

ESQUEMA GENERACIONAL
DE LAS LETRAS HISPANOAMERICANAS
(ENSAYO DE UN METODO)

(Continuación)

LA GENERACION DE 1864

La Generación de 1864 fue cumulativa. No rompió ruidosamente con las tendencias impuestas por la generación anterior; continuó, afirmó y perfeccionó las líneas recibidas. Y en el proceso hizo que nuestras letras pasasen de su pleno desarrollo a su completa madurez.

Políticamente las aguas corren ahora con menos turbulencia. Pero mientras en unas repúblicas se aquietan debido a un genuino progreso constitucional, en otras es efecto de una correspondiente represión. Un vistazo al continente nos revela el siguiente panorama. En México, durante la etapa ascendente de esta generación gobierna Juárez hasta su muerte, ocurrida en 1872, y luego Lerdo de Tejada hasta 1876. En ese año, mediante una sublevación, se adueña del poder Porfirio Díaz y comienza la larga y opresiva Pax Porfiriana. En Centroamérica, en 1865 termina el sombrío régimen de Rafael Carrera en Guatemala y empieza una etapa de borrosos contornos que durará hasta la aparición en 1898 del igualmente sombrío Estrada Cabrera. En Venezuela, tras un corto intervalo entre dos dictaduras (1863-1870), asume el mando el despótico Antonio Guzmán Blanco (1870-1888). En Colombia, la constitución de 1863 no resuelve los antagonismos que distanciaban a los dos partidos tradicionales: en la primera etapa, de 1863 a 1879, se suceden varios gobiernos de tendencias liberales; en la segunda, de

tendencias conservadoras, Rafael Núñez domina la escena política desde su elección en 1879 hasta su muerte en 1894. En el Ecuador, de 1860 a 1875 el poder está en manos del tan debatido Gabriel García Moreno; sigue luego un período de caos que dura hasta la elección de Eloy Alfaro en 1895. En el Perú, al terminar en 1862 el largo período de Castilla, comienza una rápida sucesión de mandatarios — elegidos o impuestos — cuyos gobiernos se caracterizan en su mayor parte por la corrupción política. En Chile, después de la era conservadora de Portales y de Montt (1831-1861), viene ahora una etapa de presidentes liberales (1861-1891). En la Argentina, la vertiente ascendente es de progreso constitucional: gobiernan Mitre (1862-1868), Sarmiento (1868-1874) y Avellaneda (1874-1880). Pero, cruzado el año medianero, se inicia un período de elecciones fraudulentas, gobiernos deshonestos y escandalosas especulaciones latifundistas. En el Paraguay, en 1862 asume el poder Francisco Solano López, quien llevará a su pueblo a una guerra insensata en la cual perecerán él y casi toda la población masculina del país. En Uruguay y Bolivia son años estos de gran confusión. Y en Cuba, todavía atada a la vieja Metrópoli, en 1868 empieza el ciclo de cruentas contiendas que treinta años después darán al traste con los últimos vestigios del imperio español en América. Ocurren, además, dos guerras importantes entre pueblos hermanos. Esas guerras señalan con fechas exactas el momento inicial y el cenital de esta generación: en 1864 comienza la lucha entre el Paraguay y la Triple Alianza (Argentina, Uruguay y Brasil); en 1879 se desata la Guerra del Pacífico entre Chile, Bolivia y Perú.

Por otra parte, esta generación vio el fin de una de las más ignominiosas lacras de nuestra sociedad: la esclavitud. El movimiento abolicionista lo inició en este continente la Generación de 1804, lo continuó la de 1834, pero aún quedaban regiones donde la ley permitía que un hombre fuese propiedad privada de otro. Para acabar con tal estado de cosas, en Norteamérica se pelea la Guerra Civil (1861-1865). En Brasil, en 1871 se decreta la libertad de vientres, en 1885 se

emancipa a los esclavos mayores de sesenta años y poco después queda abolida por completo la esclavitud. En las Antillas españolas, en 1868 se suprime la trata, en 1872 son declarados libres los esclavos de Puerto Rico y en 1886 los de Cuba.

Fue ésta también una época de rápido avance material. Se construyen ferrocarriles, se fundan bancos y se crean industrias. Se desarrolla la agricultura, la ganadería y la explotación de minas. Aumenta considerablemente la población y en algunas regiones — sobre todo en el Río de la Plata — ese aumento se intensifica con una numerosa inmigración europea. La educación pública recibe un decidido impulso. Se multiplica la prensa diaria y proliferan las revistas. La prosperidad se hace sentir, especialmente después de ganado el año central, en los sectores medio y alto de la población. La creciente burguesía se siente optimista. Se habla de “libertad, orden y progreso”. Y se impone, como filosofía adecuada a los tiempos, el positivismo.

Pero la prosperidad no afecta a toda la población y el optimismo no es igualmente compartido. Los ferrocarriles, los bancos y gran parte de las empresas están en manos extranjeras. La educación pública no se extiende a todas las capas sociales. El nivel de vida de las grandes masas sigue igual que antes, o tal vez peor, porque ahora es más chocante el contraste entre los que viven muy bien y los que viven muy mal. Las palabras ‘libertad’ y ‘democracia’ suenan huecas. Las oligarquías dominan la vida política en beneficio de sus intereses económicos. Las burguesías locales se hacen dúctil instrumento de las burguesías foráneas que les sirven de modelo. Y con nuevo ropaje reaparecen los males de un colonialismo que ya se creía superado. Todo lo cual, desde luego, afecta a las letras de múltiples y sutiles maneras.

Literariamente es una época de gran actividad, fecunda en matices. La profusión de matices ha hecho que la crítica, para identificarlos, le haya puesto a cada uno su propia etiqueta. Y que luego, a fuerza de tijeras, haya colocado los fragmentos en un casillero de ‘ismos’. Porque en estos treinta

años tenemos romanticismo, costumbrismo, criollismo, indigenismo y también realismo, naturalismo, parnasismo, simbolismo y, desde luego, modernismo. Además, como los matices a veces se entrelazan y combinan, se crean etiquetas dobles: realismo romántico, realismo naturalista. O, partiendo una etiqueta en dos, se separan gradaciones de un mismo matiz o se deslindan zonas de progresiva intensificación: se diferencia entre indigenismo e indianismo, entre premodernismo y modernismo. Y así por el estilo. Ese juego, por supuesto, resulta muy entretenido. Sólo que a veces se confunden los rótulos. Y termina por parecer un rompecabezas lo que es en realidad un proceso.

La continuidad del proceso se destaca mejor observando sucesivamente lo que ocurre en cada una de las dos etapas o vertientes de esta generación. En la primera, de 1864 a 1879, llegan a su punto cimero algunas de las líneas provenientes de la generación anterior a la vez que aparece un elemento nuevo: un cambio de actitud hacia la lengua. En la segunda, de 1879 a 1894, ese nuevo elemento, actuando como reactivo sobre las creaciones literarias, produce un poderoso efecto renovador de la expresión, tanto en la prosa como en el verso, pero sin destruir la visión esencialmente romántica de los escritores. Y eso es el modernismo.

Una vez reducido el caos de ismos al ordenado curso de un proceso, se obtiene una perspectiva más adecuada para situar, comprender y a la postre juzgar los logros artísticos y los rasgos originales de esta generación. Obsérvese, por de pronto, lo que ocurre a la poesía gauchesca. Dos autores, nacidos ambos en el año preciso de 1834, toman de manos de la generación anterior el barro, blando aún, con que ésta había seguido moldeando la tradición. Estanislao del Campo (1834-1880) comienza imitando a Ascasubi. Ascasubi firmaba sus jocosas sátiras con el seudónimo de *Aniceto el Gallo*; del Campo declara su filiación — y la relación generacional — firmando las suyas con el de *Anastasio el Pollo*. Y acaso no hubiera ido más allá de la simple imitación a no ser por un hecho fortuito: en 1866 se representó en Buenos Aires el

Fausto de Gounod. Del Campo, acostumbrado ya a describir la realidad argentina desde el punto de vista del gaucho, hace que Anastasio le cuente a otro gaucho lo que vio aquella noche en el teatro. Contado así, el relato de la ópera resulta un alegre juego de imágenes vistas en planos diferentes: es una pupila porteña que mira, a través de una pupila gauchesca, un ámbito creado por pupilas europeas. Del desajuste de esos planos surgen las incongruencias, y del descubrimiento de las incongruencias nace el humorismo. Pero el autor siente a Anastasio por dentro, lo ve con simpatía, le infunde autenticidad a sus impresiones. No hay, pues, caricatura, que es siempre deformación y recargamiento. Lo que sí hay es una gracia transparente, una ingenua aceptación de lo ficticio como real, un comentario imaginativo del tema europeo en función de la mentalidad del paisano, una exaltación de la amistad, descripciones de la naturaleza tocadas de agreste lirismo, expresado todo en una lengua con sabroso gusto a pueblo. El *Fausto* criollo resultó, por consiguiente, una obra maestra. En ella culmina la línea humorística que había empezado con *El amor de la estanciera*.

El éxito de *Fausto* alborotó los corrillos literarios de Buenos Aires. El militante nacionalismo del momento llevó a que muchos se preguntasen si bastaba imitar el habla campesina, pintar costumbres locales y reinterpretar festivamente un tema importado para crear una literatura nacional. ¿O era tal vez que lo criollo servía únicamente para hacer reír? ¿Y que los escritores serios no tenían otra alternativa sino aceptar los modelos que Europa imponía? Los comentarios menudearon; sólo José Hernández (1834-1886) dio cabal respuesta a esas preguntas con una obra genial. La primera parte de ésta, titulada *El gaucho Martín Fierro*, aparece en 1872; la segunda, *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879. Como son partes distintas, hay que verlas una a una.

El gaucho Martín Fierro no sirvió para hacer reír. "Quizá la empresa habría sido para mí más fácil, y de mejor éxito", escribe Hernández en la *Carta aclaratoria* en que dedica esta primera parte a José Zoilo Miguens, "si sólo me hubiera pro-

puesto hacer reír a costa de su ignorancia, como se halla autorizado por el uso en este género de composiciones”. Pero Hernández se remonta a otra fuente y su gaucho rompe a cantar, con voz varonil, porque “lo desvela / una pena extraordinaria”. Esa pena, anunciada desde la primera estrofa, impregna todo el poema y queda vibrando en los versos finales de la última: “Males que conocen todos / pero que naides cantó”. No obstante la explícita declaración de Fierro, la mayor parte de la crítica ha preferido soslayar el tema central de la obra para enfrascarse en otras cuestiones. Por ejemplo, en determinar el género a que pertenece. Unos dicen que es poema épico porque su asunto atañe al destino de un pueblo, narra sus costumbres, sus luchas y sus desdichas. No, dicen otros; se trata de un poema lírico porque expresa la visión personal que un gaucho tiene de sus propios sufrimientos. Tampoco; “en *Martín Fierro*”, asegura Unamuno, “se compenetrán y como se funden íntimamente el elemento épico y el lírico ... *Martín Fierro* es el canto del luchador español que, después de haber plantado la cruz en Granada, se fue a América a servir de avanzada a la civilización y a abrir el camino del desierto”. Nada de eso; “la novela, en su doble carácter de testimonio de una época y de plena declaración de un destino, está ilustremente dada en el *Martín Fierro*”, afirma Jorge Luis Borges en compañía de Adolfo Bioy Casares. Y en tanto, ¿qué de los males “qué naides cantó”? ¿Por qué no querer ver el poema como continuación — y superación — de los intencionados comentarios políticos que constituían los diálogos y cielitos de Hidalgo? Acaso sea porque hay cuestiones que muchos quisieran no tener que ventilar. Y la pura verdad es que Fierro no fue “a servir de avanzada a la civilización” sino que los ‘civilizados’ de Buenos Aires lo echaron de su pago y lo mandaron a la frontera a quitarle la tierra al indio en beneficio de la poderosa clase de hacendados que lucraba con el sufrimiento de ambos. Esto lo ha demostrado plenamente Ezequiel Martínez Estrada en su admirable *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (vol. I, págs. 115 y sigs.). Y esto fue lo que causó la “pena estra-

ordinaria" que conmovió la conciencia cívica de Hernández. Pero la indignación no se trasmuta por sí sola en poesía. Igual que en los casos de Echeverría, Mármol y Sarmiento, la pugna política sólo hizo más tensa la fibra que dispara a lo alto la creación literaria. El verdadero mérito de Hernández estriba precisamente en que supo describir los efectos sin enredarse en el análisis de las causas; en acallar el comentario discursivo y polémico para dejar que la propia voz de la víctima cantara sus pasados sufrimientos. Esas dolidas evocaciones son las que captan la vibración humana y alcanzan el majestuoso tono homérico que le confieren al poema su doble carácter lírico y épico. Y lo raigal del idioma, sonando a copla y a proverbio, es lo que activa la vieja savia hispánica que Unamuno sintió correr en los versos. Mas no nos confundamos. Lo que resuena en el canto de Hernández no es la algarazca y el choque de armas de la Conquista; lo que hace el cantor argentino es tomar posición en uno de los dos bandos en que la Conquista nos dividió. Junto a Las Casas, Pérez de Oliva, Vitoria y los escritores criollos que les han seguido, Hernández pone su pluma al servicio de la dignidad del hombre. Por eso Martín Fierro canta "opinando". Por eso es poema político. Pero en él lo sustancial es el sustantivo: poema.

Entre la publicación de la primera parte y la segunda transcurren siete años. Son siete años de éxito creciente. *El gaucho Martín Fierro* se lee admirativamente en los corrillos literarios de todo el mundo hispánico y también en las reuniones de los gauchos mismos. Fierro, que al final de la primera parte había huído de la civilización que lo maltrataba, regresa a ella para aleccionar a sus compañeros. El impulso político se transforma en propósito didáctico. El tono se vuelve magistral. Obsérvese el contraste desde los versos iniciales. La primera comienza de modo directo: "Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela"; la segunda, en tono de hombre que se sabe ahora respetado, empieza con un retruécano muy al gusto consustanciadamente barroco de nuestro pueblo: "Atención pido al silencio / y silencio

a la atención". Llevando el tema a sus últimas posibilidades, las voces se multiplican y los asuntos se enriquecen: cantan también el hijo mayor de Martín Fierro, el hijo segundo (a través de quien oímos los cínicos consejos de Viscacha, antítesis de los de Fierro), el hijo de Cruz, y se entrelazan luego el Moreno y Fierro en hábil contrapunto que desemboca en poética justicia: ese moreno que lo reta es hermano de aquel otro a quien el gaucho tan sin razón mató. Pero Fierro ha aprendido la alta lección: "Ya yo no busco peleas, / las contiendas no me gustan". Y se retira a dar los consejos finales, bajo el dosel de la noche, "a sus hijos y al de Cruz". El último de estos consejos dice:

Procuren, si son cantores,
el cantar con sentimiento;
no tiempen el instrumento
por sólo el gusto de hablar,
y acostúmbrense a cantar
en cosas de jundamento.

Ataba todos los cabos sueltos. En *La vuelta de Martín Fierro*, por consiguiente, culmina — y termina — el ciclo de la poesía gauchesca. No olvidemos, pues, la fecha exacta: 1879.

En la prosa novelística ocurre otro tanto. En 1864 Jorge Isaacs (1837-1895) deja su nativo Valle del Cauca para ir a Bogotá, y tres años después publica allí su novela *María*. Es opinión unánimemente compartida que con esa obra la novela sentimental alcanza su más alta expresión americana. Y con razón. Los modelos europeos — *Paul et Virginie*, *Atala* y aun *Werther* — se perciben fácilmente en el fondo. Pero, igual que nos sucedió ya con los templos barrocos, si la traza es foránea, los elementos y la elaboración son de acá. En *María* se dan las notas idílicas de un puro amor juvenil genuinamente sentido; la descripción del paisaje nuestro visto como reflejo de la sensibilidad romántica del autor; los rasgos costumbristas de una sociedad, más patriarcal que feudal, en los que no faltan el detalle realista y el color criollo; la fina observación psicológica, la emoción tensa y

sostenida, la sabia dosificación de lo delicado y lo sensual y el constante clima poético.

Pasando por alto el análisis pormenorizado de estos y otros rasgos, señalemos un detalle generacionalmente significativo. La historia de María se enlaza tan íntimamente con el medio, resulta tan de nosotros, que para lograr una nota exótica Isaacs se ve obligado a interpolar el cuento de Nay y Sinar, la desdichada pareja de esclavos africanos. Esa interpolación, si ajena a la trama, no lo es en cuanto al horizonte histórico del autor. Cierto es que la distante selva africana es para Isaacs lo que los bosques de Norteamérica y la Isla de Francia para Chateaubriand y para Saint-Pierre. Pero la esclava también narra sus padecimientos en tierras americanas. Y por muy patriarcal que sea el ámbito social de la novela, los sufrimientos de Feliciano — irónico nombre cristiano para la infeliz moribunda — son efecto de la repugnante lacra de la esclavitud. Y es igualmente significativo que sean de tez oscura y baja posición los protagonistas de ese otro triste cuento de amor. Negros todavía exóticos, como al fin vistos a través de la estética del momento. Pero con ellos Isaacs se suma a los que ya están llevando el dolor del negro a la altura del arte. Lo demás lo hará la Generación de 1924.

En la novela histórica sucede lo mismo. El dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910) presencié en la Plaza Mayor de San Juan la proclamación de la libertad de los esclavos de Puerto Rico. “A impulsos de la profunda impresión, del júbilo indecible que en mí causó tan espléndido triunfo de la justicia sobre la iniquidad secular, recorrí con el rápido vuelo de la imaginación la historia de América, y buscando analogías morales en los primeros días de la Conquista, mi mente se fijó complacida en [...] fray Bartolomé de Las Casas [...] y Enriquillo, último cacique de la isla de Haití o Española”. Galván formó así el propósito de entrelazar aquellas vidas sobre un fondo de amores, atropellos, muertes, venganzas y, sobre todo, denodada lucha por la libertad y la dignidad. El resultado fue *Enriquillo, leyenda histórica dominicana (1503-1533)*, cuya primera parte

apareció en 1877 y la edición completa en 1882. Galván pinta el amplio y dramático mural con tintas románticas. Pero investiga y respeta la documentación histórica, serena y cuida la prosa, matiza la caracterización de los personajes y los pone a dialogar con un ligero engolamiento como de habla que sugiere la del siglo xvi. Su apego a la historia llegó a ser exagerado: la obra tiene a menudo más sabor a crónica que a novela, y la lectura se hace entonces morosa. No logró, pues, darnos una novela de primer orden, pero sí la mejor entre las de su clase.

Donde realmente culmina y se supera esta modalidad es en el cuento. Y quien lo logra es Ricardo Palma (1833-1919). Sus *Tradiciones peruanas* son una sutil y amena mezcla de historia y fantasía. En relatos, cartas, crónicas y toda clase de papeles viejos, así como también en anécdotas, refranes y frases proverbiales, descubre el germen que luego desarrolla y convierte en tradición. La fórmula es muy sencilla tal como él nos la da: “Algo, y aun algos, de mentira y tal cual dosis de verdad, por infinitesimal u homeopática que ella sea, muchísimo de esmero y pulimento en el lenguaje y cata la receta para escribir tradiciones”. Pero Palma calla tanto como lo que revela. No es sólo interés por el pasado; eso lo cultivaban los románticos de todas partes. Lo novedoso en Palma es la perspectiva que le permite un alejamiento emocional de los temas para llenar esa distancia con dosis, en verdad homeopáticas, de gracia e ironía. Lo añejo cobra así una fina pátina de humorismo, si bien ese humorismo ni es siempre alegre ni desdeña el sesgo trágico. Claro. El buen humorista suele ser un hombre profundamente comprometido con la vida. Y Palma lo era. Y tan importante como su posición ante el pasado es su actitud ante la lengua. “Muchísimo de esmero y pulimento”, pero esmero en el matiz levemente arcaico con que el lenguaje se ajusta al tema, en el hallazgo del giro sabroso y el término colorista, en la sabia selección de la frase popular y en el encumbramiento de la expresión callejera. No es el suyo un nuevo idioma, sino el viejo idioma

de siempre escrito artística y novedosamente. Tal fue la respuesta que Palma dio desde la Generación de 1864 a los descuidos y los dislates de los extremistas de la generación anterior.

Ese “esmero y pulimento” en el lenguaje constituyen en verdad un rasgo generacional. No es mera coincidencia que en estos años comiencen a fundarse en América las Academias de la Lengua correspondientes de la Española: en 1872 la de Colombia, en 1875 la del Ecuador y en pronta sucesión las demás. Ni es tampoco simple coincidencia que esta generación haya producido notables filólogos: Miguel Antonio Caro (1843-1909) y Rufino José Cuervo (1844-1911). Ni que la artística elaboración y encumbramiento de la lengua fuesen el primordial empeño que movió a escribir al mejor ensayista de esta primera promoción, Montalvo.

A Juan Montalvo (1832-1889) se le ha tenido como el anti-caudillo de una época de caudillos. Habiendo enristrado su pluma contra García Moreno, llegó a decir: “Mi pluma lo mató”. Exageraciones. Lo que sí mató su pluma fue la fácil improvisación y el desaliño generalizados en la primera generación romántica. Sus diatribas contra el tirano, y los cómplices y defensores del tirano, no nos interesan por el propósito político sino por la riqueza verbal, el don de frases y la exaltada expresividad que cobra su prosa. Es más, sus ideas políticas fueron pocas y aun esas pocas nada innovadoras. Su innovación consistió en haberse creado un estilo que fue suma de los estilos que creyó mejores dentro de la mejor tradición española. Mezcló de todo: monumentos lingüísticos medievales, clásicos del siglo XVI y del XVII, neoclásicos del XVIII, románticos del XIX, unido todo por un espeso barroquismo interno. Obra, pues, de taracea. Si se trata de leer sus tratados de una sentada, se les ve despegarse por las junturas. Pero si se les lee escogiendo aquí y allá algunas de las pequeñas unidades que los componen, resalta entonces su cuidado arte de miniaturista. Y lo mismo ocurre con los *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*: valen por

el brillo, el color y el elaborado dibujo de los ensayos que fue insertando en ellos. Sus mejores páginas, así leídas, relucen como folios miniados de algún libro antiguo. De tal prosa a la del modernismo no había ya más que un paso. Ese paso lo ha de dar José Martí.

(Continuará).

JOSÉ JUAN ARROM.

Yale University.