

BIBLIOGRAFÍA

- J.C.M. *La restauración de Venezuela*. Caracas: Imprenta de Tomás Antero, 1833.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Diccionario de Términos Filológicos*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1981.
- Montilla de Delpech, Dolores. *Al Público*. Caracas: En la imprenta de Espinal, 1832.
- Páez, José Antonio. "Alocución del General Páez". En: *Documentos que hicieron historia 1810-1989*. Caracas: Ediciones Presidencia de la República, 3 tomos, 1989.
- Peña, Miguel. "Memoria que presenta al Excmo. Sr. Jefe Civil y Militar de Venezuela, el Secretario del Interior Sr. Dr. Miguel Peña". En: Rafael Fernández Heres (1981). *Memoria de Cien Años. La Educación Venezolana 1830-1980*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Tomo II, 1830.
- Pompa, Gerónimo. *El libertino arrepentido*. Caracas: Imprenta de A. Damiron, 1838.
- Ramos, José Luis. "Exhortación de Isócrates a Demónico, o Preceptos de moral traducidos del griego". En: *José Luis Ramos* (Estudio preliminar de Luis Beltrán Guerrero). Caracas: Academia Venezolana de la Lengua (Colección Clásicos Venezolanos): 163-174 [1ª ed. 1838 como apéndice tercero del Silabario], 1961a. _____ . *Silabario de la lengua española*. En: op. cit.: 67-11, 1961b.
- Rojas U., José. *Historia y Crítica del Teatro Venezolano del Siglo XIX*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", 1986.
- Vargas, José. Informe de la Dirección General de Instrucción Pública. En: Rafael Fernández Heres (1981). *Memoria de Cien Años. La Educación Venezolana 1830-1980*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, Tomo II, 1839.
- Un Venezolano (José Antonio Maitín). *La Prometida*. Caracas: Imprenta de V. Espinal, 1835.

LA VOZ AUTORIZADA: EL CRÍTICO Y EL HISTORIADOR DE LA LITERATURA NACIONAL DE ENTRE SIGLOS

BELFORD MORÉ
Universidad de los Andes
Mérida

I. Introducción

Quien examine las polémicas desatadas por la irrupción del modernismo en Venezuela, se percatará de que el conjunto de problemas que articularon el debate no se restringió a los criterios de producción y de recepción textual. Es cierto que cuestiones tales como la moralidad o el alcance político de las obras, la pertinencia de determinados temas, la confección del lenguaje y el estilo, etc., ocuparon buena parte de las preocupaciones de los diferentes sectores del campo intelectual. Sin embargo, de modo simultáneo, la atención también se dirigió hacia otro tipo de problemas que, si bien no estaban vinculados directamente con los rasgos específicos de los textos, tenían una relevancia no menos decisiva en el dinamismo del espacio institucional en el que la circulación de esos textos se desarrollaba, y cuya condensación imaginaria quedaba en manos de la crítica y la historia literaria. Se trataba en este caso del establecimiento de los fundamentos y principios que debían orientar las operaciones específicas mediante las cuales autores y obras pasaban a ocupar el (los) lugar(es) que la crítica y la historia literaria les asignaban dentro de la red de jerarquías que ambas disciplinas configuraban para la literatura. Cuál, entre los distintos paradigmas del saber resultaba más apropiado para abordar la literatura; qué dimensiones de la textualidad era lícito tomar en consideración al emitir un "fallo literario", constituyen algunos de estos ejes problemáticos cuya resolución estaba en condiciones de garantizar de antemano lo que, apelando al espíritu agonístico de la época, se podría calificar con el "triumfo" de las concepciones de la literatura y del arte particulares.

En las páginas que siguen efectuamos una aproximación a uno de esos focos de divergencia: el relacionado con los alcances de la autoridad que se podían asignar a las figuras del crítico y el historiador de la literatura.

II. Sujetos y saberes

¿Quién tenía derecho a hablar sobre literatura? En principio, todo lector o receptor

que entraba en contacto con textos literarios podía formarse una opinión sobre ellos y expresarla. Pero cuando esa voz se inscribía en los circuitos de comunicación del poder con la pretensión de tener consecuencias específicas en la institución literaria, las cosas no se orientaban en el mismo sentido. En este plano, la labor de conocimiento y valoración de la literatura se dejaba en manos de unas disciplinas concebidas con este propósito: la crítica y la historia literaria, las cuales requerían de unos sujetos autorizados para que las configuraciones que se trazaban en su interior tuviesen validez. Dichos sujetos se definían a partir de un conjunto de rasgos que debían caracterizar tanto al crítico como al historiador de la literatura y que les conferían un lugar especial dentro del universo de los lectores.

Este aspecto fue reconocido con cierto consenso por los diferentes sectores que se disputaban el poder dentro de la comunidad articulada alrededor de la literatura. Gonzalo Picón Febres proponía que la crítica imponía un conjunto de exigencias a quien pretendiera ejercerla y discriminaba explícitamente la diferencia entre la aprehensión de la literatura que podía tener un lector común y la que tendría el crítico:

Para darse cabal cuenta de la crítica e interesarse bien por ella, claro es que se necesita estudio previo de los principios y leyes que la informan, educación anterior, suficiente capacidad, en suma, para entender sus enseñanzas en fuerza de la educación que se posee. El público no percibe la belleza de una obra literaria sino por natural instinto, porque adivina la belleza indiscutible en donde existe, por la impresión inefable con que esa belleza lo conmueve o lo deslumbra; pero jamás porque sea apto para comprender las reglas de composición y de armonía que han producido la belleza, la cual no lo sería sin la aplicación de ellas, que son las que hacen u originan, como por arte de milagros, la admiración del público (Picón Febres 1906, 55).

También Manuel Díaz Rodríguez, a pesar de oponerse a que la esfera de la literatura fuera racionalizada por otros ámbitos institucionales, trazaba un modelo particular del crítico en su libro *Camino de perfección* (1911):

[Don Perfecto] cree que puede ejercerse la crítica de igual modo que se cultiva cualquiera otro género de literatura. No advierte que además del imprescindible talento y del espíritu de observación requerido por los otros géneros, la crítica exige al escritor una vasta y honda cultura científica y literaria. A la crítica no se va sino a través de una larga, lenta y difícil preparación, después de haber adquirido aquella vasta y honda cultura. Sólo en ésta cría alas el crítico, al punto de parecer que va sobre las cosas levemente, superficialmente, cuando está en realidad trayendo afuera el alma de las cosas (Díaz Rodríguez 1911, 11-12).

Así pues, se imponían unas limitaciones para el ejercicio de la crítica que apuntaban por igual a todos los miembros de la comunidad ligada a la literatura nacional. Ni la capacidad de leer ni la capacidad de producir enunciados literarios eran condiciones suficientes para acceder al espacio de autoridad que esta disciplina suponía. Quien pretendiera tener una voz autorizada dentro de la literatura debía dar cuenta de un conjunto de condiciones adicionales.

En su dimensión más global e inmediata, las exigencias se dirigían al modo de proceder y definían una especie de sistema ético que debía ser respetado por el crítico y el historiador. Se consideraba que la literatura y las disciplinas que le servían de soporte constitutivo debían funcionar de acuerdo a un conjunto de principios ajustados a la razón o, mejor dicho, a lo que la razón dictaba para el arte y la literatura, y que se ubicaban por lo tanto por encima de las pulsiones o intereses "particulares" de los sujetos que se encargarían de su organización. El crítico debía despojarse de los principios que lo unían a otras esferas institucionales (la familia, el patriotismo, la amistad) para responder de manera exclusiva a aquellos que regían su esfera de interés.

Ello explica el hecho de que una de las formas más inmediatas y recurrentes de cuestionar la autoridad de quienes pretendían asumir esos roles fuese señalar la interferencia que vínculos de un orden ajeno a la literatura tenían en sus juicios. Fue precisamente en este aspecto que se centraron algunos de los cuestionamientos que se le hicieron a Gerónimo Maldonado a raíz de la publicación de su libro *Al esfumino* (1897). En esta obra, Maldonado había incluido un perfil sobre Gonzalo Picón Febres en el que, por encima de otros poetas del país, lo situaba en el grupo los grandes poetas del continente¹. Entre los múltiples señalamientos que se hicieron a esta y otras ideas contenidas en la obra, estaba el siguiente de César Zumeta, quien de manera velada explicaba la afirmación de Maldonado, por sus vínculos regionales con Picón Febres:

Lástima grande que se erijan en críticos agresivos, miopes incapaces de distinguir la mediocridad de un coterráneo y los grados diversos de majadería literaria en que estamos Manrique, Jugo Ramírez y yo. (Zumeta 1897, s.p.i.).

De esta manera el sujeto autorizado simplemente prestaba su voz para que a través

1. Aunque Maldonado hacía sus afirmaciones dentro del marco de la literatura del continente, la lectura que se hizo de ellas las ubicó en los límites de la literatura nacional. No se cuestionó a Maldonado el modelo de la literatura hispanoamericana que postulaba sino la jerarquía de la literatura venezolana que estaba implícita en ella. Una cita que sustenta este argumento es el siguiente fragmento de Andrés Mata: "La nueva generación de Venezuela se enorgullece de poseer renombrados poetas, entre ellos: Gabriel E. Muñoz y Rafael Marcano Rodríguez, Manuel Fombona Palacio y Alejandro Romanace, líricos los primeros, épicos los segundos; y, excepción hecha del señor Maldonado h., nadie entre nosotros, ni fuera del país, se ha aventurado a colocarlos en un grado inferior al de la reputación del señor Picón Febres" (1897, 773).

de ella se expresaran las verdades que una razón neutra y universal había estipulado para la literatura y el arte. El “tenía la razón” y esto lo convertía en un intermediario impersonal entre los fundamentos que debían regir las disciplinas y el contorno comunitario en el que la literatura se desplegaba como una actividad especial.

En una dimensión más específica, aunque no menos relevante, los requisitos para garantizar la autoridad estaban orientados hacia la familiaridad que se tuviera de la cultura letrada de la época. Si atendemos a las dos primeras citas podremos darnos cuenta de que en buena medida la autoridad del crítico o del historiador de la literatura dependía del capital intelectual del que ambos fueran portadores. Ese capital debía ser mayor que el requerido para cumplir con las funciones elementales de recibir y producir discursos y no se restringía al conocimiento empírico de la literatura nacional. En otras palabras debía dar cuenta de un acercamiento profundo al universo del saber en general y al de la literatura en particular para poder dar consistencia a sus dominios en el marco territorializado de la nación.

III. Los límites de la autoridad

Aunque las exigencias de unas determinadas formas de proceder a la hora de enunciar los juicios sobre literatura y de un conocimiento profundo de la cultura letrada de la época tenían un consenso bastante general, lo mismo no ocurría con aquello que se refería a los alcances de su autoridad. Aquí se ponían en juego dos cuestiones esenciales: hasta dónde otorgar validez a los asertos que emitieran el crítico y el historiador de la literatura y, por ello mismo, hasta qué punto respetar sus afirmaciones. Fueron estas preguntas las que rigieron la fractura esencial que, alrededor del problema de la autoridad, separó a quienes hasta la última década del siglo habían detentado las instancias del poder cultural y a algunos miembros de las nuevas promociones que aspiraban a desplazarlos.

III.1. La voz inapelable: los dueños de la norma y la verdad

Los antiguos letrados postulaban un modelo de autoridad que, al ser depositaria del conjunto de verdades inmutables sobre la literatura, se hacía acreedora de un carácter incuestionable. Los otros relativizaron la validez que pudieran tener las afirmaciones de quienes se encargaban de la crítica y la historia literaria y, por lo tanto, cuestionaron el carácter absoluto de cualquier autoridad. Detallemos un poco ambas posiciones refiriéndonos a dos casos particulares.

Un buen ejemplo del primer grupo es Julio Calcaño. Más o menos por la misma época en que llovían sobre él las indignaciones de los diversos grupos letrados por su trabajo “Estado actual de la literatura venezolana” (1894 a), escribió un artículo en el que tomando como pretexto al académico francés Aquiles Millien, daba una respuesta velada a sus detractores. Estos últimos habían cuestionado de diversas maneras la

autoridad de Calcaño para abordar los asuntos que incluía en su ensayo y para aparecer ante los ojos del continente y del mundo como el portador de la verdad sobre la literatura venezolana actual². Por esta razón su respuesta se dirigía precisamente a la cuestión de la autoridad. Calcaño valoraba del siguiente modo la forma de proceder de quienes lo adversaban:

Formar una opinión errada acerca de lo que sea el cultivo de las letras, de cuáles sean los diversos ramos de éstas, y en especial, de lo que debe entenderse por bella literatura; tratar de agobiar á los literatos y á los Cuerpos literarios con censuras indecorosas y faltas de doctrina, y de sobreponerles con desatinados elogios individualidades que no resistirán al examen de una crítica docta é imparcial, achaques son de estos tiempos en nuestro país, donde el prurito del libre examen, torcidamente interpretado, ha zapado el respeto á toda autoridad (1894 b, s.p.i.).

Estas palabras de Calcaño se sostenían sobre el supuesto de un sistema de valores absoluto que debía ser objeto de una aceptación automática por parte de quienes integraban la comunidad literaria. Ese sistema de valores era la expresión de un orden universal que no estaba sujeto a las mutaciones de la historia. En él se definía el único ideal de la literatura y el arte, el cual constituía su expresión más acabada³ y demarcaba de una manera precisa “la verdad” sobre la literatura, “sus ramos” y su “cultivo”. De este modo, la proliferación y el carácter cambiante que acompañaban a las opciones modernizadoras sólo podían percibirse como un caos transitorio “ya que tan grave anomalía, contraria a la razón, la belleza y la verdad no puede ser estable” (Calcaño 1894 a, 1).

La manifestación tangible del ideal estético era un sistema de normas que estaban revestidas de un carácter absoluto. Dichas normas expresaban racionalmente una

2. El trabajo estaba destinado para ser incluido en el *Repertorio de literatura hispanoamericana*. De los múltiples cuestionamientos que se le hicieron está el siguiente, tomado del artículo “Pequeñeces académicas” de José Gil Fortoul: “El Señor Calcaño no ha demostrado nunca ni en parte alguna haber hecho estudios de historia natural. Su ilustración a este respecto se reduce—léase la reseña ¡a descubrir que hay semejanza entre la rosa y la dalia”. (1894, 214).
3. Esto podría contradecir la “vocación de historiador” de Calcaño. Pero vemos que encaja bien en ella si atendemos, por ejemplo, a su concepción de la evolución literaria en el país. Calcaño hablaba de tres escuelas literarias que se habían sucedido en Venezuela: el clasicismo “amanerado, seco y mortal” de las primeras manifestaciones entre los escritores de la independencia. La segunda, el romanticismo exagerado. La tercera, el “neo-clasicismo romántico, más cuidadoso de la forma y corrección, con reglas más discretas y fondo más reposado, pero siempre independiente y atrevido en sus concepciones” (1894 a, 1). Así, las diferentes escuelas no sólo se sucedían en el tiempo, sino que en esta sucesión se les asignaba un valor específico de acuerdo a su grado de concordancia con un ideal estético que se ubicaba por encima de ellas.

aprehensión de los mecanismos estables que posibilitaban la realización del objetivo ideal del arte: la belleza. En este aspecto coincidía en buena medida Gonzalo Picón Febres con las apreciaciones sobre los alcances y las fuentes de autoridad que proponían Julio Calcaño y los “antiguos letrados”. En *La literatura venezolana en siglo XIX* [1906] derivaba la obligación que los escritores tenían de aceptar el dictamen de la crítica por el conocimiento especial de las reglas que le servía de fundamento:

La crítica [... no] se ha inventado para que los escritores no la acepten porque sí, ya que esto no es razón en ningún caso objetivo, sino para que la acepten de buen grado o por la fuerza, en conociendo la profunda sabiduría que entraña, no menos que la necesidad o conveniencia de entenderla y aceptarla, por cuanto lo que enseña es racional en el sentido de que resulten bellas las obras literarias.[...] La crítica enseña todo eso [las reglas], y el escritor debe ajustarse o conformarse a lo esencial del arte, para poder crear las obras que despierten en el espíritu del hombre la divina impresión de la belleza (Picón Febres 1947, 55).

La condición estable de los mecanismos que regían la esfera del arte y la literatura, servía de fundamento para la configuración de una autoridad absoluta y vertical. Su carácter absoluto se derivaba del hecho de ser portadora de un conjunto de verdades incuestionables. Las apreciaciones del crítico se sustentaban en el sistema de normas que debía ser reconocido por todos y, por ello mismo, no aceptaban apelación. Por otra parte, se concebía verticalmente porque, aunque ese sistema tuviera un carácter transubjetivo, la posibilidad de apropiarse de él no estaba abierta por igual a todos los miembros de la comunidad. Sólo unos cuantos elegidos, los miembros de las corporaciones literarias de que hablaba Calcaño, podían alcanzar, por una especie de revelación y gracias a cualidades especiales, el ingreso al espacio de las verdades eternas.

De este modo se cerraba la posibilidad del diálogo. El conjunto de miembros de la comunidad se dividía en dos grupos con roles específicos. De un lado, y en minoría selecta, se ubicaban los oficiantes de la verdad; del otro, la gran masa de quienes estaban en la obligación de acatarla. A estos últimos le estaba vedada cualquier apreciación sobre la literatura, puesto que caerían de un modo irremediable en el error. Así, el flujo de los juicios literarios que daban organicidad a la literatura se orientaba en un solo sentido: desde quienes poseían la verdad hasta quienes carecían de ella.

III.2. Verdad proliferante, autoridad pluralizada

En el plano visible, quienes formaban parte del grupo que pretendía monopolizar la verdad, disponía de diversos espacios institucionales consagrados por el poder cultural, que servían de marca para su distinción social y que por lo tanto emergían como

los signos externos de autoridad. Ese era el sentido expreso que tenía la referencia de Julio Calcaño a los “cuerpos literarios”. Con ella apuntaba a la Academia de la Lengua. Se consideraba que el acceso a instituciones dependía de una selectividad rigurosa y que, por lo tanto, quienes formaran parte de ellas, estaban investidos de unas condiciones especiales que los autorizaban para demarcar de manera exclusiva los límites entre lo falso y lo verdadero, lo bello y lo feo, lo malo y lo bueno. Se comprende, así, el afán con que los miembros de aquel grupo exhibían su pertenencia a esas instituciones.

Esto explica el hecho de que el enfrentamiento entre las nuevas promociones y los antiguos letrados haya asumido, en una forma hasta cierto punto aparente, el aspecto de una pugna entre espacios de poder cultural⁴. Se ha señalado con insistencia, a partir de los trabajos de Angel Rama sobre el modernismo (1984; 1985), que los grupos intelectuales que emergieron en pleno proceso modernizador, lo hicieron desde los espacios de poder cultural que la modernización ponía a su disposición. Esos espacios (en especial el periódico) respondían a una dinámica sustancialmente distinta a la de las instituciones del poder cultural privilegiadas por los antiguos letrados como la Universidad y la Academia, y generaron mutaciones importantes en el perfil y el complejo de aspiraciones que caracterizaban a la propia figura del intelectual. De ahí que no resulte extraño que parte del cuestionamiento que le hicieran a sus inmediatos oponentes estuviera dirigido hacia la investidura que las instituciones académicas les conferían. En principio, ellas representaban de una manera tangible las diferencias que separaban sus prácticas culturales. Las formas de proceder de ambos grupos no podía ser idéntica en la medida en que su actividad se desarrollaba en contextos sociales distintos, con objetivos y resultados diferenciados. Una muestra interesante de esta fractura la encontramos en el siguiente fragmento de la respuesta que escribió Miguel Eduardo Pardo a propósito del artículo citado de Julio Calcaño. Pardo asomaba la posibilidad de escribir un trabajo para reparar las “injusticias” cometidas por Calcaño. Sin embargo, de inmediato, oponía una serie de obstáculos a tal empresa:

La labor no es envidiable, que digamos. Sobre que supone fatigas “cerebrales”, estudios minuciosos, pesadísimas consultas de “libracos”, etc., se hace á la postre ingrata y ruda en ocasiones. Por otra parte, las horas, ó mejor, los minutos que yo tengo aprovechables para estudios de esta índole, son contados. Soy el hombre “eternamente urgido”. Lo contrario acontece al señor Calcaño, que se

4. Señalamos el carácter aparente, porque muchos de quienes se levantaron contra los académicos, andando el tiempo, pasaron a ocupar sus sillones. Tal vez se pueda ver en ello una señal de la poca profundidad de la modernización en el país. Para quienes se integraban al poder cultural, los espacios culturales asociados a la modernización (el periódico, por ejemplo) no representaban opciones claras de poder social. En adelante los escritores siguieron ocupando los espacios culturales cuyo valor habían cuestionado en un principio.

pasa las horas muertas en su sillón de la Academia atiborrando notas y citas, que, á transcribirlas, ofrecerían precioso contingente para sus obras. Yo no puedo atender á esos exquisitismos retóricos, y por de contado este artículo, cuya próxima perspectiva es el correo de mañana, va aventurando sus ideas (Pardo, 1894 a, 1).

De este modo, el cuestionamiento a determinados espacios culturales podía servir de punto de partida para la negación de las concepciones sobre las que se afirmaban sus prácticas. Los recintos cerrados para la generalidad de los mortales perdían prestigio y nuevos centros de discusión y debate, mucho más abiertos, accesibles y variados, los sustituían. En este sentido, el conflicto de las nuevas promociones con los antiguos letrados expresaba el enfrentamiento entre el espacio urbano de la modernización y los centros que reservaban para sí el monopolio de la verdad sobre el ordenamiento del mundo. Por ello, la reformulación del modelo de autoridad era radical. A través de ella las nuevas promociones intelectuales pretendían hallar una mayor democratización que disolviera las pretensiones absolutas del modelo de autoridad que aspiraban a desplazar.

Esa democratización sólo podía alcanzarse a partir de la revisión de las concepciones del mundo que funcionaban como sustento legitimador del régimen de autoridad esgrimido por los antiguos letrados. En primer lugar, debía negarse la creencia en un orden universal inmutable y objetivo al cual se subordinaba el dinamismo del universo. Ello permitiría cuestionar también la reducción de la literatura y del arte a un solo ideal, para de este modo invalidar las pretensiones de autoridad absoluta.

Un ejemplo que, por su carácter extremo, nos permite ilustrar esta apreciación, es el de Pedro Emilio Coll. En uno de sus primeros trabajos publicados en *Cosmópolis*, "Examen de conciencia", Coll proponía que el impresionismo definía el modo de relacionarse el hombre con el mundo:

[...] ó no sé lo que es Impresionismo (y en este caso deseo que se me explique) ó desde el principio del mundo los hombres no han hecho otra cosa que recibir impresiones del mundo exterior, que tienen que cambiar de un ser á otro, puesto que todos no están organizados de la misma manera, y puesto que la variedad de las inteligencias está fuera de toda discusión. Y en un mismo hombre las impresiones varían o evolucionan (la palabra está de moda) según la edad, la educación é infinidad de causas más. Montaigne lo decía, que nada es inmutable, ni las cosas, ni las inteligencias; y aún que [sic] el objeto observado esté por siempre inmóvil en su forma basta que el espíritu en que él se refleja sea mudable y diverso para que nos sea imposible responder de otra cosa que de la impresión del momento, agrega Julio Lamaitre (1894 b, 36).

Aunque Coll no desarrollaba explícitamente las consecuencias epistemológicas de sus proposiciones, ellas expresaban de manera suficiente las mutaciones que se habían

producido y se estaban produciendo en la valoración de los mecanismos de representación de lo real. La asunción del impresionismo como uno de ellos se traducía necesariamente en una proliferación de la verdad y en la negación automática de la posibilidad de alcanzar la verdad absoluta. El hombre debía renunciar a la aprehensión de la realidad en su propia inmanencia. No le quedaba otra alternativa que conformarse con los datos que le ofrecían las impresiones prisioneras de la subjetividad. De acuerdo a esos datos el universo no sólo presentaba un aspecto cambiante por su propia movilidad, sino también por las mudanzas a que estaba sometido todo sujeto. De este modo, la verdad sólo podía tener un carácter provisional.

De esta concepción del mundo y del conocimiento, se desprendían unos cambios profundos en la concepción de la literatura y el arte y en los alcances que pudieran tener las valoraciones que críticos e historiadores hicieran de las obras concretas. Así como los soportes que sostenían la representación de la realidad se tambaleaban y abandonaban al sujeto en medio del reino proliferante de las verdades particulares, así también el arte y la literatura dejaban de estar regidos por un ideal exclusivo y se enfrentaba la aparición de ideales parciales. Pedro César Domínici lo expresó de un modo preciso:

El arte no tiene una esencia, ni una belleza; el arte tiene tantas esencias cuantas tendencias artísticas existan, y tantas bellezas cuantos ideales se forjen, cuantos cerebros de artistas palpiten y conciban. En todas las generaciones han evolucionado esas esencias y esas bellezas, y de esa evolución han nacido la pintura, la escultura, la literatura y la música; cada una de estas artes tienen distintas esencias; y cada una de las escuelas en que se subdividen tienen distintas bellezas. (1894 e, 1)⁵.

Por ello mismo el sistema de normas de valor absoluto dejaba de ser funcional. En el nuevo modelo la crítica normativa, tal y como fuera postulada y practicada por los antiguos letrados carecía de sentido para evaluar las obras literarias. Criticar una obra no podía consistir en correlacionar sus especificidades con el conjunto de normas para medir el grado de acercamiento o desafío que manifestara con respecto a ellas. El ejercicio de la crítica suponía la asunción de una actitud más abierta y comprensiva a través de la cual se podía referir "el efecto que ellas [las impresiones] nos hacen en un momento dado[...]" (Coll 1894 b, 38), o del modo más sistemático, propuesto por Pedro César Domínici, conduciría a "situarnos en el punto de vista desde donde se contempla el ideal de cada artista" (1894 e, 1).

5. El artículo respondía a una conferencia de José Graterol y Morles. En ella, Graterol sostenía que al aceptar los principios del decadentismo: "Se destruirá en su esencia la belleza del arte que hasta ahora ha sido la misma para todas las generaciones, y que consiste precisamente en esa armonía que debe reinar entre la idea y la forma" (Graterol citado por Domínici, 1894 e, 1).

Esto marcaba necesariamente la disolución de la autoridad absoluta en el interior del campo institucional de la literatura nacional. Nadie podía considerarse poseedor de la verdad y por ende los juicios emitidos por el crítico o el historiador sólo podían tener un valor relativo. Miguel Eduardo Pardo lo señaló a propósito de Julio Calcaño:

La crítica contemporánea no admite infalibilidad, no digo en Julio Calcaño, ni en Menéndez Pelayo, que vale por una Academia (1894 b, 1).

Sin embargo, el desvanecimiento de verdades, reglas y autoridad de valor absoluto no implicaba una respuesta al problema de la autoridad en la que se optara simplemente por su anulación, de manera que *todos* tuvieran derecho a hablar sobre literatura. Hacerlo hubiese significado su disolución como esfera institucional y, como hemos señalado, el objetivo primario de quienes se integraban a la comunidad congregada por ella, era moldear la institución de acuerdo a aquellos principios que se consideraban más adecuados. Como hemos señalado, el carácter institucional que se pretendía conferirle en el marco nacional, se sostenía precisamente sobre la existencia de unas instancias disciplinarias que le dispensaban un orden interno, y ello pasaba necesariamente por la configuración de una autoridad. Lo que planteaban quienes se adherían a las diversas corrientes del modernismo era la relativización de los alcances que las apreciaciones de los sujetos autorizados pudieran tener, y por ende la aceptación de la posibilidad de que en el interior de la literatura se propusieran alternativas diferentes e, incluso, contradictorias. En este sentido, se puede decir que la proliferación de ideales artísticos no anulaba una idea global del arte, y que si bien, en principio, se postulaba la posibilidad de que existieran diversos tipos de belleza, todas concurrían en ese objetivo esencial que se fijaba para la literatura y el arte en general: la Belleza.

Por ello, por encima de todas las variaciones que se aceptaran seguían existiendo unos principios elementales sobre los cuales se sostenía la dinámica de la institución. Esos principios planteaban exigencias precisas a las obras literarias y servían de fundamento racional a su valoración y jerarquización en el interior del paradigma. Por lo tanto, eran principios que debían ser reconocidos y utilizados por quienes pretendieran tener una voz autorizada. Cualquier transgresión era recibida como un gesto amenazante a la integridad institucional y podía, sobre todo en aquellos casos en que no representaban un peligro mayúsculo, conducir al escarnio público. Como ejemplo de esto último podemos mencionar la polémica que enfrentó a Ramón Hernández Vásquez y a Santiago Key Ayala. Aquel publicó en dos entregas (1894 a y 1894 b) un trabajo en *El Tiempo*, en el que, valiéndose de los dictados del “sentido común”, de la teología y de la fisiología consideraba como absurdas diversas expresiones del texto “Eternamente” de Key Ayala. Entre otras cosas Hernández Vásquez calificaba de “temeridad metafísica”

la expresión: “Busco tu alma y no la encuentro, la llamo y no responde”. Por una parte, afirmaba Hernández Vásquez que “los espíritus son intangibles” y, por otra, creía que era imposible asegurar que el alma tuviese un aparato fonador (1894 b). De este modo ni el poeta podría encontrar al alma, ni el alma estaría en condiciones de responderle. La réplica de Key Ayala, titulada de modo significativo “Un crítico incipiente” (1894, s.p.i.), satirizaba este tipo de observaciones. Según Key Ayala, Ramón Hernández Vásquez, después de padecer una indigestión había dado a luz “una crítica médico-litero-filosófico-fatal, una bomba cargada hasta la boca” (1894, s.p.i.). Con ello hacía referencia a la transgresión de dos principios que marcaban la recepción de obras literarias: la convención de ficcionalidad que obliga a no buscar significados literales en las expresiones del poeta, puesto que sus aseveraciones no “pueden ser tomadas en serio” (v. Mignolo, 1986), y la no interferencia de principios de lectura propios de otras esferas institucionales y disciplinarias para abordar la literatura. De esta manera, las afirmaciones de Hernández Vásquez, por desbordar los límites trazados por la dinámica de la literatura, no podían ser apreciadas con seriedad⁶.

En otro plano, la relativización de los “ideales artísticos” y de la autoridad propuesta por los modernistas también se expresó en una gradación que explica en buena medida los quiebres que se produjeron en el interior del movimiento. Aunque en general, todos se opusieron a la idea de un modelo arquetípico que estipulara desde la eternidad la especificidades de la literatura y el arte, no todos acogieron de la misma manera ni en la misma medida la posibilidad de variación. En un extremo se ubicaban quienes como Pedro Emilio Coll y el Pedro César Domínci de algunos artículos, restringían los ideales artísticos al plano individual. Para ellos el artista debía forjarse su propio ideal fuera de cualquier filiación más amplia (escuela, nación, etc). Era esta la condición esencial que lo elevaba a la categoría más alta a que podía aspirar: el genio. En el otro extremo estaban quienes, aunque aceptaban la variedad de los ideales estéticos, la concebían en una dimensión más colectiva. Entre los últimos se ubicaban los criollistas. Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, por ejemplo, sostenía también que “[...] la belleza es relativa” (1895: 24). Esa afirmación, no obstante era comprendida dentro de la relatividad que fundaba la existencia de pueblos diversos:

6. Key Ayala (1894) trazaba un interesante paralelismo entre Hernández Vásquez y Delpino y Lamas. Ambos daban muestras de un “desconocimiento” de los principios de legitimación dentro de la literatura. El primero en el campo de la crítica; el segundo en la producción poética. “La delpiniada” no puede interpretarse de manera exclusiva como una parodia a los rituales del guzmancismo, fue también una burla dolorosa al propio Delpino. El podría considerarse como figura representativa de quienes ajenos al dinamismo propio de la esfera literaria, tal y como era definida dentro del poder cultural, se incertaban en ella en una posición marginal. No de manera inocente subtituló Pedro Emilio Coll (1972) un fragmento de su crónica sobre el famoso acontecimiento “Parnaso de arrabal”.

¿Acaso el buen gusto es patrimonio de determinados pueblos? No, todos los pueblos tienen un sentimiento artístico más ó menos desarrollado, según el origen de su civilización, sentimiento variable con las aspiraciones de la raza y con las modificaciones del medio físico y moral; así vemos lo opuesto del concepto de la Belleza, por cuya perfección trabajaron los antiguos pueblos: entre la Esfinge Egipcia, severamente endurecida y el Apolo Griego, donde el mármol toma las imperceptibles curvaturas de la carne, hay un abismo; y sin embargo, son legítimos ideales (Urbaneja Achelpohl 1895, 22).

En este sentido, el objetivo de “nacionalizar la literatura” que condensaba las aspiraciones de los criollistas, sólo era posible si se rompía con la concepción de un ideal artístico universal y absoluto. La literatura de cada nación debía estar en correspondencia con su condición única, y por lo tanto tenía que presentar un aspecto original. Pero esta originalidad se extendía al plano de la nación (también, aunque con cierta ambigüedad, al continente). Mientras que para Coll o Domínici, la literatura expresaba al sujeto individual, para los criollistas era la manifestación tangible de ese sujeto colectivo al que servía de voz homogénea: el pueblo de la nación.

Esto lógicamente tenía consecuencias en la consideración de los problemas que se debatían alrededor de la literatura nacional. Al globalizar la relatividad estética en el marco de la nación, la posibilidad de aceptar como legítimas las producciones literarias que no respondieran a los rasgos atribuidos al sujeto nacional, se reducía considerablemente. En palabras más precisas, se abría espacio a una nueva forma de dogmatismo que, a pesar de no apelar a los fundamentos señalados por un modelo de validez universal, no dejaba de pretender reducir la literatura del país a unos principios de carácter homogéneo. Los ideales artísticos podían ser variados (existían tantos como naciones o pueblos), pero el ideal artístico de la nación debía ser exclusivamente aquel que determinaran sus especificidades constitutivas. De este modo la tarea a la que se dedicarían el crítico y el historiador en el momento de valorar la literatura de la nación sería la de establecer la correlación entre las obras concretas y las marcas de identidad que definían al sujeto nacional.

Estos cambios, sin embargo, no afectaban profundamente el régimen de autoridad que de una manera más radical proponían quienes se afiliaban a las corrientes cosmopolita y decadente del movimiento. Los criollistas tampoco llegaban a considerarse portadores de una verdad absoluta, ni erigían su lugar de enunciación en una dimensión elevada e inaccesible. Por el contrario, lo que legitimaba su proyecto y las apreciaciones valorativas de quienes se adherían a sus postulados era esa especie de empatía con el conjunto de miembros de la nación de los cuales se presentaban como voceros. De ahí que atacaran por igual la autoridad de los antiguos letrados. Legitimar las aspiraciones que se expresaban en su proyecto era una tarea asociada al desmontaje de un sistema de autoridad que reservaba para unos cuantos elegidos la organización del paradigma literario de la nación.

Enfrentamientos, polémicas, desacuerdos. Ese clima de pugnacidad que caracteriza la intelectualidad venezolana de la última década del siglo XIX y que en buena medida se prolonga hasta la primera del XX, es indicio preciso de que la comunidad literaria se ha diversificado, al aparecer nuevos sectores y actores cuyos desacuerdos apuntan a cuestiones esenciales y de consecuencias apreciables en las esferas del poder. El contenido más significativo de ese cambio, en relación con el régimen de autoridad que se pretendía dar a la esfera de la literatura, es la democratización: se produce la formulación de un modelo de autoridad que se define a partir de la conciencia de sus límites, que, en consecuencia, no pretende tener un alcance absoluto y que acepta la presencia de modos alternativos de la valorar los hechos literarios. Esta democratización, sin embargo, no debe conducirnos a creer que el espacio de “lo literario” se definiera como un ámbito de libertad absoluta. El acuerdo entre los modernistas y los viejos letrados en la necesidad de exigir condiciones al crítico y al historiador de la literatura para otorgarle validez a sus afirmaciones e, incluso, la propia apelación a estas disciplinas, demuestran hasta qué punto ambos sectores confluían en la definición de un espacio del poder en el cual pretendían ejercer su hegemonía.

BIBLIOGRAFÍA

- Calcaño, Julio. "Estado actual de la literatura venezolana". En: *El Diario de Caracas*. sd. 23 de febrero, 1894 a.
- _____. "Aquiles Millien". *El Diario de Caracas*. Año I, Nos. 168, 169 y 170; 3, 4 y 5 de abril respectivamente, 1894 b.
- Coll, Pedro Emilio. "Examen de conciencia". En: *Cosmópolis*. Nº 2, pp. 33-39, 1894.
- _____. "La delpiniada". En: *La vida literaria*. Caracas: Congreso de la República y Asociación de Escritores Venezolanos. (Col. Casa del Escritor), 1972.
- Díaz Rodríguez, Manuel.. *Camino de perfección y otros ensayos*. Caracas-Madrid: Edime. (La primera edición hecha en París: Lib. Ollendorf, 1911), 1968.
- Dominici, Pedro César. "El decadentismo literario. A propósito de una conferencia". En: *El Diario de Caracas*. Año II, Nº 336, 24 de octubre. p. 1, 1894.
- Gil Fortoul, José. "Pequeñeces académicas". En: *La doctrina positivista*. Caracas: Ediciones del Congreso de la República, pp. 210-216. (Col. Pensamiento político venezolano del siglo XIX, Nº 13), [1894], 1983.
- Hernández Vásquez, Ramón. "La vida literaria". En: *El Tiempo*. Nº 470, 4 de octubre, 1894 a.
- _____. "La vida literaria". En: *El Tiempo*. Nº 471, 5 de octubre, 1894 b.
- Key Ayala, Santiago. "Un crítico incipiente". En: *El Tiempo*. Nº 476, 11 de octubre, 1894.
- Mata, Andrés.. "Hipérboles". En: *El Cojo Ilustrado*. Nº 140, p. 773, 1897.
- Maldonado, Gerónimo. *Al esfumino*. Caracas: Tip. El Pregonero, 1897.
- Mignolo, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: U.N.A.M, 1986.
- Pardo, Miguel Eduardo. "Para el Olimpo". En: *El Tiempo*. Nº 341, 28 de abril, p. 1 y 2, 1894.
- Picón Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Buenos Aires: Ayacucho. (La primera edición fue hecha en Caracas: Emp. El Cojo, 1906), 1947.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.
- _____. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Arca, 1985.
- Urbaneja Achelpohl, Luis Manuel. "Sobre literatura nacional". En: *Cosmópolis*. Nº 10, pp. 21-24, 1895.
- Zumeta, César. "De una carta literaria". En: *El Tiempo*. Nº 1329, 4 de septiembre, 1897.