

«Amado Alonso ante los autores clásicos: una Poética del sentimiento»¹

JUAN CARLOS GÓMEZ ALONSO
Universidad Autónoma de Madrid

«No es el poema mensurable por la extensión, sino por su capacidad para engendrar, fuera de lo mensurable, la duración»².

JOSÉ ANGEL VALENTE

1. La extraordinaria formación filológica de Amado Alonso se refleja continuamente en sus trabajos teórico-literarios; estos conocimientos lingüísticos le sirven para realizar un estudio estilístico de la obra de arte verbal. Su estudio parte de una base teórico-instrumental lingüística, y desde ahí trata de alcanzar el fondo de la obra literaria, la intención sentimental presente en ella y el pleno goce estético. Así pues, utilizará una base teórico-instrumental propia de la Lingüística descriptiva para conseguir un objeto propio de la Crítica literaria. Esta colaboración de estrategias es lo que hoy conocemos como Poética Lingüística (A. García Berrio, 1981; 1994: 210 y ss.; T. Albaladejo Mayordomo, 1983: 147). Por lo tanto, sus estudios literarios (tanto teóricos como prácticos) están basados en esta unión interdisciplinar.

Partiendo de estos principios nos proponemos analizar, en un primer momento, qué entiende Amado Alonso por poesía clásica, así como cuál es para nuestro autor el ideal clásico de la forma poética, estudios que nos acercarán desde una perspectiva estilística hacia una Poética del sentimiento.

¹ Utilizamos este concepto («Poética del sentimiento») de acuerdo con lo expuesto por el Profesor García Berrio, no sólo en sus trabajos publicados sino también en conversaciones privadas mantenidas con él sobre determinadas investigaciones suyas que se encuentran en estado de elaboración: Cfr. García Berrio, A., «Poesía del sentimiento: García Carbonell», en: *Barcarola*, 44-45, 1994, pp. 281-288.

² Valente, J. A., «A propósito del vacío, la forma y la quietud», en Hernández Fernández, T. (ed.), *El silencio y la escucha: José Angel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995.

Por otro lado, vamos a repasar brevemente el método de estudio que sigue con varios autores del Siglo de Oro teniendo en cuenta que cuando analiza la obra poética de autores clásicos realiza también un análisis de su estructura (por ejemplo, la disposición de las imágenes en cuartetos y tercetos en un soneto de Quevedo), de la forma idiomática, de los procedimientos rítmico-melódicos de la frase, y también, del contenido. En este tipo de poemas las imágenes están conformadas de un modo lógico, y por ello es más fácil comprender el sentimiento originario del autor.

Desde este análisis de los textos, Amado Alonso enuncia unos postulados teóricos que vamos a exponer.

2. Amado Alonso, a la vez que expone sus reflexiones teórico-analíticas sobre la poesía de Pablo Neruda en el magistral libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (A. Alonso, 1954), hace una doble distinción a propósito de la poesía. Por un lado esta distinción hace referencia a los aspectos propios de *res*, del fondo o del contenido de la poesía, ligada al sentimiento y a la intuición que hay en ella; pero, por otro lado, la otra división hace relación a la forma de la poesía (*verba*) —ligada íntimamente con el sentimiento en ella contenido, teniendo en cuenta fundamentalmente la construcción de la misma.

Ambas distinciones están íntimamente relacionadas, pero vamos a presentarlas de manera separada —como a su vez lo hace Amado Alonso— por razones de claridad expositiva.

2.1. La primera de las dos distinciones que realiza nuestro autor, «poesía tradicional frente a poesía no tradicional», se refiere fundamentalmente al fondo sentimental de la poesía; en ella no se realiza una separación temporal entre la poesía tradicional y la «otra poesía» (A. Alonso, 1954:52 y ss.), aunque implícitamente se está refiriendo a los poetas antiguos frente a los modernos. Sin embargo, con su distinción —o mejor diríamos clasificación— de la poesía, presenta las pautas necesarias para la disposición del lector/crítico ante la poesía.

Distingue la poesía tradicional de la otra poesía, porque la tradicional presenta un equilibrio entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos allí representado, frente a la «otra poesía» que no pretende ese equilibrio sino que está al servicio de la expresión del sentimiento y del libre juego de la fantasía. Racionalización del sentimiento, frente al puro juego de la fantasía y del sentimiento en expresión libre y caótica.

Asímismo considera que en la poesía tradicional se logra un equilibrio entre la intuición y el sentimiento (lo que se demostrará más tarde en la coherencia entre las imágenes utilizadas, la forma y el equilibrio con el contenido que representan), mientras que la poesía no tradicional no mantiene ese equilibrio, y se decanta a favor del sentimiento (como sucede con los poetas románticos) o están más atentos a la intuición (como sucede con los poetas neoclásicos, débiles en cuanto al sentimiento)(A. Alonso, 1954: 51).

Los poetas clásicos «son los únicos —afirma A. Alonso— 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 en el poder sugeridor de las palabras y en el gobierno material sonoro» y además «la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria» (A. Alonso, 1955c: 27). El sentimiento y la intuición están perfectamente armonizados en la vida poética.

Por otro lado se encuentran todos los demás poetas (alejandrinos, barrocos, románticos, parnasianos, simbolistas, expresionistas...) que introducen un desequilibrio en uno o varios de esos aspectos citados anteriormente. Entre el sentimiento y la intuición suele haber un desequilibrio, ya sea enfatizando al sentimiento, ya dejándolo en una nebulosa y destacando los elementos sensibles, ya recreándose en los elementos idiomáticos y en las imágenes. «El poeta de este tipo se entrega a formas y expresa la emoción provocada sin cuidarse de guardar fidelidad al objeto que le ha provocado» (A. Alonso, 1954: 53).

Claro está que esta disposición interna de la poesía conlleva intrínsecamente un tipo de construcción diferente en uno y en otro caso, que aclara esta distinción a su vez. Así en la poesía tradicional el lector encontrará una construcción racional y objetiva, coherente con lo expresado por ella, frente a las incoherencias que se producen en el desarrollo racional del pensamiento de la poesía no tradicional. En algunos casos simplemente son aparentes estas incoherencias objetivas, pero suponen y crean la atmósfera propia de su modo de expresión y de su contenido.

Así pues, según la distinción realizada por Amado Alonso, la poesía tradicional además del equilibrio semántico, tanto semántico-intensional como semántico-extensional (sentimientos/razón/mundo de los objetos) y morfosintáctico (coherente construcción), presenta desde el momento de su construcción una disposición o temple emocional determinado que se deja ver en el poema. Y como en este tipo de poesía la construcción objetiva es equilibrada, ya que se da una armonía y colaboración entre el sentimiento y el pensamiento —de lo entrañable con lo intelectual—, por el análisis de la forma es muy fácil acceder a lo verdaderamente poético que se esconde: un modo de intuición y un sentimiento que se contagia sugestivamente. Las imágenes, comparaciones, figuras y tropos en general, son acomodadas al sentimiento que los convoca —y que expresan—. El sentimiento rige, por tanto, esta acomodación, pero serán las normas de la razón las que atemperen el sentimiento y ordenen esas imágenes. Por lo tanto, en esta poesía la configuración objetiva donde se expresa el sentimiento, la construcción, es satisfactoria.

Por otro lado está la poesía no tradicional. En ella se rompe el equilibrio entre la forma y el contenido sentimental. En este caso se expresa la vida interior (sentimiento, vislumbre intuitivo, fantasía, vibraciones...), expresando las emociones del poeta, pero sin guardar ninguna fidelidad con el objeto u objetos que lo han estimulado. En muchos casos incluso se olvidan del objeto que provocó determinado estado emocional —que luego es expresado—. Y esto influye en la lógica construcción del poema. Al olvidarse del objeto que provoca una reacción sentimental determinada, la construcción de imágenes, e incluso la construcción de la forma se ve desequilibrada, y aparecen aparentes

incoherencias objetivas en la construcción que obtienen como resultado incoherencias en el desarrollo racional del pensamiento. En este caso es el sentimiento el que gobierna toda la construcción; el sentimiento, apenas vislumbra una construcción objetiva, la abandona y refluye sobre sí mismo, para emerger de nuevo con otra nueva imagen —o esbozo de imagen—. Ello hace que se produzca el efecto de que existan saltos lógicos en el desarrollo del poema, que aparezcan incoherencias. Pero para entender esta poesía y solucionar esta coherencia será el lector quien deberá tener una disposición especial y lo subsane.

Por lo tanto la poesía tradicional representa para nuestro autor el equilibrio entre el sentimiento, el objeto que lo provocó y la expresión (formal y en imágenes) del mismo; por contra la poesía no tradicional será la que rompa ese equilibrio en favor del sentimiento; es éste el que prevalece y da sentido a la poesía, ya que no suele haber un hilo lógico entre el objeto que provocó el sentimiento, el sentimiento mismo y la expresión de éste.

Son por lo tanto dos tipos de poesía que conllevan dos formas diferentes de enfrentarse a la poesía. En la poesía tradicional el lector toma una postura más pasiva, ya que el hilo conductor de la poesía, la estructura, las imágenes que se desplazan desde el objeto generador de las imágenes y del sentimiento hasta el sentimiento mismo, será el que conduzca a lo esencialmente poético a este lector: en este tipo de poesía el lector no se pierde, ya que hay un discurso lógico donde aparecen todos los miembros del razonamiento. Sin embargo, la poesía no tradicional necesita un lector muy activo, que sepa con lo que se enfrenta, y que tenga una cierta pericia para ello. Tiene que estar predispuesto a los saltos lógicos, a la falta de uno de los elementos de la comparación, encontrándose en muchas ocasiones en aparentes incoherencias; estará ante una poesía más difícil de entender, y será el propio lector (último eslabón de este esquema de comunicación) el encargado de solucionar esas incoherencias (aparentes) que se presentan.

En este mismo sentido se expresa cuando, ejemplificando con un párrafo de la *Celestina* (A. Alonso, 1955e: 76-77) destaca la importancia de una buena dicción por parte de los actores para que el oyente pueda alcanzar el sentimiento expresado por el autor. El actor (que en un primer momento ha sido lector) debe empaparse de la obra, sentirla, para que luego, con un tono de voz adecuado y una gesticulación apropiada, sea capaz de transmitirlo al oyente, quien a su vez debe estar en buena disposición receptiva.

2.2. Siguiendo con esta clasificación a la que estamos haciendo referencia, distingue dos tipos de poesía, «poesía clásica frente a poesía neorromántica», según se respete o no la forma, o el contenido de la poesía en detrimento de la forma. Los poetas se expresan de diferente manera, en diferentes circunstancias, y dependiendo del contenido o sentimiento que se exprese. Pero según nuestro autor se puede realizar una división en poesía teniendo en cuenta la forma de expresarse los poetas: ya sea directamente, ya sea indirecta y sugestivamente. Como se ve, es una diferencia que afecta a la forma de expresión, y que Amado Alonso divide en dos tipos de poesía: la de los poetas clásicos y la de los poetas neorrománticos.

Los poetas clásicos «buscan una forma integral basada en la unidad espiritual de la persona y todas las fuerzas del *alma* y del *espíritu* hallan en ella cabal satisfacción». Por contra los poetas neorrománticos «buscan una forma especialista y parcial, basada en los valores que tienen por específicamente poéticos» (A. Alonso, 1954: 170). Los poetas clásicos, cuando se encuentran en el conflicto entre lo expresable y los materiales de expresión, sacrifican lo expresable a las exigencias formales de expresión, mientras que los poetas neorrománticos dejan el conflicto sin resolver, por lo que el poeta sale derrotado en este caso; el poeta huye de la perfección formal, y se aferra a la riqueza interior sin respetar las leyes formales (A. Alonso, 1954: 200).

Los poetas clásicos, por tanto, respetan al máximo la forma externa, aun a costa del contenido, frente a los otros que respetan la efusión del interior aunque sea a costa de la forma externa del poema. Los poetas clásicos tienen puesto un ojo en la realidad poética y otro en la práctica, e intentan compaginar ambas. Por ello el lector no se encuentra en estos casos conflictos formales (ni de sintaxis, ni de palabras...), ya que se mantiene la forma sintáctico-racional; elaboran lo intelectual artísticamente, dándole una cierta autonomía y haciéndolo resonar de lo esencial poético: «En el ideal de forma que llamaríamos clásico —reinante en los escasos y breves momentos históricos de plenitud y madurez—, se borran todos los conflictos formales: la forma de la intuición sentimental no entra en conflicto con la del pensamiento intelectual, ni ésta con la forma sintáctica en más de lo inevitable en todo acto de lenguaje, ni todos esos aspectos con la forma rítmica» (A. Alonso, 1954: 173).

La poesía tradicional, pues, tiene una coherente construcción objetiva. El equilibrio entre el sentimiento y la intuición, entre la emoción y la intuición representada, se mantiene. En la poesía clásica sí que se guarda esa fidelidad (los poetas logran el equilibrio de intuición y sentimiento) y se mantiene una estructura sintáctica racional. Sin embargo en la otra poesía el equilibrio entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos se rompe. El poeta se entrega a expresar la emoción provocada sin guardar fidelidad al objeto, ni mantener la estructura sintáctica; de ahí las aparentes incoherencias. Abundan las incoherencias objetivas y las incoherencias en el desarrollo racional del pensamiento. «A los atentos a las intuiciones —señala A. Alonso— pero déjiles de sentimiento les solemos llamar neoclásicos o también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos» (A. Alonso, 1954: 51).

Los autores que no son clásicos mantienen un desequilibrio entre intuición y sentimiento. Esto hace que la suya sea una poesía difícil de comprender. Amado Alonso realiza el análisis de este tipo de poesía en la obra de Pablo Neruda. El desequilibrio entre intuición y sentimiento se produce cuando el poeta no acierta con la imagen que ha elegido y que muestra al lector. El poeta lucha con la materia que le muestra su sentimiento y su visión, para depurarla y configurarla en materia poética. Encuentra una intuición práctica o intelectual del objeto, pero muchas veces esa intuición no coincide con la intuición poética que nos debe mostrar un sentido profundo y universal. A veces Pablo Neruda, por ejemplo, se entrega al sentimiento y deja las intuiciones sólo esbo-

zadas. Esto provoca las oscuridades y el hermetismo de esas manifestaciones poéticas para el lector.

Frente a esta poesía tradicional, la poesía neorromántica persigue un desequilibrio entre sentimiento y forma, con la relajación de esta última. Señala Amado Alonso: «Pero sólo en este siglo se ha proclamado y practicado una poesía en la que programáticamente se maltratan las exigencias intelectuales del pensamiento y se desatienda a la comprensión, por buscar el libérrimo juego de la fantasía, o, en unos pocos, por dar al sentimiento una expresión puramente fantástica. Y con ello parece haberse llegado al polo opuesto del ideal máximo de forma, el clásico, en el que el material sonoro, las representaciones sensibles, la figura racional, las sugerencias verbales, los vuelos de la fantasía y la corriente del sentimiento deben constituir *una sola forma* de recíproco realce. Ahora, con el ideal de la desintegración de la forma, el momento humano poetizado parece como si se descompusiera en piezas» (A. Alonso, 1954: 174).

3. Como vemos, para Amado Alonso la poesía clásica —frente a la otra— tiene «un sentido práctico de la realidad que le es necesario y a la vez inesencial» (A. Alonso, 1955d: 38). Es necesario porque el poetizar clásico es un transporte de la persona íntegra del poeta; pero no es esencial ya que el sentido esencial es el otro que forman las cosas en su disposición especial. Así pues, el poeta clásico atiende tanto a lo necesario como a lo esencial, y se exige la completa adecuación de estas dos formas con perfección de cada una. «Riqueza interior con presión suficiente para dar sentido a cuanto alcance al verterse al exterior, y riqueza de percepción del mundo formado en configuraciones de sentido» (A. Alonso, 1955d: 39).

El ideal clásico de la forma consiste, para nuestro autor, en anular todo conflicto entre las leyes heterogéneas que concurren en el poema, y en obtener de cada uno de los aspectos un multiplicador expresivo de la intención poética central. Para eso todo es creación, la forma es perfecta en cada aspecto, cada elemento está allí como parte de un todo y lleno del sentido unitario, desde el trozo de mundo que se nos presente hasta la última partícula material de las palabras. Esto es, desaparecen todos los conflictos formales: no hay conflicto entre forma del pensamiento intelectual, intuición sentimental y forma sintáctica, y la forma rítmica. Frente al ideal de desintegración de la forma propugnado por la poesía moderna (el momento poetizado parece como si se descompusiera en piezas, sin forma y, a veces, sin lima), en el ideal de forma clásico el material sonoro, las representaciones sensibles, la figura racional, las sugerencias verbales, los vuelos de la fantasía y la corriente del sentimiento deben constituir una sola forma de recíproco realce.

Por lo tanto para nuestro filólogo la poesía clásica tiene un interés tanto en la forma (coherente construcción objetiva) como en el contenido. En ella se produce una armonía y colaboración entre el sentimiento y el pensamiento, entre lo entrañable y lo intelectual.

En esta clasificación que realiza Amado Alonso no debe verse una valoración negativa, ya que aunque afirma que la forma clásica es un equilibrio estable de perfecciones, añade: «Pero alegrémonos de que haya modos poéticos de

equilibrio inestable, cada uno con su ideal propio, pues los verdaderos poetas pueden cumplir en ellos su destino» (A. Alonso, 1955d: 50).

En un camino intermedio nos encontramos la poesía de Góngora y de los culteranos que «es difícil, pero allí hay un pensamiento claro, artísticamente ocultado con riguroso sistema de equivalencias, que sigue la vía compleja pero estricta de la estructura sintáctica: laberinto con un hilo racional» (A. Alonso, 1954: 56). Góngora sigue su pensamiento torciéndose, retrocediendo, avanzando, «acumulando motivos que no anulan la línea directriz, todo con las líneas retorcidas, frondosas, pero exactas en la construcción barroca» (ibidem).

4. Estas propuestas teóricas de Amado Alonso han sido realizadas a partir del análisis de algunas obras clásicas. Un ejemplo de ello es cuando toma el primer cuarteto del soneto «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas...» de Garcilaso de la Vega (A. Alonso, 1955d: 21ss.) con el que pretende desentrañar un nuevo criterio de caracterización que atienda a la varia actitud constructiva del poeta frente a las diferentes facetas que constituyen una poesía. Así pues, como hemos visto, los clásicos mantienen un equilibrio entre la forma interior del estado sentimental y la forma exterior; toman un modo de realidad con sus determinaciones, restricciones y resistencias y la funden con el sentimiento, de manera que sentimiento y realidad aparecen juntos; en consecuencia, lo representado en ese poema no es sólo la realidad; detrás de ella hay un «alma»; de esta manera la materia ha pasado a forma con sentido; los clásicos, pues, no sólo dan vislumbres de sus intuiciones y sentimientos, sino que los cristalizan nítidamente; anteriormente la fantasía y la intuición poética han descubierto ese sentido de la realidad representada. Una vez descubierta la intuición poética, ésta debe ajustarse a un pensamiento racional; para ello los clásicos armonizan la forma perfecta del pensamiento racional con los demás aspectos del poema: elaboran la forma, trabajan el idioma, hasta conseguir que las construcciones sintácticas sean una forma de pensamiento. Con este fin juegan con el doble sentido de las palabras (el significado y el sugerido) convirtiendo la materia en expresión poética, y tratando el cuerpo físico de las palabras con el prurito de la perfección (ya sea en la rima, los acentos, las aliteraciones, el número de sílabas...).

4.1. Como vemos, Amado Alonso, tomando el texto como campo de acceso al estudio y análisis del hecho literario, ha hecho una primera aproximación para explicar el proceso de la creación literaria (que merece un apartado especial, y del que aquí no nos vamos a ocupar) en los poetas que él denomina clásicos. En este mismo sentido, y con una explicitación mayor, presenta dicho proceso al analizar también el poema «Del monte en la ladera...» y la «Oda a Salinas» de Fray Luis de León (A. Alonso, 1955d: 36-50), y el soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera...» de Francisco de Quevedo (A. Alonso, 1955b: 14ss, 1955f: 103ss).

En los tres casos parte de un análisis semántico de los poemas (en el cual la explicación de imágenes será constante —A. Alonso, 1955b: 14ss; 1955d: 35ss; 1955e: 60; 1955f: 100ss) y realiza un examen conjunto del proceso seguido por

el autor a la hora de crearlos: analiza el camino de la creación literaria seguida por los poetas.

Amado Alonso nos enseña cómo, en los tres poemas a los que nos referimos, se produce en primer lugar una cierta disposición sentimental, que se convertirá en el punto de partida de la creación literaria. Pero ese sentimiento necesita salir fuera de él y objetivarse en una realidad ya sea vivida (el huerto, la música...) o inventada. Ese sentimiento, no obstante, ha necesitado de un estímulo externo (la música de Salinas, el amor en el caso de Quevedo) para tensarse y entrar en trance de inspiración. En este momento el sentimiento configura a la intuición de sentido, y la intuición cristaliza al sentimiento; así pues, intuición, sentimiento e inspiración se producen simultáneamente en la primera fase de la creación literaria. Pero el sentimiento necesita salir y expresarse indirectamente construyendo estructuras objetivas. El poeta elige notas en las que resuene y se haga audible la inefable voz del sentimiento. Así, el sentimiento de la sagrada libertad del alma solitaria y su paz busca como referencia el huerto (elemento real), la flor y el fruto, algo concreto y vivido en el alma personal del poeta; o bien en el otro caso en que Fray Luis de León conjuga esa vida religiosa, espiritual y poética (como también le ocurrirá a San Juan de la Cruz -A. Alonso, 1955e: 60ss): intuye en lo natural lo sobrenatural (de la música terrena a la que mana de Dios, de la música de Salinas a la contemplación de Dios); o en el caso de Quevedo, busca que lo imperecedero adquirido en el amar escape a las leyes naturales.

Una vez que el sentimiento ya ha forjado la idea es necesario darle forma. Para ello el poeta echa mano de los elementos que se le ofrecen, pero siempre con un afán de perfeccionamiento en el caso de los clásicos, como ya hemos visto anteriormente. Así Fray Luis de León conjugará la cultura greco-latina con el espíritu cristiano, uniendo lo religioso y su saber místico, su experiencia de vida y los secretos de su soledad, el placer intelectual y su casta sensualidad. Crea una perfecta forma real, que es el resonador y el símbolo contagioso de la forma correlativa del sentimiento y de su intuición. Y el material con el que cuenta son las palabras, conjugadas con maestría en una perfecta forma sintáctico-racional. A ellas dedica Amado Alonso también un estudio exhaustivo, pues tienen un doble poder: además de significar sugieren, y es éste el valor que más le interesa a Amado Alonso: no en vano su estilística, partiendo del sistema expresivo estudia la obra literaria no sólo como producto creado sino también como actividad creadora.

En el estudio que realiza Amado Alonso de los textos clásicos se analizan las peculiaridades idiomáticas (que son reflejo de otras psíquicas), el ritmo, las formas gramaticales, el vocabulario, la organización fonética, la estructura composicional, etc. En fin, Amado Alonso realiza un estudio intrínseco también atento a aspectos extrínsecos de las obras literarias (frente a la crítica tradicional contemporánea de nuestro autor).

En esta misma línea es interesante señalar la importancia que da al conocimiento biográfico para explicar ciertas obras literarias: por ejemplo cuando estudia a Miguel de Cervantes (A. Alonso, 1955i) señala la importancia que tiene para una correcta interpretación el conocimiento de las experiencias de vida del

autor. Cuando estudia a Fray Luis de León toma una realidad cierta: el huerto. Pero es sobre todo en el estudio que realiza sobre Lope de Vega (A. Alonso, 1955g) en el que destaca de forma especial la importancia que tiene el conocimiento biográfico para entender a un poeta. No quiere decir esto que un poeta no pueda escribir sobre cosas que no ha vivido, sino que, en ciertos casos, la vida y la obra de un autor están en relación, y que, conociendo una, es más fácil llegar a la otra: es el caso de Lope de Vega, en quien el conocimiento biográfico puede ayudarnos a pasar de la objetividad del poema a la subjetividad de lo vivido por el autor, y al sentimiento inicial de la creación.

También se preocupa Amado Alonso del estudio de las fuentes literarias desde una perspectiva diferente a la de la Crítica tradicional, realizando una aportación fundamental para esta perspectiva de estudio, integrada dentro del estudio interdisciplinar de la Literatura, defendido y llevado a cabo por A. Alonso. Ya no se trata de una búsqueda policiaca en demérito del poeta que toma esas fuentes, sino de una visión desde el autor nuevo para ver qué hace con ellas, el sentido nuevo que les otorga y que será lo verdaderamente poético. En este sentido encaja su afán por el estudio biográfico, expuesto antes, así como la búsqueda de la cultura grecolatina en la «Oda a Salinas» de Fray Luis de León, o la búsqueda de la erudición y la mitología en Lope de Vega (A. Alonso, 1955h).

4.2.- Además de este estudio de carácter predominantemente extrínseco, A. Alonso realiza un estudio intrínseco de la obra literaria, que es el fundamento de su estudio estilístico. De esta manera analiza el ritmo poético. Por un lado, estudia la importancia del ritmo en el verso de Fray Luis de León (A. Alonso, 1955k: 277), en el de Fernando de Herrera (A. Alonso, 1955k: 278-279) y en el de Lope de Vega (A. Alonso, 1955g: 112-113, 120, 122, 130), y, por otro lado, en la prosa, en Fray Antonio de Guevara (A. Alonso, 1955k), en quien explica el ritmo de la prosa de paralelismos. Guevara es el cultivador del «paralelismo de ideas», sinomímico y antitético, y tanto de palabras como de ideas; es el producido por la repetición de un breve esquema sintáctico (cfr. I. Paraíso, 1976; 1985). Destaca la importancia que tiene este ritmo de pensamiento no sólo como complacencia artística sino también por un sostenido afán de rigor de pensamiento y una segura eficacia moralizante (referido a unas cláusulas de *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*). Las palabras se ordenan de una forma calculada en unos esquemas sintácticos que se repiten y contraponen en una organización de tensiones y distensiones.

Asimismo realiza un estudio de la melodía en la poesía de Fernando de Herrera («La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán») como elemento enhebrador cuando el ritmo se independiza de la sintaxis: la melodía no tiene pausa versal y une unos versos con otros.

Por otro lado realiza un estudio de la estructura del poema, como el que lleva a cabo en el soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera», de Quevedo, en el que separa los dos cuartetos, con presentación mitológico-académica, de los dos tercetos, en los que hay una exaltación imaginativa y sentimental; perfilando este tipo de estudio, se fija en ciertas construcciones, como el verso de Fray Luis de León: «...ya muestra en esperanza el fruto cierto...»; pero ante todo recla-

ma el estudio de la construcción global (de los juegos musicales, aliteraciones, melodías, pausas, orden de palabras: del ritmo y de los elementos generadores de ritmo) «ya que nada es añadido ni adorno» sino que «todo es expresión del sentir, movimiento del alma transmitido al organismo y a la materia con estética regulación» (A. Alonso, 1955e: 62).

5. Según hemos podido ver hasta ahora, nuestro autor se decanta por el sentimiento como hilo conductor para poder entender las obras literarias. La forma será mero artificio objetivo donde se expresa ese sentimiento —más o menos adecuadamente, y con mayor o menor predominio de uno o de otro— por contagio sugestivo. Por lo tanto será el sentimiento el núcleo del sentido poético, que conducirá al lector a la intuición sentimental del poeta. La construcción objetiva (*verba*) envolverá tanto al sentido poético (donde se encuentra inserto el sentimiento) como al sentido racional, y el predominio de uno sobre el otro es lo que determinará la división que propone Amado Alonso para la poesía. Esta división no es tajante, claro está; nuestro autor la presenta únicamente por su carácter orientador hacia el lector/crítico que se enfrenta al análisis poético, para que tome una referencia inicial respecto a la poesía que va a leer o analizar.

Así pues, de los estudios estilísticos de Amado Alonso, de sus propios estudios crítico-analíticos sobre algunas obras y autores del Siglo de Oro y de sus postulados teóricos, deviene una Poética, que dentro de las aportaciones de su propia Teoría literaria creemos que es una Poética del sentimiento. El sentimiento es, por tanto, el elemento de interrelación entre las dos poesías distinguidas por nuestro autor, y la manifestación y expresión del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- 1983, ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS, «La crítica lingüística», en: AULLÓN DE HARO (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- 1954, ALONSO, AMADO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 1977, 7ª ed.
- 1955a, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, 3ª ed.
- 1955b, «Sentimiento e intuición en la lírica», en 1955a, pp. 11-18.
- 1955c, «Clásicos, románticos, superrealistas», en 1955a, pp. 19-28.
- 1955d, «El ideal clásico de la forma poética», en 1955a, pp. 29-50.
- 1955e, «El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro», en 1955a, pp. 51-77.
- 1955f, «La interpretación estilística de los textos literarios», en 1955a, pp. 87-107.
- 1955g, «Vida y creación en la lírica de Lope», en 1955a, pp. 108-133.
- 1955h, «Caducidad y perennidad de la poesía de Lope», en 1955a, pp. 134-145.
- 1955i, «Cervantes», en 1955a, pp. 154-158.
- 1955j, «D. Quijote no asceta, pero ejemplar caballero y cristiano», en 1955a, pp. 159-200.
- 1955k, «La musicalidad en la prosa de Valle-Inclán», en 1955a, pp. 268-314.
- 1981, GARCÍA BERRIO, ANTONIO, «La Poética lingüística y el análisis literario de textos», en: *Tránsito*, h-i, pp. 11-16.
- 1994, *Teoría de la Literatura. (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- 1994, «Poesía del sentimiento: García Carbonell», en: *Barcarola*, 44-45, pp. 281-288.
- 1976, PARAÍSO, ISABEL, *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta.
- 1985, PARAÍSO, ISABEL, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.