

chardt al escribir, en el último artículo citado, este aforismo magistral: "Considero irrealizable el empeño de ordenar genéticamente con seguridad todos los nombres romances del lagarto; la fuerza de las leyes reina aun en ellos, a pesar de todo, ni más ni menos que en la más confusa de las tormentas de nieve" ¹.

Hay que agradecer al Sr. Elcock su paciente investigación del detalle lingüístico, que ganará, estoy seguro, amplitud si combina con la microscopía del dialectólogo y del explorador sobre el terreno el sentido de conjunto que dió tal celebridad a aquella especie de Kant de la lingüística que, en su madurez, apenas salió nunca de Graz.

LEO SPITZER.

AMADO ALONSO, *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1941

Hay en primer lugar en el libro de Alonso una *explicación* de los más difíciles poemas de P. N., entre los publicados hasta 1936, y una *interpretación* de la manera de P. N. Se encuentran también numerosos pasajes referentes a la poesía moderna en general, pues Alonso ve en Neruda al poeta tipo de la época en que vivimos. Por otra parte, como el autor es crítico y esteta, a la par que lingüista, se encuentran consideraciones — todas muy acertadas y fecundas — sobre la poesía en general y sus distintas épocas, clásica, neo-clásica, romántica, simbolista. Más aún, se encuentran observaciones originales sobre la civilización moderna, desde la ciencia y la filosofía hasta la pintura cubista y superrealista.

Tratemos de resumirlo.

CAP. I. Neruda en sus poemas no expresa sino sentimientos tristes y cada vez más tristes. Evoluciona de la melancolía a la angustia. Este atroz sentimiento no es una postura adoptada artificialmente, sino que responde a una visión peculiar y desolada de ver el mundo y la vida: P. N. ve cada cosa del mundo en una disgregación incontenible. Por eso su poesía nos habla de cenizas, de cosas informes, de campanadas oídas en cruz, del sonido que se va haciendo polvo, etc. No solamente ve P. N. el mundo como desintegrado sino que su visión misma es desintegradora. Esa actitud, por lo demás, es, según Alonso, un rasgo fisonómico de nuestra época, tanto en la ciencia y en filosofía, como en pintura (cubismo, expresionismo) y en literatura (Proust, Joyce, R. Gómez de la Serna).

¹ "In eine sichere genetische Ordnung die gesamten romanischen Eidechsenamen bringen zu wollen halte ich für aussichtslos; Gesetzmäßigkeit herrscht gleichwohl auch hier, ebenso wie in dem wirrsten Schneegestöber".

CAP. II. La misión del poeta es construir con trozos de realidad un símbolo de sus sentimientos, es elegir y conformar "construcciones objetivas externas que sirvan a su voz de resonadores propicios" (p. 43). "El sentimiento no se salva si no logra objetivarse en una intuición de realidad" (p. 30). Ahora bien, encontrar la intuición adecuada es tarea difícil. Algunos renuncian. Otros, entre los cuales se hallan los superrealistas franceses y también P. N., reemplazan la intuición simbólica por un sucedáneo. En lugar de la intuición ofrecen al lector el espectáculo de la búsqueda de ésta. "Neruda busca más ahincadamente la expresión efusiva del sentimiento que la de la visión; y la intuición, con demasiada frecuencia, no queda expresada (en sentido poético-estético: formada y suficientemente objetivada) sino sólo esbozada equívocamente como mero sostén del sentimiento" (p. 36). De ahí viene la oscuridad de P. N. — oscuridad no premeditada sino resultante de una deficiencia técnica. P. N. es un romántico. "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 neo-clásicos y también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos" (p. 41).

CAP. III ¹. *En la medida en que existe*, la forma construida por P. N. no es de tipo clásico, es decir, no agrupa los objetos y acontecimientos en estructuras objetivas o, si se quiere, racionales. Góngora mismo respetaba la estructura objetiva del mundo, se limitaba a elaborarla curiosamente y complicarla, pero P. N. la desecha sistemáticamente. Se encierra en el mundo de sus sentimientos, en un pensamiento onírico, que mezcla y funde en un todo irreal trozos de realidad que nada tienen de común sino su resonancia afectiva.

"Sólo que en este modo de poetizar hay una dificultad invencible: los esbozos de construcciones que surgen separadamente del originario pozo del sentimiento, aparecen arriba como queriendo formar entre sí difíciles o absurdas construcciones... y esto a causa de las leyes naturales del lenguaje. Pues las imágenes que otra fantasía más servicial con las necesidades de la comunicación da como comparaciones ilustrativas, aquí se dan, con gran frecuencia, como el asunto mismo" (p. 60).

Si comprendo bien, Alonso llama *ensimismamiento* el hecho de organizar el poema según un lazo estructural tomado del mundo de los sentimientos: cada sentimiento atrae las realidades objetivas propias para hacerlas servir de resonador. Los fragmentos de realidad reunidos en el poema no tienen lazo objetivo. El conjunto es *objetivamente* incoherente, aunque *subjetivamente* (sentimentalmente) coherente. Y por *enajenamiento* es preciso entender, a la inversa, el hecho de construir el poema con arreglo a un principio estructural objetivo y externo por el

¹ Este capítulo ha sido publicado en forma resumida en la revista *Agonía* (nº 1, enero-marzo 1939, Buenos Aires).

que cada realidad atrae los sentimientos que le corresponden natural o simbólicamente ¹.

Naturalmente la manera de Neruda se caracteriza por el ensimismamiento. Y Alonso indica cómo esa disposición se impone progresivamente, desde sus *Veinte poemas de amor* hasta *Residencia en la Tierra*.

CAP. IV. Hasta ahora Alonso ha presentado el mundo sentimental e intelectual de P. N. (Cap. I), nos ha hablado de su esfuerzo por objetivar este universo (Cap. II) y de las particularidades formales de la objetivación que realiza (Cap. III).

Pero esa objetivación se presenta en el lenguaje en toques necesariamente sucesivos. Por lo tanto hemos de estudiar el orden y el movimiento con que se manifiesta, "la disposición regulada de los elementos mentales, sentimentales y sonoros, en el desarrollo del poema" (p. 137). A esto lo llama Alonso ritmo (ampliando evidentemente el sentido de la palabra).

Distingue a continuación varias clases de ritmos: el ritmo del verso (que depende de la ordenación de sus elementos acústicos), el de la prosa y el del verso libre. Mientras el ritmo de la prosa "consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el *pensamiento sintáctico racional*, el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las *intuiciones* que dan salida y forma al sentimiento" (p. 73). "Lo que acerca a la prosa a este tipo de ritmo (que es el de P. N.) es que las intuiciones sentimentales deben expresarse necesariamente por medio de entidades sintácticas y, sobre esto, que cada verso así concebido tiene ritmo sólo si su impulso emocional viene de otro anterior y va a otro posterior, en cadena... El verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica formada por la serie de versos..." (p. 74 y 75).

El ritmo de Neruda consiste "en el caminar de la emoción poética", pasos ascendentes de tensión y ansiedad, pasos en que la emoción retumba o se prolonga etc. A veces practica el encabalgamiento de un verso a otro con el fin de "conservar el ímpetu del sentimiento, anulando pausas demasiado separadoras y dar sin embargo a la imagen siguiente el realce de un nuevo verso. Las dos imágenes son olas de una misma marea" (p. 83). Otra estructura rítmica de P. N. es la de variaciones sobre un tema, o de insistencias con variaciones (insiste, por ejemplo, sobre un giro sintáctico, una imagen, una palabra, sonoridades).

CAP. V. El capítulo v trata de la sintaxis. No es de extrañar que la sintaxis (que refleja, cuando cumple bien su cometido, la forma íntima

¹ Esta distinción no deja de recordarnos la que suelen hacer los psicólogos entre pensamiento *autístico* y pensamiento *adaptado a lo real* (pero el ensimismamiento corresponde a una actividad de selección, mientras el autismo designa el estado de un pensamiento que se abandona pasivamente a la asociación de ideas y a las sugerencias del cuerpo). Los psicólogos utilizan además un término intermedio: *egocentrismo*. ¿No tendrá éste una correspondencia en crítica literaria?

de la cerebración) sea en Neruda tan extraordinaria como el pensamiento. Y en efecto "hace violencia a las formas fundamentales del pensar idiomático" (p. 104). Muchas veces está desintegrada, desarticulada (p. 105), a menudo está mutilada o deformada, pues el poeta no quiere entretenerse en pulirla, lo mismo que no quiere buscar demasiado la intuición adecuada a sus sentimientos (cf. Cap. II); con frecuencia se caracteriza por la contaminación de dos giros distintos: del mismo modo que la invención de las formas poéticas, la sintaxis es onírica (por ejemplo "*dientes crecen naves*" citado en la p. 110).

Por otra parte está al servicio del ímpetu creador, tan importante en Neruda (cf. Cap. II), y por lo tanto del ritmo. De ahí la supresión del punto y coma (p. 106), de ahí el empleo de la conjunción *y* con valor rítmico y no sintáctico (p. 116), los quiebros sintácticos y la repetición de un mismo elemento morfológico (por ejemplo *de*) aunque en diferentes funciones sintácticas (p. 117).

Finalmente presenta en *Residencia en la Tierra* (pero no en su poesía anterior) determinaciones lógico-gramaticales (por ejemplo *ahora bien, por eso, en fin*) que carecen de valor afectivo y que por lo tanto deberían estar excluidas de la poesía "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" (p. 128). Pero Neruda las acepta porque le parecería arbitrario rechazarlas, pues toda forma coherente le parece arbitraria. Según dice: "El mundo es un caos de materias desvenecijadas" y "toda forma es una falsedad, como imposición que se hace a la realidad desde fuera de ella" (página 134).

CAP. VI. El capítulo VI está dedicado a la forma de la realidad objetivamente presentada y dada como símbolo sugestivo del sentimiento. Esta forma, Neruda, bajo la influencia de los superrealistas franceses, comenzó por rechazarla. Pero después evolucionó, aunque sin llegar hasta el "enajenamiento": "Lo típico de Neruda es no dibujar la forma con nitidez, no ordenar y disponer los elementos imaginativos sujetos a sus figuras respectivas, sino que... poetiza enredando sombras, soltando pájaros, desvaneciendo imágenes, enterrando lámparas". "Esto nos plantea la diferencia esencial de forma entre el poeta clásico y estos neorrománticos de hoy: el clásico busca una forma integral basada en la unidad espiritual de la persona... estos otros buscan una forma especialista y parcial, basada en los valores que tienen por específicamente poéticos" (p. 144).

Desisto de citar todas las observaciones interesantes que abundan en este capítulo: sobre la desintegración de la técnica en los poetas modernos (p. 146), sobre la técnica de los clásicos simbolistas, parnasianos (p. 147), sobre el conflicto, en la poesía de Neruda, entre coherencia objetiva y coherencia subjetiva (pp. 145 y 161), sobre el valor de esta poesía desintegrada como síntoma de nuestra época (p. 170) y sobre la solidaridad de los artistas con su época (p. 171).

CAP. VII. Es este capítulo como un catálogo metódico de las principales dificultades de la poesía de Neruda, con su explicación. Es la aplicación de los principios sentados en el resto de la obra, a los distintos casos particulares que pueden ofrecerse.

*
* *
*

Este breve resumen no da, por cierto, sino una idea muy imperfecta de la riqueza compleja del libro. Pero en todo caso demuestra que Alonso ha tocado la cuestión en su punto vital, que no ha eludido la dificultad refugiándose en la biografía, en disputas de doctrina o cuestiones de influencia. Se ha preguntado cómo estaba hecha esta poesía, cuál era su composición íntima; y ha contestado, según mi opinión, de una manera satisfactoria.

No quiere decir esto que el libro sea absolutamente perfecto. Noto, salvo que me equivoque, una ligera falta de plan: el capítulo VI repite en algunos aspectos el capítulo III, pero es porque el autor trabajó largo tiempo, corrigiendo y agregando sin cesar. Noto, además, algunas omisiones: la forma verbal no está estudiada completamente; falta especialmente el estudio del valor afectivo de las palabras y giros, el de la melodía de los versos, el del valor expresivo de la ordenación de las palabras. Pero ello se debe a que Alonso se ha preocupado, sobre todo, de los caracteres más específicos de Neruda. Quizá falte también un capítulo de síntesis en el que se hubiera podido examinar cómo los distintos elementos (ritmo, valor afectivo de las palabras, melodía, simetrías y repeticiones diversas, orden de las palabras, intuiciones, etc.) componen sus efectos respectivos y contribuyen al efecto de conjunto. Sobre todo, uno desearía por momentos que el autor llevara más lejos sus estudios. Por ejemplo dice que P. N. practica la "repetición con variante" de diversos elementos. Ahora bien, otros hacen lo mismo (Chénier, por ejemplo). Entonces, ¿qué es lo que caracteriza esta repetición en P. N.? ¿Y por qué ofrece precisamente en él esos caracteres particulares? Quiero decir que Alonso se limita a veces a indicar a qué género pertenece un rasgo de estilo, sin distinguirlo de otros rasgos del mismo género, y se limita a describir sin explicar. Sin duda soy muy exigente, acaso pida lo imposible, pero ¿cómo no ser exigente con Alonso? ¿Cómo no esperar de él explicaciones, cuando él prueba (y aun en este mismo libro) que sus explicaciones son tan buenas?

Y puesto ya a criticar agregaré esta otra crítica: Alonso ha sido demasiado modesto. No ha creído que hiciera falta un índice de los temas tratados, lo que impide al lector dar fácilmente con las observaciones, muy interesantes, sobre asuntos de técnica poética y de arte en general, de que está cuajado el libro.

Estas observaciones nos hacen desear que el autor escriba algún día una obra teórica sobre la estructura de los géneros literarios y las tendencias de las diversas escuelas literarias. Sería ello, sin duda alguna,

una contribución importante para fundar en sus leyes básicas la crítica de obras.

Es un hecho curioso el de que las tres partes de la crítica literaria — relativas al autor, a la obra y al lector, respectivamente— hayan progresado tan desigualmente. El estudio del autor realizó grandes adelantos en el siglo XIX por obra de Sainte-Beuve y Taine. El estudio de las repercusiones de la obra sobre el lector apenas comienza. En lo referente al estudio de la obra en sí, ya la antigüedad se preocupaba de ello, pero después transcurrió largo tiempo sin que se registrara ningún progreso, y en verdad no estaba mucho más adelantado hace una cincuenta de años que en el tiempo de Quintiliano, y puede que aun menos, pues se había renunciado, poco a poco, a lo que la retórica y la poética tenían, a pesar de todo, de útil ¹. Hace muy poco tiempo que esta parte esencial de la crítica vuelve a progresar. Y si lo hace es precisamente gracias a libros como el de Alonso, entre los cuales creo que ocupará uno de los primeros lugares.

ROBERT SALMON.

¹ La estilística no debe renegar de la retórica: sale de ella, como sale la geometría de la agrimensura, por sustitución de las recetas empíricas por el análisis.