

El tejido de relaciones que formaban las diferentes corrientes literarias y concepciones con las que los autores impregnaban las narraciones, y los valores de la vida social representada, eran características de un grupo social o clase que constituía un poder político dominante; poder que, a su vez, intentaba determinar las posiciones y actuaciones de los individuos en la sociedad. Es decir, la autocreación literaria de la individualidad narrativa, que buscaban autores como José Joaquín Ortiz, tiene fuertes cimientos en la ideología que querían transmitirles y, en muchos casos imponerles, a sus lectores y consumidores.

Sin embargo, para comprender la ideología de los autores de la época y las aceptaciones o rechazos que el medio socio-cultural ofrecía, debe prestarse atención no sólo a las novelas sino también a los periódicos, así como al contexto ideológico de los autores; no debe olvidarse tampoco que las relaciones que se establecieron entre las clases de textos impresos, la cultura que ellos difundieron y sus modos de producción, están sometidos tanto a su propia época, cuando los textos eran altamente visibles y mostraban las sutilezas del conflicto entre la literatura y el periodismo, como a la actual construcción y comprensión de la literatura.

Ortiz intuía en *María Dolores o la historia de mi casamiento*, de la misma manera que lo hacía el autor del ensayo "Novelas", y como ahora afirman politólogos, economistas y filósofos que:

Las novelas tienen la capacidad de explorar determinados motivos y consecuencias; pueden mostrar cómo se llega a una escogencia y cuáles son los efectos de esas decisiones en el individuo o en la comunidad. Ellas representan los dilemas morales que surgen al poner en funcionamiento conceptos políticos como el orden, la autoridad o los derechos. Además, llevan al lector a confrontar la posibilidad y aún la necesidad de decidir entre pautas éticas apropiadas a las relaciones privadas y aquellas públicas señaladas por la responsabilidad (Whitebrook 1996, 47).

Por eso, las tempranas publicaciones periódicas del siglo XIX son una valiosa fuente de información para investigar los orígenes de la novela decimonónica colombiana, puesto que ellas presentan en sus páginas el pensamiento y la lucha por lograr establecer un quehacer literario que escritores y lectores consideraran "propio". En ellas se encuentran los aspectos que se adoptaron, los que se quisieron imponer o los que se modificaron para alcanzar los objetivos que los escritores pensaban que debía cumplir la narrativa. Asimismo, en esas publicaciones se puede conocer la ideología de los autores y las oposiciones, rechazos o aceptaciones que el medio sociocultural ofrecía en el momento de la escritura de las obras.

### Obras citadas

- Anónimo. "Anécdota dolorosa". *El Día* (Bogotá) 35 (abr. 4, 1841), 152.
- Anónimo. "El Día". *El Cóndor. Periódico Semanal, Político i Literario* (Bogotá) 5 (abr. 8, 1841), 19-20. [art. de José Joaquín Ortiz respondiendo a crítica sobre María Dolores].
- Anónimo. "Lectura". *La Estrella Nacional* (Bogotá) 4 (ene. 20, 1836), 3.
- Anónimo. "Literatura". *La Miscelánea* (Bogotá) 3 (oct. 2, 1825), 12.
- Anónimo. "Novelas". *La Estrella Nacional*. (Bogotá) 1 (ene. 11, 1836), 1.
- Anónimo. "Periódicos y periodistas". *El Día* (Bogotá) 41 (mayo 2, 1841), 184.
- Arrom, José Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977.
- Cacúa Prada, Antonio. *Historia del periodismo colombiano*. 20 ed. Bogotá: Ediciones Súa Ltda., [s.f.].
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. (1954). 6ª. ed. Barcelona: Ariel, 1985.
- Hollier, Denis (ed.). *A New History of French Literature*. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989.
- Naudin, Marie. "Stéphanie-Félicité, Comtesse de Genlis (1746-1830)". *French Women Writers*. Eva Martin Sartori & Dorothy Wynne Zimmerman, Eds. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1994.

- Ortiz, José Joaquín. "María Dolores o la historia de mi casamiento". *El Cóndor. Periódico Semanal, Político i Literario* (Bogotá) 1 (mzo. 11, 1841), 3; 4. "Capítulo II". 2 (mzo. 18, 1841), 5-8. "Capítulo III". 3 (mzo. 27, 1841), 9-11. "Capítulo IV", 11-12. "Continuación capítulo IV". 4 (abr. 4, 1841), 13-16. "Continuación del capítulo IV". 5 (abr. 8, 1841), 17-20. "Fin". 6 (abr. 18, 1841), 21-24.
- Ortiz Rojas, José Joaquín. *María Dolores o la historia de mi casamiento*. Biblioteca Popular (Bogotá) II.15-16 (1898): 39 p. Biblioteca Popular. Bogotá: Librería Nueva, 1917. 39 p.
- Otero Muñoz, Gustavo. *Historia del periodismo en Colombia*, Bogotá: Editorial Minerva, Biblioteca Aldeana de Colombia, 1936.
- . *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Librería Voluntad, 1943.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (Coord) *Manual de literatura hispanoamericana. II. Siglo XIX*. Navarra: Cenlit Editores, 1991.
- Pérez Ortiz, Rubén. *Seudónimos Colombianos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961.
- Pineda Botero, Álvaro. *La fábula y el desastre. Estudios críticos sobre la novela colombiana. 1650-1931*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 1999.
- Porras Collantes, Ernesto. *Bibliografía de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Roa, Jorge. "Noticia biográfica y literaria". *María Dolores o la historia de mi casamiento*. José Joaquín Ortiz. Bogotá: Librería Nueva, 1917.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. *Hacia la novela: La conciencia literaria en Hispanoamérica (1792-1848)*. Santafé de Bogotá: Editorial Códice, 1993. 2ª ed. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.
- . "La Estrella Nacional (1836): Comienzos de la novela decimonónica en Colombia". *Cuadernos de Literatura. Pontificia Universidad Javeriana*, (Santafé de Bogotá) II.3 (ene-jun., 1996), 7-16.
- Spencer, Samia I. "Sophie Cottin (1770-1807)". *French Women Writers*. Eva Martin Sartori & Dorothy Wynne Zimmerman, Eds. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press, 1994.
- Williams, Raymond L. "Los orígenes de la novela colombiana". *The-saurus* (Bogotá) XLIV (1989), 580-605.

sociedad de tendencia clerical, aunque no llegó a declararse ateo. Al respecto consideraba que:

Las religiones, y especialmente las que se inspiran en la doctrina cristiana, deber ser consideradas por el sociólogo como elemento necesario en la vida normal de los pueblos. Negar su influencia civilizadora sería desconocer la necesidad de un código moral en las relaciones humanas, combatirlas sería negar a los hombres el derecho de volver los ojos hacia el cielo en busca de una esperanza que no encuentran en la tierra. ¡Que ello es vano? no importa. El filósofo no debe ignorar que a los hombres no los guían las ideas sino los sentimientos. Y estos no se discuten (1938, 113-114).

Esta visión le permitió compartir espacios con los más ortodoxos seguidores del dogma católico, caso de Rafael María Carrasquilla, sin que ello le implicase una adhesión ciega a dichos principios o una exagerada manifestación contestataria en tal sentido.

Con su amigo José Asunción Silva compartió su sensación de hastío y descontento con la Bogotá de la época. Así la describió:

Al finalizar el siglo XIX poca diferencia existía entre la Bogotá de esa época y la Santafé del siglo XVII: la misma distancia abrumadora de todo centro civilizado, propicia para el establecimiento de una rancia dictadura sobre las conciencias y obstáculo a la difusión de la cultura general; las mismas escalas sociales: arriba una sociedad refinada, abajo la gran masa ignara que se movía como una marea a la voz de los caudillos, el mismo ambiente de convento y de salón de baile, de cuartel y academia, de insustancialidad y de aticismo; la misma censura en las ideas; la misma pobreza mental en la enseñanza, y para repetir la frase de Arguedas “el mismo cansancio de la vida de ciudad pequeña donde ningún hombre es de verdad libre” (1935, 25).

De igual forma se debe subrayar su preocupación por el escaso desarrollo del periodismo de la época, cuya labor estaba

dedicada a seguir las campañas políticas, permitiendo poca difusión de los autores que se ocupaban de la cultura nacional; esto para él era consecuencia de las continuas guerras civiles por las que había pasado el país. Esta situación de precariedad intelectual fomentó el deseo, en los dos autores, de abandonar el país. En una carta que Silva envía a Cuervo Márquez a propósito de su estadía diplomática en Venezuela, fechada el 11 de noviembre de 1894, indicó:

Cuatro palabras sobre mi vida aquí. Teníamos razón, viejo, en nuestras charlas de los paseos a San Diego. El primer deber del hombre que aspire a algo es salirse de entre el papel moneda, la política y el mal humor colombiano. No ceses en tu empresa de dejar la tierra (1935, 37-38).

Otra triste coincidencia: la pérdida de una parte importante de su trabajo creador. En Silva los *Cuentos negros*, tras el naufragio que sufrió el barco *América* en su viaje de Venezuela a Colombia. En Emilio Cuervo Márquez, la pérdida del manuscrito biográfico sobre el Papa León XIII en un vehículo que jamás pudo identificar, documento en el cual había invertido dos años de escritura.

Un similar gusto literario. De su intercambio de lecturas y de visitas, junto a otros amigos allegados a la casa de Silva, surgieron el José Fernández de Silva y el Phinéés de Emilio Cuervo Márquez. Para éste su personaje representaba la figura de Silva:

Al regresar Silva a Bogotá, parecía que todas las aspiraciones le fueran permitidas. Su posición social, su inteligencia, su postura, el mismo prestigio que entonces daba a un joven el haber hecho un viaje a Europa, le hubieran abierto posibilidades desconocidas para otros. Pero con un gesto de altivo desdén él optó por confinarse en su torre de marfil. Como Phinéés al regresar a Jerusalén, él hallaba que su patria se alimentaba de casuismo religioso y político, y que a la lucha del ágora era preferible la religión de la belleza (1935, 19).



Pero quizás en lo que estaban completamente de acuerdo, era en la concepción decadente sobre la muerte. Al respecto Cuervo Márquez consideró: "Ignoro si deba calificarse de inmoral el derecho que el hombre tenga de disponer de sí mismo; pero con Baudelaire pienso que en ciertas circunstancias de la vida, el suicidio es el acto más razonable que pueda ejecutar el hombre" (1935, 48).

En su semblanza como intelectual<sup>1</sup> se percibe al académico y al artista inmerso en la inevitable problemática sociopolítica y cultural colombiana; plena de ambigüedades ideológicas a través de las cuales se vislumbró contestatario del régimen político regeneracionista y partidario de la tolerancia y del discurso dialógico social. Le caracterizó un espíritu esencialmente artístico a través del cual, en su primera etapa como escritor de literatura —momento en el que elabora *Phinéés*— adoptó la tendencia del arte por el arte, enfatizando una profunda valoración del sentimiento religioso promovido por la estética decadentista, más allá de los principios católicos de la época que envolvieron ortodoxamente el pensamiento colombiano finisecular.

La temática religiosa en *Phinéés* y su repercusión en la novela modernista

*Phinéés* es una novela que pertenece al período modernista. En ella el énfasis temático se dirige a la reflexión filosófica y al cuestionamiento religioso. Dicha particularidad tiene que ver con la búsqueda ideológica y secular del pensamiento a finales del siglo XIX, que afectó a gran parte de la cultura occiden-

---

<sup>1</sup> Recuérdese que en este sentido el concepto de intelectual para hispanoamérica se hace evidente sólo en las primeras décadas del siglo XX. Al respecto véase Aníbal González en: "La novela modernista y los orígenes del intelectual moderno en Hispanoamérica"; Hilda Pachón: "La aproximación a los intelectuales"; Susana Rotker: "El papel de los escritores". Pero su punto de origen es consecuencia del interés periodístico por mantener informado al público sobre los eventos culturales, políticos y sociales cotidianos nacionales e internacionales que se sucedieron finalizando el siglo XIX.

tal centrada en los planteamientos del catolicismo. La religión se convirtió en uno de los recursos para la exploración estética, ya proviniera de influencias positivistas, naturalistas o neotomistas.

La novela propone dar cuenta del recorrido vital del personaje Phinéas a partir del conflicto moral en el cual se sumerge. Para ello Cuervo Márquez utiliza como uno de los recursos narrativos la superestructura de la tragedia, esquema que ya se anuncia en el subtítulo de la obra: "Una tragedia en los tiempos de Cristo". Para entender esta propuesta, la novela puede dividirse en tres etapas, a saber:

- Etapa sensualista.
- Etapa de crisis.
- Etapa de salvación.

Los rasgos característicos la tragedia<sup>2</sup> que se mantienen en la novela son los siguientes:

- El héroe que cae: el estado de seguridad y felicidad que siempre había acompañado al personaje principal se derrumba, introduciéndolo en un tiempo y espacio de confusión que le conducen a la desgracia constante hasta sumergirlo en una situación trágica ineludible.
- Reconocimiento de la circunstancia trágica: el protagonista es capaz de asumir conscientemente las causas de su desgracia, sintiendo profundo arrepentimiento, culpa y horror ante la crueldad de su accionar.
- Conflicto trágico: alude al asunto trágico y al momento en el cual este se resuelve de manera favorable para el protagonista.

---

Este fue el recurso a partir del cual se fueron perfilando las imágenes de algunos escritores, quienes, de un lado, se atribuyeron el derecho a cuestionar la problemática social, política y cultural como "autoridades", proponiendo y comunicando su propia visión. Y, de otro lado, sintieron el deber de modernizar a través de su palabra difusora, trayendo noticias de culturas lejanas y exóticas consideradas, para el momento, los paradigmas de la civilización y el progreso.

<sup>2</sup> Estos rasgos son tomados para este estudio, de la descripción realizada por Jorge Rojas en su texto *Literatura Antigua*. Bogotá: Editorial USTA, 1985, 156-7.

Para el caso de la novela estos tres elementos se presentan en las etapas propuestas aquí, constituyendo la trama narrativa. Pero aún habría que adicionar dos rasgos más que afectan la construcción trágica, estos son:

- Lo trágico y su influencia en el hombre: tiene que ver con un sentido evaluador más general, universal, de las implicaciones de la tragedia en el ser humano.
- El efecto del evento trágico: el principio evaluador mantiene una intención didáctica.

Ambos rasgos, en la novela, son conducidos por un narrador omnisciente y permiten observar, también, la postura del autor implícito en la voz del narrador, quien asume el tejido narrativo como autoridad ideológica. Esta postura le permite emitir juicios sobre los presupuestos y acciones construidos alrededor del cuestionamiento religioso. Éste será el tópico central que en forma reiterada enfatizará el narrador.

La narración se ubica en un contexto histórico específico: el advenimiento de la era cristiana. Con ello se describe la caída o decadencia del Imperio Romano y se propone una visión retrospectiva hecha por el narrador y una seguridad discursiva centrada en el conocimiento que posee sobre el nacimiento del cristianismo, lo cual favorece una expresión intelectual y erudita. Él se torna conocedor absoluto, con lo cual su discurso se hace sentencioso.

Así, en la novela indica: "Fue en este salón en donde, siete años más tarde, Herodes Antipas ordenó se cubriese con una vestidura blanca a Jesús de Nazaret, acusado de sedición" (120). O, evaluar los efectos del frustrado intento de rebelión de los judíos contra el gobierno romano: "así terminó esta dramática aventura, una de tantas en que desde la época de su opresión se lanzó aquel pueblo extraordinario, cuya alma nacional parece haber sido hecha de fuego y de viento" (54).

Realicemos en detalle un acercamiento a la obra, teniendo en cuenta cada una de las etapas antes propuestas:

- Etapa sensualista. Esta primera etapa corresponde, a la primera transformación de Phinéés y al momento en que se inicia su caída como héroe trágico. Inicialmente el narrador lo



presenta como un joven radiante de vida, bueno y amante de la belleza:

Phinéés, sin embargo, veía la vida buena: ni la lepra roía su carne, ni su alma el hastío. Él pensaba que si lo que no es agradable puede ser bello, lo hermoso es sublime. Consideraba el mundo como jardín florecido y empezaba, a los veinte años, a sentir todas las avidedeces delante de todas las bellezas (1909, 51).

Esta imagen juvenil del personaje presenta como hechos relevantes la terminación de sus estudios, guiados por la *Thorá*, y el haber emprendido una serie de viajes fuera de su país: "En busca de nuevas sensaciones partió al través del universo" (52). Esta etapa es delimitada por el momento en que muere su padre y debe abandonar sus viajes para emprender el regreso a Judea.

Pero sin duda con sus viajes se han operado cambios suficientes en su modo de ver la vida que lo conducirán a una futura crisis espiritual. Para este momento han transcurrido 10 años más de la vida del personaje y contará, entonces, con 30 años. El Phinéés que se describe en este momento es un *dandy*: de espíritu aristocrático, dueño de una gran fortuna, con poco interés por la problemática sociopolítica de su país, amante de la apariencia física, del arte, del lujo, de lo exótico y de las mujeres. Habiéndose contagiado de la "moral fácil"<sup>3</sup> Phinéés adopta un espíritu escéptico, tomado de los epicúreos y los estoicos. Así dirá el narrador: "todos buscaban la ciencia de la vida en la voluptuosidad de sentir con Epicúreo o de querer con Zenón" (54).

El conflicto religioso comienza a develarse a partir de las creencias de los dos grupos dominantes. Unos, ortodoxos, los

---

<sup>3</sup> El narrador denomina "moral fácil" la de los saduceos, grupo al que pertenecerán Phinéés y Saulo. De los saduceos dirá que representan la "escuela que se separaba por el dogma de los judíos ortodoxos, o fariseos, y la cual recogía sus adeptos entre las clases ricas e influyentes. Para los saduceos el dios de Israel era indiferente al bien y al mal. Nada existía, ni los ángeles espirituales copiados de las mitologías de Persia y Roma" (20).

*bassidim*, cuyo último representante será Samuel. De éste grupo dirá el narrador: "Los hassidim, abiertos a las esperanzas de Dios, fieles a la ley religiosa y a las tradiciones de sus antepasados, eran "los verdaderos israelitas sin falsía", de que más tarde habló el evangelista" (21). Y los otros, saduceos, grupo conformado por las nuevas generaciones de judíos guiados por los filósofos griegos: Platón, Aristóteles, los sofistas, epicúreos, estoicos y Séneca.

Phinéés duda de las enseñanzas del evangelio. Considera que el fundador de la nación israelita, David, también ha defraudado los principios morales que proponía para su pueblo. Para ello recuerda el pasaje en el que David se enamora de Betsabé, esposa de Uriyya. De su relación con David, Betsabe engendra un hijo. David para poseer a Betsabe participa en la muerte de su esposo, para luego desposarla. En palabras de Phinéés, hablando con Samuel: "—Por favor, no hables de traición!... un descendiente de Debor y de Jahel no puede pronunciar esa palabra sin ver surgir ante sus ojos el espectro de Císara. David apoderándose de la hermosa Betsabé." (24). El narrador concluye que: "En esta bancarrota de sus creencias, Phinéés enfermó de hastío, rara dolencia que como dice Lucrecio, brota de la fuente misma de los placeres"(38).

Phinéés termina abandonando las creencias de sus antepasados. De igual forma, los pensamientos filosóficos: el estoicismo, el epicureismo y el cinismo, que en un momento dado se le presentaron como una posible alternativa ante su pérdida de fe, que tampoco le "descifrarón el enigma de la vida": "Los ingeniosos sistemas de los filósofos se le imaginaron como luz vacilante de astros, cuya claridad no alcanzaba a disipar las sombras de su espíritu" (39). Este escepticismo que adopta es el que enmarcará el principio de la decadencia. El hastío que se apodera de él lo llena de indiferencia. En este estado de inseguridad moral Phinéés se refugia en lo que el narrador denomina "la religión de la belleza":

En el quietismo pagano, en la indiferencia por las acciones de los dioses y de los hombres. Aspira entonces a verse

rodeado de tres amigos, entre sus obras de arte y sus poetas favoritos, hoy en su palacio de Italia, mañana en su Villa de Jerusalén, y a repartir su tiempo entre las pacientes investigaciones para adquirir el precioso manuscrito o el vaso asirio esmaltado de azul y oro, o el raro ejemplar de la mujer a quien pudiera amar apasionadamente (39).

Dicho estado facilitará el derrumbe espiritual que enfatizará la segunda etapa y que asumirá un personaje que ha caído en circunstancia trágica, teniendo que enfrentarse a una serie de circunstancias horribles y de crueldad producidas por él mismo.

• Etapa de crisis. El protagonista, en esta etapa, se convertirá en héroe trágico. La adquisición de la "moral fácil" se constituirá en la causa del acontecer fatal de la vida del personaje. El *fatum* aparecerá para mostrar la soledad y la impotencia ante el advenimiento de los hechos. Phinéas entonces se ve "vencido por el *fatum*, juguete de ignorado destino" (187). Se sucederán, entonces, el sufrimiento, la impiedad y el sentimiento de culpa como efectos del estado de desequilibrio, de límite pasional, desenfreno total y posterior caída en la miseria espiritual del protagonista. El narrador pretende mostrar a Phinéas "trágico como un personaje de Esquilo" (218).

Sin duda el pesimismo de la decadencia, manifiesto en la novela, le conviene a un héroe trágico. La visión trágica ofrecerá al narrador la oportunidad de profundizar en el conflicto religioso en el cual fluye el sentimiento metafísico ante la ausencia espiritual de los dioses.

Dos aspectos centran el acontecer trágico en esta etapa: el amor y la salud. Los dos aparecen en el mismo momento de forma problemática para agudizar el sentido de decadencia y hastío moral del personaje. En forma paralela, mientras el amor crece, la salud se deteriora, decae, convirtiéndose en el principal impedimento amoroso.

Cornellia, hija del procurador de Judea, Valerio, se presenta como una cortesana romana que, como Phinéas, gusta de la vida entregada al placer: "toda la historia moral de la joven

romana podía condensarse hasta entonces en una sola aspiración: amar y ser amada”, indicará el narrador. Ella se constituye en la alternativa para llenar de sentido la vida decadente de Phinéés, pero posee, sin embargo, dos características que la alejarán radicalmente de él: es romana, mientras Phinéés es judío y gusta de la belleza: Phinéés es un judío atractivo, por lo cual Cornelia se prenda fácilmente de él, pero la desfiguración que éste padecerá, a causa de la lepra que adquiere, eliminará toda idealización estética de ella hacia él.

Irónicamente, el narrador utiliza el calificativo de “revelación” para referirse ambiguamente a la imagen de Cornelia: “Phinéés acaba de recibir la revelación de una posible reconstrucción de su existencia. Ese amor que ya deseaba, sería para su espíritu fatigado lo que era el reposado paisaje de Baies para las almas enfermas de la juventud romana” (48). Pero el amor de Cornelia se convierte en un falso camino que lo conducirá al completo desequilibrio.

En su sensibilidad de artista, Phinéés idealizará a Cornelia bajo una escultura femenina, la estatua del deseo elaborada por Scopas, escultor griego (420-350 a.C). Este ideal femenino, propio de la tendencia modernista, es la mujer fatal, Helena de Troya, la más sobresaliente de las mujeres fatales. La voz cínica de Saulo (amigo de Phinéés), advierte del poder de esta mujer al protagonista:

—... Pero tu situación con respecto a Cornelia...

—Ella será mi aliada

—¡Cuida de no ser el Paris de esa Helena! (95).

Cornelia, la mujer fatal, no representa un valor positivo para la vida del protagonista, su amor lo transforma en víctima ineludible de la pasión y el desenfreno. De igual forma la enfermedad de Phinéés, ese padecimiento de ciertos síntomas: hemorragias nasales, palidez, síncope, desvelos y esa terrible mancha roja bajo el labio inferior que le hacía aparecer las líneas del rostro deformadas, los párpados hinchados y la piel harinosa, se convertirá en el horror del personaje; este será el

inicio de su desfiguración física y con ella el abandono de la idolatrada belleza del *dandy*.

Dicha enfermedad es reconocida y valorada por el narrador bajo un fondo naturalista, elemento también constante de la novela modernista, en su referencia al determinismo de la herencia. Según Samuel, conocedor de la familia de Phinéés, un abuelo de éste habría muerto después de una larga reclusión en una granja; un tío materno se había suicidado sin causa conocida; otro se había expatriado y había muerto en Tracia. El narrador indicará:

Vicios monstruosos, inteligencias enfermizas, caracteres de fuego que podían ir hasta el heroísmo, habían sido los distintivos de la poderosa familia de los Phabi, de la cual era Phinéés último representante. No obstante que sus miembros, más de una vez, hicieron subir al tálamo esclavas y cortesanas que por único patrimonio les aportaban sus carnes en donde vivía el germen de terribles enfermedades [...] Por las venas de Phinéés corría la sangre empobrecida de una raza ilustre y fatigada (45).

Tal enfermedad será la manifestación física del estado espiritual de Phinéés. En su búsqueda de una oportunidad de curación, éste conoce la crueldad y la impiedad que lo conducirán al asesinato. Valiéndose de un “mago y astrólogo” se aferra a la esperanza de una posible cura y para ello “todos los instintos supersticiosos de Phinéés se despertaron de pronto”. Pero su destino no muestra alternativa y de la voz del mago recibe su sentencia: “El horóscopo me dice que irás a habitar en el reino de Hades, en donde crece el asfódelo, de flores lívidas como el rostro de los muertos [...] —Es decir que nunca más volveré a ver la mujer que amo? —El astrólogo calló” (179). Abandonado del amor y la salud, Phinéés se sumerge en la desesperación absoluta. Su esperanza se transforma en desilusión, sintiéndose el más miserable de los seres sobre la tierra. La crueldad se hace manifiesta como respuesta contra su destino fatal. Su primera víctima será el astrólogo y luego su esclava Orpha, mujer que siempre lo ha amado.



Después del padecimiento de la absoluta desgracia, Phinéés comienza a tener conciencia de ella, el primer indicio es la aparición de la culpa: "Phinéés no halló disculpa para su crimen. Él se sentía envilecido. Su egoísmo se le aparecía monstruoso. Todo cuanto en su espíritu había de refinado, de aristocrático, le gritaba: la has asesinado!" (216). La culpa, sin embargo, aparece confundida por el desamparo y la impotencia contra el destino para asumir los hechos. Su consecuencia será una nueva oleada de crueldad que emprende contra sus esclavos.

Es indudable, el personaje se halla en el "naufragio de su vida". En el último peldaño de la "destrucción moral" (203). Phinéés es en este momento un hombre perseguido, enfermo sin cura, sin el amor de Cornellia, abandonado por su mejor amigo Saulo, sin la fuerza de la creencia, de la fe, de sus antepasados judíos, desesperanzado, sin ideologías. La angustia lo ha conducido al asesinato y la crueldad. En esta situación el personaje asume un estado nihilista de devaluación de valores supremos. Se halla en la decadencia, en la caída de todos aquellos principios que sustentaron su vida, es un hombre sin Dios y por ello desesperado; un personaje abatido por la tragedia. El narrador así lo confirma al comentar: "En el naufragio de su vida, como restos de un barco perdido, flotaban a merced de las aguas sus verdades y sus ambiciones, que todavía no se habían hundido en el abismo de la nada. Era el período de transformación de su conciencia" (223).

Phinéés se halla en el punto máximo de la desgracia. Sin embargo, a partir de allí, desde una perspectiva naturalista, asumiendo la situación como un ciclo biológico y natural, el autor justificará el estado de decadencia:

Toda destrucción moral es lenta: en la muerte del alma, del antiguo yo subsistirán por largo tiempo fibras y tejidos que resisten, como las células orgánicas, el aniquilamiento total, hasta que del humus de estos cadáveres de ideas surgirán formas nuevas de vida, una nueva personalidad ya adaptada a las necesidades del presente.

Este período de transición, producido por los grandes cataclismos morales, forma en la vida de los hombres una época de lancinante sufrimiento [...], es una muerte de todos los instantes en que sin poderlo remediar vemos sucumbir nuestras ilusiones más queridas, nuestras creencias. El hombre nuevo, melancólica sombra de lo que fue, mostrará mientras viva el estigma de su largo calvario [...]. Condenado por ciega fatalidad, el hombre se sobrevivirá a sí mismo (203-4).

Éste estado es a la vez el germen del cambio hacia ideales supremos. Se sostiene así una posición dialéctica, la decadencia conlleva la destrucción pero también la creación, el renacimiento. Esta posición es enfatizada y justificada, también, por la influencia que ejerce la tragedia en el devenir humano: Phinéés es el hombre que se atreve a desafiar el destino, a reírse de Dios, a negar el sufrimiento y por ello parece ser condenado. Phinéés ha “tocado la nada”.

• Etapa de salvación. Esta última etapa se inicia con la decisión que toma el personaje de incendiar su villa de Xistos y de partir de Judea. Se dirige a El Kadar, una granja de su propiedad al extremo de un desierto. Busca huir de su pasado. En la granja, acompañado de su criada Tharsa y de los campesinos que la cuidan, se opera su última transformación; es allí donde comienza a asumir una nueva actitud para enfrentar su nueva vida. Durante los tres años de permanencia allí, rodeado de un ambiente natural, bucólico, emergerá un nuevo hombre. Este momento será también el del conflicto trágico: aludiendo al esquema de la tragedia aquí se resolverá la crisis.

Entregado al sufrimiento, en el padecimiento espiritual, el personaje expía sus culpas. El narrador cambia el tono discursivo de sentencia y lo convierte en oratoria cristiana, así se prepara una salida para el sufrimiento del personaje.

Phinéés aún tiene una salida y ésta es la de adoptar un nuevo sistema moral, el del cristianismo. Con ello se le propone al personaje el retorno a un principio mítico-religioso y con ello a un orden repetitivo, de eterno retorno, que es a la vez el reconocimiento del nihilismo como devenir humano, en el cual se debe comprender que el hombre siempre estará

sometido al poder de la fatalidad, de la decadencia, para, inmediatamente, sobreponerse y resurgir, pero para ello debe reconstruir su sistema moral.

Phinéés empieza a recibir el influjo de los nuevos valores cuando decide beber del elixir del olvido definitivo, al enterarse del matrimonio de Cornellia con Silvano. Sin embargo, la imposibilidad de lograrlo le lleva a la desesperación de nuevo y pide ayuda: “un gemido estalló en su pecho. Sus brazos se levantaron de pronto. —¡Señor! Si existes, piedad, no puedo sufrir más” (264). Con ello Phinéés comprende que su pasado le pertenece y que no podrá huir de él.

Es Tharsa, su criada, quien le trae la noticia del profeta Jesús, a partir de los rumores que ha escuchado de los cabreros. Al escuchar una oración de uno de los jóvenes cabreros, Phinéés sintió que “un hilo de luz difusa, como de alborada de invierno, penetraba en su alma” (273). Inmediatamente se suceden los testimonios de quienes afirman haber visto los milagros del Cristo, Phinéés se interesa y comienza a creer, renace en él la esperanza. El sistema de creencias fundamentadas en el sensualismo comienza a ser sustituido por las enseñanzas del Mesías, y se pregunta: “Qué hombre es éste cuyas palabras son más profundas que las de los filósofos, que es manso y humilde y que sana las enfermedades del cuerpo y del alma?” (276).

Aparece una necesidad fundamental para su nueva vida: “el reposo de su alma”. Esta es la primera manifestación de la adopción de su nuevo sistema moral. Por ello parte en caravana en busca del Cristo. Al encontrarse frente a él, Phinéés experimenta una especie de bautizo, cura sus dolencias y asume que él seguirá las enseñanzas y la “fe de los humildes” (290). De tal forma, integra a su nueva visión el discurso cristiano y, alejándose cada vez más de sus antiguas creencias, considera que “los sabios se habían limitado a decir al hombre: escucha tu conciencia”. Jesús decía: “la conciencia puede extraviarse. Amad a los que os calumnian, a los que os olvidan, a los que os traicionan” (291). Con ello cree haber encontrado la verdadera revelación, la filosofía del Nazareno. Phinéés ha

concluido con su transformación, ha obtenido su salvación y con ello ha resuelto su crisis.

### Nueva valoración

La novela *Phinées* es una obra a través de la cual puede interpretarse la visión literaria e intelectual colombiana hacia comienzos del siglo xx. Ella es testimonio de la crisis de fin de siglo por la que atravesó el pensamiento colombiano, particularmente, la angustia espiritual, moral, generada por el principio secularizador propuesto por el advenimiento de la modernidad.

Abandonada por la crítica, la obra se ha mantenido en la penumbra de la historia de la literatura colombiana. Si bien no son claras las razones por las cuales la novela ha sido marginada, podría indicarse, en un intento de justificación de esta actitud, la tendencia "escapista" del texto, esto es, haber elegido una temática que no muestra en forma inmediata y evidente el contexto de la época, ni el debate ideológico y mucho menos compartir los parámetros literarios dominantes, prefiriendo, en apariencia, evadir dicho contexto buscando un tópico que resultó demasiado ficticio para la costumbrista percepción literaria de la época, es decir, el hecho de ubicarse en el nacimiento del cristianismo, aludiendo a las consecuencias de la caída del Imperio Romano, mostrando la quiebra moral de los rezagos judeocristianos, proponiendo un tiempo y un espacio remotos con una problemática compleja y tal vez incomprensible para la mayoría receptora del nuevo siglo en Colombia. Recuérdese la opinión de Cursio Altamar (1957) sobre esta novela de Cuervo Márquez:

Pero su mejor novela, no obstante la dificultad del tema es sin duda *Phinées* [...] Como novela, es tan valiosa *Phinées* como cualquiera de las mejores estudiadas en este capítulo, y debe ocupar sitio de prestigio en la historia de nuestra novela, no obstante la lejanía temporal y geográfica de sus motivos, que Cuervo justificaba con el ejemplo de Flaubert, Blasco Ibañez, Pierre Louys, Gebhart y otros (193-94).

La novela resultaba de difícil lectura y demasiado erudita para el interés lector y crítico del momento. Y sin duda la justificación que dio Cuervo Márquez, mencionando la actualidad de la novela francesa no fue suficiente o quizá no se comprendió la razón de su justificación. Cuervo Márquez, como Silva, tenía un fuerte interés por los tiempos modernos, mantenía un espíritu inconforme y siempre en búsqueda de un principio más universal para considerar el pensamiento y la literatura de su época. La alusión a Flaubert, para su justificación de la novela, ubica su reflexión dentro de las coetáneas consideraciones estético-literarias francesas que repercutieron en forma significativa en el nacimiento del llamado modernismo latinoamericano del cual Colombia no se marginó.

Por su temática y configuración literaria puede situarse bajo las influencias de un romanticismo tardío y una fundamentación estética naturalista y modernista. La novela hace parte del *style de decadence* que caracterizó la narrativa finisecular francesa. Cuervo Márquez, conocedor y admirador de dicha cultura fue condescendiente con sus propuestas, que asumió como principio de modernidad.

La decadencia es un concepto complejo que fue adaptado a los principios estéticos modernos promovidos por la tendencia del arte por el arte, pero sus fuentes se hallan en la preocupación romántica por volver a épocas pasadas, pretendiendo ir en búsqueda de un origen, de un principio que diera respuesta a la regularidad decadente que las culturas han manifestado en su devenir histórico.

De esta manera, el *style de decadence* sostuvo un gusto particular por acercarse a aquellas culturas que gozaron de gran esplendor, de gran dominio y fortaleza pero que se sumergieron en la ruina y la confusión de todos los valores morales básicos y fundamentales que la erigieron y la mantuvieron como cultura dominante. Para algunos escritores de la segunda mitad del siglo XIX francés estos períodos de decadencia proponían los más extremos estadios de angustia (preludio del fin del mundo), depravación, corrupción, pesimismo, por el cual el hombre es capaz de atravesar. Pero a



la vez era considerada una etapa de la cual emerge la posibilidad de lo nuevo, del progreso, del futuro, atribuida al exceso decadente. Para Calinescu (1977) la decadencia sostiene un ideal dialéctico que lo identifica con la modernidad: “el progreso sería decadencia y la decadencia sería progreso” (154).

Así, el concepto de decadencia se situó en el imaginario finisecular francés, convirtiéndose en una influencia permanente para las tendencias naturalistas y simbolistas —particularmente Hyppolite Taine— desde sus consideraciones positivistas y deterministas; relacionó el principio de decadencia con el comportamiento del hombre moderno, considerando que su tendencia a la corrupción, a la depravación, provenía de un “exceso de civilización” y desgaste de lo natural.

Paul Bourget, a través de las lecturas de Taine, realizaría una posterior relación, de la decadencia con los principios científicos, biológicos y sociales de la época, para proponer una teoría de la decadencia estética en la literatura. Establece una analogía entre las propuestas positivistas de la evolución social que conducen a un individualismo proponiéndole al sujeto rechazar una visión de totalidad, generalidad y “autoridad tradicional” para cerrar las fronteras en torno a sí mismo induciéndole a crear un lenguaje personal. Este sería el caso del lenguaje artístico enmarcado en la tendencia del arte por el arte.

En esta fuente bebió el naturalismo, según David Weir (1995, 47): “The naturalist school in France during the late nineteenth century is much more in tone with the general scientific and progressive temper of the times than is the decadent mentality”. Zolá y Huysmanns dispusieron un interés particular por la “sensibilidad enfermiza” del comportamiento del hombre decadente, de su “deseo de depravación”. Los hermanos Goncourt asociaron la decadencia como degeneración del comportamiento humano a desarreglos nerviosos. Así mismo, a partir de los estudios deterministas del Dr. Moreau de Tours se consideraba que estos trastornos mentales que conducían a la degeneración humana eran de naturaleza hereditaria. Así, el principio estético para la decadencia de Borget adquiere un principio patológico.

Era común consideración de la época creer que el artista sufría, por naturaleza, de particulares complicaciones nerviosas. El artista sería un ser decadente caracterizado por una excesiva delicadeza y sensibilidad nerviosa. Esto atribuido, desde una explicación naturalista, a una atrofia de su capacidad crítica así como a una incapacidad para asumir su fuerza de voluntad, que lo imposibilitaba también para la acción. Este espíritu artístico poseía, sin embargo, desde su sensibilidad enfermiza, dones particulares de refinamiento y creatividad. De tal forma se llegó a considerar al artista como un individuo con facultades superiores. El *dandy*, héroe de las novelas provenientes de la estética del arte por el arte, descrito en las novelas modernistas, posee los rasgos característicos del sujeto decadente.

Pero es quizás con Flaubert con quien podremos establecer el nexo directo con *Phinéés* y los ideales decadentistas. Flaubert, condescendiente también con el imaginario decadente indicó: "Perhaps we need barbarians. Humanity, the perpetual old man, requires infusions of new blood during his occasional agonies. How low we are (And what universal decrepitude!" (citado por Weir, 28). En su novela *Salambó*, recrea el gusto literario decadente intencionalmente. Describiendo su propia novela consideró: «I am going to write a novel whose action will take place three centuries before Jesus Christ, because I feel the need to leave the modern world, with which my pen is drenched, and whose reproduction wears me out as much as the sight of it disgust" (citado por Weir, 28).

Así describe su deseo escapista, pero también manifiesta el ideal estético para el artista proveniente de las propuestas del arte por el arte de asumir el texto literario como el reto de experimentar una especie de pasión extrema por la escritura, retando su propia resistencia de artista, buscando dar a conocer su propio estilo o lenguaje. Escribir una novela que le exigiera remontarse tres siglos antes de la era cristiana en el período de decadencia de los fenicios se constituyó en todo un ejercicio de erudición y capacidad para la producción ficcional. *Salambó*, como *Phinéés*, propondrá un personaje permeado por la influencia sensualista epicúrea con un espíritu refinado

y artístico; inscrito bajo el determinismo decadente, también es víctima de la lepra, manifestación de su espíritu depravado y degenerado: "In *Salambo*, the sickness of Hanno is not only evidence of inner corruption, it is also the corollary of refined, epicurean tastes. Hanno's body is being eaten away, but the body itself is covered by luxurious garments" (Weir, 30). Y paradójicamente Flaubert, según Weir, estaría comparando implícitamente la crisis decadente que expresa en su novela con la realidad, también decadente, de Francia:

Also, the "romantic" revival of a civilization at the end of history suggests a longing for the end of french civilization by taking the past as a model for the future, Flaubert expresses a paradoxical nostalgia for the millennium; that is the anxious feeling that civilization is about to end is replaced by the concern that it will not. Flaubert fears that pageant of mediocrity will go on forever, that the age of the triumphal procession is over (Weir, 31).

Para Flaubert la preocupación recaía sobre la decadencia en la cual veía sumida a la Francia del momento por un exceso de civilización que la condujo a un nuevo estado de barbarismo, como en las culturas antiguas. El exceso civilizador no es otro que el desaforado desarrollo capitalista en el que los métodos de producción someten al trabajador, a un esfuerzo tenaz por alcanzar la sobreproducción que le ocasiona fuertes estados de neurosis e histeria. En este sentido el progreso de la civilización conducía a la decadencia, al barbarismo, a la mediocridad humana. Este estado emocional, para los artistas e intelectuales facilitó la tendencia escapista que halló refugio en la "religión del arte"; el arte se constituye en un sustituto de la vida. Los hermanos Gouncourt interpretaron así las propuestas de democracia planteadas por la modernidad:

Democracy equals mediocrity and means barbarism; science deflect us from a true perception of reality; reality is boredom, as only superior writers know; and the superior being is the decadent. To define decadence as vitality, to find mental disease as the root of vigor, it to define life as hateful. To

hate life, moreover, will be to hate nature, after which the Final formula assert that art is superior to life (Weir, 49).

Pensar en el estado de decadencia en el cual se encontraban las culturas inaugurando el siglo xx hacía parte de las influencias ideológicas del positivismo y el naturalismo. La creencia en el evolucionismo de Darwin, que supone unas especies superiores y otras inferiores y una consecuente selección natural, arroja para las propuestas sociológicas de procedencia spenceriana una interpretación de que existen razas superiores e inferiores. Las superiores serían aquellas que con mayor facilidad asumen un ideal de progreso y civilización, las inferiores las que mantienen resistencia al cambio.

Francia se debatía en contradicción: el desaforado desarrollo capitalista, entendido como progreso, conducía a la vez a la decadencia, a la degeneración de su raza. El determinismo para interpretar los procesos históricos reafirmaba esta consideración por cuanto los estudios sociales e históricos de la época suponían que la raza humana, particularmente las especies gálicas, estaban condenadas a decaer. La cultura francesa se creía en desventaja con la alemana bajo estos presupuestos.

La novela modernista que recreó un personaje artista, un *dandy*, representaba en él al hombre moderno que se debatía en las contradicciones que las propuestas ideológicas de la época le proponían. Es un sujeto partidario del progreso y la civilización moderna, que asume la artificialidad del mundo de la ciudad y del exceso de la cultura urbana, que apoya el individualismo, el desarrollo técnico-industrial, pero que a la vez teme porque percibe el costo ontológico que debe asumir por cuanto es un hombre que debe recibir la degradación y la enajenación en función de las nuevas formas de producción. De allí proviene su hastío y odio por la vida y el consecuente refugio que busca en el arte. Siguiendo este sentido, el personaje artista siente la soledad, la angustia metafísica que conlleva también este principio civilizador.

El advenimiento del pesimismo, del nihilismo, para sustentar el nuevo hombre —hombre moderno—, supone la ruptura de las ideologías que sustentaron una visión moral para la vida.

Así, se manifiesta un deseo por la extinción de la raza humana que para Europa es propuesto por el pesimismo de Schopenhauer. Emilio Cuervo Márquez expresa a través de *Phinéés* el debate que para el contexto colombiano se propone en la época. El principio de decadencia de la novela proviene de la ambigüedad con la cual se plantea la reflexión sobre la secularización en una sociedad de fuerte raigambre conservadora, católica y tradicional.

Puede verse cómo el contexto, político-científico-artístico y cultural en general para el fin del siglo XIX en Colombia y el nacimiento del XX, estuvo marcado, fundamentalmente, por la intervención de lo religioso en lo político que sustentaba el proyecto regenerador de Núñez y Caro, y el discurso científico y la intención de su justificación desde los principios eclécticos del neotomismo y el naturalismo, al pretender equiparar ciencia y religión, principios que, a la larga, acompañaron el proceso educativo nacional, adoptando el renacimiento tomista y echando por la borda los intentos laicos de los liberales radicales.

Los escritores de la época, inconformes con el panorama de modernidad propuesto por el régimen dominante, buscaron fuera del contexto nacional la imagen de la modernidad y el progreso. Es así como Cuervo Márquez, Silva, Baldomero Sanín Cano y Vargas Vila, entre otros, pretendieron adoptar los parámetros culturales de las metrópolis europeas, Francia e Inglaterra en particular, al hallar en las propuestas decadentistas del arte por el arte los principios estéticos que les permitían explorar lo nuevo y a la vez expresar, comparándolo, el estado de opacidad y cerrazón cultural de su país.

La elección de la temática religiosa de la novela, obedece al estado de confusión moral del escritor de la época que observó cómo el hombre moderno, *ad portas* de un nuevo milenio que nace, requiere de un replanteamiento de la espiritualidad moral que ha guiado su vida. Al retomar el pasado en la novela pretende buscar una alternativa histórica y social a la incompreensión del devenir humano que, para la época en que se manifestó, se consideraba como una etapa de barbarie moral.

A través de la novela se expresa la crisis nihilista del hombre de comienzos de siglo que experimenta la soledad metafísica



del hombre sin Dios. Esta indagación se convierte en un experimento de secularización en tanto que, al creer que Dios no existe, se establece la "pérdida de la fe, la duda religiosa y el temor al ateísmo" (Gutiérrez Girardot 1987, 53).

Por medio de la propuesta decadentista de la novela, Cuervo Márquez establece el nexo con la vida real que, cree él, para la época ha perdido su centro espiritual y se ha sumergido en la degeneración. Su búsqueda del origen en el pasado de la civilización cristiana es el intento de hallar para el futuro un nuevo principio de trascendencia en un intento por asirse a una nueva fe, para recuperar la vida y un sentido para vivirla; su propuesta para ello, es la religión centrada en el hombre, un humanismo cristiano.

La narrativa modernista colombiana puede reconocer en la novela de Cuervo Márquez una obra que manifiesta la actualidad de la crisis religiosa en la que se hallaba la realidad de la cultura colombiana. Una obra centrada en la vivencia de la estética decadentista que se constituyó en una línea temática utilizada por los modernistas hispanoamericanos y que dio a conocer la resistencia y la angustia del pensamiento colombiano para entrar en los presupuestos de mundanización de la modernidad.

### Obras citadas

- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1977.
- Cuervo, M. Emilio. *Phinéés*. Bogotá: Imprenta de la luz, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Introducción al estudio de la filosofía de la historia*. Bogotá: Editorial ABC, 1938.
- \_\_\_\_\_. *José Asunción Silva. Su vida y su obra*. Amsterdam: De Faam, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Ensayos y conferencias*. Bogotá: Cromos, 1937.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, 1957.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Presupuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pachón, Hilda. *Los intelectuales colombianos en los años veinte: el caso de José Eustasio Rivera*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1993.

- Pérez, Enrique. *Los mediocres*. Prólogo de Emilio Cuervo Márquez. Bogotá: Imprenta de la Luz, 1911.
- Rivas, Raimundo. "Emilio Cuervo Márquez". *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá. Vol 24 No 275, septiembre (1937) 560-573.
- Rojas, Jorge. *Literatura antigua*. Bogotá: Editorial USTA, 1982.
- Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
- Weir, David. *Decadence and the making of modernism*. USA: University of Massachusetts Press, 1985.

“Por lo que se refiere a la poesía hispanoamericana, el siglo XX comienza en 1912” (Franco, 1997, 240).

Podría parecer una simple ocurrencia, pero en realidad refleja la convicción de que la identidad cultural de nuestro siglo es inseparable de los conceptos de experimentación, ruptura con el pasado y renacimiento, conceptos que las vanguardias históricas han hecho suyos. En este sentido es comprensible el deslase cronológico del término literarismo, donde las vanguardias llegan con dos o tres años de retraso respecto a las hostales por el momento. Ya en las páginas de *El Leonardo*, la revista literaria fundada por Papini en 1909, se pueden encontrar evidencias de la temprana revista humanista, como parece evidenciarse con el lanzamiento por Marinetti en 1909, mientras que en la década española estos primeros años del siglo están todavía estrechamente vinculados al Modernismo. Ya cuando en 1927 el insólito poemario de César Vallejo marca una primera independencia. El 22 es asimismo el año de la publicación del extraordinario mexicano; en Buenos Aires, se funda la revista *Proa*.

La poesía se refiere explícitamente al uso de la prosodia de Italia, que considera el comienzo de una nueva era en la poesía hispanoamericana, la era moderna.

En los últimos del siglo se nos presenta, todavía considerando, también el uso que nos ha heredado.