

# LA CRÍTICA ESTILÍSTICA DE AMADO ALONSO. SU INTERPRETACIÓN DE PABLO NERUDA

FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO  
Universidad de la UNED

## RESUMEN

Siguiendo los presupuestos lingüísticos y metodológicos de Karl Vossler, Leo Spitzer, Charles Bally y Benedetto Croce, Amado Alonso formula y desarrolla una teoría que arranca de la escuela idealista, pero que participa también de la crítica estructural y anuncia algunos principios de la semiótica.

Su análisis de la poesía de Pablo Neruda es uno de los mejores ejemplos de esta integración de corrientes.

## PALABRAS CLAVE

Amado Alonso y su interpretación de Neruda.

## ABSTRACT

Following the linguistic and methodological possibilities of Karl Vossler, Leo Spitzer, Charles Bally and Benedetto Croce, Amado Alonso formulates and develops a theory that stems from the idealistic school, but also participates in the structural criticism and announces some principles regarding the Semiotic.

His analysis of Pablo Neruda's poetry is one of the best examples of this integration tendencies.

## KEY WORDS

Amado Alonso and his interpretation of Neruda.

## RÉSUMÉ

Dans la ligne des présupposés linguistiques et méthodologiques de Karl Vossler, Léo Spitzer, Charles Bally et Benedetto Croce, Amado Alonso formule et développe une théorie qui provient de l'École idéaliste, mais qui participe aussi de la critique structurale et annonce déjà quelques-uns des principes de la sémiotique.

Son analyse de la poésie de Pablo Neruda est l'un des meilleurs exemples de cette intégration de courants.

## MOTS-CLÉ

Amado Alonso et son interprétation de Neruda.

Los análisis estilísticos de Amado Alonso continúan y desarrollan los presupuestos lingüísticos y metodológicos de Karl Vossler, Leo Spitzer, Charles Bally y Benedetto Croce.

Para Bally, la estilística estudia «los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, es decir, la expresión de los hechos de sensibilidad a través del lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad» (Bally, 1921: 16). Según Bally, el objeto de estudio de la estilística está constituido únicamente por los «hechos de expresión de un idioma particular», considerados en un determinado estadio de su historia y recogidos en la lengua hablada y espontánea. Defiende, por tanto, una *estilística de la lengua* y no una *estilística del habla*, una ciencia de la norma, una disciplina empeñada en el «estudio de las variantes normales con valor expresivo-afectivo, estudio de la utilización estilística normal de las posibilidades que ofrece un sistema de aquellos elementos que son normalmente, en la lengua de una comunidad, portadores de un particular valor expresivo» (Coseriu, 1962: 105).

Las teorías de Bally, Amado Alonso y otros representantes de la **crítica estilística** tienen sus orígenes en la lingüística idealista de Karl Vossler y en el pensamiento estético de Benedetto Croce. Este último en su *Estética come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902) define el arte como intuición-expresión y lo identifica con el lenguaje, pues también éste es expresión, creación fantástica e individual (Aguiar e Silva, 1979: 437). Años más tarde, en su obra *La poesía* (1936) Croce profundiza y desarrolla las tesis de Vico, según las cuales, poesía y len-

guaje son esencial y primordialmente idénticos, aunque admite la existencia de actos lingüísticos irreductibles a la poesía. Croce identifica además la estética y la lingüística, pues «las expresiones del lenguaje no pueden ser interpretadas, apreciadas y juzgadas sino como expresiones de poesía». Por lo tanto, si poesía y lenguaje no son dos sino una sola cosa, el estudio de la poesía no puede hacerse prescindiendo del lenguaje del poeta (Bolelli, 1965: 266).

Estas ideas de Croce determinan la concepción lingüística y estilística de Karl Vossler, expuesta tanto en sus primeros trabajos *Positivismo e idealismo en la ciencia del lenguaje* (1904) y *El lenguaje como creación y evolución*, como en sus obras posteriores: *La cultura de Francia reflejada en la evolución de su idioma* (1913) y *Espíritu y cultura en el lenguaje* (1925).

Vossler acepta las tesis croceanas sobre la naturaleza profunda de la poesía y concibe el lenguaje como «actividad puramente teórica, intuitiva e individual: por consiguiente arte. Todo individuo que expresa una impresión espiritual, crea intuiciones, produce formas de lenguaje. Cada una de esas creaciones lingüísticas tiene su valor artístico, que puede ser un valor integral, propio y perfecto, o un fragmento de valor, una obra maestra o una ineptia» (Vossler, 1929). Tales propuestas revelan su relación con las teorías de Vico y Humboldt, reelaboradas por Croce. El lenguaje es definido así como *energeia*, actividad espiritual y creadora, intuición y expresión del espíritu, y no un organismo independiente, un organismo natural sometido a leyes inmutables y cuya esencia se impone de un modo determinista al individuo, como pretendían August Schleicher y los filólogos positivistas (Aguiar e Silva, 1979: 438).

Vossler reconoce también el valor del lenguaje como instrumento de interacción verbal, aunque lo que se desarrolla en este caso «ya no es arte; es técnica» (Vossler, 1929: 438). Por lo tanto, la identificación global establecida por Croce entre arte y lenguaje sufre una modificación importante en la teoría de Vossler, ya que según éste, sólo una parte del lenguaje se identifica con el arte.

Para Vossler, la estilística representa el fundamento de toda lingüística, puesto que el lenguaje es primordialmente poesía; y constituye igualmente el fundamento de los estudios literarios, de la crítica estético-literaria, ya que la poesía es esencialmente lenguaje (Aguiar e Silva, 1979: 439).

Amado Alonso sintetiza el pensamiento lingüístico de Vossler en el prólogo a su traducción de *Filosofía del lenguaje*: «Si el lenguaje es un acto del espíritu (*energeia*) y las formas fijadas no son más que el pro-

ducto (*ergon*) de esta actividad, y si toda actividad concreta de espíritu lo es sin remedio de un espíritu individual, será necesario por principio gozarse la ciencia entera del lenguaje en este quicio del espíritu individual. Partiendo de ahí, pero sólo partiendo de ahí, podrá luego la lingüística coleccionar y estudiar cuantos productos o formas comunales fijadas quiera. Y como en ninguna ocasión se muestra la acción del espíritu individual tan eminentemente como en la poesía, ahí, en la obra de arte de la palabra, buscará de preferencia el lingüista sus materiales de estudio» (Alonso, 1968: 11-12).

A diferencia de Spitzer, que elige como objeto de estudio un texto determinado, Vossler prefiere el estudio de un autor considerado en el conjunto de su personalidad creadora -Dante, Racine, Lope de Vega- o una época literaria, con sus múltiples aspectos y problemas. Pero Vossler influye indudablemente en Spitzer, aunque éste obvie el historicismo de su maestro. Su concepción de la estilística parte del postulado de que a toda excitación *psíquica* que se aparte de los hábitos normales de nuestra mente, corresponde también *en el lenguaje* un desvío del uso normal (Spitzer, 1931: 91-92). O, a la inversa, todo desvío lingüístico de la norma refleja una excitación psíquica particular. Pero estos presupuestos de raíces vosslerianas, así como las influencias de Croce, no están presentes en las primeras etapas de la estilística de Spitzer, en la que resultan más evidentes las huellas del psicoanálisis freudiano: «En esta atmósfera freudiana deben situarse algunos de mis estudios de 1920-1925 [...] que tendían a probar que algunos rasgos de estilo característicos de un autor moderno y que se repiten con bastante regularidad en su obra, se relacionan con centros afectivos[...] de su alma, con ideas o sentimientos predominantes» (Spitzer, 1961: 26-27).

De la misma forma que expresa la influencia de Freud, confiesa haber concebido su estilística como la realización práctica de las teorías de Vossler (Spitzer, 1968: 91-92). Su propósito es establecer un puente entre la lingüística, la filología y la historia literaria, objetivo que se convertirá en uno de los postulados básicos de la crítica moderna.

En la órbita de Spitzer y de los demás autores citados hay que situar la obra de Amado Alonso, según lo manifiesta el propio autor en su «Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística»: «Para usar las palabras de Leo Spitzer que, a su vez, se apoya como yo en las doctrinas de Karl Vossler: “Ha de haber, pues, en el escritor una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambas. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma”» (Alonso, 1986: 78:79. El fundamento de su esti-



lística responde al principio de que «a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica» (Alonso, 1986: 78). La estilística estudia «el *sistema expresivo* de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (contando con el juego de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras. El sistema expresivo de un autor sólo se puede entender como funcionamiento vivo, como manifestación eficaz y en curso de esa privilegiada actividad espiritual que llamamos creación poética» (Alonso, 1986: 82-83). No rechaza, como Bally, la estilística de la lengua, que sería previa a la estilística de la obra literaria: «La estilística de la lengua se ocupa del estudio de estos contenidos psíquicos de las formas comunales siempre que sean indicados o sugeridos (...) 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» (1986:81).

La estilística atiende preferentemente, según nuestro autor, a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, a lo que de poder creador tiene un poeta. Y como la creación artística ha de llevar incorporado el placer estético, «la estilística procura llegar a su objeto por los caminos de la delicia estética. La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte una cosa le será esencial: que nos cause placer estético» (Alonso, 1986: 82).

En el ánimo de Amado Alonso no hay afán de polémica con otras corrientes literarias ni de rechazo de la crítica tradicional. Reconoce su valor y admite que en el análisis de la obra literaria no todo se acaba con la delicia estética y que existen valores sociales, ideológicos, morales, históricos y culturales que no deben ser desatendidos. Pero observa igualmente que esa crítica debe ser continuada justamente en uno de los puntos en que ella se detiene: si la crítica literaria se marca como punto de llegada el estudio de las fuentes para fijar procedencias, ese debe ser el punto de partida de la crítica estilística. Lo que para aquella es el *terminus ad quem* para ésta es el *terminus a quo*. Amado Alonso lo ilustra con estos símiles: «...estudiando la miel, la crítica tradicional establece en qué flores y de qué prados ha libado la abeja; la estilística se pregunta: ¿cómo ha resultado ese producto heterogéneo con todas sus procedencias, cuál es la alquimia, qué originales y triunfantes intenciones le han dado vida de criatura nueva? (...); la crítica tradicional estudia las canteras de que procede el mármol; la estilística, qué es lo que el artista ha hecho con él» (Alonso, 1986: 85). El ejemplo de las fuentes literarias nos

pone de manifiesto que uno de los procedimientos más eficaces de la crítica de Amado Alonso lo constituye el análisis de las peculiaridades idiomáticas de un autor. Así se demuestra palmariamente en su estudio sobre la poesía de Pablo Neruda. Pero Amado Alonso, en éste y otros trabajos, supera los presupuestos de la estilística idealista y presagia, como observa Alicia Yllera, ciertos aspectos de la estilística estructural moderna o de la semiótica literaria: «En efecto, no desdeña el método de Spitzer, pero es consciente de sus limitaciones y de su parcialidad. Pertenece a la escuela idealista al ver lo esencial de la estilística en el descubrimiento del “goce estético” de la obra. Pero pertenece a la estilística estructural al juzgar tarea de la estilística el analizar *cómo está construida la obra*. Finalmente, en su distinción entre signo e indicio, en su consideración de la obra literaria como proceso de comunicación que se mantiene como tal aun después de desaparecido su autor, etc., hallamos muchos de los conceptos de la semiótica moderna» (Yllera, 1986: 30).

Expuestos a grandes rasgos los presupuestos metodológicos de la crítica de Amado Alonso y de sus más ilustres antecedentes, parece también oportuno revisar los estudios de algunos investigadores que le han precedido en el análisis de la obra nerudiana. La primera incursión de nuestro autor en los textos del poeta chileno la constituye el trabajo «Algunos símbolos insistentes en la poesía de Pablo Neruda» (Alonso, 1939). Este trabajo forma parte del capítulo VII «Sobre la índole de la fantasía de Pablo Neruda», del libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (Alonso, 1940). Dadas las fechas de la publicación de esta obra, sus investigaciones se limitan a las dos primeras *Residencias*. Por lo tanto, analizaremos en primer lugar aquellos trabajos que incidan sobre todo en esta etapa de la poesía nerudiana.

Miguel Hernández, en su artículo *Residencia en la tierra* (Hernández, 1936) abre ya un camino que más tarde será seguido por Amado Alonso: el núcleo central de *Residencias* estaría determinado por el rechazo a la forma artificiosa y por la asunción de la palabra proveniente del corazón (lo que Amado Alonso denominaría luego “sentimiento”). Miguel Hernández descubre aspectos cardinales de la obra de Neruda: la función de la soledad, la presencia de un mundo pleno de objetos, la amenaza constante del tiempo y de la muerte. Luego veremos la importancia que adquieren estos elementos en la interpretación que lleva a cabo Amado Alonso.

Al artículo de Hernández siguieron otros, entre los que podemos destacar «Residencia en la tierra» (Estrada, 1936), «Recado sobre Pablo Neruda» (Mistral, 1936), «Pablo Neruda» (Brion, 1936), «Pablo Neruda o aquel que se cansó de ser hombre» (Capdevilla, 1936), y, sobre todo, «Pablo Neruda en su extremo imperio» (Meléndez, 1936). Este último trabajo no sólo inaugura la crítica universitaria y académica de la obra nerudiana sino que constituye un precedente claro de las tesis de Amado Alonso.

Concha Meléndez centra su estudio en *Residencia en la tierra* y señala que uno de sus temas nucleares es el de la destrucción. En la misma línea, Amado Alonso nos hablará luego de la melancolía y la angustia, y de la «realidad desintegrada». A continuación lleva a cabo una selección de los símbolos más frecuentes de las *Residencias*, símbolos que serán retomados igualmente por Amado Alonso. Cuando este autor elabore su teoría sobre el ensimismamiento poético, tiene muy presentes las consideraciones de Concha Meléndez sobre Pablo Neruda referidas al mundo de los sueños, al subconsciente, a la introspección y a las creaciones fantásticas.

Amado Alonso asume también algunos de los descubrimientos realizados por Arturo Aldunate Phillips en *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, el primer libro dedicado exclusivamente a la lírica del poeta chileno (Aldunate, 1936).

Para Aldunate, el posible hermetismo de *Residencias* -que según Amado Alonso constituye, en cierto modo, una limitación- es por el contrario un procedimiento expresivo potenciador, que al privilegiar la interpretación subjetiva, favorece una comprensión más abierta. Hay sin embargo coincidencias entre las observaciones de Aldunate sobre la naturaleza deformadora de la visión poética nerudiana y las tesis de Amado Alonso sobre el carácter de desintegración de esa misma poética.

Otros precedentes de los trabajos de Amado Alonso sobre Neruda lo constituyen los artículos «Pablo Neruda» (Serrano Plaja, 1938), «Pablo Neruda en el corazón» (Paz, 1938), «Pablo Neruda o el amor de la materia» (Zambrano, 1939) y las investigaciones de Clarence Finlayson publicadas entre 1938 y 1941.

Finlayson, desde una perspectiva religiosa, encuentra en las *Residencias* una concepción cósmico-budista. El paisaje nerudiano aparece marcado, para Finlayson, por el sur chileno, como experiencia cósmica. Este escenario geográfico cerrado provoca en el poeta un deseo de quebrar el espacio y el tiempo. *Residencia en la tierra* ejemplificaría

la intuición elemental de lo real y el deseo de integración del yo con el no-yo, en una relación de éxtasis, como se aprecia en «Entrada en la madera» (Finlayson, 1938). Amado Alonso encontrará en este poema la exaltación del existir «pero sin el sufrimiento humano del ansia» (Alonso, 1974: 252). Jaime Concha no duda en interpretar los últimos versos de «Entrada a la madera» como alusión al «proceso autocreador de la materia» (Concha, 1963: 27). La lectura materialista de la composición aparece más clara, y situada en una esfera sociológica, en el libro *Neruda 1904-1936*, publicado por este mismo autor en 1972. Aquí se considera el poema como «una especie de naturalización del trabajo forestal»: «En él se adjudican a la madera por un desplazamiento poético y socialmente comprensible las capacidades creadoras de la sociedad. La dialéctica del poema -descrita por mí en otro ensayo- es dialéctica cifrada de la actividad productiva. De ahí su coherencia, lo admirable de su patos» (Concha, 1972: 243).

Emir Rodríguez Monegal se sitúa a mitad de camino entre la interpretación materialista de Jaime Concha y la místico-religiosa de Clarence Finlayson. En las líneas que le dedica en *El viajero inmóvil* al famoso poema nerudiano nos habla de «materialismo trascendente» (Rodríguez Monegal, 1966: 220) expresión que a Sicard le parece una «lamentable contradicción in terminis» (Sicard, 1981: 128).

Hernán Loyola advierte que en dicho poema «el reconocimiento de un cierto modo de transcurrir ajeno a sus angustias y desarrollado en el seno del conflicto vida-muerte (¡la muerte como condición de la vida!) implica desde luego la admisión de un tiempo objetivo para el existir de la naturaleza (Loyola, 1967: 122).

Para Sicard, en «Entrada a la madera», como en otros textos residenciales, existe la búsqueda de una dialéctica. El movimiento que estructura el poema le recuerda, salvando las distancias, el que se desarrollará en los primeros cantos de *Alturas de Macchu Picchu* (Sicard, 1981: 129).

La especial atención que merece esta composición no sólo nos pone de manifiesto su excelencia intrínseca sino también -como otras muchas de Pablo Neruda- la atmósfera crítica en la que se desenvuelve el pensamiento de Amado Alonso.

Volviendo a los trabajos de Finlayson, Neruda intuye, según este autor, el misterio ontológico, al ver el morir como evolución creadora, al mismo tiempo que busca la integración de lo objetivo y lo subjetivo. Al enfocar el tema de la muerte, declara que el poeta chileno posee una visión trágica de la vida (Alcides Jofré, 1987: 33).

En investigaciones posteriores Finlayson manifiesta que en la esfera consciente, el cosmos es el dios nerudiano, aunque en el plano subconsciente lo es el instinto sexual. Por este motivo la mujer deviene una entidad cósmica en su poesía. En estas mismas cuestiones insistirá también Amado Alonso al analizar la *Tercera residencia* (1935-1945) de Pablo Neruda. Junto a la visión cósmico-budista encuentra ahora Finlayson un componente heracliteano, en cuanto declara que el movimiento permanente es la esencia del cosmos. El universo todo está en permanente movimiento. Finlayson enfoca el problema de la muerte en Neruda, definiéndolo como una liberación cósmica. La muerte es un fenómeno del tiempo, por la desintegración que implica (Finlayson, 1940).

Finlayson, como observa Alcides Jofré, se basa en dos oposiciones básicas en su estudio. La oposición entre yo y no-yo le permite examinar la naturaleza elemental y las relaciones entre ambos órdenes. La oposición entre ser y no-ser, en cambio, le permite caracterizar con precisión la presencia y acción de la muerte, y también las relaciones entre ambos órdenes (Alcides Jofré, 1987: 34).

Tanto Finlayson, como Amado Alonso, que publica la primera edición de su libro por estos mismos años (1940) han de referirse constantemente al singular fenómeno de asimilación entre lo objetivo y lo subjetivo en la poesía de Neruda.

Amado Alonso, conocedor de los trabajos reseñados, y armado del aparato crítico de la estilística, propone una lectura de la obra de Neruda científica y rigurosa. Sus análisis han sido revisados y criticados en etapas posteriores, pero la visión que nos legó del poeta chileno determinó la óptica a través de la que éste ha sido estudiado a largo de un cuarto de siglo. Como explica Jofré, la visión de Alonso es extraordinariamente rica y compleja: «Todo un arsenal lingüístico, filosófico, estético, estilístico y lógico es utilizado a lo largo del libro» (Jofré, 1987: 35).

Según Amado Alonso, Neruda no integra en su poesía el sentimiento con la intuición, y por eso es un poeta romántico. Al hacer del sentimiento el centro de las imágenes de su poesía y al presentar lo abstracto separado de lo concreto, participa de la corriente expresionista. En sus procedimientos simbolistas rompe con la tradición latina; y en otros momentos su poesía asume elementos barrocos y surrealistas.

Amado Alonso descubre que la evolución poética desde *Crepusculario* (1919), *El hondero entusiasta* (1923-1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) hasta *Residencia en la Tierra* (I, 1925-1931; II, 1931-1935) consiste en una progresiva condensación

sentimental por ensimismamiento, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas. En concordancia con esta 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 (Alonso, 1974: 15). Esta misma evolución será resaltada más tarde por Giuseppe Bellini al trazar la conexión entre *Veinte poemas de amor y Residencia en la tierra* (Bellini, 1973).

Antes de *Residencia en la tierra*, Alonso descubre en la poesía de Neruda una bella tristeza que se complace en sí misma. Esta melancolía habla mucho del dolor, pero sólo en *Residencia* se nos pondrá delante, y sin nombrarlo, el dolor realmente infinito. En la poesía juvenil predomina una melancolía que se viste de nostalgia: la tristeza del bien perdido que se remansa en el recuerdo; pero todo se resuelve en melancolía, un modo de felicidad, al fin y al cabo, porque el sufrimiento se contempla a sí mismo envuelto en belleza y hecho canción. En *Veinte poemas de amor* la melancolía del adiós a las cosas que se han ido es todavía un modo de retenerlas. En ese libro, está ya, sin embargo, el origen de la intuición que se desarrolla plenamente en *Residencia*. Así lo han demostrado investigadores posteriores, siguiendo la línea interpretativa de Amado Alonso (Lozada, 1971).

Nuestro crítico encuentra en primer lugar en la obra poética de Neruda temas biográficos de melancolía que atraviesan el alma como nubes; luego ya no es un modo de estar en el alma, es su modo de ser: «la bruma ha llenado todo el ámbito y ya hasta la luz solar del amor actual alumbra ensordinada con halos de melancolía; la alegría lleva en sí la tristeza» (Alonso, 1974: 16).

Observa que, cuando apunta la angustia, en la primera etapa de la trayectoria poética nerudiana, es todavía episódica. Si en algunos de los poemas de estos años, el **llanto** y el **viento**, por ejemplo, son presentados como símbolos indagadores de la felicidad en la perfección y en la belleza del dolor, en poemas de *Residencia*, como «Barcarola», ya no domina un designio de embellecer los símbolos para provocar un efecto placentero. El **viento** ya no pasa **cantando**, sino llamando con **llanto**.

Amado Alonso presenta la poesía de *Residencia* como un proceso de desintegración, desintegración del mundo y desintegración de la misma contemplación de ese espectáculo. El poeta, situado en un mundo que se destruye, siente que sólo el instinto amoroso y el poe-

zar se yerguen frente al tiempo destructivo como anhelos de permanencia.

Lo que sobrecoge en esta poesía, según Alonso, es la certidumbre de que su atroz sentimiento no es una postura adoptada como buena para la construcción de hermosos poemas, sino que es íntegramente valedera, porque responde a una peculiarísima visión, nítida y desolada del mundo y de la vida. Los ojos del poeta, incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados, ven la lenta descomposición de todo lo existente con la rapidez de un gesto instantáneo.

En este proceso, que Amado Alonso denomina «El deshielo del mundo», el poeta contempla la anarquía vital y mortal, con su secreto y terrible gobierno: «La angustia de ver a lo vivo muriéndose incesantemente: los hombres y sus afanes, las estrellas, las olas, las plantas en su movimiento orgánico, las nubes en su volteo, el amor, las máquinas, el desgaste de los inmuebles, y la corrosión de lo químico, el desmigamiento de lo físico, todo, todo lo que se mueve como expresión de vida es ya un estar muriendo» (Alonso, 1974: 19-20).

No hay página de *Residencia en la Tierra* donde falte la terrible visión de lo que se deshace. Los ojos de Pablo Neruda son, según Amado Alonso, los únicos en el mundo constituidos para percibir con tanta concreción la invisible e incesante labor de autodesintegración a que se entregan todos los seres vivos y todas las cosas inertes, por debajo y por dentro de su movimiento o de su quietud (Alonso, 1974: 21).

Todos los versos de Neruda están, para Amado Alonso, llenos de imágenes de deformación, desposesión y destrucción. En sus poemas - como en el mundo- los objetos y sus representaciones no se rigen por el principio de la contradicción. En ellos se muestra «la visión alucinada de la destrucción, de la desintegración y de la forma perdida, la visión unilateral que se expresa como en un amontonado relampagueo recorriendo sobre cada cosa que se deforma y desintegra otras deformaciones y desintegraciones» (Alonso, 1974: 22).

Esa realidad desintegrada y esa visión desintegradora de la poesía nerudiana se corresponde con una época caracterizada por ese mismo proceso desintegrador, manifestado en todas las esferas del saber humano: la ciencia, el arte y la filosofía. La ciencia ha hecho progresos fabulosos gracias a la limitación de los temas y a la angostura de la mirada. La filosofía, con los procedimientos de la fenomenología, se ha incorporado a ese mismo proceso desintegrador. La pintura impresionista, reproduciendo sólo las sensaciones cromáticas que proceden de la superficie de las cosas y desentendiéndose de las cosas mismas, desin-



tegra. «Y desintegra -insiste Amado Alonso- cuando, tan sugestiva y artísticamente, reduce la representación de un rostro a tres rasgos impresionantemente expresivos. Y la pintura cubista que nos da el esquema de las cosas escamoteando las cosas mismas, desintegra. Y desintegra también el expresionismo con sus *membra disjecta*, y el nuevo realismo o postexpresionismo al enfatizar las sensaciones táctiles y espaciales, de modo que no se contenta con representar el espacio en profundidad...» (Alonso, 1974: 24-25).

Cuando James Joyce yuxtapone los más nimios sucesos internos y externos de un día, evitando una selección e hilvanamiento valorativos o por lo menos lógicos, desintegra. Y Marcel Proust deteniendo su ojo analizador sobre los más fugitivos momentos de la vida psíquica, achicando el campo visual para escrutar mejor, desintegra.

La desintegración constituye, por tanto, para Amado Alonso un rasgo capital de la época, el símbolo de un estado sentimental, de un estado crepuscular, del miedo o del ansia erótica. La poesía de Neruda, acogiendo a este tipo de procedimiento, se inscribe coherentemente en las coordenadas de su época. En sus poemas hay manos y pies cortados, trenzas, pelos, uñas, máquinas y partes de máquinas, utensilios sueltos, despojos, tantas y tantas cosas arrancadas de su sitio y navegando a tumbos por este tumultuoso río de versos. Pablo Neruda no sólo contempla la desintegración de lo real, sino que lo contempla desintegradamente. Si en el arte de su tiempo, la desintegración consiste sobre todo en un tratamiento de la realidad, en Pablo Neruda es un modo de ser la realidad.

Amado Alonso distingue dos épocas en *Residencia en la tierra*. En la primera (de 1925 a 1931) -en la que hay todavía un buen número de poemas amorosos- la visión del mundo no es todavía de desintegración, ni la disposición psíquica del poeta es propiamente de angustia. Alonso deduce de los textos poéticos -a la infundada manera vossleriana-, como diría Martínez Bonati (1972: 161)- caracterizaciones anímico-biográficas del autor. Encuentra, de esta forma, sino angustia, sí melancolía rayada de negros relámpagos amenazadores que se acumulan especialmente en algunos poemas, como «Diurno doliente» y «Monzón de Mayo». La amargura se presagia, pero ni la acritud ni la acidez se concretan en angustia y congoja porque el sentimiento amoroso actúa como un ímpetu perpetuamente salvador. Este instinto amoroso y el gozo de poetizar constituyen manifestaciones del ansia de perpetuidad entre lo caduco. La desintegración y la angustia se irán espesando a medida que este anhelo de perpetuidad se sienta flaquear. Amado Alonso encuentra en esta



etapa de la poética nerudiana un anhelo de perpetuidad y de construcción, de eternidad y de poesía, pero sin otra fe en los valores del mundo y de la vida que no sean ese mismo anhelo: «Estaría bien quizá decir paradójicamente: ardiente fe, pero en disponibilidad. Ésta es la demoníaca tragedia de un poeta. Toda la poesía de Pablo Neruda se reduce a esta cifra. Sólo que en sus obras juveniles se entrega tan gustosamente, al ímpetu de anhelo -cristalizado preferentemente en el impulso erótico, que su desatendida ausencia de fe sólo se manifiesta turbiamemnte en una densa melancolía, operando sentimentalmente desde la subconsciencia» (Alonso, 1974: 29-30).

En cada tomo de *Residencia en la tierra* destaca Amado Alonso un poema en el que Neruda expone su propia poética. El del primero se titula significativamente «Arte poética», y, aunque ya se hable en él de «una sed ausente», de una «fiebre fría» y «una angustia indirecta», se expresa también la esperanza y la promesa del logro, del gozo de poetizar y de amar. En el del segundo tomo, titulado «No hay olvido (Sonata)», la desintegración y el dolor se han convertido ya en el tema central. Este olvido, como observa Sicard, destina al hombre a la contemplación de un presente implacable, sin crear tampoco una perspectiva de futuro. Habrá que esperar al *Canto General*, para que se instaure una concepción de olvido dialécticamente necesaria para el crecimiento (Sicard, 1981: 343).

El olvido, por tanto, es en *Residencia en la tierra* un fenómeno de destrucción, que contribuye a crear una atmósfera desintegradora; atmósfera que preside no sólo los poemas citados sino otras grandes composiciones como, «Galope muerto», «Barcarola» y «Alberto Rojas Jiménez viene volando».

En todos ellos la desintegración poetizada es una peculiar visión del mundo, y la angustia que la acompaña tiene carácter metafísico.

Los objetos se vacían de contenido funcional, accediendo al imperio de lo roto, hasta transformarse en puros depositarios de la muerte. Unos de los recursos lingüísticos fundamentales para revelar este mundo consiste en la enumeración caótica (Alazraki, 1965: 119-169).

Para Amado Alonso, la unidad estructural de estos poemas interesa en función de la intencionalidad psicológica del poeta que la ha organizado; el poema constituye un todo orgánico, en el que los rasgos estilísticos son solidarios, están plenamente integrados en los rasgos psíquicos del creador. El estilo de estas composiciones es el resultado de la plasmación de la intuición del creador en su creación (Paz Gago, 1993: 62). Pero esta relación no es de causa a efecto, no se produce por el

camino de la razón. Si Neruda ve como un incesante morir lo que Heráclito vio como una incesante transformación de las cosas, es porque la desintegración de cada ser expresa la contextura emocional del contacto del poeta con el mundo y la vida. El poeta se angustia por el sentido de su vivir y por el sentido de las cosas, pero el único sentido que presentan las cosas es el de no tener sentido.

En la raíz de toda creación poética -y no sólo en la nerudiana- encuentra Amado Alonso dos fenómenos que constituyen la cara y cruz de la moneda: el sentimiento y la intuición.

Amado Alonso -desde unas bases fenomenológicas- considera la intuición poética no sólo como una forma de conocimiento y de expresión características del autor, sino que la identifica con el significado y la convierte, por tanto, en el objeto mismo de la interpretación estilística de los textos literarios (Paz Gago, 1993: 71).

La tensión sentimental, dirigida hacia la expresión constructiva -y no sólo efusiva- es la que llama inspiración. Esto significa que el sentimiento no es sólo vivido y sufrido, sino que es intuido con fuerza privilegiada, que es contemplado y elevado creadoramente a forma. Hay, pues, intuición del sentimiento. Y «esta intuición es la índole sentimental, no intelectual, ni sensorial, y consiste en un conocimiento irracional, un oscuro sentido del vivir y de las cosas aparte y más allá del sentido práctico y del conocimiento científico. El sentimiento visto y el sentimiento vidente. El sentido poético intuido sentimentalmente no se manifiesta como algo que se puede nombrar o describir, sino por intermedio de imágenes y metáforas, esto es, trozos de realidad construidos *ad hoc* por el poeta y que valen como símbolos, expresión indirecta de la intuición sentimental» Alonso, 1974: 36).

La tarea poética consiste, para nuestro crítico, en configurar y expresar unitariamente la intuición y el sentimiento. La intuición no se considera lograda cabalmente si el sentido intuido en el objeto no es precisamente la configuración objetiva de un modo genuino de sentimiento; y el sentimiento no se salva si no logra objetivarse en una intuición de la realidad. Las intuiciones son sentimientos objetivados. Un triunfo de la estructura. Forma interior. Creación. Todos los poetas apuntan a este blanco pero no siempre aciertan (Alonso, 1973: 37). En el citado poema de Neruda, *Arte poética*, el sentimiento es abordado, según Alonso, de forma autobiográfica. El objeto contemplado es su propia persona en medio de la vida y el mundo. «La intuición, mucho más honda que la mera percepción inteligible, busca y configura el sentido último del objeto. Y el sentido configurado por la intuición debe ser la expresión justa

del sentimiento con que el poeta contempla y vive el objeto intuido» (Alonso: 1973: 38-39). En *Arte poética* el sentimiento con que el poeta se ve a sí mismo en perpetua desintegración y degradación le conjura imágenes de cosas desgastadas, quebradas, envejecidas, ensuciadas, envilecidas, sórdidas, tocadas de la ruina. No cosas sin valor, sino cosas cuyo valor está en caducidad.

Otros críticos han desarrollado estas observaciones de Amado Alonso, afirmando que los versos de dicha composición nos demuestran que la verdad poética pertenece al orden de la revelación (Sicard, 1981: 598). Ni Amado Alonso, ni otros comentaristas de *Arte poética* han destacado hasta qué punto el poema está inmerso en el universo lírico anterior a *Residencias*. Sicard sí ha subrayado que el viento que en *Arte poética* invade al autor de entusiasmo profético procede directamente de *Tentativa del hombre infinito* (1926), aunque con algunas modificaciones: la profecía ha abandonado al sujeto y se confunde con ese tiempo en el que ya se va adivinando una continuidad, la de la materia. De ese modo, el poeta testigo substituye más o menos en toda *Residencia* al poeta-profeta (Sicard, 1981: 602). Hernán Loyola, en su aguda exégesis de «Tentativa del hombre infinito» se ha referido también a esa evolución latente en dicho poema (Loyola, 1975: 111-123).

El tiempo, cuya intuición traspasa todas las poesías de *Residencia en la tierra*, no es visto como algo que transcurre, sino como algo que es intuido y que el poeta se empeña en traducir con imágenes irreales. No es éste el lugar para analizar las indagaciones filosóficas realizadas por Bergson o Heidegger sobre el tiempo, o -más directamente relacionadas con nuestro tema, por Poulet (1950) y Ricoeur (1955)- pero las reflexiones de Alonso sobre este fenómeno presentan analogías con las investigaciones de los autores citados.

Atendiendo al aspecto temporal, Alonso compara a Pablo Neruda con los surrealistas, con aquellos poetas, a quienes Juan Ramón Jiménez, en el polo opuesto de la objetivación poética llama «dinamistas marbiblicósmicos» (Jiménez, 1937).

Frente a ellos, sitúa Amado Alonso una poesía, con largos siglos de tradición y de prestigio, en la que las cosas aparecen en una coherente construcción objetiva. Prototipo de esta forma poética es la de Fray Luis de León, pero en la que el punto de partida es también el «temple emocional». En el principio de toda construcción poética encuentra una «cargazón eléctrica del sentimiento que el creador trata de organizar en corriente y en fuerza motriz y en juegos de luces y sonido. Este sentimiento es el que busca, elige y conforma construcciones objetivas exter-

nas, que sirven a su voz de resonadores propicios»(Alonso:1974:52). La esencia de la gran poesía clásica es, para Amado Alonso, la armonía y colaboración del sentimiento con el pensamiento, de lo entrañable con lo intelectual: el sentimiento se atempera y fija en formas objetivas que él mismo se ha hecho bajo la vigilancia de la razón. Algo semejante sostiene Juan Benet en *La inspiración y el estilo*.

Junto a esa poesía clásica, la de Pablo Neruda, Vicente Aleixandre, Blaise Cendrars, Gertrude Stein y Hart Crane, entre otros, se caracteriza -según Alonso- porque el equilibrio y compromiso entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos se rompe. El estímulo de la vibración emocional puede venir de una realidad existente, pero el poeta de este tipo se entregará a formar y expresar la emoción provocada sin cuidarse de guardar fidelidad al objeto que la ha estimulado. Si en la poesía tradicional el lector sabe que llega al sentimiento poético guiado por el hilo ariadnico de la razón, en la «nueva poesía» se pierde en un laberinto de incoherencias, y, cargado de sugerencias diferentes, no puede seguir un pensamiento lógico. Alonso ilustra estas reflexiones con un fragmento de «El Sur del Océano», donde los abismos del mar son como el tiempo que se acumula sobre sí mismo y se convierte ya en eternidad.

Esta poesía nerudiana difícil e insondable es comparable con la de Góngora y los culteranos, pero mientras en éstos hay un pensamiento claro, que sigue la vía compleja pero estricta de la estructura sintáctica -es laberíntica pero con un hilo racional- la de Neruda no sigue labrados caminos laberínticos, sino que es «intrincada como manigua», embrionaria, sin configurar (Alonso, 1974: 56). También encuentra en esta poesía elementos barrocos, pero su peculiar dificultad no radica en los ingeniosos juegos de palabras ni en los hipérbatos: «Pablo Neruda lanza su pensamiento en chispazos entrecortados, embriones y larvas de pensamientos racionales que juntan en simbiosis sus luces y sus sombras en una misma construcción sintáctica: “han muerto de *agua muerta y palomas*”»(Alonso, 1974: 57). Si la poesía barroca extremada se caracteriza, según nuestro autor, por su dificultad, la de Neruda se singulariza por su oscuridad. La oscuridad está en el pensamiento poético; la dificultad en el procedimiento de representación.

Amado Alonso insiste en que lo que construye y conforma la poesía de Neruda es el sentimiento: la aparente incoherencia de sus poemas desaparece cuando, en vez de aferrarnos a la comprensión práctica de las imágenes, según nuestra experiencia de las cosas, las vemos como representantes de un estado mental móvil, nos instalamos en el foco vol-

cánico desde donde las imágenes son lanzadas y procuramos vivir el impulso que las ha lanzado (Alonso, 1974: 59). En una línea análoga, Alazraki considera existencialista la poesía de Neruda por la importancia que en ella alcanzan la fantasía y el sentimiento. Comprueba que el automatismo verbal está ausente, y por eso, aunque haya imágenes caóticas, el poema siempre tiene una unidad determinada.

El sentimiento busca una y otra vez en la fantasía la traducción comprensible de su particularísima cualidad, y, a su vez, a cada construcción de la fantasía, el sentimiento se encuentra a sí mismo, se va haciendo, configurando, adquiriendo consistencia de objeto (Alonso, 1974: 60).

Y si algunos investigadores se han referido a procedimientos de la técnica superrealista de Breton, Tzara y Aragon como caracterizadores de muchos poemas de *Residencia* (Alazraki, 1965: 119-169), Amado Alonso ya observó la presencia en estas mismas composiciones de los rasgos básicos del expresionismo, es decir el enajenamiento y el estado sentimental ensimismado. Para Alonso, la evolución poética de Pablo Neruda es un progresivo ahondar en el ensimismamiento.

Antes de *Residencia*, Neruda describe respetando las leyes objetivas de la realidad representada y nos contagia su sentimiento poético por entre las líneas de la descripción. En *Residencia*, sin embargo, las cosas no son respetadas en sus estructuras sino deformadas, barajadas, oníricamente híbridas.

Alazraki ha precisado también el desarrollo de los temples de ánimo y la descripción de la atmósfera onírica.

Para comprender la poesía de Neruda no es buen camino el de entender intelectivamente primero las construcciones externas y desde ellas intentar penetrar el sentimiento, sino justamente al contrario: las construcciones externas nos serán comprensibles cuando lleguemos a ellas desde el sentimiento que las provoca. En la poesía de Pablo Neruda «se oye como una voz soterrada y confusa, un sentir denso, más abajo del umbral de la conciencia, como una presión insoportable, como una peligrosa y doliente gasificación de todos los metales entrañables que, de pronto, perforan el suelo de la conciencia e irrumpen en volcán deshaciendo en lava todas las cosas y dándoles ese aspecto espantoso de los sólidos que se mueven como líquidos» (Alonso, 1974: 83).

Amado Alonso, que no ahorra el recurso a los tropos para caracterizar el quehacer nerudiano, observa que las incoherencias racionales avanzan en su poesía como montadas sobre una impetuosa ola de sentimiento y se convierten en hermosa expresión emocional. Llega, así, a lo que denomina idea formante: la forma como creación. Esta fuerza,

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 que forja la viviente individualidad de *Barcarola*, *Galope muerto* y otras composiciones.

Embarcado en la original índole de la emoción y acomodado a su vuelo impetuoso, el lector descubre la espléndida estructura unitaria de *Barcarola*, por ejemplo, y pasa sobre las imperfecciones formales de algunos aspectos, porque, desde la unidad viviente de la emoción, las imperfecciones de lo formal pierden gran parte de su importancia (Alonso, 1974: 189).

En el análisis de estas creaciones, Amado Alonso constata que si el procedimiento tradicional consiste en describir una realidad y sugerir un sentido poético entre líneas, Neruda procede de modo inverso: primero describe el sentido poético y más tarde sugiere a qué realidad se refiere. Entre los recursos que «relajan» la forma, distingue los siguientes: igualdad de lo ilustrativo con lo ilustrado, contacto no obvio entre la comparación y lo comparado, especial desatención al lado racional, voluntaria agramaticalidad, -o, lo que él denomina «chapucerías gramaticales», débil intención de ritmo, composición abierta del conjunto. En suma, mínima voluntad de forma, aunque de la forma sea imposible prescindir (Alonso, 1974: 191).

Algunos de estos recursos son analizados en composiciones como *Galope muerto*, que es el poema inicial del tomo I. Desde las primeras investigaciones como la de Amado Alonso, hasta las más recientes de Sicard se viene sosteniendo que *Galope muerto* es uno de los poemas de más difícil comprensión (Sicard, 1981: 219). Para aquellos que consideran que el verdadero objeto de *Residencia* es la aceptación, la difícil afirmación del Día -el día con su ambigüedad y su tristeza es el espacio de la Realidad y de la Vida; residir en la Tierra es, ante todo, residir en el Día- «Galope muerto» es el poema que inaugura esta nueva fase del discurso de Neruda (Loyola, 1987: 65).

El poema, que ha sido definido con acierto como «una tentativa de captación global de la totalidad cósmica» (Yurkievich, 1973), se inicia con una comparación sin manifestación de lo comparado, como observa Alonso («Como cenizas, como mares poblándose,/ en la sumergida lentitud, en lo informe...»). El término ausente es la poesía: esto que considero es «como cenizas, como mares...», etc. Es la vida caótica, informe, agitada. En suma, la informe desintegración y la informe germinación (v. 1) dentro de un tiempo informe (v.2); y también lo nítido y lo formado



hecho caos, destruido en su forma por la mezcla y la distancia (vv-3-8), la descomposición y desintegración (vv. 9-10).

A la realidad poetizada la llama en los versos siguientes (11-13) *aquello*, un modo emocional de señalar, no de nombrar -según Alonso- la pululación de vida y de muerte. La comparación ahora con «la polea loca» vertebró estructuralmente el pasaje.

En los versos siguientes (14-21) sigue describiendo la realidad innombrada. Entre ellos, el verso 17 constituye para Alonso una erupción subjetiva emocional: ese caos que nos rodea es una mortal amenaza segura. Las comparaciones posteriores se refieren a lo silencioso del rodeo y de la ronda, y la segunda, además, a lo incierto del momento de la llegada: nos acecha y ronda el golpe silenciosamente, como las lilas rodean silenciosamente el convento.

Por lo que se refiere a la sintaxis, resalta la especial construcción de los versos 11-13, estructurada por la forma señalativa, puramente nominal. Sin embargo, la idea verbal expresada en los gerundios *existiendo* y *mezclando* incide de nuevo en el nivel transraccional y adopta lo que Amado Alonso denomina no-forma sintáctica. El inicial *Es que* (v. 17) no tiene el valor ilativo y justificador corriente en español, sino el de rebeldía emocional que a veces asume *pero* en casos análogos. El *rodeo* (v. 18) parece un sujeto del que se va a declarar algo (como el *Aquello* del v.11), pero es la respuesta a las interrogaciones afectivas del 17: no sabemos *de dónde, por donde, dónde*: sólo hay la constante ronda silenciosa del golpe.

El *Por eso* inicial de la secuencia que comprende los versos 22 al 31 constituye para Alonso el gozne estructural de todo el poema. Los dos primeros períodos estróficos presentan la agitación de la vida en la caótica pululación de las fuerzas vitales que nos rodean con el presagio de la destrucción. *Por eso* (porque la agitación de la vida no tiene sentido), entregarse a la poetización (“el pecado de poetizar en vez de vivir”): detenerse a percibir en lo inmóvil el inmenso aleteo del misterio, el misterio (“lo que mi corazón pálido no puede abarcar”).

En los versos 26-29 enumera algunas de las manifestaciones del gran misterio que sale del corazón en lágrimas que asoman, en esfuerzos humanos, en tormentas físicas y psíquicas. El sentido de estos versos -el único sentido valedero de la vida y del mundo- es el poético, según Amado Alonso. El poeta se zafa del caótico agitarse de la vida organizada, *se detiene en lo inmóvil y radical*, y percibe (poeta-antena) el último y único sentido (Alonso, 1974: 196). El símil del verso 31 (“como con una espada entre indefensos”) es para Amado Alonso lo que sobresale

en el poema por su esplendor y nitidez. De nuevo se refiere el crítico a la voluntad de «no-forma» en el poema. La sintaxis es arbitraria y embriónica, y los versos 22-23 constituyen un buen ejemplo de la negación del ritmo.

De los versos 32 al 37 puede extraerse el sentido del «misterio de la vida»: el mismo objeto que acaba de imaginarse como palomas que surgen de una tenebrosa barranca es ahora presentado como un sonido prolongado e incontenible que cae y cubre el mundo creando las cosas elementales. A continuación el mismo objeto se ve como una gota del tiempo, una hora que crece de repente, extendiéndose sin tregua.

En el último período estrófico (vv. 38-42) se aporta una respuesta indirecta a la interrogación anterior. La interrogación se refiere -según Alonso- al sentido de la vida y al reino del alma; la respuesta consiste en desviar la vista hacia el reino de la naturaleza y hacia objetos de existencia efímera, pare ver en esto reflejado aquello.

Desarrollando estas observaciones de Amado Alonso, Alain Sicard considera estas dos últimas estrofas paralelas o complementarias: la imagen del sonido que se materializa y cubre de piedras los caminos y la de los «zapallos» -esas gruesas calabazas que se encuentran en América del Sur- que, según le confesó el propio poeta a Amado Alonso, simbolizan «la materia cósmica que nace a la vida», constituyen dos respuestas a la pregunta sobre el sentido de la vida («Ahora bien, de qué está hecho...etc...») (Sicard, 1981:220).

Comenta el mismo Sicard que ese paralelismo no excluye los puntos de intersección, y en especial el sonido que ha generado esa lluvia cósmica de piedras, que escuchan los zapallos. En efecto, el verbo «estirar» parece suscitado por el verbo «crecer», de la estrofa precedente, de la misma manera que «las pesadas notas» parecen anunciadas por el verbo «caer». Son estos dos verbos (caer-crecer) -representantes de lo íntimo en el pensamiento poético de Neruda- los que permitirán apreciar todas las implicaciones temáticas de la imagen final. Sicard analiza exhaustivamente la imagen: las calabazas se estiran para escuchar el «sonido primordial» mencionado en la estrofa precedente y nacen de ese estirón. Pero, lo que de hecho escuchan es el rumor de su propio crecimiento. De lo que se deduce la idea, aparentemente absurda por su tautología -que está en la base de la anomalía sintáctica destacada por Alonso, Sicard y otros investigadores- de que esas calabazas nacen de su propio crecimiento, del ruido que hacen al caer las «gotas» de materia de las que se componen. La caída de la gota, por medio del sonido que produce, engendra la planta. De esta forma, el tema del «caer» o del «cre-



cer” permite descubrir, tras la gota de agua, la semilla. La intención de Neruda -concluye Sicard- consiste en expresar la génesis de la materia a partir de sí misma. Ahora bien, es de modo no dialéctico como se expresa esta relación dialéctica: produciendo el sonido y producida por el sonido simultáneamente, la gota de agua de *Galope muerto* resume de manera confusa un ciclo que más tarde será el de la reproducción de la semilla (Sicard: 1981: 221).

En “Estirando sus plantas conmovedoras”, como en otros versos de *Residencia en la tierra*, asistimos, más que a una verdadera génesis de la materia, a un doloroso esfuerzo de las cosas para llegar a ser desde el fondo mismo de la destrucción temporal. Los dos grandes poemas eróticos de *Residencia en la tierra*: «Materia nupcial» y «Agua sexual» son también representativos de ese movimiento hacia el ser, que no ha hallado su dialéctica y que parece condenado a ver fallido su cumplimiento (Sicard, 1981: 221).

Las investigaciones posteriores de *Residencia en la tierra* ratifican muchas de las bases argumentativas de Amado Alonso. Se subraya, así, que las palabras en *Galope muerto* emergen con la fuerza confusa de una erupción que brota desde zonas profundas de reflexión y desconcierto. Constituyen una tentativa hacia la configuración directa del tiempo progresivo en sus encontradas connotaciones de acumulación y pérdida, de inmovilidad y movimiento, de silencio y sonido, de crecimiento y putrefacción, de lentitud y rapidez, de unidad y desorden, de sol y hielo, de alturas y abismos, de luz y sombras, de vida y muerte (Loyola, 1967: 65). Todas estas instancias acuden al texto sin precisarse. La imagen tiene la borrosidad de una panorámica torpemente enfocada.

Estas imágenes se sustentan, según Alonso, en una sintaxis deliberadamente inconexa, sin forma suficiente. Ejemplos de ello en la última estrofa serían la determinación temporal *una vez* en conflicto con el presente *escuchan*, la frase relativa *de lo que* construida con un verbo en gerundio (*solicitándose*), lo cual sobrepasa todo el margen de libertad estilística que permite el funcionamiento del español, etc. (Alonso, 1974: 198).

A pesar de este aparente desorden constructivo, no puede decirse que el poema carezca de estructura: aparece, en efecto, dividido en cinco momentos o períodos estróficos. El primero de ellos sólo quiere transcribir con imparable fidelidad la intuición del caos de la vida. El segundo insiste en la visión, introduciendo primero el juicio valorativo (inanidad de tal agitación: vv. 12-13), y luego la angustia que nos produce el acecho incierto de la muerte y de su golpe seguro. En el terce-

ro el poeta se salva del sin sentido de la vida por el ejercicio de la poesía. En el cuarto, el don poético entrevé el misterio del perpetuo movimiento y aumento de la vida, allá en la abstracción del tiempo inicial y tenebroso. En el quinto, se contempla con todo sosiego esa misma vida llegando al reino de la naturaleza y acumulándose en los carnosos zapaños. El poema termina de manera abierta, sin recogerse sobre sí mismo para acusar su factura de entidad individual y conclusa. Las imágenes, salvo unas pocas (vv. 4, 7, 12, 21, 31, 37) son adrede como fotografías movidas, imágenes no realizables por la imaginación sensorial, y todas, menos la del v. 31 (“como una espada entre indefensos”), opacas, grises y sin perfil dibujado. Amado Alonso interpreta el proceder de Neruda en este poema como fruto de la influencia superrealista francesa, que prohíbe en la imagen la posibilidad de visualización. Así, las intuiciones se dejan tal como llegan en el primer momento, sin ahondarlas ni acabarlas. Neruda parece seguir lo formulado por André Breton en su *Manifiesto du surréalisme*: «Si tal o cual frase mía me causa por el momento una ligera decepción, me confío a la frase siguiente para corregir sus yerros, y me guardo de recomenzarla o de elaborarla. Sólo la menor pérdida de ímpetu me podría ser fatal. Las palabras, los grupos de palabras *que se suceden* practican entre sí la más grande solidaridad. No me toca a mí favorecer a éstos a expensas de aquéllos. La que tiene que intervenir es una compensación milagrosa...y en efecto interviene».

Esta veta superrealista la encuentra ya S. Yúrkievich en *Tentativa del hombre infinito*, cuyo nexa con *Residencia en la tierra* lo proporcionaría precisamente «Galope muerto». Este poema revelaría también una concepción mítica, la actualización de la cosmogonía. Tal concepción es extendida a otros poemas como «Ritual de mis piernas» y «Barcarola» por investigadores posteriores. Habría así en «Galope muerto» una prevalencia de la estética romántica, plasmada en la concepción de la existencia como un proceso complementario de vida y muerte, como un vasto caos cíclico (Lozada, 1973).

También en la órbita de Amado Alonso, John M. Bennett encuentra acertada la interpretación de estética de la desintegración en *Residencia* y en «Galope muerto», aunque un punto debe ser corregido: el mundo poético que se desintegra está a la vez en un proceso de desintegración. En un sentido semejante, René de Costa declara que aunque el tema de «Galope muerto» sea la desintegración perpetua de la vida, el poema concluye con una nota afirmativa (Costa, 1979). Esta percepción doble de la realidad se manifiesta en estructuras antitéticas. Bennet estudia nueve imágenes antitéticas de «Galope muerto»; examina luego el valor

del agua (como totalidad) y del círculo (visto como proceso dinámico), para penetrar más tarde en el sentido de dos dicotomías: lo vacío y lo lleno, lo callado y lo sonoro. También el tiempo aparece dualmente representado: hay uno singular, fragmentado, divisible, y otro infinito, indivisible; sin embargo ambos aparecen constantemente unidos. Formalmente estos fenómenos se plasman en pasajes de gran claridad y en pasajes de gran confusión sintáctica, como ya explicaba Alonso.

El sentido de la desintegración preside también la elegía *Alberto Rojas Jiménez viene volando*, a la que A. Alonso no le dedica un análisis tan exhaustivo. En esta composición, los aspectos del esquema elegíaco -panegírico, elogio de virtudes, *planto* propiamente dicho- presentan un planteamiento remozado y audaz. Aquí se enfrentan con consistente insistencia, según Alonso, el anhelo y la destrucción, el espíritu y la muerte.

Loveluch, que profundiza en algunas de estas ideas, analiza la enumeración *atomizada* y torrencial, la atmósfera de espesura y magia oníricas, la maraña de *dissecta membra*, el avance envolvente y ritual del estribillo martilleante y repetido como un estremecimiento de sollozos y los ritmos misteriosos de rara circularidad fonética (Loveluch, 1974: 368). El poema, por otra parte, ilustra rasgos muy significativos de la lírica del siglo XX -con anterioridad a la irrupción de la *antipoesía* que ella lleva en germen-, en cuanto se alza ante los ojos del lector como un desafío o provocación, como una página oscura y hermética, proclive al asintactismo, el delirio y la concepción visionaria. Algunos de estos aspectos -como los analizados en *Galope muerto*- no son ajenos a la imaginación superrealista. El avance del texto es disonante en extremo: el poema no progresa en ampliaciones sintácticas, sino por agregación de elementos que acumula una impresionante enumeración caótica referida a la muerte y la destrucción del cuerpo llorado. La enumeración caótica que el maestro Leo Spitzer estudió magistralmente en la poesía moderna no merece una especial atención de Amado Alonso en esta ocasión.

Desde el punto de vista métrico, el poeta recurre a una forma clásica: la estrofa sáfica de versos sueltos, explorada por el autor en otros poemas como «Ángelica Adónica» y en libros posteriores a *Residencia*. Lo primero que llama la atención en la elegía es la presencia del citado estribillo o *ritornello*, que adopta lo que algún investigador ha denominado «forma litánica». La reiteración simétrica del «**vienes volando**» tiene, para Loveluch, dos funciones: imponer con energía visionaria el símbolo del vuelo como permanencia del «deudo» llorado y conferir a la

composición un valor sonoro y rítmico, ritual y mágico, muy pertinente para representar la repetición sin cansancio del lamento. Todo ello en la tradición de E. A. Poe, que José Asunción Silva lleva a su máxima tensión dentro del modernismo literario de Hispanoamérica (Loveluch, 1974: 369).

Esta estructura rítmica presenta algunas analogías, según Alonso, con otras composiciones como «Sólo la muerte» y «El sur del Océano».

No es ajena tampoco la elegía a la técnica de la pintura impresionista: gracias a ella, el pensamiento puede recubrir o rellenar los vacíos del texto y comprobar cómo los objetos de la vida práctica se suman pero no se conectan: «Hay ron, tú y yo, y mi alma donde lloro,/ y nadie y nada, sino una escalera/ de peldaños quebrados, y un paraguas: vienes volando». Estos textos, como diría Umberto Eco constituyen «una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de lo “no dicho” o de la “ya dicho”» (Eco, 1981: 39).

De los diversos elementos que enumera la primera estrofa del poema **-plumas, noches, magnolias, telegramas-** y que desde el comienzo nos provocan una visión desmembrada o desarticulada de la realidad, un vocablo llama especialmente la atención: **entre**, que se convierte por iteración en el valor más significativo de la secuencia. La reiteración, desde su inicio apunta al hecho, intensificado por las veintitrés estrofas, de que el personaje no reposa en tal o cual sitio: está *más allá, sobre, bajo, entre, al lado, más abajo*, en caudalosa acumulación.

Como observa Loveluch, no deja de ser significativo para el espacio de la fantasmagoría de los primeros versos el carácter metonímico de *plumas* y de *telegramas* con respecto a sus asociaciones necesarias: aves de la muerte-comunicación de desgracias. Lo mismo ocurre entre *noches* y *magnolias*, flores éstas de asociación mortuoria, por su fría palidez lunar (Loveluch, 1974: 370).

Amado Alonso comprueba de nuevo la amalgama de lo realista con lo fantástico y con sus desbordadas imágenes de desmesura: la imagen de *debajo* sigue horadando el suelo, hacia abajo, inconteniblemente: estás debajo de las tumbas, más abajo de las capas geológicas que contienen fósiles, más abajo de las últimas capas de agua subterránea, y tú sigues tu vuelo. Y el vuelo continúa (Alonso, 1974: 325-326).

En estrofas siguientes («Más allá de la sangre y de los huesos/ más allá del pan, más allá del vino...») hay un regreso a estratos cotidianos, después del desesperado viaje de rescate (Loveluch, 1974: 371). Amado Alonso lo interpreta como una persistencia de la afirmación del amigo muerto, por encima o más allá de la pérdida de lo elemental corpóreo

(la sangre y los huesos) y de los esenciales medios de vida (el pan, el vino y el fuego). El signo positivo y de afirmación vital de estos elementos se trueca en figuraciones sacrificiales y mortuorias en los de la estrofa siguiente: **vinagre, putrefacciones, violetas, muerte**.

Seis elementos del entorno social se singularizan e intensifican a continuación gracias a la fuerza individualizadora que le confiere el conector **y**: «Sobre diputaciones y farmacias,/ y ruedas, y abogados, y navíos/ y dientes rojos...». La estrofa siguiente sirve claramente de distensión: es una especie de paréntesis provinciano, de pueblo dormido y de vida lentísima, según Loveluch. Destaca, así, el alcance casi pictórico con que esas «grandes mujeres» picassianas destrenzan su pelo. Pero pronto vuelve el patetismo, y las «azucenas enterradas» -como las «niñas sumergidas» de versos anteriores- invocan con dolor lo hermoso arrancado con violencia y misterio, la destrucción del esplendor de la existencia. A ello contribuye también la eficaz sinestesia expresiva «**color amargo**» y la enumeración caótica «**dentistas-congregaciones-cine-túneles-orejas**» de las dos estrofas siguientes. Y de nuevo, el vino, ahora gestándose en la oscuridad «materna» de odres y cubas (**madera roja**), y más abajo «**el cementerio sin paredes...**», que Amado Alonso interpreta como si Rojas Jiménez hubiese muerto en el mar: «El amigo, muerto en el mar, en ese cementerio sin muros donde los marineros se extravían» (Alonso, 1974: 106). Pero Rojas Jiménez, murió en Santiago, de una terrestre pulmonía, y la muerte es el mar desde la feliz metáfora manriqueña hasta las posteriores elaboraciones de Antonio Machado y otros autores pasando por Quevedo y el capitán Fernández Andrada.

El proceso de destrucción y desintegración se hace más obsesivo en la estrofa siguiente, intensificado por las construcciones paralelísticas y por la acumulación de **cae-cae-caen** en posición final. Alonso interpreta la **risa** del tercer verso como el desmadejamiento de la mandíbula, agente expresivo de la felicidad intensa. No resulta extraña esa invocación de acciones por medio de toques metonímicos en la lírica de Neruda. La lluvia cae en esta estrofa de **dedos, huesos, médula**, mientras en la siguiente **el corazón descende en gotas, corriendo, invierno abajo, tiempo abajo**.

A la visión del cuerpo inmóvil «**rodeado de cemento**» añade dos versos dinámicos y vigorosos en su contraste: «**y negros corazones de notarios/ y enfurecidos huesos de jinetes**». Amado Alonso hace notar que **notarios** aparece varias veces como cifra del descarrío radical de la vida, del total malogro y equivocación del hombre, pues centran la existencia en la vigorosa reglamentación y fiscalización de la vida. Es el sen-

tido que asumen en otros poemas como *Sólo la muerte* y *Walking around* (Alonso, 1974: 255).

Las frases exclamativas «**Oh amapola marina, oh deudo/ oh guitarrero vestido de abejas**» marcan el momento climático y panegírico del poema. La referencia a las **abejas** suele entrañar casi siempre una connotación positiva en la poesía nerudiana, mientras que **amapola marina** sugiere reminiscencias de las **amapolas verdes** de «*Barcarola*». Se pasa seguidamente a un rechazo de la muerte sustentado en estructuras paralelas: «**No es verdad tanta sombra persiguiéndote,/ no es verdad tantas golondrinas muertas**». Para Alonso las **golondrinas** parecen tener algo del valor simbólico de las palomas, como instantes fugaces de gloria, y las compara con las **golondrinas verdes** de la *Oda a García Lorca* y con las que aparecen en *Tango del viudo*, en *Alianza (Sonata)* y en el poema *Pelleas y Melisanda* de *Crepusculario* (Alonso, 1974: 232).

El viento de Valparaíso de la siguiente estrofa aprendió a amarlo el poeta en contacto con Rojas Jiménez, como ha demostrado Margarita Aguirre: «Él me mostró Valparaíso -confiesa Neruda-, y aunque su visión del puerto era como si nuestro puerto extraordinario estuviera dentro de una botella encantadora, él descubría los colores, los objetos, y hacía de todo algo irresistiblemente novelero» (Aguirre, 1973: 100).

El “cuadro” porteño se prolonga en «**Hay vapores, y un frío de mar muerto,/ y silbatos, y meses, y un olor/ de mañana lloviendo y peces sucios**». Una mayor concentración de autobiografía y recuerdos inspira la estrofa siguiente. La serie acumulativa «**ron, tú, yo y mi alma**» queda borrada por el **nadie** y **nada** de la muerte. Y de nuevo el **mar**, el mar y la muerte: «**Allí está el mar...te oigo/ venir volando bajo el mar sin nadie//...oigo tus alas y tu lento vuelo...**». Loveluch ha resaltado la importancia del adjetivo «**lento**», de tanta significación en el sistema léxico y de desplazamiento de figuras en las dos primeras *Residencias* (Loveluch, 1974: 378). Un símil explicita el significado de ese «**lento vuelo**» y lo asocia a palomas perdidas en el espacio. Amado Alonso había destacado ya la comparación de los golpes de las alas del océano letal con los de las alas de las palomas, y la relaciona con imágenes semejantes de *Barcarola*.

La estrofa final representa al amigo en ese vuelo de ansias de perduración en que insiste cada estrofa, aunque ya muerto definitivamente y privado de todo (Alonso: 1974: 225).

Si en las estrofas anteriores hay una convergencia de los diversos niveles lingüísticos para desarrollar todas las virtualidades expresivas, en



la final asistimos a una mayor intensificación fónica y rítmica que acentúa la noción de total soledad y abandono de la muerte. Los dos primeros versos se articulan en torno a **solo** y a su derivación **solitario**; los siguientes sobre el nexa **sin** -iterado cinco veces- para acrecentar el concepto de carencia y abandono que comporta la muerte: «**sin sombra y sin nombre**», esto es, sin corporeidad ni identidad, y sin ninguno de los posibles placeres de la vida: «**sin azúcar, sin boca, sin rosales**».

El análisis de estas composiciones nos pone de manifiesto cómo Amado Alonso alumbró ya algunos de los principios básicos de la teoría literaria moderna. Sus procedimientos han sido criticados por Martínez Bonati (1972: 161-162) y otros autores, señalando los límites de la filología tradicional. Reconocen, sin embargo, que su estudio sobre Pablo Neruda es «magnífico y fundamental» (Martínez Bonati, 1972: 161).

Las investigaciones posteriores de Concha, Loyola, Rodríguez Monegal y Sicard sobre el autor chileno han superado algunos de los aspectos de la crítica de Amado Alonso, pero se reconocen deudores de sus intuiciones y planteamientos. Autores como Camacho Guizado proponen una interpretación de *Residencia*, siguiendo las líneas generales del análisis mítico propuesto por Yurkievich (Camacho Guizado, 1978). Otros como René de Costa consideran *Residencia* como una obra hermética, onírica, concentrada, donde lo esencial es la absoluta certeza de la muerte universal (Costa, 1979).

Los que, a su vez, han revisado algunas de estas teorías, como Alcides Jofré, han resaltado lo extraordinariamente rica y compleja que fue la teoría de Amado Alonso. Nuestro crítico percibió cabalmente una parte importante de la poesía de Neruda: la de las primeras *Residencias*. Los libros posteriores no fueron conocidos ni estudiados por él, si exceptuamos algunos fragmentos de *Canto general*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. DE., (1979), *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.  
 AGUIRRE, M. (1973), *Las vidas de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Grijalbo.  
 ALAZRAKI, J. (1965), *Poética y poesías de Pablo Neruda*, New York: Las Américas Publishing Co.  
 ALCIDES JOFRÉ, M., (1987), *Pablo Neruda: Residencia en la tierra*, Santiago de Chile, Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales ARCIS y Girol Books.  
 ALDUNATE PHILLIPS, A., (1936), *El nuevo arte poético y Pablo Neruda*, Santiago, Nascimento.

- ALONSO, A., «Algunos símbolos insistentes en la poesía de Pablo Neruda», *Revista Hispánica Moderna*, V, nº 3 (1939), pp. 191-220.
- , (1940), *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires, Losada.
- , (1968), Prólogo a *Filosofía del lenguaje*, de Karl Vossler, Buenos Aires, Losada, 5ª ed.
- , (1974), *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires, Sudamericana.
- , (1986), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª edición, tercera reimpresión.
- BALLY, Ch., (1921), *Traité de stylistique française*, 2º ed., Heidellberg, Winter, s/d.
- BELLINI, G., (1973), *Neruda*, Milan, Edizioni Accademia.
- BOLELLI, T., (1965), *Per una storia della ricerca linguistica*, Napoli, Morano.
- BRION, M., «Pablo Neruda», (1936), *Nouvelles Littéraires*, Paris, 18 de abril de 1936 [traducido al español en *Revista de Indias*, Bogotá, nº 1, julio de 1936, pp. 59-60].
- CAMACHO GUIZADO, E., (1978), *Pablo Neruda: naturaleza, historia y poética*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- CAPDEVILLA, A., (1936), «Pablo Neruda o aquel que se cansó de ser hombre», *Nosotros*, Buenos Aires, nº 7, octubre de 1936.
- CONCHA, J., (1963) «Interpretación de *Residencia en la tierra*», *Revista Mapocho*, nº 2, Santiago de Chile [1963] pp. 5-39.
- , (1972), *Neruda (1904-1936)*, Santiago de Chile, Universitaria.
- COSERIU, E., (1962), *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos.
- COSTA, R. DE (1979), *The poetry of Pablo Neruda*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- ECO, U., (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- ESTRADA, G., (1936), «Residencia en la tierra», *Revista de Revistas*, Ciudad de México, 26 de enero de 1936 [publicado posteriormente en *El Argentino*, La Plata, 23 de marzo de 1936].
- FINLAYSON, C., (1938), «Pablo Neruda en "Tres cantos materiales"», *Poetas y Poemas*, Santiago de Chile, Ediciones Revista Universitaria.
- , (1940), «Poesía de Neruda. Significación de elementos», *Universidad Católica Bolivariana*, Medellín, 4, nº 15, abril-mayo de 1940, pp. 17-48.
- FLORES, Á., ed. (1973), *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Ocnos.
- , comp., (1987), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, M., (1936), «Residencia en la tierra», *El Sol*, Madrid, 2 de enero de 1936.
- JIMÉNEZ, J. R., (1937), «El único estilo de Eugenio Florit», *Revista Cubana*, La Habana, abril-julio, 1937.
- LOVELUCH, J., (1974), «La sintaxis de la desintegración: sobre una elegía de Pablo Neruda», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 287, pp. 361-380. [Publicado luego con el título «Alberto Rojas Jiménez viene volando», en Á. Flores,



- comp.,(1987), *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, D. F., F.C.E., pp. 124-143.
- LOYOLA, H., (1967), *Ser y morir en Pablo Neruda 1918-1945*, Santiago de Chile, Editora Santiago.
- , (1975), «*Tentativa del hombre infinito* cincuenta años después», *Acta Literaria*, Academiae Scientiarum Hungaricae, tomos 17 (1-2), pp. 111-123.
- , (1987), «*Residencia* revisitada», en Á. Flores, compilador, *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
- LOZADA, A. (1971), *El monismo agónico de Pablo Neruda*, Ciudad de México, Costa Amic.
- , (1973), «Análisis de *Galope muerto*», en Á. Flores, ed., *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Ocnos.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1972), *La estructura de la obra literaria* [1960], Barcelona: Seix Barral.
- MELÉNDEZ, C., (1936), «Pablo Neruda en su extremo imperio», *Revista Hispánica Moderna*, III, nº 1 [1936], pp. 1-32.
- MISTRAL, G., (1936), «Recado sobre Pablo Neruda», *Repertorio Americano*, de 23 de abril de 1936 [publicado también en *El Mercurio*, de 26 de abril de 1936].
- PAZ, O., (1938), «Pablo Neruda en el corazón», *Ruta*, Ciudad de México [1938], nº 4, pp. 24-33.
- PAZ GAGO, J. M.,(1993), *La Estilística*, Madrid, Síntesis.
- POULET, G., (1950), *Etudes sur le temps humain*, París, Plon.
- RICOEUR, P., (1955), *Histoire et vérité*, París.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E., (1966), *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada.
- SERRANO PLAJA, A., (1938), «Pablo Neruda», *Revista de las Españas*, Madrid [1938], nº 102.
- SICARD, A., (1981), *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Madrid, Gredos.
- SPITZER, L., (1931), «La interpretación lingüística de las obras literarias», en Karl Vossler, Leo Spitzer y Helmut Hatzfeld, *Introducción a la estilística romance*.
- , (1961) «Les études de style et les différents pays», *Langues et littérature*, Actes du VIIIe Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes, París, Les Belles Lettres.
- , (1968), *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2ª reimpresión.
- VOSSLER, K., (1929), *Positivismo e idealismo en la lingüística*, Madrid-Buenos Aires, Editorial Poblet.
- YLLERA, A., (1986), *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial, tercera edición ampliada y corregida.
- YURKIEVICH, S., (1973), *Fundadores de la nueva poesía latino-americana*, Barcelona, Barral Editores.
- , (1973a), «El surrealismo de *Tentativa del hombre infinito*», en A. Flores, ed., *Aproximaciones a Pablo Neruda*, Barcelona, Ocnos.
- ZAMBRANO, M., (1939), «Pablo Neruda o el amor de la materia», *Aurora de Chile*, Santiago, 4 [1939], pp. 4-5.