

ESPACIO MODERNISTA. UNA MIRADA ABARCADORA

Mariana Calderón de Puelles
Universidad Nacional de Cuyo

Resumen

El presente trabajo se propone una nueva mirada sobre el extenso corpus modernista hispanoamericano, narrativo y lírico, para descubrir en él las modulaciones del espacio poético y describir, evitando una formulación dogmática, el trazo de un periplo que comienza en el espacio americano, se sumerge en espacios interiores y artificiales, se evade en lo exótico y lo antiguo para regresar nuevamente a América con una técnica transformada. Se subraya la semejanza de tal periplo con la traslación física y espiritual de los poetas modernistas más significativos.

Palabras claves: modernismo hispanoamericano - espacio interior - espacio artificial.

Abstract

This paper presents a new perspective on the wide Latin American modernist corpus, both narrative and lyric. The aim is to find in it the modulations of poetic space, and to describe, avoiding dogmatic formulations, a peril which begins in the American space, submerges into inner and artificial spaces, evades into the exotic and antique, to finally come back to America with a renewed technique. The similarities between this journey and the physical and spiritual transit of the most significant modernist poets is stressed.

Key words: Hispano-American Modernism - inside space - artificial space.

Introducción

Hay verdades que merecen repetirse, aunque hayan perdido toda novedad. El hecho de que el Modernismo literario comenzara con la prosa de José Martí es una de ellas.

Héroe de la emancipación cubana, Martí le cantó a América y a Cuba con un nuevo modo, lejano, por su colorido y efectividad, del modo romántico. Puede decirse, entonces, que la primera voz del Modernismo fue americanísima, nacionalista, algo liberal y muy anti-norteamericana. Desde aquellos escritos y hasta la vigorosa generación de la novela mundonovista puede trazarse, generosamente, el período de vigencia del modernismo literario en Hispanoamérica entre 1880 y 1930.

Describir el espacio de la literatura modernista ha sido nuestro objetivo desde hace algún tiempo. En efecto, las técnicas usadas en la creación de éste son ejemplo acabado de lo que se llama *preciosismo* o *virtuosismo* modernista. Pero la diversidad de espacios elegidos nos ha hecho abandonar la empresa en más de una oportunidad ya que en el modernismo literario están presentes todos los espacios.

Nuestra visión abarcadora traza un periplo que parte desde la presencia del espacio americano al encierro en el espacio interior y artificial de la ciudad, de allí a la evasión exotista en otros lugares y épocas para volver al espacio americano con una técnica renovada y un contenido más existencial.

Habiendo encontrado un aspecto que pueda enunciarse como un principio general, nos es necesario aclarar ciertos conceptos que no gozan, actualmente, de un significado universalmente aceptado.

En primer lugar, cuando hablamos de “principio general”, lo hacemos en un sentido análogo y sin querer, por ello, hablar de ley universal. El alcance de la terminología se delimita en aquellas afirmaciones que se hacen frente al objeto literario como *artefactum* y que son siempre producto de la inducción, teniendo en cuenta que el mundo de los particulares (las obras literarias) no ha sido agotado.

En segundo lugar, el concepto de espacio que vamos a utilizar se refiere al lugar físico en el que la voz poética se expresa, en el caso de la

lítica, o en el que la diégesis se desarrolla, en el caso de la narrativa. La crítica ha reiterado la importancia que desde las crónicas tiene el espacio en las letras hispanoamericanas y es la ocasión de tenerlo en cuenta una vez más. No como fondo ni escenario, el espacio se convierte en elemento condicionante de las peripecias y de los tipos sociales y el modernismo no escapa a esto. Pero el espacio, en la literatura, es espacio percibido por alguien, según afirmación de Mieke Bal:

La historia se determina por la forma en que se presenta la fábula. Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él. Un punto de percepción anónimo puede también dominar la presentación de ciertos lugares¹.

Debemos hacer una aclaración esencial: si reconocemos que no toda literatura es ficción, el espacio de aquellos textos que se proponen como testimoniales (cartas, crónicas, autobiografías, biografías, relatos, impresiones, etc.) recrean las condiciones del espacio siguiendo los datos percibidos directamente o reconstruidos a partir de documentos. Caso distinto es el de la ficción, en el que el espacio no sólo es representación de datos reales, sino que estos pueden estar ordenados, combinados, percibidos y expresados en función de un todo que, lejos de presentar un testimonio busca recrear un nuevo mundo. En síntesis, la literatura es representación, pero algunos textos representan cosas que son o han sido, otros representan cosas que podrían ser y otros cosas que no podrían ser nunca, pero que la imaginación permite ordenar en función de datos reales dados. El breve texto de la *Poética* no se detiene, especialmente, en el espacio de las representaciones. Pero a partir de la distinción que establece el filósofo en las artes poéticas teniendo en cuenta sus objetos, sus medios o sus maneras de imitar², podemos extraer, al menos, dos conclusiones.

En primer lugar, el poeta puede imitar la naturaleza (representar) semejante a como es, peor de lo que es o mejor. En ese concepto de naturaleza entra todo lo que es, por lo tanto el espacio también. En segundo lugar, el espacio es propiedad o categoría de los personajes que

desarrollan la acción. Pero la pertenencia de aquéllos o de ésta a tal espacio se presenta como necesaria (tal suceso debió ocurrir en tal lugar) o no (tal suceso pudo ocurrir en cualquier lugar).

Otro aspecto que debemos aclarar es si la presencia del espacio reviste, esencialmente, alguna diferencia en la poesía lírica o en la narrativa. Teniendo en cuenta que en la primera no hay historia y en la segunda sí³, puede deducirse que siempre en la narrativa, aun cuando el espacio pese como un personaje protagónico, lo fundamental será la trama, en cambio, en la poesía lírica el espacio puede ser el tema, el objeto de expresión de la voz poética.

Como en este trabajo traeremos a colación algunas referencias sobre el ensayo, debemos precisar que en este género el espacio, como en la poesía lírica, puede convertirse en el tema central de la exposición. Por otro lado vemos, como paradoja, que tanto la poesía lírica como el ensayo pueden prescindir del espacio, en cuanto no deseen referirse a él. En cambio, la narrativa no puede prescindir de él, aún cuando pretenda reducirlo a un simple trazo, porque toda acción ocurre siempre en un lugar.

Siguiendo las distinciones de Mieke Bal⁴ en la narrativa, con respecto al espacio, debemos tener en cuenta lo siguiente:

1. Tres sentidos se emplean en la percepción del espacio: vista, oído y tacto.
2. El *marco* es el espacio en el que se sitúa el personaje.
3. Tanto el espacio interior como el exterior pueden funcionar como marco.
4. La forma en que se ordenan los objetos en el espacio influye en su percepción.
5. Cuando el espacio se convierte en objeto de representación por sí mismo se tematiza.
6. Puede haber espacio fijo o en movimiento. Este último supone zonas de transición, espacios opuestos, periplos, etc.
7. Existen relaciones estereotipadas entre espacio y acontecimiento (*locus amoenus*) o relaciones no estereotipadas.
8. Existen relaciones de necesidad entre el personaje y el espacio (princesa-castillo), relaciones de determinación (propias del naturalismo), relaciones no necesarias ni determinantes.

9. Las relaciones entre espacio y tiempo suponen modalidades en el ritmo narrativo.

10. El espacio puede ser presentado implícitamente o explícitamente.

Estas observaciones sirven, en muchos casos, para la lírica y como tienen un carácter inductivo y general las seguiremos en la descripción de nuestro trabajo.

El espacio modernista, visión de conjunto

En un intento de generalización, podríamos decir que la literatura modernista presenta el espacio con los siguientes rasgos:

1. El espacio es percibido, tanto por el autor como por el receptor, mediante todos los sentidos, ya sea a través de la técnica parnasiana o del simbolismo impresionista.

2. Predomina el espacio interior, despojado o recargado o en su versión exotista, sin embargo se va imponiendo, ya entrado el siglo XX, el espacio exterior en la versión mundonovista.

3. Es común la presentación del espacio como periplo. La ida y vuelta, el viaje, generalmente, desde el terruño hacia el exterior y el regreso. Tal periplo coincide con la elección que de los espacios hace el modernismo y con muchas de las experiencias autobiográficas de nuestros poetas.

4. Las relaciones entre el espacio y los personajes son, generalmente, de necesidad. El espacio interior acompaña al hombre ciudadano, el espacio decadente al hombre decadente y el espacio natural al hombre natural.

5. Prevalece la presentación implícita del espacio, poetizada a través del ritmo de la prosa o del verso.

La América de Martí

Para comenzar este análisis, conviene tener en cuenta que

[...] la expresión literaria de América Latina se inscribe con características nuevas en el amplio tramo de la cultura occidental

que ha vertebrado el humanismo greco-judeo-latino. Sus expresiones, su lenguaje, acusan el moldeado cultural de la fuente bíblica, el mito helénico y la tradición cristiana, elaborada en el crisol hispánico y sometidos a nueva elaboración y enriquecimiento en América [...] lo reconoce una eminente tradición que no puede ser tachada de hispanista o adversa a la indígena, pues por el contrario, es en el *ethos* humanista colonial donde arraiga la primera y desencadenante estimación de la novedad americana⁵.

Las representaciones espaciales del modernismo se modulan sobre las fuentes arriba determinadas con la originalísima presencia del mundo americano. Así inaugura Martí el espacio modernista: con la presencia de una América que, casi totalmente emancipada de España, debe enfrentar el peligro de la dominación de Estados Unidos. La América de Martí está presente en sus primeros escritos. De hecho, su novela *Amistad Funesta* de 1885, que fue publicada luego con el título de *Lucía Jerez*, está creada sobre la Hispanoamérica vista desde Nueva York. Si bien el espacio de la novela es, fundamentalmente, urbano, es también esencialmente hispanoamericano y donde, como bien aprecia Carmen Ruiz Barrionuevo, se da, por razones sociales e históricas, una lucha entre la ciudad patricia y la burguesa⁶. Todas las ideas que Martí expone en sus primeras épocas sobre América, aparecen en su ensayo *Nuestra América*, de 1891. Dueño ya del estilo vigoroso que lo coloca en la historia de las letras, presenta la América compleja, colorida, llamada a un destino al que no puede renunciar. Defiende, ataca, profetiza. Persuade por la fuerza con la que sabe conmovir. Sus frases cortas dan golpes certeros:

Lo que quede de aldea en América ha de despertar.

No hay proa que taje una nube de ideas.

Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. No es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas⁷.

Estos son textos inaugurales para el Modernismo. Se aducirá, con justicia, que para aquella época Rubén Darío ya había publicado sus primeros versos de adolescente prodigioso. Pero, aún teniendo en cuenta la vacilación estilística y temática de aquellos primeros años, deben considerarse como obras representativas de este primer americanismo su oda “Al Libertador, Bolívar” y “Oda a la unión de Centroamérica” (1882). Habrá que revisar la no inclusión de Rubén Darío entre los iniciadores del Modernismo, sobre todo teniendo en cuenta que *Azul* (1888) presenta a un poeta en madurez.

Cabe tener en cuenta que tanto Cuba como Nicaragua debieron soportar la intervención de los Estados Unidos en sus gobiernos y esto marcó, aún cuando ambos poetas profesaron en sus inicios un acendrado liberalismo, su posición hispano-americanista por su fobia a los Estados Unidos. Aunque más tarde y desde el Uruguay, José Enrique Rodó en el *Ariel* (1900) muestra esta misma preocupación por el intervencionismo norteamericano como la amenaza de un proceso expansivo, por eso el texto va dirigido a la juventud de América⁸.

Los *Cuentos Frágiles* de Gutiérrez Nájera aparecieron en 1883 y presentan una variada muestra del espacio de la ciudad mexicana. Influído por el realismo europeo y el romanticismo lacrimógeno, pero muy americano en sus pinceladas costumbristas y, fundamentalmente, muy modernista por su estilo, son acabada muestra de que el primer espacio modernista fue el americano.

Encierro y evasión modernistas

Sin lugar a dudas, 1888 marcó el inicio, para el Modernismo, de la evasión hacia los espacios del último romanticismo, hacia los espacios artificiales y los espacios exóticos. Modalidad en la que Martí casi no incursionó, pero a la que ningún otro modernista fue ajeno. Las improntas del Parnaso se imponían en la técnica plástica de la descripción, las del simbolismo en la técnica impresionista de suaves matices. Y por sobre todo, el imperio del ritmo. *De Sobremesa*, novela de José Asunción Silva que comenzó a escribir en 1887, ya presenta a los personajes en el encierro de las ciudades o de los interiores de sus habitáculos:

Ella, en el cuarto silencioso donde la rodean sus libros predilectos, Spinoza, Fichte, los más sutiles de los poetas, los más acres de los novelistas modernos, acodada sobre el escritorio, cayéndole sobre la masa de cabellos castaños la luz tibia de la lámpara, la cabeza apoyada en la mano pálida, vela y recapitula el día⁹.

Pero son los cuentos de *Azul* los que proponen estos espacios interiores, artificiales, exóticos, fantásticos. El poeta en su *Torre de Marfil* ha cortado las amarras con un mundo que desprecia. La sociedad industrializada y burguesa, la decadencia espiritual de la vieja Europa, el crecimiento económico de la América del Norte, el auge del positivismo, las propuestas esotéricas, la crisis de la fe, el fin de siglo. Muchas son las causas históricas y sociales y más las espirituales que la crítica ha propuesto como explicación.

Se vio en esta tendencia una actitud evasiva, superficial, descomprometida con las realidades sociales¹⁰. Obviamente, si se reduce el Modernismo a esta etapa, bien puede acusárselo de cierta frivolidad. Pero puede que una lectura frívola nos lleve a tales errores. La evasión y el encierro modernista no son más que signos de angustia. La “divina Eulalia” ríe en su jardín artificial, pero ríe como una histérica en su crueldad sin sentido. Bien puede verse en este poema de Darío (“Era un aire suave”), como en tantos de *Prosas Profanas*, que el espacio artificial y recargado es símbolo de soledad, de dolor espiritual, de vacío interior:

¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro;
Pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro!

Eulalia es la frivolidad misma, la de siempre, la de cualquier lugar y por ello es cruel. Noemí, la pálida pecadora de Julián del Casal (“Neurosis”) no se encuentra, como Eulalia en una fiesta galante sino encerrada en su habitación cargada de muebles, biombo y porcelana de la China, guardando el dinero que cobra por sus favores. Ésta es también una colorida y a la vez sórdida imagen de la mujer decadente a quien le corresponde un espacio decadente. La “Sonatina” de Darío promueve, irónicamente, una imagen similar. La princesa escondida en su mundo

irreal en el que sólo espera el beso del caballero. Mientras tanto, está triste, aburrida, hastiada. ¿No es esta la imagen simbólica de una existencia sin sentido?

Representante del exotismo modernista es, sin duda la *Castalia Bárbara* de Ricardo Jaimes Freyre, aparecida en Buenos Aires en 1899. La impronta cercana de Darío y más lejana de Leconte de Lisle no le restan mérito ni originalidad¹¹. Ni siquiera Amado Nervo, poeta del amor humano y religioso, queda fuera de esta influencia exotista. Sus *Cuentos misteriosos*¹², aunque fundamentalmente fantásticos, se mueven en espacios indeterminados y extraños¹³.

Asimismo, Enrique Gómez Carrillo dedicó su libro *De Marsella a Tokio*, casi enteramente, a la visita al Japón que realizó en 1905. En el prólogo que le dedica Rubén Darío se evidencia bien ese interés por la descripción plástica de las imágenes: biombos, pagodas, pequeños árboles, *geishas* y *samurais*. Al respecto, Lila Bujaldón de Estévez, establece acertadamente:

La factura de la estampa: su falta de volumen, perspectiva y de luces y sombras, coincide extraordinariamente con las notas del estereotipo. Al estereotipo se lo ha descrito como una caricatura atemporal, ingenua, plana, simplista, superficial, una especie de mensaje unívoco que amenaza la captación de la realidad, con un saber elaborado *a priori*¹⁴.

Sin embargo, la expresión más acabada del espacio exótico está representada por un grupo de textos narrativos, entre los que sobresalen dos novelas: *La gloria de Don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta y *El embrujo de Sevilla* (1922) de Carlos Reyles. En ellas, la elección del espacio europeo recreado con detallismo científico, muestra la seducción que siente el poeta por el virtuosismo en su quehacer. Los españoles de Larreta lo son hasta la caricatura y los andaluces de Reyles son personajes desgajados de un cante flamenco. Sin lugar a dudas se cae, generalmente, en el estereotipo. Pero aún cuando se pretende plasmar el marco típico, en estas novelas prevalece el espacio interior: las casas y casonas, los salones y corredores.

El Modernismo produjo estas extrañas obras desde su tendencia más parnasiana, pero la recreación del espacio europeo y, en estos dos casos,

del español, habla bastante de la admiración que cada poeta de la época sentía por Europa y España, sobre todo frente al avance norteamericano. Se puede decir que aún la modalidad de los espacios artificiales o exóticos presentan, con imágenes y símbolos, las realidades de estos poetas de Hispanoamérica.

La vuelta al terruño

Ya en *Cantos de Vida y Esperanza*, asistimos a una poesía que se va acercando, cada vez más, a lo hispánico. Pero siguiendo los desiguales derroteros del modernismo post-dariano, podría decirse, sin temor a cometer injusticias insalvables, que fue la narrativa rioplatense la hija más sobresaliente de aquel nuevo modo comenzado por Martí. Podrá observarse que en las narraciones de Horacio Quiroga, Acevedo Díaz, algunas de Reyles, Güiraldes y hasta el mismo Benito Lynch, la riqueza técnica se debe a la renovación modernista, a pesar del estilo propio que las mismas imponen en el siglo XX.

Aquellos recursos típicos de la lírica modernista que llevaron especialmente Rubén Darío y Díaz Rodríguez al cuento, dotaron a la narrativa que abrevó de ellos de un especial cuidado por la armonía rítmica de las frases, la musicalidad de las palabras, la plasmación de imágenes simbólicas, la plasticidad de las descripciones.

Podríamos decir que el poeta que “ayer decía el verso azul y la canción profana”, que se hizo “audaz, cosmopolita”, volvió a su tierra, harto del “viaje a Oriente por entrevistados barcos”. En la obra de los poetas modernistas más importantes se puede señalar este regreso de hijo pródigo. Pero el que regresa no lo hace tal cual como se fue. Según la interpretación biográfica de la obra de Darío, su vuelta a la hispanidad es la vuelta a su tierra y a su fe y el enfrentamiento con su muerte.

Las *Odas Seculares* (1910) de Leopoldo Lugones imponen la atención poética sobre la patria y el hogar. Temática que ya había aparecido en su obra con anterioridad pero que asociado al verso gaucho, a lo épico y a la exaltación del espacio autóctono abren, hacia el final de su producción su determinante preferencia por el espacio argentino en sus *Poemas Solariegos* (1927) y en el libro póstumo *Romances del Río Seco*.

En general, la novela que ha dado en llamarse “mundonovista” es la versión americanista de esta vuelta del modernismo a su terruño, así Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera. Pero la modalidad que encontró en aquello que Leonidas de Vedia dio en llamar “el ciclo moderno de la literatura gauchesca”¹⁵, fue la que consiguió frutos más dignos de destacarse.

En un intento de caracterización, diríamos que cuatro son los rasgos esenciales de esta narrativa, a saber:

1. Musicalidad de la frase.
2. Uso del lenguaje autóctono como recurso de estilo con calidad poética.
3. Plasmación de símbolos a partir de tipos humanos propios de la región y de sus enseres tradicionales.
4. Recuperación lírica, generalmente nostálgica, del pasado.

Las figuras de Quiroga y Güiraldes han sido más justamente apreciadas en el contexto hispanoamericano, no así la de Reyles, a pesar de su indiscutible calidad y filiación con el modernismo. En su cuento “Mansilla”, antecedente de su novela *El gaucho Florido* (1932) se pueden observar todos estos rasgos que hemos nombrado. Mansilla es un gaucho que llega a trabajar a la estancia de don Gonzalo, primero como peón, luego como puestero y, finalmente, como capataz de tropa. En el puesto ha conocido a Margarita (Mangacha) de la que se ha enamorado y con la que pretende casarse. Su aparcerero Esquivel le advierte que Mangacha lo engaña y Mansilla debe rendirse ante la evidencia cuando ve salir al patrón del rancho de su prometida. El amante despechado le corta la trenza a su amada, deja su apero chapeado en el galpón y se vuelve con su recado pobre, tal como llegó.

La musicalidad se presenta en este relato con un arte sumamente delicado. Si uno sigue la lectura buscando el ritmo encontrará párrafos dilatados, de frases largas y acentos alejados y otros párrafos en donde se puede advertir un tipo de versificación no siempre muy regular, de arte menor, en la que domina el octosílabo: “Despáchese, aparcerero / usted tiene algo en el buche / suelte prenda de una vez / y déjese de andar con rodeos / que a mí no me asustan sombras”¹⁶. También las frases imitan modos de la canción folklórica, como el siguiente ejemplo que evoca acentos de

vidala: “Ay Mangacha, Mangacha, suspiraba / sintiendo que, a pesar de todo / el alma se le iba tras ella”.

Sin embargo, el recurso que más nos interesa por su relación con el espacio, es la técnica impresionista de la simbolización aplicada a lo autóctono. En efecto, pequeñas pinceladas de pampa o cielo, trazos o manchas sutilmente evocadas se unen a los tipos propios de la región, a su vestimenta y sus arreos: apero, lazo, facón, chambergo, chiripá. Nada más ni nada menos que los principios del “Art Poétique” de Verlaine aplicados a la narrativa de la tierra.

Conclusiones

Sin lugar a dudas, fue la variedad el signo distintivo de los poetas modernistas. Figuras como Guillermo Valencia¹⁷ que incursiona en todos los espacios y temas a la misma vez o como Leopoldo Lugones que escribe *La guerra gaucha* (1905) y al año siguiente *Las fuerzas extrañas* (1906), hacen peligrar cualquier intento de generalización. Pero aún con estas vacilaciones, bien puede encontrarse, en la mayoría de los poetas modernistas, este periplo que arranca de lo americano, permanece temporalmente en el encierro artificial y / o exótico y vuelve al terruño con una técnica más depurada.

Admitimos con Claudio Maíz que:

Durante el Modernismo se ejercita un viaje, también explorador como los viajes científico-iluministas, en cuanto al espíritu curioso, pero declaradamente distinto en sus fines. La búsqueda se orienta hacia los bienes culturales, los saberes institucionalizados y las aplicaciones observables [...] Las búsquedas se orientan hacia el origen hispano y el conocimiento de otras naciones motores del desarrollo¹⁸.

Lejos de precisar una relación dialéctica, puede pensarse que el viaje, real o sólo literario, parece ser la experiencia necesaria de una visión renovada del espacio propio. Desde “El hilo de oro” hasta el “D.Q.” de Darío, desde el *Lunario sentimental* hasta *Las odas seculares* de Lugones, existe un regreso transformado. La vinculación de la “nueva novela de la tierra” con el modernismo es evidente porque aquella muestra los logros adquiridos por éste.

A modo de conclusión podríamos decir que todo el tránsito del modernismo fue necesario para que el espacio autóctono apareciera con toda la intensidad poética con que lo dotó la prosa rioplatense de comienzos del siglo XX. Desde Europa, comenzaron a nacer estas impresiones que luego dejarían para siempre a su autor inmortalizado junto a su terruño:

Sentíame en poder de un contento indescriptible. Una luz fresca chorreaba de oro el campo. Mis petisos parecían como esmaltados de color nuevo. En derredor, los pastizales renacían en silencio, chispeantes de rocío; y me reí de inmenso contento, me reí de libertad, mientras mis ojos se llenaban de cristales como si también ellos se renovaran en el sereno matinal¹⁹.

La misma frescura y libertad que, gracias a las experiencias del modernismo, no todas tan frescas y libres, son los mejores frutos de su decantación.

NOTAS

¹ Mieke Bal. *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra, 1985, p. 101.

² *Poética*, 1447^a y b, 1448 a y b, 1449 a y b.

³ No ignoramos la larga tradición de poesía narrativa o de aquella que tiene una fuerte presencia de lo narrativo. En ella, obviamente, es imprescindible lo témporo-espacial. Pero lo propio de lo lírico no es eso sino la expresión de la vida espiritual o de la visión espiritualizada de las cosas.

⁴ Mieke Bal. *Op. cit.*, pp. 101-107.

⁵ Graciela Maturo. “De los pasos perdidos de Alvar Núñez a los *Pasos* de Alejo Carpentier a través del concepto de la *Kehre* heideggeriana” En: *Atenea*. N° 477, Universidad de Concepción, Chile, 1998, pp. 181-200.

⁶ “Ciudad patricia y ciudad burguesa en *Lucía Jerez* de José Martí”. En: *Cuadernos del CILHA*. N° 1, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo, 1999, pp 7-22.

⁷ José Martí. “Nuestra América”. En: *Obras Completas*.

⁸ Cf. Mario Benedetti. *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

⁹ José Asunción Silva. *Prosas y versos*. Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1960. T II, p. 71.

¹⁰ Crítica iniciada por Marinelo y bien estudiada por Ned Davison. En: *El concepto del modernismo en la crítica hispánica*. Buenos Aires, Nova, 1971.

¹¹ En efecto, la publicación de este volumen aumentó el prestigio de este intelectual nacido en Bolivia pero arraigado en la Argentina, especialmente en Tucumán. Libro de especial interés para el estudio del modernismo en la Argentina.

¹² Se trata de una colección aparecida después de su muerte y que recoge cuentos escritos en diferentes épocas.

¹³ Puede seguirse un panorama bastante completo sobre la prosa del Modernismo en: José Olivio Jiménez. *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1975.

¹⁴ “El Modernismo, el Japón y Enrique Gómez Carrillo” En: *Revista de Literaturas Modernas*. N° 31, Mendoza, FFYL, UNCuyo, 2001.

¹⁵ En su “Introducción” a *De los Campos porteños* de Benito Lynch, editado por Troquel en 1966.

¹⁶ En: Carlos Reyles. *Cuentos*. Madrid, Austral, 1957, pp. 32-39

¹⁷ La figura de este poeta y político colombiano no termina de adscribirse a ninguna tendencia determinada y su obra está traspasada por un eclecticismo artístico e ideológico. En ella están presentes lo clásico grecolatino, lo cristiano, lo europeo y lo autóctono y no se pueden trazar, en su producción, etapas demasiado claras.

¹⁸ En: “En los bordes de la realidad: testimonio, sujeto, ficción.” En: Sarmiento, Alicia y otros. *Ficción y símbolo en la Literatura Hispanoamericana*. Mendoza, FFYL, UNCuyo, 1999, pp. 281-282.

¹⁹ Ricardo Güiraldes. *Don Segundo Sombra*. Buenos Aires, Kraft, 1952, p. 39