

NOCION OPERATIVA DE LITERATURA EN LA VENEZUELA DE FINALES DEL SIGLO XIX

Belford Moré

*Departamento de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Los Andes*

I. INTRODUCCIÓN

La noción de literatura, como cualquier otra, está marcada por la historicidad. No sólo emerge en un punto determinado de la historia de una cultura y está virtualmente condenada a desaparecer (Williams, 1980: 59-70). También ha sufrido transformaciones a medida que las prácticas a que se refiere han experimentado cambios sustanciales. Se puede decir que la dimensión fonético-fonológica de la palabra permanece intacta en diferentes momentos, pero sus referentes y, en consecuencia, sus significados varían considerablemente. Ello explica la situación aporética a que llega todo intento de congelar su significado por medio de procedimientos de categorización esencialista.

Historiar la literatura del pasado no puede limitarse, por lo tanto, a hacer el registro de la emergencia y evolución de paradigmas y códigos estéticos y, en general, del conjunto de textos que imaginamos situados en la línea del tiempo. Es necesario enfocar, además, las diferentes mutaciones de la noción que los integra, sus cambios significativos y sus reconfiguraciones sincrónicas. De esta forma, podemos apreciar en cada época qué modalidades genéricas incluye o excluye, cómo se concibe su relación con otros campos discursivos y, sobre todo, cuál es el conjunto de principios y criterios que densifican la noción y se revelan en su uso.

El artículo que presentamos está orientado por estas consideraciones preliminares. En él se pretende hacer una reconstrucción racional de los elementos básicos que configuran la noción operativa de literatura en la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del XX. En su desarrollo se esbozan algunos principios fundamentales que rigen la dinámica discursiva en general y se exploran, en forma detallada, los distintos criterios utilizados para determinar el grado de literariedad de los textos o, lo que es lo mismo, su valor en el marco de exigencias y objetivos que, durante el período, definían el campo literario.

II. LA LITERATURA EN EL UNIVERSO DEL DISCURSO

La noción de literatura con la que operaban los intelectuales venezolanos de la etapa de transición entre el siglo XIX y el XX se sostenía en dos aspectos que caracterizan el dinamismo del universo discursivo en su plano más general.

En primer lugar, los linderos entre las formaciones discursivas no se concebían como muros infranqueables. El flujo de temas, estrategias textuales, textos e incluso géneros completos de un ámbito a otro fue corriente en el plano de la producción discursiva, y recibió una atención especial de las diferentes formulaciones metatextuales (Mignolo, 1986) que intentaban encauzarla. Así, por ejemplo, la mayor parte de trabajos de crítica, historia fijaron el lugar que le correspondía en el seno de la literatura no sólo a los materiales «puramente literarios» (Gil Fortoul, 1904: 19), sino también a aquellos que, aunque provenían de otras esferas disciplinarias (historia, periodismo, política, religión), tenían elementos dignos de apreciarse desde este punto de vista. Del mismo modo, los textos literarios recibieron su valoración desde otras perspectivas como la religión y la ciencia. Es posible afirmar que un texto concreto podía ser objeto de evaluaciones que se concentraban de manera independiente en sus aspectos historiográficos, sociológicos, religiosos, filosóficos, literarios y, en consecuencia, le era dado integrarse a dos o más formaciones discursivas de manera simultánea.

En segundo lugar, esto no necesariamente se traducía en la confusión de las fronteras entre los campos institucionales y sus formaciones discursivas correlativas. Por el contrario, la concepción de cada una de ellas como un universo delimitado se basaba en el reconocimiento de apreciables diferencias. Los préstamos o las migraciones de textos o rasgos textuales que se producían entre ellas no suponían la disolución de sus límites, sino la reinscripción de esos elementos en el interior de marcos discursivos que no eran aquellos en que se habían originado. Tal reinscripción estaba regida por un conjunto de principios y no respondía a un dinamismo caótico y arbitrario. Para que un texto pudiera ser considerado en el campo de la sociología, por ejemplo, debía ser portador de las condiciones que hicieran posible esa consideración. Una novela como *Los piratas de la sabana* de Celestino Peraza podía ser valorada por Martín Zuloaga (1896) como un texto historiográfico sólo en la medida en que presentaba determinadas condiciones que la relacionaban positiva o negativamente con los criterios que definían la historia como una disciplina particular.

En el terreno de la literatura, a pesar de la aparente laxitud de sus fronteras, el principio de demarcación era similar. Sólo podían ser «transplantados» a su interior textos que virtualmente *eran literatura* por mostrar rasgos que los vinculaban con los principios generales que regían este marco de discursividad. La diferencia estribaba en la mayor amplitud del campo. Contrariamente a la historia, la sociología, etc. cuya definición tendía a fundarse en la constitución de un campo temático restringido, la literatura apuntaba hacia una cualidad del discurso en general: la literariedad, la cual podía hallarse en cualquier texto. Por ello prácticamente la totalidad de los enunciados escritos o que se fundaban en la escritura, como la oratoria, estaban en condiciones potenciales de ser valorados desde esta perspectiva particular.

La literatura no es un ramo determinado de los conocimientos humanos (sostenía Julio Calcaño): abrázalos todos, como que es ella la que revela al médico los aforismos de la ciencia; al magistrado las luces del derecho y de la elocuencia; al político las causas y las

consecuencias de las humanas vicisitudes; al economista las leyes de la riqueza; al filósofo, al poeta, al agricultor, los principios morales, las reglas del arte, las observaciones de los hombres experimentados (...) (Calcaño, 1972: 187).

Ello no significa que todo texto fuese literario. La cualidad que determinaba lo literario encarnaba de manera disímil en los diversos enunciados, por lo cual su ingreso al ámbito de la literatura se regía por una operación restrictiva de selección/expulsión. Se excluían, en principio, los textos incongruentes con las expectativas validadas dentro de esta disciplina y los textos seleccionados se distribuían en una gradación que iba desde los que eran acreedores de un valor subalterno hasta los que se proponían como las realizaciones más plenas de dichos presupuestos. Ello derivaba en la jerarquización y en la configuración de la literatura como un campo de poder.

La jerarquización e, incluso, los mecanismos que la controlaban, fracturaban profundamente el seno de la comunidad literaria. Como los principios ideológicos y estéticos y los intereses inmediatos de poder que nucleaban los diversos grupos eran contrapuestos, no podía haber acuerdo sobre el lugar que le correspondía a cada obra, ni siquiera sobre los textos y tipos textuales que debían entrar en él. (1) Sin embargo, en los criterios más generales que servían de punto de referencia para diseñar las estrategias de valoración y la valoración misma, el consenso era general. En otras palabras, había desacuerdo alrededor de los medios en los que se podía realizar la literariedad pero no en los criterios globales que le servían de fundamento. Así, como se verá más adelante, aunque conservadores y modernistas discutieron abiertamente sobre el papel de las normas académicas en la conformación del lenguaje literario, ambos grupos compartieron la idea de que debía tener un carácter especial. Es en esa correlación de criterios, determinante de la emergencia de la literatura como un campo especial entre el resto de las formaciones discursivas, donde adquiere consistencia la noción global que servía de núcleo integrador a la comunidad literaria.

En líneas generales, se puede afirmar que se partía del establecimiento de una asociación estrecha entre la literatura y el arte. Se veía la literatura como uno de los ámbitos de concreción del arte, el cual constituía una esfera institucional de dimensiones más amplias y abarcales. Su interés se dirigía hacia la dimensión artística del lenguaje y las condiciones y objetivos que le conferían autonomía se correspondían con los del arte en general. Si el objetivo primordial del arte era la aprehensión y expresión de la belleza, la literatura, en tanto manifestación específica, debía regirse por él. Se puede sostener que la literariedad se concebía como la manifestación, en el terreno del discurso, de una cualidad más general: la esteticidad. Gonzalo Picón Febres marcaba implícitamente esa relación en el siguiente fragmento

El fin del arte es amar con amor sumo lo ideal y representarlo en formas bellas, en estilo delicioso, en períodos que luzca con el fulgor de la hermosura correcta y serenísima, pero de tal manera, que cause deleite poner sobre ellos la mirada. Para dar expresión a lo ideal en esas formas bellas no indignas de su alteza, el arte literario no tiene más recurso que el lenguaje [...] (Picón Febres, 1898: 636).

En el momento de establecer y distribuir valorativamente el corpus de la literatura, el punto decisivo se fijaba en la condición artística de los textos. Se consideraba que se acercaban más a la literariedad aquellos que estaban en capacidad de revelar cualidades estéticas. Por ello, el abordaje de los textos (originalmente literarios o no) hecho por disciplinas como la crítica y la historia literaria se centraba en la evaluación de tal dimensión cualitativa. Su densidad en las obras concretas necesariamente resultaba variada, lo cual determinaba su jerarquización. Las obras que se acercaban más a lo literario y, por ende, ocupaba un lugar privilegiado eran aquellas que podían reputarse como las expresiones más acabadas del arte, aunque no necesariamente los elementos que determinaban esta condición fuesen compartidos por todos.

De igual manera, los textos que bastardeaban sus objetivos y contradecían el principio esencial de la belleza se situaban en la periferia de la literaridad. Por encima de esta variedad, sin embargo, el eje a partir del cual se definía y valoraba lo literario apuntaba a la condensación, mayor o menor, de cualidades estéticas. Esto hacía de la dimensión estética el elemento central de la noción operativa de literatura. No resulta extraño entonces que los intentos de conceptualizar la literatura remitiera a los rasgos del arte en general, hasta el punto que en algunos momentos los textos de reflexión no expresaban con mucha claridad cuando se referían al arte y cuando a la literatura.

Si se da por sentado que la literatura se concebía como la manifestación artística del lenguaje ¿en qué planos se definía esa «artisticidad»? o, mejor aún, ¿a partir de qué elementos y según qué condiciones se podían verificar y medir las cualidades estéticas que determinaban la literariedad de los textos?

Sobre este asunto la respuesta era mucho más compleja y presentaba la vaguedad propia de las entidades que se dan como supuestas y que no requieren de mayores precisiones explícitas. En principio, es importante señalar que no había un solo elemento ni una condición única que sirviera de marca exclusiva de la literariedad. Algunos autores, enfatizaban un aspecto u otro según las necesidades inmediatas impuestas por la argumentación. Sin embargo, bajo estas apreciaciones parciales subyacía un complejo que las integraba y en el cual confluían diversos componentes psicológicos, textuales y gnoseológicos.

Ese complejo de respuestas se puede desplegar para facilitar su comprensión y la exposición de nuestras ideas en un esquema elemental de la comunicación que integre a los participantes involucrados en la situación comunicativa (emisor y receptor), al referente y, por supuesto, al texto. Examinemos, por separado, las condiciones de la esteticidad y, por ende, de lo literario, según el marco fijado por cada uno de estos elementos.

II.1. PERCEPCIÓN, EXPRESIÓN Y EXPERIENCIA ESTÉTICA

En el plano de los participantes involucrados en la comunicación, la definición de lo literario se fundaba en la visión del hombre una entidad escindida en dos dimensiones: la mental o, en un sentido tal vez más amplio, espiritual, y la física. Ambas no llegaban a ser concebidas como aspectos distintos de una misma realidad ni se valoraban equitativamente. Entre la mente y el cuerpo se tendía un «abismo ontológico» que los dotaba de una consistencia real diferente. Frente a la existencia espacial de lo físico, la mente o el espíritu se caracterizaban por una existencia no-extensional, es decir, una existencia ajena al espacio y, por lo tanto, a la tangibilidad de los sentidos. (2) Por otra parte, ese abismo servía de punto de partida para atribuir el valor positivo a la mente. Bien se atribuyera este don a la voluntad divina o a una especial constitución de la materia (3) el hombre se diferenciaba de los otros órdenes de lo real (la vida o el universo inerte) por su dimensión espiritual. En consecuencia, su espiritualidad ocupaba el lugar privilegiado y hacia ella debía inclinarse el ser humano para ascender a su expresión más pura.

En el seno de la mente o espíritu también se presenciaba una escisión que igualmente se traducía en un orden jerárquico. La mente se dividía en un conjunto de facultades correspondientes a sus distintos niveles de funcionamiento. De un lado estaba el espacio de la razón. Esta dimensión se revestía con el atributo de ser la vía de mayor autoridad que posibilitaban el ordenamiento y el dominio humano sobre lo real. Del otro, facultades (voluntad, sentimiento, intuición, sensación, etc.) que daban consistencia al conjunto un tanto indistinto de lo irracional.

Según este esquema, y aquí vamos al centro de nuestro interés, al arte y a la literatura, les correspondía condensar en su interior determinados componentes de la irracionalidad. Su terreno propio era el de los sentimientos, las emociones y, alrededor de esto si hubo bastantes desacuerdos, el de las sensaciones. Esta delimitación, consensualmente aceptada por los miembros de la comunidad literaria, fue expresada claramente por Antonio S. Briceño:

En lugar del amor, que carece en este caso de expansibilidad para caracterizar bien la filogenia del arte, y del juego, que me parece un concepto demasiado abstracto, propondría yo como justo medio la pasión. Porque también el odio, —antítesis del amor, conduce al acibarado misticismo del Infierno de Dante; y también la crueldad, que excluye la compasión o el sentimiento humanitario, puede afectar un estado de alma caracterizado por una neurosis singular; Nerón. [325]

[...] el arte estético, considerado en lo íntimo de su origen humano, tiene su base en la pasión: en la voluntad, diría Schopenhauer. (Briceño, 1898: 325).

El arte y la literatura conformaba una especie de reverso de lo racional, una instancia en la que lo indefinido, lo indistinto o impreciso, es decir, aquello que eludía la sólida consistencia de la razón, podía llegar a ser objetivado. (Cfr. Ramos, 1989: 50-62).

La determinación de lo irracional como el ámbito en que descansaban lo estético y lo literario se efectuaba, sin embargo, a partir de la exclusión de todos los componentes que ligaban al hombre con su animalidad y, por lo tanto, con su dimensión física. El terreno del arte no se definía exclusivamente en su marginalidad con respecto a la razón; también en sus bordes suponía una ruptura con las pulsiones que aquejaban al hombre y que ontológicamente correspondían a una realidad ajena a la esfera del espíritu. Sobre este asunto, quizás resulte ilustrativo referirnos al conflicto entre conservadores y modernistas alrededor de uno de los aspectos centrales del proyecto estético de estos últimos: la apertura de la literatura al universo sensorial. En coherencia con la correlación rigurosa que proponían entre literatura y moral, quienes formaban parte del grupo conservador se opusieron sistemáticamente a la representación estética de cierto orden de sensaciones. El arte (y, por tanto, la literatura) constituía para ellos una esfera del espíritu cuya función primordial era elevar al hombre al plano de *lo ideal* y se definía a partir de una oposición radical a lo que vinculaba directamente al ser humano con la

resolución de sus necesidades materiales más inmediatas. De ahí que, en el momento de precisar las facultades mentales para dar cumplimiento a este objetivo, se restringían a aquellas que, como las emociones «sublimes» o «nobles» (v.g. el amor deserotizado), habían sido despojadas del lastre material. En consecuencia, el propósito modernista de hacer descansar el arte en el ámbito sensorial desvirtuaba su función primigenia puesto que ello implicaba inclinarlo hacia «la parte menos noble del hombre».

Las respuestas de los modernistas a estos cuestionamientos fueron relativamente variadas, pero todas estuvieron orientadas a demostrar que no había incoherencia entre este aspecto particular de su proyecto y los fundamentos generales de la disciplina de la que pretendían ser practicantes privilegiados. Manuel Díaz Rodríguez, en sus apuntes para una biografía de «Don Perfecto», revela particularmente este cometido y la poca profundidad de la fractura que separaba a los modernistas de los conservadores:

En su crítica no se encienden casi nunca las luces del fisiólogo. Y suele, forzosamente, ser víctima de sorpresas ingratas, como se las han procurado, y a cada instante se las procuran, algunas que él tiene por descabelladas y presuntuosas teorías. No se resigna a creer que una misma sensación vaya directamente en un hombre a sacudir el centro nervioso de la reproducción sexual, y en otro individuo cambie el rumbo y se dirija a excitar el centro más noble del sentido estético. Las diferencias de temperamento y de cultura no le parecen bastantes a explicar el fenómeno. Su ingénito pudor se resiste a reconocer, en la causa de la imagen y el acto voluptuoso, la misma causa de la emoción estética, de la desinteresada y pura emoción estética, dispuesta, ya de una vez, ya repitiéndose muchas veces, a cristalizar en la obra de arte. (Díaz Rodríguez, 1968: 12).

Los modernistas apostaban por el ingreso de lo sensorial al arte y a la literatura, pero aclaraban que ello no implicaba

abandonar estas prácticas en el terreno caótico de los instintos primarios que equiparaban al hombre con la bestia. Las sensaciones, al atravesar el tamiz que ponían frente a ellas unas condiciones psicológicas especiales (el temperamento artístico) y los fundamentos de una «vida civilizada» que elevaba al hombre bárbaro a la esfera del espíritu, se despojaban de su materialidad y podían ingresar legítimamente en el arte y la literatura. Así, la voluptuosidad se transformaba en emoción estética, la «barbarie» en cultura y la materia en espíritu.

No es necesario extenderse mucho para percibir que, a pesar de las divergencias entre conservadores y modernistas sobre cuestiones secundarias, en el aspecto decisivo de establecer la raíz fundante de esa noción que servía de núcleo a la vida institucional que conflictivamente compartían, se recurría a principios idénticos. Tanto para los unos como para los otros, el arte y la literatura estaban en correspondencia con determinadas facultades de la mente ajenas a la racionalidad y la dimensión animal del hombre.

En un plano más concreto, la demarcación del arte y la literatura sobre el soporte de la irracionalidad sublimada asumía perspectivas diferentes según se tratara del emisor o el receptor.

En el primer caso, el texto, para encarnar la literariedad, debía ser expresión de las dimensiones de lo subjetivo que caracterizaban lo estético. De acuerdo con esta exigencia, la obra de venia era portadora visible de los fenómenos que se desencadenaban en el interior de un sujeto caracterizado por condiciones especiales: el sujeto estético o artista. Este sujeto se diferenciaba de otros, como el científico o el filósofo, precisamente en razón del conjunto de facultades mentales que ponía en juego en el momento de constituirse expresivamente. Mientras que estos últimos, por ejemplo, articulaban una subjetividad atravesada por la razón y se resumían en la categoría global del pensador, el artista se configuraba en eso que Pedro Emilio Coll denominaba la «facultad de la emoción». Esta dicotomía fue señalada de modo preciso en un texto que, con el título de «Anotaciones», se publicó sin forma en el periódico *El Tiempo* y en el cual, a propósito del libro *París de*

Carlos A. Villanueva, se formulaban apreciaciones de carácter general sobre los libros de viaje

Difícil, si no imposible, sería la pretensión del escritor que tratase de aprisionar en las escasas páginas de un volumen todo lo grande y digno de atención que ofrecen las grandes ciudades. Sólo es dable al viajador, de acuerdo con las inclinaciones de su alma, presentar al lector inteligente las diversas sensaciones por él experimentadas, con la condición indispensable de ser ellas interesantes y estar expuestas de bella y artística manera; o una serie de juicios provenientes de largas reflexiones sobre hombres, artes, costumbres e historia de la población visitada.

Fruto de estas dos tendencias anotadas son, para no alejarnos de la Patria, ni de la nueva generación, «Recuerdos de París» de José Gil Fortoul y «Sensaciones de Viaje» de Manuel Díaz Rodríguez: la una obra de un pensador; la otra de un artista. (Anónimo, 1897).

A pesar de la tendencia generalizada a considerar que había individuos que por sus cualidades especiales estaban en mejores condiciones de asumir el rol de artista, la delimitación del sujeto no coincidía estrictamente con el plano de la individualidad. Un mismo individuo virtualmente podía asumir el papel de artista o pensador sin que le estuviera vedado inclinarse, según sus propósitos inmediatos, hacia uno u otro terreno. «¿Qué oposición hubo nunca entre Minerva y las Musas? Las ciencias, los estudios serios, la adaptabilidad limitada para todas las manifestaciones del espíritu ¿excluyen acaso una idoneidad igual para tiernas modulaciones de la poesía? (De Armas, 1892: 98) se preguntaba retóricamente J.I. De Armas, para luego señalar a José Núñez de Cáceres como un ejemplo de esa compatibilidad. Incluso la convergencia de roles podía cifrarse en un mismo texto. Era precisamente esta posibilidad la que estaba en la base de los llamados procedimientos «científico-literarios» que Elías Toro atribuía a Manuel Díaz Rodríguez, (5) y en ea especie de yuxtaposición (no fusión ni

confusión) del científico y el artista que fue uno de los objetivos más anhelados por quienes se adscribieron a la estética naturalista.

En este contexto de ideas, los planteamientos que atribuyen al modernismo la emergencia del sujeto artístico en el terreno de la literatura frente a su precedente «confusión» en la categoría del letrado, requieren de ciertas precisiones. Si bien los modernistas eligieron de modo preferente (6) «la autoridad específicamente estética» (Ramos, 1989: 70) para demarcar su lugar en el interior de la disciplina y en la sociedad, (7) eso no quiere decir fueran que ellos de manera exclusiva quienes configuraran y se situaran en el lugar de enunciación propio de la literatura. También los «antiguos letrados» concebían ese lugar a partir de principios idénticos a los de los modernistas, aunque su autoridad social se fundara en la integración de los diversos roles asociados a la letras en una instancia de enunciación superior. En este sentido, las categorías de letrado y escritor-artista no se excluían mutuamente; por el contrario, la primera tenía dimensiones más amplias y podía incluir a la segunda como uno de los roles específicos que la componían.

Por lo que se refiere al receptor, la artísticidad se fundaba también en la asociación literatura-universo irracional, pero adaptada, claro está, a su perspectiva particular. Si la obra literaria debía ser expresión de las dimensiones sensorial y afectiva del productor, en relación con el receptor debía desencadenar los componentes de la irracionalidad correlativos a aquellos que habían marcado su génesis. Este efecto se definía como la experiencia estética y consistía en la disolución del yo-racional del receptor, quien le enajenaba su voluntad en medio de resonancias placenteras. Por esta razón, antes de pasar a valorar otro aspecto, para que fuera tasada positivamente en el plano literario, la obra debía estar en condiciones de producir la experiencia de la esteticidad. César Zumeta expresaba esta exigencia para un género «puramente literario» como la novela en su trabajo sobre el libro *Roma* de Emilio Zola:

La novela, cualquiera que sea el género a que pertenezca, desde las viejas de capa y espada, hasta las de más

moderna y refinada psicología debe cautivar e interesar al lector en grado tal que, cuando por cualquiera causa se vea obligado a interrumpir la lectura, lo haga con pena y descontento. Si no satisface esa condición esencial puede asegurarse que la novela es mala. Y no se tache de empírico el método sumario que queda expuesto, porque en él se encierra el primero y más sano de los criterios de la crítica. Desde el punto de vista Roma, como Lourdes, como la Débauche, no es propiamente una novela. Obra de imaginación sí es, porque carece de la rigurosa y sobria precisión histórica, y en ese caso hay que clasificarla en un género aparte, género híbrido que nada tiene de recomendable. (Zumeta, 1896: 529).

El dominio de la irracionalidad del receptor no excluía, por supuesto, la posibilidad de que la obra generara un tipo de experiencia paralelo a aquella que la hacía formar parte de la literatura. A decir verdad, el texto literario podía producir, y en algunos casos esto se transformaba en exigencia, otros tipos de reacciones que formaban parte más bien del universo racional tales como ideas o reflexiones. Ello la convertía en una especie de prisma en el que se estratificaban diversas lecturas posibles. Pero el elemento decisivo para fundar la dimensión de su literariedad y, consecuentemente, su valor en el universo de la literatura, se establecía exclusivamente a partir de sus cualidades sugestivas.

II.2.- LITERATURA, DISCURSO Y REALIDAD

No es acertado afirmar que todo el campo de la literatura se definiera sobre la base de un referente especial. En la medida en que había textos pertenecientes a formaciones discursivas que se constituían como campos referenciales particulares, también se abría la posibilidad de que la literatura, en algunos de sus estratos, compartiera referentes con otras esferas discursivas. En estos casos la literariedad estaba marcada por aspectos como la calidad del aparato retórico-elocutivo, pero no por las dimensiones de la realidad abarcadas por los textos.

En el caso de las modalidades genéricas exclusivas de la literatura (poesía, novela, cuento, etc.) y de algunos textos de carácter especial, como los libros de viaje, la literariedad estaba determinada, por lo menos parcialmente, por una relación especial con la realidad. En su expresión más general, al igual que la ciencia, la filosofía o el periodismo, los géneros literarios se caracterizaba por la reproducción de la realidad. En su expresión más general, al igual que la ciencia, la filosofía o el periodismo, los géneros literarios se caracterizaban por la reproducción de la realidad. En este sentido, los postulados diversos y contradictorios que intentaban precisar la relación de la literatura con sus referentes o rebasaban los límites del realismo. (8) Cualesquiera que fueran las dimensiones de lo real (objetivas o subjetivas) que a esos tipos textuales les correspondiera reproducir, lo decisivo era que se comprendía su relación en términos representativos. De ahí que estuvieran obligados a reproducir una realidad que existía en forma independiente para poder garantizar su autoridad en tanto discursos literarios; con lo cual se descartaba de antemano cualquier concepción de la literatura como discurso lúdico o deliberadamente ficticio. (9) En cualquiera de sus estratos la literatura estaba, entonces, obligada a representar algo.

No obstante, esa relación no suponía la aprehensión especular de los aspectos diversos del universo material, y esto marcaba su diferencia con respecto a los otros ámbitos disciplinarios que también se proyectaban sobre lo real. En correspondencia con el campo ontológico que le servía de raíz, la literatura tendía sus bordes sobre una realidad de orden espiritual, a la cual, según un consenso más o menos generalizado, se le asignaba el nombre de lo ideal. Como lo ideal constituía un conjunto de entidades sin soporte tangible, la literatura no tenía otro remedio que servirse de las formas que le proveía la realidad material para poder representarlo. Ello imponía la necesidad de explicar los vínculos que conectaban los «géneros literarios» con la realidad material, y de postular cuál era la manipulación que se hacía de este universo en el interior de los textos. Sobre este asunto, podemos señalar, por lo menos dos respuestas.

La primera, nos coincidía en buena medida con los términos de las escuelas realista y naturalista, se formulaba con un campo de pertinencia restringido fundamentalmente a los géneros narrativos y, en una medida significativamente interior, a la poesía. En sus líneas generales exigía una congruencia entre los enunciados pertenecientes a estas modalidades y el universo realidad que, según el modelo empirista del saber, era reflejado en el interior de los parámetros de la razón. De acuerdo con ella, la literatura debía cifrar una huella de determinados aspectos de esa realidad. Sin embargo, no se exigía que esa impronta incluyera las particularidades de los referentes; es decir, no se imponía como obligación que los pormenores de las obras hubiesen sido arrebatados al universo de los fenómenos reales para ser reubicados en una especie de duplicación rigurosa. El campo que le correspondía reflejar a la literatura era el de las regularidades más globales que caracterizaban el dinamismo y la consistencia de lo real. Así, no tenía mayor interés para la valoración de una obra que sus personajes o su hilo argumental no fuesen una transposición de seres y eventos que respectivamente hubiesen existido u ocurrido, pero si se hacía énfasis en la obligación de que personajes y argumentos estuviesen configurados de manera congruente con aquellas entidades de los que eran representativos.

Un buen ejemplo de esta forma de postular la relación literatura-realidad la tenemos en las apreciaciones de Gonzalo Picón Febres sobre dos novelas que se publicaron con el propósito explícito de «ayudar» a cimentar el criollismo: *Peonía* (1890) de Manuel Vicente Romero García y *Mimí* (1898) de Rafael Cabrera Malo. Como muchos de sus contemporáneos e intelectuales venezolanos posteriores, Picón Febres consideraba a *Peonía* la primera «novela genuinamente nacional» que se había producido en el país. El argumento más fuerte para justificar esta valoración era precisamente el de sus propiedades representativas. Sostenía Picón Febres: «las figuras que van apareciendo son exactas, efectivas, así como de carne y hueso, y además, de Venezuela, de esas que todos los días vemos y en todos los instantes» (Picón Febres, 1947: 387). A pesar de ello, la valoración asumía un sesgo negativo en lo que se refería al aspecto global de la representación.

Si Romero García se había trazado el objetivo de «fotografiar un estado social» de Venezuela (Romero García, 1986: 94), Picón Febres creía que ese objetivo no se había cumplido. Un hogar «excepcional» como el de Luisa, la heroína de la novela, regido por la inmoralidad y el desorden, no era representativo de la familia tipo del país y, por lo tanto, no se podía desprender de él, como lo hacía Romero García, la idea de que Venezuela se había «perdido» por la «pérdida» del hogar venezolano. La inadecuación representativa entre el modelo que correspondía a la realidad y el modelo que se proponía en la novela le restaba consistencia estética y disminuía su valor literario. Mucho más precisa era esta cuestión en la apreciación de *Mimí*. Frente a esta novela mostraba Picón Febres una actitud radicalmente crítica:

[...] novela en relación con nuestro medio, mal concebida y mal planeada. Su mismo nombre es exótico, y mucho más tratándose del apartado sitio en que se dan los episodios, que es pueblo modesto de los llanos, precisamente de la región venezolana más reciamente refractaria a asimilar lo extranjero, resulta postizo e incongruente. Daniel Mendoza no habría visto en esa chica bachillera y marisabidilla una conterránea suya. [Más abajo describe a Mimí] esa protagonista extraña supuesta y no posible, casi toda afrancesada en el hacer y en el decir, rabisalsera en grado sumo, rebosante de sensualidad ardiente y contradictoria en absoluto con el medio, con la tradición amable, con el recato esquivo, con la reserva pudorosa y con la fina educación de la noble mujer venezolana, máxime si ha crecido como una flor silvestre en un remoto pueblo del país, no es ni puede ser vernácula, al menos por ahora, (Picón Febres, 1947: 388-389).

La inconsistencia de *Mimí* era doble. La protagonista no se correspondía con el ámbito venezolano y, de un modo preciso, con los rasgos del habitante de un medio de «civilización» precaria; ni con la mujer venezolana. En ambos casos así como en los aspectos que consideraba positivos y negativos en *Peonía*, se trataba de una

incongruencia con unas entidades globales que estaban ancladas en la realidad. Se puede decir que la relación de la literatura con la realidad se planteaba en términos de la verosimilitud aristotélica. A través del entramado de imágenes particulares de las obras se estaría desplegando una serie de entidades de tipo general pero de consistencia empírica, con respecto a las cuales las primeras cumplirían una función sustitutiva. Hay que aclarar que, por lo menos en este contexto, la verosimilitud no se limitaba a exigir a las obras una « semejanza » inocua con la verdad. En tanto que esas regularidades típicas se postulaban como entidades dotadas de una consistencia empírica, el problema de la relación entre la obra literaria y el referente se ubicaba en el centro mismo del problema de la verdad. (10) Sólo que la verdad de la literatura, o para ser más precisos, de los géneros de literatura que como la novela se acercaban más a la idea de lo literario, se ubicaba en un plano especial. En lugar de representar al referente ciñéndose a los aspectos puntuales de su empiricidad (rasgo que se atribuía y se exigía a la historia) o de limitarse a enunciar las generalidades ocultas tras la maraña de las apariencias concretas (condiciones de la filosofía y la ciencia), la obra literaria configuraba imágenes de corte apariencial para dar cuenta de la generalidad.

La segunda respuesta abarcaba un campo de mayor amplitud que la primera, aunque se asociaba fundamentalmente con la poesía, considerada, en buena medida, la expresión más plena de la literariedad. Su punto de partida era el cuestionamiento, por lo menos en el plano literario y artístico, del empirismo que se escondía tras los principios del realismo. En este caso el contacto de los géneros literarios y la realidad no se definía como una adecuación mimética de las obras a entidades ubicadas en una dimensión objetiva. Por el contrario, se proponía que tales entidades ingresaban a la literatura después de haber sufrido las mutaciones que infligían en ellas determinados planos de lo subjetivo. En esta dirección se orientaban las ideas de Pedro Emilio Coll cuando advertía una contradicción entre la propuesta naturalista de seguir el método experimental para que la literatura accediera a la verdad y la afirmación de Zola de que « el arte es la naturaleza vista a través de un temperamento » (1894 a: 37). Si esto último era

lo cierto, como lo creía Coll, «ya no es la realidad real la que percibe el observador, sino la parte de ella que le permite apropiarse su temperamento» (1894 a: 37).

Nicanor Bolet Peraza abordó este problema en un artículo que, de modo significativo, tituló «En defensa de las máquinas» (1897). El trabajo era una respuesta a Ernest Lavissee, quien en su discurso de incorporación a la academia francesa, sostenía que las máquinas, al eliminar el contacto del hombre con la naturaleza, habían suprimido «muchas bellezas». Bolet Peraza refutaba esta idea sobre la base de la postulación una asociación del arte y la literatura con la esfera emocional. Así, sostenía que la tesis defendida por Lavissee

[...] toca directamente un punto capital de la estética, y para tratarla hay que penetrar en el misterioso laboratorio de las emociones humanas, en donde accionan y reaccionan, no sólo las manifestaciones objetivas, sino también las ideas que ellas se asocian modificando su impresión. (Bolet Peraza, 1897: 195).

El terreno de las emociones humanas y, por lo tanto, el de la literatura y el arte, no suponían una respuesta pasiva a las impresiones que el universo objetivo hacía llegar a la mente. Eran más bien el resultado de una interacción en la que el mundo exterior trascendía su condición inmanente y adquiría el aspecto que le insuflaba el entramado de ideas (o mejor de sistemas de valores) que controlaban la conciencia. No tenía importancia la naturaleza de las entidades que fueran representadas por el arte y la literatura. Si algo tan aparentemente prosaico como una máquina entraba en conjunción con el sistema de ideas del artista o del receptor, podía llegar a convertirse en objeto poético. Bolet Peraza concluía:

La máquina no ha despedido del campo del arte a belleza alguna. Ella misma, por el contrario, si se la contempla, no por su representación material sino por la idea que en su movimiento se agita, conviértese en

objeto poético capaz de producir noble y elevada inspiración. (Bolet Peraza, 1897: 195).

Este modo de concebir la relación del arte y la literatura con la realidad material necesariamente redefinía el lugar de ésta en la constitución del referente literario. Puesto que el propósito de reproducir la dimensión objetiva de lo real estaba fuera del ámbito de pertinencia de ambas disciplinas, el entramado de formas que le permitirían dar cuenta del universo ideal pasaban a situarse en el plano de la subjetividad. En su esencia, la literatura no reproducía las cosas en su manifestación material, sino la consistencia que adquirirían las cosas una vez que se habían reubicado en la esfera de lo subjetivo. De ahí que también las exigencias representativas cambiara de sentido. Como hemos visto, para los «realistas» el mundo interior de la obra literaria se debía organizar en correspondencia con los aspectos generales que conformaban el plano ideal inmanente en la realidad metasubjetiva. Para quienes rechazaban este principio, dicha organización debía ejecutarse de manera que la obra reprodujera fielmente, no las regularidades externas, sino la imagen de lo real que había sido destilada en el interior del sujeto. Por esta razón, se puede afirmar que a pesar de esta reubicación, quienes se inclinaban por el segundo modelo, permanecían dentro de los marcos del realismo, en el sentido más amplio que se le puede dar al término. Al igual que los «realistas», la obra literaria sólo legitimaba su presencia en la medida que encerraba en su interior un conjunto de entidades (objetivas o subjetivas) que existían de modo efectivo fuera de ella. En este sentido, la idea de la obra como una totalidad autosuficiente estaba fuera de toda consideración.

La reubicación del plano referencial se traducía paradójicamente en la iluminación de aspectos del universo objetivo que se escapaban a la mirada convencional del hombre común o del científico. Al artista le estaba abierta la captación del orden espiritual de la realidad y era la aprehensión de dicho orden lo que se cifraba en las obras. Para los conversadores, esta tarea conducía a la expresión más plena del espíritu: el dios judeo-cristiano en la versión de la ortodoxia católica. Según Marcos Antonio Saluzzo:

El afortunado mortal que merece el dictado de poeta canta siempre la verdad, la virtud, el derecho, la justicia, la libertad, en una palabra: las cualidades que levantan el alma a lo infinito; pues mientras más abunde la palabra en elemento divino será más perfecta la obra del ingenio; mientras más perfecta, más se acercará a Dios; y mientras más se acerque a Dios será más duradera. (Saluzzo, 1895: 251)

Para los modernistas, por el contrario, la dimensión espiritual no trascendía el plano de la naturaleza y del hombre, ni se conectaba con un culto determinado. Sus alcances se reducían a los límites de una especie de panteísmo. Pedro Emilio Coll le asignó el nombre de «realidad lírica» al referirse a los cuentos de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. 911) Manuel Díaz Rodríguez hizo una descripción relativamente detallada de ella para definir el «misticismo» que, según él, era el rasgo característico del modernismo, pero cuyos alcances extendía al artista en general:

[...] no es el médico, no es el sabio, sino el poeta o el artista quien sabe el alma de las cosas. Cuanto más alto el poeta o el artista, es tanto mayor la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres, y aún el alma de las cosas en apariencia inanimadas. Y misticismo literario es la evidente revelación, en literatura de esa fuerza por cuya virtud el poeta debe descubrir, extraer, y en serena belleza representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta y en su flor, o en el más humilde ser y en su destino. (Díaz Rodríguez, 1968: 62)

La literariedad en el plano referencial se definía definida como una trascendencia de la reificación y una restitución del «aura» de las cosas que reconducía lo real a los límites del misterio.

II. 3. LITERATURA Y LENGUAJE:**LA DEFINICIÓN DE LO LITERARIO EN EL PLANO TEXTUAL**

Si tenemos en cuenta que lo que distinguía a la literatura del resto de las artes era la materia utilizada para objetivar los componentes estéticos, podremos comprender la importancia que tenía el aspecto verbal en la demarcación de la literariedad. Como señalaba Gonzalo Picón Febres en un fragmento que hemos citado más arriba, la literatura sólo contaba con el recurso material del lenguaje, el cual debía poseer determinadas condiciones especiales para garantizar su artísticidad. El acuerdo alrededor de este principio era unánime. Una obra que no cumpliera con el requisito esencial de calidad en la confección de su lenguaje no podía aspirar a ser considerada literaria, y se le ubicaba en campos discursivos ajenos a la literatura. Como señalaba Gil Fortoul:

No basta que las ideas sean ingeniosas, exactos los juicios, brillantes las imágenes: es preciso hallar, sin esfuerzo aparente, la forma adecuada de la idea, el orden lógico del juicio, el valor artístico de la imagen. (Gil Fortoul, 1890).

Sin embargo, la determinación de los fundamentos para marcar la literariedad a partir del aspecto textual, rompía esa homogeneidad. Para algunos podía bastar hasta cierto punto el cumplimiento de las normas académicas. En esta línea se ubicaba Gonzalo Picón Febres:

Para dar expresión a lo ideal en esas formas bellas no indignas de su alteza, el arte literario no tiene más recurso que el lenguaje; y para que el lenguaje sea hermoso, elocuente, conmovedor y sugestivo, tiene forzosamente que someterse á reglas cuya combinación sirva a arrojar por brillante resultado, como la larva á la irisada mariposa, la belleza que se busca. Sostener que con el temperamento se hace todo, aunque el escribir con donosura no sea nobilísimo atributo del que escribe, es una candidez en que se incurre, pero de mala fe. (Picón Febres, 1898: 636).

Para otros, el sistema normativo jugaba un papel secundario o irrelevante en la determinación de lo literario. Más importante y decisiva era la adecuación del lenguaje a los contenidos que se proponía expresar y, fundamentalmente, su capacidad para generar la experiencia estética. En esta línea se ubicaban los modernistas.

De mayor interés en este contexto es la posición de quienes consideraban que, aunque la norma debía acatarse en ciertos campos disciplinarios y discursivos, los artistas de la palabra estaban exentos de esa obligatoriedad. En un artículo publicado a propósito de la aparición de *El Castellano en Venezuela* (1897) de Julio Calcaño, Pedro Fortoul Hurtado hacía manifiesta esta actitud. Su objetivo inmediato era demostrar la incoherencia entre la práctica de escritura y el papel de guardián de «la pureza de la lengua» que Calcaño se arrogaba. Por esta razón, se dedicaba primordialmente a mostrar los «errores gramaticales y lexicales» del libro. Sin embargo, también contrastaba su labor de censor con la de Calcaño. Fortoul Hurtado limitaba la legitimidad de las normas gramaticales a los textos cuya circulación los ubicaba en una esfera distinta a la literatura. En este ámbito su valor era diferente:

...creo que autores y libros hay en quienes los descuidos y los errores de forma y aún esos caprichos y atrevimientos que hoy se usan a título de modernismo, pueden pasar inadvertidos envueltos en la luz de pensamiento que entrañan. Yo leo a José María Vargas Vila, verbi-gracia, sin casi darme cuenta del idioma en que escribe; poco o ninguna mella me hacen sus incorrecciones y sus demolitreces novedades, porque lo que busco en sus maravillosas páginas no es el precepto gramatical ni la frase de ilustre abolengo ni el modelo clásico, sino el impetuoso torrente de una elocuencia olímpica la radiosa fulguración de unos pensamientos que arrebatan, las ígneas alas de unos apóstrofes que pasman, los altos vuelos de una fantasía toda milagros y la ciencia oculta con que este nigromántico de las

letras nos hipnotiza, nos subyuga, sumerge nuestro espíritu en divina embriaguez y lo somete autoritariamente a la soberana potestad de su talento. [...] pero con nuestro sabio maestro don Julio Calcaño, [...] en el caso particular á que me refiero, las cosas varían radicalmente, que no es el castellano en Venezuela una obra de imaginación donde caben genialidades ni caprichos, sino un tratado magistral, escrito, como lo declara su autor en el prólogo, <con el fin de contribuir a la depuración y conservación de la lengua heredada de nuestros progenitores>; y conviene, por tanto, que lo estudiemos con escrupulosa atención, deteniéndonos a discriminar hasta los más pequeños accidentes en la construcción de una frase y en el uso de un vocablo. (Fortoul Hurtado, 1900: 150).

De acuerdo con esto, la literatura se concebía como el terreno de la permisividad en el uso del lenguaje y, por lo tanto, no se podían transformar las normas gramaticales en un requisito para garantizar los rasgos que determinaban su esencia en el plano textual. Lo que se buscaba en ella no era la realización del modelo arquetípico de la lengua, sino la catalización de una serie de reacciones en la irracionalidad del lector que, en conjunto, conformaban la experiencia estética. De ahí que no se considerara al lenguaje un elemento con un valor inmanente: bastaba que sirviera de puente a la seducción.

A pesar de estas diferencias importantes pero no de carácter decisivo en la configuración general de la noción que articulaba al campo literario, lo esencial era que todos compartían la idea de que la literatura se caracterizaba por un tratamiento especial del lenguaje. Esa idea necesariamente se convertía en un principio de jerarquización. Bien fuese que el acento se pusiera en la norma o en la capacidad de vehicular los componentes de determinada experiencia, el lenguaje de la literatura se definía a sí mismo a partir de la diferencia con las demás formas del lenguaje en general. La lengua literaria se distinguía de otros órdenes de la propia escritura. Resulta significativo que José Gil Fortoul (1890)

le otorgara cierto valor al conocimiento de las normas académicas por parte de aquella «turba» de escritores que, dada su precaria capacidad para el manejo de la lengua escrita, hacían uso de ella con objetivos limitados. Sobre esa multitud (el vulgo en el territorio de la escritura), se erigía el grupo selecto de quienes, por ser propietarios de un amplio capital intelectual y de unas condiciones naturales de carácter excepcional, se hallaban en la situación de producir las expresiones más plenas. El completo dominio de la lengua les permitía jugar más libremente con ella, y los eximía del cumplimiento de las restricciones destinadas a aquellos que la conocían a medias.

Esta distancia jerarquizadora separaba el discurso literario de otros dominios de la escritura, como el periodismo. Aunque se hiciese «periodismo literario» y aunque hubiese tipos textuales, como la crónica, que se situaban entre la literatura y el periodismo de información propiamente dicho, la obra literaria debía aquilatar las condiciones para acceder a una «dignidad superior». Al periodismo informativo, por el contrario, le bastaba con hacer un uso del lenguaje lo suficientemente efectivo para responder a las necesidades de comunicación inmediata que lo caracterizaban. Por esta razón, una obra como *París* de Carlos R. Villanueva, tampoco presentaba los requisitos que garantizaran su literariedad:

Ni una descripción dotada de viveza y color, ni una sensación que nos indique de modo alguno el temperamento, los gustos o aficiones del autor, ni un período sonoro que encante al oído [...] Nada de eso se encuentra el lector; sólo hiere sus fibras delicadas, la información concisa, seca, inflexible, propia de las Guías.

[Más adelante agrega] Son, pues, simples crónicas de periódico destinadas á ser olvidadas luego de leídas y por tanto no pueden considerarse como obra de crítica, ni derecho alguno tienen a figurar en las páginas de un libro. (Anónimo, 1897).

El lenguaje de la literatura debía también distinguirse del uso que hacía de la lengua el grupo heterogéneo de quienes no

habían sido incorporados a los circuitos de la escritura. En este caso la separación era más profunda y estaba presente incluso entre aquellos que por necesidades de coherencia discursiva, como costumbristas y criollistas, se veía en la obligación de incorporar a los textos giros y voces de los sectores que convertían en objeto de representación. Una opinión que da cuenta de este aspecto y que pudo ser refrendada por cualquier criollista, expresó Nicanor Bolet Peraza a propósito de la novela *Fidelia* de Gonzalo Picón Febres:

[...] lo que más admiramos de *Fidelia*, es la manera feliz, á fuerza de arte y de posesión de la lengua, con que el autor ha logrado encajar la fraseología sui generis, el germanismo [sic] de la clase indocta y agria del pueblo venezolano, sin hacer por ello violencia á la elegancia y propiedad del estilo en general, y sin que la necesidad de cuidar del prestigio de éste, introduzca pulimentos artificiosos al modo de decir natural de aquellas gentes que no han tenido para manejarse como para expresarse más gramática que la parta. Eso es justamente, sépanlo bien los novelistas en ciernes, lo más arduo en el género de romances de costumbres, sobre todo de costumbres del pueblo. Para salir airoso en ese empeño, no basta saberse al dedillo los dicharachos que escupe la gente de bronce, sino que es indispensable saber manejar la lengua castellana en su mayor pureza; porque a fuerza de prodigios de contraste, de sutilezas, de matices, de efectos de claro oscuro, si así puede decirse, es que se logra montar en el oro del lenguaje culto, esa pedrería de arroyo que el escritor se ve precisado á recoger y á colocar en sus cuadros naturalistas. (Citado por J.M.S., 1894: 1).

Irracionalidad sublimada, un modo especial de abordar la realidad y un lenguaje particular son los componentes fundamentales de la noción de literatura que domina en el campo intelectual venezolano de finales del siglo XIX y principios del XX. Bien sea por separado o en conjunto, los tres conforman el soporte de las

concepciones asumidas y defendidas por los diferentes grupos de intelectuales y el punto de referencia en relación con el cual pretenden fundar su legitimidad.

NOTAS

- (1) Un ejemplo interesante lo tenemos en la oratoria. En el *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y bellas artes* (1895) se abordaba en capítulos independientes la oratoria sagrada y la oratoria profana. En *La literatura venezolana e el siglo XIX* (1906) de Gonzalo Picón Febres no se le abría un capítulo especial, pero se registraban largas reflexiones sobre sus principios fundamentales. En el «Estado actual de la literatura venezolana» Rufino Blanco Fombona le dedicaba únicamente tres líneas: «Los oradores pululan, ¿Los hay buenos? Yo sólo me atrevo a citar, de entre los viejos, a Eduardo Calcaño, una sirena, y entre los jóvenes al dantoniano Jacinto López», (1908 a: 7). Por otra parte, la novela *Julián* (1888) de José Gil Fortoul era en cierto nivel una parodia de la oratoria y una reafirmación de su desventaja con respecto a formas discursivas fundadas de modo exclusivo en la escritura.
- (2) Estas ideas sintetizan algunas proposiciones hechas por Richard Rorty en su libro *La filosofía o el espejo de la naturaleza* (1989: 25-71). Aunque su abordaje se centra estrictamente en la filosofía, sus apreciaciones son útiles para comprender uno de los fundamentos de la noción de esteticidad y por tanto de literariedad.
- (3) O a ambos aspectos. Sin referirse a la mente en general, José Graterol apelaba simultáneamente a argumentos fisiológicos y religiosos para explicar el origen de la música: «El talento y la invención musical dice Monlau, dependen primariamente de la organización encefálica, de una disposición especial para penetrar las relaciones de los tonos. [...] Este centro encefálico que los frenólogos llaman tonalidad, es muy

distinto del centro de la ideación. De modo que la diferencia de estas dos facultades comienza desde su origen en un substratum anatómico [sic] que les sirve de órgano y asiento y acaban por acentuarse en el espíritu. La música y el canto, dice Gall, no son invenciones de los hombres: como el lenguaje, se les ha revelado el Creador por medio de una organización especial. (Graterol y Morles, 1894 b: 1).

- (4) La cita completa dice lo siguiente: «[...] si algo distingue al artista de los otros hombres, es esa facultad de emoción, esa sensibilidad exquisita que al contacto de las cosas despierta en él energías sentimentales, las cuales solicitan luego su expansión en la Obra de Arte». (Coll, 1896 a: 936).
- (5) A propósito de *Confidencias de Psiquis*, señala Toro: «La psicofisiología existe, pues, como procedimientos científico-literario, pésele á quien le pesare; y porque el libro en cuestión ha seguido los rumbos de ese procedimiento, realizando exquisitos análisis del alma; y porque no podemos concebir a su autor sino como un alumno también de la ciencia que ha analizado con el escalpelo de la disección, tegidos [...], aponeurosis y nervios en la fría desnudez de los cadáveres, es que invocamos analogías científicas que no habrán de desviarnos del trazado camino» (Toro, 1897 a: 139).
- (6) Aunque no siempre ni de modo absoluto. El 'decadente' Pedro César Dominici sostenía que en América (Hispanoamérica) «Necesitamos más sabios y menos poetas, necesitamos menos hombres que sueñen y más hombres que piensen» (1894 d: s.p.i.). Con ello hacía manifiesto el carácter suplementario que tenía el artista y, por lo tato, el arte dentro de la sociedad moderna incluso para algunos modernistas. El propio Dominici es un buen ejemplo de cómo en el seno de una misma individualidad podían estratificarse distintos sujetos. En su obra resulta visible una evolución, ya detectada por Pedro Emilio Coll (1894 d), que lo llevó desde la defensa sistemática de los postulados del decadentismo a una apela-

ción cada vez más insistente a los principios positivistas en sus argumentaciones.

- (7) Julio Ramos sostiene en su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*: «En Rodó opera una autoridad específicamente estética, mientras que Sarmiento habla desde un campo relativamente indiferenciado, autorizado en la voluntad racionalizadora y de consolidación estatal» (1989: 79). Ello no supone, sin embargo, un sujeto indiferenciado que disuelva el sujeto artístico, en una categoría global. En el propio *Facundo* se puede contemplar la oscilación entre el sujeto de la labor racionalizadora y el sujeto literario que se despoja del instrumental racionalizador para transmitir las resonancias que la realidad construida por su discurso produce en su subjetividad.
- (8) Usamos la palabra realidad en un sentido más amplio del que es de uso corriente y que se deriva de la autoridad que en el mundo moderno se le ha dado a la ciencia. Realidad señala en este contexto todo aquello a lo que se le otorga valor existencial, es decir, todo aquello que se considera que es con independencia del sujeto y cuya aprehensión supone un determinado nivel de la verdad. En este sentido, las entidades sobrenaturales que, de acuerdo a una perspectiva religiosa o mítica, rigen el dinamismo de lo real adquieren tanta consistencia de realidad si se evalúan a partir de esa perspectiva, como la que se le puede atribuir a entidades formuladas por la física o la astronomía.
- (9) Esta es una de las novedades que trae consigo la promoción intelectual que Javier Lasarte agrupa bajo la denominación de «postmodernismo». (Lasarte, 1995).
- (10) Es importante recalcar que nuestro objetivo es reconstruir racionalmente la representación de los practicantes de la literatura de la época y no proponer verdades alternativas. Sobre la cuestión del referente de la literatura, podríamos

señalar, con Lewis (1983), que constituye una «unidad ideológico-cultural» y no un campo que se ubique en el universo empírico. Pero en la época la respuesta al problema era diferente.

- (11) La cita completa es como sigue: «Urbaneja tiene hoy la visión de lo que podría llamarse realidad lírica: de un mundo, en que cada cosa canta y gime, siente su propia vida, en que cada cosa sugiere una imagen que la completa y un símbolo que la espiritualiza y le comunica un carácter de eternidad. [...] Para él, el Arte está a punto de ocupar la categoría de religión, y piensa bien, puesto que una emoción estética sentida plenamente equivale á una plegaria, á una santa aspiración hacia el Ideal». (Coll, 1896 c: 582).

BIBLIOHEMEROGRAFIA CITADA

- ANONIMO. 1897. «Anotaciones». En» *El Tiempo*. Año V. N° 1306, de agosto.
- ASOCIACION VENEZOLANA DE LITERATURA CIENCIAS Y BELLAS ARTES. 1895. *Primer libro venezolano de literatura, ciencias y Bellas Artes: ofrenda al Gran Mariscal de Ayacucho*. Caracas: Tip. El Cojo y Tip. Moderna.
- BLANCO FOMBONA, Rufino. 1908. «Estado actual de la literatura en Venezuela (Breve reseña)». En *Letras y letrados de Hispanoamérica*. París: Lib. Ollendorf.
- BOLET PERAZA, Nicanor. 1897. «En defensa de las máquinas». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. I, N° 125, pp. 195-196.
- BRICEÑO, Antonio S. 1898. «Tres poetas». En: *El Cojo Ilustrado*. N° 153: pp. 325-326.
- CABRERA MALO, Rafael. 1898. *Mimi*. Novela nacional. Caracas: Tip. El Pregonero.

- CALCAÑO, Julio. 1972. *Crítica literaria*. Caracas: Italgráfica. Ediciones de la Presidencia de la República.
- COLL, Pedro Emilio. [1894 a] «Examen de conciencia». En: *Cosmópolis*. N° 2. pp. 33-39.
- _____ 1894 b. «Esquela». En *Cosmópolis*. N° 9. pp. 97-102.
- _____ 1896 a. «Prólogo a *Confidencias de Psiquis*». En: *El cojo Ilustrado*. Vol. II, N° 120, pp. 934-935.
- _____ 1896 b. «Luis Manuel Urbaneja Achelpohl». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. I. N° 111, p. 582.
- DE ARMAS, J.I. 1892. «La venezoliada. Poema por el Dr. José Núñez de Cáceres». En: *El Cojo Ilustrado*. ° 7. pp. 98-99.
- DIAZ RODRIGUEZ, Manuel. 1968. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas-Madrid: Edime. [Ed. original, *Camino de perfección*. París: Lib. Ollendorf, 1911]
- DOMINICI, Pedro César. 1894. «Una Carta». En: *El Diario de Caracas*. Año II, N° 325, 11 de octubre.
- FORTOUL HURTADO, Pedro. 1900. «De mi cartera. Notas sobre <El castellano en Venezuela> por Don Julio Calcaño». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. I, N° 197, pp. 150-160.
- GIL FORTOUL, José. 1888. *Julián*. Leipzig: Imp. Julius Klinghrdt.
- _____ 1890. «Entretenimientos gramaticales». En: *La Opinión Nacional*. Año XXIII, N° 6181, 29 de abril.
- _____ 1904. «Literatura venezolana». En: *El Cojo Ilustrado*. N° 280, pp. 17-25.
- GRATEROL Y MORLES, José. 1894. «En contestación al Dr. Pedro César Dominici [II]. En: *El Diario de Caracas*. Año II, ° 385, 3 de enero.
- J.M.S. 1894. «Fidelia». En: *El Tiempo*. Año II, N° 291, 24 de febrero.
- LASARTE, Javier, 1995. *Juego y nación*. Caracas. Fundarte.

- LEWIS, Thomas E. 1983. «Hacia una teoría del referente literario». *Texto crítico*. N° 26-27, pp. 3-31.
- MIGNOLO, Walter. 1986. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.
- PICON FEBRES, Gonzalo. 1898. «Sobre el arte de la crítica». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. II, N° 162, pp. 636 y 638.
- _____. 1947. *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Buenos Aires: Ayacucho. [Primera edición: Caracas: Empresa El Cojo, 1906].
- RAMOS, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ROMERO GARCIA, Manuel Vicente. 1986. *Peonía (Semi-novela)*. Caracas: Monte Avila. [Primera edición: Caracas: Imp. de El Pueblo, 1890].
- RORTY, Richard. 1989. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SALUZZO, Marco Antonio. 1895. «Francisco Aranda y Ponte». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. I, N° 81, pp. 250-254.
- TORO, Elías. 1897. «Crónica científica». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. I, N° 123, pp. 139-141.
- WILLIAMS, Raymond. 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- ZULOAGA TOVAR, Martín. 1896. «Los Piratas de la Sabana». En: *El Tiempo*. N° 936, 2 de mayo.
- ZUMETA, César. 1896. «Marginales». En: *El Cojo Ilustrado*. Vol. II, N° 109, pp. 529.