

ESCUELAS LITERARIAS

El aspecto caótico que, en general, presentan los fenómenos, repugna a la razón. De ahí la tendencia a ordenar el caos sometiéndolo a la geometría de esquemas preconcebidos.

Esa necesidad intelectual de orden, conduce a los críticos de arte — y a los profesores de estética — a las clasificaciones, a la segmentación en *ismos* de la esfera del arte, y a la colocación de los artistas cada uno en su nicho con su marbete. Y bien, el concepto de escuela facilita grandemente esta tarea.

Es fácil combatirlo y suelen hacerlo algunos escritores en la edad de la petulancia, que coincide con los dientes de leche. Recordemos nuestros argumentos de esa edad:

El genio artístico rebasa todo casillero, no admite el uniforme de escuela, el rótulo genérico. ¿Qué es Homero? ¿Realista? ¿Idealista? Problema baldío. Sus poemas no son realistas ni idealistas: son homéricos. ¿Qué es Cervantes? Muchas cosas. Luego, es difícil catalogarlo. Baste decir: es cervantino, es él mismo. ¿Qué es Corneille? Un corneliano, un genio que no encaja en el fichero de los clásicos y que se encontraría *dépaysé* en el mapa de los románticos. La misma dificultad para el entomólogo literario ofrecen autores como Manzoni, Stendhal, Balzac, el Duque de Rivas, Larra (la serie puede ser inacabable), pues en todos ellos lo idealista y lo realista alternan o se amalgaman.

Contestamos que el genio es la excepción y que no se legisla para ellos. Además, las dificultades en la clasificación no invalidan la eficacia de ésta: denuncian, simplemente, falta de términos específicos para designar casos complejos.

El concepto del artista-hito, mojón aislado, grato a los ma-

nes de Carlyle, place a los amigos de la "estética acrática" y a muchos escritores que se sienten más fuertes si solos; que desean no el comunismo de la vértebra sino el magnífico aislamiento de la cumbre.

Recordemos las orgullosas afirmaciones de Darío: "Mi literatura es *mía* en mí. Quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea". Y agrega, haciendo tuyas palabras de Wágner: "Lo primero, no imitar a nadie y sobre todo a mí".

Frases, nada más. Mareo, ilusión o mala memoria. Imposible no imitar a nadie. El mismo Rubén fué imitador en grado eminente, y merced a esa virtud trajo al castellano, "en adecuado trasplante", bellezas encontradas en literaturas forasteras.

Para nosotros (disimúlese el lugar común), no existe, en arte, generación espontánea: todo viene de huevo. No hay cumbres aisladas: entre una y otra se extiende una cadena, más o menos larga, cuyos eslabones son los autores secundarios y adocenados, los discípulos que forman la escuela, los coristas que responden al corifeo.

La imitación en los discípulos no se discute. Mas podría discutirse en el genio (maestro aunque no lo quiera), en el hombre cuyo destino es descubrir rutas nuevas. El genio, sin embargo, vive más que se piensa de la imitación. La creación en el genio suele ser a costa del pasado. Su originalidad radica más que en el hallazgo de lo inédito, en engrandecer lo pequeño, en transformar una larva en mariposa, en aventajar lo mediocre, en amplificar la vocecilla del humilde antecesor, en convertir en Sancho Panza al escudero Ribaldo, en extraer de un vetusto cronicón la maravilla de *Hamlet*.

Por eso sonreímos, con la tolerante sonrisa de gente avisada que está de vuelta, ante la pretensión que renuevan todas las juventudes de emanciparse del pasado, de cortar sus ligaduras a fin de remontarse por los espacios vírgenes en exploración aventurera y jubilosa. Hijos de los muertos, el pasado lo llevamos en las venas, y es ilusión de libertad darle la espalda o suprimirlo con una esponja.

—Según eso, el arte sería fatalmente copia constante del

pasado. ¿No es absurdo poner diques a las posibilidades humanas que son infinitas?

—Ni se ponen diques, ni son infinitas, como lo demuestra la historia del arte. Pasemos por alto la limitación de los asuntos (1). A menudo la originalidad se reduce a hacer lo contrario de lo que otros hicieran. Así, cuando una generación es apasionada, la siguiente es reflexiva, o viceversa. Se abren las ventanas que estuvieron cerradas; se cierran las que estuvieron abiertas. Este abrir y cerrar ocasiona períodos estéticos muy semejantes: siempre hay en el pasado parentela de lo presente. Por eso, los viejos valores lucen, se eclipsan, vuelven a lucir. Lucen cuando encuentran en la dinastía dominante parentesco consanguíneo; se eclipsan en el caso contrario.

El teatro español del siglo de oro entra, en el XVIII, en un cono de sombra. Este cono se disipa durante el romanticismo, movimiento fraterno. Vuelve el eclipse con el auge de la tendencia realista, con el dominio de una dinastía contraria.

Culteranismo y conceptismo resucitan, como se sabe, un momento análogo de la literatura latina (época de los Sénecas, de Lucano, de Marcial), y hoy levantan la cabeza, aplastada durante casi dos centurias por la lápida de la Academia, ahijados por una generación gracianesca y gongorizante.

Sucede con las reacciones del gusto ni más ni menos que con las modas femeninas: una generación exhibe las piernas; la siguiente las cubre, pero desnuda el descote. Y así, tapando y destapando provincias diferentes de la divina forma, no nos fatigamos y mantenemos viva la ilusión.

Donde mejor se nota lo relativo de las innovaciones, es en la técnica, en los cambios de técnica que traen consigo los cambios del gusto. Se gallea demasiado alrededor de novedades que no son, a la postre, sino vejeces estucadas. Por ahí anda un librito de Ventura García Calderón: *El nuevo idioma castellano*. Lo nuevo consiste en elidir nexos conjuntivos y en desgranar el período amplio de énfasis oratorio en una serie de

(1) Dice REMY DE GOURMONT en su libro *Le problème du style*: "La imitación de los asuntos no sólo está permitida: es inevitable. El señor Jorge Polti ha catalogado las situaciones dramáticas y no ha encontrado sino treinta y seis. Se han clasificado los temas de los cuentos populares: su número es limitadísimo".

frasecitas viboreznas, ágiles y enfiladas por la simple dependencia lógica. Y bien, este "nuevo" idioma ya puede rastrearse en Alfonso el Sabio y en su sobrino Don Juan Manuel.

El "verso libre" del simbolismo, adoptado por las actuales escuelas de vanguardia, es regreso al primitivismo, a los tiempos en que el arte de trovar no se sujetaba, de modo riguroso, a número, ni medida, ni ritmo acompañado.

En eras de realismo se utiliza la expresión directa: las cosas por sus nombres. En eras de antirrealismo, la expresión indirecta: perífrasis, símbolo, metáfora. Quiere decir entonces que se usan y desusan los mismos utensilios. Cierto: se vocea demasiado en torno de novedades que no son, en el fondo, sino vejeces estucadas.

Insistimos: la originalidad en el arte suele consistir en re-
mozar el pasado y, sobre todo, en hacer lo contrario de lo que
hiciera la generación anterior. Pero su mejor refugio — lo hemos dicho en otro ensayo (1) — es el estilo. La originalidad no se conquista con la mueca, con el histrionismo, con la postura falsa. Eso sorprende como un fuego de artificio, y se apaga bruscamente, como un fuego de artificio. La originalidad es la
ecuación personal transmigrada a la obra. Cuando se conquista plenamente, un epíteto lo denuncia, un epíteto formado con el nombre del escritor. Así decimos: homérico, petrarquista, cervantino, sespiriano.

En esa originalidad acaso pensara Darío al escribir: "mi poesía es mía en mí". Como Montaigne, que fué originalísimo haciendo suya la ciencia ajena, depositada en los almacenes de Plutarco y Séneca, el nicaragüense fué original entrando a saco en los dominios del Parnaso y del Simbolismo y estampando sobre el botín cogido, su sello ducal.

Puede ocurrir que un artista logre la originalidad del estilo, vale decir, del acento personal, y no alcance, a pesar de ello, difusión ni resonancia. Tal sucede cuando ese artista es un extemporáneo, un hombre fuera de época, un rezagado o un avanzado. Si hoy cantaran un Lamartine o un Leconte de Lisle, sería canción en el desierto. Stendhal se anticipó a su tiempo y nadie escuchó su mensaje. Fué necesario que el tiempo ma-

(1) *Apuntaciones sobre el arte de escribir.*

durara y emparejara su sazón con la de Stendhal, para que sus libros se leyesen. Y esto aconteció cuando ya era ceniza el cuerpo de Stendhal. Renovó el prodigio del ave Fénix: de sus cenizas nació a la vida. El triunfo viene, y el aura popular, cuando el artista le toma el pulso a su época, capta su sensibilidad y consigue expresarla estéticamente. Es privilegio de muy pocos.

*

* *

¿Qué es la sensibilidad de una época? Es algo disuelto en el aire, algo que todos sienten de una manera difusa, pero que sólo el gran artista acierta a traducir. Es lo que Taine llamaba "temperatura moral".

La vida de una sociedad se resuelve en una serie ininterrumpida de estados de conciencia colectivos, efluvio de las costumbres, emanación de factores entrecruzados y complejos: la paz o la guerra, la prosperidad o la crisis, la dictadura o la libertad.

Los cambios en la estructura social modifican las costumbres y éstas la filosofía de la vida, la ética popular, es decir, el complejo de convenciones que la constituyen.

El "aquende" y el "allende" los Pirineos de Pascal, hoy carece de fuerza. El mundo se achica por obra de la mecánica. La sinergia social es más íntima, y más fácil la universalización de las costumbres. Cada día pierde terreno lo típico, el hábito privativo.

En cambio, hay menos espacio entre un tipo de costumbres y otro. Se pasa con mayor celeridad de un concepto de la vida a otro distinto, de una "temperatura moral" a otra antagónica: basta a veces una generación. Lo lícito de hogaño ayer no más era ilícito, o viceversa. En otros siglos se estancaban los estados de conciencia colectivos: una generación los recogía y los legaba a la siguiente apenas modificados.

Nadie estudió como Taine la repercusión sobre el arte de esta sensibilidad ambiente. Rememoremos (nos dirigimos a estudiantes) aquel pasaje, tan alto de elocuencia, de su *Filosofía del arte*, donde explica el por qué de la arquitectura gótica, la expresión más acabada del arte medieval. Examina primero la complejión social de la Edad Media; observa el *status belli*

crónico entre los señores feudales que degenera en depredaciones y vejámenes. De ese légame fluye una atmósfera moral característica. Nace en las gentes sometidas y humilladas un ansia de manumitirse de las miserias de este valle, un anhelo místico por el tránsito supremo, por el beato reposo de la otra vida, de esa que promete el cristianismo a los desventurados. Tal febricitancia religiosa se concreta en la piedra. Lentamente y anónimamente se van alzando catedrales estupendas, sobre todo en Francia y en Alemania, que responden a un tipo nuevo de arquitectura. La vieja, la románica, con sus moles macizas hondamente enclavadas en el suelo, no traducía la sensibilidad de la época. Y entonces surge una nueva, la gótica, de carácter romántico, con edificios llenos de vanos, de aire, de luz, adheridos al suelo como por milagro, con ventanas estiradas en ojivas y agujas altísimas que parecen señalar a las almas dolientes la patria suspirada.

Con el mismo criterio determinista, Taine interpreta lo característico de otras manifestaciones de arte, como la pintura flamenca. Sirvióle asimismo este criterio como norte en su *Historia de la literatura inglesa*.

Sería interesante aplicarlo a las letras españolas; veríamos cómo el poderío de España en el siglo XVI y comienzos del XVII, se transparenta en el arrebato macho de sus escritores y en el orgullo infanzonado de sentirse españoles. Y cómo luego, cuando España sufre mengua, material y política, su espíritu se desinfla y, a compás, sus letras se acoquinan y servilizan. En efecto, los escritores del siglo XVIII, con Leandro Moratín a la cabeza, son rezongones, atrabiliarios, pesimistas. Veríamos cómo este pesimismo se acentúa en el siglo XIX: recordemos las sátiras desesperanzadas de Larra y la delectación de Bécquer por lo quieto y por lo muerto. Veríamos cómo la gran siesta española continúa hasta fines del siglo, y cómo se cobija en sus letras: Azorín se complace en la pintura de pueblecitos dormidos; y espíritus alertas (Costa, Ganivet, Unamuno, Baroja, Ortega y Gasset) escriben páginas desoladas que trasuntan el sentir de entonces, que no es el de hoy.

Pasemos ahora a lo nuestro: veamos cómo mudanzas materiales repercuten sobre lo espiritual y, por consiguiente, sobre el arte.

La pampa baldía, sin barreras (escenario propicio al nomadismo y a la barbarie), el acecho del indio, la alimentación carnívora y factores étnicos, engendran hábitos y modalidades cuya floración literaria es la poesía gauchesca.

Luego, se alambraron los campos, el país se cargó de gringos que rompieron la tierra acotada por los escribanos. Hubo menos jinetes y más sulkys, menos carne morocha y más ojos azules. Los tallarines compitieron con el churrasco. La sangre se pacificó: perdieron ascendiente el culto del coraje y las hombradas de pulpería. Esfumóse el peligro del malón y se hizo difícil vivir de lance y de aventura. Fué entonces alboreando una nueva sensibilidad y la literatura gauchesca dejó de ser la expresión estética de estas generaciones agringadas.

La Gran Aldea absorbe la riqueza de la campaña y la transforma en barrios populosos, en algunos de los cuales se concadenan, sin término, las mansiones suntuosas, donde hijos de estancieros y chacareros descansan de las fatigas de sus padres. Así, poco a poco, la Gran Aldea se convierte en la Gran Capital.

Consecuencia de la hipertrofia urbana: el campo pierde su predominio como tema estético. La ciudad impone su vivir asmático, afiebrado, neurasténico; presenta en el espejo del arte sus problemas, sus conflictos, sus alegrías, sus dolores, y los desparrama por todo el ámbito del país. Son hoy sus vehículos el teatro ambulatorio, el diario, la revista (alguna vez el libro), el disco y la radio.

El mejor ejemplo, el tango. Este gemido del suburbio porteño va desplazando a la canción silvestre (yaravies, vidalas, chacareras, etc.), que nos traían aroma de tomillo y frescura de trebolar.

Buenos Aires, albergue de conglomerados extranjeros, vive en comunión de vasos comunicantes, con Europa y Estados Unidos. Por eso estamos al día en materia de modas y costumbres y nuestra sensibilidad colectiva, más que producto de nuestro medio, es reflejo de medios foráneos. Hace muy poco, mirábamos, sin azoramiento, como las gentes más civilizadas, el color de las ligas femeninas y, más de una vez, la terneza que las corona. Nos arracimábamos, como los pueblos más cultos, para presenciar las contorsiones de Josefina Baker: ilustración

plástica de las rípidas estridencias de la *Jazz*. Aplaudíamos formas de arte que escandalizan a los que bailaron lanceros en la Gran Aldea y hoy tienen flojos los dientes y la cabeza céniza o rodilla. Bien es cierto que pocas veces habrá habido vuelco tan brusco y radical en las costumbres. La ocasión fué el traumatismo espantoso de la gran guerra.

Algo hemos dicho en otro sitio sobre los colazos de la guerra en el mundo de la sensibilidad y, por tanto, del arte. El tema nos tienta: nos permitimos insistir.

La guerra del catorce todo lo desgonza y saca de quicio. Terminada, deja como residuo un violento trastrueque de valores y jerarquías. Los menestrales se cotizan más alto que los intelectuales. De los estratos inferiores asoma una nueva casta, el hato de los nuevos ricos, los cuales, vocingleros y endomingados, pasean su rastacuerismo por templos, ruinas, museos y *cabarets*. Ostentosos, malgastan el dinero, de cuyo origen mejor es no acordarse. Y los demás, los que padecieron la guerra, se contagian del frenesí de estas gentes porque todos, quien más, quien menos, necesitan olvidar, aturdirse, recuperar el tiempo insumido por abstinencias forzadas.

Una ola de sensualidad se derrama por el mundo. El placer de los sentidos suplanta a todo otro placer: el placer físico del deporte, el placer erótico de la danza. La danza es epilepsia, dislocamiento; la música ruido, estridor. El cabaret es el templo que tiene más oficiantes. La revista eclipsa a la comedia. La bailarina casi desnuda y la bataclana vencen a la actriz. El hogar se traslada a los hoteles y transatlánticos. Hombres y mujeres ambulan por tierras y aguas extranjeras creyendo, ilusos, que dejarán en la ruta el tábano de Io.

Consecuencia: un arte viajero reemplaza al arte casero. El mundo es el consabido pañuelo. Desaparece (se ha dicho hasta el cansancio) el color local: todo se uniforma. El klaxon suena en los rincones más lejanos del planeta. Mary Pickford sonríe en Jerusalén, en Magallanes, en Hong Kong. Las turcas alfilerizan con rimel sus pestañas y muestran las pantorrillas como una *girl* de Hollywood. El exotismo romántico ya no es posible. La literatura es ahora cosmopolita, pero no exótica. O retrata el histerismo de la época, como *La Garçonne* de Margueritte. El adulterio ya no interesa como motivo de intriga,

porque la "garçonne" no necesita casarse, como la solterita de la copla. El verso ha perdido su ritmo de reloj: es libre, desarticulado como Josefina. Ha proscripto la tiesura diplomática del verso clásico, y un soplo de manicomio discurre por sus venas.

El tránsito de un estado de conciencia colectivo a otro, no se verifica *per saltus*, salvo cuando lo origina una crisis catastrófica. Lo común es que la nueva sensibilidad se allegue con andar felino y desaloje a la existente de manera subrepticia. Hay entre una y otra momentos de transición, otoños y primaveras.

Quienes oliscan primero el cambio son los jóvenes, arúspices de la futura escuela. Con sus prensiles antenas atrapan, en medio de la calma chicha, las ondas mensajeras de la tormenta agazapada. Y nada lerdos, inician la obra que el destino les ha señalado.

Perdidos en aspiraciones vagas, imprecisas, contradictorias, como la inquietud del amor presentido, no atinan a construir, y entonces destruyen. El primer estadio de un ciclo estético es iconoclasta: comienza con una liquidación por desalojo que se llama "revisión de valores". Es el zarandeo despiadado con que una generación tamiza los productos espirituales de la anterior. Esta revisión degenera, casi siempre, en ofuscada negación de valores: una misma lápida para todos.

Algunos lapidados quedan para siempre en el osario general. Son los que usufructuaron de una falsa gloriola, fruto de la estrategia literaria, del bombo de los amigos, de la crítica complaciente, de los ágapes organizados por los compinches de la camarilla.

Otros, repuestos del zurriagazo, se yerguen como boxeador noqueado y siguen su vía. Son los clásicos de la escuela suplantada o fenecida (clásicos en el sentido de cenitales). Estos representantes máximos de una sensibilidad, no mueren. Es obcecación juvenil, criterio de almanaque, pensar que ha perecido lo que no está de moda. Según el tornasoleo del gusto, este clasicismo sufrirá alzas y bajas, pero no eclipse total.

Con estas culminaciones, el hombre culto puebla sus anaqueles. Y en ellos se codean los espíritus más disímiles: a pocos centímetros de Homero, retoza el Arcipreste, husmea la

Celestina, sueña Don Quijote. Y muy cerca monologa Hamlet, satiriza Molière, gesticula don Alvaro, milonguea Martín Fierro y sollozan *les violons d'autonne* del *Pauvre Lelian*.

Después de este período de negaciones y sepelios, se insinúa una era constructiva. Se persiguen realizaciones estéticas que condigan con la nueva sensibilidad. Son ensayos, tanteos, probaturas, anticipos larvales, gestación de un próximo alumbramiento.

Al fin, el orto se produce: aparece el hombre que funde en su alma los escarceos de sus antecesores y los convierte en fruto de perfecta sazón (pensemos en Dante, en Shakespeare, en Lope, en Hugo, en Leconte de Lisle, en Verlaine, en Zola).

En este máximo artista se suman dos estilos: el suyo, el individual, consecuencia de su fuerte personalidad, y el estilo de su época que él forja, aún sin proponérselo, con sólo expresar cabalmente lo que otro de manera imperfecta y vacilante: el gusto de su momento histórico.

La juventud recibe jubilosa a este supremo intérprete del sentir general y lo erige en su maestro: así nacen las escuelas. Puede no haber un pronunciamiento explícito, pero la imitación de la juventud denuncia al maestro. Ortega y Gasset es el maestro de la juventud actual hispano parlante, pues "orteguizan" hasta los mismos que lo zahieren.

El maestro es, entonces, una individualidad potente; en algunos casos, una fuerza de la naturaleza. Pero no cumbre aislada, sino cifra de muchos antecesores que prepararon su advenimiento.

No siempre la escuela tiene un maestro único, una sola cabeza que polarice las inquietudes espirituales de una época. Como una religión de libre examen, suele desgranarse en sectas. Revelado el misterio eleusino, si la generación es rica en talentos, otros intérpretes surgen que comparten la gloria del maestro. Bajo las alas de Lope prosperan ingenios de luz propia: Tirso, Ruíz de Alarcón, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla. Y siguiendo la estela de Corneille, aparecen en el firmamento de la tragedia neo-clásica, Racine y Voltaire. El romanticismo francés fué rosario de astros de primera magnitud: Chateaubriand, Hugo, de Vigny, Lamartine, de Musset, cada uno con su corte de satélites; todos ellos le tomaron el pulso

a su época y produjeron "un calofrío nuevo" reflejando la misma sensibilidad ambiente. Pero eran demasiado grávidos para girar el uno en torno del otro.

El cónclave que se agrupó junto a la venerable figura de Leconte de Lisle (Banville, Mendès, Heredia, Sully Prudhomme, etc.) más que de discípulos estaba constituido por espíritus afines, por asociados en una misma cruzada antirro-mántica.

La juventud parisina del ochenta descubrió a Verlaine y fué éste, sin quererlo, encarnación y bardo de la sensibilidad de entonces. Mas otros brillaron a su vera (Rimbaud, Mallarmé), que tenían demasiada personalidad para descender a la categoría de discípulos.

Es difícil que un maestro resista la tentación de dictar su decálogo estético. Unas veces lo aprisiona en un *Arte poética*, siguiendo el inmarcesible modelo de la epístola horaciana, y otras lo disuelve en prefacios o en artículos polémicos, como se estiló en el siglo XIX.

Esta codificación, signo de madurez si viene *a posteriori*, es decir, como explicación de obra realizada, es el principio del fin: por ahí comienza el declive, la entrada en el otoño.

El fin no se avecina por decadencia del maestro. Aunque éste dormitase en la vejez (lo que no siempre ocurre), ha dejado obra de plenitud, la cual no se marchita por la debilidad de las obras postreras: el *Persiles* no perjudica al *Quijote*.

El otoño de una escuela viene por otros motivos, a saber: por la imitación servil de los discípulos adocenados y por el cambio de la sensibilidad general. Ambos motivos conducen a un resultado común, fatal para una escuela: la fatiga.

Los discípulos, en poder del recetario estético formulado por el maestro, industrializan su arte, confeccionan en frío y en grandes cantidades lo que el maestro hiciera en caliente y, tal vez, con morosa delectación. Y como no pueden imitar el estilo (el estilo es inimitable), imitan lo externo de su obra, eso que el maestro recomienda en su decálogo: el asunto pagano o el asunto cristiano; lo regional o lo exótico; el calco fiel de la realidad o su reflejo deformado; la pasión o la razón; lo clásico o lo anticlásico; la disciplina o la libertad.

Mas la ley estética que dió en el maestro arte original y per-

sonalísimo, porque salió de su entraña y sintonizó con el anhelo difuso en las masas, produce en los discípulos arte "fabricado", tipo *standard*, *pastiche*, "flores de trapo", retórica escuelera.

Toda obra de éxito rotundo es principio de una moda y principio de una escuela, pues hace escuela lo que se pone de moda. De ahí que los ases de una escuela sean, aun a su pesar, creadores de la moda. Y la moda tiraniza tanto en el vestido del arte como en el arte del vestido. Nos complace, sin pensar en ello, lo que está de moda, lo mismo la pollera corta que la frase corta; lo mismo la cláusula desnuda de conjunciones que la mujer desnuda de ropajes veladores.

Al abrigo del autor afortunado, enjambran docenas de pequeños imitadores que recogen, al principio, también ellos, el beneplácito de lo que está de moda. Pero luego, fatalmente, sobreviene la fatiga. El rebaño de discípulos mecánicos, concluye por hacer aborrecible hasta el modelo que originó la moda. La gente termina por hartarse de platos recalentados (pensar en nuestro sainete) y ansía obscuramente formas de arte distintas, cuanto más distintas mejor. Éxitos muy grandes, éxitos de moda, tuvieron algunos fabricantes de literatura (Eugenio Sué, Jorge Ohnet; entre nosotros, Eduardo Gutiérrez). Pasada la moda, y ausente el estilo, elixir de vida, la penumbra los tragó.

Lo malo es que estos imitadores suelen llevarse al fondo a su maestro, como el náufrago a su salvador. Remy de Gourmont (1) explica con agudeza el por qué. Dice que "todo autor célebre arrastra detrás de sí un séquito sospechoso que repite sus palabras y sus gestos". Y agrega que el celo de estos imitadores es temible, no tanto por el peligro que corre la reputación del autor admirado, como por el riesgo en que ponen el encanto futuro de las obras maestras. Estos imitadores "envilecen en seguida, insertándolas en sus páginas, las más bellas imágenes de los libros cuyo éxito les embriaga y sobrexcita". "La imitación es la mancilla inevitable y terrible que acecha a los libros demasiado felices; lo que era original y fresco, se convierte en una ridícula colección de pájaros disecados; las imágenes novedosas degeneran en clisés. Y se necesita mucho tiempo para que una obra amortecida por esta suerte de ma-

(1) *Ethétique de la langue française*, capítulo sobre el *Cliché*.

leficio, renazca a la vida literaria: es para ello menester que toda la literatura intermediaria e imitadora desaparezca en el olvido. Sólo entonces la obra primitiva, lavada y rehabilitada, se ofrece de nuevo con su gracia primera”.

No sólo los imitadores terminan con una escuela, sino también, según dijimos, los cambios en la sensibilidad general. Mientras los discípulos agotan un módulo de belleza, el tiempo camina. Se producen alteraciones en el tejido social que aparejan mudanzas en los hábitos y en el concepto sobre la conducta. El arte que satisfacía a la generación anterior, resulta envejecido para la nueva. Así, por ejemplo, después de la guerra, se ha aflojado, con el divorcio fácil, el vínculo matrimonial, se ha masculinizado y emancipado la mujer. La flaper, la virago, sola, en su *voiturette*, se lanza por calles y caminos, embaula copetines y exhibe, apenas velada por ropas ceñidas y sumarias, la orografía de su cuerpo. Nadie, entre los jóvenes, critica, porque no es inmoral lo que es costumbre.

Y bien, se ansía vagamente un arte nuevo que sea traducción de las nuevas aficiones y del nuevo gusto, cuando el arte de la generación pasada huele a museo. Cuando un arte huele a museo, tiene sus días contados, pues los muchachos empiezan a agitarse y a apercebirse para repetir el balance despiadado de todas las juventudes.

Los únicos que parecen no percatarse del cambio de temperatura son los discípulos de la vieja escuela: siguen laborando a la manera del maestro, estabilizados en un canon estético, hasta que una mañana despiertan en la retaguardia, dejados atrás por un turbión juvenil.

Habían finado o enmudecido los grandes románticos y una nube de romaticoides continuaba en sus llantos y quejumbres, hasta que la risada jocunda de los parnasistas les hizo sentir lo falso de su postura. No se crea, sin embargo, que el desalojamiento resulte tan haccedero y pacífico: exige su batalla de Hernani.

Toda alteración de costumbres provoca la protesta de los viejos, aferrados recalcitrantes a otra moda. Es de todas las épocas el no comprenderse jóvenes y viejos, y no se comprenden porque viven en zonas de sensibilidad distintas. Ya decía

Horacio: "el viejo es severo censor de los jóvenes". Los jóvenes, a su vez, retribuyen esta censura con su irreverencia hacia las canas.

En el mundo de las letras los viejos forman una zaga hosca, gruñona y difícil de vencer, pues suele apiñar firmas consagradas y, a menudo, testas nimbadas por la gloria.

Es duro, en la estación de las arrugas, cuando se vive de añoranzas, renegar de los primeros amores, de todo cuanto se ha querido y admirado y consubstanciado con la propia vida. Es humano entonces que los hombres maduros se encalabrinen contra los imberbes que pontifican, la boca llena de herejía y de blasfemia.

Cuando el romanticismo francés atiesa su penacho y escupe sus bravatas de mozalbete, tiemblan de ira los labios seniles de los neoclásicos. Cuando en Buenos Aires brota Darío como un astro nuevo y trae al castellano, al castellano militar, huesudo y viril, en el encaje espumoso de su verso, en su cristal de baccarat, las ninfas y los centauros de la Grecia de Leconte de Lisle, y las princesas de Versalles, y los abades perfumados, y los cisnes y abanicos de las "fiestas galantes", un profesor nuestro, criado en otros pechos, arremete contra la moda naciente, brioso, quijotesco, intolerante.

A muchos nos amostazan los vanguardistas con sus incoherencias, sus excentricidades, sus payasadas, sus metáforas inasibles. Y bien, acaso esa grima nuestra sea un síntoma de vejez. Vivimos otra moda y la nueva nos encuentra viejos para cambiar de sentir.

Y hacemos bien en no cambiar. Nuestro deber es alzarnos en socorro de lo que bebimos con la leche materna; y el de ellos abominar del pasado. Y así, chocando, como el pedernal sobre la yesca, la defensa de los unos contra la impiedad de los otros, nace el fuego purificador, la chispa que devora la broza de lo viejo y la viruta de lo nuevo.

El mundo comienza siempre con la juventud. Para ella, el arte amanece con la generación de su caudillo (resultado de su cultura en agraz). Vocea despropósitos que irritan a la gente sesuda. Pero la vida se cobra: otros han de venir que blasfemen contra los que blasfemaron. En pocos años, la nueva sensibilidad encanece y expía, entonces, abatida por otra rá-

faga juvenil, su pecado de incomprensión y de injusticia: diente por diente. . .

Y ahora retornemos a nuestro leit-motiv: la mimesis. Toda escuela nueva implica, con respecto a la anterior, una postura distinta frente a la realidad. Es cambio de postura para descansar, como el de los enfermos. Y se descansa escapando del realismo y volviendo a él: vaivén pendular del arte.

Pero esto no significa que el realismo (o el idealismo) de un momento histórico, sea idéntico al de otro. No: se diferencian por el estilo, por esa fisonomía inconfundible que la sensibilidad de una época imprime sobre sus productos espirituales.

Los realistas españoles del siglo XIX son parientes consanguíneos de los realistas españoles coetáneos de Cervantes: unos y otros reflejan la vida tal como es; más a tiro de escopeta se distinguen por su impregnación de época: copian costumbres diversas, tipos distintos, y emplean léxico y giros diferentes.

Los parnasianos franceses adoptan la posición de los neoclásicos: igual desvío de lo moderno, la misma devoción por la antigüedad pagana. Boileau no admite lo cristiano como materia de arte.

*De la fois d'un chrétien les mystères terribles,
D'ornements égayés ne sont point susceptibles.
.....
Et, fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.*

Tampoco lo admite, si bien por otras razones, Leconte de Lisle, vocero del Parnaso, para quien *le cycle chrétien tout entier est barbare*. En ambas escuelas culto por la forma, y en ambas persecución de las virtudes formales del clasicismo. El autor de los *Poemas antiguos* enaltece "el orden, la claridad y la armonía, las tres cualidades incomparables del genio helénico". El "legislador del Parnaso", al proponer a Malherbe como modelo, recomienda su orden, su claridad y su armonía:

*D'un mot mis en sa place enseigne le pouvoir
.....
Et de son tour heureux imitez la clerté
.....
Fit sentir dans les vers une juste cadence.*

A pesar de esta orientación común, son inconfundibles los versos de una escuela y otra, pues registran temperaturas morales diferentes. El estilo de época las singulariza.

El romanticismo del siglo XIX repite, en materia de teatro, la insumisión a los cánones clásicos de que se hiciera gala en tiempos de Lope y de Shakespeare. Lope encierra los preceptos con seis llaves, y saca de su estudio a Plauto y a Terencio porque no le den voces. Para Tirso las comedias españolas son mejores que las antiguas, "aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores". La misma rebeldía entre los románticos: Víctor Hugo somete al martillo y al yunque las normas, ya escleróticas, del pseudo-clasicismo. La libertad es el común denominador de ambos movimientos: de ahí que se llame "romántico" al teatro español del siglo de oro. Pero hay una emanación de época que divorcia un romanticismo de otro. En una época predomina la euforia, en otra el enervamiento. El goce de vivir que se desahoga en aventuras, en galanteos, en cuchilladas, en gesticulación, en dinamismo, ha sido reemplazado por la melancolía, por la pena de vivir, que se desahoga en suspiros y en renunciación, en lágrimas, en lamentos. En ambas épocas resalta la devoción hacia la mujer, pero en una es rendimiento apasionado y en otra fineza y galantería de pastoral.

El simbolismo francés que sucede al Parnaso, es un neo-romanticismo. La generación francesa del setenta se parece a la de principios del siglo. Esta, acunada "entre dos batallas", como dice la confesión de Musset, llevaba en la sangre el veneno y el estimulante artificial de la guerra. La otra respiró el mismo veneno. Resultado en ambas: crisis de energía, crisis de voluntad. El "mal del siglo" de los románticos, en la era simbolista es noncuranza, dejación, lucha impotente contra el mandato de las vísceras. Encarnaron esta derrota de la voluntad: Baudelaire, poeta de transición, Verlaine, Rimbaud.

Hay en los simbolistas puros (sobre todo en Verlaine), efusión caliente de la propia intimidad: es regreso, por encima del *packice* del Parnaso, al subjetivismo romántico.

Los románticos del primer tercio de siglo se apartan del realismo: idealizan el paisaje, presentan hombres adonizados y mujeres bellas como un ensueño. En algunos simbolistas,

el mismo desapego hacia la pintura fiel de la realidad. Buscan para el arte zonas irreales. La realidad es sólo trampolín: sirve para el envión de partida, pero luego se desecha, como el fumador la ceniza del cigarro.

Siempre la técnica de una escuela es segregación de su espíritu. El simbolismo es pereza, abandono lírico:

*Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym...*

De ahí que en su verso se una lo indeciso y lo preciso, y la rima sea baratija, y el ritmo se liberte del compás isócrono de la vieja métrica. El verso libre fué ^{su}secuela natural de este abandono perezoso.

Y bien, romanticismo y simbolismo, a pesar de su parentesco, son escuelas muy distintas: la historia no se repite. Reflejan sensibilidades parecidas, pero no idénticas. La "melancolía" romántica, estado superior del espíritu, es en los simbolistas "tristeza", estado inferior del espíritu. Melancolía sintió Cristo cuando su oración del huerto. Tristeza siente el hombre después del pecado. Entre los románticos hubo copia de soñadores; entre los simbolistas copia de *détraqués*, vidas lamentables: carne viciosa y ajeno. Un abismo separa a la negra libertina que inspiró a Baudelaire, de las lánguidas apasionadas que suspiran en *La nouvelle Heloise*, en *René*, en *Adolphe*. Machacamos: diferencias de sensibilidad dieron color distinto a una misma posición estética.

La influencia de la sensibilidad ambiente sobre los productos del espíritu explica el aire de familia que presentan todas las manifestaciones artísticas de un mismo período y sus rasgos afines con la ideología dominante.

Observemos un momento el panorama del romanticismo. Notamos que el hálito romántico ha penetrado en todos los compartimentos literarios: novela, lírica, drama; y en las demás provincias estéticas: música y plástica; y también, lo que es más sugestivo, en la ideología de la época.

Corren unos años y todo cambia de aspecto. Sólo persiste un romanticismo alfeñicado, rayos anémicos de un sol ya hundido en el ocaso. La poesía es ahora impasible, la novela es

burguesa, el teatro realista, la pintura rival de la fotografía. La ciencia ha llevado la hipótesis al laboratorio experimental. La filosofía ha descendido de las nubes, se ha vuelto positivista.

Ha querido explicarse vinculación tan llamativa por el influjo de una actividad sobre otra, de la más extensa sobre la más particular. Por ejemplo, la filosofía sobre el arte. Así el racionalismo que caracteriza al arte francés del "Gran Siglo", cristalizado en la *Poética* de Boileau, sería derivación del racionalismo cartesiano. El romanticismo del siglo XIX habría recibido de Hegel su aliento filosófico. Y sobre el trípode: Comte, Spencer, Taine, podría asentarse la estética post-romántica: realista, parnasiana, naturalista. En nuestros días, buscando soportes filosóficos al arte "neosensible", ya se barajan los nombres de Bergson, de Croce, de Freud.

Esta explicación nos satisfizo hace algunos años. Pero luego, repensando, la duda comenzó su faena de taladro. No es imposible, pero sí improbable, que la lección del filósofo o del científico sea escuchada por algún artista. Zola, colector fervoroso de las enseñanzas de Claudio Bernard, es caso infrecuente. Por lo común, el artista no transpone las lindes de su arte: al pintor sólo le interesan los pintores; al músico, los músicos; al escritor, los literatos. Platón, Descartes, Kant, Hegel, son gentes de extramuros que apenas conocen de oídas.

Tampoco nos acaba de convencer eso de la influencia de un arte sobre otra, que repetimos sin meditarlo: las letras sobre la pintura romántica, sobre la pintura anecdótica; la plástica sobre la poesía parnasiana; la música sobre la simbolista.

La similitud que presentan entre sí las diferentes familias artísticas, y éstas con la filosofía de moda, proviene, insistimos, de que todas responden a una sensibilidad común, de que todas están penetradas por el mismo vaho de época.

CARMELO M. BONET.