

Clásicos, románticos, superrealistas

Clásicos y románticos han sido caracterizados en oposición, muchas veces, y algunas con profundidad de visión. El clásico no sospecha la soberbia del arte por el arte y se propone servir a sus prójimos. El romántico —pariente en esto de los antiguos alejandrinos, de los preciosistas de todos los tiempos y sionistas o superrealistas—, opone en desafío ciertos fueros del arte a los derechos de la vida social; el arte es una forma superior de vida. El clásico es un conformista; el romántico, un rebelde. El clásico construye un mundo ideal; el romántico típico —Byron, no Goethe— mete sus cargas de dinamita por todas las grietas del mundo que ha recibido. El clásico no es condescendiente, pero sus disentimientos adquieren la forma positiva de la construcción; el romántico pone su acento en la falsedad y en la vacuidad de la vida y se refugia en los sentimientos. Como siempre que se recurre a tales reducciones, éstos serán el clásico y el romántico típicos o ideales, abstracciones formadas con los rasgos más fisonómicos extraídos de los poetas clásicos reales y de los románticos reales más representativos. En la historia, ambos tipos aparecen mezclados.

Este género de caracterizaciones se basa en la concepción que el artista tenga de su misión entre los hombres; algo que se refiere más al contenido de arte que al arte mismo. Pero la idea del servicio social o de los fueros del arte lleva pronto a diferenciar clásicos y románticos por los caracteres del arte mismo; pues, en busca de la ejemplaridad, el arte clásico **tipifica**, y los individuos de sus creaciones son exponentes de modos generales de ser o de vivir; el arte romántico se aplica a lo **individual** y, por decirlo así, más que a los moldes gobernados del carácter, se entrega a la siempre naciente personalidad. Carácter y personalidad pueden ser buenos denominadores de clasicismo y romanticismo. Cuando, de manera demasiado pedagógica, nos caracterizan romanticismo y clasicismo como movimiento y quietud, empuje vital y postura compuesta, hay que entender que los clásicos **gobiernan** siempre el movimiento de su empuje vital; los románticos quieren ser **arrebata**dos por él. Luégo vienen

las caracterizaciones históricas de los clásicos de cada época: los griegos de Pericles y los latinos de Augusto, los italianos de la tardía Edad Media, los españoles del siglo XVI, los franceses del XVII, los alemanes del XVIII que desataron el romanticismo en el mundo. Necesariamente, se les caracteriza por el contenido de su obra; por las corrientes culturales de que son canales y fuentes, a la vez, y por la relación entre la visión del mundo y de la vida de cada clásico y la que tiene su época. Desde este punto de vista, nada hay, en verdad, que quede como denominador común de los clásicos, y entre el pagano Esquilo y el cristiano Petrarca, entre Virgilio y Cervantes, entre Racine y Goethe, puede haber influencias transmitidas, continuidad de tradición, pero no homogeneidad de rasgos constitutivos. Bien es verdad que durante los años de las batallas románticas tuvo mucha boga la ecuación hegeliana que identificaba a los clásicos con lo pagano y a los románticos con lo cristiano; pero está justamente olvidada por inservible para clasificar literariamente. El contenido no permite igualar en una denominación a poetas de diferentes siglos y países.

La forma exterior ha servido ya para caracterizar a los románticos del siglo XIX frente a los clásicos que les precedieron: el romanticismo es una rebelión contra las reglas arbitrarias que un falso aristotelismo había impuesto a los clásicos europeos. Pero eso es más cuestión de retórica que de poética. Las convenciones pseudo-aristotélicas, (las tres unidades, etc.), no eran esenciales en el clacisismo, como lo prueba el que no las cumplieran los clásicos de la antigüedad, y la rebelión pudo muy bien cumplirse por una generación de poetas, por naturaleza clásicos, como efectivamente vemos en Lope de Vega, y como entreveamos en la razonada rebeldía de Manzoni, un temperamento clásico condicionado por sus tiempos de romanticismo.

Vamos a proponer aquí un nuevo criterio de caracterización que atienda a la variada actitud constructiva del poeta frente a las diferentes facetas que constituyen una poesía. La lírica es poesía extremada, y como los casos extremados son los más favorables para fraguar los tipos característicos, nos referiremos concretamente a los poetas líricos.

El lector puede elegir de su memoria un poema favorito. Si le parece, vamos a pensar, por ejemplo, en el soneto de Garcilaso cuyo primer cuarteto dice así:

**!Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas.**



He aquí los aspectos que encontramos en esta unidad poética:

I.—Un estado sentimental que se ha cristalizado en un nostálgico lamento. ¿Es el sentimiento cristalizado en el poema un dón gratuito que recibe el poeta, un hecho de su experiencia vital trasladado al verso? De ningún modo. Llegar a una construcción sentimental tan delicada cuesta al poeta sus afanes. Lo que el poeta en trance de inspiración tiene antes de empezar sus versos, es como una disposición musical, una corriente sentimental ya orientada, pero todavía no un sentimiento poéticamente constituido. Es como el barro del escultor, o como el paisaje material que el pintor se propone ahora convertir, con ojos muy personales, en una creación pictórica. El estado sentimental del poeta es, en un principio, mera materia y la creación poética consiste en cristalizarlo en una "forma" determinada, por ejemplo, en la de un determinado nostálgico lamento. En este sentido, forma y creación son una misma cosa. De entre los poetas, unos se aplican más que otros a la creación de esta forma interior del estado sentimental, y en unos, (los clásicos), se equilibra este aspecto de la creación poética con los restantes; en otros (los románticos), está hipertrofiado; en otros, (los parnasianos), está deliberadamente sofocado.

II.—Lo que sucede es que el poeta no puede dar directamente a su estado sentimental la buscada cristalización, sino por medio de un modo cualquiera de realidad, un suceder o haber sucedido, un estado de cosas, ya aportados por la experiencia, ya fraguados por la fantasía; estas prendas que por mi mal hallo ahora, dulces y alegres prendas cuando Dios quería. La realidad y el sentimiento aparecen juntos, tan coincidentes, que el uno parece consecuencia de la otra. Pero también la realidad elegida es en un principio mera materia, y los elementos materiales que intervienen (de los infinitos que podrían intervenir), y la forma determinada que adquieren son como la composición que el pintor da a la materia que tiene delante. La elección y composición de los elementos de realidad son obra libre del poeta, pero no arbitraria, pues cada género de realidad tiene sus leyes propias. Por ejemplo, en los versos de Garcilaso guardan planos distintos lo perteneciente al recuerdo y lo que es de la vida actual, lo realista y lo metafórico, etc.; y, en sus planos respectivos, cada objeto se comporta y se determina conforme a su propia naturaleza. Esto parece obvio en toda poesía, pero no lo es. La paloma kantiana creía que podría volar mejor sin la resistencia del aire. Así hay poetas de fantasía desenfrenada y anárquica (los superrealistas, por ejemplo), que piensan volar mejor desentendiéndose de la resistencia que la realidad aludida presente con su regulado modo de ser; en sus versos nunca sabe uno si la realidad es material o simbólica, los cuerpos sólidos se comportan

como líquidos, los objetos materiales como espirituales, el ser se embrolla con el suceder. Otros poetas (los clásicos, los parnasianos), aceptan como de buen juego las leyes propias de la realidad representada, y se sirven de sus determinaciones, restricciones y resistencias como del aire donde las alas pueden apoyarse para los impulsos del vuelo.

III.—A veces, delante de un retrato o de un paisaje pintado, a uno le asalta el deseo de cotejar aquellas cosas representadas con las correspondientes de la realidad. Y entonces comprobamos con sorpresa nuestra propia cegatería. En ese retrato, los rasgos faciales están revelando un contenido espiritual que yo nunca había sabido leer en los rostros de los hombres carnales que conozco. El alma de la Gioconda está desnuda y entera en la suave comba de la frente, en los ojos, en la sonrisa, en el modo de cruzar los brazos; pero sólo Leonardo supo ver (y hacernos ver) tanta vida espiritual en aquéllos planos y luces de la fisiología de Monna Lisa. Y lo mismo en el paisaje; también nosotros habíamos visto antes una rama poblada, una suave pendiente, unas flores entre las altas hierbas. Pero ¡qué nuevo aspecto cobra ahora cada cosa, gracias a la versión que de ellas nos da el pintor! Ahora comprendemos que teníamos ojos y no sabíamos ver. Los ojos privilegiados de este pintor nos han enseñado a percibir el sentido íntimo de una forma, de un brillo, de una pesantez, de este matiz determinado, del movimiento en la aparente quietud del equilibrio en la relación. Cada cosa descubre su alma y, por eso, bien podemos decir que las cosas son en la pintura más verdaderas que en la realidad; la luz es más luz, el agua es más agua y el cristal más cristal. De modo análogo, la creación poética ejerce su acción sobre la realidad representada, convirtiéndola de mera materia, en forma con sentido. Lo que se llama **intuición poética** es el descubrimiento de ese inesperado sentido valioso en la realidad representada. La intuición poética se vale, para manifestarse, tanto y más que de la realidad representada, del modo de representarla. Y aquí es donde especialmente decide la fantasía creadora, lo mismo cuando los sucesos o los estados objetivos son urdidos o inventados que cuando los da la experiencia. Figurémonos que Garcilaso hubiese dicho en su segundo verso: "dulces y alegres en lejanos días"; objetivamente, la realidad no habría cambiado, pero ¡adios el sentido de ese doliente: "cuando Dios quería"! Así, pues, el poeta tiene también que ir explorando y conquistando este sentido de las cosas. En un principio, el poeta sólo tiene vislumbres. Las cosas le tientan con su secreto sentido muy diferente del sentido práctico que les damos, y la actividad creadora del poeta se ejercita en penetrar el secreto. Y el modo es entregarse a la porción de realidad que contempla, al punto de identificarse sentimentalmente con ella.

Pues el **sentido intuitivo** no es otra cosa que el peculiar encuentro del objetivo con el sujeto, el modo particular con que el poeta vive la realidad representada. Las cosas son lo que son para el poeta; su sentido es lo que el poeta siente en ellas. El sentido intuitivo se justifica en el sentimiento del poeta y no en las cualidades prácticas de las cosas. Intuición y sentimiento son el anverso y el reverso de una misma medalla, y ambos se objetivan o cristalizan en la realidad representada de modo peculiar por la fantasía creadora. Ahora bien; unos poetas, como los clásicos, no se satisfacen hasta haber cristalizado nítidamente sus intuiciones, y otros, como los simbolistas y, más aún, los expresionistas, se contentan con las vislumbres iniciales, que dejan en meras vislumbres.

IV.—Toda representación de realidad supone un **pensamiento racional**. Sin pensamiento racional no es posible la trasmisión de la poesía, pues toda comprensión se basa en elementos racionales. Tampoco es posible sin él, objetar en un modo de realidad ni el sentimiento, ni la intuición poética. El pensamiento racional no es en sí poético; la trasmisión poética se vale de los constantes desajustes entre lo que dice, al pie de la letra, el pensamiento racional y lo que dice la intención poética; pero, para que los desajustes existan, lo racional es necesario. En algunos instantes puede **eclipsarse** —expresiones de misterio, juegos musicales—; pero la ausencia de lo racional actúa positivamente como eclipse. Si las palabras de misterio nos impresionan poéticamente, es porque sospechamos en ellas una intención de sentido, aunque fallida a medias. De otro modo, no sería misterio; sería sin sentido. Los poetas clásicos armonizan la forma perfecta del pensamiento racional con los demás aspectos del poema; los barrocos, conceptistas, marinistas, etc., introducen desequilibrio por exceso de raciocinio, con sus virtuosistas juegos de ingenio; los románticos dejan a veces débil la forma racional por tender al “furor” de la inspiración y al desorden de las emociones, y los simbolistas, por buscar las sugerencias asociativas y musicales de las palabras; por último, los superrealistas llegan a emborronar la forma racional deliberadamente, atentos tan sólo, poetas-antenas, a sintonizar el misterio de los mundos.

V.—Ahora hay que agregar las condiciones que provienen del material y del instrumental propios del arte de la poesía; el lenguaje, y más concretamente, el idioma, es para el poeta la materia prima de su arte, como los colores lo son de la pintura y los sonidos lo son de la música. En cada idioma, el pensamiento racional va unido al **pensamiento sintáctico**, aunque no se identifiquen del todo. Y las construcciones sintácticas son una **forma** de pensamiento regulada según las leyes del idioma. Esa

forma sujeta a leyes propias, unas clases de poetas la acatan y la elaboran artísticamente; otros, la descuidan; otros, la maltratan. En la lírica francesa son ejemplos, respectivamente: clásicos y parnasianos; románticos y simbolistas; dadaístas y superrealistas.

VI.—Además, cada palabra, quieras que no, significa su objeto: la palabra **aire** significa el objeto aire. La palabra **incontenible** significa la condición real de lo incontenible. Este elemento lógico es inexcusable en las palabras. El poeta no puede usar palabras sin que signifiquen sus objetos de realidad. Puede emplear simbólicamente los objetos significativos, pero no le es posible prescindir de ellos. Por otro lado, las palabras, además de significar, sugieren, gracias a complicados juegos de asociaciones implícitas. Las palabras, pues, tienen sus leyes propias; leyes de significación, de sugerencia y de construcción. Y las distintas clases de poetas guardan diferente actitud ante las exigencias y las posibilidades artísticas de estas leyes de la materia idiomática. En esto, como en lo demás, los clásicos son los que, acatando sus leyes, convierten la resistencia de la materia en expresión poética; los eufistas ingleses, los gongorinos españoles, los preciosistas franceses, los antiguos alejandrinos rompen el equilibrio por excesiva aplicación a las posibilidades artísticas que el juego de las palabras ofrece; las diversas y fugaces escuelas expresionistas quebrantan de propósito las leyes de esta materia como toda otra ley.

VII.—Por último, las palabras tienen un cuerpo físico, última materia que entra por necesidad en toda poesía. Las palabras requieren del hablante un complicadísimo trabajo muscular y su sonar consiste en una cadena de variadas ondas sonoras alternando con silencios. Hasta cuando estamos pensando, si formulamos interiormente el pensamiento en palabras, hasta cuando leemos en silencio, no tenemos más remedio que **representarnos** el cuerpo físico de las palabras, sentir las nacer y desarrollarse en nuestra boca. ¿Qué hace el poeta con esta última materia de su poema? ¿Qué hacer, sobre todo, con esa energía orgánica que su propio cuerpo produce a medida que las palabras se suceden? El poeta hace de la necesidad, virtud. Así como el bailarín en el “ballet”, si tiene que ir desde entre bastidores al centro de la escena, organiza artísticamente los movimientos de su cuerpo que la operación requiere, convirtiendo el andar en bailar, así el poeta organiza en figuras rítmicas los movimientos de su organismo necesarios para producir las palabras, y los elementos acústicos correspondientes. Silabas, aliteraciones, acentos, rimas, aparecen gobernados con vario rigor y sometidos a forma artística. En la historia de la poesía, esta es maestría que requiere larga tradición. Pero, una vez alcanzada, el comporta-

miento de los poetas es en esto también divergente: los clásicos tienen para la disposición artística del material sonoro el mismo prurito de perfección que para cada uno de los otros aspectos del poema; los simbolistas, y menos nuestros modernistas, suelen entregarse con virtuosismo a la superelaboración de lo musical, con lo cual debilitan la intuición, o el pensamiento racional, o a veces, amanerán el sentimiento; los expresionistas de todo género, entre inesperados instantes de virtuosismo, se complacen en dejar como pura materia el cuerpo sonoro de las palabras, sin organizarlo ni en el número de sílabas, ni en los acentos, ni en las rimas (versículos amorfos).

Los poetas clásicos, pues, son los únicos que llevan por igual la perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la construcción sintáctica, en la significación y poder sugeridor de las palabras y en el gobierno del material sonoro. Y esto, no como una yuxtaposición de formas, cada una perfecta en sí, sino como la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria que se justifica en la unidad de la persona. La **forma** típicamente clásica resulta del exacto equilibrio de todas las formas parciales. El sentimiento y la intuición son como hermosas voces naturales que se educan, se pulen, se **forman** en la perfección formal de la realidad representada, en la noble disposición del pensamiento sintáctico-racional, en el poder significador y sugeridor de las palabras, en la organización rítmica de los elementos fonéticos. El poeta clásico ningún aspecto sacrifica al preferente culto de otro. Todos se armonizan y se prestan recíproco realce. Y es que el poeta típicamente clásico no se pregunta en cuál de esos aspectos reside esencialmente la poesía y cuáles son no más que inevitables; el clásico no cree todavía que la poesía sea una dimensión que se oponga a la vida; cree en la vida poética y no en la poesía pura. Todos los demás, como no basan la poesía en la integridad de la persona, sino en alguna peculiaridad privilegiada del alma, introducen desequilibrio por especialización en el aspecto o aspectos correspondientes y, a veces, por deliberado maltrato de los otros. Los alejandrinos y los virtuosistas, en general, empeñados en la elaboración artística de los elementos sensibles —forma exterior—, reducen la poesía a maestría. Los barrocos, en lo que tienen de barroco, se entregan a un ingenioso y artístico malabarismo con los elementos intelectuales. Los románticos enfatizan el sentimiento y gustan de relajar la forma total para sentirse arrebatados por el número. Los parnasianos, en reacción, persiguen impasibilidad y buscan suntuosidad en la realidad representada y en los elementos idiomáticos; les gusta trabajar con "materiales nobles". Los

simbolistas vuelven al sentimiento, pero dejándolo más bien en nebuloso estado sentimental, como el provocado por la música; la realidad y el pensamiento pierden notoriamente importancia y, en cambio, con maravilloso virtuosismo, sacan de las posibilidades musicales del material idiomático una irresistible acción sugeridora. Por último, los expresionistas-dadaistas, superrealistas, futuristas, etc., —los que más abiertamente ven la antinomia de vida y poesía, se zambullen en el elenco que toman por el verdaderamente poético, (para unos, más bien ciertos modos de intuición; para otros, más bien ciertos modos de sentimiento; para casi todos, en el calidoscopio azaroso de los juegos de la fansasia), y deforman deliberadamente todos los demás.

El expresionista casi viene a ser la contrafigura del clásico. En el poeta clásico la fantasía, autor omnipresente, regula y ordena la forma de sus vuelos y de sus danzas, según las leyes y las exigencias formales de cada uno de los aspectos enumerados y de las del poema como unidad de conjunto. En los expresionistas, la imaginación voltea desenfrenada como las nubes agitados por el huracán, sin recogerse en forma; placer radical del puro movimiento, sin los canales de la fidelidad.

En sus preferencias por unos o por otros poetas cada lector muestra la ley de sus afinidades selectivas. Pero el mejor lector será el que no pida a los clásicos que se desmelenen como los románticos, ni a los parnasianos que nos hablen de su corazón, ni a los superrealistas que reduzcan sus nubes a líneas quietas. El mejor lector, en fin, será el que se ponga justamente en la encrucijada de intenciones de cada poeta.

AMADO ALONSO

