

**Elementos para una poética de
El triunfo de la vida,
de José María Rivas Groot**

Jorge E. Rojas Otálora
Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia

Introducción

El creciente interés por el estudio de la prosa del modernismo ha replanteado su valor en el contexto general del movimiento y se ha preocupado, especialmente, por la importancia de la novela modernista como indagación del papel del intelectual en el mundo moderno y como reflexión en torno a las relaciones entre literatura y sociedad. Con todo, los acercamientos desarrollados se han centrado en el estudio de aspectos parciales de los textos literarios sin llegar a plantearse, en ningún momento, la comprensión de la poética del texto.

En los últimos años se ha producido una marcada preocupación por la novela modernista hispanoamericana. Esta iniciativa intenta rescatar un valioso corpus que aparece injustamente soslayado por la excesiva tendencia, de historiadores y críticos, a resaltar la producción en verso del movimiento. Por ello, se hace necesario un acercamiento crítico que plantee el estudio de la articulación de los contenidos con la forma en la novela modernista y que proponga una poética coherente como germen de una definición de la narrativa hispanoamericana de fin de siglo. En este estudio se pretende realizar un acercamiento a *El triunfo de la vida*, del novelista colombiano José María Rivas Groot, publicada en 1911, fecha que señala un momento en que el período literario modernista se encuentra en proceso de disolución, por lo cual se considera como una de las últimas novelas plenamente modernistas.

La descripción de la estructura narrativa se centra en el camino de la vida como eje de la construcción del sentido. El estudio del sistema de imágenes y de voces se orienta a destacar la manera como la significación del texto se perfila a partir de una intención

didáctica, edificante y apologética, al tiempo que debate con los planteamientos del modernismo teológico. Todo el conjunto de significaciones se engloba dentro de una concepción redentora sobre el ser humano.

El arte como tal constituye un modelo del mundo. Dentro de las expresiones culturales, la obra literaria presenta una estructuración privilegiada. Lotman y los semiólogos soviéticos de la escuela de Tartú han demostrado cómo los elementos que integran la cultura se estratifican en niveles diferentes, organizados alrededor del núcleo cultural por excelencia, la lengua. Del mismo modo, Cesare Segre señala que:

La obra literaria realiza la máxima modelización respecto a los objetos que quiere describir, porque les confiere todas las posibilidades de estructuración consentidas por un uso de la lengua, no sólo en cuanto instrumento de comunicación, sino también de instauración de mundos. Al mismo tiempo, la obra literaria estructura la propia lengua en función del modelo a realizar, llevando a una actualización con finalidad la potencialidad del sistema lingüístico. (Segre 337)

En la medida en que la cultura es un texto que produce continuamente otros textos, la poética funciona como sistema de estímulos para la práctica literaria en tanto integra un conocimiento colectivo previo de los medios expresivos, temáticos y estilísticos. Para Segre "Las poéticas entendidas de este modo son afines (e interiores) a las ideologías, en el sentido de que provocan una polarización de los posibles contenidos, dándoles un orden que, eficaz para el fin comunicativo, indica ya una interpretación del mundo" (337). La poética implica, por tanto, una preselección y una puesta en práctica de procedimientos lingüísticos y estilísticos a partir de los cuales se integran conjuntos significativos que se organizan para la construcción del sentido particular del texto. Según el uso que el escritor haga de ellos, estos conjuntos adquieren una significación propia en tanto se utilizan para interpretar el mundo y estructurar los contenidos. La poética comprende, entonces, un amplio campo de posibilidades semióticas dentro del cual el escritor se mueve en el proceso de creación. Este conjunto de posibilidades significativas expresa, al mismo tiempo, todos los elementos de una cultura, gracias a lo cual el texto literario potencializa su capacidad expresiva y comunicativa.

De otro lado, al acercarse a la novela es necesario tener en cuenta que el desarrollo de una narración pretende exponer una experiencia o una concepción del mundo por medio de una serie de acciones verosímiles que la convaliden. El discurso sobre hechos y acciones desarrolla implícitamente otro discurso, el de las ideas, y es en la convergencia de estos dos discursos donde se desarrolla la totalidad de la narración. Mientras el discurso de hechos y de acciones es formalizable en tanto se puede referir a la lógica de la realidad, el discurso de las ideas no lo es, ya sea porque no es unívoco o porque no es lógico. El discurso de las ideas no intenta demostrar sino mostrar, trabaja a partir de abstracciones sobre el actuar y el sentir; el discurso sobre las ideas tiene valor en la medida en que es referible al de los sentimientos y comportamientos (Segre 356).

El desciframiento del texto implica dos operaciones muy diferentes. La primera requiere caracterizar, a partir de los datos del texto, las áreas semánticas determinantes desde las cuales se produce una generalización sobre los acontecimientos representados. La segunda consiste en la elaboración de una hipótesis interpretativa sobre las tensiones existentes dentro de esas áreas o entre unas y otras, tensiones que no son de carácter semántico sino existencial y que están prefiguradas por los elementos connotativos del texto.

1. El pensamiento finisecular

Dos aspectos interesa considerar aquí en tanto constituyen parte del clima del pensamiento dentro del cual se desarrolla el modernismo. En un sentido amplio, el positivismo es visto como término de contradicción por parte del intelectual modernista. De otro lado, lo que se denominó en su momento el *modernismo teológico* no es otra cosa que la resonancia religiosa de la tan mencionada crisis finisecular en Occidente.

1.1. Positivismo y modernismo

En la medida en que pretende servir de religión auténtica y fundamento tanto de la organización social como de la conducta individual, el positivismo está en la base de la configuración de un

nuevo tipo de colectividad técnica e industrial, sustentada en el conocimiento científico. Dos líneas fundamentales conforman el positivismo: el positivismo social de Saint-Simon, Comte y Stuart Mill, que propone a la ciencia como fundamento de un nuevo orden social, y el positivismo evolucionista de Spencer, que busca justificar el valor religioso de la ciencia.

La búsqueda de una identidad propia produce una forma particular de reflexión filosófica, acorde con las particularidades de cada nación. Abellán (87-88), al precisar los puntos fundamentales de la postura hispanoamericana señala, en primer lugar, el rechazo de la visión teocéntrica de la escolástica, que es reemplazada por una cosmovisión centrada en la naturaleza; de otro lado, subraya la estrecha vinculación entre el liberalismo y el positivismo que, a menudo rechazada por algunos pensadores, es asumida por quienes pretendieron justificar las dictaduras establecidas en la región. La búsqueda de una moral sustentada por la ciencia en estrecha relación con el naturalismo, al igual que la exaltación del desarrollo científico e industrial, completan esta doctrina que pretende establecer la identidad latinoamericana en ruptura con su pasado colonial.

Para Octavio Paz, la introducción del positivismo, en Hispanoamérica en general y en México en particular, se produjo más bien como un autoengaño que, al tiempo que expresaba una crítica radical contra la religión y la ideología tradicional, producía el desmantelamiento de la metafísica y de la fe religiosa de las conciencias. Según el ilustre escritor, "las clases intelectuales de América Latina tuvieron una crisis en cierto modo análoga a la que había atormentado un siglo antes a los europeos: la fe en la ciencia se mezclaba a la nostalgia por las antiguas certezas religiosas, la creencia en el progreso al vértigo ante la nada" (Paz 127-28).

La historiografía acerca del modernismo y sus relaciones con el positivismo ha logrado establecer importantes relaciones entre estos dos movimientos del espíritu. Según Schulman y Garfield:

Las indagaciones y meditaciones de los escritores hispanoamericanos, quienes antecedieron a los de España en la búsqueda de la modernidad y en el cultivo de un estilo modernista, coincidieron con la aparición del positivismo como filosofía aplicada o (en algunos países) ideología oficial. En sus variantes comtianas y spencerianas, el positivismo que se extendió en todos los países

de América a partir de la "Oración Cívica" de Gabino Barreda (1857), propuso conceptos utilitarios de fondo revisionista y de vaga intención idealista con frecuencia desapercibida. Filosofía identificada con la modernidad burguesa y manipulada por voceros de modernización preindustrialista, sirvió de catálisis en el replanteamiento de ideas sobre la estructura y la naturaleza de la sociedad y la cultura. (23-24)

Según estos autores, el modernismo tomó del positivismo su preocupación crítica y reformadora, su interés por relacionarse con otras manifestaciones culturales. Al mismo tiempo se generó una ruptura con normas y tradiciones lo cual se tradujo en búsqueda de nuevos espacios de expresión.

1. 2. *El modernismo teológico*

Un elemento que se suele soslayar cuando se hace una caracterización de la crisis de finales del siglo XIX es el referente al pensamiento religioso. El Papa Pío X, con la encíclica *Pascendi dominici gregis*, del 8 de septiembre de 1907, condena un intento de reforma católica, producto de lo que denomina la "crisis modernista" por la que pasa el pensamiento cristiano en las postrimerías de la centuria pasada y los comienzos de la presente.

Se puede afirmar que esa crisis modernista en el ámbito teológico es el resultado del encuentro entre el pensamiento cristiano y las diversas disciplinas que se desarrollan aceleradamente en la época: en primer lugar, las ciencias experimentales, que crecen rápidamente por sus fronteras, en especial la bioquímica y la paleontología; por su parte, la exégesis bíblica se quiere convertir en una disciplina científica con el apoyo de la filología y la paleografía; y, finalmente, la filosofía alemana que, partiendo de Kant y del idealismo germano, influye notablemente en historiadores, críticos y teólogos. Aunque el movimiento tiene una larga trayectoria, es en 1904 cuando recibe su denominación, un tanto peyorativa, de *modernismo*, en consonancia con la crisis finisecular que repercute en todos los ámbitos del pensamiento. El Papa habla de los excesos de la modernidad refiriéndose a los intentos por promover un catolicismo más claro que el propuesto, hasta ese momento, por la tradición escolástica.

A lo largo del siglo XIX se constituyeron nuevas disciplinas dentro de los estudios religiosos como respuesta a la necesidad de

adecuar, a los tiempos modernos, la enseñanza eclesiástica tradicional: "De la aplicación de los métodos positivos a un sector hasta entonces considerado fuera de su competencia nació el modernismo" (Azam 49). En la investigación sobre los textos bíblicos, el estudioso se encontraba con la necesidad de distinguir entre lo que se puede denominar "inspiración divina" y las referencias documentales al contexto histórico. El análisis de los relatos orientales, por ejemplo, entre los cuales se ubican los textos sagrados, requería de los nuevos enfoques desarrollados por las ciencias contemporáneas:

Así, renunciar a los métodos positivos equivalía para el exégeta a condenarse a adoptar una postura de inferioridad; si por el contrario, los aceptaba, se exponía a introducir el libre examen en una religión que lo excluía, recurriendo al tratamiento apologético o autoritario. (Azam 50)

De este modo, el modernismo cuestiona las estructuras y argumentaciones tradicionales de la fe, tanto en la religión católica y su ortodoxia ancestral como en otras confesiones. Se puede señalar la búsqueda, por parte del pensamiento teológico contemporáneo, de un sustento pragmático que asume como verdadero aquello que nutre su espíritu religioso, considerando las religiones, ante todo, como sistemas simbólicos que expresan aspiraciones humanas más profundas.

En este contexto resultan significativas las preocupaciones de un escritor de la talla de don Miguel de Unamuno, para quien la teología, más allá de la intención cognoscitiva del ser supremo, es la reflexión que hace el hombre a partir de su fe o de su personal experiencia religiosa. Este puede ser, en sentido amplio, el significado del modernismo teológico en la medida en que desplaza el centro de la vida religiosa del entendimiento a la voluntad y a la acción, reduciéndola a la experiencia moral de tal modo que deja de lado su carácter específico.

2. El triunfo de la vida, el intelectual redimido

Publicada originalmente en 1901, *El triunfo de la vida* no ha tenido una gran difusión aunque sí ha sido estudiada por especialistas en el campo de la novela modernista como Meyer-Minnemann. La edición más accesible es la que publicó el Ministerio

de Educación Nacional de Colombia en 1951, dentro del volumen titulado *Novelas y cuentos*,¹ como parte de la colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Por esta razón, parece conveniente, para la comprensión del análisis expuesto, presentar una breve reseña del argumento de esta obra.

2. 1. *Síntesis argumental*

El protagonista, Alberto, sufre del tedio y del hastío producidos por un mundo gastado y considera que la muerte es su única salida. En la conversación con la que se inicia la obra, Alberto y su amigo, el vizcondé Ogheroff recuerdan una sentencia de Musset: "Hemos venido demasiado tarde a un mundo demasiado viejo", que establece el pesimismo de los personajes, en medio de una concepción determinista de la existencia. El narrador participante, amigo del protagonista, propone un viaje para cambiar el aire lúgubre de París, a finales del invierno, por la claridad del cielo italiano. En casa del conde Angelini, Alberto conoce a su hija, Blanca, y al enigmático anciano Delecluze, quienes practican una vida caritativa y religiosa. Coherente con su fatalismo, cree en las leyes atávicas que le conducen al suicidio tal como, según cree, lo hizo su abuelo y pretende erigir una cripta en la que deberá ser sepultado después de cumplir su destino.

Durante el proceso de construcción del mausoleo el objetivo se va desdibujando bajo una doble influencia: de un lado Blanca, quien cautiva a Alberto no solamente por su extraordinaria belleza sino por su profunda espiritualidad, y del otro, el bondadoso Delecluze; en tanto el amor lo lleva a aceptar la separación de dos años exigida por el conde como prueba, el anciano le revela sus más caros secretos: después de haber adquirido fama y gloria lo perdió todo con la caída de Napoleón III. Careciendo ya de rumbo en su vida decidió suicidarse pero no lo hizo, pues halló asilo en un convento y descubrió que el verdadero sentido de la existencia se encuentra en la vida eterna. Finalmente, el noble viejo se le descubre como su abuelo y lo conduce hacia la afirmación de la

¹José María Rivas Groot. *Novelas y cuentos*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, (Bogotá: Editorial ABC, 1951). En adelante se citará por esta edición, indicando el número de la página.

vida a través de la fe. En lugar del protagonista, es Delecluze quien muere y es enterrado en la cripta en tanto que el protagonista recupera la fe y se une a Blanca.

2. 2. Estructura narrativa

La organización de los acontecimientos del relato sigue un esquema tradicional de forma lineal. En el momento de iniciarse la acción el protagonista comparte con el vizconde Ogheroff sus preocupaciones vitales. El narrador se presenta como un amigo del personaje quien, preocupado por su estado de ánimo, lo invita a viajar por Italia. El viaje le permite ver un paisaje atractivo en el cual la luminosidad de Italia logra cambios positivos en el ánimo del joven. La presencia de la naturaleza reafirma la importancia de este elemento en el desarrollo de los acontecimientos. Más adelante el encuentro con el enigmático anciano Delecluze y con la hija del conde, Blanca, genera una serie de paralelismos y oposiciones a través de los cuales el autor organiza su narración y orienta su mensaje. Ante todo, se oponen el carácter de Alberto y el de Blanca, el del Conde Angelini y el del vizconde Ogheroff. También hay contraste entre el escepticismo del joven y la convicción del anciano Delecluze.

Más significativos que las oposiciones son los paralelismos que se dan entre el camino de la vida del escultor, el del anciano y, hasta cierto punto, el del protagonista. Este camino implica los pasos propios de la lucha por la salvación del alma que son tradicionales en la hagiografía cristiana: *culpa-castigo-expiación-beatitud*. El caso específico de M. Delecluze implica esta trayectoria que, en el contexto de la novela, se constituye como paradigma de acción:

-*culpa*: el abuelo de Alberto obtiene fama y llega a ocupar un sillón en la Academia Francesa, pero su deseo de poder lo impulsa a acercarse al emperador. Finalmente, es llamado por el amo del mundo y acepta representar a Napoleón III ante el Imperio turco, traicionando su posición como intelectual que guarda distancia frente al Estado.

-*castigo*: Estando en posesión de su alta investidura se produce la caída del Imperio, con lo cual el destino lo lanza a la calle,

perdiendo no sólo el poder que había alcanzado sino a sus antiguas amistades que le reprochan el haber recibido favores del gobierno.

-*expiación*: En medio de la desolación y la decepción, intenta suicidarse pero su conciencia no se lo permite y, después de mucho peregrinar, llega a un monasterio en el desierto del Sinaí; en este apacible lugar medita sobre el sentido de la vida y encuentra una señal que le marca su nuevo camino.

-*beatitud*: Convertido en un hombre nuevo, sale del monasterio y se dedica al ejercicio de la caridad, de la virtud y de la oración.

Este modelo de comportamiento dentro del cual el aspecto esencial lo constituye el reencuentro con Dios y con la religión, se repite en otros personajes de la obra. En el caso del escultor el camino es más elemental, pues su búsqueda desde un principio se presenta con mayor autenticidad:

-*culpa*: Una imperiosa necesidad de infinito lo lleva a buscarlo en la belleza de sus creaciones, en la elaboración de una obra muy personal que lo exprese auténticamente.

-*castigo*: Pronto su obra le produce decepción y angustia, en la medida en que la belleza física le parece superficial y mezquina. Aparentemente, la materialidad del arte le impide trascender a un nivel espiritual significativo que exprese su realización como artista.

-*expiación*: Siguiendo el llamado de la divinidad, busca su propio camino y se dedica a la meditación en la soledad de un convento franciscano. En este caso, es fundamental la comprensión de su misión por parte de los buenos frailes que le saben orientar.

-*beatitud*: La inspiración divina también le fija un derrotero por medio del cual puede contribuir a la difusión del mensaje cristiano ayudando así a otras almas ansiosas de encontrar su propio camino; este proceso le lleva a crear un conjunto de obras en las cuales exalta la virtud cristiana ante todo.

Del mismo modo, Alberto, quien en un comienzo aparece como prospecto del intelectual decadente hastiado de la existencia, evoluciona hasta lograr su redención por medio de ese camino de la vida que han seguido tanto el escultor como su abuelo. Lo importante, desde la perspectiva desde la cual se coloca Rivas Groot, es el llamado divino, el encuentro con la verdad y la luz; en los dos casos previos se produce en el interior de un convento pero en el caso de Alberto se logra en medio de la convivencia

con la naturaleza en la cual descubre la grandeza de la creación celestial, a través de la figura angelical de Blanca y con el apoyo del anciano Delecluze.

Este doble sistema de oposiciones y de paralelismos es parte de la intención edificante y didáctica del autor. Se quiere contrastar una visión pesimista del mundo y de la historia, con una visión iluminada por la revelación cristiana que culmina con la beatitud de la vida virtuosa dentro del mensaje de Jesucristo. A su vez, esta idea cristiana se refuerza por una especie de espiritualismo que intenta expresarse en la permanente presencia de la naturaleza como expresión positiva de Dios. Como consecuencia, se encuentra una repetida insistencia en destacar los valores religiosos. También hay una idealización del pasado que remite a tradiciones virtuosas. Sin embargo, en las representaciones escultóricas del artista convertido, la época pagana aparece como una edad agotada en el lujo y el orgullo, que debe ser reemplazada por la nueva era del cristianismo, lleno de humildad y amor. El conde Angelini, su hija Blanca, el abate Petrucci y el anciano Delecluze simbolizan la tradición cristiana y la perfecta armonía con la naturaleza.

El vizconde Ogheroff se convierte en el eje de la crítica del decadentismo finisecular. Su ciclo vital y su actitud ante la existencia, se presentan dentro de la novela como producto de una pretendida ausencia de orientación religiosa que le impide ver en la naturaleza la obra divina en consonancia con la cual el hombre debe regir sus pasos. Tanto el abuelo como el nieto, antes de la conversión, representan la pérdida del camino que genera el hastío y la falta de sentido de la vida por no poseer esa brújula trascendente que les marque el camino.

2. 3. Poética del texto

Dentro de una muy marcada intención docente y edificante, José María Rivas Groot señala de manera bastante explícita la poética que preside la elaboración del texto. Ya desde el título se hace referencia a la novela que Gabriele D'Annunzio había publicado en 1894: *Trionfo della morte*, con una evidente intención de presentar alternativas desde su particular visión del mundo; al pesimismo de D'Annunzio y de los pensadores finiseculares opone Rivas Groot un optimismo basado en la concepción cristiana de la

salvación. También participa en la poética del texto una referencia aparentemente casual a los frescos pintados en los muros del cementerio de Pisa, atribuidos por Vasari a Andrea di Cione, llamado Orcagna, pintor toscano de mediados del siglo XIV, con el título precisamente de *Trionfo della morte*. Más explícita parece la referencia contenida en dos tipos de creaciones estéticas producidas por personajes de la novela. De un lado, los conjuntos escultóricos concebidos por el artista a quien se encarga el diseño del sepulcro; del mismo modo otro personaje, el abate Petrucci, compone una serie de cantos religiosos, particularmente la *Romanza heroica*. Igualmente participa en la definición de la poética del texto la referencia al poema de Mallarmé "Brisa Marina": "La carne es triste y yo he leído todos los libros"; en varias ocasiones Rivas Groot pone en boca de sus personajes una variante de este verso: "La vida es triste y yo he leído todos los libros". Este abigarrado conjunto establece unas precisas líneas de significación que el autor utiliza para conducir de la mano al lector y llevarle puntualmente a las conclusiones que pretende inducir.

El protagonista expresa, en un principio y según la perspectiva del narrador, una concepción pesimista de la vida y de la historia influido por el vizconde Ogheroff, personaje *fin de siècle* que padece el hastío y la abulia propios 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.

2.3.1 Sistema de imágenes

Una serie de imágenes establecen la perspectiva desde la cual se presentan los acontecimientos: en primer lugar, una referencia al mundo demasiado viejo, tal como lo aprecia el vizconde Ogheroff; en segundo lugar, algunos elementos dispersos —la oscuridad del invierno, el hastío de los placeres, la actitud hipócrita ante el arte moderno— establecen una atmósfera llena de tedio. Este ánimo pesimista y lúgubre es, hasta cierto punto, explicable en el anciano aristócrata, quien ha vivido todas las experiencias y ya no encuentra atractivo alguno en la existencia, pero en Alberto, joven, rico y lleno de posibilidades, resulta al menos sorprendente; sin embargo, el narrador interviene oportunamente para señalar que la influencia del vizconde ha convertido al muchacho en su discípulo y admirador.

La naturaleza también hace parte del sistema de imágenes. La nieve y el frío, propios de la estación, son plenamente coherentes con la negativa actitud de Ogheroff, pero la aparición de la primavera y de la colorida campiña italiana establecen un tono más acorde con la juventud del protagonista, generando así una primera visión positiva. Esta presencia aumenta progresivamente, como expresión optimista de la vida, hasta culminar en una idílica escena en la que Alberto contempla a sus trabajadores en medio de la cosecha:

Todo le estaba diciendo la lección del trabajo, todo parecía a aquella hora cantar el himeneo del hombre con la tierra. A los viñedos seguían los olivares, a los olivares seguían las praderas con su manto de espigas. Y Alberto meditaba. Estos aldeanos llenos de salud y de alegría, los campos cubiertos de espigas, esas colinas cargadas de racimos, parecían contarle la historia de la tierra y revelarle el destino de la especie humana. (191)

La evolución del personaje queda plasmada en forma gráfica por el contraste entre la actitud vital de este momento y su fúnebre inclinación anterior.

De otro lado, el escultor amigo del conde Angelini, preocupado por la poca vida que le puede quedar y la gran cantidad de proyectos que tiene en mente, se convierte en la imagen opuesta de ese joven lleno de vida que no tiene otra ilusión que construir un mausoleo, expresión concreta de su actitud fatalista. Del mismo modo, el conjunto de esculturas que el artista muestra en su taller, establece un rico juego de contrastes en el que sobresale el triunfo de la virtud, el combate contra el paganismo y la exaltación de los valores cristianos. Se puede hablar, en este caso, de un arte tridentino plenamente al servicio de la doctrina cristiana.

Otro conjunto de elementos, alrededor de los valores religiosos tales como el suceso, visto como algo milagroso, de la transformación de la sangre de San Genaro, el busto del papa en el escritorio del anciano Delecluze, las obras de caridad de Blanca, la cruz que construye el joven sacerdote, las composiciones de música sacra, etc. no hacen más que enmarcar la exaltación de una conducta positiva que contrasta abiertamente con la posición de Alberto.

Aparece, igualmente, una serie de imágenes que se organizan alrededor de la contraposición entre la virtud y el vacío: Blanca,

por ejemplo, constituye la imagen que concentra las cualidades cristianas, el esplendor de la naturaleza, las maravillas del arte y la ilusión del amor. Con todo, esta rica combinación de atributos sólo se puede entender en el contexto del amor a Dios, quien la ha premiado por su pureza y religiosidad. La belleza, la virtud y el talento se complementan en ella para constituir un perfecto ideal femenino. Con todo, en este caso el valor más importante que adquiere este personaje es el de lograr la salvación por el amor. Del mismo modo, aparece una confrontación entre el campo y la ciudad que se puede entender también como una oposición entre la naturaleza y la cultura, mirando a la segunda como el espacio que el hombre crea, en la medida en que construye su morada intelectual y niega su instintividad primordial; sin embargo, todas las referencias adolecen de una nota recargadamente culta y discursiva que le imprime el sentido de ese sermón en que termina convertida la novela.

La imagen del sepulcro adquiere una serie amplia de connotaciones. En un principio el sentido luctuoso sugiere el nefasto final al que conducirá el tedio, pero evoluciona en forma positiva para convertirse, de expresión de la negación de la vida y afirmación del egoísmo, en símbolo de reconocimiento al santo varón que además de cambiar su vida, dedicándose al servicio de los pobres, logró la conversión de Alberto. La cruz que el abate Petrucci erige en lo alto de una colina frente al mar, símbolo de la fe y del sacrificio, se confronta con una serie de imágenes de la antigüedad pagana, cruel y disoluta, entre las cuales se destaca el carácter negativo de Nerón. Mientras el emperador romano es recordado por lo funesto de sus actos y su complacencia con la muerte, en la base de la cruz se coloca la inscripción *Ego sum vita*.

Otro elemento que refuerza el sistema de imágenes religiosas, en sentido positivo y edificante, es la serie de conventos en donde, el escultor, primero, y el anciano Delecluze después, hallan un refugio adecuado para sus inquietudes y logran, mediante la meditación y el ascetismo, encontrar una nueva vida. Al final, la referencia al monasterio de la Trapa, en donde monjes cistercienses rezan por la salvación de las almas, configura de manera definitiva la imagen redentora que consolida el protagonismo de la religión católica en el texto.

En el título de la novela hay un doble juego de referencias. En primer lugar, se puede entender con claridad el contraste que propone Rivas Groot con la novela de D'Annunzio, pues este autor simbolizó, desde la perspectiva conservadora de ese momento, al artista ególatra, decadente y pagano —sin dejar de ser modelo de refinamiento. Tiene mayor fuerza sugestiva la alusión a los frescos del cementerio de Pisa bajo el título, precisamente, de *El triunfo de la muerte*. Más allá del dato histórico, cobra sentido el juego de imágenes que elabora el artista. 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. Unos versos incluidos en la composición, establecen el tono desde el cual se concibió la representación:

*Ni el mucho saber ni la riqueza,
ni la vanidad ni la rancia nobleza,
les puede a estos evitar la muerte.*

El conjunto pictórico 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. La relación semántica entre la inclinación fúnebre del protagonista y las reflexiones generadas por esta pintura son evidentes en mayor grado si se tiene en cuenta la forma en que son introducidas en la obra: a través del conde Angelini se narra su encuentro con el escultor mientras observaban los conocidos frescos del camposanto pisano.

Se puede proponer la hipótesis de que Rivas Groot tiene muy en cuenta las múltiples significaciones generadas por las dos creaciones artísticas en el momento de concebir la novela. Se produce la impresión de que todo su esfuerzo está dedicado a refutar tanto al escritor contemporáneo y a todos los pensadores afines, como al pintor del siglo XIV, señalando la necesidad de vivir en la gracia y la importancia de la orientación divina para disfrutar de una existencia en verdad fructífera.

2.3.2 Voces y narración

En la presentación de los acontecimientos aparece, de modo predominante, la voz del narrador. En este caso, funciona al mismo tiempo como personaje secundario que asume una aparente distancia al comienzo, pero que en forma progresiva va orientando la interpretación de los acontecimientos con reflexiones contextualizadoras. Al lado de la voz del narrador existen las voces de una serie de personajes caracterizados más por marcas ideológicas que por discursos estilísticamente individualizados. Muy a menudo, en las partes no dialogadas del texto, el narrador-personaje asume el punto de vista de uno de los personajes, sin que por ello se pueda afirmar que también asume sus peculiaridades lingüísticas.

Se pueden establecer dos grupos de personajes en relación con el tipo de orientación de su palabra. En un comienzo, aparecen en un pequeño bando el conde Ogheroff y el inexperto y joven Alberto, en la medida en que comparten una concepción pesimista de la vida, según la presentación que de ellos hace el narrador. La actitud de estas dos figuras sintetiza la posición que el autor implícito pretende criticar, por lo cual se adolece de esquematismo en su caracterización. En la medida en que esta actitud sirve tan sólo al propósito de señalar el objeto de cuestionamiento por parte del autor, se cae en una elemental estilización.

De otro lado, el conjunto de los personajes no logra distinguirse entre sí puesto que no aparecen voces diferenciadas sino que expresan una palabra totalmente subjetiva en tanto cada uno de ellos se hace portador parcial de las intenciones del autor implícito. En esta situación se encuentran el conde Angelini, Delecluze, Blanca, el escultor y el abate Petrucci. Al concluir la novela, y a partir de la efectividad de las orientaciones de sus amigos, Alberto se integra a este grupo.

Finalmente, y no de manera expresa, aparece la palabra ajena reflejada en una disimulada polémica con una serie de ideas que hacen parte del horizonte ideológico en el cual se produce la novela. Se trata de un debate con el modernismo religioso, producto de una crítica positivista hacia la religión, que a pesar de haber sido condenada por una encíclica papal, parecía tener muchos adeptos, especialmente en Europa. En este sentido, se puede hablar

de un discurso ajeno que, sin ser citado, aparece en la medida en que se tiene en cuenta para ser rebatido.

Así se concluye que, de una parte, en *El triunfo de la vida* se expresa una particular orientación de la palabra de los personajes en tanto el autor se sirve de ella para explicar un particular juicio sobre su época. Por otra parte, el autor implícito enfrenta una serie de concepciones preexistentes al texto, y que hacen parte de una polémica contemporánea, mediante discusiones y valoraciones propias pero también a través de las posiciones que destaca en cada uno de los personajes. Así mismo, se puede hablar de un funcionamiento intertextual en la medida en que el texto propuesto remite de manera indirecta a textos precedentes que, de algún modo, generan al texto presente el cual aparece así como respuesta refutadora de aquellos.

2.3.3. *Apelación al contexto: determinación del texto*

Uno de los primeros teorizadores sobre el modernismo, el venezolano Manuel Díaz Rodríguez (54), señala las dos tendencias que suele adoptar la respuesta de los intelectuales a la crítica positivista contra la religión y la metafísica: de una parte se produce una clara oposición del artista a la sociedad burguesa y mercantilista y, de otro, un retorno a la naturaleza y al misticismo. En la obra de Rivas Groot se hace evidente el segundo camino, puesto que se ubica dentro de la ortodoxia católica y se asume como defensor de su tradición en contra del "naturalismo y el dogmatismo científico imperantes" (Castellanos 375). Tanto en su primera novela, *Resurrección*, como en *El triunfo de la vida*, este autor plantea una visión apologética expresada en "el triunfo del arte y de la religión, el triunfo de la vida espiritual sobre la material" (Castellanos 375).

Para darle coherencia a su producción narrativa, Rivas Groot construye un argumento aparentemente complejo, por la multiplicidad de historias que se entrecruzan. Además, ubica su acción en un contexto europeo, refinado e intelectual, en el cual las preocupaciones trascendentes son perfectamente plausibles. La historia se desenvuelve en torno a un personaje problemático que logra su redención a partir de la influencia benéfica de quienes

están inspirados en los más puros sentimientos cristianos. Blanca actúa en este caso como expresión de una voluntad salvífica de Dios, pues por medio de su virtud y de su fe logra derrotar lo que en la novela se presenta como pesimismo determinista que domina a Alberto.

Precisamente, la actitud del protagonista es denunciada por el autor implícito a través de referencias culturales. De un lado, el anciano Delecluze añora valores perdidos:

-¡Ah! —exclamó— los románticos de la raza de Lamartine ya pasaron, pasaron para siempre, y por mi parte, lo lamento... La nueva generación, deprimida por un realismo malsano, no tiene ya los entusiasmos, las nobles alegrías que conocí en mi tiempo. (149)

Más adelante, citando a Mallarmé, a quien caracteriza como poeta decadente, alude al nihilismo como actitud vital propiciada por lecturas que desorientan al joven:

Amigo mío, usted no ha leído sino alguna docena de malas novelas que le han desvirtuado la voluntad y perturbado el espíritu... ese espíritu generoso y hambreado de ideal, digno de nutrirse con medula de leones... (172)

En abierto contraste, Rivas Groot propone, a través de un notable juego de descripciones paisajistas, la presencia de la naturaleza como ejemplo de vida y de perfección, trasunto de la divinidad, símbolo del paraíso y de la espiritualidad:

La naturaleza —que aparece opuesta a la ciudad con su fiebre, tedio y melancolía— representa en las novelas [de Rivas Groot] lo prístino de la vida; por su armonía, belleza y constante vitalidad de sus cielos es la emanación de la obra creadora de Dios. (Castellanos 377)

Con ello se manifiesta ese misticismo ante la naturaleza como expresión divina, que recorre toda la obra del escritor colombiano.

Esta concepción espiritualista se puede relacionar con Emerson quien, con su idealismo panteísta, plantea que en toda la realidad actúa una fuerza superior que él denomina Superalma o Dios, debiendo el hombre adaptarse a ella. La naturaleza deviene, entonces, en una metáfora del espíritu humano y el mundo en un símbolo o emblema. La libertad humana, frente a las necesidades que la realidad le plantea, no es otra cosa que el reconocimiento

de esas necesidades como parte de la racionalidad y la perfección del proyecto divino.

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

El arte y la religión constituyen, de este modo, los pilares sobre los que se sustenta el rescate del ser humano, perdido en la maraña de la civilización pragmática y mercantilista, según Rivas Groot. Al determinismo fatalista del naturalismo opone la doctrina del entusiasmo, la bondad y la virtud. Este alegato en favor de las cualidades del buen cristiano es alentado por la polémica que generó la condena papal a las nuevas tendencias interpretativas en el seno de la religión católica. Se evidencia una actitud militante que pretende rescatar lo esencial de la tradición cristiana y lo ubica en armonía con las tendencias conservadoras que le son más cercanas.

Se puede decir, entonces, que la indeterminación textual, en este caso, es mínima y que los pocos vacíos que deja la presentación de los acontecimientos se llenan con la orientación contextual dirigida por los comentarios del narrador-personaje. El discurso se proyecta en un contexto histórico-cultural preciso y se configura como propuesta vital ante inquietudes trascendentes de un grupo de intelectuales atrapados en medio de una encarnizada lucha que contraponen al positivismo sus convicciones religiosas.

El protagonista, Alberto, un ser que ha perdido su rumbo, se debate en un serio conflicto entre la actitud decadentista finisecular, expresada en la frase —tomada de un poema de Musset— “Hemos venido tarde a un mundo ya gastado”, y la visión positiva de la realidad, que descubre a través de Blanca y quienes le rodean, comprometidos todos con los ideales cristianos.

2. 4 Niveles de sentido

La novela organiza su temática alrededor del esquema del camino de la vida, pues tomando como punto de partida la serie *culpa-castigo-expiación-beatitud*, construye un sistema complejo de oposiciones, de imágenes y de perspectivas, que establecen varios niveles de sentido. En primer término, la historia de Alberto y del vizconde Ogheroff constituye un marco de referencia dentro del cual se ubica la actitud que se pretende cuestionar. De otro lado, la historia el abuelo Delecluze muestra un proceso dentro del cual el intelectual de fin de siglo traiciona su vocación y se vende al poder como forma de asegurar sus privilegios para, finalmente, caer con el Imperio y perder toda ilusión de prestigio; la redención, que se logra por medio de la meditación y con el apoyo de una comunidad religiosa, se convierte en el paradigma de salvación; del mismo modo, un proceso paralelo en el escultor establece un importante antecedente del camino de conversión, en este caso apoyado en la utilización del arte al servicio de la fe.

Por último, la evolución de Alberto, desde su escepticismo inicial hasta su redención final, se convierte en el nivel que engloba todos los anteriores y redondea el sentido de los acontecimientos. Sin embargo, este último nivel adquiere particular significado en la medida en que se convierte en argumento central de la propuesta de Rivas Groot. En tanto el autor implícito se ubica en un contexto cultural cristiano dentro del cual el debate con el modernismo teológico y sus repercusiones en el dominio clerical establecido por la Constitución conservadora de 1886 en Colombia adquiere su razón de ser, la novela alcanza su total significación. Para ello el autor implícito se dirige a un particular lector que comprende plenamente el sentido de las imágenes contrapuestas y por lo tanto el alcance de la significación del texto.

Conclusiones

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 el sistema de valores del protagonista y el entorno en el que éste se mueve.

Hay elementos compositivos y estilísticos particulares: el camino de la vida seguido por los personajes más significativos es conflictivo e implica una transformación, hasta cierto punto, mística. Aparece la necesidad de una larga separación como prueba indispensable para lograr un resultado positivo. Blanca, como personaje, es portadora de una fuerte carga simbólica que va más allá del significado de su nombre, estableciendo una trayectoria particular dentro del proceso de semantización textual. Se incluyen también referencias a la naturaleza, casi siempre desde una perspectiva culta y urbana, que se constituyen en eje de un complejo sistema de imágenes. Rivas Groot establece una contradicción que enfrenta al mundo de la falsa erudición con lo que él considera el verdadero sentido de la vida, desde el punto de vista axiológico. *El triunfo de la vida* se construye por medio de una organización lineal y tradicional de los acontecimientos. ¿Cuáles son las razones que explican toda esta elaboración?

Si se toma como punto de partida que el arte constituye un modelo del mundo (Lotman) y que la literatura presenta una especial estructuración de la realidad al conferir al objeto que pretende describir todas las posibilidades de significación permitidas por la lengua como instrumento de comunicación y como posibilidad de instauración de mundos (Segre 337), se debe encontrar el propósito unificador que preside en el texto su configuración totalizadora. Del mismo modo, si el artista organiza los contenidos dándoles un orden que, además de tener valor comunicativo, se constituye en una interpretación de la realidad, es preciso intentar un acercamiento al sentido de esa interpretación.

Rivas Groot construye un texto ante todo testimonial en la medida en que pretende mostrar un proceso de redención. En su novela 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. 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 propalar 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.

Lo importante, desde la perspectiva desde la cual se ubica Rivas Groot, es el llamado divino, el encuentro con la luz y la verdad. Se puede afirmar que Alberto es salvado mediante la revelación. Un sistema de imágenes concretas y previsibles, como la contraposición entre el sepulcro y la cruz, llevan a señalarle la doctrina cristiana como instrumento para superar el conflicto con el mundo.

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 la novela se desarrolla una particular orientación de la palabra de los personajes en tanto el autor se sirve de ella para expresar su particular concepción del mundo. Por otra parte, el autor implícito enfrenta una serie de concepciones preexistentes al texto y que hacen parte de una polémica contemporánea, mediante discusiones y valoraciones propias pero también a través de las posiciones que destaca en cada uno de los personajes.

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.

Obras citadas

- Abellán, José Luis. *La idea de América: origen y evolución*. Madrid: Istmo, 1972.
- Azam, Gilbert. *El modernismo por dentro*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Castellanos, George. "Resurrección y El triunfo de la vida: dos novelas modernistas de José María Rivas Groot". *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. 15.2 (1985): 374-83.
- Díaz Rodríguez, Manuel. "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo". *Camino de perfección y otros ensayos*. Madrid: Mediterráneo, 1968.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. 2a. ed. Madrid: Istmo, 1982.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. 2a. ed. México: Seix Barral, 1991.
- Schulman, Ivan A. y Evelyn Picon Garfield (eds.). *Poesía modernista hispanoamericana y española (Antología)*. Madrid: Taurus, 1986.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Trad. de María Pardo Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.