sino una breve nota, un comentario al hilo del trabajo pionero de Amado Alonso sobre la poesía del chileno Neruda¹. Trabajo en que intenta poner en práctica su teoría estilística que, como él mismo recuerda en carta a Alfonso Reyes, va mucho más allá de la mera «forma idiomática». Me limito a transcribir las palabras de Alonso:

1. Cfr. Alonso, Amado.- *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Buenos Aires, Sudamericana, 1977, 7^a ed. En adelante citaré por esta ed.

«También yo, en mis estudios estilísticos, me estoy ocupando muchas veces de aspectos de la obra que no son precisamente la forma idiomática (ya verá usted dentro de unos días mi libro sobre Pablo Neruda)...².

El libro se publicó, en efecto, y al margen de modas y modos de crítica literaria, ha permanecido como referencia ineludible de su bibliografía; como uno de los trabajos más exhaustivos y de análisis textual más fino escritos sobre la poesía de *Residencia en la tierra* (I, 1925-1931; II, 1931-1935). En ese sentido puede decirse con verdad que Alonso alcanzó su objetivo explicitado al menos en un par de ocasiones en el interior de su estudio. Dice así:

«...mi principal intento ha consistido en resolver al lector las principales dificultades de comprensión con que pueda tropezar (...). Pues la captación de la poesía no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional»³.

La investigación se transforma entonces en una gozosa aunque ardua labor hermeneútica en la que se embarcan conjuntamente crítico y lector, siempre desde una perspectiva receptora que no supone pasividad; pero que sí escapa al estrecho marco impositivo de lo estrictamente racional. Alonso parte de unas premisas muy claras en este sentido y especialmente útiles para la poesía de *Residencia...* Si bien puede parecer reiterativo, creo conveniente apelar una vez más a las palabras del crítico quien, al estudiar los elementos simbólicos, comenta:

«Y en este estudio en que el lector y yo estamos tratando de comprender y de gozar tan extraña poesía, lo que a mí corresponde es declarar hacia qué orden de realidad apunta la intención de cada uno de estos símbolos especiales; al lector toca no convertirlos en mera clave, en elementos de equivalencia y trueque, sino dejarlos ahí donde el poeta los puso y dejarse invadir por sus resonancias poéticas mucho más allá de las equivalencias racionales»⁴.

No se trata de un mero «laissez faire» ligado a una actitud romántica o surrealista. Está claro que ...«el sistema expresivo de un autor y su efi-

2. Alonso, Amado.- *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística* (en *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1977 (1ª ed. 1955), p. 86).

3. Alonso, Amado.- *Poesía ...*, op. cit., p. 337.

4. *Ibidem*, p. 223.

cacia estética pueden ser objeto de un estudio sistemático»⁵; y el valioso texto de Alonso sobre Neruda así lo confirma, en contra de la opinión de críticos como Dámaso Alonso que carecen de ese «confiado optimismo»⁶. En efecto, para Amado Alonso ...«la estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: *cómo está construida*, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué *delicia* estética provoca»⁷. Es decir que la formulación del investigador afinado en Argentina conjuga la *estilística* en su enfoque *idealista* al poner de relieve el goce estético que causa el descubrimiento de la obra; con la *estilística* de tipo *estructural* que incide en el cómo está construida la obra.

Ateniéndonos a lo dicho hasta ahora, veamos cuál es el punto de partida para la creación poética que no puede ser otra cosa que una disposición sentimental. No obstante, el poeta no es un ser que en un raptó inspirado escribe un poema. Una premisa fundamental de la teoría mantenida por Alonso es que el sentimiento también se construye. Y se construye a partir de la interacción creativa que se establece entre la realidad y el sentimiento, por un lado; y la forma y el sentimiento, por otro. Ello sería inviable sin un previo desdoblamiento del poeta quien ... «vive sus sentimientos y a la vez los contempla»⁸. Así se constituye el concepto de «sentido intuitivo» que ...«no es otra cosa que el peculiar encuentro del objeto con el sujeto, el modo particular con que el poeta vive la realidad representada (... porque) intuición y sentimiento son el anverso y el reverso de una misma medalla»⁹.

Todo este aparato conceptual útil para el análisis de cualquier texto, es confrontado de forma sistemática con los versos de *Residencia...* Se parte de una síntesis teórica para después aplicarla al campo poético nerudiano:

«...el sentimiento no es sólo vivido y sufrido, sino que es intuitivo con fuerza privilegiada, que es contemplado y elevado creadoramente a forma. Hay, pues, intuición del sentimiento»¹⁰.

5. Alonso, Amado.- *La interpretación estilística...* (incluido en *Materia...*, op. cit., p. 97). En el mismo sentido se pronuncia en la *Carta ...*, op. cit, especialmente en las pp. 82-83 y 85).

6. Esa es, al menos, la valoración de Alicia Yllera en su libro *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid, Alianza, 1974, p. 28.

7. Alonso, Amado.- *La interpretación...*, op. cit., p. 89.

8. Alonso, Amado.- *Sentimiento e intuición en la lírica* (incluido en *Materia ...*, p. 16).

9. *Ibidem*, p. 24.

10. Alonso, Amado.- *Poesía...*, op. cit., p. 36.

Aquí tropezamos con un nuevo concepto, el de *forma* que junto al de *materia* configuran un binomio paralelo al ya comentado de *intuición-sentimiento*. Para el crítico, ...«el estado sentimental del poeta es, en un principio, mera materia, y la creación poética consiste en cristalizarlo en una *forma* determinada (...). En este sentido, forma y creación son una misma cosa»¹¹. Y nunca se quedan en el nivel meramente decorativo o epidérmico, sino que, por el contrario, ...«toda forma es forma de significación, sentido formado»¹². Es lógico considerarlo así. En su *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística* el profesor recuerda a su amigo un principio básico de su concepción estilística, el que toda particularidad idiomática está condicionada o, al menos estrechamente relacionada, con una particularidad psíquica. Eso supone que:

«...la estilística, como ciencia de los estilos literarios, tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma»¹³.

* * *

Vamos a ver cómo funciona la teoría recién descrita al aplicarla a los textos de un gran poeta como Pablo Neruda. A mi modo de ver, el trabajo de Alonso sobre el chileno conjuga dos vertientes de análisis complementarias: el establecimiento de tesis rotundas, por un lado; y la descripción y comentario pormenorizado de los poemas, por otro.

¿Cuáles son estas tesis? Neruda es un poeta romántico, expresionista, caracterizado por el desequilibrio entre intuición y sentimiento; cuya visión desintegradora del mundo y la vida condiciona la escritura a nivel de *intuición y forma*. Y en consecuencia, es un poeta enormemente representativo de nuestro tiempo. Ya en la *presentación* de su estudio el crítico se arriesga a adelantar, a través de los versos del chileno, una caracterización de éstos. Oigamos sus palabras:

«De tener que caracterizar en una cifra la poesía última de Pablo Neruda, lo haría con estos tres versos de su *Oda con un lamento*:

o sueños que salen de mi corazón a borbotones
 polvorientos sueños que corren como jinetes negros,
 sueños llenos de velocidades y desgracias

11. Alonso, Amado.- *Clásicos, románticos, superrealistas* (en *Materia...*, op. cit., p. 21).

12. Alonso, Amado.- *El ideal artístico de la lengua y la dicción* (en *Materia...*, op. cit., p. 62).

13. Alonso, Amado.- *Carta...*, op. cit., p. 81.

Es una poesía escapada tumultuosamente de su corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa»¹⁴.

Pero la poesía nunca es mero sentimiento; incluso la visión del mundo de un autor -insiste Alonso en su *Carta a Alfonso Reyes*- para la estilística es también una «creación poética», un «acto de base estética». Y en esa línea puede decirse que sentimiento, pensamiento y fantasía tienen dentro del poema su propia historia; son parte constitutiva de la obra misma. Eso es perfectamente aplicable a Neruda. El crítico abre su estudio con un epígrafe *ANGUSTIA y DESINTEGRACION. De la melancolía a la angustia*, buena pista de la tesis que pretende sentar. Cito el texto:

«Al leer, en orden de producción, *Crepusculario* (1919), *El bondero entusiasta* (1923-1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) y *Residencia en la Tierra* (I, 1925-1931; II, 1931-1935), descubrimos que la evolución poética de Pablo Neruda consiste en una progresiva condensación sentimental por ensimismamiento, un cada vez más obstinado anclaje en el sentimiento, en lo hondo de sí mismo, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas (...). Concordemente con la progresión del ensimismamiento, de la condensación sentimental y de la oscuridad de la técnica, el sentimiento poético de Pablo Neruda sufre una agravación progresiva en su misma índole, desde la melancolía hasta la angustia»¹⁵.

Esta evolución no responde a cálculo o técnica alguna, sino que el poeta procede así por una exigencia inapelable de su poesía. Y cuando digo «poesía» no me refiero al simple sentimiento, ni siquiera a la cosmovisión del escritor. Porque ...«la mirada que el poeta pone en su propia concepción del mundo no es de mero espectador, sino que interviene en su plasmación, interviene en sus elementos cualitativos y en el sentido profundo que del conjunto se desprende, de manera que el ojo creador del poeta, al posarse *formadoramente* sobre la materia de su concepción vital del mundo, la va afinando, elevando, purificando, iluminando, labrando y elaborando»...¹⁶. En el estudio de Alonso existen miles de ejemplos en esta línea: por citar algunos podría recordarse el análisis de *Arte poética* -pp- 63-69-; o el menos extenso de *El Fantasma*

14. Alonso, Amado.- *Poesía...*, op. cit., p. 7.

15. *Ibidem*, p. 15.

16. Alonso, Amado.- *La interpretación...*, op. cit., p. 92. El subrayado es mío.

del buque de carga -pp- 70-73-. La conclusión es interesante: hay todo un cargamento de imágenes en estos poemas que se justifican exclusivamente desde esa óptica. Son imágenes presentes en el poema como representación de un estado sentimental móvil, cuya justificación es estrictamente emocional. En efecto, consideradas racionalmente son inconexas. Ello en absoluto preocupa al poeta ya que están destinadas a señalar los valores fundamentales de los objetos...

El discurrir analítico fuerza al crítico a sentar una nueva tesis respecto de la poesía nerudiana:

«...Pablo Neruda es un expresionista ejemplar si atendemos al modo de creación poética y prescindimos de otras demandas inesenciales del movimiento así llamado.

Un modo de creación poética que en vez de expresionismo, bien podríamos llamar de ahincado ensimismamiento y al que tendríamos que oponer polarmente otro modo de creación poética que llamaríamos de enajenamiento (...) Un poeta como Pablo Neruda, aun cuando su estímulo parta de una experiencia de las cosas, a lo que atiende es a la conmoción afectiva provocada por esas experiencias y sensaciones»¹⁷.

Expresionista ensimismado, cada vez más irá desgajándose de las leyes objetivas por las que se rige el mundo que trata de representar en el poema. Eso no es importante. Estaba en su poesía anterior, como en tantos poetas tradicionales; pero poco a poco irá desligándose de lo que comienza a sentirse como un lastre. Así, Alonso cree que hay una diferencia cualitativa importante -no se trata de diferencias de matiz- entre este libro y los anteriores. En *Residencia...* -dirá- no se respeta la apariencia ni estructura de las cosas sino que, por el contrario, éstas son...«deformadas, barajadas, oníricamente híbridas»¹⁸ porque lo que interesa resaltar es el sentido único de su fondo emocional, y no otra cosa.

* * *

La teoría puede parecer compacta y ser bastante convincente; pero a la hora de la aplicación práctica comienzan los problemas que el crítico detecta sin dificultad.

En función de ellos, Alonso se ve obligado a establecer una nueva tesis acerca del chileno: que el resultado de todo el proceso poético en

17. Alonso, Amado.- *Poesía...*, op. cit, p. 74.

18. *Ibidem*, p. 83.

el Neruda de *Residencia...* es un notable desequilibrio entre INTUICION y SENTIMIENTO -epígrafe bajo el cual se abordan a lo largo de seis páginas, 45-51 en la edición citada, varios poemas que el crítico analiza pormenorizadamente para demostrar su tesis-. El análisis es bastante convincente y la conclusión obvia:

«La excepcional dificultad de comprensión que aqueja a esta poesía procede de este desequilibrio entre intuición y sentimiento»¹⁹.

Porque aunque ...«Neruda es un poeta romántico, que pone toda su ambición en provocar y reproducir en sus versos la marcha impetuosa de su sentir. ¿Cómo hacer para detenerse en la perfección satisfactoria de cada intuición, sin que el sentimiento pierda velocidad e ímpetu?»...²⁰. Ritmo, sintaxis y recursos poéticos como el encabalgamiento contribuyen a paliar ese previsible desajuste entre intuición y sentimiento. En realidad se justifican y construyen en función de ello.

El ritmo poético libre no es otra cosa -según el crítico argentino- que ...«los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento»²¹. La riqueza y variedad de posibilidades estróficas está en relación directa con el potente caudal creador del chileno. Cada verso pone de relieve una unidad intuicional que debe expresarse por medio de entidades sintácticas. Pero no es un algo aislado; más bien todo lo contrario: el verbo arrollador del poeta se plasma en enumeraciones y encabalgamientos. Inevitablemente, una sintaxis de largo aliento da lugar a un ritmo encadenado, muy característico de esta poesía. Para ejemplificarlo, Alonso se detiene en el célebre poema *Barcarola* tantas veces antologizado:

«Si solamente me tocaras el corazón,
si solamente pusieras tu boca en mi corazón,
tu fina boca, tus dientes,
si pusieras tu lengua como una flecha roja
allí donde mi corazón polvoriento golpea,
si soplaras en mi corazón cerca del mar, llorando,
sonaría con un ruido oscuro, con sonido de ruedas de tren con sueño,
como aguas vacilantes,
como el otoño en hojas,
como sangre,
con un ruido de llamas húmedas quemando el cielo,

19. Ibidem, p. 45.

20. Ibidem, p. 51.

21. Ibidem, p. 88.

sonando como sueños o ramas o lluvias,
o bocinas de puerto triste,
si tu soplaras en mi corazón, cerca del mar,
como un fantasma blanco,
al borde de la espuma,
en mitad del viento,
como un fantasma desencadenado, a la orilla del mar, llorando»²².

El ritmo del poema está condicionado desde el principio por la tensa espera de algo que debería producirse, que el poeta desearía se produjera... Ello impulsa la lectura hacia adelante en un juego de tensión/distensión muy calculado, y que puede estudiarse a lo largo del poema:

- versos 1-6: tensión creciente
- versos 7-13: tensión resuelta.

A ello se suman los engarces establecidos entre los versos 6, 14 y final; versos que van resolviendo parcialmente las tensiones y estableciendo una línea rítmico-poética encadenada y marcada a su vez por lo que el crítico denomina *palabra-clima: llorando*.

Pero, además, este juego se establece dentro de cada verso y eso es quizá mucho más característico. Transcribo el meticuloso análisis de Alonso:

«En este pasaje ejemplar, lo esencial es el ímpetu regularmente mantenido en el juego de tensión y distensión que se desarrolla verso a verso y que divide toda la tirada en tres partes rítmicas coincidentes con la triple partición sintáctica: condicionante-condicionada-condicionante (...) coincide, además, con una triple partición psicológica (...) Todo el pasaje consiste rítmicamente en el caminar de la emoción poética: seis pasos ascendentes de tensión y ansiedad; un séptimo paso de distensión relativa seguido de seis movimientos seriales destinados a precisar y no avanzar; cinco pasos finales en que reaparecen ensordinadas la ansiedad y tensión del comienzo. El ritmo consiste en esta distribución de los pasos, pero no solamente en ella, sino, como en gran número de otros poemas, en el ímpetu y prisa incontenible, y sin embargo medidos, con que el sentimiento da esos pasos».²³

Dentro de ese juego también es significativa la alternancia entre verso largo -que corresponde al auge emotivo y acelera el movimiento-; y verso corto -momento de intuición emocional que supone un descan-

22. Ibidem, p. 89. En este momento del estudio Alonso toma sólo el primer periodo estrófico de *Barcarola*. Posteriormente lo completará con otros.

23. Ibidem, pp. 93-94.

so en la aceleración-... Alonso matiza de forma exquisita lo que a priori el lector novato podría atribuir a simple arbitrariedad del poeta. Por supuesto no es así. Todo un taller poético se esconde tras lo que parecía responder a un simple y primario desahogo del creador.

De la misma manera el encabalgamiento sintáctico es consecuencia obvia de ese desborde del ímpetu sentimental que se plasma en intuiciones. Las aceleraciones rítmicas suelen llevar aparejados encabalgamientos que, en el caso de Neruda, imponen un paso apresurado de imagen a imagen. El análisis de *Oda con un lamento*, *El Sur del Océano*, y *La calle destruida* permiten extrapolar una conclusión que refuerza la tesis principal del estudio crítico, a la que convergentemente se vuelve una y otra vez: «los encabalgamientos sintácticos valen en estos versos como configuradores y como expresión del sentimiento»²⁴. Alonso realiza una prueba para revalidar su tesis, prueba que consiste en alterar la puntuación y colocación gráfica de los versos en *Oda para un lamento*, de forma que desaparezcan los encabalgamientos. El resultado es sorprendente: el poema pierde mucho de su fuerza rítmica, se deslavaza... En conclusión el profesor puede argumentar una vez más que:

«El encabalgamiento sintáctico ha servido, pues, a Neruda, para resolver un particularísimo y personal problema de expresión poética: conservar el ímpetu del sentimiento, anulando pausas demasiado separadoras, y dar, sin embargo, a la imagen siguiente el realce de un nuevo verso»²⁵.

Paralelamente el ritmo se va marcando escalonadamente por medio de las sucesivas enumeraciones que en Neruda es habitual se amontonan en la estrofa. De hecho, la enumeración caótica fue señalada por Alonso en este estudio como uno de los rasgos estilísticos sobresalientes del escritor. Hoy en día existe un consenso crítico al respecto; se ha convertido en lugar común incidir en la caracterización poética del chileno partiendo de la enumeración caótica como rasgo definitorio básico.

Esa especie de borboteo incontenible, de río que se desborda, de torrente que arrolla todo, de mar sin orillas... que es la poesía de *Residencia*... se aviene mal con un sentido perfilado del poema. No sólo fuerza la construcción de poemas ...«que se pierden como arroyo en arenal»²⁶, sino que obviamente exige una sintaxis abierta, que ...«aparece

24. Ibidem, p. 99.

25. Ibidem, p. 99.

26. Ibidem, p. 155

como deslavazada, zafia, sin dibujo y pintada a manchas»²⁷. Y, como era de esperar, condiciona la puntuación; hasta el extremo de haber suprimido casi en su totalidad los punto y coma. ¿Anomalías del sistema? ¿Fallos del escritor? ¿Límites de su capacidad lírica? Para Alonso la conclusión es clara, tales cuestiones son consecuencia del sistema escritural adoptado:

«Todo tiene una causa común: las ideas estéticas de Pablo Neruda sobre la función de la forma en la poesía, ideas que están en estrecha correspondencia con su visión desintegradora del mundo y de la vida»²⁸.

* * *

Vamos, pues, a volver a incidir en el concepto de *forma* que para Alonso es siempre central en el estudio de cualquier poética. Si los capítulos IV y V estaban dedicados al *ritmo* y la *sinaxis*, respectivamente; en el VI se aborda la cuestión formal. Las primeras páginas sintetizan la teoría que el investigador venía elaborando a propósito de ese concepto. Según él, pueden señalarse dos épocas en la voluntad de estilo nerudiana: *no-forma* y *forma*. A la primera pertenecerían bastantes poemas del tomo I de *Residencia: Galope muerto, Unidad, Sabor, Diurno doliente, Fantasma...* No obstante, no puede hablarse del deseo de una «ausencia total de forma». Siempre hay una tendencia, una forma postulada, porque poetizar nunca es sólo «efundirse»- dice el maestro- ...«no es registrar, sino siempre crear: formar»²⁹. Lo que sucede es que:

...«lo típico de Neruda es no dibujar la forma con nitidez, no ordenar y disponer los elementos imaginativos sujetos a sus figuras respectivas, sino que, como dice él mismo en el XVII de sus *Veinte poemas de amor*, poetiza enredando sombras, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes, enterrando lámparas»...³⁰.

Por eso es un romántico y no un clásico. Este último busca siempre una forma integral, elaborando de manera artística aquellos elementos intelectuales que quiere introducir en el poema y convirtiéndolos en eco potenciador de lo estrictamente poético. Por el contrario, el ideal de poetas como el chileno no es la persona total, sino estrictamente su

27. Ibidem, p. 155.

28. Ibidem, p. 156.

29. Ibidem, p. 164.

30. Ibidem, p. 169.

facultad poética. Asumiendo el ideal de la desintegración de la forma -proclamado por Neruda-, el instante humano poetizado parece descomponerse en piezas. La tesis de Alonso respecto a esta poesía en todo aquello relacionado con la forma es muy clara. Cito su aseveración situada al principio del apartado con el que se abre el estudio de este aspecto:

«Afortunadamente, la voluntad de forma le va creciendo a nuestro poeta conforme avanza su obra, y le va creciendo de sus mismas exigencias poéticas y del afianzamiento de su personalidad. En el tomo II, y aún a veces en el I, ya no se obstina en huir la forma, sino que en muchos poemas ha obtenido una estructura hermosa y eficiente. Forma clásica no, desde luego, pues siempre le cuelgan colas irreducibles en todos los aspectos del poema; pero *sí forma bien armada y con un sentido concéntrico y generador del todo, de modo que esas colas son como el último resto de una actitud pasada*»³¹.

Salvando cautelosamente todas las distancias podríamos decir que se trata de la evolución habitual de la vanguardia que estalla de modo vehemente, y se remansa luego a partir de la década del treinta. No obstante, la dinámica de Neruda es muy personal; en él no se produce ese corte violento entre dos formas de abordar el quehacer poético. Lo que le caracteriza es el hecho de que describe con minucia el sentido poético, mientras que sólo sugiere nebulosamente a qué realidad está refiriéndose. Para ejemplificarlo, Alonso amplía el análisis de *Barcarola* -pp. 184-191- y se detiene en *Galope muerto* -pp. 191-200-. Dos poemas muy interesantes y contrapuestos hasta cierto punto. Los cinco periodos estróficos en que se divide el último son otros tantos momentos relacionados entre sí; pero su forma interna es borrosa, difuminada, y culmina en un final abierto. Por contraposición, en *Barcarola* se pone más de manifiesto:

...«la forma como creación. No ya la disposición placentera de los elementos, sino la fuerza dispendedora; no ya la realización de imágenes y su recíproca coherencia, sino la fuerza imaginadora que exige la presencia de esas imágenes. Esta fuerza presente, que conjura y da forma a los diversos elementos y que con ello se va dando forma a sí misma, es la índole unitaria de la emoción y su ímpetu expresivo. Es la emoción, no descrita o pintada, sino presentada y actuando, teniendo lugar, ocurriendo con todo su encrespamiento. Y es lo que forja la viviente individualidad de *Barcarola*»³².

31. Ibidem, p. 176. El subrayado es mío.

32. Ibidem, p. 189.

Descubrir la alquimia del proceso poético «en todo su encrespamiento»: ese es el objetivo de la *estilística* que Amado Alonso practica a fondo en estudios como el presente. Y lo hace siguiendo la doble vertiente que señalaba al principio: por un lado, desarmar el armazón estructural tratando de justificar los más nimios efectos de ritmo, sintaxis o imaginería fantástica. Y por otro, resaltar el gozo que supone la creación para quien se sumerge en la atmósfera suscitada por el poema. Bien sea su propio autor, o cada lector que recree el proceso con su lectura personalizada, instalándose en el mismo momento de la creación perpetuado en el poema -como él mismo recordaba en *La interpretación estilística de los textos literarios* (p. 94)-. Y es que la estilística ve al poeta como una especie de «energía hacedora» que armoniza fuerzas histórico-sociales previas y las hace funcionar «constructivamente» con gozo, desde la órbita del placer estético... Tal vez este último aspecto sea lo que le diferencie de los estructuralismos cuyos críticos diseccionan pacientemente el texto, sin ser capaces de sentir y transmitir esa misma emoción estética que vivió el poeta en el instante creador.

Con seguridad Alonso dedica muchas páginas a la *índole de la fantasía de Pablo Neruda* (capítulo VII, pp. 204-338 en mi edición; cuando los restantes capítulos nunca excedieron las 40 páginas) porque goza especialmente subrayando la riqueza del mundo fantástico nerudiano. Y aunque piensa que parte esencial de su labor crítica consiste en desbrozar el camino al lector, solventándole las dificultades de comprensión que le salgan al paso; insiste una y otra vez en la idea de buscar la sintonía con el mágico instante de la creación. La fantasía tiene mucho que ver con ello; aún más en el caso de poetas como Neruda cuya fantasía extremadamente concreta tiene un carácter onírico y una tendencia a desbocarse hacia lo desmesurado e infinito. El crítico cree descubrir en ello, de nuevo, la sintonía entre una «retórica peculiar» y un «peculiar modo de sentir el mundo»: los objetos se tiñen con los estados anímicos propios del sujeto, o al revés; lo inmaterial se presenta como concreto y empírico, y lo genérico se particulariza. La tendencia a la desmesura, que en tantas ocasiones lleva al creador a utilizar temas y símbolos cósmicos o telúricos, no es sino la plasmación de un reiterativo sentimiento nerudiano: la impotencia del hombre ante el destino, habitualmente materializado a lo largo de la literatura hispanoamericana en forma de arrolladora naturaleza... Neruda no se resigna, es un rebelde impotente pero fascinado por ese lado oscuro del alma y el mundo

En conclusión: un gran poeta analizado por un inmenso maestro de la lengua capaz de desdoblarse para juzgar su propio trabajo crítico y lo que de manipulador pueda contener. En este sentido conviene recordar aquí que, en varias ocasiones -cfr. las pp. 72-73 por ejemplo-, Alonso advierte al lector que se ve obligado por motivos pedagógicos a simplificar un proceso poético; o, por el contrario, a desbrozarlo demasiado con el consiguiente riesgo de que se extravíe la vivencia estética... Así al hablar de la *forma*, comenta:

«La forma no es tal cual yo la he reproducido en mi sumaria prosificación, porque yo, pedagógicamente, he acentuado, perseguido y unido todos los trazos intelectuales»...³³.

Inteligencia para captar los límites del sistema, la inapresabilidad de la esencia lírica... En otros casos, Alonso detecta los «fallos» de una poética que no encaja en el marco teórico con que se la juzga: incorrecciones sintácticas que él denomina «construcciones anómalas» (pp. 129-132), «mutilaciones» (pp. 132-135), «anomalías en las enumeraciones» (pp. 136-138)... Muchas de ellas se justifican por el ritmo o por el impulso creador del chileno. Otras se sienten como fallos. El crítico dialoga con el poeta, trata de convencerle y a veces lo logra. Un ejemplo concreto: en la nota 3 del capítulo quinto que trata sobre *sintaxis* se examinan variantes consideradas improcedentes. Y se pone al lector al tanto de la correspondencia epistolar mantenida con Neruda, así como de la aprobación por parte de este último de las correcciones propuestas por Alonso. Extraña simbiosis entre crítico y creador que demuestra hasta qué punto ha sido capaz el primero de «calar» en el núcleo poético de *Residencia* a partir, no sólo del estudio del texto, sino también de la personalidad de su autor. No en vano el profesor había recordado en la *Carta a Alfonso Reyes*... que la estilística considera al poeta «energía hacedora». Al respecto, investigadores como Alicia Yllera reconocen que:

«Los dos aspectos de la creación, autor-obra, se hallan presentes en esta caracterización. Amado Alonso nunca prescinde totalmente del autor, pero, a diferencia de Spitzer, se centra sobre la obra misma»³⁴.

El comentario viene al caso si se tiene en cuenta que, de alguna manera, Amado Alonso intentó -y de hecho logró- establecer un punto de contacto entre la *estilística de la lengua* propugnada por Bally y la *idealista* que impulsaron fundamentalmente Vossler y Spitzer. Alonso

33. Ibidem, p. 167.

34. Yllera, Alicia.- *Estilística*..., op. cit., p. 28.

está mucho más cerca del último, en el sentido de que pretende captar el alma de un escritor a partir del estudio de su lenguaje. El acercamiento de la lingüística a la historia literaria propiciado por Spitzer fue básico para impulsar la estilística contemporánea; y Alonso se inscribe en esta órbita³⁵. Aunque se han expresado algunas reservas en relación a su metodología, por cuanto ésta depende en parte de la capacidad intuitiva del crítico; lo cierto es que -como dice Yllera- ...«Amado Alonso supera las limitaciones de la estilística idealista, sintetiza las principales tendencias y presagia ciertos aspectos de la estilística estructural moderna o de la semiótica literaria»³⁶. Y su estudio sobre la poesía del chileno Neruda, que en su momento fue pionero, permanece como punto obligado de cita y consulta en la bibliografía del creador³⁷.

35. Cfr. al respecto Spitzer, Leo.- *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1955. Como panorama de la repercusión de la *estilística* puede consultarse un «clásico», el libro de Helmut Hatzfeld.- *Bibliografía crítica de la nueva estilística*. Madrid, Gredos, 1955.

36. Yllera, Alicia.- *Estilística...*, op. cit., p. 30. Tal vez sea interesante traer a colación aquí dos estudios de distinto nivel: el de Carmelo Gariano.- *El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales* (Madrid, Alcalá, 1968), como una aplicación práctica de la escuela; y el de Michael Riffaterre.- *Ensayos de estilística estructural* (Barcelona, Seix, 1976), conjunto de artículos del nuevo enfoque estructural que este investigador confiere a la *estilística*.

37. Así lo reconoce un crítico de la categoría de Alain Sicard en su estudio *La pensée poétique de Pablo Neruda*. Université de Lille, 1977.