

**NOVELA MODERNISTA PRODUCIDA
EN EL AMBIENTE BOGOTANO.
DOS NOMBRES Y DOS TENDENCIAS:
RIVAS GROOT Y VARGAS VILA**

Jorge Enrique Rojas Otálora
Universidad Nacional de Colombia — Sede Bogotá
jerojaso@unal.edu.co

El texto compara la producción novelística de José María Rivas Groot y José María Vargas Vila a partir de su ubicación en la literatura finisecular y se centra en su particular concepción del arte y del papel del intelectual en relación con una posición ideológica determinada. Revisa las dos obras más conocidas de Rivas Groot y dos de las novelas de Vargas Vila que se ubican en un contexto modernista.

Palabras clave: José María Rivas Groot; José María Vargas Vila; novela modernista; literatura colombiana siglo XIX.

**THE MODERNIST NOVEL PRODUCED IN THE ATMOSPHERE OF
BOGOTÁ. TWO NAMES, TWO TRENDS:
RIVAS GROOT AND VARGAS VILA**

This paper compares two best-known novels of José María Rivas Groot with two ones of José María Vargas Vila, which belong to a modernist context, based on their location in the context of the *Fin de Siècle* literature, focussing on their particular conception of art and of the role of the intellectual in connection with a specific ideological position.

Keywords: José María Rivas Groot; José María Vargas Vila; Modernist Novel; XIXth-century Colombian Literature.

Introducción

CUANDO SE INTENTA ESTABLECER EL canon de la novela modernista se hace necesario ampliar esta clasificación hacia la idea de novela finisecular o de fin de siglo, en la medida en que esta engloba tanto el concepto de decadencia como el de novela de artista dentro de la nueva estética que se impone en la época. Klaus Meyer-Minnemann (1987) expone los puntos de contraste y de diferencia existentes entre la novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del fin de siglo. En ese trabajo, su autor propone unos rasgos generales que, según él, caracterizan la novela modernista. Curiosamente, estas características se expresan de la manera más completa en la novela *De sobremesa*, de José Asunción Silva, con lo cual esta se convierte en una especie de paradigma de una novela que responde así al modelo del autor comprometido en primer lugar con la estética, con la creación artística, pero también con la problemática de la época. Hay que subrayar, sin embargo, que esta novela no se publicó de manera completa sino hasta el año 1925. Por su parte, Aníbal González insiste en que uno de los rasgos esenciales de la novela modernista es que expresa el conflicto del intelectual latinoamericano frente a su incapacidad para actuar en una sociedad que le es hostil.

En Colombia, ese medio ambiente hostil al artista y al intelectual lo constituye la República Conservadora, que establece un régimen productor de verdad a partir de la exaltación de la religión católica y de la tradición hispánica. En este contexto se produce un enfrentamiento entre posiciones ideológicas dentro del cual se puede subrayar el papel de un intelectual ligado con su arte pero también con una verdad en la que cree firmemente. En este orden de ideas, José María Rivas Groot encarna al escritor conservador y cristiano que asume la defensa de la tradición y que se puede caracterizar como un artista identificado con una postura ideológica —en este caso de claro contenido religioso y vinculado estrechamente a la ortodoxia católica—, mientras que José María Vargas Vila representa

al intelectual que se debe exiliar en la medida en que se enfrenta al régimen dominante y utiliza su palabra para denunciarlo, al tiempo que alienta una actitud beligerantemente crítica y de denuncia en la que con frecuencia antepone los valores ideológicos y parece sacrificar el proceso artístico para ponerlo al servicio de una causa.

Este trabajo pretende mostrar las dos tendencias que concurren en el fin de siglo bogotano, por lo cual se escogió a Rivas Groot para ilustrar la perspectiva del intelectual que defiende el *statu quo* y a Vargas Vila para mirar la opción contraria. Si se prefiere, se puede entender esta comparación como aquella que confronta a un escritor plenamente ubicado dentro del canon dominante contra un autor que hace de la transgresión de ese canon su principal atractivo. Se pretende ilustrar estas dos posiciones a partir de los elementos presentes en las dos novelas de Rivas Groot y en dos novelas de Vargas Vila que se consideran significativas para el análisis.

1. El intelectual

La utilización del término “intelectual” en español proviene de la lengua francesa, en estrecha relación con el conocido *affaire Dreyfus*, que despertó notable interés en nuestro medio en la medida en que se le relacionó con la crisis propia ocasionada por la guerra hispano-cubano-norteamericana (González 28). Lo interesante del caso es que en el contexto de estas situaciones particulares que se expresaron en complejas polémicas, surge no solamente el concepto del intelectual, en sentido moderno, sino la reflexión sobre su lugar y su tarea en el contexto social. Esta indagación se expresó de manera notable y sistemática en la producción novelística del modernismo, al punto que se considera una de las características de su definición.

La ubicación del intelectual en Hispanoamérica es problemática en la medida en que conjuga diversidad de elementos. Se trata de un hombre de letras que hace parte de una reducida capa de conocedores con cierta sensibilidad estética, pero también preocupados por el acontecer político y la marcha de la vida social. No se le puede

ubicar en una clase dada, en un grupo político o en una asociación determinada. En palabras de González:

“Ser” un “intelectual” es más bien una *estrategia*, mediante la cual ciertos profesionales, artistas o literatos, se colocan dentro de una situación y dentro de un discurso que les permite pronunciarse con cierto grado de autoridad sobre asuntos que conciernen a su sociedad o a un sector importante de ella. “Ser” un “intelectual” es asumir un *papel*, un modo particular de existir y comportarse en determinadas circunstancias, para cumplir con unos fines específicos; de ahí que la *relación* del intelectual con respecto a la sociedad sea precisamente uno de los tópicos favoritos del discurso del intelectual y de quienes escriben sobre él. (30)

Al separarse de manera tajante el dominio público del privado, los políticos se arrogaron el monopolio de la gestión estatal y desplazaron a los escritores hacia el mercado de bienes culturales. De este modo, también en el discurso, se produjo la separación entre lo político y lo letrado, por lo cual los escritores se vieron obligados a constituir un discurso propio. Sin embargo, en América Latina la distancia frente al dominio estatal siempre fue relativa, pues la preocupación de los modernistas por la dinámica de su época les orientó a menudo hacia el ensayo crítico, que señalaba posiciones políticas, e incluso, hacia la activa participación en la vida pública.

Se puede hablar del lugar del intelectual en una situación determinada, de su relación —conflictiva o no— con las fuentes del poder político y social, de sus motivaciones particulares y de las estrategias que lo llevan a ser el centro de interés momentáneo frente a su colectividad. Pero lo más importante es el resultado de la conjugación de estos elementos en la praxis del escritor modernista que buscaba, ante todo, ubicar su papel en una sociedad cambiante, en la medida en que su actitud crítica frente al positivismo y al naturalismo permitió fundar un nuevo lenguaje y una nueva forma de expresión.

Dentro de este debate se debe mencionar la influencia de Flaubert, considerado como uno de los fundadores de la modernidad en la

novela, y que se convirtió en paradigma para muchos escritores de la época (González 147). Si bien la obra de Flaubert no ejerció un influjo directo sobre la novela modernista, sí constituyó un modelo cuya presencia sirvió de estímulo para muchos de sus desarrollos propios.¹

Edward W. Said, en el libro *Representaciones del intelectual*, que recoge una serie de seis conferencias difundidas por la BBC de Londres en 1993, hace una seria revisión de la valoración del intelectual en una sociedad cada vez más marcada por enfrentamientos ideológicos. En su propuesta, Said retoma los planteamientos de Gramsci y de Benda para proponer no tanto una definición del intelectual, sino el tipo de representación que cada sociedad se hace de este personaje esencial de nuestro tiempo.

No hay espacio en este trabajo para una reseña prolija de todas sus concepciones, pero se hace necesario retomar algunas afirmaciones de este ensayo para elaborar una posición frente a lo que significaron los escritores modernistas de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, precisamente por sus posturas ante la colectividad, por la representación que hacían de sí mismos, pero ante todo por la representación que la sociedad hacía de ellos. Retomando a Gramsci, Said destaca la oposición entre intelectuales en un sentido amplio: profesores, sacerdotes, etc., y los intelectuales orgánicos: “aquellas personas que en una sociedad democrática tratan de obtener el consentimiento de potenciales clientes, merecer la aprobación y guiar la opinión del consumidor o del votante” que siempre se encuentran activos para sacar partido de la situación en la que se encuentran (Said 24). Por su lado, Julián Benda, en la lectura que hace de él Said, señala que los verdaderos intelectuales terminan en la hoguera o en la cárcel en la medida en que están en permanente oposición al *statu quo*. “Los auténticos intelectuales nunca lo son con más propiedad que cuando, movidos por una pasión metafísica y por desinteresados

1 Pero su papel es fundamental en este caso por haber sido el autor de una de las primeras novelas que plantean la problemática del intelectual —*L'Éducation sentimentale* (1869)— y que, junto con *Bouvard et Pécuchet* (1881), convierten a su autor en precursor de este tipo de preocupaciones.

principios de justicia y verdad, denuncian la corrupción, defienden al débil, se oponen a una autoridad imperfecta u opresiva” (25).

Los estudios sobre el papel del intelectual descuidan un aspecto sustancial como es el de la presencia de su actividad en la sociedad en la que se mueve, su imagen, sus logros reales, que hacen progresar la libertad y el conocimiento humanos. Este aspecto nos interesa de manera especial porque la presencia del intelectual se establece, ante todo, por medio de la palabra, de tal modo que una obligación consustancial de su desempeño incluye el conocimiento cabal de la lengua y la capacidad de elaborar ese lenguaje para potenciar su efectividad. En este contexto conviene recordar que la mayoría de los intelectuales han sido brillantes forjadores del idioma. “Todos y cada uno de los intelectuales individuales nacen en el seno de una lengua y por lo general pasan el resto de sus vidas en el contexto de esa misma lengua, que es el principal medio de la actividad intelectual” (47), pues el lenguaje se le presenta ya forjado y con una serie de hábitos expresivos que consolidan una visión del mundo y una situación dada que conviene a quienes detentan el poder, de ahí que la subversión del lenguaje deba ser, a menudo, uno de los primeros retos del intelectual.

Said se apoya en Orwell para llamar la atención sobre el efecto adormecedor de la tradición, cuando afirma que “el lenguaje político de todos los partidos políticos, de los conservadores a los anarquistas (aunque con ciertas modalidades propias de cada uno), responde a la intención de hacer que las mentiras parezcan verdades y los asesinatos acciones respetables, y de dar una apariencia de solidez al puro viento” (47-48). Pero para un intelectual no es suficiente el dominio de la lengua, lo fundamental es el compromiso con la crítica: “el intelectual siempre tiene la posibilidad de escoger, o bien poniéndose de parte de los más débiles, los peor representados, los olvidados o ignorados, o bien alineándose con el más poderoso” (52).

2. La novela modernista

Si bien la novela modernista sigue, en términos generales, los modelos europeos, desarrolla su propia herencia en la transformación

de los medios expresivos. Klaus Meyer-Minnemann caracteriza la novela del modernismo hispanoamericano por medio de una serie de rasgos que se pueden sintetizar así: en primer lugar, acude a la construcción de un mundo, dentro de la ficción, que represente la realidad contemporánea; en segundo término, suele presentar una fuerte concentración argumental en el protagonista, con énfasis en su vida interior; hay, además, una oposición conflictiva entre el sistema de valores del protagonista y un medio ambiente limitado; presenta, también, la afirmación de un vanguardismo estético o cultural en contraposición a un medio poco favorable; muestra una elaboración cuidadosa de los medios expresivos literarios en abierto rechazo de las formas, predominantemente oratorias, vigentes (1987, 249-250). Estos rasgos aparecen de modo particular en cada novela, aunque no necesariamente en todas y tampoco se presentan todos al mismo tiempo, como igualmente ocurre en la novela del fin de siglo europeo.

La producción novelística del modernismo es notable, aunque hasta hace poco no se consideraba en su conjunto. Al establecer el canon de la novela modernista, Aníbal González realiza una cuidadosa revisión de la tradición crítica. La contabilidad realizada da cuenta de cerca de 40 novelas y más de 21 autores que van desde *Amistad funesta* (1885) de José Martí hasta *El embrujo de Sevilla* (1927) de Carlos Reyles, pasando por *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, por las conocidas novelas de José María Vargas Vila y por muchas otras, entre las cuales no destacan de manera especial las obras de José María Rivas Groot, *Resurrección* (1901) y *El triunfo de la vida* (1911), como sí aparecen en el estudio de Meyer-Minnemann (1991), en donde se les cita como ejemplo de superación de la ruptura con el mundo a través de la fe cristiana. Belem Clark replanteó la cronología de la novela modernista al editar una novela publicada por Gutiérrez Nájera en 1882 y en su análisis ha mostrado muy bien las coincidencias entre Juan Jerez —protagonista de la novela de Martí, *Amistad funesta*—, José Fernández —personaje central de *De sobremesa*, de Silva—, y el protagonista de *Por donde se sube al cielo* de Manuel

Gutiérrez Nájera, en tanto los tres se dejan llevar por la inercia y por la incapacidad de acción, pues debiendo empeñar su energía y su tiempo en labores periodísticas no pueden dedicarse a su verdadera vocación, la literatura, lo cual les genera una profunda melancolía.

3. José María Rivas Groot

Hijo de Medardo Rivas, activo intelectual y político además de autor de novelas costumbristas, se destacó Rivas Groot como hombre público y como literato. Descendiente por línea materna de José Manuel Groot, escritor tradicionalista de convicciones fuertemente conservadoras y amigo de la polémica —en la cual desplegaba su ingenio y su ironía— heredó de su abuelo la fuerza de sus ideas religiosas y políticas.

Hacia parte Rivas Groot de ese grupo privilegiado de hombres de letras que participaban también en la dirección del gobierno. Perteneció, por tradición y convicción, al partido conservador y se identificó plenamente con los valores clericales predominantes en la época.² Su brillante hoja de vida en el servicio público arranca de

2 En el período en el que se escriben las novelas que estudiamos, se produce en Colombia la consolidación de una tradición clerical e hispánica que pretende conservar un estado de cosas que favorece a unos pocos privilegiados y utiliza la ideología para perpetuarse en el poder. El proceso político de la Regeneración garantiza que el partido conservador, afianzando su hegemonía, se apropie de los mecanismos de producción de la verdad.

La historia colombiana del siglo XIX está marcada por una continuidad de guerras civiles; desde 1840 hasta el fin de la centuria, siete conflictos de grandes proporciones quebraron la vida institucional que se intentaba establecer luego de la Independencia. Los líderes de los partidos tradicionales, ante la destrucción y el desorden que esta situación generaba, desarrollaron un acuerdo patriótico: la Regeneración, que se concretó en la Constitución de 1886. Con todo, la hegemonía del partido conservador, que se mantendrá hasta 1930, arrinconó al partido liberal —incapaz de transformarse—, generando el último gran capítulo bélico del siglo, la Guerra de los Mil Días (1899-1902), en cuyo contexto se produjo la separación de Panamá. La vida política de la última década del siglo XIX se desarrolló en medio de la pugna entre tres grupos bien diferenciados: de un lado, liberales radicales —que habían ocultado un poco su lucha por las garantías individuales y la libertad de prensa, entre otros derechos, mientras negociaban con los conservadores—, de otro, los intelectuales orgánicos, Caro y Núñez, quienes tomaron distancia de sus sectores sociales

su trabajo como Bibliotecario Nacional, pasa por el Senado, varios ministerios y la Vicepresidencia de la República, para culminar con misiones diplomáticas en Europa, entre las cuales se destaca su papel como enviado extraordinario y Ministro Plenipotenciario de Colombia ante la Santa Sede.

Como hombre de letras, su producción es notable ante todo por la variedad de temas que le ocuparon. Compilador de una antología poética titulada *La lira nueva*, que en 1886 ya incluía poemas de José Asunción Silva, fue también autor del “Estudio preliminar” del *Nuevo parnaso colombiano*, del mismo año. Publicó también cuentos y novelas cortas como *Resurrección*, pero la mayor celebridad en

y desde su vinculación al estado intentaron representar los intereses de los grupos económicos en ascenso, y, finalmente, los terratenientes y comerciantes tradicionales que defendían sus antiguos privilegios.

La Regeneración comprende el período entre 1878 y 1898 en el cual los llamados liberales independientes tendieron un puente para que los conservadores iniciaran una serie de reformas que consolidan el papel de la Iglesia católica como elemento cohesionador de la sociedad colombiana. Este proceso se vio interrumpido por la llamada Guerra de los Mil Días, último intento de los liberales por recuperar su influencia. Después de esta guerra se puede hablar de una hegemonía conservadora que va a durar hasta 1930. En este período predominan en el campo intelectual el abogado, el gramático y el poeta, siempre y cuando fueran católicos y conservadores. Con todo, de manera marginal surgen figuras con inquietudes liberales e incluso socialistas. Dentro del proyecto político de la Regeneración el papel del intelectual es fundamental para elaborar los principios legitimadores del régimen productor de verdad y la sustentación ideológica del proyecto de Estado nacional conservador. Durante un período de cerca de cincuenta años, las condiciones en las que se desenvuelven los intelectuales no varían aunque el país vive una serie de transformaciones económicas en las que los procesos de industrialización y urbanización se acentuaron, impulsando transformaciones en las ciudades con el surgimiento de barrios obreros, la evolución en los servicios públicos y en el transporte.

De otro lado, la Iglesia inició una gran ofensiva a nivel mundial para recuperar la influencia perdida sobre la sociedad. Con el Papa Pío IX y el Primer Concilio Vaticano (1870), se produjo una rápida recuperación de terreno. En Colombia se organizó una agresiva política de evangelización y extensión de la presencia eclesíástica por todo el territorio. Los liberales asumieron una actitud conciliadora que permitió consolidar la autoridad de la religión católica en todos los niveles. Y aunque en todos los bandos se esgrimían a veces actitudes extremas y se llegaba a crudos enfrentamientos, la tónica dominante fue la de buscar al mismo tiempo la paz y el mantenimiento de los intereses mutuos.

su época se derivó de una extensa novela que escribió en compañía de Lorenzo Marroquín con el título de *Pax*, publicada en 1907:

Extraño caso de novela que responde a la ideología cristiano-arcaizante de Marroquín pero que señala con nitidez, humor y directa fuerza la realidad grotesca del país. La publicación de *Pax* causó gran revuelo en los medios intelectuales y en el público en general. Una segunda edición apareció el mismo año, lo cual era bastante raro en el ambiente bogotano. (Romero 405-406)

Aunque se trata de una de las primeras novelas urbanas editadas en el país y cuenta con algo de la prosa melodiosa del modernismo, no tuvo mayor trascendencia histórica ni literaria. Sus otras novelas, *Resurrección* de 1902 y *El triunfo de la vida* de 1916, se ubican dentro de la narrativa modernista.

3.1. *Resurrección*

Se publicó originalmente en el diario *La Opinión* de Bogotá entre el 9 y el 26 de abril de 1901, en momentos en los que se desarrollaba la llamada Guerra de los Mil Días. A partir de los recuerdos de un narrador participante, la acción se inicia cuando una serie de personajes artistas se reúnen en la mansión de un aristócrata francés para pasar el verano en un ambiente lleno de sugerencias estéticas, alrededor del lago Enghien; todos los personajes admiran a Margot, hija del barón de Chastel-Rook y representación de la mujer frágil, caracterizada en este caso por su sensibilidad y espíritu piadoso. La tortuosa enfermedad de esta dama se convierte en el motivo central de la novela, puesto que de la fascinación general se pasa a la congoja y al sentimiento de impotencia ante el avance inexorable de la afección; sin embargo, ella logra consolarlos a todos cuando, en una peripecia sorprendente, pronuncia categóricamente la palabra resurrección. Esta actitud genera en el grupo una benéfica influencia, que constituye el eje de la conclusión de la historia, en la medida en que cada uno de ellos produce una obra inspirada por esta idea.

Toda la trama se centra en el amor ideal de Pablo por Margot; sin embargo, el proceso de este enamoramiento no es claro dentro de

la acción, ni hace parte del desarrollo de la novela, en la medida en que es solamente un motivo para la propuesta ideológica del autor, puesto que su función estructural tiene que ver no solamente con la conversión del marino, sino de cada uno de los personajes que han manifestado su escepticismo, producto del mal del siglo que los aqueja. La figura de Margot, al igual que todos los personajes de la novela, es un tanto esquemática, pues no se desarrolla ni su psicología ni su perfil ideológico, en tanto encarna el motivo de la transformación de todos los artistas e intelectuales a partir de su espíritu cristiano y de su creencia en la resurrección. Margot, por su descripción, encarna la imagen de la mujer frágil, pero al mismo tiempo sugiere vagamente la idea de esa mujer pura y piadosa que encaja con la visión ideal de la virgen María que el catolicismo intenta revivir en la época.³ Esta era una de las diversas estrategias que los obispos colombianos desarrollaron a partir de las ideas del Concilio Vaticano, pues “trataban de renovar la Iglesia con nuevos métodos de proselitismo (verbigracia el Culto Mariano, fiestas como las de la Inmaculada Concepción y Cristo Rey, y nuevas sociedades piadosas para hombre, mujeres y niños) y lo hacía todo asiduamente” (Abel 39).

De este modo, la novela deviene en un panfleto doctrinario en el que se plantea un debate alrededor de las ideas finiseculares con un trasfondo religioso. Es importante subrayar el papel del narrador como enlace, tanto de los acontecimientos, que él enmarca en el tiempo, como entre los personajes, a los que caracteriza por medio de un aparente testimonio. Al mismo tiempo se puede afirmar que la presencia dominante de este tipo de narrador asegura el énfasis en la problemática religiosa a partir de la cual evoluciona cada uno de los personajes y alrededor de la cual se resuelve la acción. Desde un comienzo se establecen dos espacios contrastantes en tanto los protagonistas prefieren el contacto con la naturaleza que aparece

3 Christopher Abel (1987) ha demostrado de qué manera las propuestas del Papa Pío IX y del Primer Concilio Vaticano celebrado en 1870 permiten que la Iglesia recupere su liderazgo internacional al trabajar en la preparación de los clérigos y en la búsqueda de una agresiva evangelización.

en descripciones preciosistas y elaboradas “lejos de esas marquesas italianas que se pavonean al son de los vales de Strauss, y de los *snoobs* ingleses que, sentados en el corredor del Casino, metidos en el *smocking*, aspiran el humo de los cigarrillos rusos soñando en la próxima partida de *lawn tennis* con la gravedad de quien prepara una campaña napoleónica” (Rivas Groot 44).⁴

El narrador-personaje presenta a los personajes como una pléyade de intelectuales que, sin embargo, padecen del mal del siglo en diversas manifestaciones y los confronta, sutilmente, con la figura del abate Croiset, célebre por su oratoria sagrada, quien declina los honores y se contenta con ejercer como capellán de un hospital en donde puede consolar a los más humildes. El grupo está conformado por Pablo, marino y escritor sensible, amigo de viajes que describe en atractivas cartas y crónicas; Jenkins, pintor sombrío; Dulaurier, poeta de la muerte; Blumenthal, músico “mezcla de miseria y de nobleza, de dolor y de inspiración” (55), y el príncipe Zonawisky, que ha experimentado todas las artes y no ha encontrado sino el hastío. En palabras de Castellanos, “todos estos artistas niegan el mundo que les tocó vivir y se lanzan, a través del arte, a la búsqueda de un ideal, del mas allá” (115). En ese contexto, Margot se convierte en el ideal que persiguen estos espíritus sensibles que “al negar el mundo por encontrarlo inferior al pensamiento, crearán otro mundo, el del arte, que permita la realización del ideal y la visión del más allá” (117). Lo que ocurre es que esa visión del más allá está mediada, en este caso, por el concepto de resurrección que ubica la solución a estos dilemas en el ámbito de la ideología cristiana y dentro de su concepción salvífica en consonancia con los parámetros establecidos por la jerarquía eclesiástica de la época como respuesta al llamado modernismo religioso.

El desenlace de la novela ocurre cuando, un año después de la muerte de Margot, todos los personajes son convocados por el abate Croisset para la inauguración del mausoleo en el que reposarán

4 Todas las citas de la obra de Rivas Groot se harán por esta edición.

sus restos. En ese momento se muestra de qué manera la influencia de esta piadosa dama transformó a cada uno de sus admiradores: Jenkins deja de ser el creador de funestos temas y evoluciona hacia el simbolismo en el cuadro que representa la muerte de Margot y en el cual ella “sonreía castamente, irradiaba como símbolo de la vida eternamente joven, inmarcesiblemente hermosa” (Rivas Groot 97); Dulaurier, antes poeta de la muerte, compone un hermoso himno a la inmortalidad titulado, precisamente, *Resurrección*; Blumenthal, por su parte, compone música de profundo misticismo. El príncipe Zonawisky emplea todas sus energías en dirigir la construcción del magnífico y sobrio mausoleo. Finalmente, Pablo, que aparentemente se había suicidado a causa del desespero que le ocasionó la muerte de su amada, reaparece convertido en misionero en medio de una escena que intenta ser la culminación de este proceso, cuando se desarrolla la ceremonia de consagración de los apóstoles que se dirigen a tierras extranjeras a predicar el evangelio y a buscar la conversión de los infieles para atraerlos al mundo cristiano.

Por su parte el abate Croiset pronuncia una homilía en la que destaca el valor de esos hermanos, futuros mártires, que entregan su vida para predicar la palabra divina. El acto está presidido por una imagen de la Virgen de Lourdes, se cantan himnos a la virgen y numerosas letanías a la “Reina de los mártires”. La conversión de Pablo —marinero, escritor, amante de la naturaleza y del arte— en un ser piadoso que ofrenda su vida para la propagación de la religión católica como resultado de la benéfica influencia de la piedad de Margot, resume la propuesta ideológica de Rivas Groot.

Dentro del texto, el pintor Jenkins sugiere que esa historia es un cuento de artistas, en la medida en que recoge la historia de los diversos creadores y su conflicto con la época en que les tocó vivir. Del mismo modo, la obra resume las inquietudes intelectuales del momento y debate con las ideas en boga en materia de estética, de arte, de filosofía, de psicología, pero nunca de religión. Aparentemente, Rivas Groot es uno de los autores finiseculares que, impregnados por el espíritu de la época, tienden a la novela-ensayo que pone en

boca de sus personajes las diversas posiciones que se discuten en el momento. Con todo, la impresión que queda hace pensar en un pretexto para retratar la complejidad del momento que enfrentan los artistas e intelectuales y proponer, sin debatirla, una solución marcada por el retorno al espíritu cristiano; el príncipe Zonawisky al reseñar el poema *Resurrección* de Dulaurier destaca sus valores en los siguientes términos:

Convenía que un poeta como Dulaurier uniera su acento a la voz de Brunetière, de Coppée, de Pablo Bourget, de tantos otros pensadores que, desengañados de las promesas del positivismo y en presencia de la bancarrota de la ciencia, se vuelven a las fuentes de la moral cristiana, única a la cual se debe la civilización de los pueblos. (100)

Rivas Groot, consecuente con el proyecto patriótico de la Regeneración, propone la religión como salida al conflicto con el mundo. En *Resurrección* se llega a la solución de la problemática que enfrentan los protagonistas, un grupo de artistas e intelectuales, a través de una conversión religiosa que pone de manifiesto la visión de mundo del autor. Se trata, entonces, de una novela espiritualista en la medida en que asume la religión como remedio contra el racionalismo y encuentra en la inspiración artística el camino de la salvación (Muñoz Reoyo 141).

3.2. *El triunfo de la vida*

Como lo demostré en mi trabajo “Elementos para una poética de *El triunfo de la vida*” (1997), José María Rivas Groot elabora, dentro de la ficción, un mundo que expresa su particular interpretación de la realidad contemporánea. En su novela hay una marcada concentración del argumento en la figura del protagonista y especialmente en su conflictiva vida interior; del mismo modo, se evidencia una clara oposición entre su sistema de valores y el entorno en el que se mueve.

El protagonista de *El triunfo de la vida* recorre un camino que lo lleva de las tinieblas a la claridad gracias a los caritativos cristianos que se empeñan en salvarlo. Este grupo de buenas almas está

conformado entre otros por Blanca, la mujer angelical y piadosa que le inspira un nuevo fervor religioso, y el escultor que, redimido por la palabra de Cristo, se dedica a difundir su mensaje por medio del arte. El arte y la religión constituyen, de este modo y desde la perspectiva del autor, los pilares sobre los que se sustenta el rescate del ser humano, perdido en la maraña de la civilización pragmática y mercantilista. Rivas Groot defiende la necesidad de recuperar la fe en medio del mar de dudas que genera la crítica positivista de la religión.

La propuesta textual de Rivas Groot se sustenta en un preciso contexto cultural. El lector implícito debería estar al tanto de las polémicas que, sobre todo en el viejo continente, se desarrollan como reacción a lo que el autor considera cientifismo y pragmatismo imperantes. Del mismo modo, el espíritu decadente es objeto de amplios cuestionamientos en el mundo intelectual de la novela. Por otro lado, desde la perspectiva religiosa, el compromiso del autor colombiano con su tradición lo lleva a buscar una salida a la coyuntura modernista que amenaza no solamente la unidad de la Iglesia sino los fundamentos ideológicos de su doctrina.

Dentro de las amplias posibilidades semánticas y compositivas que elabora el autor, se evidencia un serio compromiso con un modelo particular del mundo, al construir un conjunto coherente de acciones y desarrollar un sistema de ideas que sustentan el universo narrativo; de este modo, Rivas Groot se enfrasca en una parábola de salvación recorriendo un proceso de reencuentro con la verdad cristiana que pretende superar el materialismo y la decadencia finisecular en un planteamiento que, ya en su momento, parecía anacrónico; encauza así su creación para proponer un retorno a la espiritualidad religiosa a través de la orientación monológica de sus personajes y la imposición de una palabra autoritaria a través del texto.

4. José María Vargas Vila

Por su parte, la obra de Vargas Vila ha sido objeto de una conflictiva mirada que se centra más en su actitud rebelde que en su valoración artística, pero tanto Picon Garfield e Ivan A. Shulman,

como Aníbal González y Meyer-Minnemann (1991), lo estudian en el contexto de la novela finisecular y encuentran que algunas de sus novelas como *Rosas de la tarde* e *Ibis* se encuadran plenamente en la estética modernista.

Hijo del general José María Vargas Vila, quien murió defendiendo las ideas liberales en una de las tantas guerras civiles del siglo XIX, Vargas Vila nació el 23 de julio de 1860 en Bogotá. Siendo muy joven hizo parte de las tropas enviadas por el gobierno liberal a debelar la revuelta conservadora de 1876. Se desempeñó como maestro en varios colegios de la capital y de la provincia colombiana, pero muy pronto su militancia liberal lo llevó a participar en la lucha contra el poder conservador y, finalmente, al exilio, primero en Venezuela en 1885, luego en Estados Unidos, 1891, y finalmente en Europa a partir de 1896. Su vida está llena de anécdotas y leyendas que él mismo patrocinó y su obra ha sido muy controvertida.

La propuesta que se pretende esbozar en este trabajo se centra en dos novelas de Vargas Vila que han sido poco estudiadas pero que, en nuestro concepto, representan una etapa interesante de la producción de este autor dentro de la perspectiva modernista, que elabora la figura del intelectual dentro de las actitudes críticas propias del escritor bogotano: *Lirio blanco*, de 1904, y *El final de un sueño*, de 1917.

4.1. *Lirio blanco*

Lirio blanco (*Delia*) se construye a partir de una estructura narrativa elemental en la cual el protagonista recuerda sus años de infancia y adolescencia, para explicar de qué manera descubrió la belleza, el amor, la voluptuosidad y el dolor. La historia insiste en ubicar al personaje dentro de un ambiente complejo en el cual los factores hereditarios parecen conjugarse con un ambiente natural propicio para desarrollar su sensibilidad estética y descubrir su vocación artística. Al mismo tiempo, se sugiere la presencia de una sociedad que, por sus limitaciones, genera un medio hostil que rechaza sus valores; se trata de una novela de artista, centrada en la figura del protagonista por medio de una prolija exploración de su vida interior, en cuyo

desenvolvimiento se subraya conflictivamente la conciencia de ser un intelectual. Esta especie de novela de formación se complementa con el contraste entre una mujer angelical, Delia, quien redime en principio al protagonista propiciando su vocación artística, y una mujer fatal, Aureliana, quien lo seduce según el uso de la narrativa finisecular, para producir un final trágico que genera en él una negativa transformación. Del mismo modo, esta historia recoge reflexiones alrededor de la creación estética por medio de la presencia del pintor Vitorio Vintanelli, símbolo del artista libre y comprometido a la vez con los ideales de justicia, libertad y belleza; este personaje, que aparece tan sólo en las reflexiones discursivas que el narrador se permite, parece ser el pretexto para introducir una extensa discusión alrededor del sentido del arte y del amor, que apenas se esboza en esta novela y que deberá ser desarrollada en las obras que completan la trilogía. Lo esencial de la narración, en este caso, es el testimonio acerca del magisterio de ese artista que le reveló “los altares luminosos de la Verdad y la Belleza” (Vargas Vila 1904/1998, 109).

En el “Prefacio para la edición definitiva”, fechado en 1920, el autor hace una serie de reflexiones que pueden dar orientaciones sobre la estética de Vargas Vila y sobre su particular proceso creador en la medida en que afirma no creer en otra vida que la vida de sus libros, precisando que “cuando pintamos el alma de los otros, no hacemos sino reproducir la nuestra” (3). Una alusión al pintor italiano Orcagna parece proponer una clave para la comprensión de sus propósitos, pues refiriéndose a los fragmentos de vida que plasmó en sus obras, señala:

Me detengo ante ellos, como un Orcagna resurrecto, al cual le fuera dado rever la gloria mural del Campo Santo de Pisa, decorado por sus manos, y ver de nuevo desfilar ante él, la cabalgata enloquecida de sus creaciones. . . (4-5)

Hay aquí un doble juego de referencias: de un lado, la alusión a los frescos pintados en el cementerio de Pisa bajo el título de *El triunfo de la muerte*, atribuidos por Vasari a Andrea di Cione, llamado Orcagna, pintor toscano de mediados del siglo XIV. Se trata de

una obra de gran envergadura en la cual, mediante una rica composición narrativa, se muestran dos escenas contrastadas: en la primera se presenta una situación dolorida cuando, en medio de una alegre cabalgata, caballeros y damas de la corte descubren la fatalidad de la muerte; en la segunda, pobres gentes de la marginalidad social reciben a la parca como liberación de la miseria y de la enfermedad. El conjunto establece, por contraste, la enorme responsabilidad que implica el vivir; más que señalar la necesidad de vivir en la virtud, expresa el misterio de la muerte como término fatal e inexplicable. De otro lado, se puede entender claramente la relación que propone Vargas Vila con la novela de D'Annunzio, *El triunfo de la muerte*, símbolo, por entonces, del artista ególatra, decadente y pagano.

4.1.1. *El capítulo inicial*

En la edición de 1916, Vargas Vila agregó un capítulo inicial que luego conservó en la versión definitiva. En este texto el autor pareciera elaborar una justificación de la futura conducta de su protagonista. Por lo tanto, hay que pensar que lo escribe desde la óptica de las tres novelas en las cuales el personaje cae en las más terribles bajezas. En lo que se pudiera llamar una tardía influencia del naturalismo, esta reflexión sobre los ancestros del protagonista puede ser vista como una necesaria explicación de sus actos; sin embargo, las cargadas tintas de la descripción tanto de su abuelo materno como de su propia madre, en marcado contraste con las condiciones rudas y un tanto salvajes e ignorantes de su padre, parecieran tener un sabor irónico con el propósito de refutar, de manera burlona, cualquier determinismo de la herencia. Este argumento se refuerza con la grotesca presentación de su abuelo como un científico loco enfrentado a la autoridad policial, en términos que resultan paródicos para el papel de la investigación científica. Con todo, hay también en este capítulo inicial una serie de referencias al mal del siglo:

Niño débil y enfermizo, extrañamente soñador y melancólico como mi madre, mi crecimiento era lento; el sol y el aire no alcanzaban a fortalecerme, y prematuramente enfermo del mal de pensar, era con

frecuencia, atacado de crisis extrañas, que perjudicaban el desarrollo de mi vida física;

el morbo de la sensibilidad extraordinaria, que se resolvía casi siempre, en verdaderos accesos de violencia, trabajaba mi organismo;

una tristeza extraña que acaso era hereditaria, se apoderaba de mí . . . (1904/1998, 20)

De este modo, el protagonista expresa, desde la perspectiva narrativa de ese adulto que recuerda su infancia y su adolescencia, una concepción melancólica de la vida y de la historia propia de un personaje *fin de siècle* que padece el hastío y la abulia de la época. La atmósfera en que se inicia la narración está determinada por el tedio, la neurosis, la creencia determinista en el atavismo y en la fatalidad de la existencia.

4.1.2. *La formación*

Vargas Vila elabora un sistema de referencias que pretenden mostrar la melancolía del protagonista, futuro artista e intelectual, en medio de su inclinación hacia la vida del campo y la naturaleza; estos elementos, que constituyen el escenario en el cual perderá su ingenuidad a manos de la mujer terrible, representada por su prima Aureliana, se enlazan con la reseña de su primera experiencia con la literatura recordando que, al leer a Lamartine,

me intoxicqué de su falso romanticismo, y el vaho de corrupción verdadera, que se escapaba de sentimientos más voraces que los instintos, penetró en mí, envenenando mi corazón, con un residuo de sentimentalidad, que en el fondo no era sino una sensualidad cobarde, que no tenía el valor de mostrarse ni de nombrarse . . . (32)

Se constituye, de este modo, un contexto particular, una atmósfera llena de sensualidad *fin de siècle* que pretende ubicar ese proceso traumático que sigue el protagonista, sensible y melancólico, al descubrir la cruda realidad del mundo.

Al lado de esta temática, aparece un elemento permanente en la obra de Vargas Vila: su cerrado anticlericalismo, expresado en la aguda crítica a los sacerdotes que regentan el colegio en el cual es internado el protagonista.⁵ La actuación de los curas, que pretenden integrarlo en una tradición al tiempo autoritaria y religiosa, merece más de un acre discurso por parte del narrador que recuerda con rabia su paso por las aulas. Aquí es importante destacar la presencia de algunos aspectos propios del estilo retórico de Vargas Vila como las constantes repeticiones, ya sea de términos o de estructuras sintácticas completas; pero de modo particular su tendencia a editorializar que constituye “uno de los recursos centrales de la retórica de la narración en Vargas Vila” (Gómez Ocampo 83). En su caracterización de los Padres Redentoristas esboza un largo discurso en términos de fuerte censura, en el cual confluyen la retórica y la ideología, por lo cual vale la pena destacar algunos fragmentos:

Su larga práctica de verdugos de la infancia, los hacía hábiles, en eso de conocer los temperamentos bastante fuertes para resistir la intoxicación mental . . . Educadores rutinarios y protocolarios, no se preocupaban sino de educar almas para su Dios, siervos para su Iglesia, y torpemente politiqueantes, hombres para su partido: el Partido Católico . . . Aquellos hombres, no se conformaban con envenenar las almas de los niños, sino que envenenaban también sus cuerpos; . . . como no habían sido padres, de hijos de sus entrañas, aquellos parásitos sociales ignoraban todas las ternuras, y si tenían algunas, eran inconfesables, como una abominación. (Vargas Vila 1904/1998, 44)

Esta etapa, la estancia en el colegio que funciona como prueba de purificación, precede al descubrimiento del amor y de la belleza, del arte y de la mujer, del goce y del sufrimiento. La llegada de la prima Aureliana implica un giro en los acontecimientos de ese mundo

5 A partir de la década de 1840 se desarrolló un amplio movimiento anticlerical orientado por dirigentes liberales y que generó la expulsión del Arzobispo de Bogotá durante el gobierno de José Hilario López; esta lucha se prolongó por cuarenta años (Abel 26).

idílico en el cual la vida ingenua del campo promueve los más hermosos sentimientos y valores. Representada como una belleza peligrosa que atenta contra la tranquilidad del protagonista, Aureliana integra en sí misma elementos contradictorios,⁶ pues por una parte trae aires nuevos y alegres a la vida cotidiana del personaje, mientras que, por otro, representa el peligro del deseo y de la voluptuosidad devoradora, más cercanos al instinto animal que al ideal humano:

Era más que la mujer, era la hembra, la gran felina, devoradora de hombres, cegadora de aureolas, tronchadora de destinos; su belleza impresionante, que daba el mareo de los sentidos, no venía de la pureza de las líneas, de la armonía de las facciones, de los matices delicados y las coloraciones de la piel; no, venía de no sé qué algo indefinible y profundo que se desprendía de ella como un hábito, como una evocación de lujuria, un encanto acre y violento de pecado; de todo su cuerpo la sensualidad se exhalaba como un perfume y como un cántico. (126)

El desenlace de los acontecimientos pareciera comportar una enseñanza moral: en la medida en que el artista logra superar el llamado del instinto y romper con las ataduras del deseo y de la voluptuosidad, rescata su amor ideal y puro recuperando su original inspiración. Sin embargo, el poder del instinto y las argucias de la mujer seductora son más fuertes y lo precipitan en el pecado al buscar “la plenitud estremecida de la gran gloria carnal...” (176). Esta caída se hace tanto más significativa cuanto contrasta con la tranquilidad que acababa de recuperar y que se condensaba en una reflexión según la cual su felicidad radicaba en volver a la contemplación de un amor ideal:

Y, yo, el intelectual, buscador de la emoción nueva, el enamorado de la quimera, el analista de los sentimientos, el sembrador de paradojas, capitulaba ante la realidad de la vida, ante la perspectiva de ser amado puramente, santamente, en los muros del hogar secular. (172)

6 Que corresponden en buena medida a la definición de mujer fatal presentada por Erika Bornay (113-116).

Con todo, esta aparente capitulación no es más que un espejismo que da paso a la tragedia y el dolor que marcarán tanto la vida artística como la práctica intelectual del protagonista hasta generar un resentimiento vital más allá de su conciencia de clase y por encima de su posición ideológica.

4.2. *El final de un sueño*

La novela *El final de un sueño* constituye la parte central de una trilogía que, junto con *El Minotauro* y *La ubre de la loba*, narra la vida de Froilán Pradilla. Se trata de una típica novela *fin de siècle* cuya elaboración narrativa se construye alrededor de tres ejes temáticos fundamentales: París, la mujer y el papel del intelectual; alrededor de estos tres temas se desarrollan, además, una serie de motivos que, si bien son marginales dentro de la narración, implican una importante carga simbólica: la pintura, la escultura, la novela naturalista, los museos, etc. Aunque la trilogía se comienza a escribir en 1916 y *El final de un sueño* es de 1917, tanto la temática como los elementos formales del texto recogen el sistema de imágenes y de significaciones propio de la llamada novela finisecular. En el prefacio para la edición definitiva, de 1920, Vargas Vila precisa que esta novela, centro de la trilogía, “es deliberadamente intelectual” y termina calificándola como la “NOVELA DE UN INTELECTUAL”, sin mayores explicaciones.

El final de un sueño puede ser clasificada como una novela-ensayo, por el exceso de digresiones, resonancias y variaciones temáticas que constituyen un catálogo de la cultura finisecular en medio de un ambiente refinado y erudito. Al mismo tiempo, el autor desarrolla una secuencia elaborada con una diversidad de ritmos en la que combina la reflexión con la acción, en dosis variables.

La novela comienza con una extensa y retórica meditación, típica editorialización de Vargas Vila, sobre el compromiso del intelectual y el sentido de la lucha y de su misión; enseguida se narra la tragedia de Susana Berteuil, hermosa y joven artista, ante la muerte de su padre, anciano y respetable sabio, atropellado por un automóvil. En

este evento interviene Pradilla como el médico que atiende al herido y queda impresionado por la belleza de la joven. En los siguientes episodios aparece París en toda su riqueza urbana y se constituye en el frío marco de las reflexiones del protagonista que se expresan en forma de diario íntimo, muy al estilo *fin de siècle*. Viene en seguida un extenso capítulo sobre la formación estética de Susana en el cual el narrador hace un amplio y erudito recorrido por el arte y por la literatura. Vuelve al diario íntimo para mostrar el progresivo enamoramiento del protagonista y toda la resistencia que, desde una perspectiva racional, intenta oponer a este proceso. El momento culminante de la novela llega con el amor y con el nacimiento de su hijo, con lo cual se produce una situación que implica la derrota de la misogamia, tan defendida por Froilán Pradilla; sin embargo, la muerte de Susana establece un desenlace inesperado que se constituye en una repentina e irónica liberación para el protagonista que renuncia a su hijo y al “sueño cobarde de ser feliz en los brazos de una mujer” (199).

4.2.1. Una guía de París

En las novelas de fines del XIX y comienzos del XX es usual la aparición del paisaje urbano como elemento que simboliza el conflicto entre el individuo y la colectividad; sin embargo, en este caso no tiene esta significación, pues Froilán Pradilla se mueve por las calles de París con la comodidad del conocedor. Para Susana Berteuil, recientemente llegada de la provincia, las calles sí adquieren todo un valor simbólico, y llega a establecer, para ella, un dominio dentro del cual se siente cómoda, y otro, la otra orilla del Sena, en la cual no entra sino de la mano de su protector.

Las transformaciones de París en el siglo XIX, a partir del proceso renovador de Haussmann se entienden como un proceso indispensable. Estas remodelaciones generan una ciudad nueva en la cual se expresa el desarrollo técnico y artístico, al mismo tiempo que se desarrolla una especulación inmobiliaria que reactiva los negocios de la gran burguesía, en medio de un ideal urbanístico que

corresponde a la inclinación que advertimos una y otra vez en el siglo XIX, de ennoblecen necesidades técnicas haciendo de ellas finalidades artísticas. Las instituciones del señorío mundano y espiritual de la burguesía encuentran su apoteosis en el marco de las arterias urbanas. (Benjamin 187)

Cuando se suceden los acontecimientos que se narran en *El final de un sueño*, ya la transformación urbana se ha consolidado y la ciudad se constituye en un bello espectáculo para propios y extraños. Las preocupaciones por los levantamientos populares son cosas del pasado y las disquisiciones ideológicas no pasan de ser un motivo literario que se desarrolla en el primer capítulo, como parte de las reflexiones del intelectual frustrado. En este contexto, las calles de París no son más que el marco dentro del cual el insigne doctor Pradilla se mueve con soltura y, al mismo tiempo, permiten el lucimiento exhibicionista del narrador para un público que ve en París un juego de valores simbólicos. Para Susana las calles representan una doble posibilidad: de un lado, puede ver esas calles con la mirada de provinciana alienada que se convierte en *flâneur*, en paseante que se refugia en la multitud en tanto no pertenece a esa urbe que desconoce; de otro lado, cuando encuentra a un mecenas que finalmente la hace su amante, puede pasear por la otra orilla del Sena en coche y luciendo un atuendo a la última moda “parisiense”, de tal modo que se integra a la ciudad desde una posición de dominio social.

4.2.2. *La mujer frágil*

Señala Hinterhäuser el creciente interés de los estudiosos de la literatura de fin de siglo por el ideal femenino que allí se expresa (91). Mario Praz ha desarrollado un extenso trabajo sobre lo que él denominó la *mujer fatal* y su expresión en la literatura finisecular. Sin embargo, otra figura que le es paralela se ha venido descubriendo como significativa en el mismo ámbito; se trata de la llamada *mujer frágil*. En oposición a la “bella destructora de corazones”, y como expresión del ideal decadente de la belleza propia del fin

de siglo, aparece un ideal de “mujer frágil, etérea y espiritualizada” (92). Es evidente que el origen de esta representación se encuentra en las figuras propuestas por la pintura prerrafaelita desarrollada en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XIX.

Dentro de este contexto, el arte se llenó de una serie de mitos que expresaban diversas formas de desarraigo. Uno de los aspectos trabajados dentro de esta perspectiva es el de la búsqueda de una exaltación de la vida por medio del espíritu; en ese orden de ideas se ubica la aparición de las mujeres prerrafaelitas:

Ellas serían la réplica idealista a las figuras femeninas de los naturalistas, determinadas por factores hereditarios, poseídas por sus instintos y ligadas a los propios intereses. Al Eros que rebaja debía oponerse triunfalmente el que eleva a la esfera de lo sublime. (Hinterhäuser 118-119)

Sin embargo, en el texto de Vargas Vila encontramos esta expresión de un modo problemático. Si bien Susana Berteuil puede responder al ideal femenino reseñado, parece más bien una mezcla problemática; en efecto, lo que primero impresiona al médico y lo que más recuerda del momento en que atendió al anciano es

la belleza imponente y escultural de la hija, de la cual le parecía ver aún, la armonía del torso, las curvaturas rítmicas del cuerpo, las líneas escultóricas del cuello, la cabeza humana y el cuello alargado de facciones fuertes como de una Ninfa de Giorgio Barbarelli, sobre las cuales, la cabellera extendía uno como vaho de oro, semejante al que el vapor de las lagunas y, el sol de los grandes crepúsculos adriáticos proyectan sobre las cabezas de las estatuas, en Venecia; el alma de esas lagunas parecía también prisionera entre las largas pestañas húmedas, bajo las cejas enarcadas, donde las pupilas cerúleas, hacían reflejos de metal. (1917/1999, 48)

A lo largo del texto, particularmente en las reflexiones que el galeno anota en su diario, la atracción puramente física, el impulso sexual, sigue siendo el elemento predominante de su interés por la chica. Aún al pie del lugar en que agoniza el anciano, Pradilla observa cómo

el río glorioso de su cabellera, se había destrenzado al roce del lecho, y su cabeza parecía más bella en ese desorden, con esa belleza provocativa y rara de las mujeres cuando salen del lecho . . . (60)

Sin embargo, la imagen de la hembra va cambiando paulatinamente hasta convertirse en la de la mujer frágil que requiere, primero de su apoyo y luego de su amor, no sin que el personaje se resista apelando al discurso misógino tan habitual en Vargas Vila:

todo en ella respira, ese algo terrible y, soberano, la más poderosa de las fuerzas psíquicas: la Voluntad;

la Voluntad, es la condición más rara y, la más terrible de una mujer;

un Hombre sin Voluntad, es, un náufrago;

una Mujer, con Voluntad, es un escollo;

todas las naves se romperán contra ella, hasta la de su propia ventura;

una mujer con Voluntad, es algo tan terrible, como las tigresas negras, que tienen una doble hilera de dientes; . . .

la Mujer, con Voluntad, no es ya la ola, de que habla el Poeta; es la roca...

y, la roca es fatal...

la ola, es voluble, ligera, pérfida; os atrae, y con la misma caricia, os besa u os sepulta...

pero, es tan suave el beso y, la caricia de la ola...

la roca rompe...

la roca sepulta los náufragos sin un beso...

algo de esta serenidad terrible de la roca, hay en Susana Berteuil . . . (70-71)

Con todo, este discurso contra la mujer también ilustra cabalmente el estilo vargasviliano en el que se destacan la anáfora y el “tono altisonante y sentencioso de los libros sagrados” (Gómez Ocampo 83).

Pero poco a poco el corazón de Pradilla se hace sensible a los valores del sentimiento y de la piedad, empieza a ver en Susana a la mujer frágil que necesita ayuda:

¿Por qué la Tristeza, no tiene en ella, esa dulce y, amable atracción de vencimiento; que hace como sagrados por su fragilidad, los seres que el Dolor, toca con sus alas?

parece desafiar, más que sufrir, la crueldad de su Destino...

yo, no vi, la verdadera ternura en sus ojos, sino cuando miraba a su padre...

y, no oí, verdaderas músicas en su voz, sino cuando lo llamaba; cuando le preguntaba si sufría... (71)

Al final de este proceso, la mirada del protagonista frente a Susana cambia radicalmente; se puede hablar en este contexto de un proceso de conversión:

y, a la luz opalina de la lámpara rompiéndose en mil prismas, sobre las piedras de las sortijas que ornaban los dedos de la mano que acariciaba suavemente la suya, en esa hora reconfortante y tierna, le parecía que todas sus teorías de misogenismo irreductible, se esfumaban lentamente en su cerebro, con un vago rumor de paradójicas...

comenzaba a amar la persona moral de Susana, tanto como había amado y, amaba su persona física;

la rectitud, la honradez, el carácter, toda la estructura de aquel ser, comenzaban a fascinarlo tanto, como lo habían fascinado las formas esculturales, la cabellera ígnea, los ojos de miosotis, y toda la belleza soberbia de aquel cuerpo suyo, y temblaba bajo sus caricias con una sensación de pudor nunca extinguido;

su inteligencia lo seducía, tanto como su corazón, y, hallaba bello aquel reposorio de ternuras, feliz de besar la cadena de lirios que ceñía su cuello, como un Sansón ebrio, que besara con pasión, las tijeras de Dalila. (188)

En consecuencia, en esta novela se encuentra una rara mezcla que logra Vargas Vila entre la mujer fatal, la hembra que lo atrae, y la que finalmente lo conquista más que seducirlo: la mujer frágil. Se puede observar en este contexto una especie de polémica del autor

con la novela naturalista a la que exalta en autores como Zola y los hermanos Goncourt; es posible ver en la enfermedad de Susana referencias claras al determinismo propio de la novela naturalista y, sin embargo, al mismo tiempo recrea en ella la mujer dulce y sensible al arte, que finalmente lo conmueve. Es notable el contraste con los personajes de *Lirio blanco*, en tanto allí hay una confrontación entre la mujer frágil y la mujer fatal que se resuelve con el triunfo de esta última. En *El final de un sueño*, la mujer frágil va apareciendo lentamente y logra conquistar el corazón del protagonista, quien ya parece entregarse a la felicidad cuando una peripecia inesperada lo salva de claudicar ante el amor.

Al lado de la reafirmación de esa concepción trágica del amor, consustancial a la narrativa vargasviliana, es importante subrayar el manejo del lenguaje en esta novela; conviene resaltar el tono retórico y altisonante del discurso de ese narrador protagonista de *El final de un sueño*, que se permite toda clase de comentarios sobre hechos, personajes y desenlaces a través de largas series de oraciones yuxtapuestas que expresan una actitud prepotente, propia del intelectual que se considera por encima del resto de los mortales. Mientras que en *Lirio blanco* se cuenta un episodio de la adolescencia del protagonista, significativo por constituir una etapa de formación, en *El final de un sueño* se relata un episodio que ocurre en su vida madura y que en un momento dado parece representar una derrota frente a sus ideales. Con todo, la temática de las dos novelas está recorrida por una serie de reflexiones sobre el papel del artista y del intelectual que no dejan duda de la postura militante del autor, de su crítica frente a la sociedad de su tiempo y de su profundo anticlericalismo, pero ante todo de la excesiva presencia de su ego que termina sepultando el valor estético de sus creaciones.

Conclusiones

La sociedad generada por el sistema político de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Colombia constituye el contexto en el cual se produce la obra de los autores estudiados. Rivas Groot se

identifica plenamente con los valores conservadores que se imponen en esos momentos; Vargas Vila rechaza desde muy joven la ideología que se pretende instaurar y dedica su energía como intelectual a denunciarla y combatirla.

Como resultado de su compromiso con la tradición y en particular con el cristianismo, Rivas Groot construye un texto ante todo testimonial en la medida en que pretende mostrar un proceso de redención. En sus novelas, el protagonista recorre un camino de la vida que lo lleva de las tinieblas a la claridad gracias a los buenos cristianos que se empeñan en salvarlo. El arte y la religión constituyen, de este modo y desde la perspectiva del autor, los pilares sobre los que se sustenta el rescate del ser humano, perdido en la maraña de la civilización pragmática y mercantilista. Rivas Groot defiende la necesidad de recuperar la fe en medio del mar de dudas que genera la crítica positivista de la religión.

Lo importante, desde la perspectiva desde la cual se ubica Rivas Groot, es el llamado divino, el encuentro con la luz y la verdad. *El triunfo de la vida* instaura un relato apologético que pretende demostrar cómo el auténtico sentido de la vida se encuentra en la verdad revelada de la religión cristiana y, por tanto, de la Iglesia católica. En *Resurrección*, la problemática que enfrentan los artistas y los intelectuales ante los cambios que genera la modernidad se resuelve por el retorno al espíritu cristiano caracterizado por la figura de una mujer casta y piadosa, trasunto de la virgen María, que con su fe en la resurrección de las almas confiere un sentido trascendente a la lucha cotidiana de los seres humanos.

La propuesta textual de Rivas Groot se sustenta en un preciso contexto cultural. El lector implícito debería estar al tanto de las polémicas que, sobre todo en el viejo continente, se desarrollan como reacción a lo que el autor considera cientifismo y pragmatismo imperantes. Del mismo modo, el espíritu decadente es objeto de amplios cuestionamientos en el mundo intelectual de las novelas. Por otro lado, desde la perspectiva religiosa, el compromiso del autor colombiano con su tradición lo lleva a buscar una salida a la

coyuntura modernista que amenaza no solamente la unidad de la Iglesia sino los fundamentos ideológicos de su doctrina. Rivas Groot se enfrasca en una parábola de salvación recorriendo un proceso de reencuentro con la verdad cristiana que pretende superar el materialismo y la decadencia finisecular en un planteamiento que, ya en su momento, parecía anacrónico. Encauza así su creación para proponer un retorno a la espiritualidad religiosa a través de la orientación monológica de sus personajes y la imposición de una palabra autoritaria a través del texto.

Desde muy joven, Vargas Vila asumió la defensa de los valores liberales y a los dieciséis años participó en los conflictos bélicos que los enfrentaban a los conservadores. Su labor como intelectual lo lleva a asumir su compromiso a través de la literatura.

Tanto en *Lirio blanco* como en *El final de un sueño* se plantean las relaciones problemáticas entre el protagonista y su contexto a través de personajes femeninos que representan a la mujer fatal en el primer caso y a la mujer frágil en el segundo. El autor utiliza la conflictiva relación de pareja como eje de una serie de reflexiones discursivas sobre la sociedad, el individuo y la creación artística, que ocupan una gran extensión dentro de sus obras y que a veces las convierten en un tipo particular de novela-ensayo.

Por su parte, Rivas Groot acude en sus dos novelas al personaje femenino que se corresponde plenamente con la figura de la mujer frágil, tal como la idealizaron los pintores prerrafaelitas ingleses (Hinterhäuser 92) pero orientada a encarnar los valores de la piedad y la superación de la ruptura con el mundo a través de la fe cristiana. Se trata de personajes planos que se definen en términos elementales y que tienen como función estructural representar una imagen de pureza y bondad, al lado de las inclinaciones por el arte más refinado, con el fin de simbolizar los más importantes valores que el cristianismo quiere exaltar a través de la imagen de la madre de Cristo.

Se suele criticar el tono discursivo y el carácter panfletario de las novelas de Vargas Vila, en las cuales dedica grandes párrafos a debates ideológicos o estéticos, según sus preferencias. Es indudable

que en los dos textos estudiados se expresa cabalmente esta tendencia discursiva que lo lleva a editorializar para subrayar sus propias opiniones a través de sus protagonistas o del narrador; del mismo modo, se percibe claramente el tono exaltado característico de su narración que logra imponer una visión del mundo. Sin embargo, se debe señalar que en las obras de Rivas Groot se encuentra una similar inclinación por el discurso doctrinario disfrazado de reflexiones de sus personajes con la diferencia de que el tono en este caso es el del coloquio amistoso y la discusión elevada. Con frecuencia en la obra de este escritor se utiliza un amplio marco de discusiones eruditas para enmarcar la presentación de valores religiosos.

Vargas Vila, ferviente luchador contra la injusticia y la dictadura pero al mismo tiempo oportunista y ególatra, presenta la cara opuesta de Rivas Groot, quien, además de representar al régimen conservador ante la Santa Sede, puso su pluma al servicio de una minoría que defendía sus privilegios desde una convicción profunda en el papel de la religión para regir el destino de los pueblos. Se trata de dos intelectuales que, desde orillas opuestas, exponen una particular visión de la sociedad, la libertad y el conocimiento. Con todo, hay que decir que en ambos casos se trata de escritores de calidad en cuya obra el compromiso con la creación estética tiene un peso específico que se expresa en una rica elaboración estilística y un refinado uso de las imágenes poéticas, cada uno dentro de su particular intento por imponer su concepción del texto literario desde una perspectiva monológica.

Obras citadas

Abel, Christopher. 1987. *Política, Iglesia y partidos en Colombia*.

Bogotá: FAES/Universidad Nacional de Colombia.

Benjamin, Walter. 1980. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*.

Madrid: Taurus.

Bornay, Erika. 1998. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Castellanos, George. 1998. *Modernismo y modernidad en José María Rivas Groot*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Clark de Lara, Belem, ed. 1994. *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo (1882)*. Edición de Ana Elena Díaz Alejo. Prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM.
- Gómez Ocampo, Gilberto. 1988. *Entre María y La Vorágine: la literatura colombiana finisecular (1886-1903)*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- González, Aníbal. 1987. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. 1994. *Obras XI, Narrativa I, Por donde se sube al cielo (1882)*. Prólogo, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. Edición de Ana Elena Díaz Alejo. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, UNAM.
- Hinterhäuser, Hans. 1980. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Traducción de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 1987. "La novela modernista hispanoamericana y la literatura europea del 'fin de siglo': puntos de contacto y diferencias". En *Nuevos asedios al modernismo*. Edición de Iván A. Schulman, 246-261. Madrid: Taurus.
- Meyer-Minnemann, Klaus. 1991. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. Traducción de Alberto Vital. México: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz Reoyo, María de los Desamparados. 1991. *Los personajes en la narrativa modernista hispanoamericana*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Picon Garfield, Evelyn e Ivan A. Schulman. 1984. "Las entrañas del vacío". *Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Ediciones Cuadernos Americanos.
- Rivas Groot, José María. 1951. *Resurrección y El triunfo de la vida*. En *Novelas y Cuentos*, 43-108 y 109-254. Bogotá: Biblioteca

- Popular de Cultura Colombiana, Ministerio de Educación Nacional, Editorial ABC.
- Rojas Otálora, Jorge E. 1997. "Elementos para una poética de *El triunfo de la vida*". *Literatura: teoría, historia, crítica* 1: 150-171.
- Romero, Armando. 1988. "De los mil días a la violencia: la novela de entreguerras". En vol. 1 de *Manual de literatura colombiana*, 395-432. Bogotá: Procultura / Planeta.
- Said, Edward W. 2007. *La representación del intelectual*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Schulman, Ivan A. 1987. *Nuevos asedios al Modernismo*, 246-261. Madrid: Taurus.
- Silva, José Asunción. 1992. *De sobremesa*. En *Obra completa*. Edición crítica de Héctor H. Orjuela, 227-351. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Vargas Vila, José María. 1904/1998. *Lirio Blanco*. Bogotá: Panamericana.
- Vargas Vila, José María. 1917/1999. *El final de un sueño*. Bogotá: Panamericana.