

## HOMENAJE

### EMILIO ALARCOS, MAESTRO DE POÉTICA<sup>1</sup>

TOMO CII · CUADERNO CCCXXVI · JULIO-DICIEMBRE DE 2022

No me resulta fácil hablar, aquí y ahora, de mi maestro Emilio Alarcos. Entre estos muros, para mí tan queridos por razones de historia familiar, se acumulan cuarenta años de recuerdos, que se expanden por el entorno cercano perfilando una geografía que llega a confundirse con mi biografía y en la que los más heterogéneos fotogramas se superponen.

Don Emilio Alarcos, que en uno de los primeros encuentros en el Alva-busto me dice: «¿milita usted en las filas de Erasmo?». El profesor Alarcos, Aula 7, 10 de la mañana, que explica fonética histórica: «¿en *polvo* es la /v/ fricativa?» (y las catorce compañeras de curso poniéndose coloradas). Ahora, a la puerta de la Universidad, Josefina y Cristina, profesoras núbiles, están proyectando un viaje a Canarias, que Gamallo —el «Gamallense», con quien Alarcos tanto quería— glosará en las Coplas de «Pepi-Cris». Las improvisó una noche en aquel piso de la Calle Uría donde dormía con el *Epistolario* de Clarín y vivía con dos gatos a los que, en homenaje a los Quintero, llamaba Serafín y Joaquín, y donde nos hacía escuchar, con don Emilio —que ya era entonces para mí Emilio— desternillándose de risa, un tango y una versión del villancico «Noche de Dios», otro tango y otra versión del villancico: ¡seráfico Dionisio!

¡Santo Dios, cuántos recuerdos! «Mira, Víctor, yo pensaba estudiar la poesía de Pérez de Ayala, pero mejor haces tú la tesis sobre ella. Yo creo que deberías ir por aquí...». Y el magisterio, tan concreto, se iba desgranando hasta el viejo Conrado, y después en Santander y después...

<sup>1</sup> Ponencia pronunciada durante la sesión de clausura del homenaje que la Universidad de Oviedo dedicó al profesor D. Emilio Alarcos Llorach durante los días 18 y 19 de enero de 1999. Publicada originalmente en *Homenaje a Emilio Alarcos Llorach*, Madrid, Gredos, 2001, págs. 227-242, el texto se reproduce aquí por gentileza de la editorial, con ocasión del centenario del nacimiento del filólogo y académico de la RAE entre los años 1973-1998.

Y ahora tengo que hablar yo aquí, y el Rector, que entonces era alumno mío en otros saberes, me hacer cerrar las intervenciones del homenaje, porque yo ocupó en la Real Academia Española el puesto que estaba reservado para Emilio Alarcos: «Tú, Víctor, –me había dicho– me ayudarás en la gestión y en todo eso, como tú quieras. Y después...».

Todo se trastocó. Y ¿qué puedo hacer yo aquí y ahora? Hablar en discípulo (la última vez que Alarcos habló en Salamanca, en un Homenaje a Ángel González, me calificó de «tan dilecto» y, con pudor, al final, me dijo: «mira, lo traía escrito»).

Hablo, pues, en discípulo. Abro mis apuntes y me limito a hilvanar, ordenándolos y categorizándolos, textos de Emilio Alarcos sobre la poética, añadiendo sólo ligeros respuntes, tal como cuando hablaba de ello con él.

No le disgustará al maestro, antes al contrario, lo sé, que empiece yo evocando al otro Emilio, don Emilio Alarcos García. «Padre y maestro mágico» lo llama en la dedicatoria de su libro de *Ensayos y Estudios Literarios*. Con cuánta justicia. Había profesado el viejo Alarcos en Salamanca y de allí se fue a Valladolid, donde sentó cátedra de filología y otros saberes de humanidades y humanidad. Había presidido el tribunal que en Oviedo había juzgado mi tesis doctoral, dirigida por su hijo. Cuando lo reencontré en Valladolid –primeros años setenta– pude ir identificando en tantas cosas suyas rasgos espirituales de mi maestro: desde aquel acratismo mental, destructor de toda máscara y sofaldador irónico de la verdadera realidad de las cosas, a la máscara de entrañable cascarrabias con la que velaba, pudoroso, un corazón tierno y el desvalimiento que le había supuesto la pérdida temprana de una mujer, su esposa, siempre a flor de labios en el recuerdo. (Años más tarde, ya en Salamanca, me di cuenta de que mi maestro volvía allí tratando, una y otra vez, de repasar las huellas de aquella infancia con madre). Creo no equivocarme si digo que uno de los mejores momentos de la última etapa del viejo don Emilio lo vivieron él y su hijo cuando en 1980 todos los quevedistas, en el marco de una *Academia Literaria Renacentista* extraordinaria, le rindieron homenaje como «maestro mágico».

Fue, sin duda, el primer maestro de su hijo que, cerca de él, redactó una tesis doctoral sobre el *Libro de Alexandre* en la que ya perfilaba los que iban a ser permanentes caracteres básicos de sus estudios filológicos. En pocas, en muy pocas personas –debo decirlo ya de entrada–, se maridan con tal emi-

nencia y con tanta fecundidad como en Emilio Alarcos el rigor de la filología positiva del texto, la que se ciñe al ras de la letra, con la intuición y la fuerza creadora de una lectura literaria: ese maridaje que Jakobson postulaba como indispensable y que se cimenta en el amor a la palabra y en la exploración de todas las riquezas que la palabra como microcosmos encierra.

En su estudio sobre el *Alexandre* descubría Alarcos la continuidad peninsular dialectal que, bajo la capa castellana, une a los dos manuscritos hasta entonces considerados leonés y aragonés. Demostraba así que en ese texto básico de toda la clerecía, y que hoy suponemos ligado al primer *Estudio General de Palencia*, la lengua básica es el castellano, aunque el copista incorpora voces precastellanas de los dialectos laterales. El escalpelo del filólogo ponía así ante los ojos del lector la línea del castellano emergente. Pero no se detenía ahí. Inmediatamente empezaba a sacarle jugo a la métrica y, con apoyo en ella y a la par en las fuentes clásicas, construía una lectura modélica del pasaje de la guerra de Troya.

Hasta ese momento su bagaje metodológico básico era el bien aprendido de la escuela filológica hispánica. La estancia en Berna y Basilea en los cursos 46-47 y 47-48 iba a permitirle encontrarse con el Círculo Lingüístico de Praga. No me corresponde a mí hablar de lo que ello supuso para la lingüística española, pero debo decir que, por razón de ese propósito de maridaje que antes he señalado, el encuentro con la nueva fonología y con el estructuralismo en general iba a resultar enormemente, revolucionariamente fecundo para la crítica literaria en España.

Un artículo de Alarcos «Sobre Unamuno o como “no” debe interpretarse la obra literaria» puede servirnos de punto de partida para ver contra qué se alzaba esa revolución y cómo se fue concretando en el doble plano teórico y práctico. La bibliografía sobre don Miguel es oceánica. Abriéndose paso entre ella, Alarcos proponía una «tarea filológica, la de hacer *entender* el texto, como primera fase para *enterarse* de él, o sea, integrarse con él y revivirlo». Define el *Diccionario de Autoridades* a la Filología como «Ciencia compuesta y adornada de la Gramática, Rhetórica, Historia, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores, y, generalmente con la Crítica, con especulación general de todas las demás Ciencias». Dentro de ese gran marco defiende Alarcos que al filólogo le interesa la específica creación literaria «y que todo análisis y toda estimación de valores extraartísticos son meros medios del utillaje filoló-

gico, necesarios a veces, pero tan ajenos a lo esencial como los andamios en la arquitectura».

Es claro, en concreto, que las obras literarias de don Miguel tienen como tema, o reflejan, sus preocupaciones filosóficas, teológicas, políticas, y que, en consecuencia, cabe estudiarlas desde cualquiera de esas perspectivas; pero no en un estudio que se pretenda *literario*, en el que el crítico debe atender específicamente a la literariedad. Vindicaba de este modo Alarcos un estatuto propio de la crítica, marcado por un sello de objetividad en el análisis y una conciencia del protagonismo de la creación, respecto de la cual la crítica cumple tan sólo una función ancilar. Recuerdo bien a este propósito que, cuando comenzaba a preparar la tesis doctoral sobre *La poesía de Ramón Pérez de Ayala*, el maestro me insistía en que es el texto el que fija el espacio al que ha de acudir el crítico, y también en que cada texto, como cada toro, marca el suyo y reclama una precisa manera de lidia, aunque ésta debe respetar todas las suertes. Todo crítico debe, según eso, —dice Alarcos en el artículo que comento— «reducir al mínimo el coeficiente personal de su presencia». «Por lo demás —añade—, la labor del crítico es la de comprender y no la de juzgar, a no ser literariamente».

Tal vez a alguno pueda parecerle escaso el papel que en esas líneas asigna Alarcos a la lectura, modernamente entendida en un sentido más pleno como co-creación. Como quiera que él mismo nos ha dejado abundantes muestras de esta tarea, quiero explicar que lo que en definitiva defendía era la preeminencia del texto, y la supeditación a él de las lecturas subjetivas del lector y del creador: al igual que Northrop Frey pensaba él que Shakespeare, leyendo a Shakespeare, no es más que un lector de Shakespeare y no forzosamente el mejor. Reclamada a ese terreno de objetividad frente al texto, la crítica cobra un carácter de trabajo científico, en el que el lector, guiado por el haz complejo de signos, dialoga no con el autor sujeto real sino con el sujeto literario, una máscara hecha de palabras. A quienes se empeñan en adivinar siempre en la obra al autor de carne y hueso con sus peripecias, les recuerda Alarcos aquellos versos de don Miguel en su *Cancionero*: «Lo que yo quiera callarme / déjenmelo para mí; / no me obliguen al desarme / de honduras que no rendí. / Que uno es el hombre de todos / y otro el hombre de secreto, / y hay que escaparse de modos / de hacer a un sujeto objeto». Con la cita unamuniana ejemplificaba Alarcos la teoría del proceso de extrañamiento literario por el

que la lengua deja de operar de manera centrífuga hacia la realidad y se hace centrípeta, hacia el texto, al tiempo que el sujeto real desaparece y es suplantado por el sujeto literario.

Sobre la base de ese principio fundamental, reflexiona Emilio Alarcos acerca de la naturaleza de la crítica literaria aplicada a los distintos géneros. Debo añadir de inmediato que no ha sido nunca la suya una reflexión teórica abstracta, sino estrechamente vinculada a la práctica. Así, por ejemplo, sobre la novela. «La novela –dice en sus “Notas a *La Regenta*”, publicadas en *Archivum* en 1952: digámoslo de paso, cuando todavía era pecado y había que tener valor para hablar en Oviedo sobre Clarín–, la novela es un objeto literario; la única manera justa y racional de estudiarla es colocarnos en su inmanencia, en lo literario». No debe, por eso, importarnos que la obra sea de «clave» en sus personajes y en su geografía («Clarín hubiera escrito igual su *Regenta* sobre el paisaje de Zamora si su vida hubiera transcurrido en el lugar de su nacimiento»). Leo esto y recuerdo tantos estudios pretendidamente literarios de estos últimos años, con mapas de Vetusta e identificación de caserones; y más allá aún, evoco las prolifas discusiones sobre quién era don Fermín y quién Comoirán y... Sostenía, además, Alarcos, con una radicalidad que después iba a matizar, que «una novela, en el pleno sentido literario de “novela” es todo menos algo popular y de gran difusión... Una novela, en esta acepción un poco exigente y reductiva, no llega a grandes círculos –a no ser ahora y deformada, a través del cine– y por tanto carece de influencia social».

Tampoco tiene demasiado sentido ocuparse en encasillar la obra: si es naturalista, costumbrista, etc. Porque todo cabe en lo que llamamos novela y se funde en ella, con independencia de que la mayor parte de esos elementos de consideración son de naturaleza extraliteraria. Hay otra razón que Alarcos no explicita, pero que sin duda sostiene: a la exploración objetiva de un texto, a la respuesta a su reclamo, no se puede ir con los «pre-juicios» formales que se derivan de una catalogación previa. Según eso, Alarcos propugna como condición previa a la crítica del texto una limpieza de prejuicios, una disponibilidad sin reservas. Es claro que el planteamiento de una construcción histórico literaria es diverso: a partir de análisis críticos de una serie de obras cabe inducir determinadas constantes temáticas o de expresión que, en un discurso histórico, son puestas en relación de sistema con otros siste-

mas sociológicos y culturales del momento, y en relación de diálogo con los correspondientes de otras épocas.

Quiere esto decir que la crítica literaria de Alarcos, sin que falten en ella, como después veremos, algunas consideraciones históricas, privilegia la inmanencia, y en concreto, la inmanencia formal: «Ya está *La Regenta* clasificada –resume, por ejemplo– al decir que es *novela*; no requiere calificaciones accesorias, como tampoco las pide *Don Quijote*». Y, dicho esto, avanza una definición de géneros: «El objeto *novela* consiste en la representación por medio exclusivamente de la lengua de un complejo espacio-temporal de contenido humano». Esta definición que, desde su aversión a lo engolado encorsetado, califica, irónico, de «pedantesca», le permite marcar las diferencias con la *lírica* y el *teatro*. En el *teatro* se da también, por supuesto, la representación de un complejo espacio-temporal, pero no exclusivamente por la lengua, ya que se producen a la par el lenguaje escénico y el lenguaje mímico, y la lengua se emplea sólo en la forma directa de diálogo. En la *lírica* puede haber espacialidad y temporalidad en el plano del contenido, pero «lo fundamental –afirma Alarcos– no es su *representación* (Darstellung) sino la *manifestación* (Kuntsgabe) de ese complejo».

A partir de esta definición afronta Alarcos el análisis de novelas. Redactada en 1948, durante su estancia en el Instituto de Cabra, «La interpretación de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert y su quijotismo» paga tributo básico al comparatismo, pero en ella se perciben con claridad la preocupación por responder a la llamada del texto en su propio ámbito y las líneas metodológicas de aproximación a él. He ahí, por ejemplo, al lector que confiesa las razones de la atracción de la obra: «La misma sencillez de la portada, que no dice ni más ni menos de lo que la obra encierra [–y ahí está ya la decisión de atender a lo realmente sustancial y de ceñirse austeramente a ello–], como *Persiles y Sigismunda* o *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, aunque los aficionados al enrevesamiento de lo poético lírico a lo poético novelesco les parezca fría y poco sugerente...: Bouvard et Pécuchet, dos nombres, esto es dos hombres... Dos nombres de extraña resonancia fónica, de fuerte sabor expresivo, que se recortan con personalidad plástica, que se adaptan admirablemente a los dos hombres buenos: Bouvard, ancho y sonoro, se asocia enseguida con *lard*, con un hombre amplio y ventruado; Pécuchet, afilado y movable, nos lleva a un hombre pequeño, disminuido con el sufijo...». Estoy seguro de que

quienes de entre vosotros habéis disfrutado del trato con Alarcos recordáis en este punto, de modo espontáneo, su gusto, su auténtica pasión por jugar con las palabras, por hacer malabarismos continuos con ellas. Pero al escribir esto sobre la novela de Flaubert, como en tantas otras ocasiones críticas posteriores, el juego se hacía trascendente. Alarcos, con documentación de apoyo, sabía que a Flaubert le guiaba un deseo de denominación significativa e intencional de sus personajes; en concreto, esos dos nombres que se alzan a referente inicial del discurso novelístico en la portada, «no son arbitrarios, sino motivados, intuitiva y casi conscientemente onomatopéyicos: Dubolar et Bécuchet; Bolard et Manichet; finalmente, Bouvard et Pécuchet; pero en los tres estadios –señala Alarcos– el contraste *ard-et* se mantiene». Y ya está, ya tenemos el portillo –a Alarcos le gustaba mucho esa imagen: el portillo– para entrar en la fortaleza del texto e ir descubriendo su planta y los trazos que en cada estancia, esto es, en los distintos planos de la estructura, se esconden. En este caso, repito, lo que de manera prioritaria le interesaba al crítico era detectar los hechos que aproximan las obras de Cervantes y Flaubert: «un propósito semejante al concebirlas, una misma intención filosófica, una misma estructura de ambiciones y fracasos, una misma oposición entre sus dos protagonistas, movidos por los mismos resortes ideales».

Dos trabajos críticos posteriores sobre novelas permiten comprobar la aplicación desarrollada del método crítico de Alarcos: el ya citado de *La Regenta* y la *Anatomía de la lucha por la vida*, que constituyó su discurso de ingreso en la Real Academia Española. En el primero, el estudio de la «representación de un complejo espacio-temporal por la Lengua» abre el portillo por la vía del tiempo. El examen del tiempo narrado, y de su tiempo –es decir, de la mayor o menor cantidad de *tiempo* narrado en el tiempo real en que se produce la acción– le descubre enseguida la desigualdad de éste entre la primera parte, que dedica quince capítulos a tres solos días en los que apenas pasa nada, y la segunda, repleta de acción y precipitada en su final. La explicación generalizada de que en la primera Clarín «trata de reflejar un tiempo psicológico muy preñado de sus personajes» le parece insuficiente. No, para presentar a personajes y ambientes –dice Alarcos– necesita el novelista tomar base en el pasado, representar por la lengua los sedimentos de muchos años; lo hace –añade– de manera mediata, a través de una especie de monólogo interno alálico de los personajes. Al mismo tiempo, la sutileza del

crítico adivina que ese tiempo lento está motivado por el modo descriptivo espacial que ha de dominar después en lo narrativo: «Al ofrecernos su novela, no sólo nos pone Clarín delante sus agonistas, sino también la escena, el coro sobre el que aquellos van a “agonizar”. Escena y coro son una y sola cosa: la Vetusta material y espiritual... Este coro es tan importante que cabe preguntarse: ¿se escribió *La Regenta* para contarnos lo que hizo en Vetusta esta dama, o bien lo que hizo Vetusta en torno a doña Ana?».

Y ya están ahí los dos hilos —espacio y tiempo— con los que se teje la representación. Resulta imposible seguir aquí paso a paso el desmenuzado análisis, de partes y subpartes. Fijaré sólo mi atención en el final, cuando, mordiéndose la cola, la obra se cierra en círculo: de octubre a octubre, de la catedral a la catedral, del viento sur al viento sur. No ha pasado nada, Vetusta indiferente... Pero en ese punto la mirada escrutadora de Alarcos descubre a un personaje clave, a don Tomás Crespo, Frígilis. Es una figura marginal —«en gran parte, piensa Alarcos, reflejo del autor»— pero que se convierte «en algunos momentos decisivos en el dueño de la acción». Es lo más opuesto a Vetusta: «el hombre natural, sin pervertir, sin prejuicios, que aborrece los sistemas, libre de preocupaciones, inclusive de la de no tenerlas, que es la más tonta de todas». En él depositó Clarín su más profunda conciencia: la comprensión piadosa hacia todas las criaturas. De ahí que mientras en Vetusta todos quedan con su odio o con su pena, Frígilis permanezca, el único, en su inalterable serenidad.

No hace falta que explique la carga semántica que Alarcos condensó en el título del estudio barojiano: «Anatomía de *La lucha por la vida*». Anatomía porque el médico Baroja representa en la novela el principio darwiniano; pero anatomía, también, porque eso se hace con el instrumento de la lengua sobre el cuerpo vivo de la lengua. He insinuado antes que Alarcos matiza la afirmación radical de que «una novela, en el pleno sentido literario de “novela”, es todo menos algo popular y de gran difusión». Se refería, obviamente, a ese fondo último al que sólo se llega a través del análisis de la tupida red de convergencias que componen la literariedad. Al comenzar el estudio de la trilogía de Baroja, tras insistir en la necesidad de la reclusión del crítico en la inmanencia lingüística, subraya el carácter de producto de entretenimiento que la novela tiene. Bien es verdad que a renglón seguido acota: «cuando digo entretener y divertir, no pretendo limitar la novela a un plano

puramente frívolo e intrascendente: entretenido y divertido puede ser también lo más profundo y lo más abstruso. La virtud del entretenimiento en el novelista consiste en ofrecer algo que resulte interesante a diversos grados de profundidad según la capacidad de perforación de cada lector». Hasta ahí todo concuerda con lo que acabamos de recordar sobre la posibilidad minoritaria de acceso a lo que podríamos llamar lo novelístico de la novela. Pero, avanzando un poco más, afirma Alarcos que una buena novela debe conjugar ambos elementos: el del entretenimiento superficial y el de la riqueza de entramado lingüístico: «por eso, añado, me permito afirmar tranquilamente que ni el *Ulises* de Joyce ni la *Recherche du temps perdu*, de Proust, son novelas; son “estudios” de expresión lingüística narrativa».

Es obvio que se trata de una apreciación discutible, pero a Alarcos le sirve para constituir la función de entretenimiento en determinante del objeto lingüístico llamado novela: en lo novelístico de la novela. Así, en el análisis de *La busca*, tras examinar en detalle el tratamiento del tiempo, llega a la conclusión de que «es consecuencia de sus propósitos básicos de no aburrir, de entretener». El mismo criterio de funcionalidad es el que le hace descubrir que el espacio en que ocurre la acción condiciona las otras particularidades dimanantes de los personajes que en ellas actúan: los suburbios, el centro urbano, el hampa; y que los personajes se van haciendo ante nuestros ojos en un proceso perspectivista y abierto. Así ocurre, sobre todo, con la figura del agonista central, Manuel: «lo que acerca de él aprendemos –dice Alarcos– no lo captamos de un golpe, sino despacio, insensiblemente, leyendo una tras otra las tres novelas. Lo cual pone de relieve la intención central de Baroja: no ofrecernos un ser, un carácter, hecho y derecho, sino mostrarnos el proceso de formación –o de deformación como preferiría alguno– del personaje». Tras el estudio de tiempo y espacio, de ambientes y figuras, de técnicas expositivas y del diálogo, puede llegar Alarcos a la novela de la novela, a concluir que la función del relato novelístico de Baroja no es exponer y analizar objetivamente una determinada realidad, ni estudiar los condicionamientos y los procesos psicológicos de los seres incluidos en ella, sino con estos y aquellos materiales, convenientemente filtrados, conseguir una *apariencia fuerte y auténtica* de vida.

*Apariencia fuerte y auténtica.* Citaba antes aquel párrafo del artículo «Sobre Unamuno...» en el que Alarcos, a contrapelo de la opinión vulgar, decía que la consideración de la vida narrada y de los valores extraartísticos «son meros

medios de utillaje» para la tarea del filólogo, «pero tan ajenos a lo esencial como los andamios a la arquitectura». Lo novelístico de la novela consiste en la apariencia creada. Cabría recordar en este punto a modo de iluminación los tan conocidos versos de Pessoa: «El poeta es un fingidor...». Literariedad –viene a decir Alarcos– es ficcionalidad: la vida real apuntala la fingida; el autor real hipostasía al autor literario. La literatura es, según eso, el espacio que la lengua construye para sí misma.

¿Qué lengua? podríamos preguntar. Discurrió Alarcos sobre este punto en numerosas ocasiones, a propósito, sobre todo, de la lengua poética, la que condensa mayor grado de literariedad y, por eso, la que más le atraía e interesaba. Así, en el campo de la lengua poética hallaba él un espacio más ancho y rico para el análisis de lingüística estética. En el ensayo titulado «Poesía y estratos de la lengua» parte él del hecho de que bastantes veces se opone la lengua poética a la prosa cotidiana, la que utilizamos para entendernos, como si entre una y otra actividad mediase un abismo. Frente a esa creencia generalizada sentaba él la afirmación de que «entre la más alta poesía y la prosa más vulgar no hay diferencia esencial»; sólo de matiz o grado. La poesía es solo cuestión de que en una manifestación lingüística haya más ingredientes poéticos. Y ¿qué es lo poético? Alarcos no acepta desde luego la teoría idealista de que el poeta es un ser extraño que capta ciertas vivencias que llamamos poéticas. En el estudio sobre Blas de Otero critica la posición antiformalista de Serrano Poncela en un libro sobre Antonio Machado, pero declara compartir con él la idea –en esto no le contradecemos– de que «del poema vivido al poema pensado y convertido en obra poética hay una penosa distancia que sólo salva en parte la intuición y que se pierde aún más dentro de las ballenas de acero con que la palabra aprisiona la intuición forzosamente retenida». Para Alarcos los contenidos que ofrece la poesía están al alcance de cualquiera: «Todos somos poetas únicos, todos hemos experimentado momentos de nuestra vida con especial intensidad, los hemos vivido con un regusto de densa emoción, de satisfacción estética, de complacencia intelectual». La diferencia respecto al poeta consiste en que no hemos sentido la necesidad de transformar esas vivencias en expresión lingüística o que si la hemos sentido, no hemos sido capaces de realizarla. «Pero –insiste– esos momentos han sido tan poéticos o más que los que nos ha producido la lectura de obras poéticas de valor indiscutible».

Con este quiebro se avvicina Alarcos de algún modo a la posición idealista, aunque de inmediato precisa que lo esencial de la poesía no consiste en las emociones del poeta —«en tal caso, añade, todos seríamos poetas»— sino en la comunicación: «el contenido que siente bullir el poeta no es todavía poesía, es un magma indiferenciado, un caos que sólo se ordenará y será comunicable mediante la lengua». Según eso, *la poesía es conocimiento que se logra en la comunicación* de una vivencia (Gil de Biedma). Pero si, como acaba de afirmar, «lo poético no reside en esa vivencia del poeta, tendrá que consistir en el modo lingüístico como se comunica, es decir, en la lengua». No tiene reparo Alarcos en admitir como hipótesis el criterio idealista de que existe un mundo poético en el fuero interno del poeta —«una actitud anímica poética»— pero eso es algo absolutamente irreal mientras no se hace tangible y sensible al lector u oyente, hasta que no queda transformado en texto lingüístico. Y aun avanza y se adentra más en la contemplación de la tesis idealista: «Aunque el poeta tenga una emoción más o menos vaga de que lo que comunica es poético..., sólo se realiza la poesía *plenamente* cuando el lector o destinatario es capaz de descubrirla y sentirla al leer o escuchar el texto». No oculto que ese adverbio, *plenamente*, me ha desasosegado siempre un poco: plenamente ¿quiere decir que hay algo incipientemente, parcialmente, virtualmente poético antes de la plasmación lingüística? Así parece darlo a entender cuando, tras aclarar que la lengua no es en sí poética y que «lo poético consiste en el uso que se hace de los elementos latentes de ese sistema, ordenados y dirigidos a un fin determinado», fija éste en «la *evocación* intensa, con sacudida única, de una vivencia particular pero generalizable y que se pretende eterna (es decir, repetible cada vez que el texto se lea)».

En cualquier caso y con independencia de que el término *evocación* incline a pensar en un estadio de algún modo poético anterior a la expresión, lo que a Alarcos de verdad le importa —y ahí su magisterio se muestra radical en claridad— es que la poesía *se hace* en la comunicación y que ésta se realiza poéticamente aprovechando determinados componentes de un acervo. Poesía es lengua y más aún, «un poema es el ejemplo más puro de la comunicación lingüística». Así lo sentencia a propósito de «Un poema de Dámaso Alonso». La actitud poética —explica allí— «es en cierto modo marginal y esporádica» y, si la comparamos con nuestro modo ordinario de expresarnos, la expresión poética parece engolada, amanerada. Pues bien, precisamente por eso —dice

Alarcos— «la poesía nos ofrece un campo de observación más desnudamente lingüístico que el habla cotidiana»: En el poema faltan casi siempre datos contextuales y el poeta es un hablante desconocido que se planta ante nosotros sin que sepamos nada de él. De ahí, la dificultad de la poesía: el poema «es el ejemplo más puro de comunicación lingüística»: todo lo que allí dice el autor lo dice exclusivamente mediante procedimientos lingüísticos; se trata de explotar al máximo los recursos de la lengua para conseguir lo que podríamos llamar un «maximum cum minimis», el que todos los elementos tengan pertinencia, incluso las sustancias puras que de suyo no tienen valor significativo y que se cargan de valor en su funcionalidad poética.

En toda creación poética —explica en el estudio de «La lengua de Jorge Guillén»— hay un impulso inicial: la peculiar sustancia de contenido del hombre Guillén, cómo ve, cómo ordena lo real; hay un contrario complementario, el mundo: las sustancias de contenido eternas, vida, amor, destino, muerte, la realidad [histórica]; o hay, por fin, recursos para que ese impulso manipule, o maneje, el mundo. Lo que ocurre en la poesía es que ese instrumento *se convierte en fin en sí mismo*. A diferencia de la comunicación cotidiana en la que la lengua expresa y comunica el mundo ya creado, la comunicación poética consiste en que «la lengua que expresa los contenidos del mundo sirve para inventar, expresándola, una nueva realidad, la sustancia íntima, personal y única», no ya del hombre sino del hombre que en ese acto se convierte en poeta. Hay, pues, un doble desplazamiento imbricado: el del hombre hacia el poeta, y el de la lengua desde su referencia hacia fuera a una proyección hacia el espacio de sí misma. Paralelamente, el lector oye a un hombre decir —y todos dicen, en definitiva, lo mismo—, y escucha a un poeta cantar; y todos, si son verdaderos poetas, revelan, en lo igual que dicen, una radical diferencia personal.

Ese cambio de la lengua, de instrumento en fin, configura un espacio centrípeto: «La primera palabra de un poema —enseña Alarcos— no se entiende del todo hasta haber llegado a la última. De la una a la otra ondea una corriente que restringe el haz de referencias de la palabra anterior y a la vez abre nuevas posibilidades, que se verán sólo limitadas por la palabra siguiente». Se crea así en todos los niveles del lenguaje una tupida red de simetrías, que generan múltiples tensiones, distintas de las que operan en el uso ordinario. Es lo que modernamente se llama extrañamiento. Se ha insistido mucho en los últimos tiempos sobre la opacidad de esa red de simetrías.

Vocado hacia la claridad intelectual, Alarcos se rebela: Hay, sí, poemas o versos que de entrada son opacos. Así ocurre en el «infame turba de nocturnas aves», en el que la sustancia fónica es tan obsesiva que nos ciega y sólo después el sonsonete se desata en iluminación significativa. Pero ¿es opaco Manrique cuando escribe «Recuerde el alma dormida, /.../»? No. Por consiguiente, «lo poético no consiste sólo en el uso de la lengua como un fin en sí misma, la lengua mirándose y recreándose en el espejo».

El extrañamiento comienza en la incapacidad del lector para adscribir los signos lingüísticos que lee u oye, a concretas referencias reales. Desconoce el contexto: el lector se encuentra de pronto flotando en un espacio polisémico. Y de ahí se derivan, según Alarcos, dos particularidades esenciales del lenguaje poético:

1. «Frente a los mensajes lingüísticos ordinarios, que se desarrollan en línea paralela a su decurso, los productos poéticos, aunque se manifiestan en unidades sucesivas (no podemos leer u oír un poema de un golpe), se caracterizan por una constitución global, unitaria». Todos y cada uno de los signos, como las piezas de un mecano, son imprescindibles y se condicionan mutuamente, de modo que cada signo no vale más que lo que le dejan valer los que vendrán después y estos, sólo lo que les permiten los precedentes. Por eso, a diferencia de cualquier texto referencial “ad extra”, un poema no es resumible.
2. El texto poético no está situado, delimitado desde fuera de él. La situación debe brotar del poema mismo, de modo que Alarcos no duda en afirmar que «el propósito último de la poesía —en el fondo creación— no es ni creación de lenguaje ni creación de un ente objetivo llamado poema, sino más bien *creación y fijación de una situación*, única, irrepetible, pero evocable (precisamente gracias al poema)».

A esa tarea es llamado el lector, y el crítico como lector cualificado. Y ahí es donde entra Alarcos con una superior agudeza, aliada al rigor científico, con una penetración de análisis a la que no se resiste ningún pliegue y que en todos los niveles del lenguaje va tocando cada elemento para fecundarlo y hacerlo funcionar en la creación evocadora. Su lectura de poemas exploraba siempre, con variable orden, cuatro secuencias: a) la secuencia de sonidos, del material fónico; b) la secuencia de funciones gramaticales, acompañadas de entonación;

c) la secuencia métrica, de sílabas acentuadas o átonas según un esquema preciso; y d) la secuencia de contenidos psíquicos, sentimientos, imágenes. Sobre cada una de las exploraciones fue Alarcos sembrando aquí y allá –principalmente en sus dos estudios mayores sobre Blas de Otero y sobre Ángel González– reflexiones teóricas, pautas de realización y ejemplos. Y a ellos hay que añadir ensayos concretos de sistematización. Pienso, por ejemplo, en concreto, en el titulado «Fonología expresiva y poesía», que afronta la primera secuencia: busquemos, dice, en el análisis elementos cada vez más breves, más simples. Llegará un momento en que los elementos encontrados ya no son por sí mismos signos (es decir, no están asociados a ningún elemento del contenido). Pero advertimos que, sin embargo, con su presencia o ausencia modifican el conjunto de la expresión de la que forman parte: son los fonemas, los acentos, los tonos. Tomemos, por ejemplo, los primeros, los fonemas. ¿Será verdad, se pregunta, que por sí solos no pueden ser expresión de algún contenido? Ciertamente, no de un contenido conceptual, pero ¿no lo serán de contenidos afectivos o imaginativos? Es claro, por lo pronto, que, al menos en la onomatopeya, los fonemas pueden ser expresión de contenidos sensoriales y lo percibimos en estos versos de Machado: «A la vera del camino / hay una fuente de piedra, / y un cantarillo de barro / –glú glú– que nadie se lleva». Si en vez de eso decimos «el glú-glú del agua en el cántaro», ese glú-glú es ya un signo lingüístico con contenido conceptual. Pero además de eso están las llamadas «palabras expresivas» cuyos fonemas se asocian con determinadas sensaciones o sentimientos: el tambor, que evoca el tam-tam. Y en esa línea hay cadenas más amplias en las que los fonemas se hacen expresivos, despiertan sensaciones. Vuelve Alarcos sobre el verso de Góngora «infame turba de nocturnas aves», ya examinado por Dámaso Alonso, y comprueba que la sensación de oscuridad, de confusión y de malestar angustioso está, desde luego, sustentada en los conceptos ligados a nocturnas, turba, infame. Pero eso y el movimiento rítmico del batir de las alas «se pintan –dice– en esas dos sílabas *túr túr* de las cimas acentuales del verso. El fonema /u/ nos da –y más aún repetido– esa atmósfera de oscuridad y malestar; el doble ritmo de las dos /t/ nos da el aletazo de las aves; las dos vibrantes, el zumbido del vuelo y los gruñidos de las aves».

¿Quiere esto decir que los fonemas son significantes? Sólo cuando van acumulados dentro de significantes que se asocian con significados en los que se contienen esos valores afectivos e imaginativos. Dicho de otro modo,

los fonemas expresan contenidos imaginativos y afectivos cuando pertenecen a una expresión más amplia que lleva asociado ese contenido intelectual. En el resto de los casos no podemos considerar a los fonemas «significantes parciales». Y lo mismo cabe decir analógicamente del ritmo métrico. No cabe, por ejemplo, otorgar a un endecasílabo o a una estrofa un contenido determinado: son «significantes accesorios y acumulados».

Lejos de cualquier impresionismo estilístico, examina Alarcos la expresividad fonológica con un criterio de ciencia lingüística. Recuerdo el estudio que en la *II Academia Literaria Renacentista* dedicó a Quevedo. Toma diez sonetos y, cuantificando los fonemas y comparando esa cuantificación con las frecuencias normales en español –/a/ 13,70; /e/ 12,60; /o/ 10,30–, llega a la conclusión de que sólo en los sonetos burlescos de Quevedo aparecen las rimas consonánticas únicas [«Mejor me sabe en un cantón la sopa, / y el tinto con la mosca y la zurrapa, / que el rico, que se engulle todo el mapa, / muchos años de vino en ancha capa»] y que los sonetos con rima en /p/, en /<sup>h</sup>c/, en /k/, en /t/ son productos deliberados de la actitud satírica y cínica, realzando las referencias que el léxico hace al contenido e insistiendo en una de las caras de la moneda de su visión del mundo.

El ritmo expresivo del material fónico se consigue por medio de dos recursos fundamentales: la repetición y el contraste, la reiteración y la variación, que se dan en palabras o en grupos de palabras. Abro el estudio ya clásico de Blas de Otero, el primer evangelio de esta Poética y Retórica de Emilio Alarcos, y encuentro allí exhaustivos análisis de los juegos de palabras por los que el significado se intensifica: «...donde después de *tanta luz*, de *tanto* / tacto sutil, de *Tántalo* es la pena»; de aliteraciones que a veces se tornan ecos y crean un ritmo interno: y allí está el magnífico comentario de «León de noche» en el que, como en una sinfonía, se desarrollan tres temas enunciados en el primer verso: «Vuelve la cara, dime, Ludwig van Beethoven / dime qué ves, qué viento entra en tus ojos, / Ludwig; qué sombras van o vienen, van / Beethoven».

Sobre la secuencia sintáctica y la secuencia rítmica fue también Alarcos sembrando aquí y allá anotaciones retóricas, a las que unió ensayos categorizadores. Le interesaban especialmente los desajustes que entre una y otra se producen, perturbando los moldes métricos o rompiendo la secuencia sintáctica. Los matices del contenido psíquico van desarrollándose en una secuencia

no arbitraria, ordenada, y, por tanto, rimada. En el mismo estudio de Blas de Otero se nos ofrecen mil variaciones de procedimiento: «Con la sangre hasta la cintura, algunas veces / con la sangre hasta el borde de la boca, / voy / avanzando / lentamente, con la sangre hasta el borde de los labios...». ¿Por qué esas particiones? No se trata, dice Alarcos, de un mero capricho de tipo visual; no sería igual escribir «Con la sangre hasta la cintura, / algunas veces con la sangre hasta el borde de la boca...». Blas de Otero quiere que esa elocución que rompe con pausas métricas la secuencia de sentido, resulte significativa y refleje el penoso avance del poeta en una Europa inundada de sangre. En esa línea advierte con perspicacia que las pausas métricas de suspensión que aparecen en el poema aislando términos sintácticamente unitarios [voy / avanzando / lentamente] son homogéneos y no perturban la entonación sintáctica general, con lo que se refleja el «continuo» de la crecida de sangre. Así, hasta el final, donde, por contraste y para que resalte el mensaje final, se restablece la normalidad del esquema sintáctico: «la rosa de la paz, la sed de paz».

No cabe aquí más que realizar alguna cala en el estudio de *La poesía de Ángel González*. En ella, articulada desde el primer libro, *Áspero mundo*, en el contraste de dos planos, ve el crítico cómo algunos elementos lingüísticos generalmente considerados como accesorios —adjetivos y adverbios— cumplen un papel esencial en la expresión poética, revelando la actitud profunda del creador: en ellos se condensa la atención central. A la serie *dulce* y *acariñado* se opone la de *áspero*, *agrios*, *duros*. Y es que —explica Alarcos— el sustantivo desnudo abarca un campo semántico muy amplio y abstracto: con el adjetivo se acota y con la acumulación de adjetivos la esencia denotada por el sustantivo se convierte en existencia particularizada: «esta / desesperante, estéril, larga, / ciega desolación por cualquier cosa / que —hacia dónde no sé—, lenta, me arrastra». Es sólo un ejemplo de los varios que le sirven a Alarcos para establecer un catálogo de funciones. Podríamos aducir los referidos a los adverbios. O, más en la línea sintáctica, a la percepción del deseo de trabazón interna del poema, que se manifiesta en la presencia de fórmulas sintácticas que indican la relación de causa a efecto, *por eso*, *por lo tanto*, las cuales implican un carácter reflexivo del sujeto práctico.

Me he alargado más de la cuenta y no puedo abordar ya aquí el comentario de los análisis de las otras dos secuencias, la métrica y la de los contenidos psíquicos, sentimientos e imágenes. Debo, sin embargo, referirme a

algo en lo que el magisterio crítico literario de Alarcos destaca con brillo especial. Hablo de la integración de los análisis sectoriales en una lectura total. Le hemos oído decir que la lectura ideal de un poema sería aquella en que percibiéramos de un solo golpe de vista —entiéndase, de vista, de oído y de percepción intelectual sentida— todo lo que en el decurso del poema se desarrolla. Alarcos lo suple enderezando con sumo cuidado cada uno de los elementos detectados, y estimulados en el análisis, hacia el núcleo central. Avanza, de ordinario, para ello una intuición primera que, como hipótesis de trabajo, sirve de polo de atracción, y va este después enriqueciéndose, ensanchándose, hasta abarcar la totalidad. En ese proceso de convergencia no se distrae nunca el maestro en disquisiciones superfluas ni se adorna de recursos fáciles. Su crítica aspira a ser —y llega a ser— como un poema: que nada en ella sobre, que todo sea elemento significativo del mensaje esencial.

Por eso se me queda corta su consideración de la tarea del crítico como oficio ancilar. Sí y no. Porque es obvio que sin partitura no hay concierto posible. Pero ¡cuán distinta la lectura interpretativa de la damisela del piso de arriba que se atreve con Bach a la de Gustav Leonhardt, pongo por caso! En la crítica literaria de Alarcos, además del magisterio teórico, se hace realidad el principio de que el texto, su gran obsesión, es el lugar de encuentro del lector con el escritor para compartir la evocación de una vivencia. Y aquí he de introducir otra consideración importante. «De nobilibus nobiliter est tractandum» reza el precepto clásico. Sí. De la literatura hay que hablar literariamente. Continuando la gloriosa tradición de Dámaso Alonso, y de Alfonso Reyes, de Salinas y Guillén, Emilio Alarcos ha escrito su crítica literaria de un modo hermoso. Con un estilo clásico y ceñido, como el de sus poetas preferidos: Fray Luis, Quevedo, Vallejo, Blas, Ángel. Como ellos, también, sacándole todo el jugo a las palabras, de manera que el amor a la palabra escrita que le hacía jugar con la palabra hablada, le convirtió en cierto modo en un poeta con palabra de prosa.

He hablado en discípulo. Al cerrar mis apuntes, tengo conciencia de que cierro un capítulo de la teoría y práctica de la Poética moderna en España.

¿Cerrar, digo? No es ni exacto ni justo. Hace un año escribió Antonio Mingote el mejor epitafio de Emilio Alarcos. En uno de sus dibujos aparece Emilio sentado en la Sala de Plenos de la Academia y dice, con aquella voz

suya callada y grave: «Eso de morirse también es relativo». En su caso, desde luego. ¡Qué bien le cuadran los versos de Machado en el Elogio a Giner de los Ríos: «¿Murió?... Sólo sabemos / que se nos fue por una senda clara, / diciéndonos: Hacedme / un duelo de labores y esperanzas /.../ Vivid, la vida sigue, los muertos mueren y las sombras pasan: / lleva quien deja y vive el que ha vivido. / ¡Yunques, sonad: enmudeced campanas!».

Sí, es hora de aprestarse a continuar la labor del maestro, que se ha llevado mucho porque es muchísimo lo que nos ha dejado.

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA  
Real Academia Española