

***Cosmópolis*, una alternativa crítica en el campo literario venezolano finisecular**

Laura B. Uzcátegui M.
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA
ulaurabeatriz@gmail.com

25

ENERO- DICIEMBRE, 2017

RESUMEN:

Nos proponemos hacer una revisión de los doce números de *Cosmópolis* que se publicaron entre 1894 y 1895 en la “Imprenta Bolívar”, Caracas, a fin de examinar y comprender cómo las revistas literarias especializadas constituyen, en palabras de Tinianov, “un hecho literario”, un artefacto cultural complejo y alternativo.

Palabras clave: Revistas literarias, Modernismo, Venezuela, Artefacto cultural, Hecho literario.

***Cosmópolis*: a critical alternative in the turn-of-the-century literary field**

ABSTRACT:

We propose a revision of the twelve issues of *Cosmópolis* published between 1894 and 1895 in the “Bolívar printing”, Caracas. Our aim is to examine and understand how specialized literary magazines constitute, in Tinianov words, “a literary fact”, a complex and alternative cultural artifact.

Keywords: literary magazine, Modernismo, cultural artifact, literary fact.

Año I.

Caracas: 1.º de mayo de 1894.

Número 1.º

COSMOPOLIS

REVISTA UNIVERSAL

DIRECTORES Y REDACTORES:

Pedro Cesar Dominici — Pedro-Emilio Coll — L. M. Urbaneja Achelpohl
Administrador: Luis Pereira Solís

Oficina de Redacción y Administración: "Imprenta Bolívar," Oeste 4, N.º 4

CONDICIONES

Este periódico se publicará dos veces al mes.—Suscripción mensual, Bs. 2. Número suelto, Bs. 1,25.—Admite cambios.—La correspondencia puede dirigirse á cualquiera de los Directores.—Colaborarán los que sean invitados para ello.

SUMARIO:

"Charloteo," por los Redactores.—"Neurosisimo," por Pedro César Dominici.—"Una Maja," (poesía) por Julián del Casal.—"Los Siete Maestros," por Enrique Gómez Carrillo.—"De Temporada," (croquis criollo) por L. M. Urbaneja Achelpohl.—"Sin tonía en gris mayor," (poesía) por Rubén Darío.—"Angélica," por R. Cabrera Malo.—"El copo de nieve," por Eloy G. González.—"Impresiones tarasconesas," por Pedro-Emilio Coll.—"Tartarin de Tarascón," (novela) por Alfonso Daudet.

CHARLOTEO

(EN LA REDACCIÓN)

COLL.—Queridos cofrades, estamos solos, nadie nos oye y podemos hablar con franqueza. ¡Que suerte auguran ustedes á nuestro periódico, cuyo bizarro título de COSMÓPOLIS impreso en letras rojas en la portada, alegra el espíritu y atrae como un pecado que diría Barbey d'Aurevilly?

DOMINICI.—Yo creo que debemos recordar el medió ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el espíritu por la indiferencia, pueden contarse las personas que

Luego de revisar en su totalidad un corpus abierto de revistas hispanoamericanas publicadas entre 1892 y 1896, Boyd Carter, en su artículo “El Modernismo en las Revistas Literarias: 1894”, diferencia tres categorías de periódicos literarios. La primera corresponde a los “semanarios ilustrados” (1979: 6), tipo *magazine*, entre ellos *El Cojo Ilustrado* (Venezuela) y *El Mundo* (México). Para Carter, estos se diferencian por su carácter misceláneo e informativo de aquellas producciones que ocupan la segunda y tercera de sus categorías, es decir, la de periódicos como *La Revista Gris* (Colombia), *Cosmópolis* (Venezuela) y *El Iris* (Perú), “encaminados a la revaloración y a la renovación de la cultura nacional, mayormente inspirados en la conciencia de las corrientes de modernidad estéticas entonces vigentes en Europa y especialmente en Francia.” (Ibidem), y la de aquellas publicaciones que, como *La Revista Azul* (México) y la *Revista de América* (Buenos Aires), “perfilan aspectos o posturas de aceptación de la nueva tendencia (modernismo literario) de punta a cabo” (Ibidem). El trabajo de Carter es importante como antecedente no solo porque –como hemos visto– fija una serie de categorías que permiten distinguir la naturaleza de las diferentes publicaciones periódicas literarias de finales de siglo, sino porque ayuda a comprender el rol de estas en el proceso de modernización de la literatura hispanoamericana. Pero Carter no muestra con claridad en qué medida estas intervienen en “el reparto de lo sensible”, en lo que Rancière (2007) llama la “política de la literatura”, ni cómo contribuyen en la producción de bienes simbólicos desde el espacio marginal que ocupan dentro de sus respectivos campos literarios nacionales.

Por otro lado, las diferencias entre las tres categorías de Carter no son suficientes para describir estas publicaciones. Carter emplea un concepto restringido de revista ilustrada y desconoce los grabados y el empleo de variados *clisés* y viñetas en *art-nouveau* que pueden encontrarse en *Cosmópolis*¹. Del mismo modo, debe señalarse que las revistas que ocupan la segunda de estas categorías fueron consecuencia directa de las que pertenecen a la tercera. En otras palabras, tanto *La Revista Gris* como *Cosmópolis* y *El Iris* aparecieron después de *La Revista Azul* y la *Revista de América*. Esto es comprensible si, además del aspecto cronológico, tomamos en cuenta quiénes eran sus directores. Mientras que Manuel Gutiérrez Nájera (para el caso mexicano), Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre (para el caso argentino) gozaban de cierto reconocimiento entre la comunidad literaria de la época, Maximiliano Grillo y Salomón Ponce Aguilera (para el caso colombiano), Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja A. (para el venezolano), y Clemente Palma (para el peruano), eran escritores

todavía desconocidos fuera de lo nacional, cuyo interés por experimentar los lleva a crear publicaciones alternativas que, según Carter, “se destacan por la inteligente calidad de su crítica” (Ibíd: 9) y por “su actitud polémica” (Ibídem). Esto no quiere decir que *La Revista Azul* y la *Revista de América* no esbozaran un programa estético a través de manifiestos, ensayos y reseñas críticas (los primeros del modernismo, si se parte del texto del mexicano, “El cruzamiento en literatura”). Desde estas plataformas periódicas también se define esta nueva estética que se debate todavía entre llamarse “decadentismo” o “simbolismo” y se proponen nuevas formas de percibir el arte. La diferencia entre las dos últimas categorías señaladas por Carter estaría entonces, más que en el contenido de sus materiales, en el nivel de formación de sus productores y en el radio de acción que cubren las revistas de la segunda categoría con respecto a las de la tercera. Aclarado esto, hemos decidido partir del estudio de Carter con la finalidad de concentrarnos en *Cosmópolis*, una de aquellas revistas que se ubican dentro de la segunda de sus categorías, que –por razones prácticas– hemos decidido dar el nombre de “revistas literarias especializadas”. En este sentido, nos proponemos hacer una revisión de los doce números de esta revista que se publicaron entre 1894 y 1895 en la “Imprenta Bolívar”, Caracas, a fin de examinar y comprender cómo las revistas literarias especializadas constituyen, en palabras de Tinianov, “un hecho literario”, una “forma nueva”, “un nuevo principio de construcción de una nueva utilización de la relación entre el factor constructivo y los materiales” (2005: 205-208) que en principio se percibirá como “error”, “deformidad”, pero que, en la medida en que se propongan “transformar” su medio a través de relaciones de oposición con principios constructivos ya naturalizados, con las instancias que conservan el capital simbólico y determinan quién entra o sale de aquello que Pascal Casanova denomina “el panteón de la literatura nacional” (2001), interrogan la competencia de las autoridades que “legislan” en materia de bienes simbólicos. Así, las irregularidades que introducen las revistas literarias especializadas en la poética normativa del género pueden verse como potenciales formas de un nuevo principio constructivo que desautomatiza y desnaturaliza los preexistentes y heredados.

Desde esta perspectiva, podemos preguntarnos si, durante el modernismo, las revistas literarias especializadas pueden considerarse artefactos culturales complejos y alternativos. Esto sin perder de vista que en ellas operan simultáneamente una evidente noción de “utilidad” y redes de significación que, al tiempo que utilizan convenciones y concepciones naturalizadas acerca de la prensa, de sus formatos y funciones, interrogan y cuestionan estas

mismas convenciones. Por ejemplo, cuando surge *Cosmópolis* en el escenario de la literatura nacional, lo hace como un ejemplar más entre las variadas producciones periódicas venezolanas: gacetas, semanarios, diarios, diarios de avisos, periódicos jurídicos, periódicos de carácter político-humorístico, periódicos ilustrados, *magazines*, folletines (Alicia Ríos, 2006). El formato que adopta es el de la revista francesa, con sus amplias editoriales y espacios para la reflexión crítica². No obstante, cuando los directores y redactores de *Cosmópolis* intentan definirla, no parecen estar claros en si se trata de un “periódico” (Coll, Dominici y Urbaneja, 1894: 3), de una “revista” (Coll, 1895: 3) o de “una especie de antología mensual de los escritores jóvenes venezolanos en la que en críticas, novelas, poesías, va dejando cada uno parcelas del alma” (Ibidem.), “un excelente campo de inducción para el que anhele, si no preveer (sic) a lo menos presentir cuál será el porvenir de esta nación” (Ibidem.). Lo que sí destacan es el carácter ecléctico de la revista y las dificultades con las que esta se introduce en el mercado editorial, en el que debe competir fundamentalmente con *El Cojo Ilustrado* (la revista “bellamente ilustrada”) y *La Opinión Nacional* (el órgano propagandístico del gobierno). A partir de lo señalado podemos destacar, en primer lugar, que el género no está definido: se trata de una publicación periódica (primero quincenal, más adelante mensual por razones económicas) que se distingue de sus pares por el marcado interés que le otorga a la crítica literaria; en segundo lugar, su legitimidad dentro del campo cultural se justifica mediante el argumento de que ella, como las otras, contribuye a la formación del público lector (idea heredada del pensamiento de la ilustración que en Hispanoamérica prevalece durante todo el siglo XIX), además de servir de paladín para los jóvenes escritores nacionales e internacionales. Ahora bien, con respecto al primer punto señalado, podemos decir que *Cosmópolis* pone en evidencia ese desplazamiento que Tinianov describe como una especie de “línea quebrada” (2005: 207) en la evolución de todo género. *Cosmópolis* registra el momento en que la prensa venezolana deja de cumplir su función práctica y su “utilidad” pasa a un segundo plano. Para Tinianov lo que es hoy un “hecho literario” se convertirá mañana en un texto ordinario de la vida social y desaparecerá de la literatura. El modelo de la prensa anterior a 1894, de los diarios de gran tiraje y de los *magazines* se naturaliza, de modo que la revista literaria especializada (*Cosmópolis*, entre ellas) surge como una variante que no tardará en convertirse en un “hecho literario”, en un “artefacto cultural” que además –y esto nos lleva a nuestro segundo punto– cuando habla de “formar al público”, lo hace desde el plano de lo estético. Esta intención de “formar” el gusto es reiterativa y será percibida entonces como un desvío, una deformidad que rompe con lo convencional: las notas que refieren a esta reacción por parte

de quienes ocupan las instancias de consagración, también es referida a lo largo de la revista por parte de sus directores.

Ahora bien, hemos señalado y descrito brevemente las características de las revistas literarias especializadas, las circunstancias en las que surgen, cómo fueron concebidas y cómo las percibieron los lectores que conforman esa “comunidad literaria” de finales de siglo XIX. Pero, hay que destacar que, aun cuando la prensa fue el principal medio para que buena parte de la literatura decimonónica venezolana se difundiera dentro y fuera de lo nacional, hasta hace unos años los estudios literarios obviaron el medio y se concentraron en el análisis textual de sus contenidos. Tinianov señala que “las revistas, las misceláneas literarias existían aún antes de nuestra época, pero sólo en nuestro tiempo se llegaron a considerar una obra literaria peculiar, como un *hecho literario*” (Ibidem: 208). ¿Qué hizo que estos artefactos comenzaran a verse de otra manera, como construcciones y obras literarias particulares? Luis Miguel Isava explica que ha sido necesario un cambio de paradigma, una “reorientación” de la mirada teórico-crítica que «ahora brinda “atención lectora” (...) a objetos que antes simplemente se consideraban fuera de su radio de acción e interés» (2009: 450). Captar lo que él llama el “espesor significativo” de los artefactos culturales, en este caso de las revistas literarias especializadas, implicaría entonces explorar las transformaciones que se activan progresivamente en el campo cultural de finales de siglo a partir del momento en que estas “ponen en obra las transformaciones estéticas y culturales que el modernismo hace posibles para las literaturas nacionales, es decir, cuando el modernismo se muestra –desde la plataforma periodística– como una alternativa literaria que puede fortalecer la literatura nacional (sacarla de la muralla levantada por el realismo costumbrista y tradicionalista), e incluso reconfigurar las representaciones de lo nacional (desde el criollismo). Veamos pues de qué modo se dan dichas transformaciones en el caso venezolano de *Cosmópolis*.

1. Naturalización y extrañamiento:

Ellos (los artefactos culturales) constituyen formas complejas de significación que sólo en la “cercanía”, como diría Heidegger, nos colocan en el espacio excéntrico en el que pierden su familiaridad para convertirse en complejas formas de interrogar y teorizar la cultura.
(Isava, 2009: 453).

Para evaluar la complejidad de las revistas literarias especializadas en tanto artefactos culturales y entender cómo operan en su contexto es

necesario dilucidar la noción de modernismo que estamos manejando. Por este entendemos una *formación artística específica* (Williams, 1994: 58- 59), literaria, independiente, “autoinstituida”, de ruptura, que surge durante las últimas décadas del siglo XIX en Hispanoamérica (1875- 1880³) como una especie de organización informal que —como señala Williams para el caso europeo— es consecuencia de dos factores: “el desarrollo de las academias de enseñanza, con su tendencia a prescribir reglas; y la importancia creciente de la exposición, dentro de las condiciones de mercado que siguieron al patronazgo” (1994: 60). En Hispanoamérica, para las fechas, el mercado económico del arte es incipiente y el discurso de la modernización literaria pretende, entre otras cosas, aquello que en Europa y Estados Unidos ya se había logrado, “la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos” (Bourdieu, 2010: 85). De modo que no puede pensarse en las “academias” y en los diversos tipos de “organización grupal” tal y como las registra Williams porque todavía hay relaciones solapadas de dependencia entre los que forman parte de estos dos tipos de formaciones. El campo literario venezolano se está gestando y en él pueden rastrearse una serie de tensiones por “la autoridad del saber”. Belford Moré señala que la crítica y la historia literaria ocupaban aquí una posición ambigua: eran catalogadas de géneros literarios pero también se definían como disciplinas de conocimiento (2002: 70). La función de la crítica era, durante la época, “dar cuenta de un aspecto de la realidad: la literatura de la nación” (Ibidem), “en ella se trazaban modelos generales de racionalidad que, al estimarse ajustados a las especificidades de lo real en su sentido más amplio, luchaban por imponerse como los principios que demarcaban la legitimidad en el conocimiento” (Ibidem). Dichos modelos corresponden a tres saberes diferentes: 1. El conservador, que de una u otra forma apuntaba hacia la religión y sostenía que toda obra que aspirara a “un rango literario” debía modelar su lenguaje según los modelos arquetípicos, la gramática y el diccionario; 2. El positivista, cuyas operaciones se fundamentaban en la trasposición de las teorías de Darwin, Taine, Max Nordau y Spencer al ámbito de la crítica literaria; y 3. El modernista o “autónomo” (Moré, 2002: 71- 87). De manera que durante las dos últimas décadas del siglo XIX las tensiones que se produjeron en los sectores de la crítica literaria venezolana oscilaron entre continuar aferradamente al modelo del saber conservador heredado, naturalizado e instituido a través de las Academias, dejarse penetrar por las nuevas corrientes positivistas que, a partir de 1880, ganaban más adeptos

dentro y fuera de los claustros universitarios e identificarse con la posición “independiente” que asumen los decadentistas y simbolistas desde espacios no formalizados como los de las revistas⁴.

El periódico y las revistas representan en Venezuela, durante el siglo XIX, “un conjunto de ventajas tecnológicas que permitían la creación de un horizonte de actualidad común en el que se desplegaba imaginariamente la dinámica del poder”⁵. (Ibid, 28), además de ser la herramienta “civilizatoria” cuyos esfuerzos estaban orientados a concretar el “proyecto nacional”, es decir, a alcanzar ese grado de homogeneidad cultural deseado y necesario. Frente a este escenario, la idea de la prensa como medio para “educar” se naturaliza; ella es la aliada de los proyectos políticos del estado, un canal de comunicación entre clases sociales. El público cuenta, por un lado, con una prensa oficialista, y, por el otro, con órganos que van a contrapelo de los primeros. Pero a mediados de siglo, como detecta Ríos en “Gestar la Nación: prensa y cultura en el siglo XIX”, un sector de la prensa nacional se distancia conscientemente del tema político y también introduce avances tecnológicos: “comienza a abandonarse el tono ceremonioso y pesado de la larga reflexión social y política” (2006: 182), se introduce la imprenta a vapor, y las revistas se hacen más sofisticadas al incluir grabados, fotografías, dibujos y caricaturas (Ibidem). Es durante esta mitad del siglo XIX que surge *Cosmópolis. Revista Universal*. En su editorial, con un lenguaje exaltado, cargado de la retórica del “arte por el arte”, Coll, Dominici y Urbaneja la presentan como una alternativa en el campo literario que ofrece, bajo una presentación sencilla y de bajo costo (en comparación con su contraparte, *El Cojo Ilustrado*), textos especializados en literatura y una sección de crítica en la que colaborarán solo quienes hayan sido “invitados” (1894: 4- 5). En este sentido, mientras la prensa convencional busca contribuir positivamente con la consolidación del proyecto nacional, *Cosmópolis* plantea la “descomposición” selectiva del género tal y como se conocía y se concebía. Dicho proceso de descomposición de la forma convencional comienza desde el “desorden” de su manifiesto literario, escrito a tres manos, del que se desprende la voz “esquizofrénica” de la redacción como entidad mayor. ¿Cómo leer este texto, que debería definir los propósitos de la revista, cuando está enmarcado en una pieza de teatro, tragicómica, en la que pululan los signos de admiración, el sarcasmo, las ideas se agolpan, las frases no se terminan, sus actores se atropellan, se cuestionan a sí mismos y no llegan a ninguna conclusión?, ¿Como un manifiesto de carácter performativo, inconcluso, en el que las distintas voces que construyen la revista son asaltadas por la mirada indiscreta de los lectores-espectadores que, desde afuera, tienen

acceso al espacio de lo privado (la redacción) y asisten al momento en que “nace” la revista como cuerpo editorial de un grupo literario? o ¿como un manifiesto de carácter performativo en el que la voz de la revista se inviste de los nombres de sus redactores para mostrar las puntadas gruesas con que se construye un programa literario que pretende “develar” y “modelar” el futuro literario de la nación, es decir, como una forma irregular del género, una que busca desarticular la concepción tradicional (seria) del manifiesto, y, en su lugar, mostrar un simple “charloteo”?⁶

Pareciera que el propósito civilizatorio al que hacen alusión los demás periódicos desde sus páginas se trastorna en *Cosmópolis*. Por un lado, el título de la revista en sí ya encierra ese eclecticismo que se mantiene a lo largo de sus números, no solo en la selección de sus materiales sino en la propuesta de su sección crítica. Por el otro lado, el título del manifiesto justifica el carácter desordenado en la disposición de dichos materiales. En otras palabras, mientras que las publicaciones periódicas convencionales apuntan a mantener una orientación editorial coherente con “las necesidades del público”, *Cosmópolis* desactiva el saber de “la autoridad”, se “especializa” y, al hacerlo, “democratiza” la experiencia de lo literario y afecta las maneras tradicionales de comprender el arte. Su función ya no es solamente “informar” sobre lo más “nuevo”, sobre lo que ocurre dentro y fuera del país; ni difundir las obras de los escritores nacionales e internacionales; su osadía la lleva a ofrecer un espacio “ilegítimo” para que se pronuncien todos aquellos que permanecen en la periferia del circuito literario nacional de la crítica. Esta característica la convierte en un cuerpo extraño que se inserta en el centro del campo como un nuevo fenómeno procedente de los “traspatios y los bajos de la literatura” –como dice Tinianov parafraseando a Shklovski (2005: 209)–. Cuando Coll, Dominici y Urbaneja emprenden este trabajo editorial tienen veintidós años de edad. Los tres se están insertando en la industria cultural sin ningún capital o patrocinio (se puede hacer un seguimiento de los problemas financieros de la revista a través de las notas al final de cada número); los tres están fuera de las instancias de consagración, no gozan del reconocimiento de sus pares, no pertenecen a ninguna institución, ni han construido una reputación a través de los años. Y, aunque sí forman parte de la clase ilustrada, el saber que ponen en práctica atenta en todos los sentidos contra la estabilidad de la comunidad disciplinaria conservadora.

Este saber, el modernista, es heterogéneo. Alberto Barisone dice que la crítica modernista parte de tres fuentes, principalmente. Estas son, la filológica, la positivista, la impresionista (2012: 79- 98). A estas habría que añadir un saber “psicologista” relacionado con las teorías del tempera-

mento (Moré, 2002: 81). De modo que su discurso, a los ojos de las otras dos instancias críticas formalizadas, resulta incomprensible, incoherente. Dominici, hace mención de esto en varias oportunidades. En el “Charloteo”, por ejemplo, dice:

Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos (...); si a esto se agrega que nuestro periódico va a estar redactado por tres jóvenes; y sobre todo, por tres jóvenes que no andan con los hombros levantados, ni hablan con la superioridad de los enciclopedistas, comprenderéis fácilmente que no lo leerá nadie. (1894: 2).

Más adelante, en un artículo titulado “Reforma”, Dominici expresa:

Con este número termina el primer tomo de este periódico, cuyo *cosmopolitismo* ha parecido a unos ridículo y a otros ameno. No ha faltado quien nos critique, aunque de una manera solapada y bajo la careta del anónimo; pero la mayoría de la prensa ha sido benévola y nos ha dado fuerza para continuar en la lucha literaria que nos hemos impuesto; hemos recibido felicitaciones que nos han enorgullecido en sumo grado, y Bolet Peraza, César Zumeta, Manuel Revenga, Gil Fortoul, Romero García, Miguel Eduardo Pardo, Lisandro Alvarado, Pimentel Coronel, Betancourt Figueredo y muchos otros, glorias de nuestras letras patrias, nos han ofrecido honrarnos con su colaboración.

Del exterior también hemos recibido voces de aliento (...), las revistas del exterior han correspondido a nuestros canges; Salvador Rueda, Gómez Carrillo, José S. Chocano y Darío Herrera han prometido enviarnos trabajos expresamente escritos para *Cosmópolis*. (1894: 162).

Y Coll, en el último de los números, valora retrospectivamente la revista en un texto que viene a ser “la despedida” del número doce, del primer trimestre, segunda etapa:

El *Charloteo*, pedantesco y sincero al mismo tiempo, con que abrimos la campaña, dice muy bien cómo pensábamos y sentíamos en esos días (...). Mas el *Charloteo* pasó y el número entero cayó simpático y fue recibido con raro entusiasmo por la atrabiliaria juventud y por el público en general, amén de uno que otro espíritu académico que se sintió acometido de un violento ataque de dispepsia por el atropello que hacíamos a la gramática y al buen sentido”. (1895: 142-143).

Las tres citas ilustran el efecto de “extrañamiento” e “incomodidad” que la revista literaria especializada genera en el campo cultural de finales de siglo, especialmente en un sector que ellos no terminan de mencionar, aunque el artículo “A los críticos” (1894) es elocuente en su ataque al modelo seguido por el crítico gramático (“maniático-purista”, lo llama Dominici), sometido por el diccionario, la sintaxis y la métrica. Las reacciones que genera *Cosmópolis*, reseñadas por Dominici y Coll⁷, van del asombro al escándalo, pasando por el entusiasmo de aquellos que se identifican con el modernismo (jóvenes en su mayoría). Por los nombres que mencionan de aquellos intelectuales y escritores que los animan a continuar en la labor periodística podemos deducir que los modernistas están más cercanos al saber positivista que al tradicionalista-conservador; ya hemos señalado anteriormente que su saber se construye también a partir de la confluencia de las teorías científicas sobre el medio, la herencia y la evolución. Tal y como se sostiene en el epígrafe con que abrimos este apartado, *Cosmópolis*, con los mismos elementos, valiéndose de la tecnología que representa el periódico en el atrasado contexto literario venezolano, de un público ya familiarizado con la posibilidad de reproducir el texto literario masivamente, y con los efectos que esto tiene sobre la percepción de la literatura, representa un nuevo principio constructivo que, aunque “extraño” espera por instalarse y “referir más allá de sí mismo”, evidenciar y complejizar su “espesor significante”. Veamos ahora cómo este principio logra cuestionar, descentrar y “afectar” (Benjamin, 2015: 29) las formas tradicionales de percibir sensiblemente lo literario por medio de “protocolos de la experiencia”.

2. *Cosmópolis*, ¿un protocolo de la experiencia?:

No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes: vislúmbrase apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. (...)

Todo es expansión, comunicación, florecencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas.
(José Martí, “Prólogo” Al poema *Niágara*)

Hemos dicho que las revistas literarias especializadas prestan un interés particular a la inserción de textos críticos, ya se trate de ensayos, crónicas literarias, reseñas críticas, semblanzas, entre otros. Este aspecto ha sido resaltado por Henríquez Ureña, Carter, Ríos, Alcibíades, Moré, Rama,

Julio Ramos, y toda una tradición crítica. En el caso de *Cosmópolis* puede notarse que esta crítica es de carácter programático, es decir, ella apunta a comunicar las claves para entender la literatura moderna, llámese naturalismo, decadentismo, simbolismo o criollismo. Además del manifiesto literario y de lo que en adelante llamaremos “textos programáticos”, se suman otros tipos de textos como notas, comentarios que anteceden a traducciones, fragmentos de novelas y poemas que esbozan poéticas. La presencia de estas publicaciones no es constante, a veces, por número, encontramos tres o cuatro textos programáticos en un total de diez colaboraciones. Esto nos da a entender que no hay un plan cerrado preestablecido por parte de sus directores y redactores; pero, aunque la revista no está dividida por secciones, nosotros podemos deslindar cinco segmentos: 1. El comprendido por los textos literarios, 2. El de la crítica literaria, 3. El de traducción, 4. El de las notas informativas y 5. El de las ilustraciones (retratos de escritores y críticos literarios). Todos ellos deben entenderse como partes equilibradas de una estructura orgánica, la revista. Pero, en esta oportunidad, nos detendremos especialmente en la sección dos.

Sobre los textos literarios: en este segmento encontramos fragmentos de novelas, poesía, cuento, relatos breves, y crónicas de todo tipo. Como hemos señalado anteriormente, muchos de estos también cumplen una función programática, no solo a través de las notas o breves introducciones que justifican la selección del texto, que resaltan su carácter novedoso y “extraño”, sino a través de la propuesta experimental que estos traen consigo desde el punto de vista formal y temático. Muchos de ellos plantean una reflexión sobre los principios generales del fenómeno literario que registran, en este caso el modernismo. Para Mignolo, este tipo de textos puede entenderse como una manera de teorizar que apunta a definiciones esenciales de la literatura, pero que también sirven de base para la interpretación (1986: 19). Y vistos como parte de un todo, como factores subordinados de un artefacto cultural, pueden leerse, primero, como muestras de las relaciones comerciales literarias y de los intercambios transnacionales; y segundo, como una manera más de reafirmar el cosmopolitismo de la revista, en la medida en que cada colaboración (en español) va dibujando un mapa geopolítico particular en función del origen de cada autor. Ejemplo de ellos pueden ser: “Neurotismo”, un poema en prosa de Dominici (1894: 5-8), la crónica “Los siete maestros”, de Gómez Carrillo (Ibidem: 9- 13), y las “Acuarelas” y “Aguafuertes” de Urbaneja.

Sobre los textos críticos: este tipo de producciones está presente en los diferentes números de *Cosmópolis*. Sin embargo, nos interesa destacar que

cada ejemplar siempre abre con un texto de estas características (firmado por uno o dos de sus redactores), y que en ellos es todavía más clara la actitud programática de la publicación. Este es el tipo de producción que precisamente –según María Pilar Celma Valero– sirve de fuente historiográfica para reconstruir el contexto global de la revista en toda su complejidad y dar cuenta del panorama literario de finales de siglo. (2014: 116). “Charloteo” (nº1), “Examen de conciencia” (nº2), “El simbolismo decadente” (nº3), “Los hermanos Zemganno” (nº4, 5), “Reforma” (nº6), “A los críticos” (nº7), “La sugestión literaria” (nº8), “Esquela” (nº9), “A propósito de Cosmópolis” (nº10), “Más sobre literatura nacional” (nº11), “José Martí” (nº12). En todos ellos encontramos una serie de argumentaciones que buscan desactivar el saber autorizado y legitimar el saber crítico modernista, en otras palabras, persuadir al lector de que existen maneras alternativas de comprender y experimentar (como vivencias y percepciones que se acumulan) lo literario, mostrar las limitaciones de la crítica tradicional frente a un nuevo fenómeno (la literatura modernista) y construir nuevas categorías: describir procesos de comprensión y asimilación que estén más allá de lo filológico, de lo unívoco o subjetivo⁸. Al tiempo que estos textos esbozan procedimientos críticos que ellos califican de “científicos” o “modernos” van configurando una representación distinta de lo nacional, van haciendo una nueva cartografía. Tal es el caso de los ensayos de Urbaneja, “Sobre literatura nacional” y su secuela “Más sobre literatura nacional”. En estos el escritor desarrolla aquello que antes había anunciado desde el “Charloteo”: “hacer que vibre la nota criolla” en la revista y en el programa que esta configura (1894: 5). La puesta en práctica de su criterio estilístico a través de los textos creativos se complementa entonces con estos ensayos en los que se insta al lector a “rasgar viejos prejuicios” (1895: 21). Esto consiste en: discutir la educación formal y los valores literarios preestablecidos⁹, entender que el concepto de belleza es cultural y repensar la literatura nacional, es decir, abrir su compás –más allá de la tradición y de su deuda con la literatura hispana–, para introducir estéticas modernas originadas en otras literaturas (naturalismo e impresionismo). El resultado, después de un proceso lento de lectura y asimilación será, entonces, un producto totalmente distinto: el criollismo, la “verdadera” manifestación del americanismo (Idem).

Sobre las traducciones no ahondaremos en esta oportunidad¹⁰. Basta decir que esta sección está comprendida por fragmentos de capítulos de novelas, poemas y cuentos, artículos de crítica, crónicas y ensayos de obras de la literatura francesa, alemana y rusa, entre otras. Es importante destacar que, en la mayoría de los casos, estos textos son introducidos por los directores de

las revistas. Por ejemplo, “Tartarín de Tarascón”, el capítulo traducido de la novela de Daudet, es presentado por un texto de Coll, titulado “Impresiones Tarasconesas”, en el que este evidencia la puesta en práctica del ejercicio interpretativo del crítico modernista, el crítico-artista.

Los segmentos cuatro y cinco, comprendidos por las notas y las reproducciones de retratos (grabados), respectivamente, constituyen una fuente valiosa de información para el estudio de las revistas literarias especializadas. En parte, porque, en el caso de las notas, prestan información acerca de la actualidad de la revista, de cómo se posiciona en el campo literario¹¹, y de sus limitaciones¹². Estas resultan hoy marcas que denotan las circunstancias de la publicación y sus altibajos. Por otro lado, los retratos comienzan a incluirse en la revista al final de cada ejemplar, a partir del número cinco. Por lo general, en ellos se reproduce la imagen de escritores hispanoamericanos y europeos, entre ellos, Paul Bourget, José Gil Fortoul, Julián del Casal y José Martí. Resulta curioso que a cada imagen corresponde una semblanza. A partir del retrato el lector puede identificar y comprobar la veracidad de la descripción escrita, que va más allá de resaltar los rasgos físicos y morales del personaje y de la simple biografía. Estas semblanzas incluyen comentarios críticos apreciativos. Ambos textos (escrito y visual) se acompañan y se complementan, pues persiguen un mismo fin: legitimar el saber modernista y trazar una línea de pensamiento coherente que contribuya a la construcción de una nueva tradición, una alternativa, la moderna.

Para Walter Benjamin son bien conocidas las modificaciones que la tecnología de la imprenta provocó en la literatura (2015: 28). Si asumimos que dichas modificaciones se potenciaron durante la era industrial con la utilización de la imprenta a vapor, entonces podemos decir que la prensa transformó las relaciones entre el productor, el texto literario y el receptor. En el ensayo de donde extraemos esta cita, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, Benjamin dice, más adelante, que alrededor de 1900 –una fecha que para este trabajo nos atrevemos a retrotraer al surgimiento de las revistas literarias especializadas modernistas– “la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que no sólo comenzó a hacer de la totalidad de las obras de arte heredadas su objeto y a someter el efecto que producían a las más profundas modificaciones, sino que conquistó para sí un lugar propio entre las maneras de proceder artísticas” (2015: 29). La prensa permitió una especie de “democratización” de la cultura al poner en manos de “la masa” objetos artísticos antes vedados. Pero esto implica también que la herencia se seleccionaba a discreción de los redactores y, en el caso concreto de las revistas literarias especializadas, en función de un programa de formación

modernista. Al adecuarse al formato de la revista literaria los distintos géneros literarios tradicionales (novela, cuento y poesía), la percepción del objeto, de su literariedad y de lo heredado se modifica sustancialmente. En muchos casos el lector solo tendrá de ellos una percepción fragmentada, dada las limitaciones espaciales de la revista. Esto implica que su valor cultural se pone en cuestión o se debe “reconstruir” (completar imaginariamente) al no poder percibirse la obra en toda su magnitud. Asimismo, la prensa trae consigo la proliferación de otros géneros que por su carácter exhibitivo no adquieren todavía la cualidad de literarios. Ellos son, la crónica y la reseña crítica, que además llevan implícito el valor económico que adquiere el texto literario en prensa.

Los procesos de adaptación de los géneros tradicionales, el surgimiento de otros, más el persistente interés en mantener una sección de crítica literaria, en la que se explanen las formas y procedimientos para entender la literatura moderna en su justa medida, a partir de un saber construido desde y por los modernistas, se anuncian de algún modo en “Charloteo”, el manifiesto literario. Este texto, finalmente, puede verse como una especie de “protocolo”, en el sentido que Isava le confiere a la palabra: “podríamos decir que un protocolo es el elemento que permite delimitar, identificar y autenticar un estado de cosas como *una* experiencia particular, repetible, inteligible, transmisible”. (2017: 32). Los lineamientos esbozados aquí por Coll, Dominici y Urbaneja, se desarrollan con detalle desde los textos que componen cada segmento de *Cosmópolis* descrito anteriormente. Por lo tanto, podemos decir que, a partir de estos, los modernistas ponen en discusión aquello que permanecía invisibilizado por la tradición: los valores literarios naturalizados; y al tiempo en que lo hacen, los cuestionan y desmontan para “reconfigurarlos” y proponer otros que se refuerzan con la revista, vista en su totalidad. En este orden de ideas, la revista literaria especializada muestra un “conjunto de presupuestos culturales que hacen posible la experiencia” (2017: 31) de un fenómeno literario distinto. Conforme pasa el tiempo, estos otros valores seguirán un proceso de sedimentación, ello permitirá establecer una relación de tolerancia en el campo de finales de siglo entre el valor aurático del arte y su valor exhibitivo, entre los saberes heredados, el modernista y otros saberes emergentes. Así, lo que para la primera generación de modernistas (1875- 1896) representa una crisis ontológica: la profesionalización del escritor y su incorporación en el mercado, las tensiones entre editores y autores, la incompreensión del público inculto (la recepción fallida de los textos modernistas) y la aceptación “forzada” del valor material de la obra de arte; en la segunda generación (1896-1920) resulta llevadero, más

familiar. En medio de estas dos generaciones se ubican las revistas literarias especializadas como una muestra de cómo se va construyendo un protocolo distinto, en este caso, el que permite aproximarse a la literatura moderna y a la escritura periodística como oficio literario. Estas, junto a las otras dos categorías de los periódicos literarios de Carter, permiten visualizar y reconstruir, en parte, el campo literario hispanoamericano de la última década del siglo XIX, y examinar su estado para trazar el escenario que prepara la aparición de las vanguardias a comienzos del siglo XX. La complejidad de estos artefactos, como hemos visto, solo es visible en la medida en que estos se “aprecian” en su totalidad y organicidad, de ahí tal vez las limitaciones de una porción de la crítica literaria frente a estos objetos. *Cosmópolis* es solo la muestra para el caso venezolano, pero sabemos que lo que este fenómeno activa es extensivo a otros contextos de la literatura hispanoamericana.

Notas

- 1 Para Sandra Szir, “el concepto de publicación periódica ilustrada plantea, en primer lugar, un problema de definición. En efecto, se trata de términos indicativos de un objeto impreso que puede caracterizarse en sentido amplio o en sentido estricto. Aplicando a los periódicos la distinción que Michel Pastoureau (1989) establece con respecto al libro ilustrado, podría señalarse que una definición amplia considera que los motivos ornamentales, como bandas, letras ornamentadas o pequeñas viñetas estandarizadas son parte integrante de la ilustración”. (2009: 5).
- 2 Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* señala que “El gran debate de la época se centró entre dos concepciones del periodismo que se consideraron antagónicas: la de origen francés, donde se daba amplio espacio al editorial y a los comentarios doctrinales, la cual venía modelando la prensa desde mediados del siglo XIX, creando los instrumentos de comunicación de las clases altas, y la de origen norteamericano que acentuaba la parte puramente informativa, más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaba las clases bajas” (1995: 70). Para hacer esta afirmación Rama, a su vez, parte de los comentarios de Darío sobre la prensa durante su época en Chile (Ver prólogo al libro de Narciso Tondreau, *Asonantes*) y de un artículo de Aníbal Latino, “El periodismo moderno”.
- 3 Las fechas de inicio-culminación del modernismo en Hispanoamérica encierran una discusión que durante muchos años se mantuvo y que hoy resulta inútil sostener. Baste decir que este movimiento se da entre 1875 (fecha de la llegada de José Martí a México y de los primeros textos programáticos de Manuel Gutiérrez Nájera) y los años de la primera guerra mundial, aun cuando formas

- residuales de estéticas anteriores se filtren durante su primera época (Ver Pedro Henríquez Ureña (1949), “Literatura pura”, en *Las corrientes literarias en la América Hispana*), y su vigencia continúe hasta bien entrado el siglo XX a través del posmodernismo.
- 4 En el apartado sobre “Algunos principios de las formaciones independientes”, Williams establece que las formaciones culturales modernas, los *ismos* por ejemplo, pueden presentar factores distintos en su organización interna. Según esto, el modernismo de la primera época corresponde al tipo de formaciones específicas “que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de una manifestación colectiva pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito”. (1994: 63- 64).
 - 5 Cecilio Acosta, que forma parte de ese saber tradicional y conservador, dirá –por citar un ejemplo–, “El periodismo es hoy, y es hace algún tiempo, (...) la primera condición de la vida social, intelectual y moral; especie de atmósfera que se respira, alimento que nutre, de órgano que comunica, de sol que alumbra. Es la nueva forma más palpable, la más sencilla y clara del pensamiento. (1983: 236).
 - 6 Solamente el uso de la palabra “charloteo” ya devela el criterio burlesco con que la revista presenta su programa de acción. A principios de siglo XX, el DRAE define este término como un derivado de “charla”, tomado del italiano *ciarla*, del que se desprenden “charlador” (Charlatán), “Charladuría” y “Charlar”: Hablar mucho sin substancia y fuera de propósito, por mero pasatiempo. (<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>). El Diccionario de americanismos, por otro lado, muestras una definición bastante interesante: “Charloteo” son “Sonidos guturales y repetitivos de algunas aves como el loro, el periquito y guacamaya por imitación. Cult. (<http://www.asale.org/ayuda/diccionarios/diccionario-de-americanismos>). La conversación desordenada, inconexa y sin propósito de los redactores y directores de *Cosmópolis* es la que, en palabras de Rancière y desde la perspectiva del *régimen representativo de las artes*, puede entenderse como “grito”, ruido sin sentido, la algarabía de tres animales que imitan el estilo de los manifiestos decadentista en uso.
 - 7 Manuel Urbaneja Achelpohl también habla del impacto que generan sus propuestas sobre la literatura nacional en dos textos que abordaremos más adelante, cuando hablemos sobre la reconfiguración del tema de lo criollo que, desde el modernismo, este escritor plantea.
 - 8 En otro trabajo, titulado “Del Modernismo Hispanoamericano: el crítico como traductor de la experiencia del arte”, hemos descrito el modo de proceder de la crítica modernista y su carácter dialógico. (Ver *Contexto*, 2: 22, 2016).
 - 9 Urbaneja dice al respecto: “Desde los bancos escolares conocemos alguno (“los abuelos literarios” que conforman la tradición heredada), cuando a martillazos nos metían taponos de sintaxis, glorificado por ser, dado su tiempo, el autor

- de una de las mejores piezas de aquel género. Después saltan otros de menor cuantía. Con la cuestión del idioma, acusase de corruptores, de asesinos del dialecto. Cuando solo pedimos usar aquellos términos productos de nuestra vida, sancionados por la costumbre. Inaceptable demanda según ellos, pues creen al idioma capaz de hacer literatura cuando solo es un medio”. (1895: 22).
- 10 El papel de la traducción en la formación del crítico artista es un tema que desarrollamos en un artículo titulado: “Del modernismo hispanoamericano: el crítico como traductor de la experiencia del arte”. (*Contexto*, 2016: 46-65).
 - 11 Como ejemplo de las aclaratorias sobre la posición de sus redactores con respecto a ciertas colaboraciones podemos citar la nota del n° 11 de la revista, en la que la redacción comenta, respecto a un artículo sobre la literatura hispanoamericana, lo siguiente, “No todo lo que publica esta revista está de acuerdo con las ideas de la redacción, mas ella cumpliendo el programa de imparcialidad e impersonalidad que se ha impuesto, tiene amenudo [sic] que dar cabida a artículos que contrarían sus propias opiniones, como ocurre hoy con el estudio del P. Blanco García en el que este crítico demuestra una mal disimulada inquina contra los americanos. Creemos que es bueno saber lo que se piensa de nosotros en ‘el otro lado del agua’ (1895: 96).
 - 12 Por limitaciones y altibajos podemos citar la “Nota” del n° 10, en la que la redacción dice, “COSMÓPOLIS no cuenta para pagar su relativamente costosa edición sino con el favor de sus suscriptores; esperamos que el público no dejará morir esta publicación que por un bolívar mensual da cuarenta y ocho páginas de variada lectura” (1895: 48).

Referencias bibliohemerográficas

- Barisone, Alberto (2012) “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”, en Ruiz y Martínez (comp.), *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. Buenos Aires: NJ Editor.
- Belrose, Maurice (1991) “Una historia soterrada en las revistas literarias (1892-1915), en *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Benjamin, Walter (2015) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Caracas: El Estilete.
- Bourdieu, Pierre (2010) “El mercado de los bienes simbólicos”, en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- Casanova, Pascale (2001) *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Carter, Boyd (1979) “El Modernismo en Las Revistas Literarias: 1894”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 2: 5-18.
- Coll, Dominici y Urbaneja (1894) *Cosmópolis. Revista Universal*, 1-12: 1- 144.

- Isava, Luis Miguel (2009) “Breve introducción a los artefactos culturales”, *Estudios*, 17: 440- 454.
- _____. (2017) “De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos” (Texto inédito proporcionado por el autor).
- Mignolo, Walter (1986) *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Autónoma de México.
- Moré, Belford (2002) *Saberes y autoridades. Instituciones de la literatura venezolana (1890- 1910)*. Caracas: La Nave Va.
- Szir, Sandra (2009) “De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX”, en *Prensa argentina. Siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional- Tesco.
- Rama, Ángel (1985) “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Rubén Dario y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones.
- Rancière, Jacques (2007) “Política de la literatura”, en *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Ríos, Alicia (2006) “Gestar la Nación: prensa y cultura en el siglo XIX”, en Pacheco, Barrera y González (Comp.), *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio.
- Tinianov, Iury (2005) “El hecho literario”, en *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Williams, Raymond (1994) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

DICCIONARIOS:

- Diccionario de la Real Academia (1917), en línea, disponible en: <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>, consultado el 22 de diciembre de 2017.
- Diccionario de americanismos de la Real Academia Española (2010), en línea, disponible en: <http://www.asale.org/ayuda/diccionarios/diccionario-de-americanismos>, consultado el 22 de diciembre de 2017.

