Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 29

Josefina Berrizbeitia*

➲ Realismo, naturalismo y decadentismo: categorías problemáticas en la modernidad venezolana

Resumen: La lectura de novelas de Miguel Eduardo Pardo, Pedro César Dominici, José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez y Pablo J. Guerrero revela una cohesión en la novela venezolana de fines del siglo XIX al mostrar un contexto atravesado por modelos discursivos cuyo uso reiterado indica la manifiesta connotación de modernidad que dichos modelos detentan para estos escritores y explica la consecuente atracción que ejercen sobre ellos. Las configuraciones retóricas de esta modernidad discursiva informan las novelas de la época y permiten postular, más allá de las diversas variantes ideológico-estéticas, una continuidad que el período sin duda ofrece. En última instancia lo que se asoma con frecuencia es un cuestionamiento o, al menos, una cierta resistencia por su parte a adoptar, enteramente y sin problemas, la carga tanto ideológica como estética que conllevan dichos esquemas.

Palabras clave: Modernidad, Novela, Fin de siglo, Venezuela, Siglo XIX-XX.

1. (Re)cortes de lo moderno

Realismo, naturalismo, decadencia no son sino algunas de las denominaciones con las que la crítica ha intentado categorizar la diversidad de la novela de finales de siglo XIX. Deslindar las épocas, las escuelas o las tendencias literarias, ha constituido buena parte de la estrategia clasificadora del proyecto crítico tradicional. Sin embargo, el impulso detrás de la estrategia historiográfica de la periodización se estrella con un fenómeno estético-cultural como éste cuya complejidad requiere otra forma de acercamiento crítico. En este sentido debe entenderse que las categorías estético-literarias bajo estudio son esquemas provenientes de realidades culturales distintas y exigen, por lo tanto, una relectura desde la óptica de las motivaciones particulares del escritor hispanoamericano de la época. La adaptación que se realiza en Venezuela, por ejemplo, de algunos de los rasgos inherentes a dichos esquemas se hace con propósitos específicos que poco tienen

* *Josefina Berrizbeitia es profesora titular del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar, Caracas. Maîtrise d'Espagnol, Université de Bordeaux III, 1978, Doctorat ès Lettres, Université de Bordeaux III, 1982, PhD Hispanic Studies, Atlanta, 2002 sobre la novela latinoamericana finisecular. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas sobre narrativa hispanoamericana de fines del siglo XIX. Contacto: jberrizb@usb.ve.*

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 30

que ver con lo que podía estar impulsando a los escritores europeos en su práctica con estos mismos códigos. Ya en el momento de escoger ciertos autores europeos y ciertos aspectos de sus obras en vez de otros, los novelistas de la época están proponiendo una lectura de este panorama que responde a perspectivas ideológicas y estéticas particulares. Todo un trabajo de selección e interpretación acompaña esta labor, y resulta en la singular versión que ofrecen las novelas del contexto discursivo europeo de fin de siglo. Su versión obedece a presiones locales específicas, presiones que en última instancia la alejan aun más de su correlato europeo y que dan cuenta también de su fragmentación en diversas modalidades que van a diferir entre sí.

Se ha hablado del carácter híbrido en las letras hispanoamericanas de ese momento. Las dificultades que ha tenido la crítica para abordar esta pluralidad retórica son obviamente múltiples y se deben a la heterogeneidad señalada en la composición novelesca del período: *Peonía*, publicada en 1890, ha sido tildada, por ejemplo, a la vez de novela realista, naturalista, romántica y hasta modernista; lo mismo que *Julián*, publicada en 1880, obra identificada con el positivismo cuyo protagonista ha sido sin embargo percibido como precursor del personaje modernista. Las expresiones se multiplican para hablar de estas novelas: obras "de frontera", "bastardas", "sincréticas", etc. Calificativos como "conjunción naturalista-simbolista", "naturalismo y decadencia" refuerzan la noción de esta compleja condición estética. La confusión clasificatoria se asoma una y otra vez: el intento de delimitar y distinguir en la novela finisecular entre diferentes manifestaciones estético-ideológicas, sólo hace que éstas se vuelvan aún más borrosas y elusivas. Y ello se debe a que la adaptación de estos modelos literarios responde a motivaciones e intenciones en el escritor de la época que no son las mismas que las de su contraparte europea. Esta novela es uno de los espacios donde se puede apreciar con más evidencia las combinaciones y componendas que caracterizan la modernización. Su heterogeneidad es producto de la manera en que se encaró el fenómeno moderno en este contexto: en la forma de experimentar o –podríamos decir– de consumir estos diversos esquemas estéticos, los escritores están buscando un 'efecto' de modernidad; y esto resulta del carácter de proyecto que tomó el fenómeno moderno no sólo en Venezuela sino en Hispanoamérica en general. De allí puede concluirse que lo importante para estos novelistas es ensayar con la modernidad porque su propósito es apropiársela ejerciéndola y, por eso, tanto la novela moderna venezolana como la hispanoamericana rebasan las categorías canónicas impuestas por la historiografía literaria; categorías calcadas –como hemos dicho– de sus paradigmas europeos.

La lectura de novelas de Miguel Eduardo Pardo, Pedro César Dominici, José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez y Pablo J. Guerrero se propone revelar la cohesión del período al mostrar un contexto atravesado por modelos discursivos cuyo uso reiterado indica la manifiesta connotación de modernidad que dichos modelos detentan para estos escritores y explica la consecuente atracción que ejercen sobre ellos. Las configuraciones retóricas de esta modernidad discursiva informan muchas novelas de la época y permiten postular, más allá de las diversas variantes ideológico-estéticas, una continuidad que el período sin duda ofrece, aun cuando el espacio discursivo delimitado parece estar compuesto por una variedad tal de respuestas que resulta cuando menos desigual. Veamos ahora más detalladamente cuál fue ese panorama discursivo europeo que informa el campo textual que nos ocupa.

Al querer adoptar el carácter vanguardista de la novela europea de la época –particularmente el de la francesa– los novelistas venezolanos muchas veces tomaron simultáne-

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 31

amente tanto los lineamientos de la novela experimental al estilo naturalista (con la tradición realista que conlleva) como las marcas de una tendencia finisecular de tipo decadente que se expresa, por un lado, a través de una nueva sensibilidad (que ve en el arte algo más que una simple imitación de la naturaleza) y, por otro, a través de una nueva exigencia de estilo (que resulta de la distorsión de la realidad por una conciencia y su consecuente elevación a rango de objeto estético). Es un hecho entonces que algunas novelas de la época presentan a veces rasgos que responden a estrategias textuales y narrativas distintas.[1] Las combinaciones llevadas a cabo por estos escritores nos permiten pensar que existe en ellos una necesidad de integrar, de fusionar perspectivas sin atender a sus particularidades distintivas, y esto quizás porque estaban más atentos a las exigencias que les imponía la representación de su propia y compleja realidad finisecular. En este sentido, el hecho de concentrar la acción novelesca en las experiencias de un protagonista que representa la negación absoluta de la vida a través del hastío que lo caracteriza, revela un código novelístico –el de la decadencia– tan nuevo y tal vez útil para él como el de la novela en tanto documento y análisis objetivo de la realidad, propio del realismo y del naturalismo.

Por eso, la crítica del naturalismo que se hace desde sus propias filas no siempre va a ser distinguida –por los novelistas hispanoamericanos que la incorporan– de un naturalismo más canónico, al menos no en un primer momento. El propósito primordial de muchos escritores de la época es contribuir antes que todo a la modernidad de su entorno y, para esto, las novelas francesas se les ofrecen como modelos de diagnóstico social y también como modelos de estéticas nuevas y subversivas. En el afán de participar en el proyecto de la modernidad, tales combinaciones parecen el resultado de una visión pragmática del escritor frente a la cultura de su tiempo. Las distinciones entre diferentes códigos estéticos no son aparentemente pertinentes a la búsqueda retórica que los impulsa.

En definitiva lo que podemos decir es que los escritores finiseculares introdujeron, por las razones que les dictaron las necesidades del momento en que vivían, el esquema de la novela experimental del naturalismo junto con las señales de una nueva sensibilidad que lo cuestionaba y a la vez sostenía con él un diálogo estrecho. La distinción entre estos fenómenos (conocidos tradicionalmente en Europa como realismo, naturalismo y posnaturalismo o decadencia) resulta de todas formas muy tenue, puesto que "más que una confrontación totalmente antagónica es una trabazón dialéctica" (Olivares 1984: 43). Algo similar afirma Octavio Paz cuando dice que en Hispanoamérica existe una relación entre positivismo y modernismo que se debe al carácter de reacción que vincula el segundo con el primero. En "Traducción y metáfora", Paz sostiene que la adhesión a las proposiciones del naturalismo puede leerse en Hispanoamérica como una de las primeras manifestaciones de la modernidad o, al menos, de su deseo; una especie de "amargo avant-goût" (Paz 1974: 126). Sin suscribir el principio diacrónico en la concepción de Paz, queremos leer en esta proposición suya una manera de ratificar lo que venimos diciendo: que la modernidad de los escritores que nos ocupan encuentra su articulación en estos modelos europeos modernos; modelos que permiten englobar las distintas

[1] Es lo que dice, por ejemplo, Meyer-Minnemann (1991) de *Sin Rumbo* de Eugenio Cambaceres, cuando observa que, al igual que en la novela francesa de los años ochenta, algunos elementos de *Sin rumbo* apuntan en una dirección distinta a la del cientificismo del naturalismo.

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 32

modalidades ideológico-estéticas que se manifiestan en el período. La necesidad de recurrir a estos esquemas parece estar dictada por la inmediatez de un proyecto que al escritor le urge adoptar para su propia realidad. La simultaneidad, la sobreimposición de modelos disímiles responden más bien al deseo de experimentar con formas retóricas múltiples para absorber y consumir a su manera lo que les puede servir de la cultura europea del momento.[2] En la combinación que realizan, el elemento continuo o dialéctico que puede haber entre los distintos esquemas termina diluyéndose.

El propósito es entonces participar en el espíritu de modernidad que los autores detectan en estos diversos esquemas. Los novelistas cuyas obras comentamos a continuación se encuentran por lo tanto en una situación discursiva radicalmente distinta a la de los europeos: no son modernos; su proyecto es *serlo*. Esto cambia por completo su perspectiva frente a los discursos que se identifican con lo moderno. En ellos leen modernidad, sin importarles en última instancia las diferencias intrínsecas que puede haber entre sus distintas modalidades. La revisión de estas novelas revela el proceso de cuestionamiento y transformación al que son sometidos los modelos retóricos de la época en su proliferación y diseminación a través del campo discursivo de finales de siglo. El rechazo de cualquier esquema de temporalidad es lo que posibilita abordar las diferentes novelas sin la necesidad de recurrir al criterio de periodización. El acercamiento escogido hace más evidente la concepción de la historia literaria, de sus mecanismos y procesos, que nos parece debe prevalecer aquí.

2. *Todo un pueblo* (1899): una retórica de modernidad

El problema de Villabrava en la novela de Miguel Eduardo Pardo es el de ser una ciudad donde se ha desatado una "espantosa enfermedad moral" que consiste en una "fiebre de libertad desaforada" (Pardo 1981: 56); todo esto diagnosticado por un narrador que se erige no sólo en médico de la nación sino en psiquiatra para quien "el verdadero estado psicológico" (59) del pueblo no tiene secretos, y también en "sociólogo despiadado" (63) de una realidad en la que reinan el desorden y la confusión. En base a sucesivos diagnósticos, el narrador construye una versión de los "tantos males arraigados" en su ciudad (68), versión que viene a completar con la suya propia el protagonista, Julián Hidalgo.

Julián en cambio, nos dice el narrador –con evidente simpatía por la figura del joven–, desciende "de aquellos viejos épicos, caudillos de tribus vencidas" (23), bautizados (no por azar) con el apellido Hidalgo por el invasor español. El joven es el "último vástago de la vieja tribu" (26) y su pureza de sangre se manifiesta en su "instinto de raza [...] vencida pero no domada" (29). Su nobleza y orgullo se contraponen una y otra vez a "la sociedad infatuada que lo había arrojado de su seno" (174). Lo genealógico es entonces, paradójicamente, la estrategia tomada aquí tanto para explicar el motivo de la descomposición de la ciudad como para garantizar la herencia inmaculada del protagonista. La interpretación histórica que ofrece Julián del problema de Villabrava –"el mal tuvo su génesis en las brumosas lejanías de un gran crimen" (70)– se corresponde y se contrapo-

[2] Molloy usa el término de "bricolaje" para hablar de este proceso (1992: 191).

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 33

ne con la descripción que hace el narrador de la línea familiar de Julián, cuyos antepasados transmitían a sus hijos "el honor y la dignidad que llevaban en la masa de la sangre" (144). El esquema genealógico subraya el carácter cientificista al que apela el narrador para autorizar la 'lectura' que hace de la historia de su país y, como en muchas novelas finiseculares, el texto está salpicado de referencias a pensadores sociales o políticos (Spencer, Ravachol, Vaillant) y a escritores asociados con la modernidad literaria (Balzac, Zola).

Si bien por un lado se recurre al discurso de lo moderno como principio legitimador, por otro lado resulta cuestionado este mismo discurso cuando el narrador ironiza sobre la manera en que algunos jóvenes de esta sociedad exhiben sus conocimientos en este campo: "y los demás estaban ya con tamaña boca abierta esperando los nuevos raudales de ciencia que debían brotar de aquellos privilegiados labios" (43). La modernización redunda aquí en una parodia de civilización; lo moderno se percibe entonces como un proceso forzado que, para el narrador, no pasa de ser una mera retórica adoptada con el fin de invocar la modernidad; y lo que más bien logra, según él, es suprimirle a Villabrava "lo mejor de sus primitivas costumbres, para darle, en cambio, muchos otros usos de ésos que la civilización decreta en todas partes" (52). Al apropiarse del discurso moderno para criticar no obstante los signos de esa misma modernidad, el narrador se muestra así atrapado en la misma situación paradójica que cree denunciar: su escritura termina cuestionando los presupuestos de la retórica que esgrime.

La perspectiva positivista revela un complejo de actitudes a veces encontradas que coexisten sin embargo –como es el caso aquí– en el tejido de una misma novela. La coherencia analítica y conceptual a la que se apela con el modelo de la ciencia, con la que se quiere participar en la modernidad discursiva de la época, termina siendo subvertida, evidenciándose así las tensiones y hasta contradicciones que suscita el modelo en cuestión. El esquema cientificista, con las diversas estrategias discursivas que lo articulan, se propone detectar la raíz del mal para así poder controlarlo, pero lo que se asoma en las grietas de su textualización es más bien una inquietud, un malestar, que se cuelan subrepticiamente. Una y otra vez Julián se pronuncia sobre el desorden, la confusión, la mezcla, la falta de un origen claro; y asocia estos términos con nociones de liberalismo, democracia e igualdad. Por su lado, el narrador lamenta la "dictatorial inteligencia" de un hombre "muy superior a su tiempo y a los suyos" que había sido capaz de someter "aquel pueblo pendenciero y alborotador, incorregible y medio loco" (54-57).

Lo que encierra claramente el diagnóstico que se hace del mal de Villabrava es el temor frente a unos cambios que cuestionan el orden –social, racial, político– establecido, y la nostalgia no sólo por un tiempo mítico que Julián y su cultura representan sino también por una instancia autoritaria y paternalista que en el pasado supo contener los excesos de un pueblo considerado inmaduro para el ejercicio de su autogestión.[3] Lo que parece entonces una empresa desinteresada, objetiva, científica –que se traduce en la utilización de nocio-

[3] El mito del "hombre fuerte" está presente en muchas novelas de la época, aunque su historia puede rastrearse en el contexto del siglo XIX hasta un texto como *Sociedades americanas* (1824) de Simón Rodríguez. Su trayectoria se consolida en el escenario venezolano con el trabajo de Laureano Vallenilla Lanz, *Cesarismo democrático* (1919): la tesis del "gendarme necesario" tendrá como propósito la legitimación de la dictadura de Juan Vicente Gómez, pero suscitó una discusión que rebasó las fronteras nacionales y cuyos ecos se hacen aún sentir en más de un país del continente.

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 34

nes y términos asociados con el positivismo– apunta más bien a una ansiedad que es producto de la transformación que se registra en todos los niveles de una sociedad tradicional como ésta; transformación que el narrador siente sin duda como una amenaza peligrosa para sus propios presupuestos ideológicos y que le urge, por lo tanto, contener.

3. *La tristeza voluptuosa* (1899): la desconfianza en el progreso

Sabiéndose un mero "fruto podrido del atavismo y la herencia" (Dominici 1899: 164), "producto degenerado de muchas generaciones" (147), Eduardo Doria, el personaje de esta novela de Pedro César Dominici, asiste, casi impotente, a la lenta destrucción física y moral de su persona. La novela termina con el suicidio de Eduardo. París es el medio propicio para sus tendencias enfermizas, así como Niní, su amante, "como una estatua de mármol con líneas de perfección" (100), reproduce en sus rasgos pétreos el mismo peligro que encierra la ciudad. Tanto Niní como la ciudad de París se implican mutuamente en su significación patológica.

Por otro lado, tenemos en la novela a Carlos Lagrange, amigo íntimo de Eduardo, como él marcado por una naturaleza melancólica innata, quien no obstante logra sobreponerse a sus inclinaciones naturales, alcanzando una vida amorosa satisfactoria y preparando un proyecto concreto de educación y de reformas para la América Latina. La distancia entre ambos dará cuenta de los respectivos destinos de los amigos. Frente a Carlos, Eduardo representa más bien el tipo del personaje decadente: artista refinado (abandona la medicina por la música), de sensibilidad extrema, perseguido por el hastío vital, analítico hasta el exceso, de gustos extraños y morbosos, etc.

A pesar de su perfil de personaje decadente, el fracaso de Eduardo no cumple con el cuestionamiento más radical logrado por esta estética, según la cual el esquema cientificista no podía dar cuenta de las particularidades psíquicas y emocionales del ser: aquí más bien el desenlace trágico de Eduardo ratifica este esquema pues, lejos de abandonarlo por una actividad vital superior, el joven se vuelve uno de los 'casos' que resultan de su interpretación equivocada. Eduardo no entiende la 'positividad' del esquema en cuestión, su capacidad para explicar la realidad. El caso de Carlos Lagrange sitúa, al contrario, la perspectiva privilegiada por la novela en esta discusión: a diferencia de Eduardo, Carlos supo ver que no se ganaba nada "en rebelarse contra las leyes naturales, siendo el hombre más débil en la lucha", y el resultado de su vida sirve de contraejemplo a la postura de su amigo. En efecto, Carlos, formado en los ideales de la ciencia y en el rechazo de las ideas religiosas, entiende que es necesario "aceptar la 'ciega necesidad' en las cosas y los seres", y abraza "las nuevas teorías, sin burlarse de ninguna que tuviese una base algo científica" (206-207). La América "noble y llena de energías" es la que se ofrece a Carlos; los campos, con su "tierra engendrando" (203), se oponen a la París intelectual en esta serie de elementos contrapuestos que proliferan en la novela y dibujan en última instancia un planteamiento específico, según el cual la rebelión metafísica, la decadencia, la cultura europea, la falta de mezcla racial son todos factores conducentes a la destrucción. América, el campo, el mestizaje, el proyecto positivista representan, en cambio, la salud y la salvación.

Para ahondar aún más en la proposición de la novela, resulta útil explorar los signos específicos que toma el proyecto de reforma de Carlos. La enfermedad de Eduardo

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 35

podría evitarse, según esta perspectiva, en caso de implantarse un método educativo basado en "el estudio profundo del atavismo y la herencia" que permitiera recuperar "las fuerzas superiores" y condenar "el espíritu mediocre de las inteligencias comunes" (197). El peligro radica entonces, para Carlos, en una concepción democratizante que hace de la enseñanza una instancia contaminadora en la que se "inoculan en la sangre las malas pasiones" (198). El sesgo elitista en la postura de Carlos no impide su entusiasta adhesión a "los sueños de la santa democracia" (207) pero dentro de su retórica liberal se trasluce una desconfianza clara por "el espíritu inconsciente de las muchedumbres" (205), por "las mayorías retrógradas" (196) que amenazan con detener el proceso de reformas que él ha ideado para América Latina. Es así que detrás de las posturas, decadentista de Eduardo y positivista de Carlos, que la novela suscribe y textualiza en su afán por abrirse un espacio en el contexto de la reflexión sobre la modernidad, se asoma una vez más esta preocupación por controlar los elementos amenazadores –y por eso oscuros, enfermos– que cuestionan el esquema de progreso propuesto aquí.

A pesar de los ideales modernos que se esgrimen a lo largo del texto (y que los protagonistas discuten con intensidad) lo que termina perfilándose es una postura defensiva frente a los cambios que podría implicar el manejo de esas mismas nociones. Se contrarresta así el impulso progresista de base y más bien se pone al descubierto la inseguridad que suscita la discusión sobre la modernización de la sociedad, con las modificaciones concretas –e incómodas– que propondría.

4. *Sangre patricia* (1902): la nostalgia del pasado

Tulio Ramos, el protagonista de esta novela de Manuel Díaz Rodríguez, es el "último brote de [una] rama" familiar que se ve amenazada por el espectro de la degeneración; degeneración que de hecho cerca a muchas otras familias identificadas con "el nombre, el talento, la dignidad y la entereza de los repúblicos". Tulio lucha por evadir "el germen de la más implacable disolución" que convertiría su familia en "infecto amasijo de rufianes", como había ocurrido con tantas otras. El nombre de los Arcos conserva aún su "pulcritud originaria" y ofrece una tradición de nobleza –en los militares, estadistas y artistas que lo llevan con honor– como resistencia al "círculo de miseria y ruina" que lo acecha. La metáfora vegetal refuerza, por un lado, el carácter organicista del discurso de la tradición y retoma, por otro, esta narración de la descomposición para representar los elementos que obstaculizan la expansión de "una selva antiguamente lozana y gloriosa" como "una invasión de parásitos" (Díaz Rodríguez 1992: 39-40).

Tulio, cual personaje hamletiano, se debate entre las distintas opciones que se le presentan a un joven de su procedencia, esforzándose por desechar una que lo persigue –porque también es producto de su herencia– y lo atormenta, y que se define como "la capacidad para el sueño". Este destino marcará al protagonista y lo convertirá, luego de la muerte de su joven esposa Belén, en un "miserable héroe del sueño" (43), quien poco a poco reemplaza sus proyectos de acción y de lucha políticas por un retiro cada vez más aislado a zonas de su vida psíquica. Sin duda que aquí la sensibilidad decadente da cuenta de la independencia que empieza a cobrar la problemática psicológica y que se expresa en el rechazo de la estrategia positivista de indagar en las causas que interpreten las anomalías mentales del protagonista. La enfermedad, la degeneración, se autonomiza de

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 36

las explicaciones: en *Sangre patricia*, en particular, hay toda una discusión en boca de Ocampo, amigo de Tulio, sobre el misterio y lo sobrenatural; discusión que cuestiona abiertamente la autoridad de "esos libros, escritos por hombres que juran y perjuran, invocando la experimentación y la ciencia" (116). Es así que el esquema cientificista se esgrime aquí con menos fuerza que en las novelas comentadas anteriormente. La locura de Tulio se sustenta menos en lo material. Las explicaciones sobre la herencia pierden su carácter determinista; se hacen más bien conjeturas, proyecciones de una mente.

Sin ignorar el parentesco de esta novela con la estética decadente (más evidente aún que en *La tristeza voluptuosa*), se ve de nuevo aquí una articulación singular de sus presupuestos. ¿Qué es efectivamente lo que ofrece en este caso el modelo discursivo de la decadencia? Antes que todo se puede identificar en el dilema de Tulio no una afirmación positiva sobre la degeneración –al estilo decadente– sino el reproche a "la falta de ejercicio de sus nobles aptitudes heredadas" (39). La casa solariega de los Arcos define bien la naturaleza de esas "aptitudes": el "orgullo señorial" se aúna al "severo soplo varonil" de esta edificación de "altas frentes de patricios" y de "recias y angulosas ventanas de abolengo", que no ha recibido todavía "el beso impuro de los bárbaros". La casa se hace materialmente texto con sus "páginas de luz y nobleza" en las que Tulio lee la historia de su familia; pero los detalles arquitectónicos descritos construyen paralelamente una lectura de la historia del país en la que "la moda" y "el comercio" son denunciados como los bárbaros culpables de transformar "los nobles casones antiguos en viviendas comunes", con sus "ventanillas frágiles y balconcetes ridículos" que disfrazan la antigua fuerza con "una sonrisa de afeminados" (45-46).

Ocampo propone volver "a la corriente de la raza" o resignarse "a perecer en la degeneración"; y con esto se subraya aún más la correlación entre la vida individual de Tulio y el destino del país: en ambos la tradición se conserva y se transmite como un "cauce profundo" (110), a veces "visible y natural", a veces "invisible y tenebroso" (39). Y la degeneración consiste, para cada uno, en desatender los efectos reparadores de ese cauce. El proyecto de "vigorizar nuestras nacionalidades de América, endebles y mezquinas" (108) es el que subyace en la problemática de Tulio. De esta forma se pasa de lo individual, familiar, a lo colectivo, cultural, gracias a un discurso organicista que privilegia un lenguaje de "fuerzas" y "corrientes" sociales para ofrecer, en definitiva, una interpretación de la historia del país. El temor frente a la confusión que se registra en todas las esferas de la sociedad es reforzado en *Sangre patricia* por el carácter de regresión que le asigna Tulio al desarrollo histórico de la nación: el pasado "del poeta, del humanista, del político, del capitán" lo que ha producido es "una turba inacabable de mercaderes", y esto equivale, según el joven, a una "evolución invertida" (56). El barbarismo que corroe físicamente la tradición en la lectura que ofrecen los signos arquitectónicos[4], se corres-

[4] Este mismo impulso de rastrear la historia en la arquitectura de la ciudad se encuentra en otras novelas de la época. En *Un idilio nuevo* de Luis Orrego Luco, el narrador también expresa una cierta nostalgia por un mundo pasado cuyas huellas están siendo reemplazadas por signos de modernidad: edificios nuevos y modernos pero "grises y uniformes" contrastan en Santiago con las construcciones tradicionales y aristocráticas que "vienen a menos, quedan estacionarias, decaen" (1913: 52). En *El triunfo del ideal* de Pedro César Dominici, se ofrece inclusive una interpretación de la historia de Roma por medio de la lectura de las fachadas de edificaciones que revelan la "altivez de su estirpe", la "fortaleza de [su] raza", y que contrastan con las de "moderna vulgaridad [...], "todas iguales, blancas y llenas de estucos"

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 37

ponde con la proposición de este movimiento inverso como producto del proceso modernizador: ningún real progreso sino una involución hacia lo que se presenta como la mezcla preocupante de categorías sociales, sexuales y raciales.

Una narración que en apariencia sigue el orden temporal ofrece entonces esta lectura de la historia como descenso, como deterioro, con respecto a un origen que se ha traicionado, que se ha inclusive profanado (como se puede corroborar en las transformaciones ocurridas en las casas, textos históricos por excelencia). El relato de algo que se ha venido a menos (un origen noble, heroico, rancio), que se ha contravenido (con el cambio, con la modernización) es lo que informa esta proposición novelesca: la decadencia, con el impulso analítico y diagnosticador que invoca, está revelando en el fondo una postura nostálgica y conservadora que mitologiza el pasado colonial y lo erige en una especie de paraíso perdido del cual la historia se ha separado irremediablemente. De nuevo se puede apreciar aquí cómo el discurso moderno termina revelando la ansiedad que su mismo uso suscita.

5. *Julián* (1888): lo moderno acecha

En *Julián* de José Gil Fortoul, el joven protagonista que da nombre a la novela es el caso escogido por el narrador para ofrecer su tesis sobre las tácitas relaciones que existen, según él, entre el ámbito de la biología y la esfera de lo moral. La conducta ética del individuo estaría determinada, según este narrador, por el "medio externo", las "influencias naturales" (Gil Fortoul 1956: 76). Julián es concebido como un ejemplo de persona en quien es posible que aflore el vicio si se cumplen las circunstancias propicias, lo cual remite a la concepción evolucionista que subraya la perspectiva cientificista de la novela. El joven es el temperamento en el que el narrador proyecta su mirada diagnóstica y serviría, en principio, para ilustrar los males de una sensibilidad enfermiza, desequilibrada, con la cual, no obstante, el narrador sostiene una relación que se revela ambigua. En efecto, Julián se nos presenta al comienzo como un liberal en política que aboga por la "supresión de todos los despotismos" (38); en cuanto a estética, propone un programa de "ideas nuevas en estilo nuevo" (48) y rechaza todo tradicionalismo. Librepensador, artista de avanzada, el protagonista parece encarnar, por un lado, la figura del intelectual moderno cuya imagen resulta positiva para el narrador. Su adhesión a una estética moderna no impide su denuncia de la "poesía orgiástica" y de los "perfumes de la imagen" (49), características de cierta escritura contemporánea que Julián, en boca de un narrador positivista, previsiblemente rechaza.

El problema de Julián estará en su "alma profundamente artística" que no supera las "complicaciones del mundo moral" (35); y también en los "desequilibrios orgánicos" (83) cuyos efectos en su sensibilidad, el joven no logra entender. Su enfermedad es, de esta manera, cercada por la perspectiva privilegiada, autorizada, del narrador y consiste en un idealismo exacerbado que se desata en el interior del joven escritor y que hace que

(1901: 42-45). En la mirada de estos narradores, al igual que en la de Tulio, los signos arquitectónicos sirven para construir una valorización de la experiencia pasada que resulta de este contrapunteo con la moderna, y con ello queda patente el malestar que genera el proceso modernizador en la escritura de la época.

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 38

pierda todo contacto con la realidad. Es, sin embargo, otro el mal del que parece revestirse el dilema de este personaje; un mal que termina cuestionando el esquema planteado mientras desplaza la modernidad del ámbito de los presupuestos teóricos a la presentación del texto mismo. Gracias a ello, la escritura que Julián adopta como escritor apunta a una experimentación estética y conceptual que parece escaparse del control que ejerce el narrador sobre él. Diversos aspectos lo señalan: el impulso en Julián de reflexionar sobre la escritura, de señalar parentescos con escritores como Flaubert, Maupassant, Zola, Bourget y sus respectivas estéticas; el hecho de que su identidad casi se diluye en contacto con el mundo de la ficción, así como su amante, Consuelo, se le representa como un personaje de Zola. Sobre todo, Julián propone una continuidad entre lo vital y lo estético, toda una discusión sobre la corporalidad de la palabra que adscribe la novela a una indiscutible modernidad discursiva. El texto que ansía Julián, en sus palabras, "un cuerpo desnudo y hermoso" (57), es el texto fallido de su vida amorosa, también hecho de rupturas, de espacios en blanco; y esta asociación entre escritura y erotismo, tema explorado por muchos escritores finiseculares, es un planteamiento moderno en toda su extensión (que sin embargo está ausente de las novelas analizadas anteriormente). Julián se estrella en el intento, pero su muerte accidental (o su suicidio involuntario) responde menos a la intención aleccionadora del narrador positivista que al impulso mismo de modernidad que lo signa como personaje. Esa muerte se deshace de cualquier significación moralizadora y más bien apunta al peligro presente en esta empresa de modernidad más extrema: encarnar la palabra, verbalizar la experiencia, apuntan a una estética cuyo contenido subversivo Julián tiene que pagar con su propia vida. Su muerte es un comentario sobre la naturaleza moderna de su tarea (el intento siempre emprendido por transmutar el cuerpo en escritura) y, por esto, se deshace de cualquier intención didáctica con la que el narrador quiera revestirla. Julián se sacrifica en el esfuerzo de romper con los mecanismos estético-ideológicos que buscan retenerlo, a la vez que logra desenmascararlos para señalar sus restricciones. En esto radica el dilema plenamente moderno de este texto: en exponer las hesitaciones de un narrador que oscila entre una orientación positivista declarada y la atracción que sin lugar a dudas ejerce sobre él la estética de una modernidad más radical y por ello más amenazadora; estética que se desliza inadvertidamente en su texto.

Unas palabras del propio Julián develan el verdadero conflicto que la novela escenifica: "no veo lo que pasa alrededor: *vivo con hombres de otras épocas, con ideas que no han nacido todavía*, agitándome en una nebulosa informe donde resplandecen ideales puramente míos..." (66; énfasis nuestro). Es el señalamiento claro de un personaje que se debate entre las páginas de una novela en la que se encuentra siempre fuera de lugar, siempre en exceso. Julián está perdido; perdido por un lado entre caracteres (tanto tipográficos como humanos) que no logran contener su problemática; y perdido también en medio de una búsqueda mayor donde se inscribe su dilema: la de "épocas" e "ideas" apenas entrevistas pero intensamente deseadas para su propia cultura.

6. *El desarraigado* (1907): la modernidad erigida en texto

En la novela de Pablo J. Guerrero el protagonista, Carlos, se presenta de entrada en el diario que conforma la novela como un "rebelde", un "enfermo inyectado de ambiciones

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 39

y pesares": "el ramillete confuso de sus nervios" y "la dolorosa agonía de su voluntad" establecen definitivamente su afiliación con el modelo del protagonista decadente. Carlos rechaza el medio en el cual creció: "la desolación y el aislamiento" (Guerrero 1907: 2-8) de un pueblo de provincia cuya vida sin ambiciones y sin retos le merece sólo desprecio y crítica. Caracas se le ofrece en cambio como un mundo misterioso en el que presiente aventuras y peligros que le anticipan sensaciones de placer intenso. La representación de la ciudad se corresponde con su sensibilidad por "todo lo mortuorio"; es con "infinita voluptuosidad" como el protagonista presencia escenas dramáticas y confiesa que éstas despiertan en él una "depravación" y "perversidad" que "[le] encantan!" (75).

La enfermedad de Carlos, el lado degenerado de su personalidad, no parece suscitar ningún resquemor de tipo moral o psíquico. En él no hay ni remordimiento ni contradicción interna. Al contrario parece haber una afirmación casi celebratoria de esa naturaleza perversa y depravada; la aceptación de una manera de ser, de sentir (con evidentes tonos nietzscheanos), que se encuentra fuera de los parámetros de la moral convencional sin por ello acarrear ni ansiedad ni culpa. El hecho de que la modernidad de Carlos, su sensibilidad degenerada, se asuma aquí sin constituirse en problematicidad, pareciera querer obviar la exploración de las causas que explicarían la no-modernidad de la cultura venezolana para asumir, en su lugar, otra estrategia: la de recurrir a este movimiento retórico en el que el discurso de lo moderno se hace uno con la realidad local.

El carácter aproblemático de la naturaleza moderna de Carlos queda por otro lado ratificado en el hecho de que el joven se muestra a lo largo del diario como un personaje que estuviese "ensayando" con distintos roles protagónicos, al estilo de Dumas, Zola o Bourget. Es así que relata una escena de seducción de una joven campesina invocando al "maestro Zola [que] con la amorosa pornografía que en sus libros se extiende, despertó mis pasiones. Y los lascívicos anhelos llenaron los rincones de mi sensibilidad" (18). De la misma forma, compara a Luisa con esas "muchas Margaritas, anónimas en la vida, que sueñan con un Armando en las lobregueces y sinceros arrepentimientos de su canalla profesión!" (48); y juega mentalmente con su propio papel de redentor de mujeres extraviadas. En otro momento proyecta a Luisa en el tipo de la obrera al estilo de Bourget "que en el día trabaja en almacenes y talleres, y por la noche nos acompaña en nuestras labores intelectuales, descansando en nuestras rodillas su cabecita de ángel arropada por ligera cofia" (52). Todo esto apunta a que en Carlos (al igual que en Julián) parece haber arraigado una cierta sensibilidad estético-literaria cuya modernidad recubre el entorno criollo de manera casi gráfica, por la forma en que parece irrumpir en la misma disposición de la página, lo cual hace patente la exploración textual, 'material', que lleva a cabo de códigos estéticos europeos.

Una frase reveladora puede aclarar aún más la estrategia que la novela adopta: "Si viviera en Caracas, soñaría con París" (30), dice Carlos; pero el texto, con su sinfín de referencias a la prosa parisina, a sus escritores paradigmáticos, con sus descripciones inspiradas en escenas de novelas francesas, con su uso de expresiones en francés, ha logrado en última instancia hacer de Caracas una ciudad 'equivalente' en su modernidad a la capital francesa: "el ruido agrio de los tranvías, el ronco y estruendoso de los coches [...] y la respiración fatídica de los automóviles" (30), describen una Caracas donde conviven "en gitánica bohemia" (25) "cocottes", burgueses y petimetres, y a la que Carlos y el amigo se lanzan de noche "víctimas del hastío, en pos de mancebías" (22). Caracas, "semejando en su desconsuelo enorme viuda desolada" (8), se equipara con cualquier

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 40

ciudad contemporánea: "¡Teatro Municipal!... ¡Qué coliseo tan suntuoso. Un modelo de moderna arquitectura!" (33). Caracas, en definitiva, ha venido a ser una especie de París en esta representación suya en términos de la modernidad. La perspectiva escogida aquí para describir la realidad, con los mecanismos de representación que implica, resulta en un espacio semántico demarcado por estos códigos estéticos modernos.

El motivo que impulsa esta escritura es entonces vertir la realidad autóctona en moldes modernos; hacerla paralela y simultánea con respecto a la modernidad europea. Y esta iniciativa parece materializarse aquí en la página misma, en la falta de transición textual entre una retórica moderna y una realidad no-moderna, lo que indica en el fondo el rechazo consciente y voluntario de relaciones jerárquicas entre ellas.

Es así que la mirada del narrador enfoca su realidad desde el punto de vista que la informa: el de estas estéticas cuya asociación con lo moderno parecía ofrecer al escritor la posibilidad de un acercamiento diferente, novedoso, en cuanto a la representación de lo autóctono se refería. El resultado es una realidad que ha sufrido una transformación gracias a unos códigos que se esgrimieron casi como banderas ideológicas en la empresa cultural modernizadora que marcó este momento. Lejos de ser fuente de desarraigo (como lo quiere señalar Vallenilla Lanz en el prólogo), estas literaturas tuvieron al contrario un efecto liberador sobre la escritura de la época. Lo podemos comprobar con el tipo de experimento (textual y cultural) que resulta la novela de Guerrero: una curiosa novela que pretende proclamar a la vez que explorar la complejidad de la sensibilidad moderna en un entorno americano sin por ello ver en el intento ninguna contradicción, ninguna incoherencia.

7. La modernidad: una labor de costura

Un artículo de Cristóbal Pera sobre Asunción Silva resulta particularmente sugerente para una mejor comprensión del sentido que estas novelas construyen, pero también del proyecto cultural en el cual se inscriben. Hablando de la novela de Silva *De sobremesa*, Pera recurre al concepto de "coleccionista" para calificar la actividad del protagonista, José Fernández, en su afán por acumular diversos objetos de arte europeo que trae consigo de regreso a América; pero esta idea, con la noción que lleva implícita de "saqueo" de la cultura europea, parece también conformar, para este crítico, "un reflejo, un eco de la labor de coleccionismo que realiza el propio autor en el texto, apropiándose de discursos pertenecientes a la modernidad europea" (Pera 1996: 120). Este mismo impulso es el que –nos parece– se puede leer en las novelas que hemos analizado, así como en muchas otras de este período: los diversos novelistas están en efecto saqueando un contexto europeo moderno para tratar de expresar su propia realidad. En todas estas instancias se señala la cercanía con esquemas narrativos modernos (realistas, naturalistas, decadentistas) y esto parece remitir a la experimentación explícita que llevan a cabo estas novelas. A través de los distintos 'trajes' que se prueban los protagonistas, los esquemas narrativos con los cuales revisten su dilema particular, las narraciones parecen estar apuntando conscientemente a su naturaleza de ensayo. Es así que en su textura misma se puede corroborar esta necesidad de recurrir a diversos códigos que de hecho se ofrecen casi simultáneamente, en una superposición textual que evidencia el carácter discursivo del proyecto que subyace aquí, esto es, el de apropiarse la modernidad reclamando para sí esta contemporaneidad

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 41

retórica. El nuevo orden textual que establece el coleccionista-escritor, el instituido por el trabajo de selección y adaptación de modelos europeos que lleva a cabo, rompe con los parámetros de la tradición que se ha querido pillar, aun cuando se asoman –como hemos visto con estos análisis– las 'costuras' de la labor casi artesanal que ésta implica.

En su estudio sobre la novela venezolana del período de fin de siglo, Maurice Belrose habla de la manera en que estos novelistas se acercaban a la realidad de su país no sólo con sus propios ojos sino "a través de sus lecturas" (Belrose 1999: 302). Esta percepción suya apunta sin duda a la naturaleza claramente estética de esta novela cuyo proyecto subyacente es el de apropiarse la modernidad al menos en el plano discursivo. La construcción de lo real a la que acuden dichas novelas está por lo tanto supeditada a unos esquemas textuales europeos gracias a los cuales un escritor como Pedro Emilio Coll diría incluso: "nuestros ojos han aprendido a ver mejor" (en Olivares 1984: 22). Es así que al permitirse reconstruir, reelaborar este panorama textual ajeno, estos escritores, al igual que Silva y tantos otros, muestran su intento de apropiárselo y, en el proceso, sientan las coordenadas de una nueva tradición de modernidad, hecha de retazos, de empréstitos quizás, pero producto de una búsqueda original y autónoma.

Las características particulares de las novelas que hemos revisado sirven en definitiva para ilustrar el proyecto cultural que subyace en todas ellas, que es el de afirmar el ser moderno hispanoamericano. El uso reiterado de estas estéticas de lo moderno es el marco privilegiado de estos escritores; un marco que se sobrepone a la realidad y que, en la labor de pastiche y de bricolaje que realiza, constituye una nueva realidad que se escapa a veces de los mismos parámetros a los que recurre para cuestionarlos y problematizarlos (los casos de *Julián* y *El desarraigado* hacen aún más patente este fenómeno). En definitiva, la revisión de estas novelas permite constatar que, a pesar de la fascinación que ejercieron estos modelos en los distintos escritores, no todos están diciendo lo mismo; entre ellos existen sin duda coincidencias, parentescos, repeticiones, pero también diferencias que urge resaltar. Y en última instancia lo que se asoma con frecuencia es un cuestionamiento o, al menos, una cierta resistencia por su parte a adoptar, enteramente y sin problemas, la carga tanto ideológica como estética que conllevan dichos esquemas. Lo que coexiste, indistintamente, en ellas es la empresa específica que se asoma y que define esta época, es decir, la necesidad de experimentar con modelos retóricos para indagar y, por el mismo camino, discursivizar el proyecto de modernidad.

La ansiedad que refleja el uso reiterado de la retórica moderna remite sin duda al sentido de crisis histórica que marcó este período; crisis frente a una época de cambios sociales que no dejará de tener sin embargo significados particulares en cada uno de los países hispanoamericanos. La urgencia de acogerse a un proyecto que amenaza en todo momento con excluirlos, es el impulso detrás de muchos de estos escritores y de sus novelas. Si en la retórica misma de la modernidad existe una contradicción o dualidad –que oscila entre hacer de ella la meta de la civilización o el lugar del que se desprenden todos sus males–, en nuestro escritor la ambigüedad con respecto a lo moderno se agudiza por el carácter precario que este proyecto toma en su propio contexto social y político. La idea de progreso y evolución, uno de los polos de este binomio, resulta una premisa más ansiada que real en la mirada que estos escritores proyectan sobre las condiciones materiales de su país. El temor de una desintegración racial, social y cultural, cobra una intensidad cuyas múltiples refracciones se recogen en este panorama novelístico: lo que se trasluce aquí una y otra vez es la inquietud frente a la situación de una época; inquie-

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 42

tud que tomará signos políticos distintos y hasta contradictorios. La sombra de un desorden que amenaza con destruir la ficción de unidad postulada por la retórica del progreso informa los planteamientos de las novelas. Aquí, no obstante, el desorden es plural: proviene de la modernidad misma y también de su ausencia. En esto consiste el dilema discursivo del escritor de fines de siglo que se encuentra con respecto a lo moderno en una situación doblemente problemática. En un trabajo iluminador, *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony*, Carlos Alonso (1990) señala la tensión retórica que resulta del propósito que tiene este escritor de hacer suyo un discurso que cuestiona en todo momento su autoridad para apropiárselo.[5]

No se trata de ver entonces esta escritura novelesca como el simple reflejo de un orden social en desintegración. Por ser novela decimonónica es obvio que se ofrece como lugar de reflexión sobre problemas de orden social y a veces hasta político. En este sentido se inscribe en la tradición novelística del siglo XIX cuyo objetivo principal era la exploración de las relaciones entre individuo y sociedad. No obstante estos escritores hacen algo más que dibujar a través de sus novelas una época de descontento social. Lo que hacen es apropiarse de diversos códigos para representar su realidad. En su intento de designar, esta escritura se ofrece como solución a los problemas que cree detectar sin darse cuenta de que ellos son ya parte integrante de su propia retórica. Al quererse erigir en diagnóstico de la crisis social, la novela de fines de siglo más bien devela los temores que acompañan la tarea civilizadora en la que participa, temores que tienen que ver con la elusividad de la realidad por representar. Se convierte así inadvertidamente en síntoma de la misma crisis. Bajo la máscara de la modernidad (los discursos cientificistas, decadentistas que suscribe) esta novela trasluce la ansiedad frente al cambio y a la inestabilidad que la están informando.

Los textos registran en definitiva la tensión que resulta de estas estrategias narrativas modernas en su negociar con una realidad no-moderna que reclama, no obstante, su participación en la representación. Las componendas características de la modernización de las que hablábamos en la introducción a este trabajo, son las que hemos querido resaltar con el análisis de estas novelas. Aun cuando algunas de ellas parecen ofrecer una conciencia más clara de su naturaleza discursiva al hacer más evidente la textualización de estos modelos, su lectura permite iluminar mejor la tarea que informa todo el período: la manera en que dichos modelos sirvieron a los venezolanos, y a los hispanoamericanos en general, para verse a sí mismos, para *leerse* en un momento histórico importante; y por otro lado, dicha lectura muestra cómo generaron, con ello, una escritura cuyo propósito de modernidad contribuyó a la formación de una cultura hispanoamericana moderna.

Con todo esto se evidencia un hecho indiscutible, y es que la modernización tal y como se dio en Venezuela y en Hispanoamérica no puede equipararse a ningún otro proceso modernizador porque, a todas luces, son específicas las necesidades retóricas e ideológicas que la informan. La heterogeneidad estética que arroja la lectura de las novelas se explica y se justifica (si tal fuera el caso) justamente por el carácter exploratorio y fundacional de su tarea; en este sentido, poco tiene que ver la novela venezolana de la época con su contraparte europea a pesar de las deudas que tiene con ella.

---

[5] Este trabajo es, sin lugar a dudas, fundamental para entender a cabalidad la paradójica y creativa situación discursiva del texto cultural hispanoamericano.

Rev26-01 28/5/07 11:07 Página 43

Las condiciones históricas particulares a la realidad del escritor venezolano de esa época le permiten entablar con estos discursos de la modernidad un diálogo significativo; diálogo que genera y articula de forma creativa el panorama novelesco que nos ocupa. Pero además ilustra la apropiación específica, por parte de estos novelistas, de los modelos discursivos que ellos identifican con lo moderno y, en consecuencia, de las tensiones y contradicciones que los caracterizan. Si la novela de esta época tiene un carácter que puede ser percibido como heterogéneo, es porque en el fondo está marcada por esta exploración de la modernidad que delimita un terreno común en la producción discursiva de la época. Este rasgo es el signo que tomó la modernidad en estas novelas, una modernidad de naturaleza eminentemente retórica que consistió en construir un espacio (discursivo, no había otro) desde el cual se podría enfrentar y en cierta forma resistir la entrada de la era moderna. Ésta fue la forma que encontró esta novelística para sellar su encuentro con la modernidad. Por ello, es definitivamente moderna no sólo porque se postula como discurso autónomo consciente de la distancia que la separa de otras actividades profesionales, sino también porque la recorre en gran parte lo que hemos descrito como el conflicto con lo moderno que marcó toda esta época. Su modernidad es producto de una situación cultural muy específica con lo cual se justifican las particularidades que adopta y que hemos intentado precisar aquí.

Bibliografía

Alonso, Carlos J. (1990): *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochthony.* Cambridge: Cambridge University Press.

Belrose, Maurice (1999): *La sociedad venezolana en su novela (1890-1935).* Maracaibo: Editorial del Lago.

Díaz Rodríguez, Manuel (1992): *Sangre patricia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Dominici, Pedro César (1899): *La tristeza voluptuosa*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez.

— (1901): *El triunfo del ideal.* París: Librería de la Viuda de Ch. Bouret.

Gil Fortoul, José (1956): *Julián.* (*Obras Completas.* Vol. VI). Caracas: Ministerio de Educación.

Guerrero, Pablo J. (1907): *El desarraigado*. Caracas: Imprenta Nacional.

Meyer-Minnemann, Klaus (^{2}1991): *La novela hispanoamericana de fin de siglo.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Molloy, Sylvia (1992): "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America". En: *Social Text*, 10, 2-3, pp. 187-201.

Olivares, Jorge (1984): *La novela decadente en Venezuela*. Caracas: Editorial Armitano.

Orrego Luco, Luis (1913): *Un idilio nuevo*. Santiago de Chile: Empresa Zig-Zag.

Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral Editores.

Pardo, Miguel Eduardo (1981): *Todo un pueblo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Pera, Cristóbal (1996): "José Asunción Silva: un coleccionista hispanoamericano en París". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 556, pp. 115-124.

Romero García, Manuel Vicente (1981): *Peonía*. Caracas: Alfadil Editores.