

Inclusión y exclusión: criterios de periodización de la novela modernista hispanoamericana.

Pilar Álvarez

Universidad de Karlstad

En los intentos de definir, clasificar y sistematizar una época¹ de la literatura hispanoamericana tan compleja como el modernismo (Litvak, 1981; Schulman, 1966), se ha entregado un espectro de posibilidades que contribuye, en nuestro criterio, más a la confusión que a la clarificación y precisión conceptual sobre la época. La multiplicidad de los géneros que representan literariamente la época y el carácter 'tranhistórico, transgeográfico y translingüístico'

(Yurkievich, 1976:371) de los mismos poco ayudan a facilitar la tarea. Para distinguir límites y características de la novelística hispanoamericana de fines del siglo XIX, la perspectiva historiográfica suele seguir el método generacional y los criterios croceanos de valoración estética (Epple, 1979) más que un acercamiento focalizado en los textos mismos. Los criterios antes mencionados tienen en cuenta, de acuerdo con los métodos y conceptos de valoración estética de los historiadores, también la actitud e intención creadora de los autores. Como consecuencia de este hecho se incluyen, en cuanto pertenecientes al género, textos que si bien poseen algunos rasgos modernistas, bien pueden ser enmarcados en momentos de creación anteriores, o posteriores al modernismo.² Esta problemática, de la cual es consciente la historiografía literaria hispanoamericana, ha sido tratada por no pocos especialistas (Goic, 1991: 331-343).

Por nuestra parte intentaremos lanzar una propuesta de delimitación que permita mayor precisión a las múltiples variables ya dadas en la historiografía literaria en torno a la demarcación de un texto como parte del género de la novela modernista hispanoamericana. Nuestro propósito no es descartar todos los criterios que se han seguido hasta el momento en los intentos de clasificación sino, más bien, con base en los rasgos inmanentes de la narrativa modernista intentar precisarlos

para, así, considerar la reducción del número de novelas que pueden ser tipificadas como 'propriadamente' modernistas. Los criterios que proponemos son: la fecha de escritura, la disposición del espacio geográfico en la historia, la estructura del contenido narrativo, los comportamientos antagónicos en un mismo personaje y la descripción de tipos de relaciones sexuales e intersexuales fuera de la norma social de la época.

En gran parte de los estudios en los que se intenta clasificar los textos como novelas modernistas se suele tener en cuenta, principalmente, los años en que son escritos, los temas y los espacios de las historias, las actitudes de los personajes, el sentir de los escritores y, especialmente, el estilo de los textos. El marco cronológico determinado es bastante amplio e incluye novelas que para algunos críticos son modernistas, mientras para otros son, a decir de Meyer (1991), "intentos de acercamiento a las corrientes contemporáneas de la narrativa europea" (261). También suelen ser definidas como expresiones o prolongación del romanticismo y del naturalismo, o ser denominadas novelas del decadentismo y novela del fin de siglo (Meyer, 1991). Se llega a hablar de la novela modernista-naturalista y posmodernista-naturalista, según la caracterización que realiza Schlickers (2003: 352- 354) del texto de Díaz Rodríguez, *Sangre patricia* (1902).

Excluimos de nuestra propuesta, sin restar valor a su aporte, los rasgos de estilo porque han sido, en la mayoría de los estudios, el criterio básico para determinar si una novela pertenece o no a la tradición modernista. También excluimos el concept de clasificación generacional o geográfico relacionado con los autores, ya que tampoco contribuye a una más clara explicación de los textos. Aunque la perspectiva historiográfica ha sido también clave del acercamiento de la crítica, y es importante considerar las marcas de las novelas que preceden la innovación genérica que muestran los textos modernistas hispanoamericanos, se hace más productivo tener en cuenta y poner de relieve los propios rasgos que tipifican los textos.³

Las novelas modernistas que pueden ser ‘emblemáticas’ de acuerdo con los criterios propuestos por nosotros antes son: *Por donde se sube al cielo* (1882), *Amistad funesta* (1885), *De sobremesa, 1887-1896* (1896), *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902).⁴ Señalaremos de cada texto lo que principalmente en ellos permite ubicarlas dentro del grupo emblemático una vez que contribuyen, en nuestro concepto, a la reducción de los criterios y a la delimitación del género en el marco del modernismo hispanoamericano. No obstante, aclaramos que la mayoría de los textos contiene la totalidad de los rasgos que tenemos en cuenta en nuestra propuesta.

Esta reducción del número de textos como específicamente modernistas tiene dos objetivos: primero, resaltar el verdadero año que da inicio a la novela modernista versus el canónicamente establecido por la historiografía literaria y segundo, sintetizar los criterios seguidos hasta el momento para su ‘definición’ una vez que esta propuesta, resultado de nuestro análisis, se concentra más en los textos que en aspectos aleatorios a los mismos. Igualmente consideramos que nuestra delimitación cronológica permite franquear la división entre la novela modernista y la literatura criollista⁵ y el costumbrismo posromántico (Meyer: 264-274).

Criterios cronológicos

De tener en cuenta y seguir como referencia delimitadora la fecha de escritura de los textos narrativos y no su fecha de aparición, podemos inscribir entre 1882 y 1902 la periodización de la novela propiamente modernista en el canon de la historiografía literaria hispanoamericana. Sin intenciones de “embellecer la historia con esquemas geométricos” como señalara Anderson Imbert (1957:255), es posible afirmar que en el transcurso de esos 20 años se entregan los textos que, además de tipificar narrativamente la novela modernista hispanoamericana, sintetizan la visión del mundo de los escritores de fin del siglo XIX y de principios del XX con todas las preocupaciones causadas por los conflictos económicos, políticos y sociales que afectaban el continente

El primer año remite al texto del mexicano, Manuel Gutiérrez Nájera, *Por donde se sube al cielo* (1882). Esta novela, por la fecha de su escritura es la primera novela modernista hispanoamericana (De Lara, 1994: xl). El tema es la historia de la vida de Magda, “comedianta-cortesana”, ‘protegida’ por su amante anciano en París quien la lleva de veraneo a Aguas Claras⁶ donde se enamora de Raúl. De regreso a París pone a prueba su amor durante tres años y se redime gracias el amor que siente hacia Raúl.

La novela es publicada por primera vez en su totalidad en 1994 después de ser encontrado y compilado el texto en 1987. El año y el texto clave determinado por la historiografía literaria suele ser, como es sabido, la novela de Martí, *Amistad funesta* (1885),⁷ (Anderson Imbert, 1954; Goic, 1991; Meyer, 1991; González, 1987; Mejías, 1995). Consecuentemente, pierde validez tanto la novela de Martí como la fecha (1885) de su publicación institucionalizadas literariamente por Anderson Imbert (1957:257) como marcadores del inicio de la novela modernista. No obstante, como señalaremos, esta no es solamente la única particularidad que se rompe con el descubrimiento de este texto dentro de la historia literaria hispanoamericana.⁸ Algunos especialistas consideran ciertas obras no propiamente modernistas sino precedentes del Modernismo (Meyer, 1991: 102-118), y de forma similar se suele denominar y considerar como ‘precursores’ a los representantes del mismo: Casal, Gutiérrez Nájera, Martí y Silva.

Las novelas de Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902), cerrarían esta clasificación cronológica porque demarcan con su clara inclusión del tema ‘americano’, además de los rasgos estilísticos modernistas, los nuevos aires temáticos que continuarían desarrollándose en la novela criollista, mundonovista que les sucedieron. La primera, *Ir*, relata el cambio, la transformación y decepción del protagonista, Alberto Soria, al enfrentar la realidad de su país, Venezuela. Allí regresa del exilio en París como escultor, con ilusiones de cambiar y transformar el país según la realidad europea que había vivido.

Sangre patricia (1902) complementa y cierra este grupo emblemático. Tulio Arcos, venezolano exiliado en París por sus ideales políticos, sucumbe también ante la pérdida de su esposa, Belén. Ésta, casada por poder con Tulio, fallece en el barco enrumbada a París hacia el encuentro con Tulio. A su vez, Tulio, de vuelta a Venezuela para cumplir una 'misión' revolucionaria, se tira por la borda al creer oír la llamada de Belén y, por lo tanto, nunca regresa a su patria. La referencialidad simbólica externa asociada con la obsesión del personaje por Belén, se simbiotiza simbólicamente en la dimensión interior del protagonista junto con la marcada presencia de la preocupación por el problema americano que también se destaca en las novelas de Gutiérrez Nájera, Martí y Silva.

La estructuración del espacio geográfico en la historia y del contenido narrativo

'Cosmopolitismo', 'americanismo', 'mundonovismo' son términos que sirven, con base en el manejo de la espacialidad y los temas, como diferenciadores de periodos en la historiografía de la novela hispanoamericana. De seguir esta perspectiva, la novela modernista podría resultar, dada la frecuente renuencia de la crítica a excluir 'lo americano' presente en la temática de las mismas, ubicada cronológicamente bien entrado el siglo XX.

La mayoría de los protagonistas en la narrativa modernista suelen ser viajeros o aspiran a viajar a Europa: Magda, Juan Jerez, José Fernández, Tulio Arcos, Alberto Soria. Así, bien por voluntad propia o por las circunstancias en que se ven envueltos, los personajes se mueven de un continente a otro y la construcción del espacio muestra un movimiento pendular en las historias. Las historias oscilan básicamente entre dos grandes macro-espacios: Europa y América. Los personajes se mueven de un continente a otro, y algunos viajan dentro de la misma Europa. No obstante, los historiadores suelen centrar la atención más en el cosmopolitismo de los espacios que en el estratégico contraste de la estructura espacial que presentan las historias en torno a la evolución de los personajes principales. Ambos continentes son referentes del proceso y deseos de transformación en el desarrollo emocional e intelectual de los protagonistas.

Así, los protagonistas de *Por donde se sube al cielo* (1882), se trasladan de París a 'Aguas Claras', cuya descripción sugiere un espacio americano sin especificarlo, y de América, Magda regresa a París para poner a prueba su amor. De allí que sea considerado "el primer relato parisiense" (De Lara, 1994). En *Amistad funesta*, ubicada por la descripción de la flora en América, hay una constante mirada hacia Europa, y París es soñado como un espacio idílico. En *De sobremesa 1887-1896*, la historia de partes de la lectura del diario del protagonista que sirve como relato marco, se desarrolla en América⁹ y la historia de los sucesos del diario en Europa. La acción remite de América a Europa y de Europa a América. A su vez, la realidad de Fernández en Europa oscila entre tres países europeos (Francia, Suiza, Inglaterra). El protagonista medita en Suiza sobre un proyecto político que permita la transformación de su país natal y en América evoca, al leer apartes de su diario a sus amigos, sucesos de su vida y tribulaciones en Europa.

Al presentar las historias de las novelas de Díaz hemos mencionado antes que sus protagonistas se trasladan de América (Venezuela) a Europa (París) y viceversa. Así, la organización del espacio geográfico es estratégico en tanto contribuye a visualizar, no solamente el espacio en el que se ubican las historias sino la asociación entre la evolución, los conflictos y las contradicciones del pensamiento de los protagonistas en relación con su realidad y la posición geográfica en que se encuentran, ya sea en Europa, ya sea en América. Cabe recordar que esta estrategia de contrapunteo narrativo y espacial, desdoblamiento de los personajes sería posteriormente reconocido como rasgo tipificador del denominado *boom* en la narrativa hispanoamericana y que en novelas como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) o *Rayuela* (1963) alcanzan expresión máxima.

El comportamiento antagónico en un mismo personaje

La mayor parte de los estudios incluye características procedentes de los rasgos de novelas y otras corrientes literarias, como el naturalismo y el romanticismo, al analizar los personajes modernistas. Tanto la descripción de los personajes masculinos como la de los femeninos responden a la estética de belleza y compostura correspondiente a los finales del siglo XIX. Estas descripciones contienen

rasgos que permite clasificarlos como personajes decadentes, místicos, artistas y se suele caracterizar como rasgo particular de la narrativa modernista especialmente al tipo de personaje intelectual (González, 1987).

Ahora bien, el personaje modernista muestra psicológicamente, en su conformación como personaje, una dualidad que lo tipifica en el contexto hispanoamericano. Son personajes bipolares, en cuanto presentan desdoblamientos tanto emocionales como morales: son virginales y perversos, dulces y crueles, ángeles y demonios, sentimentales y escépticos. Sin embargo, estos rasgos contribuyen en el marco narrativo no solamente a la descripción de la complejidad psíquica y emocional en la conformación del personaje, sino también subrayan la fragmentariedad de la estructura textual. Los diferentes cambios que se dan en los personajes están asociados y se entretajan con los cambios en la espacialidad y la misma disposición de las historias en el relato.

Magda, la protagonista 'comediante'¹⁰ en *PDSSC*, logra transformarse "de comediante prostituida" en "prostituta redimida" (De Lara, 1994: cxlvi) por el amor a Raúl. También Raúl presenta comportamientos antagónicos: es caballero y respeta a la dama, pero en un momento de clímax se deja llevar por la pasión y olvida sus principios; Provot, el amante y protector de la jovencita Magda, es un gran moralista en el Senado. Por su parte, Lucía Jerez, novia de Juan Jerez, protagonista de *Amistad funesta*, se convierte de mujercita decente de 'sociedad de bien' en asesina, a causa de los celos enfermizos hacia su rival. Fernández, protagonista de *De sobremesa, 1887-1896* es otro personaje que a pesar de su capacidad de análisis e inteligencia del entorno en que vive, es preso de celos enfermizos que le superan al enfrentar la bisexualidad de una de sus amantes y se convierte dos veces casi en asesino al intentar matar a sus amantes.

Las relaciones sexuales e intersexuales anómalas para el código social de la época

Uno de los rasgos que transforma las narraciones modernistas hispanoamericanas en historias contundentes que exigen del lector y receptor una perspectiva de lectura moderna es, desde

nuestro punto de vista, la inclusión y descripción de situaciones sexuales poco o nada frecuentes para la narrativa hispanoamericana de la época. Aspectos anómalos, algunos, como la pedofilia, la obsesión sexual, la promiscuidad sexual masculina y femenina, el homosexualismo y el bisexualismo. Vale la pena tener presente, en este contexto, que en América Latina, y en particular en la novela colombiana, la descripción de las relaciones amorosas había quedado marcada por el tono que deja *María* (1867), la novela de Jorge Isaacs, clave del romanticismo colombiano.

En *PDSSC* se presenta el acortamiento y ‘protección’ de un viejo, Prevot, a una jovencita, Magda, de menos de veinte años. Mientras en *De sobremesa, 1887-1896*, es latente la ‘promiscuidad’ sexual del protagonista Fernández. Éste cuenta para sus amigos sus múltiples relaciones con mujeres de seis nacionalidades diferentes. Entre ellas, una de sus amantes es bisexual y provoca en él instintos asesinos al encontrarla junto a otra mujer en su habitación. No obstante se obsesiona con la imagen de Helena, joven personaje al cual ve solamente una vez y a quien consagra el resto de su vida y cae casi en el fetichismo: conserva el camafeo que se le cae a Helena en el encuentro que tuvieron en Suiza, alquila durante diez años la habitación del hotel en que estuvo hospedada y hace de la habitación un santuario. El recuerdo de Helena, tanto como el de los objetos asociados con ella, es descrito por Fernández primero como un sentimiento espiritual, monjil, para luego narrar cómo consume el deseo sensual mediante encuentros sexuales con distintas mujeres.

La estructura fragmentaria de los textos como estrategia de lectura

Otro de los aspectos que, desde nuestra propuesta, tipifican la narrativa modernista, y tempranamente la hispanoamericana, es la no linealidad, la no secuencialidad de la historia, esto es, la fragmentación de los textos. Los escritores modernistas rompen, en su mayoría, con la estructura linear de los textos precedentes.¹¹ Estas alteraciones son realizadas mediante estrategias textuales como la focalización, la fragmentación y la multiplicación de los espacios narrativos. Especialmente evidente en el caso de la novela de Silva, *De sobremesa, 1887-1896*, en la que la

comprensión de la función del narrador, de las referencias espaciotemporales son elementos importantes en el proceso de comprensión del texto¹² (Álvarez, 2004).

Ninguna de las novelas modernistas que analizamos alcanza las trescientas páginas. A pesar de la riqueza de su temática y de la complejidad de su estructura, logran los escritores modernistas hispanoamericanos sintetizar las historias en novelas cortas. En el caso de *Por donde se sube al cielo*, una de las editoras, De Lara, presenta la estructura formal de la novela como una introducción, ocho capítulos y tres apéndices. El resultado de esta estructura responde a decisiones tomadas por el equipo de edición una vez que consideran como ‘apéndice’ uno de los capítulos, “Paréntesis”, que en la versión original de la novela estaba presentado como capítulo VI. Esta decisión es justificada como medida para evitar la posible ruptura de la continuidad temática y como posibilidad para lograr una mejor unidad orgánica (De Lara, 1994:105).

Consideramos que este tipo de rupturas o ‘interrupciones’ sin aparente justificación en la superficie textual es rasgo particular de la narrativa modernista. Al respetar la estructura y el orden entregado por el original de Gutiérrez Nájera en los extractos del folletín del periódico *El Noticioso*, el texto presentaría una estructura de nueve capítulos y dos apéndices. Pensamos que los ‘apéndices’ del “Monólogo de Magda” y “El sueño de Magda” no deben ser considerados como apéndices complementarios sino como parte integral de la historia. El texto en su misma estructura, induce y exige que el lector interactúe durante el proceso de lectura y entrelace los sucesos en la historia general como parte del proceso de comprensión.

En *Ídolos rotos* (1901) la fragmentación de la historia se evidencia desde la superficie textual. No solamente está dividida en cuatro partes, y estas, a su vez, están divididas en cinco (V), tres (III), seis (VI) y tres fragmentos (III) respectivamente. La división y subdivisión de las partes en este texto enfatiza la ruptura con la linealidad de la narrativa precedente y el acercamiento de la narrativa modernista a otras expresiones artísticas tales como la música y la pintura. Expresiones

artísticas que exigen del receptor la necesidad de interactuar con la obra y poder hallar la unidad de sentido que en la superficie textual se presenta como fragmentado.

El otro texto de Díaz Rodríguez, *Sangre patricia* (1902) se divide en nueve partes sin títulos ni numeración. Es pertinente señalar que los analistas suelen considerar como 'digresiones' las partes sexta y séptima, sin dejar de aclarar que por su importancia en el desarrollo de la acción es difícil dejarlas de lado (Olivares, 1982: 580-581). Nuevamente se hace presente para los análisis historiográficos la problemática relacionada con la falta de linealidad y secuencialidad que muestra la narrativa modernista. El texto de Rodríguez ofrece también una estructura circular en el que el mismo fin puede abrir la cala para un nuevo inicio de lectura y otra nueva lectura posible. Esta circularidad entre el principio y el fin de la historia como posibilidad de nueva lectura es también un rasgo de la novela de Silva.

La novela de Silva, *De sobremesa 1887-1896*, está compuesta por menos de doscientas cincuenta páginas. El texto presenta un relato liminar, estructurado en forma de un prólogo, dos interrupciones y un epílogo; y, treinta y cinco fragmentos. Los treinta y cinco fragmentos se subdividen, en algunos lugares de la historia sucesivamente, a modo de 'cajas chinas'. No hay conexión aparente entre los acontecimientos de la historia de la lectura que hace Fernández en América y los de la del diario, ni entre las diferentes sub-historias de los fragmentos internos. En el texto se presentan interrupciones narrativas que ofrecen al lector, aparentemente, una imagen de caos total. No obstante, los treinta y cinco segmentos de la historia del diario se relacionan con la historia de la lectura del diario mediante estrategias asociadas con la focalización, y el juego de voces narrativas. El fin de la historia de la novela presenta concomitancias con el inicio de la lectura del diario, entrelazando el acto de escritura con el de la lectura y sugerir desde la inmanencia textual al lector la interrelación de los actos de escritura-lectura.

A modo de conclusión

Hemos trazado las características de la novela modernista hispanoamericana que evidencian una clara ruptura con los rasgos de la novelística precedente. La disposición no lineal de las historias, las alteraciones temporales, las prolepsis y las analepsis, la estructura fragmentada en la superficie textual, que en algunos textos también es la 'interna' del personaje, han ocasionado la confusión de la crítica y los editores de las novelas modernistas.

Los rasgos que, en nuestro criterio, permiten delimitar la tipificación de la novela propiamente modernista hispanoamericano son: la fecha de escritura de los textos en cuanto elemento estructurador de la historia, la disposición del espacio geográfico en que se desarrolla la/s historia/s en el/los relato/s intercalados, la estructura del contenido narrativo, los comportamientos antagónicos en un mismo personaje y la descripción de tipos de relaciones sexuales e intersexuales 'anómalos' en el contexto socio-cultural de la época.

REFERENCIAS:

- Álvarez, P.** (2004). *De sobremesa, 1887- 1896. José Asunción Silva: El poeta novelista*, Études romanes de Lund 72, Lunds universitet.
- Anderson Imbert, E.** (1954). *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol.I, México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Díaz Rodríguez, M.** ([1901],1987). *Ídolos Rotos*, Caracas: Panapo.
- De Lara, B.** (1994). "Prólogo", en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo*, Universidad Nacional Autónoma de México: México, xxxvii-xlix.
- Goic, C.** (1991): *Historia crítica de la literatura hispanoamericana, Del romanticismo al modernismo*, 2, Barcelona: Crítica.
- González, A.** (1987): *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid: Gredos.
- Gutiérrez Nájera, M.** (1994): *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo [1882]*, Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- Jiménez, J. O., Morales C.** (1998): *La prosa modernista hispanoamericana, Introducción crítica y antología*, Madrid: Alianza Editorial.
- Epple, J.A.** (1979): "El naturalismo en América Latina: un problema historiográfico", en *Revista de Literatura Hispanoamericana*: Maracaibo, 16/17, 149- 189.
- Litvak, L.** (1981): *El Modernismo, el Escritor y la Crítica*, Madrid :Taurus.
- Martí, J.** (1990): *Amistad funesta [1885]*, La Habana: Gente Nueva.
- Mejías, A.** (1995): *La novela modernista hispanoamericana: Definición y estudio de sus inicios*, Michigan: UMI.
- Olivares, J.** (1982): "*Sangre patricia*", en Goic, Cedomil (2006), *Historia crítica de la literatura hispanoamericana, Del romanticismo al modernismo*, 2, Barcelona: Crítica. 575- 582.
- Schlickers, S.** (2003): *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Vervuert: Iberoamericana, 321-360.
- Schulman, I.** (1966): "Reflexiones en torno a la definición del Modernismo", en Litvak, Lilly (1981): *El Modernismo, El Escritor y la Crítica*, Madrid: Taurus, 65-95.

Silva, J.A. ([1896],1996): *De sobremesa*, en *Obra Completa*, Archivos ALLCA XX, 229- 351.

Yurkievich, S. (1976): “Celebración del modernismo”, en Goic, Cedomil, *Historia crítica de la literatura hispanoamericana, Del romanticismo al modernismo, 2*, Crítica, Barcelona, 371-376.

¹No entraremos en discusiones teóricas en relación con los términos de ‘corriente’, ‘generación’, ‘movimiento’ ya que para nosotros son términos sinónimos cuya diferenciación no aporta mayor luz al propósito de nuestra ponencia. Cuando hablemos del modernismo hispanoamericano empleamos el término de ‘época’ ya que, junto con Schulman, consideramos el modernismo y la novela modernista como expresión sincrética del arte y el espíritu del fin del siglo XIX y principios del XX.

²Obsérvese que Goic (1991:548-549) afirma que las obras fundamentales de la novela modernista se publican entre los años 1900 y 1920. Goic presenta bajo el mismo capítulo sobre la novela modernista otra serie de textos como *Don Segundo Sombra* (1926), *La vorágine* (1928), *Doña Bárbara* (1929) y sigue la denominación dada por otros historiógrafos a éstas como ‘novelas ejemplares’ (Marinello, 1936, 1937) y ‘novelas de la tierra’ (Torres Risoseco, 1939). Aunque aclara que estos textos aparecen, por lo ‘americanistas’ de su temática, como reacción al cosmopolitismo y al exotismo modernista, contribuye a enfatizar con esta diferencia la frecuente exclusión que la crítica hace con respecto a lo ‘no americano’ de la temática modernista.

³Refiriéndose a la estructura del sistema de preferencias modernistas, Goic (1991:363) habla de un espíritu abierto y totalizador e incluye todas las tendencias (naturalismo, parnasianismo, simbolismo, decadentismo, prerrafaelismo, indigenismo, romanticismo, misticismo, cosmopolitismo, exotismo, clasicismo, medievalismo, renacentismo, manierismo, barroco, rococó, criollismo, americanismo, galicismo, anglicismo, orientalismo) y el esoterismo como parte del *universalismo* modernista.

⁴Abreviaremos en algunas partes de nuestro texto como *PDSSC*, *AF*, *Ds*, *Ír*, *Sp* respectivamente.

⁵Término dado por Francisco Contreras a una nueva intención en la literatura hispanoamericana: *mondonovisme* (“novomundismo”), lo que según Meyer, en su afán de describir la novela hispanoamericana como prolongación de sus equivalentes europeos, es la intención de Criollismo (1991:271).

⁶Vale la pena señalar que el país, en contraste a París, en el que se ubican los acontecimientos, no es mencionado específicamente por el narrador. Suele considerarse un lugar imaginario: “Únicamente los novelistas y los soñadores conocemos la playa de Aguas Claras” (*PDSSC*, 22). Esta zona existe y se localiza en Puerto Rico (cerca de la provincia de Fajardo).

⁷Meyer no está de acuerdo con este texto como precursora de una nueva narrativa y rechaza por ‘casuales’ los elementos postnaturalistas del texto de Martí. Contrapone esta propuesta de Anderson Imbert con la novela del argentino Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo* (1885). Interpreta el texto del argentino como afiliado al Naturalismo y específicamente ubicado de acuerdo a la novela francesa contemporánea postnaturalista (1991:262). Abre así el descubrimiento del texto del mexicano la posibilidad de enmarcar los inicios del género en fecha más temprana ya que su contenido, la intención de sentido y el estilo permiten demarcarla como primera novela modernista.

⁸Es pertinente señalar que tampoco la novela del escritor colombiano José Asunción Silva, *De sobremesa: 1887-1896* (1925), es publicada en vida del escritor. También cabe mencionar los intentos de Rubén Darío por escribir una novela histórica, *El hombre de oro* (1896), que según Meyer (1991:262) queda inconclusa. Todos estos son aspectos que han influido en las clasificaciones de la novela modernista.

⁹El espacio geográfico tampoco es precisado en esta novela. Por ciertos referentes mencionados en la historia se puede inferir que se trata de Colombia.

¹⁰Tener esta profesión era sinónimo de ser prostituta en la época, según afirma De Lara (1994, lxxxix).

¹¹De los diferentes textos que proponemos como emblemáticos, la novela de Martí, *Amistad funesta* (1885), tiende a

presentar la estructura más lineal en los tres capítulos que la conforman.

¹²En este sentido los textos modernistas, una vez que exigen un nuevo papel del lector-receptor en el proceso de comprensión del texto, pueden ser considerados no solamente innovadores en el plano de la escritura sino también modernos en el plano de la lectura.