

JOSÉ MARÍA MONNER SANS

## EPOCA, ESCUELA, GENERACION<sup>1</sup>

---

Entiende Herbert Cysarz que la “periodología”, constituida como rama científica, podrá explicar cumplidamente la organización y estructura de toda “la historia del espíritu” y delimitar las épocas como cortes “homogéneos de tiempo”, como “ciclos unitarios” de interno y bien coherente “sentido” cultural. Con intentos de mayor precisión, renueva así el ya conocido concepto de “espíritu de época” que hace buen rato echó a rodar la terminología alemana. Y agrega Cysarz que la periodología debe desentenderse del año calendario, nunca “de por sí sustancia autónoma”, y desvincular la historia de las letras de la historia general, especialmente en el aspecto político de ésta (*El principio de los períodos en la Ciencia Literaria*, estudio que Emil Ermatinger incluye en *Filosofía de la Ciencia Literaria*, 1930, trad. castellana de 1946). No es fácil aceptar todos esos puntos de vista —en particular el de aquella tajante desvinculación entre la historia literaria y la historia general—, pero ha de aceptarse, en cambio, que un cúmulo de hechos simultáneos o casi simultáneos contribuye a perfilar la unívoca homogeneidad de cada período.

Los intentos de Cysarz y otros semejantes, también enderezados a procurar más rigor en la cronología y caracterización de los períodos literarios, fueron expuestos en el Congreso Internacional de Amsterdam (1935) y de ellos nos ha dado muy útil e ilustrativa reseña Raimundo Lida (*Letras hispánicas*, 1958). Ambiciosos tales intentos, porque las creaciones humanas no son exactamente encasillables entre fechas de apertura y de cierre para cada período y porque lo que del año calendario afirma Cysarz ha de extenderse al siglo, a los siglos. Si el hombre

<sup>1</sup>Capítulo de *Las generaciones literarias*, libro en preparación

se ha ingeniado para parcelar el tiempo —es decir, para racionalizar el fluir del tiempo huidizo—, los procesos literarios desbaratan cualquier medición estricta. ¿Cuándo, con puntualidad cronométrica, ha de fijarse la iniciación del renacimiento en las letras de Italia o en las de España? ¿Cuándo la del romanticismo en las de Alemania o en las de Inglaterra? ¿Cuándo la del realismo en las de Francia? . . . E iniciados estos procesos, todavía cabe preguntar cuándo se clausura cada cual en los respectivos países o, con mayor área, renacimiento, romanticismo y realismo en Europa y, de reflejo, en América. Resumiendo: ¿entre cuáles fechas han de situarse esos lapsos homogéneos, esos ciclos de bien tramada unidad cultural? . . .

Pese a las dificultades inherentes a una ciencia que aspira a constituirse como organización y estructura de toda la historia del espíritu, los lectores inducimos, aun empíricamente, que Corneille y Boileau, por ejemplo, son escritores del mismo siglo cartesiano, racionalista; que Garcilaso es un poeta del renacimiento español, fecundado éste por el italiano; que Byron lo es del romanticismo inglés, y Heine, del alemán; que lo es Flaubert del realismo francés, ya consolidado a mediados del XIX. Junto a estos nombres, historiadores y críticos nos citarán otros y nos facilitarán datos biográficos de cada escritor y nos ofrecerán puntos cardinales de referencia en el mapa de las letras nacionales y mundiales, pautas más o menos seguras para orientar nuestro estudio.

Es que las denominaciones empleadas en literatura —a menudo, de connotación indecisa— adquieren curso de moneda usual e, intercambiadas, sirven para destacar los rasgos distintivos de ésta o aquella época de la cultura. No obstante su esquematización nominalista, con ellas busca ordenarse el desenvolvimiento de las letras para satisfacer necesidades didácticas o expositivas. Han de estimarse, pues, como aproximados modos de catalogación, porque los rasgos distintivos de cada época no son equiparables a los caracteres objetivos en que basan los zoólogos la clasificación de las especies animales o en que los botánicos basan la de la flora terrestre. Pero, aun desprovista de esos caracteres objetivos, la nomenclatura de las “ciencias culturales” señala, cuando menos, los rumbos estéticos que en cada época resaltan con mayor visibilidad. Por esto, Kurt Wais, en el recordado Congreso Internacional de Amsterdam, consideró apropiada la nomenclatura habitual —gótico, barroco, rococó, romanticismo, impresionismo, etc.—, ya que favorece la rápida comprensión de tendencias artísticas en las más diversas épocas. Y agre-

ga Lida, comentando la exposición de Wais: lo corriente es usar dichas designaciones como “de períodos singulares, no porque aporten una clara definición estilística de esos períodos, sino porque resumen abreviadamente, en nombres de fácil manejo, atmósferas culturales que sentimos como unitarias” (obra citada).

Ignoramos qué ajustes técnicos logrará en lo futuro la llamada hoy, muy germanamente, “ciencia de la literatura” . . . y perdónenseme las minúsculas. Mas, entretanto las logre, dígame prudentemente que los lectores informados entienden en lo fundamental tales denominaciones. Y si se les explica que la primera mitad del siglo XIX fue una época romántica y que la segunda fue realista, apreciarán la significación de uno de los términos en la lírica, la novela, los cuadros costumbristas y el teatro de aquella primera mitad y también la significación del otro en la novela, en el teatro y, por impregnación epocal, en la poesía parnasiana, de frialdad descriptivo-pictórica y cuyo auge abarcó en Francia algo más de dos decenios.

Epoca romántica y época realista, no encasillables exactamente entre fechas de apertura y de cierre. Además, denominaciones sólo aproximativas, porque en 1829 Hugo publicó los poemas descriptivo-pictóricos de *Las Orientales* y porque Balzac, entre otros, dejó páginas bien documentales, bien realistas de la sociedad francesa de su tiempo al inaugurar, en 1842, la serie de la *Comédie Humaine*: en ambos casos, ocasional discorde matización del colorido uniforme de esa primera mitad, romántica, del siglo XIX. Salvada la desigual jerarquía de valores, otro tanto podría afirmarse de lo ocurrido en España al aparecer *La Gaviota*, de la Fernán Caballero, en 1849, y de lo ocurrido entre nosotros cuando Echeverría escribió a partir de 1838, pero sin fecha rastreable, *El Matadero*.

Obsérvese que durante la segunda mitad del siglo XIX, si los pintores franceses llevaron su caballete al aire libre para reproducir directamente cuanto contemplaban, desechando los paisajes convencionales y las figuras de facticia composición, los escritores ejecutaron equivalente reacomodación estética: véase *La bataille réaliste*, 1913, de Emile Bouvier. La pintura y las letras, pronto realistas, podrían apoyarse en sólidos postulados filosóficos, los del positivismo, y en los rápidos progresos de las distintas ciencias, especialmente las biológicas y sociológicas. Marx, Comte, Sainte-Beuve, Taine y Renan, por una parte, y Lamarck, Darwin, Lucas, Letourneau, Bernard y Charcot, por otra, con-

tribuyeron a asentar una concepción determinista de la vida humana. Ahí, en el hombre como organismo y en el medio físico, económico y social como condicionador de su existencia, estaba la realidad, toda la realidad. Una realidad que los sentidos percibían nítidamente y que se brindaba a los escritores como cantera explorable y explotable. Trabajarían en ella y con ella los novelistas y dramaturgos. Y uno, Zola, apuraría la argumentación hasta exigir que se tajaran impávidamente “rebanadas de vida” para comprobar cuáles factores hereditarios, fisiológicos y provenientes del medio físico, económico y social gravitaban sobre el temperamento de cada ser. La novela, trasmutada en monografía naturalista, valdría como experimentación y los autores no rehuirían abastecerse de asuntos en tabernas, lupanares y tugurios donde proliferan los vicios. También el teatro sería naturalista al estrenar Becque *Les corbeaux* (1882) y al acoger André Antoine en su “Théâtre Libre” de París (1887-96) las obras del grupo de Médan, regentado por Zola. Y repárese en que, a mediados de 1880, los componentes de dicho grupo tenían las siguientes edades: Zola, 40; Huysmans, 32; Maupassant, 30; Céard, 29; Alexis, 29; Hennique, 28.

Tal sincronismo, el de filosofía, ciencias, letras y artes no impediría, sin embargo, que ostensiblemente en la lírica y en el teatro fuera apareciendo otra estética de signo contrario al realismo-naturalismo, éste prevaleciente aún a fines del XIX. Pero la nueva estética, destinada a prolongarse troncalmente y en múltiples ramificaciones dentro de nuestro siglo, apenas amortecería la dominante coloración realista de la literatura finisecular. El impulso para que surgiera la luego llamada escuela simbolista vendría de lejos: de los traductores de Poe, es decir, Baudelaire y Mallarmé, de algún evadido de la escuela parnasiana como Verlaine; de un precoz poeta, Rimbaud, nuncio de audaces innovaciones en la lírica. Se escribirían poemas de entonces muy hermético sentido, de muy alambicado y metafórico vocabulario, de muy trabajado estilo. Y al finar el siglo anterior, quedaría afianzada esa estética simbolista. La intuición poética, sugeridora y tenuemente alusiva en alas del verso, abriría nuevas vías de conocimiento, pues la ciencia todopoderosa acababa de detenerse ante el secreto más íntimo del ser y ante el vasto misterio del cosmos. Las investigaciones de los que, estimulados por el positivismo, se habían dedicado a estudios de biología general y de patología neurológica, de historia antigua —en particular, de las viejas religiones asiáticas—, de historia de las litera-

turas orientales, de geografía humana, de arqueología y etnología, etc. —algunos de cuyos resultados supieron aprovechar varios poetas parnasianos—, eran, sí, extraordinariamente valiosas, mas no aquietaban la angustia metafísica del hombre. Filósofos y ensayistas, desde Kierkegaard hasta Nietzsche, desde Bergson hasta Croce y Unamuno, volverían a afrontar todos los problemas, sin excluir los metafísicos, relegados a la zona de “lo incognoscible” por el positivismo. De ahí que ambas rectificaciones —la dirección antipositivista en filosofía y la dirección antirrealista en literatura a partir del simbolismo— fueran augurio de otra época, quizá no concluida en 1959. Lo dirán nuestros descendientes.

Las páginas precedentes acaso autorizan a acomodar una percepción espacial, la de “ámbito”, a cuanto, sin condición de cosa concreta y tangible, acaece en el tiempo. Es ésta, la del tiempo, otra dimensión de la vida humana. Y para cada ser, su correlativa percepción se hace sensible cuando aprehende lo acumulado en la época dentro de la cual transcurre la propia vida consciente. *El tiempo es este tiempo* para cada ser: una época, *su época* que, enlazada a las anteriores, de las anteriores se diferencia en varias o muchas particularidades. Dentro, pues, de una época individualmente percibida y evaluada, deslízase cada vida desde la edad de razón. Y aunque tal o cual época se muestre cortada a los ojos de quienes la estudiarán posteriormente, no logran ver ese corte, esa cisión, quienes la viven. Imposible para éstos distinguir el minuto en que, producida la cisión, comienza la subsecuente mutación histórica. ¿Sabían en 1914 los gobernantes europeos que la fecha, un inocente guarismo en el almanaque, adquiriría significación político-social y político-económica dentro de nuestro siglo? ¿Podían columbrar entonces las consecuencias que se derivarían de una guerra entre el imperialismo alemán y el inglés, y el pronto estallido de la revolución rusa, y la gestación de regímenes como el comunismo, o de otros también totalitarios, como el fascismo y el nazismo, de los cuales son grotescas parodias el zarzuelero falangismo español y las dictaduras hispanoamericanas, especies ambas del “género chico” institucional, cuyo tinglado se mantiene con ayuda norteamericana...? Ningún gobernante en el 14 adivinó ese futuro inmediato. Y en el 18, al concluir la guerra, uno, el candoroso Presidente Wilson, paradigma de ilusos, creyó atajar la inminente tormenta abriendo un

frágil paraguas de catorce puntas... o puntos. Es que todos vivimos en un ámbito temporal que no hemos elegido: place a unos y desplace a otros. Y si para el hombre de hoy resulta fácil la traslación espacial, ni el hombre de ayer ni el de hoy han conseguido y consiguen una traslación temporal análoga, porque, según sentencia obviamente Karl Jaspers, "nadie puede saltar sobre su época: caería en el vacío" (*Ambiente espiritual de nuestro tiempo*, ed. española, 1933).

El trayecto hasta aquí apresuradamente recorrido explica cómo, con las limitaciones apuntadas, las épocas son cielos unitarios, en los que, a la distancia, comprobamos la trabada interconexión de sus elementos constitutivos. Rememore el lector los "ismos" literarios de aquella preguerra —futurismo italiano, cubismo y unanimismo franceses, imaginismo anglo-norteamericano— y los que, germinantes antes del 18 —dadaísmo en Suiza y expresionismo en Alemania—, despejan la ruta a otros ismos anteriores a 1939, fecha de la segunda gran guerra: ultraísmo, creacionismo, surrealismo, etc. Nadie dudará de que, vistos panorámicamente muchos de estos ismos, completan en la lírica el cuadro de una época. Época en la cual Freud es leído en el ancho mundo y durante la cual aparecen como novelistas representativos desde un Proust y un Thomas Mann hasta un Joyce, un Gide y un Huxley y como dramaturgos representativos desde un Pirandello y un Kaiser hasta un Lenormand y un O'Neill.

Pero se dan en las épocas, pese a la trabada interconexión de sus elementos constitutivos, algunas visibles fluctuaciones, cual si la batuta del tiempo no asordina del todo cualquier ocasional contracanto. Esto demuestra, además, que en el encuadramiento de las épocas no cuentan las cifras redondas de los siglos: del XIX, por ejemplo, dícese con fundamento que violentamente se abre en 1789 y que violentamente se cierra entre 1914 y 18. Y en las letras, desde la Revolución Francesa hasta la primera gran guerra de nuestro siglo aparecen, crecen y desaparecen diversas escuelas, para las cuales, en la sucesión de tres a cuatro generaciones, regirían las leyes "de persistencia" y "de cambio" formuladas por Cysarz (obra cit.) con respecto a los períodos en que es factible parcelar la historia. Alguna vez, ya en 1939, he aplicado a esos procesos epocales los calificativos de "de continuidad" y "de compensación" (*Panorama del nuevo teatro*, 1ª ed.). En los de continuidad —acepte el lector este vocabulario o el que más le satisfaga—, perduran módulos literarios de la víspera: sirva de ejemplo la

tragedia francesa del siglo XVIII, que sigue casi en línea recta a la del anterior. En los de compensación, por contraste, se registran fenómenos de reacción brusca, o aparentemente brusca: sirva de ejemplo el drama romántico del siglo XIX, que rompe las estructuras clásicas o neoclásicas en las letras europeas y americanas.

Tal oscilación estética, nunca vaticinable, prueba que en literatura no hay ocasos repentinos: si un lector sagaz coteja la tragedia francesa del XVIII con la precedente del gran siglo clásico, pronto notará diferencias entre ellas, porque no en balde Voltaire admiraba el genio "bárbaro" de Shakespeare. Empezaban, pues, a resquebrajarse paulatinamente, ya entonces, los moldes cornelianos y racinianos, cuya normativa había compendiado Boileau en su *Art poétique* (1674). No hay ocasos repentinos en literatura. Tampoco albores repentinos: desde la tragedia clásica o seudoclásica del siglo XVIII hasta el drama romántico del XIX, un lapso de transición prepara el definitivo derrumbamiento de las viejas estructuras rígidas. Admítase, consecuentemente, que en la oscilación estética tienen valor muy relativo, sea las leyes de persistencia y de cambio, sea los procesos epocales de continuidad o de compensación. Nada nace ni muere de súbito en las letras.

Esta sencilla comprobación justifica el retoque de la nomenclatura habitual, aquella que, ante sus colegas del Congreso Internacional de Amsterdam, Kurt Wais consideraba apropiada: gótico, barroco, rococó, romanticismo, impresionismo, etc. Porque, repítase lo dicho por Raimundo Lida: en nombres de fácil manejo, esos vocablos resumen "atmósferas culturales que sentimos como unitarias". Pero debe agregarse que es menester corregir a menudo la habitual nomenclatura mediante prefijos aclaratorios, con los cuales se logra diseñar mejor las sinuosidades de cada proceso desde el instante de su aparición indecisa hasta el de su desaparición gradual. Por ejemplo, el clasicismo francés del siglo XVII en las letras mundiales podría denominarse más fidedignamente *neoclasicismo*, pues reanuda la tradición de las griegas y latinas. En cambio, el neoclasicismo español del siglo XVIII bebe en las fuentes de esta tradición grecolatina, encauzadas sus aguas en los canales franceses del XVII. Bajo los Borbones, Moratín, padre, escribe tragedias y Moratín, hijo, adaptador de Molière, escribe comedias: unas y otras, sujetas a la preceptiva del clasicismo aún corriente en el vecino país. Asignado a las letras españolas, donde el clasicismo de los siglos XVI y XVII se carga de un contenido hartamente diverso —que

lo asemeja al del mismo período en las letras inglesas—, el prefijo *neo* adquiere esclarecedora significación en las del XVIII.

Y obsérvese cómo algo similar ocurre con otros prefijos que también corrigen la nomenclatura habitual. Así, los primerizos pasos del romanticismo alemán e inglés son de mayor visibilidad a medida que transcurre el siglo XVIII y para esos decenios de intermitente fermentación innovadora algunos críticos usan el término de *prerromanticismo*. Otro ejemplo: Franz Wedekind, alemán, y Leonidas Andreieff, ruso, que se inspiran en la obra de Augusto Strindberg, sueco, son considerados en el teatro del 900 como *preexpresionistas*. La prolongación del modernismo en las letras de habla castellana hace que Federico de Onís escinda ese movimiento en un ala *postmodernista* y, a partir de 1918, en otra *ultramodernista* (*Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*). No sin que deba acotarse de paso cómo el ultramodernismo adeuda préstamos considerables a varios poetas americanos: Julio Herrera y Reissig, entre ellos.

Necesaria, en suma, la anteposición de esos afijos —pre, post, neo, ultra—, que enmiendan la estrictez de una demarcación, a veces demasiado convencional o demasiado férrea o demasiado caprichosa.

Las escuelas literarias proclaman, y hasta codifican algunas, los respectivos principios guadores. En ocasiones, mientras los autores de mayor talla llevan realizada buena parte de su obra. La citada *Art poétique*, de Boileau, se imprimió en 1674, ya concluida la producción dramática de Corneille y de Molière y a medio hacer la de Racine. Esa producción trasuntaba ciertas ideas fundamentales del racionalismo filosófico, en particular las del *Traité des passions de l'âme* (1649), de Descartes (1596-1650), animadas por Corneille en el tablado. Inspirándose en la normativa de Boileau y en una similar, *Della perfetta poesia italiana* (1705-6), de Ludovico Muratori, publicó Ignacio Luzán su *Poética* (1737), cuando Felipe V, Borbón, ya ocupaba el trono del último Habsburgo, Carlos II. No es indiferente esta correlación entre los rumbos de la literatura y el régimen político-social instaurado en España por la casa reinante, pues en la corte se representaban tragedias de Corneille y de Racine y, a poco, en 1714, fundábase la Academia Española, calcada de su gemela francesa. En otras ocasiones, los principios guadores de una escuela se articulan cuando la obra de sus adeptos está gestándose: por ejemplo, para la parnasiana, *L'Art*,

de Gautier, pieza publicada en 1857 e incluida en la 3ª ed. de *Emaux et camées* (1858) y el prólogo de Leconte de Lisle a sus *Poèmes barbares* (1862); para la incipiente escuela simbolista, *L'Art poétique*, de Verlaine, escrita hacia 1874 e incluida luego en *Jadis et Naguère* (1884); para la escuela naturalista, *Le roman expérimental* (1880), de Zola. En ocasiones —frecuentes durante la primera mitad de nuestro siglo—, cuando las obras de los partidarios y neófitos se inician apenas: por ejemplo, el evangelio del *Futurismo* fue predicado por Filippo Tommaso Marinetti, en París, el 20 de febrero de 1909 y sus versículos, a la sazón de audacia estrepitosa, obligan al tributo de nuestra sonrisa comprensiva en celebración del casi olvidado cincuentenario: “Nosotros —decía Marinetti— pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada...” “El esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia...” “El Tiempo y el Espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente...” “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas Ideas que matan y el desprecio a la mujer...” “Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.” Y entre las muchas cosas que ansiaban cantar los futuristas de 1909 —para nosotros futuristas del pretérito— figuraban “las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos”, “los paquebotes aventureros husmeando el horizonte”, “las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero, embridadas por largos tubos”, “el vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta...” Dicho manifiesto, acogido por “Le Fígaro”, lanzaba andanadas de artillería verbal para asustar a la burguesía cómoda y pacata, pero no contaba todavía con una obra donde atrincherarse fuertemente. A corto plazo ordenaba sus pelotones de guerrilleros: poetas, pintores y músicos. En 1912 se imprimía una antología de poesías futuristas. Y, años más tarde, el fascismo facilitaría a los energúmenos la condigna caja de resonancia: italianidad paroxística

en letras, en política y en el culto de la más villana violencia. Bien villana, ya que contaba con el amparo del histriónico Mussolini. En la academia de este dictador de opereta ingresó Marinetti, ex denostador de las academias... Pero no en todos los "ismos" del siglo XX hay episodios tan extravagantes ni claudicaciones tan llamativas. Y todos esos ismos, aun los de más pintorescas exteriorizaciones, dejan algún limo fertilizante en las letras contemporáneas: que esta elemental conclusión acicatee a los jóvenes, para quienes siempre ha de ser preferible equivocarse en la vanguardia peligrosa y no sentirse indemnes en la retaguardia pusilánime. Cuando el viejo aconseja "continúemos", decía Stendhal, el joven debe replicar: "examinemos".

Quiéranlo o no lo quieran sinceramente los escritores que, en cualquier época, hacen suya una nueva normativa, por los carriles de ella suele deslizarse la literatura en sucesivos lustros. Y no tarda en encabezar la escuela un jefe, admirado por los demás y eventualmente discutido por algunos cofrades díscolos: ese jefe será un Hugo, después del prefacio a *Cromwell* (1827) y del estreno de *Hernani* (1830), o un Leconte de Lisle, después de sus *Poèmes antiques* (1852), o un Darío, después de correr tierras y mares la 1ª ed. de *Prosas Profanas* (1896).

Cada una de aquellas antecitadas obras y piezas menores —firmadas por Boileau, Muratori, Luzán, Gautier, etc.— y cada uno de estos libros —firmados por Hugo, Leconte de Lisle o Darío— refleja, no sólo la posición estética de tal o cual escuela, sino el clima intelectual de una época o, por lo menos, de un sector epocal. Para entender a Corneille y Boileau hay que retroceder hasta Descartes y su racionalismo. Para entender a los románticos, retrotraerse a la Revolución Francesa y al renaciente idealismo germano del siglo XIX. Para entender el realismo literario del mismo siglo hay que emparejarlo con el realismo pictórico. Para entender la concepción de una modesta novela española, *Marianela* —como lo ha demostrado teoremáticamente Joaquín Casaldueiro (*Vida y obra de Galdós*, 1943)—, es menester repasar los tres estadios del pensamiento humano en la filosofía positiva de Comte, etc. Imposible aislar del contorno los fenómenos literarios. Las escuelas que hincan profundamente sus raíces se nutren con los jugos de época. Y se vigorizan en función de su simbiosis con los otros elementos epocales. Un género, el de los libros de caballerías, murió en España cuando Cervantes lo monumentalizó para la sepultura. Otro género, el de la novela confidencial romántica, nació en Europa para

desahogo del “mal del siglo”, enfermedad de ensueño. Poe y Baudelaire fueron revalorizados al despuntar el simbolismo como escuela, mientras el realismo-naturalismo tramitaba su lenta agonía. Otro subgénero, el del grotesco, se afincó durante dos largos decenios en los escenarios de nuestro siglo y sobre él teorizaron Silvio D'Amico en *Il teatro dei fantocci* (1920), Adriano Tilgher en *Studi sul teatro contemporáneo* (3ª ed., 1928), etc. Y aunque los más consecuentes cultores del grotesco fueron italianos —Pirandello, Chiarelli, Rosso di San Secondo, etc.—, varias obras de distinta procedencia —*El que recibe las bofetadas*, de Andreieff; *Le cocu magnifique*, de Crommelynck; *Dardamelle*, de Mazaud; *Juno and the paycock*, de O'Casey; *Luces de Bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán; *Mateo, Mustafá, Relojero* y *Cremona*, de Armando Discépolo, etc.—, evidencian que todas ellas “presentan un rasgo común: la sobrevaloración de lo cómico merced a la connatural fuerza trágica de los temas elegidos y al binocular enfoque tragicómico de dichos temas” (mi libro sobre *Pirandello y su teatro*, 3ª ed., 1959). No alternancia de lo trágico y lo cómico como en el drama romántico o en el drama realista, sino permanente mezcla, íntima fusión de ambos elementos antinómicos.

Las escuelas literarias y los géneros, subgéneros y especies que ellas moldean no llenan íntegramente una época, pero si en ésta hincan profundamente sus raíces, esas escuelas se nutren con los jugos del ámbito temporal propio y absorben su oxígeno, el único que les permite aparecer, crecer y vigorizarse. Cuando empiezan a desaparecer es porque la atmósfera epocal se les ha ido enrareciendo.

El empleo de prefijos en las denominaciones de épocas y escuelas obliga a detenerse ante los intervalos que almohadillan el paso de una época a la subsiguiente o, dentro de una escuela, ante las alteraciones advertibles en sus principios guíadores. Véase, por ejemplo, la semejanza que media entre la temática de un Leconte de Lisle y la de un Coppée, poetas parnasianos los dos (Cap. 1), y cómo el lema de impassibilidad descriptiva, de frialdad marmórea, pierde bastante vigencia de uno a otro. Véase, ya entre épocas, las transformaciones acaecidas en el siglo XVIII francés, todavía clásico o postclásico, cuando se publican obras como *Róbinson Crusoe* (1719), de Defoe; *Manón Lescaut* (1731), del abate Prévost; *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau, que trastruecan la organización cimentada durante el XVII y

desmoronan la venerada regimentación de los géneros literarios. Y entre dos siglos, el XVIII y el XIX, nuevas promociones de escritores agrietarán el caduco absolutismo literario, éste bien acorde con el absolutismo monárquico y el absolutismo religioso, herencia tripartita del reinado de Luis XIV. Se acercará la hora de la rebelión romántica, henchida de disconformidad individualista, suerte de protestantismo en las letras. De un artículo publicado por Louis Vitet en "Le Globe" parisiense, 2 de abril de 1825, donde se proclamaba como axioma de una nueva literatura "la independenciamateria de gusto", son las siguientes líneas: "Tal es el romanticismo para quienes lo comprenden en su más amplia acepción o, diciéndolo mejor, en su acepción más filosófica. Es, en pocas palabras, el protestantismo en las letras y las artes" (F. Vial et L. Denise, *Idées e doctrines littéraires du XIXe. siècle*, 1931).

Son esas nuevas promociones —no una, sino varias— las que introducirán mudanzas insólitas en el íntegro aparejo literario: temas, asuntos, forma y métrica, géneros, subgéneros y especies. Se mezclarán en una obra teatral lo trágico y lo cómico y tal mezcla apuntalará la teoría del drama, cuyos antecedentes remontábanse a la tragicomedia española y a la producción escénica inglesa del reinado de Isabel. Se transgredirán las unidades dramáticas de tiempo y de lugar y, a veces, hasta la de acción, que parecía connatural del teatro. Se escribirán obras en prosa y verso para el tablado. El verso logrará inusitada elasticidad en composiciones polimétricas. No se tolerará el enclaustramiento de la lengua literaria, antes muy alejada de la lengua conversacional y, con mayor motivo, de la lengua popular. Y, ya alisada la ruta por los iluministas, los enciclopedistas y los revolucionarios de 1789, se consolidará el postulado de la libre creación y expresión artísticas. Pero el racionalismo de iluministas y enciclopedistas no perdurará sino muy entibiado, para esfumarse pronto en el ideario de las generaciones netamente románticas. Desecharán éstas la razón frenadora y preferirán el espontáneo correr del sentimiento irrefrenable, cuando no de la pasión desbocada.

Forzoso, insisto, hablar de "generaciones" mientras se desenvuelve el dilatado movimiento romántico europeo, no circunscrito —como es notorio— a las manifestaciones literarias. Para mostrar el encadenamiento de esas generaciones, escojo la ordenación hecha por Paul van Tieghem (*Historia literaria de Europa desde el Renacimiento*, ed. es-

pañola, 1932) y opto por reducirla a un elenco suficientemente ilustrativo: a) Escritores nacidos alrededor de 1770: Wordsworth, Coleridge, Scott, Moore; G. y F. Schlegel, Novalis, Tieck, Chamisso, Uhland, etc. Algo fuera de serie, Manzoni (n. 1785); b) Nacidos de 1788 a 1802: Byron, Shelley, Keats; Lamartine, Vigny, Hugo, Sainte-Beuve; Heine; Leopardi; Lenau; Puchkin, etc., y c) Nacidos de 1809 a 1822: Musset, Gautier (después parnasiano); Espronceda, Zorrilla, etc. (una rectificación minúscula: Espronceda nació en 1808).

Es decir, que dentro de una escuela, la romántica, cuyo apogeo colma una época, aproximadamente la primera mitad del siglo XIX, van Tieghem enfila tres generaciones. Y si el lector aplica dicho diagrama a literaturas de nuestra lengua, apreciará la distancia que separa a los románticos españoles surgidos antes de 1840 —el duque de Rivas (1791), neoclásico en su juventud; Hartzenbusch (1806), Espronceda (1808), Larra (1809), García Gutiérrez (1812), Zorrilla (1817), Campoamor (1817), éste algo fuera de serie por su inclinación a la poesía pseudo-filosófica— de los de la siguiente promoción: un Núñez de Arce (1832), un Bécquer (1836), una Rosalía de Castro (1837) y los afines de Bécquer, pacientemente descubiertos en investigaciones de reciente data. Y también apreciará la distancia entre los románticos argentinos surgidos antes de 1840 —Echeverría (1805) y Mármol (1817), por ejemplo— y los de la promoción siguiente: un Ricardo Gutiérrez (1836) y un Andrade (1839). Con la indispensable salvedad de que la palabra “distancia” no alude únicamente a la situación cronológica de unos y otros, sino a la matización poética de esos españoles y de esos argentinos en la compartida coloración romántica de la escuela. Alarga ésta su curso, allí y aquí, hasta fines del XIX y comienzos del XX: recuérdense, por ejemplo, los dramones de Echegaray y las comedias criollas de Martín Coronado.

Diciembre de 1959.