

Artículos



José Javier Chacón. *Restauración II*. 2017

LA REPRESENTACIÓN DEL ESCRITOR EN *JULIÁN* DE JOSÉ GIL FORTOUL: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA TRADICIÓN CLÁSICA

Diego Rojas Ajmad

Universidad Nacional Experimental de Guayana

Centro de Investigaciones

y Estudios en Literatura y Artes

rojasajmad@gmail.com

Recibido: 21-02-2018

Aceptado: 15-05-2018

RESUMEN

La representación del escritor en la literatura occidental ha oscilado entre los modelos del ser irracional, entusiasmado, poseído por una especie de locura divina que arrebatara los sentidos, y la del poeta sosegado, artesano de la palabra, quien de manera consciente emprende el proceso creador. Estos arquetipos tienen por sustento la tradición del discurso crítico de la Antigüedad, especialmente en Platón (427-347 a. C.), Aristóteles (384-322 a. C.) y Horacio (65-8 a. C.), tres hitos que pueden ser vistos como parte de un mismo desarrollo y evolución del *logos* crítico. Así, lo que nos proponemos es cartografiar las principales imágenes que a lo largo de los siglos se han generado sobre la representación del escritor y entender el significado de la tradición clásica en la literatura más cercana a nuestra geografía y tiempo, particularmente a la novela *Julián* (1888), de José Gil Fortoul, para intentar comprender el modo de representación del poeta-intelectual en esa novela decimonónica venezolana.

Palabras clave: representación del escritor, *Julián*, José Gil Fortoul, tradición clásica, literatura venezuela.

THE REPRESENTATION OF THE POET IN *JULIÁN* BY JOSÉ GIL FORTOUL: AN APPROACH FROM THE CLASSICAL TRADITION

ABSTRACT

The poet's representation in Western literature has fluctuated between the model of the irrational being, enthusiastic, possessed by a kind of divine madness that captivates the senses, and that of the serene poet, the wordsmith, who consciously undertakes the creative process. These archetypes are based on the tradition of the critical discourse of Antiquity, especially in Plato (427-347 BC), Aristotle (384-322 BC) and Horace (65-8 BC), three milestones that can be seen as part of the same development and evolution of the critical *logos*. Thus, what we intend is to map the main images that over the centuries have been generated on the representation of writers, and grasp the meaning of the classical tradition in the literature closest to our geography and time—particularly the novel *Julián* (1888), by José Gil Fortoul, in order to try to understand the way that the poet-intellectual is represented in that nineteenth-century Venezuelan novel.

Keywords: representation of writers, *Julián*, José Gil Fortoul, classical tradition, Venezuelan literature.

LA REPRÉSENTATION DU POÈTE DANS *JULIÁN* DE JOSÉ GIL FORTOUL: UNE APPROCHE DEPUIS LA TRADITION CLASSIQUE

RÉSUMÉ

La représentation de l'écrivain dans la littérature occidentale a oscillé entre le modèle de l'être irrationnel, excité, possédé par une sorte de folie divine qui ravit les sens, et celui du poète rassis, de l'artisan des mots, qui entreprend consciemment le processus créatif. Ces archétypes ont comme soutien la tradition du discours critique de l'antiquité, surtout chez Platon (427-347 avant J.-C.), chez Aristote (384-322 avant J.-C.) et chez Horace (65-8 avant J.-C.), trois points de repère qui peuvent être considérés comme faisant partie du même développement et de la même évolution du *logos* critique. Aussi ce que nous nous proposons c'est de cartographier les images principales qui au cours des siècles ont été générés sur la représentation de l'écrivain et de comprendre le sens de la tradition classique dans la littérature le plus proche de notre géographie et de notre temps, en particulier le roman *Julián* (1888) de José Gil Fortoul, pour essayer de comprendre la façon dont le poète-intellectuel est représenté dans ce roman vénézuélien du XIXe siècle.

Mots-clés: représentation de l'écrivain, *Julián*, José Gil Fortoul, tradition classique, Littérature vénézuélienne.

Es ya un lugar común destacar la influencia del legado cultural clásico grecolatino sobre el pensamiento occidental. Base de nuestro humanismo, de nuestra modernidad y pilar de la racionalidad que nos ha llevado al actual paroxismo de los logros científicos, Grecia y Roma son, cómo evitarlo, los faros de nuestro ser y hacer contemporáneos. Los grandes temas sobre la política, la ética, la búsqueda por la esencia del ser humano, los modos de llegar al conocimiento y la reflexión por los fines de la existencia, entre otros, tuvieron como punto de partida lo pensado al norte de las aguas del mar Mediterráneo.

Otro de los grandes temas que ocuparon la mente de los clásicos y que, cual “residuo”, fundamenta nuestras ideas de hoy, es el de la figura del poeta y su quehacer en el proceso de creación. La representación del poeta en la literatura occidental ha oscilado entre los modelos del ser irracional, entusiasmado, poseído por una especie de locura divina que arrebatara los sentidos, y la del poeta sosegado, artesano de la palabra, quien, de manera consciente, emprende el proceso creador.

Estos arquetipos tienen por sustento la tradición del discurso crítico de la Antigüedad, especialmente en Platón (427 – 347 a. de C.), Aristóteles (384 – 322 a. de C.) y Horacio (65 – 8 a. de C.), tres hitos que, aunque más de trescientos años median entre ellos y entre las dos culturas, la griega y la romana clásicas, pueden ser vistos como parte de un mismo desarrollo y evolución del *logos* crítico. Dicho de otra forma, *Ión*, *Poética* y *Epístola a los Pisones* no representan tres momentos históricos distintos, sino distintas versiones epistemológicas de la crítica literaria: a saber, la visión de un filósofo, un científico y un poeta sobre la literatura.

Así, lo que nos proponemos es emprender un acercamiento a la “teoría de la poesía”, o *Dichtungstheorie*, según el decir de Ernst Robert Curtius, palabra que designa “el concepto que se ha tenido de la esencia y función, tanto del poeta como de la poesía” (Curtius,

1995, p. 660) y tratar así de cartografiar las principales imágenes que a lo largo de los siglos se han generado sobre los “escritores”. Creemos posible hilar genealogías que nos permitan descubrir nuevos significados en la literatura más cercana a nuestro tiempo, particularmente a la novela *Julián*, de José Gil Fortoul, publicada en 1888 en Leipzig, Alemania, e intentar comprender el modo de representación del poeta-irracional en esa novela decimonónica venezolana.

EL POETA COMO SER INSPIRADO

Aunque, con anterioridad, Demócrito, Aristófanes y Jenófanes representaron al “poeta” y a su proceso creador (Viñas, 2002), será Platón, en los diálogos *Fedro*, *República* y particularmente en *Ión*, quien profundice y busque una explicación acerca de los hilos ocultos del poeta y sus oficios.

El *Ión*, uno de los diálogos platónicos de juventud, nos muestra el encuentro entre Sócrates e Ión, un laureado rapsoda quien se ve enfrentado a la mayéutica acorraladora del famoso filósofo ateniense ante preguntas sobre la profundidad y alcance del arte poética. Argumenta el personaje Sócrates a Ión que “no es por una técnica o ciencia por lo que tú dices sobre Homero las cosas que dices, sino por un don divino, una especie de posesión” (Platón, *Ión*, 536c). Platón inaugurará así la representación del poeta como un ser motivado por fuerzas irracionales, cuyo proceso de creación, actividad inconsciente, no depende de técnicas, artes ni pericias. Insistirá Sócrates con el carácter irracional del arte poética, y dirá: “porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente y no habite ya más en él la inteligencia” (534b).

Esta crítica platónica al quehacer poético debe entenderse desde el sentido político dado a la literatura y desde el contexto del paso de la cultura de la oralidad a la cultura escrita de la Grecia de los siglos V y IV a.C. Si el poeta habla desde el delirio, si es solo un

“intérprete de intérpretes” o un ventríloco manejado por las musas, entonces su finalidad educativa y ética es nula y reprochable por cuanto no es responsable de sus acciones, contrario a las exigencias ciudadanas de la polis. Si el poeta es un irresponsable, un ser que no decide sobre su arte, y la decisión es fundamental en la ética, entonces el poeta no es de fiar, antípoda del filósofo que sí actúa guiado por la razón. Esta irracionalidad en el hacer del poeta tiene su correlato en el saber, y por ello recalca Sócrates en *Ión*: “Quien no posee, pues, una técnica, no está capacitado para conocer bien lo que se dice o se hace en el dominio de esa técnica” (538a), sugiriendo así un cambio en la práctica educativa helénica al destacar los inconvenientes de una enseñanza basada en el discurso poético-mimético.

La crítica no solo se reduce al “hacer” y al “saber” del poeta; Platón incluye la crítica al “decir” cuando cuestiona el lenguaje oral poético-mimético empleado por los rapsodas. Este discurso, caracterizado “por la memorización de los expedientes y las fórmulas y basado en las imágenes, en los eventos y las situaciones, en las cuales el acontecimiento real predomina estructuralmente sobre el concepto” (Reale, 2001, p. 38), es inadecuado para fundar sobre él la cultura racional y filosófica que pretendía Platón como vía para la búsqueda de la verdad.

Esta representación del poeta como ser alado, fundado en la teoría de la inspiración platónica, nos ha dado la imagen de un creador ajeno a las capacidades volitivas, que compone sin comprender bien lo que ha hecho y que, producto de una posesión divina, inesperada, logra una obra de arte. Esta imagen del poeta inspirado tuvo una larga tradición, alimentada durante la Edad Media por la Iglesia y su idea de la humanidad como creación divina, lo que hizo al artista un portavoz de la palabra de Dios, un simple instrumento. Esta representación del poeta se retomó luego con el Romanticismo, cuando lo irracional, lo intempestivo, lo subjetivo e inconsciente volvieron a ser las riendas del arte, en oposición al racionalismo de

la Ilustración, y el artista “entusiasmado” figuró como el más auténtico entre todos los artistas (Velasco, 2013).

EL POETA COMO ARTESANO DE LA PALABRA

El segundo arquetipo que forma parte de las representaciones del poeta en la tradición occidental la encontramos en Horacio. Miembro de la cultura latina clásica, Horacio constituye con respecto a Platón un salto cultural, histórico, geográfico y lingüístico de más de trescientos años, por lo cual una nueva perspectiva epistemológica se evidencia ante la reflexión acerca del poeta y su trabajo artístico. Con Horacio, el poeta deja de ser un demente arrojado por las musas, y el trabajo poético, de febril acontecimiento, pasa a ser una tarea racional, de trabajo constante y de uso consciente del lenguaje. En su *Epístola a los Pisones*, arte poética en la cual aconseja a los hermanos Pisones sobre el modo adecuado del ejercicio literario, Horacio recurre a las imágenes de la metalurgia (“devolver al yunque los versos mal torneados”, v. 441), de la pintura (“La poesía igual que la pintura”, v. 361), de la escultura (“el artesano más modesto uñas moldeará e imitará con el bronce ondulados cabellos, pero fracasará en la obra entera, porque no sabrá dar forma al conjunto”, vv. 32-35) y de otras disciplinas y técnicas que evidencian una práctica meticulosa para describir la creación poética. El trabajo del poeta pasa entonces a ser una “techné”, un saber práctico, ejercitado por medio de una “labor de lima”, en la cual la conciencia, la razón y la voluntad del creador son los responsables de su arte: “La sensatez es principio y fuente del correcto escribir” (v. 309).

Esa sensatez horaciana, opuesta a la locura platónica, tendrá como bisagra la *Poética* de Aristóteles, texto que funda la teoría y crítica literarias como discurso taxonómico y descriptivo y que dará a los estudios literarios la base de sus conceptos fundamentales. Con Aristóteles se despoja la reflexión literaria de los problemas políticos o filosóficos y se enfoca en un sentido más “formalista”, orientado

hacia las estructuras y cualidades técnicas de la obra literaria (Reale, 1992). Ese paso que va de Platón a Aristóteles, de una perspectiva de la literatura racionalista deductiva a una empirista inductiva, es lo que heredará Horacio desde su visión de poeta que habla de su propio oficio. La obra literaria ya no será entequeia, cosa irreal y mágica, sino producto de un quehacer especializado.

Esta representación horaciana del poeta como un artesano de la palabra se opondrá al poeta alado. Es clara la crítica en los siguientes versos de la *Epístola a los Pisones*, en los cuales el poeta inspirado, ensalzado por Demócrito (y luego descrito por Platón), es visto como un vagabundo, loco y desaliñado:

*Como Demócrito da mayor crédito al ingenio que
a la pobre arte y excluye del Helicón a los poetas
sensatos, una buena parte no se ocupa de cortarse las
uñas
ni la barba, busca lugares apartados, los baños evita.
En efecto, conseguirá el premio y nombre de poeta
si una cabeza que no podrían sanar ni tres Antíciras
nunca al peluquero Licino encomienda (vv. 295-301).*

Pero, ¿es toda técnica y razón el arte? ¿Es trabajo constante sin una pizca de locura e improvisación? ¿El poeta nace o se hace? Estas preguntas las respondió Horacio con un justo medio indicando que nada puede hacer una capacidad innata sin un adiestramiento adecuado que logre reforzarlo:

*¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte?
He ahí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el
estudio
sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas
se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente
(vv. 408-411).*

El arquetipo del poeta artesano de Horacio logrará sobrevivir a las restricciones de la Iglesia medieval y, con ayuda del cambio de perspectiva renacentista, que mutó de un teocentrismo subyugador a un antropocentrismo liberador, el poeta se encontró ante la revalorización del individuo y la libertad creadora para ensalzar la razón como conductora del proceso creativo. Así, esta representación del poeta artesano mantendrá su vigencia durante la Ilustración del siglo XVIII y el Positivismo del XIX momentos en los cuales la razón y el trabajo consciente serán los indicadores de una creación poética de valor. En esta época, al decir de Velasco: “el arte está basado en la ciencia, con lo cual las prácticas del genio convocan procesos eminentemente racionales que responden al ideal gnoseológico de la época. El hacer del artista se apoya así en cánones específicos, medibles, racionales y factibles de ser normativizados” (2013, p. 35).

LAS TRANSFORMACIONES DEL POETA Y SUS NUEVOS RETOS

Estas representaciones del poeta, el inspirado y el artesano, podrían imbricarse con la dicotomía nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco, dicotomía esbozada por el filósofo alemán en *El nacimiento de la tragedia* (1872/2000), o con la tipología zoológica de los escritores vivíparos y ovovivíparos expresada por Unamuno, según la cual:

Hay quien, cuando se propone publicar una obra de alguna importancia o un ensayo de doctrina, toma notas, apuntaciones y citas, y va asentando en cuartillas cuanto se le va ocurriendo a su propósito, para irlo ordenando de cuando en cuando. Hace un esquema, plano o minuta, y trabaja luego sobre él; es decir, pone un huevo y lo empolla (...). Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar afuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás ni rehacer lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la última línea. Así me ha dicho que trabajaba uno de nuestros más celebrados novelistas, cuya pluma hace años está colgada. Estos son escritores vivíparos (1966, p. 1195-1196).

Tanto el poeta inspirado como el artesano tienen en el siglo XIX nuevas exigencias culturales, económicas, políticas y sociales que marcarán el surgimiento de los tiempos modernos. Su posición ante el poder, su lugar ante las nuevas demandas del mercado, su imagen de celador de las libertades y abogado de las injusticias, surgen en un contexto en el cual se despliegan el capitalismo, el industrialismo, el estado nacional, la propagación de la vida urbana, el individualismo, las masas en la escena política, la ampliación del público lector, el desarrollo de un mercado del libro y cierta autonomía en el ejercicio de las profesiones liberales, condiciones que

harán del poeta un ser incómodo para el mundo.

Estos cambios sirvieron de nuevo campo de batalla para los escritores. En el contexto del siglo XIX, los poetas alados y artesanos tuvieron la tarea de construir un espacio público que les permitiera sobrevivir y expresar sus ideas para poder insertarse en las dinámicas de la sociedad: a través de sociedades de lectura; a través de puntos de encuentro de carácter oficial o de índole no oficial (café, círculos, salones); a través de medios impresos. Estas transformaciones sociales y culturales fueron llamadas por Raymond Williams “la larga revolución”, “transformadora de hombres e instituciones; constantemente extendida y profundizada por los actos de millones de personas” (2003, p. 12).

Evidentemente que la educación cumplirá un papel fundamental en el desarrollo de estas condiciones de transformación social. A lo largo del siglo XIX europeo, la matrícula de estudiantes universitarios creció exponencialmente y la enseñanza superior adquirió una marcada orientación profesional, mientras que el desarrollo de las instituciones dedicadas a la investigación definió un estamento profesional que hasta entonces no existía: el de los científicos. La sociedad tuvo entonces que adecuarse a la nueva masa de universitarios y científicos, a la cual pueden sumarse periodistas y editores, que ahora demandaban empleo y oportunidades de crecimiento profesional en oficios alejados de los tradicionalmente ofrecidos por el Ejército y la Iglesia. Esta situación de reforma empujó a los hijos de la clase media a avizorar nuevos espacios de poder a los cuales acceder por medio de las profesiones jurídicas, del campo de la enseñanza y de las profesiones liberales.

Ese desarrollo excesivo de la instrucción y la ampliación de las libertades intelectuales tuvo sus consecuencias psicológicas y políticas considerables. El progresivo aumento de los titulados llevó a la formación de un contingente de desempleados o subempleados que, por su formación, estaban capacitados para ocupar puestos de

responsabilidad, pero que veían restringidas las ofertas de trabajo. Estos “intelectuales frustrados”, al decir de Roger Chartier (1995), fueron arrastrados por sus fracasos sociales al radicalismo político y religioso, evidenciando un estrecho vínculo entre la generación de una masa letrada ociosa y el surgimiento de una ideología crítica, contraria al Estado y a la Iglesia; crítica y desacralización que llevaron a los cambios políticos de la modernidad. La Venezuela de mediados del siglo XIX no fue ajena a este auge del intelectual frustrado, existiendo varios testimonios de alerta ante este fenómeno. Quizás baste para ilustrar las palabras de Cecilio Acosta, escritas en 1856:

El título no da clientela, la clientela misma, si la hay, es la lámpara del pobre, que sólo sirve para alumbrar la miseria de su cuarto; y de resultas, vienen a salir hombres inútiles para sí, inútiles para la sociedad, y que tal vez la trastornan por despecho o por hambre. (...) ¿Yo dije que se fabricaban académicos? Pues ahora sostengo que se fabrican desgraciados (...). Véase el doctorado, ¿qué es? Véanse los doctores, ¿qué comen? Los que se atienen a su profesión, alcanzan, cuando alcanzan, escasa subsistencia; los que aspiran a mejor, recurren a otras artes o ejercicio: y nunca es el granero universitario el que le da pan de año y hartura de abundancia. (...)
¿Qué gana el que pasa años y años estudiando lo que después ha de olvidar; porque si es en el comercio no lo admiten, si es en las fábricas tampoco, sino quedarse como viejo rabino entre cristianos? (1982, pp. 671 y 676).

Estos “letrados ociosos” que aumentaban año tras año pivotaban a principios del siglo XIX en temas comunes como la lucha por las condiciones para acceder al poder simbólico o cultural. Esas

condiciones se resumían bajo el concepto general de “libertad de prensa”, “libertad de reunión”, “libertad de asociación”, “libertad de opinión”... Una vez que estas libertades fueron conquistadas, el debate cambió y la pugna entre los escritores surgió ahora como una reflexión por las reglas y condiciones de la misma vida intelectual. El debate ya no giraba en torno a la posición de los poetas en la sociedad, sino en torno a la cuestión de sus propias funciones. La pregunta ya no era saber qué es un poeta, sino saber cuál es su papel en el mundo.

Estos cambios sociohistóricos del siglo XIX que, como vimos, exigían a los escritores nuevas prácticas, propició el surgimiento y consolidación de la representación del poeta como *leitmotiv* para la literatura de la época. En *Rojo y negro*, de Stendhal (1830/1985), el personaje Julien Sorel, amante de los libros, debe vivir constantemente desde la hipocresía para ser aceptado por los otros. En *Las ilusiones perdidas*, de Balzac (1839/2006), Lucien Chardon de Rubempré decide trasladarse a la capital para hacerse de la fama como escritor y choca contra la ambición y la envidia del mundo editorial, terminando por convertirse en lo que detestaba: un periodista derrotado y sin escrúpulos. En *Escenas de la vida bohemia*, de Murger (1845/2007), de la cual Puccini hizo una versión operística, se describe con detalle humorístico y trágico la miserable vida de los escritores y artistas mediocres del Barrio Latino de la Francia decimonónica. Así, el poeta o escritor, como protagonista de la representación en la literatura del siglo XIX, se convirtió en sujeto recurrente que exhibía los desencuentros y angustias que la nueva realidad ponía ante sí.

La Venezuela del siglo XIX fue también escenario de esas transformaciones que exigían nuevas prácticas y nuevas representaciones para el poeta. El tema se hace más explícito en las novelas *Julián (Bosquejo de un temperamento)* (1888), *¿Idilio?* (1892) y *Pasiones* (1895), todas de José Gil Fortoul, en las que se ahonda

en la psiquis de los escritores, sus actitudes y respuestas ante las demandas de la sociedad. Este tema del escritor y sus retos ante la sociedad será luego recurrente en la literatura venezolana del siglo xx, hecho que invita a desarrollar futuros proyectos de investigación para entender las variaciones de la representación del escritor y sus significados en nuestra literatura.¹

En este artículo nos centraremos particularmente en la representación del escritor Julián Mérida, presente en la novela *Julián (Bosquejo de un temperamento)* de José Gil Fortoul, y su posible vínculo con el poeta irracional de la tradición clásica.

JULIÁN MÉRIDA O EL POETA ALADO QUE NO SUPO VOLAR

José Gil Fortoul fue un escritor, historiador, sociólogo y político venezolano nacido en Barquisimeto, estado Lara, en 1861. Sus aportes a la investigación histórica y sociológica y su predominante actuación política, que le llevó a ser diputado, ministro de educación, cónsul y presidente interino del país, han opacado en cierta medida sus contribuciones a la literatura. Aunque sus novelas, poemas y obra dramática sean mencionadas en la mayoría de los recuentos de la literatura de nuestro país, pocos han sido los trabajos de reflexión que toman estas obras como corpus principal de estudio. Su viaje a Europa a temprana edad, con fines políticos y académicos, le permitió conocer de primera mano los aportes de la sociología, del naturalismo y el positivismo, ideas que alimentaron sus ideas y escritos, recopilados luego en sus *Obras completas* en 1956. Gil Fortoul murió en Caracas el año de 1943.

De *Julián (Bosquejo de un temperamento)*, su primera novela, publicada en Alemania en 1888, llegará a decir el crítico venezo-

¹ Novelas como *Al sur del equanil* (1963) de Renato Rodríguez, *Los platos del diablo* (1985) de Eduardo Liendo, *La expulsión del Paraíso* (1997) de Ricardo Azuaje, *Lluvia* (2002) de Victoria de Stefano, *Cadáver exquisito* (2010) de Norberto José Olivares, entre muchas otras, constituyen una tradición en la representación del escritor que bien vale la pena indagar.

lano Osvaldo Larrazábal Henríquez, en su obra *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*, lo siguiente:

Con muy pocas excepciones, la novelística venezolana de la época se desarrollaba dentro de normas repetitivas, y obedecía, en gran parte, a tendencias anquilosadas. Con la aparición de Julián, se produce un tipo de narración que descansa en la vigorosidad y en las posibilidades de una nueva visión dentro de la expresión novelística nacional; es el psicologismo moderno, influenciado por la tendencia naturalista que le imprime mayor vigencia, y avalado por muchas de las particularidades distintivas del realismo. Gil Fortoul combina estos elementos y los utiliza, indiscriminadamente, en esta obra; bien en la resolución del segundo término de las comparaciones, tan frecuentes en la novela; bien en una cierta tonalidad de cinismo en la forma como se resuelven algunos aspectos planteados —y que parecen anunciar el todavía lejano neorrealismo que utilizará José Rafael Pocaterra en la confección de sus obras— (1980, pp. 203-204).

En el caso particular de *Julián*, es posible leer en las ideas y actuaciones del protagonista Julián Mérida la representación de un sujeto conflictivo, irracional, que no se siente parte de un nuevo mundo dominado por la razón, el orden, la medida y el progreso, y que podría explicarse por el contexto de romanticismo-naturalismo-positivismo en el cual está sumergido el pensamiento de Gil Fortoul. Académicamente formado en la filosofía positivista (Cappelletti, 1994), y más conocido por sus trabajos históricos, jurídicos y sociológicos, la influencia literaria de Gil Fortoul se anclaba en el Romanticismo y en el naturalismo de Zola (Penzini Hernández, 1974),

lo que hacía que sus incursiones literarias adoptasen unas peculiares mixturas que motivaron decir al crítico Gonzalo Picón Febres:

En 1888 sorprendió Gil Fortoul a sus amigos con el bosquejo de un temperamento que lleva por título el nombre de Julián. Es una obra admirablemente escrita, con mucho gusto, mucho brillo y elegancia. (...) En Julián hay dos manifestaciones paralelas: la del naturalismo sensual y la de la observación psicológica hasta hacer ver de qué manera es como vive el alma apasionada del protagonista, que tan pronto se deja dominar por el deseo vehemente de los triunfos literarios, como se abandona con la más concupiscente de las voluptuosidades a los deleites desbordados del amor. La acción de la novela es casi nula, y sin embargo, vibra de animación. (...) Julián no es libro para mujeres frívolas cabezas de chorlito; Julián es libro para hombres, y para hombres que piensen, o para mujeres vivas de inteligencia y asaz despreocupadas, de las que saben cómo es toda la vida, aunque lo disimulen mucho con su instintiva habilidad y coquetería graciosa (Picón Febres, 1947, pp. 374-375).

Esta breve novela de 70 páginas cuenta la historia de Julián Mérida, un joven provinciano de veintidós años que intenta probar suerte como escritor en la vida literaria madrileña. Su ímpetu y su inocencia, sus deseos de vivir intensamente la vida para lograr expresar en sus obras la fuerza y dinámica de la realidad, chocan con el sosiego, la constancia y el estudio de sus compañeros escritores. Pareciera que el mundo no es para la improvisación y la locura, sino para quienes trabajan con esfuerzo, y Julián opta por la evasión definitiva.

La novela inicia con una descripción del protagonista, acorde con el desaliño e insania de los poetas entusiasmados, aspecto ya criticado por Horacio en su *Epístola*, y que es destacado recurrentemente a lo largo de la novela:

Muy delgado y muy pálido; los cabellos en desorden; grandes ojos negros, habitualmente tranquilos y tristes, pero apasionados y llameantes a poco de haber empezado a hablar; vestido con cierto abandono de poeta romántico; nervioso como una mujer; de andar rápido y ademanes bruscos... (Gil Fortoul, 1888/2006, p. 9).

Julián Mérida es la representación del poeta inspirado platónico, cuyo proceso de creación está mediado por ensoñaciones e inconciencias y que, cual raptó divino, logra crear sin tener clara conciencia de lo que hace:

Un día en que estaba entregado por completo al comercio con las musas, muy lejos de las realidades de la vida, con la cabeza perdida en las auroras del ideal y el corazón besado por dulces esperanzas, (...). Y el punto luminoso se convierte en sol, que nos reanima y nos calienta. Las piernas tiemblan, la lengua se pega al paladar; pero el espíritu se agita allí dentro, en los senos del cerebro; recoge todas sus energías en desesperado esfuerzo, y con soberbios aleteos de cóndor cautivo golpea y tortura el cráneo (...). El orador se transfigura, por su boca habla un dios invisible, es como el ídolo de piedra bajo cuyas formas circulasen de pronto corrientes de sangre y bajo cuya frente fría batiase un espíritu sus inflamadas alas (Gil Fortoul, 1888/2006, pp. 17, 22 y 25).

La tragedia de Julián radica en llegar a un mundo que exalta el trabajo constante y la reflexión sosegada. Un mundo que confía ahora el progreso a la ciencia, a la mensura y a la medida. Al respecto, el capítulo quinto de la novela puede considerarse como un arte poética en sí misma, a la manera de un diálogo platónico, en el cual Julián, Enrique Aracil y el conde de Rada exponen sus puntos de vista acerca del arte y de la necesidad de encauzar la creación hacia la corrección y la lima del trabajo paciente:

—Todos los esplendores de la imaginación en el estilo más correcto y limpio.

—Esa es la fórmula —replicó Enrique Aracil, acariciándose el naciente bigote—. Nada de broza, de frases epilépticas, de orgías de imágenes locas. Vamos a demostrar que los delirios de la juventud pueden sujetarse a reglas, y que nuestros sentimientos volcánicos y nuestras ideas relampagueantes pueden encajar en moldes transparentes, bien tallados como piedras preciosas, y sonoras como puñado de perlas cayendo sobre una mesa de mármol.

(...)

—La voluntad inquebrantable convertida en trabajo paciente (Gil Fortoul, 1888/2006, pp. 34-35).

El positivismo, doctrina filosófica del siglo XIX que tuvo enorme influencia en el pensamiento y la creación, intentó crear la dicotomía razón/poesía con el sentido de reservar a la primera la objetividad, lo científico y lo verdadero, en oposición al arte que era ámbito de lo espurio y lo subjetivo. Es posible hallar indicios de este dicotómico fin que perseguía el positivismo en la novela *Julián* al mostrarnos, casi en forma de ejemplo aleccionador, que el poeta inspirado que encarna el protagonista no logra conquistar ni la fama ni el éxito y termina perdiéndose en el vicio y el fracaso debido a su

falta de rigor y organización; como sí los exhibiría, al contrario, un personaje como Enrique Aracil, antítesis de Julián Mérida, y sujeto que vendría a simbolizar al poeta artesano, vestido ahora con los nuevos ropajes del positivismo que esgrime el orden y la regla como guías de la creación.

El poeta irracional encarnado en Julián Mérida no da importancia a la realidad, desdeña el contexto y esto le confiere un sentido de reproche ético pues, rememorando la crítica platónica al quehacer del rapsoda, el no ser responsable de los deberes y derechos que emanan de la ciudad, lo inhabilita como voz de un intelectual que denuncia, enuncia y anuncia:

¡Llevo algo aquí! Se golpeaba con la mano la frente; y continuaba en sus desordenados delirios, hasta que, al llegar a la Puerta del Sol, un codazo le volvía a la realidad. Permanecía un instante inmóvil, como averiguando dónde se encontraba, y echaba a andar de nuevo (Gil Fortoul, 1888/2006, p. 12).

Julián temía a la diosa invisible, confiando en ella al propio tiempo. Alma profundamente artista, no sabía apreciar más que las complicaciones del mundo moral. En las realidades de la existencia, tropezaba con la primera pedrezuela del camino. (...) ¡Pobres miopes que, por llevar todo el mundo metido en el cráneo, no saben ver delante de sí más que el vacío y lo ideal! (pp. 22-23).

Julián, el poeta inspirado que no logra encajar en un mundo positivista que exalta la ciencia y el rigor, toma el camino del vicio y de la muerte involuntaria, quizás como un anuncio de Gil Fortoul de señalar que lo irracional no podrá llevarnos a ninguna parte.

Un consuelo encontraba, uno solo, el consuelo de los que han nacido para vivir en el mundo de lo abstracto, en el único comercio de las ideas, en las esferas luminosas de las concepciones absolutas. Cuando los accidentes de la vida les arrojan contra un obstáculo, no saben saltar sobre él, y se estrellan. Se rompen las alas de las esperanzas de la realidad y el alma se asfixia en el ambiente donde chocan las pasiones. La antorcha del genio no ilumina ya el cerebro, y en el corazón despierta, se revuelca, se mancha con su propia baba, la bestia. El salvaje revive. El vicio es, a menudo, la única consolación del genio (1888/2006, p. 71).

La historia culmina con un símil que relaciona la tinta derramada sobre cuartillas borroneadas con la sangre de Julián Mérida, que mana de su cráneo partido sobre la acera, luego de haberse caído del balcón de su habitación. Un poeta inspirado, alado, ligero, que no se acopla a los linderos del mundo racional de finales del siglo XIX. Un poeta irracional que no supo volar en los cielos medidos del Positivismo.

Como intentamos evidenciar, la tradición de la representación del poeta, que inicia en la cultura clásica grecolatina con Platón y Horacio, y que en el contexto del siglo XIX adquiere nuevos matices por los nuevos contextos económicos, sociales e ideológicos, sigue alimentando nuestro imaginario sobre la poesía y el proceso creador y nos sirve de modelo para entender nuestro ser y hacer en el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, C. (1982). "Cosas sabidas y cosas por saberse". En *Obras completas (II)*. Caracas: La Casa de Bello.
- Balzac, H. (1839/2006). *Las ilusiones perdidas*. Barcelona, España: Random House.
- Cappelletti, A. (1994). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Chartier, R. (1995). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: Los orígenes culturales de la Revolución francesa*. Barcelona, España: Gedisa.
- Curtius, E. R. (1995). *Literatura europea y Edad Media Latina (2)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gil Fortoul, J. (1888/2006). *Julián (Bosquejo de un temperamento)*. Caracas: El Perro y la Rana. (Primera edición publicada en Leipzig: Imp. Julius Klinghardt, 136 pp.)
- Horacio (s. I a. de C. / 1996). *Epistula ad Pisones (Epístola a los Pisones)*. Edición bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra.
- Larrazábal Henríquez, O. (1980). *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Instituto de Investigaciones Literarias.
- Murger, H. (1845/2007). *Escenas de la vida bohemia*. Barcelona, España: Alba.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza. (Primera edición publicada en 1872).
- Penzini Hernández, J. (1974). *Vida y obra de José Gil Fortoul (1861-1943)*. Caracas: José González González Editor.
- Picón Febres, G. (1947). *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Buenos Aires: Ayacucho.
- Platón (s. IV a. de C. /2000). *Íón*. Traducción de E. Lledó. Madrid: Gredos.
- Reale, G. (1992). *Introducción a Aristóteles*. Barcelona, España: Herder.
- Reale, G. (2001). *Platón: En búsqueda de la sabiduría secreta*. Barcelona, España: Herder.
- Stendhal (1830/1985). *Rojo y negro*. Madrid: Cátedra. Escelicer.

Velasco B., P. (2013). *Los arquetipos del genio (el genio inspirado, el genio loco y el genio innato)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.

Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.