

LA ESTILÍSTICA TEÓRICA DE AMADO ALONSO. UNA APLICACIÓN PRÁCTICA: POESÍA Y ESTILO DE PABLO NERUDA

PEDRO CORREA RODRÍGUEZ
Universidad de Granada

RESUMEN

Exponemos de modo sucinto las piedras angulares de la estilística literaria tales y como fueron pensadas y llevadas a cabo en la práctica por A. Alonso sirviéndonos de su obra *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. La sistematización completa de su pensamiento crítico no puede prescindir de sus estudios específicos concretos. Todos ellos completan la doctrina explicitada en algo más de media docena de artículos. De una atenta lectura deducimos su modernidad doctrinal lingüística y literaria.

PALABRAS CLAVE

Sentimiento, intuición, expresión, emoción, lo psíquico, palabra, forma interior, ritmo, sintaxis, metáfora. imágenes, símbolos, fantasía.

ABSTRACT

We set out in a concise way the cornerstone of the stylistic literary the way they were thought and put into practice by A. Alonso making use of his work *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. The whole systematization of his critical thought cannot dispense with his specific concrete studies. All of them complete the exposed teaching in something more than half a dozen articles. From a carefully reading we deduce its doctrinal modern age linguistics and literary.

KEY WORDS

Sentiment - Intuition - Diction - Pathos - Psychic - Vocable - Garb - Rhythm - Syntax - Metaphors - Figures - Symbols - Imagination

RÉSUMÉ

Nous présentons succinctement les soutiens fondamentaux de la stylistique littéraire selon fut établie pour A. Alonso dans *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*. Toute la systématisation de sa pensée critique ne peut pas faire abstraction de ses études spécifiques concrètes. Tous complètent la doctrine exposée au travers d'une demi douzaine d'articles. Nous déduisons d'une lecture attentive sa modernité doctrinale linguistique et littéraire.

MOTS-CLÉ

Sentiment - Intuition - Expression - Emotion - Psychique - Mot - Forme intérieur - Rythme - Syntaxe - Métaphores - Images - Symboles - Fantaisie

La crítica reconoce en la trayectoria investigadora de Amado Alonso cierta aversión o cuando menos indiferencia ante las formulaciones teóricas de su edificio estilístico básico. No se le reconoce la existencia de un corpus sistematizado que por otra parte aplica rigurosamente. Como todos los axiomas universales nos encontramos con una verdad a medias. Sí tenemos una serie de artículos expositores de su metodología y en tal manera que ordenados pueden servir para que el lector sea capaz de extraer de ellos un cuerpo de doctrina en la línea de una peculiar estilística literaria. Pero además, no hubiera sido necesaria la obra densa teórica porque su sistema se torna meridiano si leemos con intencionalidad cualquiera de sus múltiples aplicaciones prácticas bien a un texto determinado bien a un autor concreto. Es lo que me propongo extraer de su obra *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*¹.

Abundando en la primera de las afirmaciones, nadie puede dejar de reconocer que las cien primeras páginas de *Materia y forma en poesía*

1. H. Hatzfeld destacó el papel desempeñado por A. Alonso dentro de la crítica literaria española y tuvo palabras elogiosas para su estudio *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* al que calificó de profundo y luminoso, lo considera en el fondo obra indispensable para el conocimiento básico del pensamiento de su autor (v. *Estudios de estilística*, ed. Planeta, Barcelona 1975). También podemos completar la concepción teórica del estudioso navarro en el artículo de E. Rodríguez Monegal «La crítica literaria en el siglo XX: la estilística de Amado Alonso», Número IV, 1952, Montevideo, p. 321-332.

encierran toda una programática, especialmente en artículos tan luminosos como *Sentimiento e intuición en la lírica* y la *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*. En un sentido más concreto también podemos recurrir a *Clásicos, románticos, superrealistas*, *El ideal clásico de la forma poética*, *El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro*, *La interpretación estilística de los textos literarios* y *El ritmo de la prosa*. En todos ellos se pueden espigar ideas muy precisas que vamos a ver aplicadas con todo rigor en sus múltiples comentarios, especialmente de autores clásicos, modernos e hispanoamericanos. Centraremos nuestra atención en la obra antes citada².

Si nos fijamos en el título podemos observar que A. Alonso procede simultáneamente a establecer dos grandes caminos cuyas relaciones se fijan en la creación poética de Neruda; por un lado la poesía del chileno desde sus orígenes hasta la gestación de las *Residencias*, por otro, la configuración de un estilo peculiar analizado y visto en cada poema según la concepción idealista de la creación y del lenguaje. Por eso cada comentario a un poema determinado suscita, sugiere, se apoya en un cuerpo de doctrina extraído de los presupuestos idealistas tal y como él los concibe. Este corpus doctrinal se puede aislar y aunque sea coincidente al que encontramos en los artículos antes citados siempre se pueden espigar puntos inéditos o escasamente desarrollados que completan su concepción teórica³.

2. Los artículos citados en primer lugar sirven para la exposición de la importancia que adquieren en la estilística tanto la intuición como el sentimiento. Constatamos que apenas si hay distinción entre la teoría ilustrada expuesta en ellos y la aplicación de ambos en la obra de P. Neruda. Así como los dos siguientes también encontraron su respuesta concreta en los poemas nerudianos. Los citados en último lugar los consideramos imprescindibles para un mejor conocimiento de su concepción de la estilística. Importantísimo es el titulado *El ritmo de la prosa* por las consecuencias doctrinales que de él se derivan. No hay por lo tanto un corpus doctrinal que va por un lado y una realización práctica que va por otro. El crítico aplica con todo rigor su ideario hasta el punto de que encontraremos en el comentario a la obra poética de Neruda fragmentos que el lector ha leído casi al pie de letra en esa media docena de artículos.

3. Hemos de hacer una salvedad; la cronología anticipa la práctica sobre la teoría. Recordemos la muestra inicial sobre la obra de Valle-Inclán recogida en *Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán* (Verbum, núm. 71, Buenos Aires, 1928, p. 6-42) y la posterior titulada *La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán (Materia y forma en poesía)*, Madrid 1955, p. 313-369). Algo parecido ocurre con el libro que nos ha servido de base. Su punto de partida es anterior a sus grandes sistematizaciones. Quizá el ensayo más próximo sea la *Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística*. Hay aspectos claves desarrollados en el libro como los relacionados con la fantasía que tendrán cabida en teorizaciones posteriores.

Ya en el capítulo primero, cuando traza la evolución poética de Pablo Neruda, comienza a exponer su doctrina como guía para que el lector no se llame a engaño y sea capaz de establecer una estrecha correlación entre lo creado por el poeta y el impulso o motor que le ha empujado a decir o expresar las cosas así y no de otra manera. Hemos de eliminar todos aquellos procedimientos propios del estilo del poeta y que solamente se dan en él; son los configuradores de su propia personalidad como creador. No así desde el momento en que deja sentado un principio básico en su evolución poética aplicable a muchos otros:

a. Neruda procede por condensación progresiva del sentimiento a través del ensimismamiento.

b. Se adensa en el mundo del sentimiento que le sirve de obstinado anclaje.

c. Finalmente se desentiende de las estructuras objetivas.

Cuando el crítico selecciona estos principios básicos no está más que aplicando unos campos semánticos primordiales en toda estilística: el sentir, la expresión del sentir y el medio de representación de ambos. Por eso el crítico establece de entrada que en la obra de Neruda encontramos, como en cualquier otro poeta lírico, una nueva relación entre el sentir y su expresión y la técnica de representación. Nada de todo esto puede ser analizado con principios de razón, escapa a toda comprensión lógica y cordial, sólo el sentimiento, lo vivido y lo sufrido, pueden hacer realidad el mundo interior el cual aflora mediante la representación verbal. Si la razón ordenadora tiene poco que ver con esto ¿dónde está la raíz? ¿a través de qué medios la traduce el poeta en actos de creación?. Las respuestas a estas preguntas se encuentran en los capítulos II y III casi ordenadas como un sistema y las aplica rigurosamente a partir del estudio concreto del ritmo y en sucesivos capítulos.

Parte A. Alonso del principio siguiente:

En la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y la cruz de una onza: sentimiento e intuición⁴.

Aquí tenemos los dos pilares básicos de su sistema poético-crítico. Con ellos configura una estilística dúctil aplicable a los poetas de todos los tiempos. Pero ambos conceptos necesitan ser completados y expli-

4. Alonso, A. *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, ed. Sudamericana, Buenos Aires 1954 (cito por la ed. de Barcelona 1971).

cados y ambas tareas las encontramos en las páginas sucesivas de este luminoso capítulo. Por riguroso orden expositivo leemos lo siguiente:

1. Hay una estrecha relación entre la tensión sentimental y la inspiración que no es ni más ni menos que la fuerza nacida en el sentimiento y proyectada hacia la expresión constructiva.

2. El sentimiento es en consecuencia intuido, lo cual no es obstáculo para que haya sido vivido y sufrido. En un proceso posterior se revisite de forma para poder presentarse ante el lector. Son necesarias unas vivencias en estrecha relación con la tensión emocional que producen en el interior del creador. Todo esto es con palabras del propio crítico «intuición del sentimiento».

3. En la lucha entre la intuición, la búsqueda de la expresión y el «contagio sugestivo del sentimiento» nace el camino que nos conduce directamente al mundo que nos rodea. Se exterioriza a través de la palabra.

4. La intuición escapa a la razón; su raíz radica en el sentimiento inexplicable, por eso es irracional y para poder salir al exterior necesita de unos recursos que sean aptos para la expresión de la irracionalidad. Su medio idóneo son las imágenes y las metáforas.

5. Tomándolas como base, el poeta las emplea como recursos válidos de naturaleza simbólica que hacen realidad, de modo indirecto, a lo intuido a través del sentimiento. Aquellas se ayudan necesariamente de «intuiciones imaginadas» y «vagos atisbos de poder sugestivo».

6. La labor del poeta, según A. Alonso, no es otra que unir por medio de la palabra la intuición y el sentimiento. De tal manera que no haya fisura entre ellos, o dicho con palabras del propio analista:

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 realidad. Las intuiciones son sentimientos objetivados.

7. La perfecta unión de sentimiento e intuición configura una estructura que A. Alonso denomina «forma interior»; es decir, la creación pasa de potencia a acto.

Todas estas consideraciones, es verdad, no son gratuitas, sirven de introducción para aplicarlas al estudio de textos nerudianos concretos; pero al contemplar cómo esa perfecta unión proclamada no se cumple

en el poeta, llegamos a la conclusión que en la intención del crítico existe la conciencia expositiva de una concepción teórica del acto creador. Y esta afirmación se nos hace evidente cuando al final del capítulo sistematiza la oposición clasicismo-no clasicismo en función de la armonía o desequilibrio del sentimiento y de la intuición precisos y revelados a través de la expresión. Sus palabras son aleccionadoras:

A los poetas que logran normalmente el equilibrio expresivo de intuición y sentimiento les solemos llamar clásicos. A los atentos a las intuiciones, pero débiles de sentimiento (lo cual hace que las intuiciones sean claras pero pobres), les solemos llamar neoclásicos y también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos⁵.

No es necesario abundar en más citas para que se nos haga patente la relevancia alcanzada por las relaciones entre intuición y sentimiento en la construcción teórica de su estilística. Hemos de hacer sin embargo una precisión. Para A. Alonso la poesía de Neruda es de naturaleza romántica, es decir, se inclina por el sentimiento, por eso este pilar se constituye en eje explicativo del sistema poético del chileno y en consecuencia nuestro estudioso necesita perfilar y matizar la fuerza del sentimiento, explicarnos cómo opera en el acto creador y selecciona sus propios medios de expresión. Aprovecha el capítulo titulado «Enajenamiento y ensimismamiento en la creación poética» para puntualizar aspectos decisivos en su concepción del sentimiento. Establece A. Alonso un parangón entre un fragmento de una *Oda* de fray Luis «Del monte en la ladera» y diversos poemas de Neruda con la sana intención de enfrentar un clásico a un romántico o cuando menos a un moderno. Opera el crítico de la siguiente manera: en el punto de partida de toda creación existe una disposición o temple emocional el cual al contagiarse con un modo valioso de intuición engendran lo genuinamente poético. Es necesario que esa disposición inicial sea penetrada por el sentimiento que el creador reordena en corriente, fuerza motriz, juego de luces y sonido. Es competencia del sentimiento la elección y conforma-

5. Hay dos artículos que recogen dichas ideas aparecidas a lo largo de la investigación y en sus lugares oportunos; son *Clásicos, románticos, superrealistas* y *El ideal clásico de la forma poética*. La distinción entre unos y otros y los terceros la basa el crítico en las relaciones equilibradas o no entre intuición y sentimiento por una parte y representación por otra. No hay contradicción alguna entre teoría y práctica.

ción de construcciones objetivas externas adecuadas a su intención. En consecuencia el sentimiento confiere el sentido poético a la construcción seleccionada. Hasta aquí el primer paso.

Pero es necesario seguir avanzando porque todo lo establecido por el sentimiento ha de tener realidad dentro de una construcción ordenada, lógica, sometida a la razón, ha de alcanzar un sentido racional que no debe ser identificado con el poético. Para A. Alonso el poeta clásico es el que consigue armonizar el sentimiento con el pensamiento, lo íntimo con lo intelectual. Todo este proceso lo traduce para el clasicismo en este compromiso:

Las cosas acomodan su disposición y figura al sentimiento que las convoca; la razón las conduce y ordena, y vigila su ejemplaridad; el sentimiento se atempera y fija en las formas objetivas que él mismo se ha hecho bajo la vigilancia de la razón⁶.

No nos cabe la menor duda que estamos ante principios doctrinales propios de su concepción del acto creador que pueden integrarse en una ciencia del estilo literario pero siempre teniendo presente que estos principios no son gratuitos, no están como simple exposición, sino subordinados a la demostración de que la poesía de Neruda es fruto de un enajenamiento al no existir armonía o equilibrio entre sentimiento, razón y mundo de los objetos. Esto no es obstáculo para que su concepción del acto creador no se dé en la obra poética de Neruda sino todo lo contrario, lo que hemos de tener presente es que en él todo es fruto de una violenta ruptura de la armonía. Procede a presentar al lector un conjunto de poemas analizados en profundidad como comprobación de su concepción teórica para llegar a la conclusión de que:

1. El poeta Neruda conforma y configura su propio sentimiento.
2. Su creación poética transfigura el sentimiento vital sufrido en sentimiento lleno de sentido.
3. El estado sentimental supone un estadio inicial cimentado mediante el sentimiento conformador de las correspondientes y necesarias imágenes y construcciones objetivas que van apareciendo a lo largo de los poemas.

6. La glosa comentario más completa a la cita la encontramos en *El ideal clásico de la forma poética* y en los ejemplos ilustrativos de *La interpretación estilística de los textos literarios*.

4. Si unimos imágenes y construcciones con los recursos rítmicos y melódicos de la frase se consigue el contagio sugestivo del sentimiento.

5. La necesidad de nuevas imágenes obliga al poeta a regresar siempre al estadio inicial, al sentimiento originario, y encontrar en él esa nueva imagen necesaria cargada a su vez de auténtico sentido poético (este paso muy propio de la poesía nerudiana explica el ensimismamiento al que el crítico alude).

Sin embargo no todo queda en estos primeros pasos; si no hiciéramos realidad la capacidad de creación, la poesía sería solamente un conato. Necesitamos una base de sustentación material que se haga evidente en forma de acto. Esta base es la palabra poética entendida en su sentido más simple, es decir, el verbo encadenado en forma de secuencias plenas de contenido para el poeta y el lector. Ahora bien, esa palabra fruto de los pilares tan queridos por el crítico está sometida o debe someterse a unas reglas configuradoras de su lenguaje formal externo, de su lenguaje formal interno y de su estructura textual y cuyos análisis necesitan ser descodificados para su reconocimiento. Naturalmente A. Alonso recurre a todos aquellos que considera esenciales y deben serlo para su concepción porque en mayor o menor medida, con más o menos rigor, aparecen en los múltiples acercamientos que nos ha hecho de obras concretas o de la creación múltiple de autores precisos. Hay dos pilares que considera indispensables: el ritmo y la sintaxis.

El primero es entendido como la ordenación lineal de las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento. Es decir, comprende dentro de él todo cuanto pertenece al lenguaje formal externo: aspectos normalmente estudiados en la ciencia métrica, desde la existencia de una estrofa rigurosa hasta el versolibrismo, pasando por la necesidad o no de la rima y su disposición, la medida de los versos, la acentuación como marcadora de determinados ritmos y creadora de los versículos, los encabalgamientos sintácticos tan necesarios para crear ritmos en cadena, la recurrencia a medios expresivos propios de la lengua formal interna y causadores de que el movimiento expresivo sea regulado, de que sea posible un tema con múltiples variaciones mediante elementos en anáfora, la necesidad última de una sintaxis, como estructura textual, configuradora de un determinado ritmo. No podía estar ausente la fonostilística en estos menesteres.

Todo esto requiere una precisión. A. Alonso está insertando los puntos reseñados en el párrafo anterior en una obra concreta que responde

a su exigencia y por lo tanto a su existencia. No siempre se han de ver en cualquier texto poético los mismos componentes del ritmo. Pueden haber coincidencia, disparidad, suelen aparecer otros cuya ausencia es evidente en la obra de Neruda o silenciarse aquellos indispensables en la creación del chileno. En la creación poética no existe la unanimidad más que en el punto de partida y esto teniendo en cuenta la doctrina y pensamiento del crítico navarro. Y así nos lo hace ver desde el comienzo de la aplicación de los elementos configuradores del ritmo. Parte del progresivo abandono de la estrofa y la rima en favor del ritmo. El versolibrismo o el empleo del versículo son el punto de partida obligado de todos los epígrafes contenidos en el capítulo. No hemos de atenernos al pie de la letra sino al espíritu del contenido. Cuanto A. Alonso nos quiere decir es la necesidad de contar con los recursos tomados al lenguaje formal externo, al interno y a la estructura textual y en qué medida se dan en una obra determinada.

La recurrencia a estos procedimientos que son contables y susceptibles de análisis y comprensión acercan la concepción de la estilística literaria a la lingüística en cuanto ésta propugna que partiendo de la expresión como función del lenguaje su estudio permite conocer la situación concreta del hablante y por lo tanto del escritor y que aquella función se reconoce mediante el análisis de los diferentes niveles del lenguaje: fónico, gramatical y léxico-semántico. Cuando hablamos de las posibles relaciones con la estilística lingüística capitaneada por Ch. Bally hemos de tener en cuenta que de la fonética expresiva solamente interesan determinadas funciones más en la línea de las propugnadas por R. Jakobson que de la fonoestilística diseñada por N. Trubetzkoy. Una línea parecida podemos seguir para los otros componentes, el gramatical y el léxico-semántico. No tanto pensando en las anomalías cuanto en la selección necesaria. Siempre, no lo olvidemos, y es idea propugnada por los idealistas, una obra como signo lingüístico es el resultado de una serie de significantes parciales que se unen en estrecha correspondencia con una serie de significados parciales nacidos de determinadas peculiaridades psíquicas. En consecuencia, solamente los significantes son analizables, no así los significados y su conexión, meramente intuibles. Pero hemos de tener en cuenta que, según los defensores de la estilística literaria, los medios expresivos empleados no deben ser concebidos en su estudio como una simple enumeración de los mismos y su análisis sino, y esto es lo que hace A. Alonso, como componentes de un todo configurador del acto creador estando sometidos a unas leyes internas.

La labor del crítico consiste en el intento de acercamiento de esas leyes, tal y como se presentan en una obra determinada, y el lector⁷.

Con respecto a la sintaxis conviene tener presentes ciertas consideraciones que escapan a la concepción normativa que de ella tenemos. Se interesa el crítico por todo cuanto de anómalo o de incorrecto o de agramatical aparece en los poemas con tal de que se consiga una buscada expresividad. Recordemos por un momento que este capítulo incide en el empleo constantemente torpe del gerundio, en el uso de estructuras oracionales carentes de un orden lógico y no necesariamente porque sobre ellas haya pesado la concurrencia de la retórica, en la presencia de campos adverbiales insospechados en el contexto en el cual aparecen, en el abuso de los adverbios de modo terminados en «mente», en coordinaciones anómalas, en construcciones que rozan la incorrección, en el empleo asistemático de la puntuación, en la insistencia en prosaísmos sintácticos, en otras muchas libertades que se toma y harían interminable nuestra letanía. Teniendo en cuenta que cada poema postula su propia sintaxis o cuando menos cada cancionero, no es necesario creer que las anomalías son siempre las citadas sino que pueden ser múltiples y distintas y su actuación sólo es medible en función de su recurrencia. Con esas anomalías se consigue un efecto de sorpresa, hacen realidad un determinado estado de ánimo; con palabras del propio crítico,

En el lenguaje de la creación poética nada es adorno ni añadido; todo es expresión del sentir; movimiento del alma transmitido al organismo y a la memoria con estética regulación.

Deducimos que considera la sintaxis en estrecha relación con el ritmo, contribuye al ritmo, y ella a su vez es modelada por aquél.

7. Importantes aspectos doctrinales e inclinaciones personales se pueden espigar y sorprender en las traducciones que ha hecho, casi siempre con la colaboración de Raimundo Lida de K. Vossler, *Filosofía del lenguaje*, ed. Losada, Buenos Aires 1943 (el prólogo se debe exclusivamente a A. Alonso; son interesantes sus aportaciones comprendidas en «Concepción espiritualista», «Valores prácticos y estéticos en el lenguaje» y «El lado 'letal' del lenguaje»); sintomática es la traducción de Ch. Bally, *El lenguaje y la vida*, ed. Losada, Buenos Aires 1941; importantísima para todos los estudios sincrónicos de la lengua el manual de F. de Saussure, *Curso de Lingüística General*, ed. Losada, Buenos Aires 1945 (el extenso prólogo puesto por A. Alonso reclama por sí mismo un artículo comprensivo); así como la *Introducción a la estilística romance* de K. Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld., Instituto de Filología, Buenos Aires 1932.

Intuimos la clave de una de sus ideas más queridas en estas otras palabras cuando A. Alonso trata de responder a una de las peculiaridades de la poesía de Neruda:

Pero, ¿por qué la sintaxis suele ser simple en la poesía y por qué tantos giros correctos del idioma no tienen en ella cabida? El pensamiento prótico tiende a agotar su desarrollo y exposición en la arquitectura lógico-sintáctica; el temple de alma poético, como especialmente cargado de esencias de sentimiento y de fantasía no intelectualizadas, tiende a expresarse por procedimientos sugestivo-contagiosos entre los cuales, no pueden faltar los rítmico-melódicos. El ritmo, en la más alta poesía, es indispensable. Pues la más alta poesía será aquella en cuyos poemas toda la materia esté henchida de espíritu, y no haya giro sintáctico, ni flexión, ni siquiera partícula fonética que no esté allí como expresión sugestiva de ese fondo misterioso que no es posible comunicar con razones. La poesía es la creación artística con palabras, como la pintura lo es con colores y la música con sonidos.

Conforme progresamos en la lectura, las anotaciones a su propio sistema se van adelgazando; desaparece esa tendencia a hacerse presente el crítico bien para corroborar a través del comentario aspectos doctrinales de su concepción de lo poético bien para disentir cuando el poeta rompe sus esquemas para ir por libre. Así ocurre con los dos últimos capítulos de su estudio. Los análisis de la forma y de la fantasía en la creación nerudiana necesitan del desarrollo práctico y a este dedica preferentemente la atención. Sin embargo las relaciones que establece entre el acto creador y su exposición, entre aquél y la forma, la selección de poemas y el acercamiento a los mismos tienen mucho que ver con su concepción de la lengua poética y podemos en consecuencia seguir analizando y viendo la aplicación de una doctrina estilística en la línea de armonización de lo lingüístico con lo literario. Dicho con otras palabras una vez que disponemos del qué (lo expresable) hay que conectarlo con un cómo (el material de expresión). El propio crítico lo da por sentado con sobreabundancia:

Así como todo sonido está físicamente compuesto de su tono básico y de numerosos sobretonos o armónicos, fundidos todos sintéticamente en timbre, así poéticamente el sentimiento, para existir con identidad de entidad, necesita constituirse fundiendo sintéticamente sus tonos secretos en una nota: Forma.

Pero la forma es compleja y ya el crítico se encarga de ponernos en guardia; hay una forma inicial símbolo sugestivo del sentimiento y otra basada en la disposición regulada de los elementos mentales, sentimentales y sonoros, es decir la necesidad de ritmo no solo existente en el plano elocutivo sino en la arquitectura del poema. Le interesa ahora a A. Alonso insistir en la primera de las concepciones, en la forma de la realidad representada. Bien es verdad que su concepción se manifiesta en la explicación del mundo representado en poemas concretos, en especial al considerar el poema *Barcarola*, pero los elementos constitutivos en cuanto no responden al ideal del crítico manifiestan por negación lo esencial y necesario de la forma. Dos líneas «melódicas» se dibujan en todo poema: la correspondiente al mundo representado, objetivo y concreto, reconocible por el lector y que puede traducir a hechos de experiencia, son significativos, y otra asentada en la fantasía, que puede actuar con desenfreno violentando, reprimiendo, ocultando la primera mediante el recuerdo, el sentimiento desequilibrado o el deseo. En la poesía de Neruda la segunda línea oculta a la primera. Su poesía se presenta vestida «sin forma obstinada».

Los materiales con los cuales el poeta hace realidad la forma equilibrada son muchos pero hay unos cuantos considerados de necesidad: metáforas, imágenes, comparaciones, es decir las figuras reinas de toda creación poética. Pero teniendo en cuenta que éstas no son independientes sino que en cuanto configuradoras de la forma reducen lo material hasta formalizarlo. Es preciso encontrar la armonía entre lo sentido y lo expresado; la objetivación del mundo necesita ser elevada a un plano alegórico-poético rico en sugerencias por medio de recursos tomados en préstamo a la coherencia:

Hay pues una forma de realidad, cuya función poética es expresar indirecta y sugestivamente el sentimiento. A su vez, cada aspecto o momento de esa realidad se expresa indirectamente por medio de imágenes y metáforas que trasmudan lo real práctico en real poético.

Estamos a un paso de una concepción totalizadora de la creación y de su realización. Con especial incidencia en los hechos de lenguaje. Cuando A. Alonso afirma que el lado intelectual de la forma está estrechamente unido al lado idiomático reconoce la importancia de la palabra en cuanto materia única de la que dispone el poeta. Y al analizarla la anuda con lo que ella es portadora de por sí, el significado, y no es posible desprenderse de él y lo mismo que le ocurre a la palabra le

acontece a cada frase, oración o periodo, todo significa su objeto. Hasta aquí el primer paso. También reconoce que además de significar las palabras sugieren, «expresan nuestro clima interior anímico», y es aquí donde ha de encontrarse el equilibrio nivelador postulado por los clásicos y conscientemente olvidado por Neruda. Aquí es donde entra la función de la forma conformadora de la intuición sentimental, del pensamiento intelectual, de la forma sintáctica y de la forma rítmica.

El hecho de que todo esto constituya una unidad supone en la concepción lingüística de los hechos literarios una superación de las limitaciones que la estilística se había impuesto; se acepta de Ch. Bally las vinculaciones con el habla y la realidad práctica y concreta de la lengua hecha día a día por una colectividad y se acepta de K. Vossler y L. Spitzer, según los presupuestos de B. Croce, la condición literaria de la lengua desde su estado embrionario hasta su concreta realización. Es indudable que la formación de A. Alonso ha contribuido a atemperar las actitudes de intransigencia. Un conocimiento profundo de la lengua por su ligazón con la escuela de Menéndez Pidal y una formación centroeuropea en el momento de apogeo del idealismo, amén de sus muchas incursiones como traductor en el conocimiento de lingüistas y críticos, propiciaron la existencia de un pensamiento lúcido y científico anunciador del estructuralismo y de la semiótica. Escapa su investigación al profundo subjetivismo y psicologismo subyacentes en las teorías al uso. No desdeña la realidad mediata o inmediata suministradora de datos; acude a ella cuando es necesario y en el momento oportuno, estableciendo a través de un método un todo coherente. No se le puede achacar como a tantos idealistas la falta de un poderoso sustrato objetivo aunque hemos de reconocer que lo subjetivo y personal adquieren un peso específico de consideración⁸.

Es en el extenso capítulo dedicado a la fantasía donde encontramos explicado el verdadero sentido del cosmos poético de Neruda hecho

8. La muerte de A. Alonso propició la recogida de numerosas impresiones acerca de su persona y obra en la revista *Insula*, VII, 1952 (recordemos las de D. Alonso, M^a Rosa Lida y especialmente el recuerdo de su maestro R. Menéndez Pidal. Por su parte, E. Carilla presentó en Cuadernos Hispanoamericanos, XVIII, 1954, p. 369-376 la labor desempeñada por A. Alonso en Argentina. Casi todos los libros dedicados a la estilística considerada tanto sincrónica como diacrónicamente hablan por extenso de nuestro crítico. Recordemos a título meramente representativo J. L. Martín, *Crítica estilística*, ed. Gredos, Madrid 1973; A. Yllera, *Estilística, Poética y Semántica literaria*, ed. Alianza, Madrid 1979; M.A. Vázquez Medel, *Historia y Crítica de la Reflexión Estilística*, ed. Alfar, Sevilla 1987.

realidad a través de la recurrencia a numerosos poemas de muy diversa índole. Y también es donde con más insistencia vemos determinadas insistencias que tienen mucho que ver con su concepción del acto creador y su concreta realización. Aunque ya había hecho incursiones en el papel desempeñado por la imagen y la metáfora es aquí donde se nos revela su verdadero sentido y percibimos la importancia que para el idealismo tienen ambos recursos así como, y esto es lo más asombroso, la misión reservada a los símbolos a los que dedica una buena parte del capítulo. No interesa tanto el descubrimiento de los campos simbólicos en la proyectiva del poeta cuanto la insistencia en los mismos y su necesidad para la aprehensión de la realidad y transmutación en material poético. Nada escapa a la penetración del crítico en su intento de cerco y comprensión. Así, y dentro de la naturaleza romántica originaria de la creación nerudiana, más los aportes de la modernidad, encontramos atinadas observaciones en torno a la soledad del hombre y del poeta, a la descompensación que existen entre el entorno o espacio exterior y el yo, al gusto por la desmesura, a la instalación en un pensamiento onírico estrechamente relacionado con el surrealismo. Nada escapa al interés del investigador; la pormenorización de la fantasía como necesidad supone otro capítulo desvelador de las inquietudes pensantes y eruditas de A. Alonso y todo esto se puede reducir a doctrina si buscamos en cada sustrato el fundamento teórico que lo explicita.

Creemos encontrar en las decenas de ejemplos sustentadores de su cerco el valor concedido a la expresión en cuanto tiene de afectivo y valorativo, de indicado, de sugerido y no dicho o significado. Supone el punto final la cabal comprensión de la doble naturaleza del lenguaje, la lógica y la afectiva. La insistencia en los aspectos expresivos, en la importancia dadas a la intuición y al sentimiento, a los actos de habla poética, suponen que los valores estéticos y la función poética deben llevarse la parte del león en la comprensión de lo literario. La energía o espíritu y el ergon o trabajo no quedan en saco roto a pesar de la lejanía de su formulación. Todo cuanto es analizable constituye un sistema y por lo tanto está sometido a un principio de solidaridad. Su método es un puente muy útil entre la estilística tradicional y los métodos estructurales de la modernidad. Si el movimiento se demuestra andando, tomado en su sentido lineal, no ha constituido un demérito, por ser innecesaria, la inexistencia de un tratado minucioso y críptico donde su pensamiento hubiera sido expuesto con la densidad de una filosofía de la creación literaria basada en la sutileza de lo poético.