

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9130301

Modernismo y modernidad en José María Rivas Groot. [Spanish text]

**Castellanos, George N., Ph.D.
City University of New York, 1991**

Copyright ©1991 by Castellanos, George N. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

A

MODERNISMO Y MODERNIDAD EN JOSE MARIA RIVAS GROOT

by

GEORGE N. CASTELLANOS

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1991

© 1991

GEORGE N. CASTELLANOS

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

3/13/91
Date

Marlene Goutier
Chair of Examining Committee

5/2/91
Date

Deborah
Executive Officer

Professor José Olivio Jiménez

Professor Antonio Sacoto
Supervisory Committee

Abstract**MODERNISMO Y MODERNIDAD EN JOSÉ MARÍA RIVAS GROOT**

by

George N. Castellanos**Adviser: Professor Marlene Gottlieb**

Modernismo y modernidad en José María Rivas Groot, studies the modernist prose of Colombian writer, José María Rivas Groot, within the context of the sociohistorical concept of modernity. The dissertation explores Modernism as the first stage in the development of Modernity. In addition, it demonstrates that Rivas Groot cultivates modernist writing to reflect the instability and spiritual crisis at the end of the XIX century.

Five chapters comprise the entire study. The concept of Modernism as a crisis of Modernity is analyzed in Chapter 1. It also traces the concepts of crisis and modernity as seen by contemporary criticism. Chapter 2 studies the life of José María Rivas Groot exposed in personal documents facilitated by his family, and a collection of personal letters (1870-1878) that describe his early childhood and

adolescence. Chapter 3 presents Rivas Groot as literary critic, an important aspect of his writings, revealing his accomplishment as a literary theorist in Colombia. In Chapter 4, his novels, Resurrección (1901) y El triunfo de la vida (1916) are analyzed within the central theme of this dissertation. The entire production of short stories, published and unpublished by Rivas Groot is also analyzed in Chapter 5. These fictional works are grouped together under the following titles: 1. "Socio-political Modernity"; 2. "Criticism of Modernity's Ideal of Progress"; 3. "Modernity and Christianity"; 4. "Aesthetic Modernity". The Appendix contains nine unpublished short stories.

The dissertation reaches the conclusions that José María Rivas Groot,

1. Reproduces the cultural-historical panorama of Modernity.

2. Examines a phenomenon of Modernity: the return of Christ, which awakens the necessity of apostle-like figures to redeem a lost humanity.

3. Cultivates the novel of artists in which the artist and his art become the object of literature.

4. Revives the romantic theme of the return to Nature in order to rescue the harmony and tranquility lost with the birth of civilization.

5. Proposes, as literary critic, new poetic forms and theorizes on the aesthetics of the modernist novel in contrast with the romantic and realist fiction.

A Gioconda, mi esposa

A la memoria del Dr. José Manuel Rivas Sacconi

INDICE

	<u>Págs.</u>
Abstract	iv
Introducción	1
Capítulo 1. Modernismo: Crisis de la modernidad	6
Capítulo 2. José María Rivas Groot: Su vida	30
Capítulo 3. José María Rivas Groot: Crítico literario	69
Capítulo 4. Novelas	104
Capítulo 5. Cuentos	153
Conclusiones	199
Apéndice	203
Bibliografía	341

INTRODUCCION

Los últimos estudios críticos del modernismo, que lo consideran como la primera fase de la modernidad histórico-social, permiten iluminar la obra de José María Rivas Groot. El modernismo se ve ahora como la expresión literaria de la crisis cultural, ideológica y espiritual originada por nuevas ideas filosóficas, la aparición de la burguesía y la industrialización.

El desarrollo de la ciencia desencadena una ola de incredulidad que tiene dos derivaciones contradictorias: la pérdida de la fe y el retorno de Cristo. Esta última, asumida por Rivas Groot, al percibir los signos del desmoronamiento de la civilización y de la decadencia cultural, se canaliza en una literatura espiritualista religiosa.

La producción literaria de Rivas Groot ejemplifica esta era de progreso, de cambios socio-económicos, y de expansión del capitalismo a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Con este nuevo enfoque se estudiará la obra de Rivas Groot, como una respuesta a la modernidad que le tocó vivir. Rivas Groot ausculta en sus obras la secularización del

siglo XIX, su contexto histórico-social, el retorno de Cristo y la situación del arte y del artista. Desde este punto de vista, nos proponemos demostrar que Rivas Groot cultiva la escritura del modernismo no sólo estilísticamente, sino por reflejar la inestabilidad y las crisis espirituales del siglo.

El presente estudio pretende además iluminar el polimorfismo creador de Rivas Groot a través de sus ensayos, novelas y cuentos y su principio integrador: el mostrar que el ser humano es una entidad indisoluble de espíritu y razón. Si su obra proclama un espiritualismo y una vuelta a la naturaleza, es precisamente para rescatar la espiritualidad del ser, oprimida ahora por los valores materiales de la modernidad.

En el Capítulo 1 "Modernismo: crisis de la modernidad" se analizan las distintas definiciones críticas del modernismo como expresión de la modernidad, época, para Rivas Groot, llena "de angustias, de zozobras, luchas, fiebres y vacilaciones" ("Prólogos" a la Vida de Jesucristo). Esta captación del momento histórico lo acerca a otros modernistas. Como Martí, tuvo conciencia de vivir "ruines tiempos" que enfrentaban valores irreconciliables, los objetivos del materialismo capitalista y los subjetivos espirituales del artista, confrontación que aparece no sólo en las novelas sino en toda la producción cuentística de Rivas Groot.

El Capítulo 2 versa sobre la vida del autor, aristocracia espiritual que se expresa en una aristocracia

artística. Un aspecto olvidado por la escasa crítica acerca de Rivas Groot, el de crítico literario, es objeto de estudio en el Capítulo 3. Este capítulo lo descubre como un teorizador de la literatura. La reflexión sobre el arte, el cuestionamiento de las necesidades de la literatura actual, de sus temas y géneros, delinear la figura del crítico literario moderno que no sólo hace crítica sino análisis de la literatura. En este capítulo se estudian tres prólogos de Rivas Groot: "Prólogo a La Lira Nueva" (1886), "Prólogo al Parnaso Colombiano" (1886), "'Prólogos' a los dos tomos de la Vida de Jesucristo de Monseñor Bougaud" (1900); y los artículos: "La verdadera originalidad" (1903) y "Una novela moderna: notas sobre Blas Gil" (1896).

Las novelas Resurrección (1901) y El triunfo de la vida (1916) son analizadas en el Capítulo 4. Es el propósito de este capítulo presentar ambas novelas dentro del tema central de esta tesis, el modernismo como respuesta a la modernidad socio-cultural de la época. Las reflexiones sobre el arte y la situación del artista en la sociedad burguesa son registradas cuidadosamente en Resurrección, ya que ambos aspectos esclarecen el panorama cultural de estos artistas. El enfoque que guía el análisis de El triunfo de la vida es el conflicto de vidas sometidas a disrupciones históricas y metafísicas. Aquí vidas sin rumbo fijo, productos de la época, son redimidas por el retorno de Cristo.

En el Capítulo 5 se analiza toda la producción cuentística de Rivas Groot, tanto éditas como inéditas.

Agrupamos los cuentos en cuatro rubros: "Modernidad socio-política", "Crítica de la modernidad del progreso", "Modernidad y cristianismo" y "Modernidad estética". En el primero se estudian los cuentos que reflejan las consecuencias caóticas de los nuevos gobiernos democráticos republicanos, tanto en Europa como en Hispanoamérica. El propósito de Rivas Groot es el de mostrar que los movimientos liberales han desatado una ola de anarquía y desorden en la sociedad. En el segundo rubro caben todos los cuentos que desacralizarán el progreso, que ha provocado la muerte del espíritu y del idealismo. El ansia de salvación, y el retorno de Cristo, vuelven a aparecer en los cuentos del tercer rubro, "Modernidad y cristianismo". En el cuarto, "Modernidad estética", caben todos los cuentos que desarrollan la ideología de Rivas Groot acerca de la creación artística, el decadentismo, la modernidad literaria, la originalidad y el plagio. En el Apéndice se reproducen los cuentos inéditos estudiados aquí.

Pensamos que todo movimiento está integrado por figuras mayores y menores y que la comprensión cabal del mismo sólo se logra con la incorporación y análisis de todos. Nuestro estudio se propone reevaluar un autor frecuentemente olvidado por la crítica y ubicarlo más justamente en el desarrollo del modernismo colombiano.

La investigación sobre Rivas Groot no se podría haber realizado sin la asistencia generosa y constante de su hijo, el doctor José Manuel Rivas Sacconi, quien me ha esclarecido

aspectos relativos al autor, proporcionado documentos personales y todo el material inédito.

 Mi profundo agradecimiento a los bibliotecarios del Instituto Caro y Cuervo y especialmente a Alcira Valencia Ospina, por haberme facilitado la investigación en el Instituto.

CAPITULO 1

MODERNISMO: CRISIS DE LA MODERNIDAD

En los últimos años la crítica se ha detenido en la estrecha relación entre los conceptos crisis, modernidad y modernismo. Los grandes cambios socio-económicos, productos de una nueva era de progreso y expansión del capitalismo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, marcarán no solamente la sociedad sino al hombre. Es una época signada por el desconcierto existencial ante la desaparición de los antiguos valores y de la fe. Esta conciencia de vivir "ruines tiempos" donde los valores materiales usurpaban los espirituales, fue plenamente vivida por los modernistas y algunos la reprodujeron en sus escritos, dejando así testimonio del gran cambio de la modernidad que afectó al artista.

La comprensión de este fenómeno no sólo enriquece el modernismo, entendido ahora como la expresión de la angustia y cuestionamiento existencial ante la crisis cultural e ideológica del siglo XIX, sino que esclarece la producción

de autores como José María Rivas Groot, cuya obra fue una respuesta a esa modernidad, al horror destructor de su siglo.

En este capítulo se tratará de indagar, primero, la captación de esta nueva época en el ensayo modernista, para luego examinar los conceptos de crisis y modernidad vistos por la crítica actual.

Fue Martí, con su clarividencia y agudeza, quien mejor define los tiempos críticos que les tocaron vivir a los modernistas. Esto es lo que hace en el "Prólogo a El Poema del Niágara" de J. A. Pérez Bonalde (1882):

Ruines tiempos en que no priva más arte que el de llenar todos los graneros de la casa, y sentarse en silla de oro, y vivir todo dorado; sin ver que la naturaleza humana no ha de cambiar de como es, y con sacar el oro afuera, no se hace sino quedarse sin oro alguno adentro!¹

La presencia del mercantilismo, agudizada con la aparición de la burguesía en Hispanoamérica, bañará de oro las viviendas de estos nuevos ricos, coleccionistas de objetos exóticos de variada procedencia que transformarán el interior de las moradas. Pero el cambio será ruptura de antiguos mecenazgos y protecciones y ahora el poeta vivirá en desamparo, desorientado al advertir que su arte ya no encaja con el utilitarismo del momento:

Ruines tiempos! . . . para estos jóvenes eternos; para estos sentidores exaltados reveladores y veedores, hijos de la paz y padres de ellas, para estos creyentes fogosos, hambrientos de ternura, devoradores de amor . . . pobres poetas! . . . ahora el poeta ha mudado de labor, y anda ahogando águilas. ("Prólogo a El Poema" 223).

"Tiempos de reenquiciamiento y remolde" (224) que ahogan las águilas de los poetas, destruyen la fe y provocan "un desmembramiento de la mente humana" (226). El advenimiento de este rápido cambio social, siembra una incredulidad dolorosa y arrasa con los valores establecidos provocando la crisis espiritual:

¡Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro, anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra,--y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras! (225).

La imagen de la desazón interna que bulle en la interioridad de cada ser a través del "hombre pálido", refleja la angustia, inseguridad y desconcierto padecidos por los hombres de su tiempo.

Una gran aceleración marca las obras, las ideas, el hablar: el ferrocarril arrasa con las selvas forestales, el periodismo con "la selva humana" (227). La ausencia de "caminos constantes", y de creencias estables por la aparición de las diversas ideas "del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal" (225). El espíritu partido y la mente desmembrada incuban nuevas creencias rechazándose "dar al Creador de todos los seres y de todo lo que ha de ser, la forma de uno solo de los seres" (226).

El alma de poeta, agrega Martí, camina por las ruinas todavía humeantes de estas batallas y cual un mendrugo denteado, su poesía sólo tiene dos asuntos, la vida íntima y la naturaleza (229).

La importancia de este "Prólogo" como ensayo definidor del modernismo y de su tiempo ha sido ya sentada por la crítica. Fue Angel Rama en 1974, el que se adelanta a precisar el contenido existencial de "El Prólogo a El Poema del Niágara", al señalar las imágenes del cambio y crisis representadas en un mundo que es "torrente", ritmo precipitado, incesante devenir, hostil exterioridad a la cual se ve arrojado el "hombre pálido", experiencia existencial de una época de cambios y rupturas.²

Esta angustiada toma de conciencia de la modernidad americana, convierte al "Prólogo" en un manifiesto modernista y así lo define en 1980 Ricardo Gullón en su libro El modernismo visto por los modernistas.³ Según Picon Garfield y Schulman, la temprana percepción de la modernidad del "Prólogo" lo erige en un "seismógrafo de la época moderna."⁴ Para estos autores Martí captó "la desarticulación entre la modernización económico-social del progreso tecnológico-industrial-científico, y la modernidad estética en que el escritor valoriza esas transformaciones" (56). Por último, el "Prólogo" es para José Olivio Jiménez, la "primera toma de conciencia del mundo moderno" en español, "verdadera diagnosis existencial, cultural y artística de la época que entonces se abría."⁵

Años más tarde en España, en 1902, Eduardo L. Chávarri, en otro ensayo modernista, definía el modernismo como una reacción "contra el espíritu utilitario de la época."⁶ Utilitarismo que oprime al artista:

El artista, nacido de una generación cansada por la labor gigantesca, debe sentir el "ansia de liberación," influida por aquel vago malestar que produce el vivir tan aprisa y tan materialmente (92).

Y nuevamente la queja del poeta cuyo espíritu, agarrado por el avance del industrialismo, advierte la desaparición del espiritualismo:

nuestro espíritu encuéntrase agarrado por un progreso que atendió al instinto antes que al sentimiento: adormeciéndose la imaginación y huyó la poesía; desaparecen las leyendas misteriosas profundamente humanas en su íntimo significado. . . en las ciudades, las casas de seis pisos impiden ver el centelleo de las estrellas (92).

La importancia de ambos nombres--Martí y Chávarri--es que uno en Hispanoamérica y otro en España auscultaron en sus ensayos el avance de la modernidad y la crisis que ésta produjo, al reflejar fenómenos culturales homólogos producidos por la expansión de la burguesía.⁷

Federico de Onís en 1934, en su Antología de la poesía española e hispanoamericana, hizo hincapié en el concepto de crisis como consecuencia del gran cambio cultural vivido en los últimos años del siglo XIX:

El modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy (XV).

La crítica posterior ha girado alrededor de esta idea de crisis cultural de fin de siglo. En 1953 Juan Ramón Jiménez, en un seminario sobre el modernismo dictado en la Universidad de Puerto Rico, insistiría en que "al final del

siglo XIX empieza en el mundo un nuevo desarrollo de ideas" 8, cambio que afectó a todas las manifestaciones de la cultura y en el cual germina el modernismo, "siglo modernista" cuya vigencia en 1953 "tiene mucha vida todavía" (249).

Dentro de esta línea Ricardo Gullón describirá en 1963 los cambios sociales originados a fines del siglo XIX y las reacciones devastadoras que provocaron:

La industrialización, el positivismo filosófico, la politización creciente de la vida, el anarquismo ideológico y práctico, el marxismo incipiente, el militarismo, la lucha de clases, la ciencia experimental, el auge del capitalismo y la burguesía, neo-idealismos y utopías, todo mezclado; mas, fundido, provoca en las gentes, y desde luego en los artistas, una reacción compleja y a veces devastadora.⁹

La crisis es para Gullón el resultado de múltiples hechos desencadenados durante el siglo XIX. Epoca contradictoria y compleja, la modernista, que arrojará al hombre a un vacío angustioso: "el nacer para la muerte y el morir sin saber para qué" (52). Rebeldía modernista que reaccionará no solamente contra su destino "condenado a morir, sino a vivir en sociedades regidas por el materialismo más crudo" (79).

Ivan Schulman desde Génesis del modernismo (1966) hasta su producción actual ha enriquecido la crítica acerca del modernismo al unir a los previos conceptos de época y crisis, el de modernidad, concepto este último que define más cabalmente la época y la producción literaria y que permite evaluar las relaciones del modernismo con la litera-

tura posterior. Para Schulman el modernismo es también un "arte epocal", manifestación "de una época regeneradora, la del profundo 'de-basamiento' y 're-basamiento'" de la cultura decimonónica.¹⁰ El escritor imbuido de "las corrientes filosóficas e ideológicas epocales, y enfrentado al desmoronamiento de la religión y de los valores espirituales" por el auge del positivismo y de la ciencia, produce una literatura que refleja una angustia metafísica (17-18).

En un artículo coetáneo, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo", Schulman reafirmaría los conceptos ya enunciados en Génesis que ven el modernismo como un producto literario "de un mundo en estado de transformación universal."¹¹ Las notas agónicas de desgarramiento espiritual que crean "un vacío, un abismo aterrador" (83) reflejado en las angustiadas expresiones modernistas, "¿De dónde venimos, adónde vamos?", marcan una vez más una línea de separación con la crítica antigua que tachaba al modernismo de ser un movimiento superficial, de cisnes, ninfas, piedras preciosas y ambientes exóticos. Esta apreciación crítica ensancha el horizonte al presentar a los escritores modernistas como verdaderos veedores y sentidores de la sociedad y del tiempo que les tocó vivir.

Saltando un poco en el espacio crítico de Schulman, su artículo, "Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto" originariamente de 1977, introduce el concepto de modernidad.¹² El modernismo, como el romanticismo, no acepta

una definición, "su naturaleza y alcance social y cultural" permite verlo como "un fenómeno ligado con la aparición de la modernidad sociocultural en los centros más desarrollados de Hispanoamérica hacia la década del 70" (12).

Para la definición de modernidad Schulman introduce al modernismo el iluminador estudio de Matei Calinescu, Faces of Modernity, quien bajo el título "Literary and Other Modernisms" incorpora el estudio del modernismo hispano al "Modernism" anglosajón.¹³ Schulman se detiene en la estrecha relación entre moderno, modernismo y modernidad, según la concepción dada por Calinescu acerca de la modernidad como:

an increasingly sharp sense of historical relativism. This relativism is in itself a form of criticism of tradition. From the point of view of modernity, an artist . . . is cut off from the normative past with its fixed criteria . . . At best invents a private and essentially modifiable past . . . a major cultural shift from time-honored aesthetics of permanence, based on a belief in an unchanging and transcendent ideal of beauty, to an aesthetics of transitoriness and immanence, whose central values are change and novelty.¹⁴

Schulman parangona la crisis de Onís con el shift de Calinescu, pues ambos son productos de los cambios socio-históricos de la segunda mitad del siglo XIX, de la modernidad, época de crisis, de protesta del artista y de replantamientos, frente al vacío originado por el positivismo y la ciencia experimental. El modernismo resulta en consecuencia el "punto inicial de la modernidad literaria en Hispanoamérica" (21).¹⁵

Este esquema más amplio del modernismo y la modernidad se explicita en 1984 en "Las entrañas del vacío": ensayos

sobre la modernidad hispanoamericana, importante aportación al tema donde Evelyn Picon Garfield e Ivan Schulman relacionan el modernismo con la literatura posterior al dilucidar cómo la mayor innovación del lenguaje modernista, la metáfora, será el elemento constitutivo del vanguardismo y de la producción literaria contemporánea.

Para el presente estudio sobre Rivas Groot, importa detenernos en los conceptos relativos al modernismo y la modernidad. Los parámetros cronológicos se amplían con respecto a la crítica anterior al establecer que: "La escritura de la modernidad empieza a cultivarse en América en la década del setenta del siglo pasado" (Picon Garfield y Schulman 9), época de "procesos de derrumbe, agotamiento y metamorfosis" que dejan al hombre en "el centro de un universo inestable" (10, 11).

Por ser el modernismo "una etapa de la modernidad", es posible establecer un nexo con los fenómenos colindantes "Modernité" y "Modernism" ya que "forman parte de un esquema de fronteras extensas" (13). La creciente burguesía y el desarrollo cultural permite distinguir tres ámbitos en pugna de la modernidad, el cultural, el socio-económico y el político, que a su vez se enfrentan con las modernidades estéticas (57). Esto produce un enfrentamiento entre el burgués y el artista, ambos productos de una economía revolucionaria, liberal; el burgués "se vuelve conservador en la ética y en sus gustos estéticos" promueve el trabajo y la tradición; en oposición el artista exalta la libertad de

la imaginación, el experimentalismo y rechaza la norma, la rutina (60-61).

Esta dualidad nos remite a las dos modernidades decantadas por Calinescu, la burguesa y la estética, la primera cuyo tiempo y valores corresponden al del capitalismo, en oposición al tiempo subjetivo de la modernidad estética:

Modernity in the broadest sense, as it has asserted itself historically, is reflected in the irreconcilable opposition between the sets of values corresponding to (1) the objectified, socially measurable time of capitalist civilization (time as a more or less precious commodity, bought and sold on the market), and (2) the personal, subjective, imaginative *durée*, the private time created by the unfolding of the "self".¹⁶

El tiempo objetivo (cronológico/científico) es el elemento configurador de las operaciones económicas, valor adquisitivo y de cambio que se opone al tiempo interno del desarrollo de la subjetividad. La modernidad burguesa boga por el culto del progreso, la ciencia, la tecnología, la razón, la acción y el éxito. La modernidad estética desde sus orígenes románticos se oponía a los valores burgueses a través de actitudes rebeldes, anárquicas y apocalípticas (Calinescu 41-42).

Fue Baudelaire quien en su artículo sobre Constantin Guys, "Le peintre de la vie moderne" (1863) definió la modernidad como lo transitorio y lo fugitivo de la creación (48). El artista para poder expresar la modernidad necesita una imaginación creativa:

for Baudelaire "modernity" is not a "reality" to be copied by the artist but, ultimately, a work of his imagination by which he penetrates beyond the

banality of observable appearances into a world of "correspondences," where ephemerality and eternity are one (Calinescu 54).

El rasgo esencial de la modernidad que le permite evadirse del pasado es el cambio, ruptura con la tradición en busca de la unicidad. Precisamente para Octavio Paz lo que diferencia la modernidad de las otras épocas, no es el culto de lo nuevo¹⁷ "sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad."¹⁸

El proceso de ruptura es en definitiva una acción circular que afirma algo distinto. Lo distinto es la exaltación del cambio, el fundamento esencial de la época moderna. Lo moderno para ser considerado nuevo debe ser portador de una doble misión: ser negación del pasado y al mismo tiempo afirmación del mundo nuevo. Esta misión proclama una estética nueva que desea comenzar un nuevo futuro que paradójicamente reinventa el pasado. Su concepto es el del futuro, "el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser" (Paz 35).

La modernidad es sinónimo de crítica, "despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo" (Paz 48). Edad revolucionaria que respalda una ruptura violenta de la antigüedad. Su resultado es el vacío, la angustia creada por el proceso de secularización en el que resalta la ausencia de Dios o más precisamente "la muerte de Dios" (74).

La estrecha relación del modernismo, la modernidad y el proceso de secularización de la sociedad común a Europa y al

mundo hispánico ha sido documentada por Rafael Gutiérrez Girardot. El enfoque del proceso de modernidad de este autor ahonda en el contexto histórico-social, proceso que en la literatura se inició con el triunfo de la revolución burguesa en 1789:

El proceso de la modernidad es el del arte tras el fin del arte, el de su desarrollo y plenitud después de que éste no solamente perdió su función de expresar el más alto menester del espíritu (como en Grecia y en la Edad Media, según apunta Hegel), sino su legitimidad en la sociedad. Ese proceso ha pasado por diversos momentos que pueden llamarse romanticismo, simbolismo, parnasos, naturalismo, modernismos, vanguardias y muchos más, pero los momentos son pasos dialécticos del proceso, no épocas o estéticas autónomas que tienen una sucesión mecánica y un origen adamítico.¹⁹

El contexto social e histórico-cultural de Hispanoamérica en el siglo XIX, centrado en el surgimiento de una nueva sociedad burguesa que altera la función del arte y el artista, se caracteriza por la secularización, o sea, "la paulatina sustitución de una visión miraculosa del mundo y de la vida por una visión terrenal" ("Problemas" 113). Más adelante Gutiérrez Girardot explicaría que con "secularización" no se quiere indicar la pérdida de la fe, las crisis y los sincretismos religiosos "sino de analizar un fenómeno, del que son síntomas estas crisis".²⁰ La secularización o desmiraculización del mundo es el fenómeno mediante el cual la sociedad y la cultura se liberan del dominio religioso. Pero la secularización fue también sacralización del mundo, es decir fe en la ciencia, en el progreso, en el hombre, en la nación. De allí la exaltación

del patriotismo y la defensa de la nación, expresado a través de un vocabulario que sacralizaba el Estado.

El proceso de secularización se inicia con la Ilustración en el siglo XVIII, continúa a principios del siglo XIX con la filosofía sensualista de Destutt de Tracy y las ideas utilitarias de Jeremy Bentham. En la segunda mitad del siglo el krausismo peninsular y el positivismo latinoamericano testimoniaron este proceso.²¹

Gutiérrez Girardot percibe el modernismo como parte de un movimiento histórico-social universal. Precisamente en su artículo, "Sobre el modernismo", sostiene que el acontecimiento que dio origen a modelos antimodernos fue el de la modernidad, "el de la paulatina democratización de la sociedad, operada por la industrialización", cuya forma de vida anónima estaba sometida a una interdependencia de intereses.²²

Acepta la consideración del modernismo como "la forma hispánica de la crisis del espíritu" de Federico de Onís, con la observación de que el modernismo fue "primeramente la primera reacción en el mundo de lengua española a esa 'crisis'" ("Sobre el modernismo" 211). Lo que para Onís fue una crisis del espíritu, para Gutiérrez Girardot fue una crisis de la sociedad.

Ese cambio social se inició con la Independencia y precedió las crisis iniciadas en el siglo XIX y que aún continúan ("Sobre el modernismo" 211). Toda la sociedad occidental experimentó ese cambio de diversas maneras; las

diferencias fueron menores en comparación con lo que tenían de común entre ellas. Por consiguiente, aunque el modernismo fue un movimiento de contenido diverso, en todos los países expresó el problema de la compleja situación del artista, quien reaccionó contra el cambio social que le agobiaba. Sin embargo, afirma Gutiérrez Girardot, "sin ese cambio social el artista no hubiera dispuesto de los medios literarios para articular su compleja reacción frente a ese cambio" ("Sobre el modernismo" 211-12).

Lo importante para un estudio más amplio del modernismo, según Gutiérrez Girardot, es decantar las homologías culturales y sociales entre Latinoamérica y Europa que permitieron a los artistas recibir y vivir todo cambio europeo. Aunque los países hispanoamericanos en el siglo XIX no tuvieron una clase burguesa tan fuerte como la europea, sus principios se impusieron y ejercieron una transformación tan profunda como la experimentada en Europa. Ejemplo de ello fue la institución del "interior" que se dio tanto en Europa como en Hispanoamérica:

El "interior" es el lugar en el que se "intermedian", para decirlo con un término de la dialéctica, la base y la superestructura de esa época; es el lugar en el que se opera la transposición de posiciones políticas e ideológicas, nacidas de intereses y desarrollos económicos, en arte o en posibilidad de arte ("Sobre el modernismo" 214-15).

El concepto del "interior" lo acuñó Walter Benjamin en su ensayo "París, capital del siglo XIX". Durante este siglo fue el ciudadano francés quien empezó a diferenciar la oficina de trabajo--que tenía en cuenta la realidad--de su

vivienda, lugar que al unir lo distante en el tiempo y en el espacio permitía la realización de sus ilusiones. El "interior", espacio de refugio de un arte libre de la servidumbre de ser útil, era el pequeño museo donde el coleccionista a través de sus obras de arte se transportaba a un mundo lejano y pasado.

La parte ornamental del estilo modernista corresponde a la cultura del "interior", espacio de refugio del arte, que ayudó a hacer más flexible y rico el idioma, expresión de la complejidad del presente. La crisis de ese presente dio lugar a una revolución de la sensibilidad, a una expresión del "interior", del individualismo del artista, que se expresa en un lenguaje ornamental de flores, pájaros y piedras preciosas, que se opone al fenómeno de racionalización.²³

Cultura del "interior", "intensificación de la vida sensible", "anonimidad de la vida racionalizada" son los conceptos que describen la época modernista. Por lo tanto para Gutiérrez Girardot, la literatura modernista es aquella que surge de las condiciones de la modernidad, cuyas características son la creciente racionalización de la vida y el predominio de las formas de vida urbana (218).

La gran ciudad provocará otras reacciones igualmente válidas, el retorno a la tierra, a la naturaleza, al paisaje, como crítica a la modernidad intelectual. Los artistas modernistas, continúa Gutiérrez Girardot, se enfrentan a la modernidad, unos refugiándose en el "inte-

rior" afrancesado, otros en el interior del paisaje o de la intrahistoria. Es precisamente la presencia de situaciones sociales semejantes lo que hace posible la absorción de la literatura francesa y luego de las otras europeas, el vivir una homología cultural en la cual tenía resonancias toda la literatura universal.

Durante esta época surgieron múltiples movimientos estéticos de intensa complejidad y aparente contradicción. Son la forma estética de expresión de la crisis del espíritu y de las artes, las ciencias y la sociedad caracterizados por una cierta unidad que "consiste no solamente en la comunidad de rasgos irracionistas, sino también en la contradicción fundamental . . . reacción y progreso" ("Sobre el modernismo" 229). La ambigüedad se convierte en el signo de identificación de la contradicción.

Gutiérrez Girardot coincidirá con Angel Rama en ver el modernismo como la respuesta de Hispanoamérica "a los complejos procesos de modernización en el mundo occidental" ("Sobre el modernismo" 232). Tres años antes en 1974 Angel Rama en el estudio sobre José Martí expresaría su ahora clásico concepto sobre el modernismo como incorporación a la modernidad:

El modernismo no es sino el conjunto de formas literarias que traducen las diferentes maneras de la incorporación de América Latina a la "modernidad", concepción sociocultural generada por la civilización industrial de la burguesía del XIX, a la que fue asociada rápida y violentamente nuestra América en el último tercio del siglo pasado, por la expansión económica y política de los imperios europeos a la que se suman los Estados Unidos.²⁴

Angel Rama ya había estado trabajando en este concepto de modernidad con anterioridad. En 1967 él dilucidaba las condiciones sociales de la modernidad a las cuales los modernistas tuvieron que adaptarse: la instauración de un nuevo mercado editorial, la nueva infraestructura económica creada por el burgués, la disolución de las relaciones personales y de las convicciones religiosas y morales, la competición originada por el servicio a un nuevo público y por la desaparición del patrocinio personal.²⁵

Como ha señalado Pedro Henríquez Ureña, aunado a la instauración del mercado y la prosperidad económica se produce en Hispanoamérica la división del trabajo. Los escritores se convirtieron en periodistas, otros se dedicaron a la enseñanza ya que la literatura no se consideraba una profesión sino una vocación.²⁶ Gran parte de estos escritores ejercieron además cargos diplomáticos o consulares. Ambas experiencias materialistas sitúan al creador en una crisis de anulación, de rechazo, de desaparición de los valores espirituales que aportaban en sus obras. La desaparición del arte y de la literatura se consideraba inminente.

El mundo circundante era dominado por un mundo materialista hostil. Se había producido un decaimiento sin entusiasmo artístico; la indiferencia pública impulsaba a salir de "la parálisis" y a crear un "mercado literario". Dejaron de lado su literatura y se entregaron al comercio, produciéndose una deserción de poetas como consecuencia de

"la nueva época maquinista."²⁷ Esta crisis exige una transformación. La época del patrocinio es ya imposible de conservar y el escritor no tiene otro remedio que incorporarse al mercado a pesar de sus riesgos y viles consecuencias.

La estructura económica transplantada de Europa a Hispanoamérica desmonta al artista del sistema del patrocinante que había sido utilizado con él por la burguesía. Ningún otro sistema lo reemplaza, así el artista debe arrojarse a un mercado que desvaloriza su obra y no lo considera una verdadera necesidad. La dignidad del poeta se destruye, pues ya "no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria"; de aquí que "ser poeta pasó a constituir una vergüenza."²⁸ La vergüenza se representaba a través del poeta vagabundo, borracho, dedicado a las orgías y las drogas, neurasténico e incapaz. Los críticos tradicionalistas asociados con el burgués ignorante y hostil crearon esta imagen del hombre dedicado a la poesía, al arte.

La división del trabajo puntualizada por Pedro Henríquez Ureña, obligó a los artistas a dedicarse a otras tareas. Muchos ex-poetas se dedican a la abogacía, política y otras ocupaciones redituables económicamente. Otros asumen una actitud dual, es decir, son poetas incógnitos y a la vez comerciantes. Claro ejemplo es el caso de José Asunción Silva, quien prácticamente no publica en vida para mantener la fachada social de su postiza naturaleza de comerciante (Rama, Los poetas modernistas 18-19).

Celebración del modernismo (1976) de Saúl Yurkievich marca un hito importante en la crítica del modernismo y su relación con la modernidad. Para este autor, el modernismo es "la fuente de la modernidad" (7), época, "de esa encrucijada finisecular donde la concepción tradicional del mundo entra en conflicto con la contemporánea" (11).²⁹ Aunque para este autor la modernidad empieza con Darío, su caracterización de esa época de contradicciones, de conflictos, de desequilibrios síquicos, de muerte de los dioses, de loas al progreso y paradójicamente de rechazo de la industrialización, resulta una de las más agudas.

Esta dualidad de la modernidad apuntada por Yurkievich ha sido registrada por otros críticos. Blas Matamoro en su artículo "Modernos, modernidad y modernismo", da los elementos definidores de la modernidad: "profanización de la vida, crítica de la razón, industria, ciencia, democracia, progresismo, confianza en los cambios que trae la historia, pensamiento autofundado, humanismo, universalidad" (26).³⁰ Los valores de la modernidad se rastrean a partir del Renacimiento para acrecentarse con la Ilustración en el siglo XVIII (26).³¹

Hay en la mayoría de las conceptualizaciones críticas un punto común, el de considerar el modernismo como la primera fase de la modernidad,³² modernidad entendida como la época de cambios y rupturas culturales, coincidentes con la aparición de la burguesía hispanoamericana a fines del siglo XIX, que crea un estado de angustia y ansiedad exis-

tencial. Desde este punto de vista, el concepto de modernidad se puede entroncar con el del modernismo como una época, elaborado por Juan Ramón Jiménez, y más tarde por Gullón y Schulman.³³

Por otro lado, este rastreo acerca de la modernidad ha puesto de manifiesto la dificultad de definir la modernidad, concepto temporal, estructural, existencial, según los distintos críticos. Creemos que es el cambio una de sus notas esenciales. Este cambio, que representa un intento del hombre de entroncarse con una actualidad histórica, origina escisiones de antiguas concepciones y credos con la consiguiente ruptura entre la existencia humana y la conciencia.

Notas

1 José Martí, "Prólogo a El Poema del Niágara," Obras completas (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1973) 7: 221-38. En adelante se citará a Martí por esta edición.

2 Angel Rama, "La dialéctica de la modernidad en José Martí," Estudios martianos (San Juan, Editorial Universitaria 1974) 168 y sgtes.

3 Ricardo Gullón, El modernismo visto por los modernistas (Barcelona: Labor, 1980) 35.

4 E. Picon Garfield, e I. Schulman, "Las entrañas del vacío": ensayos sobre la modernidad hispanoamericana (México: Cuadernos Americanos, 1984) 56. Todas las citas siguientes corresponden a esta edición.

5 José Olivio Jiménez, "Introducción a la poesía modernista hispanoamericana," Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana, ed. José Olivio Jiménez (Madrid: Hiperión, 1985) 12.

6 Eduardo L. Chávarri, "Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?," El modernismo visto por los modernistas, ed. Ricardo Gullón 92. Las citas subsiguientes en el texto corresponden a esta edición.

7 Sobre las homologías culturales entre Hispanoamérica y España veáse Rafael Gutiérrez Girardot, Modernismo (Barcelona: Montesinos, 1983).

8 Juan Ramón Jiménez, El Modernismo: notas de un curso (1953). (México: Aguilar, 1962) 250. Las citas siguientes en el texto corresponden a esta edición.

9 Ricardo Gullón, Direcciones del modernismo (Madrid: Gredos, 1971) 64. Todas las citas siguientes pertenecen a esta edición.

10 Ivan Schulman, Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal, 2a. ed. (México: El Colegio de México, Washington Univ. Press, 1968) 12. Las citas subsiguientes corresponden a esta edición.

11 Ivan Schulman, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo," El modernismo, ed. Lily Litvak (Madrid: Taurus, 1981) 73. Las citas en el texto pertenecen a esta edición.

12 Ivan Schulman, "Modernismo/Modernidad: metamorfosis de un concepto," Nuevos asedios al modernismo, ed. Ivan Schulman (Madrid: Taurus, 1987). Este artículo fue leído en el Congreso sobre el modernismo del Instituto de Literatura Iberoamericana en 1977.

13 Aunque este es un aspecto que desarrollaré más adelante cuando revise la bibliografía de Octavio Paz, conviene aquí puntualizar que fue en Los hijos del limo donde Paz afirmó que el modernismo hispanoamericano "no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama Modernism" (2da. ed. [Barcelona: Seix Barral, 1974] 126). Calinescu asume una perspectiva más amplia "according to which there would be no substantial differences between modernismo and what Anglo-American criticism understand by 'modernism.'" (Faces of Modernity 75). Este enfoque, aclara Calinescu, no es nuevo pues ya en 1920, Isaac Goldberg en su Studies in Spanish American Literature estableció que el modernismo "is not a phenomenon restricted to Castilian and Ibero-American writers of the late nineteenth and early twentieth century, but rather an aspect of a spirit that inundated the world of Western thought during that era" (transcrito por Calinescu, 75).

14 Matei Calinescu, Faces of Modernity: Avant-garde, decadence, kitsch (Bloomington: Indiana University Press, 1977) 3.

15 El ver el modernismo "como parte de un movimiento cultural universal" se rastrea ya desde 1969 (Ivan Schulman, El modernismo hispanoamericano [Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969] 48).

16 Calinescu 5.

17 En Cuadrivio (México: Joaquín Mortiz, 1972) Paz aclara que la modernidad "no es culto a la moda: es la voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos" (21). Participación en la historia que tiene que ver con el pensamiento de la modernidad que "sostiene que el sentido reside en el hombre y el de éste en la historia" (Octavio Paz, "La modernidad y sus desenlaces," El signo y el garabato [México: Joaquín Mortiz, 1973] 26).

18 Octavio Paz, Los hijos del limo, 2a. ed. (Barcelona: Seix Barral, 1974) 18. Las citas siguientes en el texto corresponden a esta edición.

19 Rafael Gutiérrez Girardot, "Problemas de una historia social del modernismo," Escritura 11 (1981): 108-9.

- 20 Gutiérrez Girardot, Modernismo 26.
- 21 Rafael Gutiérrez Girardot, "El modernismo incógnito," Aproximaciones (Bogotá: Procultura, 1986) 92.
- 22 Gutiérrez Girardot, "Sobre el modernismo," Escritura 4 (1977): 208.
- 23 Para Walter Benjamin el estilo modernista, "[r]epresenta la última intentona de salida de un arte sitiado por la técnica en su torre de marfil. Se expresa en el lenguaje de los mediums, en las flores como símbolo de la naturaleza desnuda, vegetal que se opone a un mundo en torno armado técnicamente." ("París, capital del siglo XIX", Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II 182)
- 24 Rama, "La dialéctica" 129.
- 25 Angel Rama, Los poetas modernistas en el mercado económico (Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencia, 1967) 1.
- 26 Pedro Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América Hispánica (México: Fondo de Cultura Económica, 1949) 165.
- 27 Rama, Los poetas modernistas 6.
- 28 Rama, Los poetas modernistas 15-16.
- 29 Saúl Yurkievich, Celebración del modernismo (Barcelona, Tusquets Editor, 1976).
- 30 Blas Matamoro, "Modernos, modernidad y modernismo," Revista de Occidente 86-87 (julio-agosto 1988): 25-39.
- 31 Acerca de quien creó la palabra modernidad, Matamoro expresa: "el diccionario Robert atribuye al vizconde de Chateaubriand (Mémoires d'outretombe, 1849) el neologismo modernidad (25).
- 32 Para José Olivio Jiménez, "la época modernista, en toda su amplitud, pero también dentro de sus justos perfiles estéticos no innecesariamente traspuestos, irrumpe como el primer compás o acorde de la modernidad" ("Introducción a la poesía modernista hispanoamericana" 41). Fernando Burgos expresa, "el modernismo representa una fase al tiempo que señala los orígenes de la modernidad" (La novela moderna hispanoamericana [Madrid: Orígenes, 1985] 40).

En desacuerdo con la identificación del modernismo con la modernidad europea, se pronuncia Gustav Siebenmann. Este autor opina que el modernismo careció, "al menos en sus comienzos" de lo que él denomina "la estructura trágica" puesta en funcionamiento por Edgar A. Poe y Baudelaire, "la ruptura entre la conciencia y la situación existencial del ser humano." Esta modernidad estructural, que se advierte en lo que Siebenmann denomina posmodernismo, falta en el modernismo hispanoamericano y español ("Modernismo y vanguardia en el mundo ibérico," Ensayos de literatura hispanoamericana [Madrid: Taurus, 1988] 49).

33 Juan Ramón Jiménez, El Modernismo: notas de un curso (1953); Ricardo Gullón, Direcciones del modernismo; Ivan Schulman, "Reflexiones en torno a la definición del modernismo," Cuadernos Americanos 147 (julio-agosto, 1966): 211-224; El modernismo hispanoamericano (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969).

CAPITULO 2

JOSÉ MARIA RIVAS GROOT: SU VIDA

El año 1886 fue un año decisivo en la historia de Colombia. No sólo hubo cambios en el campo político sino también en la vida cultural:

En las artes plásticas empezó el principio del fin de la pintura costumbrista, que le cedió su lugar al arte académico. En la poesía . . . el modernismo comenzaba a surgir, dejando atrás poco a poco al romanticismo; los nuevos poetas se dieron a conocer en la antología La lira nueva. . . .¹

Durante esos años Bogotá seguía siendo el principal centro de actividad cultural. El atrio de la Catedral, el "altozano", en la plaza de Bolívar, era el "forum" diario de personajes del mundo literario. Varios escritores, entre ellos indudablemente Rivas Groot,² llevaban a cabo tertulias literarias en el café "La Botella de Oro" situado al sureste de la Plaza de Bolívar.³ Eduardo Lemaitre, en su libro Reyes, describe a estos intelectuales como hombres de "levita raída, que leían y leían hasta la media noche, para levantarse a las nueve de la mañana y pasarse la mitad del día charlando en el altozano de la Catedral o en las

librerías de moda".⁴ Miguel Cané en sus Notas de viaje, recordó que "el bogotano tiene apego al 'altozano', por la atmósfera intelectual que allí se respira, porque allí encuentra mil oídos capaces de saborear una ocurrencia espiritual y de darle curso a los cuatro vientos".⁵ Consideraba el nivel intelectual de la élite bogotana superior a las otras cosmópolis latinoamericanas por su vivacidad y agilidad:

el "esprit" chispea en la conversación; una mesa es un fuego de artificio constante; el chiste, la ocurrencia, la observación fina, la cuarteta improvisada, la décima escrita al dorso del "menu", el aplastamiento de un tipo en una frase. . . .⁶

Sin embargo, añade Santiago Londoño, la vida literaria y artística bogotana fue afectada por la guerra ocurrida entre 1884 hasta 1886. En este último año empezaron a circular varios periódicos dedicados a la política, la literatura, las ciencias y las artes. Como consecuencia, la imprenta se consideró indispensable para la vida intelectual bogotana de esa época. No cabe duda que el periódico más cultural del momento fue El Papel Periódico Ilustrado, fundado en 1881 por Alberto Urdaneta, que logró sobrevivir a lo largo de la guerra de 1885.⁷ La imprenta llegó a ser un arma imprescindible al servicio de los intelectuales bogotanos. A través de la imprenta Rivas Groot ejerció un papel de liderazgo en la vida literaria de Colombia.

El 13 de abril de 1886 se publica en Bogotá el periódico literario La Siesta, cuyo primer editorial reproducimos para demostrar la misión artística a través del periodismo que surgió después del conflicto bélico de 1885:

Nuestro periódico es un llamamiento apasionado a las letras, por lograr que los ingenios colombianos, después de tan amargos días, se acerquen, se abracen, siquiera en la comunión literaria . . . En el arte . . . está la concordia posible; no porque los rumbos sean iguales, ni semejantes los procedimientos, sino porque allí dominan una elevación y una lealtad de ideas extrañas en las faenas comunes . . . Después de los días terribles que han pasado, pudiera creerse exótico un periódico que cultive las bellas letras . . . La sacudida de Colombia ha sido tremenda, pero los rosales florecen cuando se les azota. Vengan la prosa y el verso: la una es la nave, el otro es la vela; en ellos va a la inmortalidad o al olvido el espíritu humano.⁸

Surgen en este renacimiento espiritual muchas librerías que sirvieron como centros para difundir información literaria y filosófica llegada de otros países y que contribuyeron "a afianzar un gusto europeizado", cuyos poetas preferidos fueron Nuñez de Arce y Victor Hugo. Sin embargo, esta "intelectualidad de metrópoli" sirvió más que nada para demostrar "un papel de prestigio y diferenciación social" (Londoño 52).

A la inestabilidad del momento se presenta un futuro esperanzado, la nueva Constitución de 1886 que impulsó la unificación nacional. Concluida la guerra de 1885 los intelectuales empiezan a buscar una "mayor expresión de civilidad", la poesía. Renacen los principios poéticos de originalidad, claridad, armonía e imaginación que impulsan a los poetas a "ser profundos en las ideas, naturales y humanos en el sentimiento, sinceros en la ficción misma, objetivos en la imagen con que la vistan".⁹

En estas décadas del convulso y violento siglo XIX colombiano nació José María Rivas Groot. Vio la luz en

Bogotá el 18 de abril de 1863. Documentos de la familia del autor autentizan esta fecha ya que datos equívocos sobre su natalicio se han dado aun en vida del mismo.¹⁰ De un ambiente familiar dedicado a las letras y a la tradición pudo Rivas Groot absorber la necesaria formación que le llevará a ejercer todos los géneros: poesía, novela, cuento, ensayo, drama, crítica literaria, historia, periodismo y edición de obras. Heredó esa vitalidad y entusiasmo literario tanto de su padre, don Medardo Rivas, aficionado a la literatura francesa y editor de una biblioteca de Obras Históricas de Colombia, como de su abuelo, don José Manuel Groot, reconocido tradicionalista católico y conservador, cuya influencia prevaleció en el nieto en lo religioso, lo político y lo ideológico.¹¹

Rivas Groot debió su amplia formación de escritor al ambiente intelectual que respiraba en su familia. Joaquín Piñeros Corpas en su discurso, "Rivas Groot, una vida con firmamento", enfatiza que los familiares del escritor "abundaron en talento, espíritu caballeresco y admirables ejemplos de conducta con aroma".¹² Joaquín Piñeros Corpas nos cuenta además cómo

Un Rivas fue magnífico Presidente de la Audiencia de México, y otro desechó el título de marqués por preferir el de simple hidalgo. En días en que las espinas eran la única recompensa que la patria otorgaba a sus héroes, dos tíos abuelos, José Nicolás Rivas y Liborio Mejía, marcharon serenamente al martirio . . . Los Groot, de origen holandés, enriquecieron también la estirpe con concentradas esencias de tradición y de amor por la existencia cristiana decorada con bellas cosas. El niño no tuvo necesidad de leyendas de remotos países para satisfacer su sed de argumentos extraordinarios; le bastó oír los episodios de los

anales familiares, especialmente el de aquel joven antioqueño que a los veintidos años ya había ocupado tres sillas y un banquillo de honor: las de coronel de caballería, rector universitario, y presidente de la república ("Vida con firmamento" 5).

Su abuelo, José Manuel Groot, no sólo le influyó en los asuntos históricos tradicionales sino también en la pintura ya que éste se distinguió como pintor. Sin embargo, fue su madre, doña Rosa Groot, destacada dibujante y colorista, "la que puso en la pequeña mano el pincel que el adulto habría de emplear en finos apuntes impresionistas y en prosas novelísticas colmadas de valores cromáticos" ("Vida con firmamento" 5-6). Más adelante Rivas Groot revelará su afición por la pintura como lo advertimos en la revista Colombia Ilustrada¹³. Aparecen en ella un conjunto de dibujos, bocetos y cuadros que revelan la inclinación pictórica germinada en el ambiente artístico de su hogar. Toda esta experiencia generó al escritor y al artista y se volcará en toda su producción literaria.

La vida de Rivas Groot fue multiforme. Dentro de esta admirable multiformidad, Joaquín Piñeros Corpas señala dos factores de significativo interés:

una incesante búsqueda del campo en el que el autor pudiera sentir la satisfacción plena de la capacidad aplicada al tema y al procedimiento, y un ansia inagotable de variedad en los estímulos y halagos de la creación. El primero parece explicar que el camino de perfección por el que en literatura y en vida se enrumbó Rivas Groot, no fue el de la maestría en una determinada técnica o la experiencia erudita o culta en un aspecto empeñosamente trabajado, sino la circunstancia originante de una emoción pura, a virtud de la cual el hombre se encuentra recreado ante su obra . . . El segundo factor tiene soporte psicológico muy claro en la personalidad del artista, con su amplia gama de

apetencias exquisitas y de irresistibles invitaciones a la exploración de lo insospechado y lo difícil, gusto por la diversidad . . . , curiosidad estética ("Vida con firmamento" 11-12).

Antes de marcharse a Europa Rivas Groot vivió los días turbulentos de su país.¹⁴ Dato curioso de estos acontecimientos es el papel de "soldado incidental" que hizo el adolescente en 1876. Apenas cumplidos los trece años, Rivas Groot participa, con su hermano Evaristo, en el alzamiento de los conservadores contra el gobierno del liberal Aquileo Parra. Relata el hecho Antonio J. Forero Otero:

. . . partieron los dos adolescentes fusil al hombro a los campos de batalla. En una carga dada al enemigo en los campos de Zipaquirá, Evaristo y José María fueron los primeros en abalanzarse tras el enemigo en retirada. El arrojo de los dos infantes entusiasmó a soldados y oficiales, y el comandante de las fuerzas dióle a Evaristo el título de subteniente y a José María el de teniente 'por el valor demostrado en la persecución del enemigo'.¹⁵

En 1877, el joven Rivas Groot, se marchó a Europa con su padre y su hermano, Evaristo, a complementar los estudios hogareños y los que recibió "en el colegio del presbítero don Tomás Escobar, en el cual tuvo como compañeros, entre otros, a José Asunción Silva . . .".¹⁶ La obra de su padre, Obras de Medardo Rivas: Viajes¹⁷ nos presenta una visión más amplia de lo que fue el viaje de este escritor con sus dos hijos a Francia e Inglaterra. Nos cuenta que atravesó la sabana "que riega el Funza" en un ómnibus "con mis dos hijos, José y Evaristo, que iban a educarse en Europa" (4). El dinero para su viaje iba en oro, repartido entre sus dos hijos y él, en fajas atadas a la cintura. Este pequeño

acontecimiento revela otro aspecto del estado económico de Colombia: la deplorable situación del comercio de exportación que hacía que los viajeros perdieran más de un 30% en la compra de letras. El 3 de julio salen para Inglaterra en el vapor **Tasmanián**, de la Mala Real inglesa. José y Evaristo se quedaron estupefactos con la magnitud y lujo del barco. Cuenta el padre la curiosidad (característica permanente de José María) de sus hijos al examinar el vapor:

Mis hijos, verdaderamente sorprendidos con la magnitud y lujo del **Tasmanián**, no dejaban de admirar hasta los menores detalles; y en los momentos en que el mareo se lo permitía, lo examinaban todo con extremada curiosidad y satisfacción, creyendo que allí se había acumulado cuanto el hombre puede crear y la imaginación soñar (89).

Ya en Londres decide poner inmediatamente a sus hijos en un colegio de Londres. Como no conocía allí a nadie con quien informarse decide poner un aviso pidiendo recomendaciones. Centenares de programas le respondieron. Escogió el "«Silecia College,» [sic] situado en **High Barnet**, á pocas leguas de Londres, y adonde se podía ir por ferrocarril" (209). Este establecimiento escolar ofrecía toda una educación completa que incluía la pintura y la música, abundante alimento¹⁸ y "una vida sobria y severamente moral" con una iglesia católica en el pueblo cercano adonde los hijos podrían asistir a misa como lo deseaba su madre, Rosa Groot.¹⁹

En París puso a sus hijos en el colegio, la "pensión" DUPONT TOUFFIER, establecido para la instrucción de jóvenes

extranjeros y que tenía mucha reputación y le fue recomendado:

No me detendré á hablar del colegio, que era como todos los de Francia, y al cual me dirigí porque me fue recomendado.

Puse en él a mis hijos, y para inspeccionarlos tomé allí una pieza, donde dejé mi equipaje; y me suscribí como pensionista (661).

Antes de regresar a Colombia, Medardo Rivas les muestra a sus hijos todas las maravillas de la civilización en París. Entre ellas estaban la inmensa Catedral de Nôtre Dame y el palacio del Louvre, "gran ciudad de piedra". El que más gozaba de éste era José María:

Gozaba mucho mi hijo José, quien ha heredado de su abuelo materno el amor a la pintura, y mientras que yo había recorrido dos o tres salones, él se había quedado mirando un solo cuadro . . . (679).

Otro dato importante de la estancia de Rivas Groot en Francia es el verano que pasó en Enghien. En el lago de esta ciudad se desarrolla gran parte de la novela Resurrección. La descripción hecha por Medardo Rivas contrasta con la versión artística reproducida por Rivas Groot en su novela:

Dicha ciudad, con un hermoso lago, muchas alamedas, hermosas "villas" y espaciosas "casas de baño" de aguas sulfurosas, á donde concurren todas las parisienses á dar brillo a la piel . . . á pasear y á gozar, sólo está a doce leguas de París (679).²⁰

Fue en el Silesia College de Londres y en el colegio del Havre donde Rivas Groot "conoció la extensa y variada literatura de dichos países, en sus lenguas originales, y formó su mente en la idea de lo grande y universal."²¹ En este ambiente cultural ahondó su conocimiento y afición por Shakespeare, Víctor Hugo y Lamartine, autores que más

adelante ejercerán una gran influencia en su obra literaria.²²

El año 1879 marca el retorno de Rivas Groot a su amada patria, formado con una sólida base clásica y entusiasmado con las obras maestras de arte que logró contemplar en su estadía europea. A su regreso se ocupó en reunir en su oficina, situada en la imprenta de su padre, a los jóvenes de su generación entusiastas del arte. Según Ismael Enrique Arciniegas, Rivas Groot los "invitaba a formar la nueva falange literaria."²³ Bejarano Díaz también nos informa que:

es entonces cuando congrega a su alrededor a los poetas y escritores de su generación para ejercer con ellos un mecenazgo así en lo concerniente a la renovación de ideas como en lo tocante a la publicación de la obra de los autores noveles, algunos de los cuales llegaron a ser posteriormente los grandes de la poesía colombiana (10).²⁴

Arciniegas, en sus Paliques ²⁵ añade un rasgo personal sobre el arte de Rivas Groot:

Por las tardes solía ir yo a la imprenta del doctor Medardo Rivas, a hablar de versos con su hijo José. Era el gerente de la tipografía . . . Yo admiraba a Rivas. Lo admiraba como innovador. Detestaba él los finales esdrújulos en los endecasílabos . . . Lo sacaban de quicio las rimas agudas en los versos de arte mayor . . . Tenía pasión por la rima rara y gustaba de la poesía descriptiva . . . a usanza de los parnasianos franceses. Yo lo oía en silencio y trataba de enmendarme (48-49).

En 1883, nos dice Gómez Restrepo, el gobierno había decidido conmemorar el primer centenario del nacimiento de Simón Bolívar.²⁶ El gobierno de Cundinamarca auspició un concurso poético cuyo tema fue "Las glorias de la patria". Rivas Groot se presentó con su poema, "Canto a Bolívar"²⁷ y

recibió el tercer premio. Más adelante recibirá la condecoración del Busto del Libertador, enviada por el gobierno venezolano. Dicho triunfo lo dio a conocer como poeta ya que lo escribió en una silva de "tono pindárico y exaltado" (Ortega Torres 12).

A los dos años de haber salido a la luz el poema, Rubén Darío le dedica un estudio crítico. Intitulado "Bolívar y cantores" el estudio de Darío aparece por primera vez en el Porvenir de Nicaragua el 19 de julio de 1885, en la ciudad de Managua.²⁸ Luego se reproduce en Otro Mundo, de San José de Costa Rica, el 2 de marzo de 1886. El vate nicaragüense observa que muchos han sido los poetas que han cantado y ensalzado las glorias del Libertador, entre ellos resalta la personalidad de Rivas Groot:

Los poetas han cantado sus glorias en magníficos metros; muchos han entonado cantos líricos: Olmedo, el vate altísimo del Guayas, llegó hasta la epopeya. Olmedo es el primero entre la pléyade de cantores que han ensalzado las magnificencias del Libertador: después de Olmedo, José M. Rivas Groot (Sánchez Montenegro 5).

Entre otros cantores del gran héroe americano: Abigaíl Lozano, Vargas Tejeda y Caro, Rafael Pombo y José Joaquín Ortiz, Rivas Groot, según Darío, "sobresale":

Entre este grupo de cantores de Bolívar, sobresale José María Rivas Groot, poeta colombiano, cuyo nombre es casi desconocido en estas repúblicas, siendo en el de las letras digno de toda alabanza (Sánchez Montenegro 5).

Sobre el Canto de Rivas Groot escribe Rubén Darío lo siguiente:

José Rivas Groot, después de Olmedo, es quien se lleva la palma . . . la obra de Rivas Groot es hecha de tal guisa que aunando en ella un refinado

lirismo y una corrección clásica y maestra, presenta ciertos rasgos épicos adornados con las preesas de una imaginación ardiente, combinando los finos resortes de la elevación estética con el brillante colorido plástico de gusto exquisito que sabe dar a sus bruñidas estancias (6-7).

En fin, Darío tuvo la agudeza de poder comprender y exaltar a este joven poeta colombiano cuyo canto sufrió acres censuras de la crítica. Sí hubo otros sagaces escritores que expresaron su admiración por el canto a Bolívar. Basta mencionar a Ismael Enrique Arciniegas quien señala en sus Paliques que dicho poema "era de entonación huguiana, con mucho de la sonoridad del argentino Olegario Andrade" (48). Refutando al crítico cubano Rafael M. Merchán, quien afirma que varios de los versos de este poema, aunque muy bellos, son de Victor Hugo, Arciniegas responde que:

al haber segado Rivas Groot esas espigas en campo ajeno no reduce el mérito de su canto, que su autor apreciaba, cuando lo conocí a él, como simple ensayo (49).

Cierto es que este canto en comparación con sus otros poemas no tiene una gran resonancia ya que, como acierta el Padre Ortega, "tiene la arrogancia, las indecisiones, la falta de concisión, de las obras juveniles" ("Anotaciones" 12). Sin embargo, el haber sido premiado lo ayudó a lanzarse a una actividad literaria intensa entre los años 1883 a 1896.

Durante esos trece años Rivas Groot escribe para varios periódicos y revistas y también se dedica a la pedagogía ya sea de idiomas, literatura o historia moderna.²⁹ Su actividad se intensifica al ser nombrado director de la Biblioteca Nacional en 1888.³⁰ Además mantiene una constante

correspondencia literaria con varios autores extranjeros tales como Ricardo Palma, Juan Montalvo, José Enrique Rodó, Juan Valera, Benito Pérez Galdos, Manuel Ugarte y Marcelino Menéndez y Pelayo.³¹ Luego se hace cargo de la imprenta de su padre, "Imprenta de Rivas y compañía", una de las mejores de esa época, de donde ya habían salido obras históricas como las de Fernández de Piedrahita y las de Fray Pedro Simón, y cuya oficina, como señaló Arciniegas, se convirtió en lugar de citas literarias para la juventud de esa época.

La segunda edición anotada de Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada, por don José Manuel Groot, fue dirigida por Rivas Groot entre 1889 y 1893. Edición de cinco tomos, fue complementada por varios estudios de importancia biográfica y crítica, como los de Caro, Pombo y Caicedo Rojas. Cinco años más tarde, en 1894, publicó otra obra de su abuelo, Dios y patria, selección de artículos con una biografía escrita por Rivas Groot.

Otras obras destacables en las que Rivas Groot manifestó un interés personal salieron de esta editorial: El Parnaso Colombiano de Julio Añez (1886-87); La Lira Nueva (1886); Víctor Hugo en América (1889) y las Poesías de Joaquín Gonzalez Camargo. Cada una de estas obras fue concienzudamente prologada por Rivas Groot. Gómez Restrepo considera que son "lo más sustancioso de la producción crítica de Rivas Groot."³²

El periodista cucuteño Julio Añez antologa en El Parnaso Colombiano las poesías más notables de ciento

diecisiete poetas entre los cuales aparecen catorce poetisas.³³ Según Menéndez Pelayo la antología es "deficientísima por una parte, y por otra llena de farrago y broza, como casi todas las de su género que se han formado en América."³⁴ El crítico Juan Valera opinó severamente sobre los poetas de esta compilación en sus famosas Cartas americanas dirigidas a José María Rivas Groot en 1888 en el diario La Nación.³⁵ Clarín comenta lo siguiente sobre el Parnaso en un Palique del Madrid Cómico:

En el Parnaso encuentra don Juan maravillas, y aunque es indudable que no faltan allí cosas buenas, v.gr., la introducción del libro, estudio discretísimo de un crítico muy prudente, ilustrado y sincero, también hay mucho mediano, y muchísimo malo, y no poco absurdo.³⁶

En el segundo tomo del Parnaso Rivas Groot publicó sus poesías: "Idea y forma", "Far From", "Lo que es un nido", y "¿Qué es dolor?".

Los poetas jóvenes de los tiempos de Rivas Groot deseaban "romper con los viejos y gastados moldes del clasicismo . . . buscaban un rumbo nuevo".³⁷ Acudían a Rivas Groot con ansias de orientación ya que él acababa de regresar de Europa, refinadas sus innovaciones por la vida literaria y el arte de la época. Se resolvió publicar un tomo de versos con el título de Liras amigas, que se cambió después por el de La Lira Nueva, cuya publicación se dio en 1886. Según Ismael Enrique Arciniegas, "Rivas Groot escribiría el prólogo y correría con los gastos de la edición, sobre la base que cada uno de nosotros compraría diez ejemplares" (Paliques 51). Añade en "Carlos Arturo

Torres" que el libro "iba a ser como una protesta, como grito del combate que pensábamos librar contra los moldes poéticos que reinaban por entonces entre nosotros" (7). Es en los Paliques donde Arciniegas más claramente precisa el propósito revolucionario:

Anhelábamos independencia de temas y moldes gastados, pero no pretendíamos abrirnos camino a codazos, con ímpetus de ridícula soberbia, como algunos principiantes de ahora. Nuestra labor, exenta de engreimiento, tenía un fin artístico. Era un tanteo sin jactancia para ver si se descubría un rumbo nuevo, porque creíamos que el que llevaba la poesía entre nosotros no correspondía ya a distintos modos de sentir y a maneras más elegantes de expresión. Queríamos desalojar la prosa de los versos (52).

El elenco poético de La Lira Nueva no apreciaba los versos agudos ni los esdrújulos. Les repugnaban "las octavas bermudinas, las octavas reales (excepto las de Núñez de Arce) y las fábulas" ("Carlos Arturo Torres" 7). Estos nuevos poetas tenían impulsos de innovadores y la fina intuición de no despreciar a aquellos escritores anteriores a ellos:

Teníamos impulsos de innovadores, pero la fama de los que iban por delante no nos causaba pesadumbres ni descaecimientos en el ánimo. Ni nos creíamos genios, a pesar de que sí habíamos estudiado gramática y métrica . . . y ortografía. Veíamos á lo lejos, muy lejos, el laurel con que todos soñamos antes de los veinte años, y seguimos despacio, sin dar empujones ó codazos á los que iban por delante ("Carlos Arturo Torres" 8).

Según la crítica, de los jóvenes poetas de La Lira Nueva sólo José Asunción Silva logró realizar los ideales que se proponían. Los demás "no se apartaron de las escuelas y normas tradicionales" (Ortega Torres 16). Sobre Silva es

oportuno ahora mencionar que no sólo fue condiscípulo de Rivas Groot, sino que también éste lo introdujo al resto de la falange literaria y le publicó sus primeros versos.³⁸

Testimonia Arciniegas:

Una tarde los de la tertulia habitual vimos en el despacho interior de Rivas Groot, departiendo con él, y paseándose, a un caballero alto, buen mozo, vestido correctamente con chaleco cruzado de piqué gris, y una perla de buen tamaño en la ancha corbata. Usaba guantes; toda aquella elegancia formaba una desmesurada antítesis, a la manera de las de Víctor Hugo, con nuestros modernísimos sacos de estudiantes y con nuestros pantalones de rodilleras infladas. Le hablaba a Rivas Groot de París, de Verlaine, de Heredia y de otros poetas, cuyas obras no conocíamos. Como no leíamos revistas extranjeras . . . estábamos a oscuras de todo eso.

---Este es José Asunción Silva, nos dijo Rivas Groot cuando salió el visitante. "Hará, continuó, una renovación en nuestra poesía; trae muchas cosas en la cabeza, y prosas y versos muy bellos. Colaborará en la Lira Nueva" (Paliques 52-53).

Y en su recuerdo literario, "Carlos Arturo Torres", añade Arciniegas:

Conocí entonces en aquel sitio, de gratos recuerdos, que fue nuestro lugar de cita, ó "Gruta", como dicen ahora, á José A. Silva, recién llegado de Europa, donde refinó su delicadísimo temperamento de artista; . . . con el acento peculiar con que leía, nos dio á conocer una página en prosa, en que jugaba con ritmos y palabras, y terminó con la poesía que empieza:

El verso es vaso santo. Poned en él tan sólo
un pensamiento puro,
en cuyo fondo bullan brillantes las imágenes
como burbujas de oro de viejo vino obscuro (5).³⁹

Más aun, en su "Estudio preliminar" del Parnaso Colombiano de Julio Añez, Rivas Groot menciona a Silva, Nicolás Pinzón W., Garavito y Uribe entre los poetas más jóvenes y los "merecedores de su afecto" (XLII),⁴⁰ poetas que entraron en

el tomo II del Parnaso, quizás por influencia de Rivas Groot.

En la junta inaugural del 6 de agosto de 1886 de la Academia Colombiana, su secretario, Rafael Pombo, presentó una reseña de trabajos y movimientos literarios de Colombia durante los años 1884 a 1886. En ella hace referencia a La Lira Nueva que prueba que "hay en muchos de nuestros jóvenes obsequiadores de las musas, de que es tiempo de desechar la trivialidad é insipidez 'fósil'".⁴¹ A pesar de que él considera que la mayor parte de la antología no corresponde al programa propuesto por los jóvenes escritores, sí admite que el prólogo de Rivas Groot abunda en sugerencias excelentes y que La Lira Nueva:

presenta, en lo general, un gran progreso en estilo respecto de las más de las liras de anteriores colecciones nuestras, plagadas de amaneramiento de imitación, es decir, rematado; y alborean allí (para los que no los conocíamos) unos diez verdaderos poetas . . . "Lo que es un nido", del mismo colector Sr. Rivas Groot tiene mucho de posesión lírica y de mano maestra (13-14).

Aparecen también en la colección estas composiciones de Rivas Groot: "Idea y forma", "El telégrafo", "Lo que es un nido", "¿Qué es dolor?", "¡Oh estrofa!", "Idolos rotos" y "Liras eternas".

La fructífera labor literaria de Rivas Groot continúa con la publicación de un breve estudio sobre Joaquín González Camargo en el prólogo de sus Poesías.⁴² En ese mismo año publica la antología, Víctor Hugo en América, una recopilación de traducciones de varios poemas del vate romántico francés preparada con la colaboración de don José

Antonio Soffia, poeta y ministro plenipotenciario de Chile en Bogotá. Abre la colección el extenso estudio de Rivas Groot sobre Hugo. Prólogo de excesiva admiración por Víctor Hugo, ocasionó la publicación de muchos artículos refutando algunas de las ideas expuestas por Rivas Groot. Uno de ellos es el estudio incisivo e interesante de su amigo Antonio Gómez Restrepo publicado en el periódico El Siglo XX.⁴³ Además de su prólogo, el escritor colombiano también colabora con sus propias traducciones en verso entre las cuales figuran, "El siglo", "Llantos en la noche", "Cadáver", "El sembrador", "El profeta", "Labor" y "Panoplia".

En 1892 la Revista Literaria de Laverde Amaya da a la luz el poema que ha hecho más conocido a Rivas Groot: "Constelaciones". Más tarde, en 1894, se publicó "La Naturaleza". Para la crítica ambos poemas "se salieron de sus lindes, desbordaron la pauta romántica para alcanzar la lógica de lo permanente y de lo clásico."⁴⁴ Las dos poesías fueron aclamadas por los juicios encomiásticos de José Enrique Rodó y Clarín.⁴⁵

En sus "Anotaciones bibliográficas sobre don José María Rivas Groot", el Padre Ortega apunta que la producción poética de Rivas Groot no fue tan escasa como suele pensarse. Sí ocurre que gran parte de ella está inédita. Entre los poemas publicados se hallan: "Siglos" (1883); "Melodía" (1886); "Naturalismo" (1887); "Luz del siglo" (1894); "El esfinge" (1899); "Al dolor"; "María y el artista"; "El Escorial" (22).

Entre los inéditos enumera los escritos de 1884 a 1915: "Décima mística", "En el abanico de Lola", "A la generación", "Cuadro de Guerra", "Sombra", "Poeta", "A orillas del camino de la vida", "Estrofas de un idilio", "Epitafio", "Penumbra", "Odio", "Antigua novia", "Astronomía", "Lux aeterna", "Vae victis!", "Las dos nubes", "In memoriam", "Lo que me dijo el cirio", "Faustos", "Post mortem", "Una tarde en el golfo", "Mis penas", "En todo poeta", "¡Oh España!" (22).

Dentro de los prosistas colombianos de la época, José María Rivas Groot ocupa un puesto destacado. Escribió artículos de diversos temas, prólogos para los dos tomos de la Vida de Jesucristo de Monseñor Bougard, bocetos biográficos, estudios históricos, discursos como también novelas y cuentos de gran recepción en Colombia y el extranjero. El acertado crítico Rafael Maya anota que Rivas Groot:

Sobresalió, ante todo, como novelista, después como poeta, y finalmente como historiador. Estas son las tres fases principales de su talento, y las tres caras de esa pirámide bruñida cuyo vértice se orientó siempre hacia la estrella de las supremas esperanzas.⁴⁶

Horacio Bejarano Díaz concuerda con Maya:

Y en realidad como novelador y cuentista es nuestro autor un verdadero maestro por la calidad artística de su obra, la penetración en los pensamientos, el dominio de la descripción, la exquisitez del estilo y el manejo de la ironía de buena ley.⁴⁷

La temprana influencia de Shakespeare se notó en el año 1897 al publicarse en la Revista Nacional el cuento "Julietta". Dicha obra se reproduce un año más tarde, con

grabados, en la Revista Ilustrada de Pedro Carlos Manrique. En 1917 aparecen otros cuentos en revistas nacionales y extranjeras: "Bodas de oro", "Palabra de rey", "El vaso de agua", "Víctimas de la guerra", "El águila de acero", "El conquistador de Roma", "Un discípulo de Nietzsche", y "La novela en la historia".⁴⁸ Existen otros inéditos: "El himno del soldado", "Los dos soberanos", "El trasatlántico", "Día de inocentes", "En la boca del león", "Rocinante", "Corazón de alcohol", "Un cuento original" y "El secreto del brujo".

Resurrección (1902) y El triunfo de la vida (1915) son dos obras que catapultaron a Rivas Groot como novelista. Comenta Forero Otero que estas novelas son "algo tan original, tan inusitado en nuestras letras que si su autor no fuera tan ampliamente conocido, se podría jurar que la una había sido escrita en Francia y la otra en Italia" (39).

En 1907 hubo en Bogotá un acontecimiento literario de sumo interés. Fue la publicación de la novela Pax⁴⁹ en la cual, según advirtió su autor Lorenzo Marroquín, "colaboró" José María Rivas Groot. Esta declaración ha suscitado una gran polémica dentro de la crítica literaria bogotana hasta hoy día. Se ha empezado a comprobar que en realidad Rivas Groot participó activamente en la novela, es decir, fue coautor con Lorenzo Marroquín. Guillermo Camacho Carrizosa en su artículo, "¡No tanto celo!", considera que la pluma de Resurrección se siente en Pax: ". . . sí se siente y mucho. Demos al César lo que es del César. Pax, como dijo la "Revista del Colegio del Rosario", 'es de Lorenzo y de Rivas'" (Ortega Torres 39).⁵⁰

El sagaz y penetrante estudio preliminar de José Manuel Rivas Sacconi sobre Pax, publicado en 1986,⁵¹ aboga por la autenticidad de la labor común de ambos escritores:

Valdría la pena un análisis detenido del texto para establecer con precisión los elementos que cada autor aportó, pero ésta sería tarea larga y dispendiosa, que puede reservarse para otra ocasión. Tal análisis, en todo caso, habrá de confirmar que Pax es empresa común de ambos autores, con prescindencia de las circunstancias accidentales en que vio la luz, que incidieron negativamente sobre su estructura y la calidad de algunas de sus partes, y que no permitieron que alcanzara la perfección deseada (X-XI).

Junto con Lorenzo Marroquín, Rivas Groot fue también escritor de teatro. Su drama en tres actos Lo irremediable se estrenó el 13 de mayo de 1905 en Bogotá. Fue aclamado por la crítica, según Bejarano Díaz, por "lo humano de sus protagonistas, la crítica social que envuelve, lo sostenido de la acción y lo robusto del lenguaje" ("José María Rivas Groot" 125).⁵² Aficionado al teatro Rivas Groot publicó a los 19 años un "paso de comedia" intitulado El bobito de reserva, ejemplo de su temprano genio satírico.⁵³ Existen además dos piezas inéditas: Un drama real y El irresponsable. Dos obras más que dejó en preparación, son: El templo del sol y Doña Juana la loca.

Al haber sido nombrado ministro plenipotenciario de Colombia ante la Santa Sede, parte para Roma en abril de 1909. Fue allí donde conoció a la distinguida dama Francesca María de Conti Sacconi, "perteneciente a una de las más encumbradas familias de la aristocracia romana" (Forero Otero 51). Contrajo matrimonio con ella el 26 de abril de

1913 en la basílica de Santa María la Mayor. Apunta el padre Ortega:

Doña Francisca, con su distinción, su belleza, su cultura, respondía bien a los ideales de su esposo, y lo hizo plenamente feliz. Amaba también las letras y las artes, poseía varios idiomas, francés, alemán, inglés, castellano y latín, y cultivaba la pintura y la poesía ("Anotaciones" 43).⁵⁴

Hallándose en Roma, Rivas Groot fue entrevistado en una ocasión por el periódico El Correo Latino-Americano de Bruselas. Transcribimos sólo una parte de la entrevista que nos ayuda a discernir más claramente los valores personales que permearon toda su vida. Ante la pregunta sobre los medios que se deben utilizar para que la paz y el progreso sean estables en Colombia, Rivas Groot responde:

-- Ante todo, la cuestión moral: por medio de la escuela, del colegio, de la universidad, es preciso que toda Nación aprenda ó recuerde que el Cristianismo es la primera de las ciencias, porque él nos enseña todo lo que es indispensable saber, y porque sin él nada fundamental puede comprenderse satisfactoriamente. En la instrucción pública es preciso mostrar que la fé y la ciencia son dos rayos que surgen de un mismo foco luminoso. Y esa luz hay que difundirla más en nuestro pueblo.

-- Establecida la ley moral, que obliga tanto á la sociedad como al individuo, que comprende tanto al ciudadano como al Gobernante, se llega, fácil y lógicamente, á la unidad nacional, á la verdadera concordia política.⁵⁵

Rivas Groot concluye su misión diplomática en 1911. Decide permanecer en Europa y viaja por Italia, Francia, Bélgica, España y Alemania durante los años 11 y 12 dictando conferencias sobre las letras, la historia y los hombres ilustres de Colombia. A partir de 1915 Rivas se radica en Madrid por seis años y empieza otra etapa de actividad literaria.⁵⁶ Fue este el año en el cual fue laureada su ya

mencionada novela El triunfo de la vida. Recibió el premio "Conde de Villafuertes" y al año siguiente fue publicada en el tomo CXXI de la Biblioteca Patria. Durante estos años Rivas Groot también se dedica a escribir varios artículos históricos y literarios y biografías relacionados con cuestiones hispanoamericanas en la famosa Enciclopedia Universal Ilustrada de Juan Espasa. Entre los innumerables artículos se hallan "La colonización española en América", "La lengua castellana en América" y "La poesía en la América española".⁵⁷

En la primavera de 1916 se celebraron los tradicionales Juegos Florales de El Escorial. Para dicha ocasión el vate colombiano escribió un soneto dedicado al famoso monumento español, su título fue "El Escorial".⁵⁸

Sus talentos periodísticos se explayaron de 1915 a 1920. Fueron cinco años de intensa y fecunda colaboración en los diarios madrileños El Debate y El Universo.⁵⁹ Publica en ellos cuentos, poesías y artículos con el propósito de fomentar un acercamiento y conciliación entre España y sus antiguas colonias en América. Su labor no se estanca ahí. Desea intensificarla escribiendo una historia de América. Por lo tanto, escribe Forero Otero:

Para conseguir tan delicado fin y preparar los espíritus de esta parte del hemisferio, fundó con Blanca de los Ríos de Lamperez una revista que se denominó Raza Española. Una publicación para exaltar las excelencias y valores de la pujante raza ibérica. Con ese nobilísimo criterio, secundado por los historiadores Antonio Ballesteros, Beretta y el Conde de Cedilla, fundó la biblioteca de Historia Hispanoamericana. Con tal fin, publicó con don Jerónimo Becker una parte de

la monumental obra El Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII (56).

Entre los varios colaboradores de la Biblioteca encontramos al Duque de Alba y Antonio Rubió y Lluch que se dedicaron a "rectificar los erróneos juicios acerca del descubrimiento, conquista y colonización de las llamadas Indias Occidentales".⁶⁰

Después de una larga estadía en España, Rivas Groot retorna a Bogotá en septiembre de 1921. No acepta el ministerio de gobierno que le ofreció el presidente Jorge Holguín. Prefiere dedicarse a reunir documentos dispersos en Europa y en América "para publicar con esa base una historia completa" (Ortega Torres 51). Propone el envío de una Misión Histórica a Europa. Para cumplir tal propósito se forma una comisión especial para consultar los archivos de Sevilla y el Vaticano. El 4 de agosto de 1923 Rivas Groot es nombrado presidente de la comisión.⁶¹

Poco después salió para Roma para emprender su labor. No logró completarla. A causa de un terrible ataque de nefritis falleció el 26 de octubre de 1923. La inesperada desaparición del eminente literato colombiano causó una unánime ola de alabanzas y elogios, tanto de la prensa europea e hispanoamericana como de escritores que lo conocían personalmente o a través de sus obras.⁶²

Transcribimos el soneto publicado en el periódico EL Defensor de Córdoba, 16 de enero de 1924, escrito por el español Adolfo de Sandoval, como ejemplo del respeto y admiración que gozaba Rivas Groot en España:

LUZ PERPETUA

"Tu duca, tu signore, tu maestro."
(Dante Alghieri, "Divina Comedia.")

Paseaste por la tierra tu mirada,
y viste tan oscuro nuestro suelo,
que abandonar sus sombras fue tu anhelo,
y al término llegar de la jornada.
¡Alma dilecta! . . . A la región soñada
en tus sublimes éxtasis, al cielo,
en donde todo es luz, tendiste el vuelo,
requiriendo tu bien y tu morada.
Todos los que te amamos, suspirando
por la mansión excelsa que fulgura
sobre el abismo de la humana historia,
tu bondad y tu ingenio recordando,
te ceñimos corona, menos pura
que la inmortal que llevas en la gloria.

Rivas Groot fue indudablemente, como señala Gómez Restrepo, "un artista exquisito que puso elegancia y distinción hasta en fugaces rasgos periodísticos" (9), pero más allá de esta valoración estética fue un escritor que reflejó a través de toda su obra el hondo cambio histórico-social, el proceso de la modernidad, como lo veremos en los capítulos siguientes.

Notas

1 Santiago Londoño V., "La lira nueva y su época," Boletín Cultural y Bibliográfico 9 (1986): 44.

2 Nota de esta frecuente asistencia al altozano se halla en el dato biográfico sobre José María Garavito Armenio cuyas obras junto a la de Nicolás Pinzón aparecen en El Parnaso Colombiano y La Lira Nueva. Esta anotación también relata un presunto incidente ocurrido en los alrededores (cuya veracidad no ha sido confirmada) que podría haber sido fatal para Rivas Groot:

Una tarde . . . paseaba por el atrio de la catedral en compañía de dos de sus más queridos amigos, Nicolás Pinzón W. y José Rivas Groot, cuando un joven de rica y aristocrática familia . . . se aproximó a ellos, los invitó a tomar unas copas y al despedirse les ofreció cigarrillos. Todos notaron momentos después que el cigarrillo les era nocivo; . . . José María sintió un entorpecimiento en el brazo derecho y pocos días después cayó gravemente enfermo de un ataque cerebral, del cual se salvó, . . . y a José Rivas Groot le aconteció algo semejante a lo de Garavito, pero reaccionó más pronto. Joaquín Ospina, "José María Garavito Armero," Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Colombia (Bogotá: Editorial Aguila, 1937) 57.

3 José Manuel Saavedra Galindo en su "Anecdotario VIII" recuerda este detalle después de una entrevista que tuvo en la casa de José María Rivas Groot al llegar a Bogotá:

Me trató con cariño, y me dió una esquila de recomendación para la imprenta Eléctrica, de un señor Molino, que estaba entonces en la esquina sureste de la Plaza de Bolívar, frente a la agencia mortuoria de Remigio Hernández y cerca de "La Botella de Oro", lugar de cita de los poetas bohemios, en donde recitaban e improvisaban Flórez, Soto Borda, Alvarez Henao, etc. (Alba Saavedra Lozano y Jafet Morales Urrego, compiladores, José Manuel Saavedra Galindo, su obra [Cali: Imprenta Deptal, 1964] 213).

El Dr. José Manuel Rivas Sacconi considera este encuentro como "un testimonio más de la claridad con que R.G. sabía descubrir los jóvenes de talento y del cariño y la generosidad con que los estimaba" (Carta personal, septiembre 14 de 1989). Ver: Joaquín Ospina, Saavedra Galindo,

José Manuel", Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Colombia (Bogotá: Editorial Aguila, 1939) 3: 551-552.

⁴ Eduardo Lemaitre, Reyes (Bogotá: Editorial Iqueima, 1952) 243.

⁵ Citado por Santiago Londoño, 49. Juan Valera señala lo siguiente sobre las observaciones de Cané:

El mismo Sr. Cané . . . nos describe con tal entusiasmo la cultura, la hospitalidad y el trato amable y discreto de la sociedad elegante de Bogotá, que pone deseo de ir á gozar de ella . . . donde existen todos los refinamientos que la vida moderna puede dar al espíritu. . . . Todo lo que el Sr. Cané cuenta de este paraíso lo creo yo a pie juntillas, y no es exceso de fe, pues está confirmado por las relaciones de otros viajeros, como el Sr. García Mérou, el Barón de Japurá y el mismo Humboldt. . . . (Cartas americanas [Bogotá: Imprenta de "La Nación", 1888] 6-7).

⁶ Londoño 49.

⁷ José J. Ortega Torres en Índice del "Papel Periódico Ilustrado" y de "Colombia Ilustrada" (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961) nos indica que Rivas Groot publicó en El Papel Periódico Ilustrado (24 de julio de 1885): 370, el poema "Llantos en la noche" de Victor Hugo (120).

⁸ "Indispensable," editorial, La Siesta [Bogotá] 13 de abril de 1886: 1.

⁹ José María Rivas Groot, "Estudio preliminar," El Parnaso Colombiano de Julio Añez (Bogotá: Librería Colombiana Camacho Roldán y Camacho, 1886) LII-LIII. En el capítulo 3 analizaremos más a fondo las ideas de Rivas Groot sobre el tema.

¹⁰ El padre José J. Ortega Torres, S.S., en sus "Anotaciones bibliográficas sobre don José María Rivas Groot," Páginas Escogidas (Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943), confirma el 18 de abril de 1863 como auténtica fecha de nacimiento de Rivas Groot y añade que "[e]s curioso anotar que, aún en vida del mismo Rivas, se han dado siempre datos equivocados sobre el mes, el año y el día de su nacimiento" (10). Varios críticos continúan denotando erróneamente el año 1864 como el correcto. Tenemos en nuestra posesión la partida de bautismo provista por el Dr. José Manuel Rivas Sacconi que atestigua el año 1863 como la fecha de nacimiento de Rivas Groot.

11 Antonio Gómez Restrepo, "José María Rivas Groot," Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 511-515. También en "José María Rivas Groot," Páginas Escogidas (Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943) 5-9; "José María Rivas Groot, 1863-1923," Boletín de la Academia Colombiana 23 (1973): 337-341.

12 Joaquín Piñeros Corpas, "Rivas Groot, una vida con firmamento," discurso, sesión conjunta de las Academias de la Lengua y de la Historia, Bogotá, 29 de abril de 1963, 5. También publicado por Editorial Pax, Bogotá, Colombia, 1963, y por el Boletín de la Academia Colombiana 13 (1963): 166-179.

13 Esta revista confirma que:

Una de sus más tenaces inquietudes artísticas fue la pintura, que heredó de su abuelo don José Manuel Groot y de su propia madre doña Rosa Groot de Rivas, los dos, destacados dibujantes y coloristas. Rivas Groot: Poeta y pintor," Colombia Ilustrada 5 (1971): s/p.

14 El Dr. José Manuel Rivas Sacconi nos ha proporcionado una colección de cartas (1870-1878) que corresponden a la niñez y adolescencia de su padre, José María Rivas Groot y de su hermano Evaristo. Estas cartas testimonian los momentos difíciles que vivieron, determinados por la guerra civil y la vida en el campo, antes de viajar a Europa. En ellos el valor y la entereza son las cualidades destacables que sus padres le enseñaban y demandaban.

15 Antonio J. Forero Otero, José María Rivas Groot (Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940) 20. Gustavo Otero Muñoz apoya estos datos al aportar que Rivas Groot "[c]uenta apenas trece años cuando tiene que alistarse en las filas del gobierno, comandadas en Zipaquirá por su padre, en la revolución conservadora de 1876, para defender ideas contrarias a las que profesaría el resto de su vida" ["José María Rivas Groot," Hombres y ciudades (Bogotá: s/e, 1948) 125].

16 Ortega Torres 11. Además, en una carta fechada el 29 de septiembre de 1877 y enviada desde Londres al Dr. Tomás Escobar, Rivas Groot alude a dicha amistad con Silva:

Hágame Sumerced el favor de dar mis respetos a su Señora Madre y hermana, lo mismo que a Francisco, a Manuel Restrepo, Eduardo y Simón Herrera, Carlos

Umaña, José A. Silva . . . y a todos mis demas amigos, que no los olvido y que les manda un abrazo su antiguo condiscípulo y siempre amigo.

Esta carta forma parte de la colección mencionada en la nota 14 que poseemos.

17 Fernando Pontón, ed., Obras de Medardo Rivas: Viajes (Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1885). Este libro se complementa con las cartas familiares mencionadas en la nota 14. Las dos fuentes sirven para documentar los años de adolescencia de Rivas Groot, especialmente su educación en colegios de Bogotá y de Europa, su vocación por las lenguas, la literatura, la música, el dibujo, la pintura, el arte, sus visitas a los museos.

18 La disciplina intensa del colegio le agradó a Medardo Rivas. Anotamos la siguiente anécdota:

A los seis meses de haber dejado a los niños en el colegio volví de Francia y los encontré transformados. De aquellos niños rollizos que había sacado de Bogotá no quedaba ni la sombra: habían hecho una verdadera campaña, sentido hambre, sufrido un mal carácter, y deseado su hogar y las comodidades con que antes vivían. Esto era cuanto yo quería.

-- ¿Qué tal de música? le pregunté a José. -- Ya voy aprendiendo en la concertina, me contestó, que es el único instrumento que aquí hay y el único en que el maestro toca algo de "La cachucha".

-- Y ¿de pintura? Evaristo.

-- Si aquí lo que dicen que enseñan es á pintar puertas, frisos, omnibus, buques, &c., y yo no necesito aprender nada de esto.

-- ¿Qué tal de "conforts" de la vida?

-- Horriblemente. Nos matan de hambre! Al principio yo no podía pasar el "bacon": siempre "tea and potatoes: potatoes and tea".

-- Pero el inglés va muy bien, supuesto que ya has olvidado el español. Sigamos por otro año. (Viajes 215.)

19 La correspondencia ya mencionada entre Rivas Groot y sus padres durante su estancia en Europa, informa en particular sobre los estudios, métodos de enseñanza y las impresiones de la vida en el Silesia College.

20 En otra ocasión nos describe el ambiente aristocrático que respiró Rivas Groot en Enghien:

Estando en Enghien, sitio de baños muy concurrido, donde la Emperatriz tuvo en otro tiempo su "chateau", y cuyo mágico lago está rodeado de quintas y verjeles habitados por la aristocracia en el verano, una tarde todas las señoras que había en el hotel habían sacado á la calle sus mecedoras para tomar el fresco y ver las damas de paseo, y entre ellas llamó la atención una que iba vestida de traje de gro rosado pálido . . . causando rumor de admiración; ¿quién era? La señora Carlina París de Lehmann, nacida en Bogotá y residente en París. [m]enciono esto para dar idea del buen gusto y elegancia con que visten las señoras de la "Colonia colombiana" en París, buen gusto que se admira en los bailes que con frecuencia se dan en ese círculo, y para tributar aquí á la señora Lehmann el testimonio de mi gratitud por las atenciones y cariños que dispensó á mis hijos en su linda residencia de Enghien (Viajes 418).

21 Ignacio Escobar López, "José María Rivas Groot: Una vida con firmamento," El Siglo 30 de abril de 1972: 4.

22 Es innegable que Rivas Groot, gran lector, tuvo acceso directo a la biblioteca de su padre Medardo Rivas. Hemos podido examinar fotocopias de los libros inventariados en la Partida 38, del tomo 5, volumen 510 de la Notaría Primera en Bogotá, dedicado al Juicio de Sucesión de Medardo Rivas. Hay obras de Aristóteles, Virgilio, Tácito, Julio César; obras de literatura española y de escritores de otras literaturas como Milton, Goethe, Bourget, etc. Obviamente Rivas Groot pudo consultar la biblioteca de su padre en todo momento ya que vivió en casa de sus padres desde su nacimiento hasta su viaje a Europa en 1909.

Rivas Groot también "fue formando su propia biblioteca, con muchas de las obras que habían pertenecido a su abuelo materno Don José Manuel Groot, y con los libros que él mismo fue adquiriendo o le fueron dedicados por sus amigos" (Rivas Sacconi, carta personal, junio 21 de 1989).

Eduardo Guzmán Esponda delimita la influencia de Víctor Hugo en Rivas Groot al observar en su artículo "Don José María Rivas Groot" que a pesar de ser un "modernista entusiasta en su lírica" a Rivas Groot "se le atravesaba la sombra de Víctor Hugo." Eduardo Guzmán Esponda, "Don José María Rivas Groot," Boletín de la Academia Colombiana 37 (1987): 225.

23 Ismael Enrique Arciniegas, "Carlos Arturo Torres: recuerdos literarios," El Nuevo Tiempo Literario 4 de junio de 1905: 5.

24 Horacio Bejarano Díaz, "En el Centenario de Rivas Groot," El Siglo 11 de enero de 1963: 5.

25 Ismael Enrique Arciniegas, Paliques (Bogotá: Editorial A B C, 1938) 2: 46-57.

26 "En 1883 se celebró aquí con variedad de festejos el centenario de Bolívar. El gobierno de Cundinamarca abrió un concurso para premiar el mejor canto a "Las glorias de la patria". De las tres obras premiadas, una llevaba el nombre, entonces apenas conocido, de José Rivas Groot" (Antonio Gómez Restrepo, "José María Rivas Groot" Páginas Escogidas [Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943] 5-6).

27 Este Canto fue publicado como dice Arciniegas en sus Paliques "en folleto de adquisición difícil" (48). Hemos logrado conseguir por medio del Dr. Rivas Sacconi un ejemplar del cuaderno biográfico obsequiado a la Señora Rosa Groot de Rivas por su hijo político, Lisímaco Paláu, el día de su onomástico, el 30 de agosto de 1883. Paláu anexa el "Canto a Bolívar" a su pequeña obra Rasgo Biográfico y Poesía Nacional. También se nos ha facilitado la edición de Fernando Pontón, Canto a Bolívar por José Rivas Groot (Bogotá, 1883).

28 Victor Sánchez Montenegro, "Olmedo y Rivas Groot ante Darío," En el centenario de Rubén Darío (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1967) 5. Originalmente este trabajo apareció en Noticias Culturales, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, núms. 71 y 72, 1o. de diciembre de 1966 y 1o. de enero de 1967. En su tesis doctoral Publio González-Rodas le dedica un capítulo a Rubén Darío y los cantores de Bolívar, entre ellos menciona a Rivas Groot, sobre quien escribe unas breves páginas afirmando las opiniones de Darío sobre el poema colombiano dedicado al Libertador. (Publio González-Rodas, "José Rivas Groot," Rubén Darío and Colombia, diss., U. of Pittsburgh, 1972, [Michigan: University Microfilms, 1972] 31-33).

29 En el folio 44 de las Cartas (1870-1878) se lee una carta sin fecha de José María a su padre. Por el contenido, deduce el Dr. Rivas Sacconi, fue escrita en Bogotá años después de regresar de Europa, cuando ya Rivas Groot había comenzado a dictar clases. Añade Rivas Sacconi:

Expresamente dice que da clases 'a fin de ganar siquiera el dinero con que atender a mis pocos

gastos personales'. Estos fueron sus primeros ingresos. Después dirigió la Imprenta o Casa Editorial de su padre, atendió a negocios de campo (cultivo, ganado, en compañía con otras personas), siguió desempeñando algunas cátedras, y finalmente algunos cargos públicos (parlamentario, ministro) que, por lo general, no eran bien remunerados. La carta a que me refiero llama la atención por la madurez que revela en un joven de menos de veinte años. Es una carta programática. (Carta personal, septiembre 18 de 1989).

30 José M. Camacho R., "Dr. José María Rivas Groot", Libro de Lectura (Bogotá: Imprenta Moderna, 1908) 140-145. De la Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia por Guillermo Hernández de Alba y Juan Carrasquilla Botero transcribimos la siguiente información sobre su nombramiento y las actividades de Rivas Groot:

. . . fue designado director encargado de la Biblioteca Nacional por decreto núm. 620 del 20 de julio de 1888. En su paso fugaz por la dirección de la Biblioteca acendra su culto por el libro; estimula las relaciones con institutos similares del continente y la Península Ibérica; registra las obras recibidas en el período del 10 de abril hasta el 31 de agosto de 1888; hace adquisiciones tan notables como la colección completa de la célebre Revue des deux mondes y recibe de los hermanos don Angel y don Rufino J. Cuervo una excelente donación de 232 volúmenes de la biblioteca que perteneció a su padre el vicepresidente Cuervo. . . . Personalidades como don Manuel Tamayo y Baus, director de la Biblioteca Nacional de Madrid y don Ricardo Palma, de la de Lima, corresponden al intercambio bibliográfico propuesto por el señor Rivas Groot . . . su sucesor contrata con don José María la elaboración del Catálogo de las obras hispanoamericanas existentes en la Biblioteca Nacional de Bogotá, obra utilísima que, anónima, ve la luz en 1897 (Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia [Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977] 178-180).

31 Poseemos algunas de estas cartas las cuales esclarecen la vida de Rivas Groot: la del entonces Director de la Biblioteca Nacional de Madrid, Manuel Tamayo y Baus, fechada 27 de diciembre de 1888, donde le agradece a Rivas Groot su Parnaso Colombiano y lo felicita por el prólogo.

Agradecimiento que se extiende a la caja de obras colombianas que Rivas Groot, Director de la Biblioteca Nacional de Bogotá, envió a la de Madrid. También la correspondencia con don Juan Montalvo, residente en París. Respuesta de éste a la carta de Rivas Groot (noviembre 3 de 1887) en diciembre 28 de 1887, la que confirma sus juicios valorativos acerca de La Lira Nueva y elogia el prólogo del Parnaso. Otra carta de Rivas Groot a Benito Pérez Galdós, de enero 28 de 1877, en la que al enviarle un ejemplar de La Lira Nueva, él vuelve a asumir el liderazgo del grupo "de los poetas de La Lira Nueva". La fotocopia de esta carta, cuyo original se halla en la "Casa-Museo Pérez Galdós" de Las Palmas, fue facilitada por el Dr. Rivas Sacconi. También hemos leído la correspondencia entre Rivas Groot y Rubió y Lluch que se ha publicado en el Epistolario de Miguel Antonio Caro y otros colombianos con Joaquín Rubió y Ors y Antonio Rubió y Lluch (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982) 139-202. La correspondencia entre Antonio Gómez Restrepo y José María Rivas Groot aparece en el Boletín de la Academia Colombiana 5 (1951): 130-138.

32 Antonio Gómez Restrepo, "José María Rivas Groot," Páginas Escogidas (Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943) 6. También en "José María Rivas Groot, 1863 -1923," Boletín de la Academia Colombiana 23 (1987): 337-341 y en "José María Rivas Groot," Santa Fe y Bogotá 2 (1923): 341-346.

33 Al respecto Hector H. Orjuela en Las Antologías Poéticas de Colombia advierte que "al mediar del año 1884 empezó a salir por entregas una nueva antología preparada por Julio Añez . . . La primera edición de la obra probablemente se dio a las prensas en 1884". Sin embargo, añade en una nota a pie de página que "la edición más conocida es la definitiva de 1886-87: Parnaso Colombiano Colección de poesías escogidas por Julio Añez. Estudio preliminar de don José Rivas Groot (Bogotá, Librería Colombiana, Camacho Roldán y Tamayo), 2 v. No se incluye aquí la nota "Al lector" de la 1a. ed." (Las Antologías Poéticas de Colombia [Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1966] 45).

El Dr. José Manuel Rivas Sacconi confirma la observación de Orjuela pero clarifica que la obra no vino a terminarse "sino cuando las entregas estuvieron completas y fueron encuadernadas en los tomos, con el Estudio preliminar y los índices. No hay dos ediciones, sino una sola, que se publicó por entregas, como era costumbre entonces, recogidas luego en tomos" (Carta personal, septiembre 14 de 1989).

34 Marcelino Menéndez y Pelayo, Historia de la poesía hispano-americana, ed. Enrique Sánchez Reyes, (Santander: Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1948) 479.

35 Hemos podido hallar y leer los siguientes ejemplares de La Nación donde aparecen varias de las Cartas americanas de Valera:

Cartas americanas -- El Parnaso Colombiano IV, A.D. José Rivas Groot, "La Nación [Bogotá] 30 de octubre de 1888.
Cartas americanas -- El Parnaso Colombiano V, A.D. José Rivas Groot, "La Nación [Bogotá] 16 de noviembre de 1888.
Cartas americanas -- El Parnaso Colombiano VI, A.D. José Rivas Groot, "La Nación [Bogotá] 4 de diciembre de 1888.
Cartas americanas -- El Parnaso Colombiano VII, A.D. José Rivas Groot, "La Nación [Bogotá] 7 de diciembre de 1888.
 Pueden también leerse estas cartas y otras sobre diferentes temas en Cartas americanas dirigidas por D. Juan Valera a D. José Rivas Groot sobre El Parnaso Colombiano (Bogotá: Imprenta de "La Nación": 1889); Cartas americanas (Madrid: Fuentes y Cardeville, 1889).

36 Clarín, Palique, "Cosas de América," Madrid Cómico (s/f): s/p.

37 Forero Otero 23.

38 Aunada a esta influencia en Silva conviene también señalar la influencia decisiva de Rivas Groot en José Eustasio Rivera. Del libro José Eustasio Rivera, poeta de promisión de Luis Carlos Herrera Molina, S.I., transcribimos el siguiente testimonio:

también recibió influjo decisivo del doctor José María Rivas Groot como atestigua un condiscípulo de José Eustasio, don Lope Posada Azuero, en el "Eco Rotario" de abril y mayo de 1957. El artículo se titula "Aspectos de la vida escolar de José Eustasio Rivera".

Dice Posada Azuero:

' . . . Pero cuando Rivera recibió su verdadera consagración de poeta fue en la ocasión en que visitaba la Escuela Normal el Doctor José María Rivas Groot, a la sazón Ministro de Instrucción Pública . . . [e]l Ministro llamó a su presencia al joven Rivera, y con palabras muy afables que disiparon un tanto la natural timidez del alumno, después de felicitarlo por su inclinación al cultivo de la poesía, le pidió que recitara alguna de sus composiciones . . . [c]uando Rivera terminó de declamar el hermoso poema . . . el Doctor Rivas Groot, levantándose de su asiento, bajó del estrado, abrazó con efusión al poeta, diciéndole: "Joven Rivera: quiero imponerle el deber de publicar esta bellísima producción poética que

acabamos de oírle, y le aseguro con certidumbre que Colombia espera mucho de usted" '. Luis Carlos Herrera Molina S.I., José Eustasio Rivera, poeta de promisión (Bogotá: 1968) 36-38.

El poema que leyó Rivera se intitulaba "Aguila andina".

39 Estos testimonios han sido ratificados por el Dr. José Manuel Rivas Sacconi: "Más bien trató de despertar vocaciones latentes, apartarlas del camino de seguir las rutas tradicionales, y lanzarlas a nuevas experiencias. Eso logró con I.E. Arciniegas, con C.A. Torres, con Gómez Restrepo, etc., y sobre todo con J.A. Silva, que perdió la timidez y recibió el espaldarazo de Rivas Groot, cuando lo presentó a los componentes del grupo de "La Lira Nueva". . . trató de congregar e impulsar a otros ingenios, no sólo en el campo de la poesía, sino de las artes plásticas, de la música, de la investigación histórica, etc. (Carta personal, Bogotá, enero 10. de 1987).

40 Para más información sobre los dos poetas, José María Garavito Armero y Nicolás Pinzón W. que aparecen en el Parnaso Colombiano y La Lira Nueva, ver Joaquín Ospina, "Garavito Armero, José María," Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Colombia, (Bogotá: Editorial Aguila, 1937) 2: 54-58. "Pinzón W., Nicolás", 3: 306-307.

41 Rafael Pombo, "Reseña del secretario Sr. Pombo", El Repertorio Colombiano (Bogotá: Rufino Gutiérrez y Hs., 1987) 2-25.

42 Elogiando el "espíritu ileso" de este poeta, Rivas Groot escribe lo siguiente de su obra en la "Anotación Preliminar" (en que se citan autores franceses, ingleses, alemanes, italianos, además de los hispanos): "En verdad nuestro poeta nunca siguió el proceder de aquellos que, ante la antigua morada de la larva, toman el capullo ya vacío de donde huyó tiempo hace el alado huésped; y que abriendo en dos la envoltura, la enseñan hueca, y dicen candorosamente á los discípulos: -- Mirad, señores: no creamos en las mariposas". . . [p]ero si ileso su espiritualismo, no quedaba sin alteración su temperamento, su organismo, . . . nuestro autor habría de quedar extenuado, de quedar eternamente triste, y así se sintió morir, . . . después de ese doble estudio del corazón humano enfermo en lo tangible y en lo impalpable. ("Anotación preliminar," Poesías de Joaquín González C. [Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas y Cia., 1889] v).

El Padre Ortega Torres, refiriéndose a esta breve anotación, agrega en sus "Anotaciones bibliográficas sobre don José María Rivas Groot," que: "es hasta ahora el único

estudio sobre González, si se descuentan breves rasgos críticos, como los de Valera" (19).

43 Expresa su propósito Gómez Restrepo de la siguiente manera:

Véase, pues, que no tenemos prevenciones contra el gran poeta; lo cual hacemos constar, pues vamos á tener la pena de disentir en algunos puntos esenciales del parecer del ilustrado Sr. Rivas Groot. Nuestras anotaciones van a formar contraste con el estudio de éste, no sólo porque encierran censura, y el estudio no contiene más que elogios, sino porque nuestro estilo es desatado é incoloro, y el de Rivas pintoresco y opulento; porque nosotros vamos á acumular las citas y autoridades para dar valor á nuestras palabras, y Rivas prescinde de las ajenas opiniones para dar la suya (p. 101).

En este mismo artículo aparecen breves estudios sobre los prólogos de La Lira Nueva y El Parnaso Colombiano. (Antonio Gómez Restrepo, "José Rivas Groot," El Siglo XX [Bogotá]: 1889).

44 Escobar López 4.

45 Rodó escribió sus impresiones de estas dos composiciones en el artículo titulado "Juicios cortos" de su libro El que vendrá. Define a Rivas Groot como "poeta pensador, en la nueva generación de nuestra América". . . "uno de los jóvenes obreros del pensamiento que . . . presiden dignamente a la renovación de esa pujante intelectualidad colombiana". Rodó interpreta muy bien el valor de la poesía de Rivas Groot: frente a las dudas del siglo y del racionalismo positivista, existe la luz de la palabra del poeta, la afirmación de la inmortalidad. ("Juicios cortos, 'La Naturaleza.' 'Constelaciones', por J. Rivas Groot," El que vendrá, 2a. ed. [Barcelona: Editorial Cervantes, 1930] 129-135).

En el Correo Nacional, sin fecha, se reproduce una "Revista literaria" de Clarín, tomada de Las Novedades de Madrid, en el cual comenta "dos pequeños poemas" de Rivas Groot. Se refiere al folleto publicado en Bogotá, en la Imprenta de Medardo Rivas, en 1895, que recoge "La Naturaleza" y "Constelaciones". El comentario es muy favorable:

Son los versos de estos poemas armoniosos, correctos en general y la rima es en ellos rica, sustanciosa sin ser rebuscada. En cuanto a las ideas, el poeta . . . se eleva á buena altura en el género escogido, cuando habla de las estrellas, sin repetir, lo que se llama repetir, lo que muchos otros excelentes autores han dicho al consultar con los callados "luminares menores" . . . el destino del hombre, las leyes de la vida. (Clarín, "'Pequeños poemas' del señor Groot," Las Novedades septiembre de 1895: s/p en El Correo Nacional [Bogotá] s/f.

46 Rafael Maya, "José María Rivas Groot," Boletín Cultural y Bibliográfico 16 (1979): 39.

47 Horacio Bejarano Díaz, "José María Rivas Groot," Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario 463-464 (1963): 122.

48 Estos cuentos y "El hermano de Monseñor (costumbres rusas)", "Cuento oriental", y "La hora exacta" se han recopilado en "José María Rivas Groot," Novelas y Cuentos (Bogotá: Editorial A B C, 1951) 255-345.

49 En el periódico La Opinión, Bogotá, 6 de agosto de 1901, se publica la noticia de que Lorenzo Marroquín y José Rivas Groot "preparan una bellísima obra de costumbres colombianas, titulada Diez millones, que próximamente verá la luz pública. Allí están retratadas, en famosos cuadros históricos y literarios, las costumbres colombianas, y en especial las que se refieren á la ciudad de Bogotá" (s/p). Esta novela luego vino a ser Pax que apareció seis años más tarde, "inconclusa y sin el consentimiento de Rivas Groot" (Rivas Sacconi, Carta personal, octubre 3, 1989).

50 Julio H. Palacio declara lo siguiente sobre el papel de los dos escritores en la novela:

Leí hace algunos meses en El Nuevo Tiempo Literario capítulos de una novela de los dos autores dramáticos, capítulos que se me antojaron vibrantes, "movidos". . . Presumí estudiando aquel esbozo cual era el contingente que cada uno de los dos artífices aportaba á la obra: Rivas Groot el decir brillante y armonioso, el alma de las frases; Marroquín, el tema, la armazón, el movimiento, el rodar del asunto, entre peripecias y enredos, hasta el desenlace ignorado. Hoy debo declarar que mis presunciones fueron aventuradas, por que los dos amigos escriben indistintamente el uno la frase

conceptuosa, el otro los sesgos del enredo. (Julio H. Palacio, "De los últimos . . .," El Nuevo Tiempo [Bogotá] 8 de junio de 1905: s/p.).

51 José Manuel Rivas Sacconi, "Datos para la historia de Pax y sus autores," Pax (Bogotá: Círculo de Lectores, 1986) VII- XIII.

52 Julio H. Palacio, en "De los últimos . . .," admira el diálogo "animado, castizo y elegante" de la obra pero considera aun más importante el manejo de los personajes, la precisión de los caracteres y el talento de "sostenerlos hasta el desenlace". A pesar de sus defectos Palacio espera que, al presentarse Lo Irremediable por segunda vez, sus autores no "deban hacerle enmienda de significación . . . la adulteración sería un pecado de literatura y arte" (s/p).

53 A José María Rivas Groot también se le atribuye la obra dramática El Dragón Rojo cuyo autor se supone hubiera sido D.J. Peregrino Sanmiguel. Sin embargo, el Dr. Rivas Sacconi me ha proporcionado una copia del drama en cuya portada aparecen las siguientes anotaciones: "El Dragón Rojo no fue compuesto por Peregrino Sanmanuel; según me informó Dr. Antonio Gómez Restrepo el que lo compuso fue don José María Rivas Groot" (Firmado por A. Arboleda en 1931). Y más abajo: "El Dr. Gómez Restrepo me ha reiterado la anterior afirmación" (Firmado por José Manuel Rivas Sacconi, febrero de 1944).

54 Antonio J. Forero la describe así: "Hemos visto el retrato de esta dama, y sus grandes ojos aterciopelados, sus líneas esculturales, su conjunto de armonía y distinción, guardan sutiles reminiscencias de Margot y sobre todo de Blanca, heroínas de sus novelas y que a no dudarlo correspondían al ideal de mujer que el novelista acariciaba en su alma de artista" (51-52).

55 José María Rivas Groot, "Una entrevista," El Co-rreo Latino-Americano [Bruselas], 20 de noviembre de 1909: 1-2.

56 Adolfo Sandoval en el penúltimo capítulo de su libro Menéndez y Pelayo (Madrid: Ediciones Morata, 1944), "La última actuación pública del maestro", alude a la última vez que vio a Menéndez y Pelayo con Rivas Groot. Transcribimos los siguiente datos para verificar la mutua admiración de los dos escritores:

Fué la vez última que vi al Maestro en la casa, en la calle Atocha, del político y escritor colombiano

José María Rivas Groot, mi entrañable amigo, y de visita yo en ella con mi mujer. Allí había ido el Maestro para darle las gracias al literato, a quien mucho estimaba, por dos novelas suyas que le enviara: Resurrección y El triunfo de la vida. Mucho parecieron haberle agradado al Maestro . . . esas dos novelas; sobre todo la titulada Resurrección . . . Pusiéronse a hablar acerca de la Sociedad Hispanoamericana que Rivas Groot fundara por los días aquellos en Sevilla, con algunos de sus amigos, historiadores todos ellos de gran relieve (235-236).

El Dr. Rivas Sacconi aclara que el encuentro con Menéndez Pelayo y Rivas Groot "no pudo tener lugar en la casa de R.G. en la calle de Atocha (donde efectivamente vivió R.G. ya casado hacia 1920, y a donde Sandoval iba de visita con frecuencia), sino en algún otro sitio de Madrid, o tal vez en el hotel o residencia donde se hospedaba R.G. en 1911 (Carta personal, septiembre 14 de 1989).

⁵⁷ Una de las biografías escritas por Rivas Groot para la Editorial Espasa fue la del del salesiano colombiano, Rodolfo Fierro Torres, SDB:

Un día me vi sorprendido con que me pidieron revisara una galerada en que el gran escritor, poeta, embajador José María Rivas Groot, hacía la biografía del Padre Rodolfo Fierro Torres. Rivas Groot era un amigo de familia, casi un compañero de infancia. [Rodolfo Fierro Torres, SDB, Memorias, al pasar los 88, 1879-1968 (Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1968) 92].

En una carta dirigida al Doctor Rivas Sacconi desde Barcelona el 23 de diciembre de 1962, al celebrarse el centenario del natalicio de Rivas Groot, Fierro Torres de nuevo hace alusión a la actividad de éste en la Enciclopedia Espasa:

La gran Enciclopedia Espasa le contó entre sus principales colaboradores de la primera hora. Y creo deberle a él, en parte al menos, si Espasa incluyó mi modesto nombre entre sus colaboradores, porque Rivas Groot era así: generoso y patriota. (Rodolfo Fierro Torres, SDB, "Don José María Rivas Groot", Boletín de la Academia Colombiana 13 (1963): 161-181).

⁵⁸ Señala Forero Otero que "Rivas Groot escribió un soneto dedicado a la fábrica de granito, mudo testigo y

albergue de un rey tan austero y sombrío como la inmensa mole. En catorce pinceladas sobrias y soberbias como del más perfecto parnasiano, el poeta colombiano plasmó, por decirlo así, las líneas severas del portentoso monumento. Y le fue adjudicado el triunfo" (55).

59 En la misma carta mencionada en la cita número 58 Fierro Torres confirma la afición y colaboración de Rivas Groot al periodismo español:

Volví a encontrarlo en Madrid. [N]o pocas veces lo encontré en las redacciones de "El Universo", "El Debate", el "ABC" y en las oficinas de la Prensa Asociada, cuyo director, el notable periodista Norberto Torcal, sentía por él verdadera veneración: entusiasmaba cuando hablaba de Rivas Groot . . . (183).

60 Germán Posada Mejía, "Misiones Colombianas en archivos europeos: Misión de José María Rivas Groot (1909-1921 y 1923)," Nuestra América (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1959) 287. Este mismo artículo se publica en Boletín de Historia y Antigüedades (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1952) 32. [El artículo es un compendio de la labor historiográfica de Rivas Groot.]

61 En el Diario Oficial de Bogotá se publicó el siguiente decreto:

Nombrase al doctor José María Rivas Groot comisionado del Gobierno de la República, con el carácter de "ad honorem", para adelantar los trabajos de consulta y copia de documentos históricos de la mencionada época colonial, en los archivos de Sevilla y el Vaticano, que tengan por objeto ilustrar la historia general y diplomática de Colombia.

Comuníquese y publíquese.

Dado en Bogotá a 4 de agosto de 1923.

PEDRO NEL OSPINA.

El Ministro de Gobierno, JOSÉ ULISES OSORIO.

(Diario Oficial 18 de agosto de 1923: 335).

62 Dos ejemplos de artículos sobre el fallecimiento del escritor son:

Antonio Gómez Restrepo, "José María Rivas Groot," El Gráfico [Bogotá] 3 de noviembre de 1923: 1076.

Adolfo de Sandoval, "Lux Perpetua Luceat Ei," La Estrella del Mar [Madrid] 2 de diciembre de 1923: 773.

CAPITULO 3

JOSE MARIA RIVAS GROOT: CRITICO LITERARIO

Prólogos a La Lira Nueva y al Parnaso Colombiano

Según Octavio Paz, la crítica es una de las características de la modernidad: "La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo."¹ Este despliegue de la razón crítica será una consecuencia del espíritu de la Ilustración y del cientificismo del siglo XIX y del cual la crítica literaria es una de sus manifestaciones. Por lo tanto, este examen de la creación literaria, afirmación y negación de la literatura del momento es una actitud moderna que está íntimamente relacionada con el surgimiento de la "nueva" filología a fines del siglo XVIII y principios del XIX.² Durante el siglo XIX el crítico se nutre en la filología para analizar las literaturas nacionales, percibir sus males y proponer

soluciones, utilizando en este quehacer muchos de los métodos de análisis de las ciencias naturales.

José María Rivas Groot tuvo plena conciencia de estar practicando una nueva modalidad crítica, producto del siglo XIX y así lo dice en el prólogo al Parnaso Colombiano:

Uno de los positivos adelantos de este siglo, de este buen siglo XIX tan incensado por unos, tan flagelado por otros, con exageración por uno y otro bando, consiste en el más lento y seguro procedimiento de la crítica literaria (para no mentar sino ese ramo), que ora se llame crítica estética, como se ha apellidado la de Sainte-Beuve, ora se intitule crítica científica, como han denominado la moderna de Taine sus amigos, ora ruede sin especial mote a imitación del ameno Macaulay, siempre va por sus pasos contados, echando la base antes de aventurarse en el terreno y de proferir el anatema o la alabanza, y sólo lanzando la una o el otro después de ver el asunto a todas sus luces y de consultar los orígenes, medios, propósitos del autor y de la obra.³

Crítica científica que cautelosamente "antes de proferir el anatema o la alabanza" analizará "el asunto a todas sus luces" y rastreará los antecedentes, los procedimientos y propósitos del autor. Esta actitud crítica tan actual de Rivas Groot parece haber sido soslayada por la crítica, aunque algunos autores reconocieron que el estudio de Rivas Groot en el Parnaso Colombiano "era el primer estudio serio de conjunto que de nuestra lírica se hacía"⁴ y que "Rivas es hoy nuestro primer crítico, poniendo por supuesto a un lado al Sr. Cano y al Sr. Merchán".⁵

Esta aseveración hecha por un contemporáneo de Rivas Groot, acerca de su posición de liderazgo con respecto a Sanín Cano en la crítica literaria colombiana, sitúa a Rivas Groot más justamente como teorizador y pensador del desa-

rollo y evolución de la literatura colombiana. Actitud crítica, que no es solamente una toma de conciencia del quehacer literario de su país, sino una reflexión sobre la literatura del presente, de sus necesidades actuales en consonancia con los nuevos tiempos que se viven. Desde este punto de vista, se comentarán a continuación los dos prólogos de Rivas Groot. La lectura de ellos señalará la presencia de la "nueva" crítica literaria surgida en consonancia con el desarrollo de la filología del siglo XIX.

De los dos prólogos, el del Parnaso Colombiano es el más sustancioso. En él desarrolla más detenidamente las ideas expuestas en el de La Lira Nueva. Ambos estudios son de 1886, aunque por el comentario que de ellos hace Gómez Restrepo en el periódico El Siglo Veinte parece que apareció primero el de La Lira Nueva. Seguimos aquí este orden para el análisis.

Rivas Groot entra en la arena crítica de La Lira Nueva humildemente; breves serán sus palabras porque la obra en sí es "un cuerpo íntegro de ideas"⁶ que "engendran deducciones claras para el tinoso lector" (II), ideas que brillan "por sí solas" y hacen que "el crítico lea entre líneas" (II). A pesar de esta aclaración que pone énfasis en la ideología presente en La Lira Nueva, se ha tratado de analizar la obra con esquemas críticos gastados dentro del modernismo. El tratar de ver La Lira Nueva como una obra no del todo lograda de renovación del verso exclusivamente, ha dejado de lado el "cuerpo íntegro de ideas" al que alude Rivas Groot.

No es nuestro propósito aquí hacer un análisis de las poesías del libro, pero sí señalar que no es del todo fortuito que el libro se inicie con la poesía "En Marcha" de Ismael Enrique Arciniegas, la cual es una declaración de los nuevos tiempos que se viven y de la necesidad de la juventud de ponerse en marcha, en consonancia con el pensamiento moderno europeo:

En Marcha

Al porvenir con paso giganteo
Avanza, ¡oh Juventud! Sonó la hora!
Potente de la sombra enervadora,
El pensamiento se alza como Anteo.

Los dioses ya se van, y erguirse veo
La Ciencia en sus altares vencedora.
Ya irradia en las tinieblas luz de aurora!
Ya rompe sus cadenas Prometeo!

La augusta voz de redención se escucha,
Y la Razón alumbra el limbo oscuro
En donde esclava la conciencia lucha.

¡Adelante! El combate ha comenzado:
Entonemos el himno del Futuro
De pie sobre las ruinas del Pasado! (7-8).

Un nuevo combate ha comenzado que es el de la razón, el de la ciencia que alumbra las tinieblas y que arroja a los dioses. Específicamente está aludiendo Arciniegas a la crisis universal del pensamiento moderno, ocasionado por el surgimiento del positivismo que destruiría antiguos valores y creencias, y destrozaría la fe. Crisis existencial que afectó hondamente al hombre moderno, y que sería reflejada por el modernismo, como ya lo apuntó Federico de Onís.⁷

La Lira Nueva es el portavoz de este "hondo cambio histórico" que amalgama ideas heterogéneas a veces con-

tradictorias, pero que forman parte de todo ese caldo de cultivo puesto en ebullición por el racionalismo. Heterogeneidad sagazmente advertida y aceptada por Rivas Groot, como una expresión de la actualidad intelectual, cuando aclara que la obra está formada "de elementos heterogéneos (pues tampoco se presenta en lo intelectual esa homeomeria de los griegos, que refutó Lucrecio tan poéticamente)" (II).

A este nuevo movimiento intelectual bogotano al cual pertenecen los poetas de La Lira Nueva, alude Rivas Groot:

Algunos amigos, interesados por el lustre de las letras patrias e iniciados en el movimiento intelectual que de años a esta parte se verifica entre nosotros, concibieron a la vez la idea de un libro que marcara el camino recorrido y enseñara el que debía transitarse en lo venidero (II).

Surge a principios de siglo, "una necesidad de despertar el arte, adormecido en cierto pseudo-clasicismo" (II). Esta necesidad "seguida con juvenil arrebató por los que sentían ardores en las venas y deseos de ritmos marcados" no fue compartida por todos; algunos "buscaron por solo refugio contra la oriental francesa la casera letrilla castellana" (III). Implícito aquí la eterna lucha entre los tradicionalistas, cultivadores de letrillas castellanas, y los renovadores que introducían formas francesas.

Pasa luego revista a los autores que antecederon a La Lira Nueva, Caro, Gutiérrez González, Pinzón Rico, Isaacs, Nuñez, Pombo, De Fallon, y entre los extranjeros Nuñez de Arce, Campoamor, Bécquer, Victor Hugo quien "ha tenido como ninguno otras atracciones para los espíritus abiertos, y muy

especialmente (bueno es consignarlo . . .) para los poetas de La Lira Nueva"(XI). Este padrinazgo de Victor Hugo no sólo sobre esta nueva generación de poetas, sino sobre Rivas Groot, sería severamente criticado por sus contemporáneos. Gómez Restrepo le tacha su principal defecto: "su defecto, pues no le reconocemos sino uno que sea de importancia, y es, su excesiva admiración, o mejor, su idolatría por Victor Hugo" (El Siglo Veinte 134). Victor Hugo--para muchos modernistas--representó al maestro que había abierto previamente los surcos que ellos ahora hollaban.

El propósito que lleva Rivas Groot es el de indicar el movimiento intelectual actual, señalando los autores del pasado que han influido en el presente, los extranjeros imitados, para luego recordar tres autores de La Lira Nueva que han desaparecido. El libro es "un cuerpo íntegro de ideas" en el fondo por "la aspiración a los asuntos filosóficos docentes y la ausencia de otros baladíes" (XI). Entra dentro de la ausencia, la poesía intimista, amatoria, que refería "al público intimidades que éste ni necesitaba ni quería saber" (XII). Esta ruptura con la poesía romántica amatoria, se mantendrá a lo largo de toda la estética de Rivas Groot. En cuanto a la forma, la unicidad reside en "el deseo de revestir la idea con imágenes que destaquen objetivamente sus contornos y la carencia absoluta de versos agudos, agonizantes o ya muertos" (XII).

A continuación pasa a considerar los asuntos que debilitarán los ya rimados. Rivas Groot pide que se "vuelva

los ojos por un momento a nuestra Historia nacional" y dentro de ella a los distintos períodos, la conquista, la colonia, la independencia (XVII-XX). Otra vena propuesta, muy en consonancia con los tiempos que se viven, es el de la poesía científica, que cantará los triunfos del hombre sobre las fuerzas naturales. Esta fue una veta muy cultivada por los modernistas, que asombrados ante los logros científicos y tecnológicos del hombre en el siglo, los poetizarán. Cantos a "las conquistas de las época" ya realizados por Victor Hugo y Sully Prudhomme entre otros.

Entre las cualidades que debe tener un buen poeta, Rivas Groot señala la fe y su servicio a la humanidad dolorida:

Hoy día el poeta ha de asomarse a todos los abismos, ha de gemir sobre todos los dolores, ha de vendar todas las heridas; como Cristo, ha de levantar a todos los débiles caídos, como Cristo, ha de llorar con los vivos que lloran a sus muertos (XXII).

Esta misión cristiana del poeta, singulariza a Rivas Groot, pues en medio de un siglo de dudas, de dioses que agonizan destronados por las nuevas corrientes filosóficas, el autor levanta un himno de fe, actitud que no variará con los años, pues será también así en sus novelas Resurrección y El triunfo de la vida.

Otra constante de su producción es el tema de la naturaleza, que adquiere el sentido de volver a lo prístino, a lo no tocado por la civilización:

. . . guarde la Naturaleza para el poeta que se una a ella en las plenitudes rumorosas de una selva, cierta enseñanza de sus días primeros, revelaciones de anteriores génesis, verbos de sus primitivos

arcanos; y al par descubra allí al soñador de realidades las correspondencias misteriosas de la montaña con el nido, del mar, que aún se estremece por haber visto a Dios una sola vez, el día de su creación, con la luna, que es como ya se dijo, la herradura que dejó caer el caballo negro de la Noche (XXIV).

Este trozo, de auténtica prosa modernista por la belleza plástica de sus imágenes y metáforas, descubre la fuente inagotable de inspiración que representa para Rivas Groot la naturaleza. La naturaleza, en esta cita, desvela no sólo los primitivos secretos sino que revela la red de correspondencias misteriosas. Las correspondencias, tan cultivadas por los simbolistas franceses (*Les Correspondences* de Baudelaire), aquí ya aparecen para sugerir, como en aquéllos, los misteriosos vínculos entre el cielo y la tierra (en lo citado arriba "la luna" o "el mar"). El poeta, añade Rivas Groot, debe, "en una inmersión sagrada de la Naturaleza" descubrir las "vibraciones desconocidas, corrientes ignoradas, ritmos ocultos" (XXIV). La presencia de la naturaleza que enseñará verdades originales y primitivas al poeta, fue uno de los tantos temas del romanticismo que nutrió el modernismo: "lo fundamental dentro del romanticismo--y de hecho en toda la poesía moderna--es la evocación de una época primordial en la que el hombre se reconcilia con la naturaleza".⁸

El prólogo a La Lira Nueva se cierra con lo que debe ser el lema del poeta: Cristo, la república y la naturaleza, sintetizando así los tres temas principales que el poeta debe cultivar.

El "Estudio Preliminar" del Parnaso Colombiano se abre con la explicación de sus propósitos, esta vez más ambiciosos y extensos:

. . . mi propósito consiste en trazar a largos rasgos el movimiento poético en la época lenta de la Colonia, primero, y luego en los revueltos años de la lucha por la Independencia y en los corridos desde que la alcanzamos, y en los cuales se ha avanzado bajo nuevas influencias y con diversas aspiraciones; y una vez traído ese desenvolvimiento, epilogar y entrar, por lo que respecta al presente y al futuro, en las deducciones generales que sugiere tan dilatado asunto (III).

Lo guía un deseo de valorización del pasado literario colonial, pues disiente de "la flaca tarea de escarnecer el pasado antes de y sin desear conocerlo" (IV). Así pasa revista a autores y obras, algunas olvidadas por la historiografía literaria. Concluye dando las razones de dicho estudio, primero, "porque siempre son preciosos esos remotos ensayos" y "obra piadosa es conservarlos"; segundo, porque ha "hallado datos que en algo rectifican tal cual lugar de algún historiador literario y nombres de autores o composiciones que hasta hoy no habían figurado en ningún estudio" y tercero, "porque presentando el mal o el bien en el pasado, podremos más seguramente buscar lo bueno y apartar lo malo en el futuro" (XXII).

Después de recorrer el período de la Independencia, signado por los temas relacionados con la libertad, empieza en la sección IV con el Parnaso Colombiano:

estudio en que voy a limitarme a enunciar las tendencias de algunas épocas y los autores extranjeros que nos han llevado por ciertos caminos; y después de mentar entre los poetas de este parnaso unos pocos de los muchos que han sobresalido y se han mostrado como tipos de varias aspiraciones, me

permitiré dar una ojeada a lo malo que aún nos queda, y a señalar, hablando en abstracto y sin mentar personas ni composiciones, algunos graves resabios que nos restan; e indicaré muy humildemente las vías que pueden seguirse de acuerdo con las necesidades de los tiempos (XXVII).

Esta claridad de propósitos se concreta en un análisis agudo de las figuras más importantes del romanticismo que han pesado en la literatura colombiana, el Duque de Rivas, Zorrilla y Espronceda, aunque reconoce que el romanticismo "trajo en lamentable abundancia los versos agudos, plaga de la gloriosa época" (XXXI).

La mención de Victor Hugo aparece unida a otro concepto muy importante dentro del modernismo, el del poeta mago, cuyo origen generalmente se asocia a este poeta, aunque no nace con él. Victor Hugo difundió en su obra y especialmente en su poema **Les Mages** este concepto, aunque la génesis del mismo se remonta al Renacimiento.⁹ A propósito de una estrofa del poeta Miguel Antonio Caro, Rivas Groot expresa:

Ese enaltecimiento del poeta por el poeta, esa dignificación de sí mismo, ese alzarse pontífice del arte, ese **ungirse mago de la creación toda**, es cualidad peculiar de los verdaderos líricos, principalmente de Victor Hugo, y tanto meritoria cuanto menos le agrada a cierta crítica minuciosa que no sabe ver en todo ello, como debía verlo, la suprema esencia del lirismo. (XXXIII, el subrayado es nuestro).

La cualidad esencial de un verdadero poeta reside en la posibilidad de convertirse en mago de la creación, es decir, el poder descifrar y transmitir toda la red de "correspondencias misteriosas" aludidas al final de La Lira Nueva (XXIV). Cualidad no del toda apreciada, acota Rivas

Groot, por "cierta crítica minuciosa" incapaz de descubrir la esencia poética.

Otros autores ya mencionados en La Lira Nueva aparecen nuevamente valorados aquí. Importa pasar ahora a las falacias de la poesía actual, algunas ya mencionadas en el prólogo de La Lira Nueva: la poesía erótica, los epigramas y apólogos, las composiciones burlescas (XLIII-L). No es por falta de mérito de los autores, sino por los temas escogidos y las formas empleadas, que la poesía actual ha sido severamente criticada. Se deben volver los ojos a la tierra, al misterio, a los dolores ajenos, a los asuntos históricos (XLIV). Efectos anacrónicos son los producidos por la mezcla de paganismo y cristianismo, y por las extensas epopeyas heroicas. Se viven otros tiempos:

La máquina, que hoy a nadie impresiona, y la extremada extensión de la obra, contraria a exigencias de nuestra época, son causa del desuso en que se hallan aquellos trabajos (L).

Esta conciencia de nuevos tiempos industrializados y de la necesidad de adaptar la poesía a ellos se vuelve a repetir más adelante. La aceleración impuesta por la técnica moderna, somete al poema a una mayor brevedad y concisión:

La brevedad parece hoy necesaria en poesía. Tal vez el alemán Heine y nuestro castellano Bécquer, entre otros ciento, han hallado en parte la forma poética requerida en nuestros días de ferrocarriles aéreos y cables submarinos. Tal vez a esa concisión necesaria se deba la resurrección del soneto, que hoy todo lo invade y en que vacían variadísimas ideas desde Sully Prudhomme hasta Anthero de Quental. Nótase un espaciamiento de idea en una reducción de forma (LIV).

El renacimiento del soneto responde a la brevedad de las formas poéticas que se cultivan en esos días en Europa,

formas concisas y breves en consonancia con la aceleración del momento histórico de ferrocarriles aéreos y cables submarinos. Aguda visión de vivir un nuevo concepto temporal, el tiempo de la modernidad, el de la modernización socio-cultural que determina la producción literaria del modernismo, según lo vienen demostrando desde hace un tiempo Evelyn Picon-Garfield, Ivan Schulman y otros críticos ya mencionados en el capítulo 1. 10

Nuevos tiempos han originado un nuevo lector, "quizá más pensador que en otros, y requerido a la par por opuestas ocupaciones, que hacen premioso el tiempo" (LIV), y que exigen temas universales. Esta universalidad, única manera de vencer el tiempo del progreso, es una constante en Rivas Groot: "¡ Venid, venid, ideas universales, imágenes eternas, asuntos imperecederos!" (LII). Nuevo arte que requiere, "un pensador profundo en un artista perfecto" (LIII).

Temas universales e infinitos exigen liberar el arte de restricciones: "¿A qué, pues, las restricciones en el arte, si los modelos no las tienen?" (LII). Arte sin escuelas, ni géneros, como el que promulgará el modernismo; escuchemos a Rivas Groot:

No impongo escuelas ni géneros, primero, porque no tengo autoridad para hacerlo, y luego . . . porque no creo en géneros y escuelas, en un sentido absoluto. Nunca he hallado el deslinde completo entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo clásico y lo romántico, etc. Todas esas definiciones no responden sino a lados sobresalientes del arte, a aspectos de una misma y eterna esencia, que ni están completamente aislados ni deben jurarse guerra a muerte por caprichos de preceptistas. El alma humana es una, y una es la Naturaleza exterior (LII).

Esta libertad de escuelas y de géneros, para Rivas Groot, no se extiende al verso, pues "son imperdonables las licencias y las arbitrariedades en la estructura del verso" (LIII), y así debía de ser por lo temprano en que fueron formulados estos principios en Colombia. No hay que olvidar que el modernismo surge primero en la prosa.

Después de aseverar que se les debe exigir "originalidad a los poetas" (LIV), que la deben buscar en los "infinitos asuntos apenas espigados" (LV) como la naturaleza, la historia universal, la Patria, asuntos ya indicados en La Lira Nueva, pasa a analizar la situación del poeta en la época presente.

Como en el prólogo anterior, aquí también la ciencia es tema de la poesía. No sólo "divulgará lo descubierto" sino que se adelantará preconizando lo por descubrir, porque "Casi todos los descubrimientos científicos han sido profetizados por los poetas" (LIX). Esta unión de ciencia y literatura, que tuvo tanta difusión en Francia (recuérdese las obras de Julio Verne) representa para Rivas Groot no sólo un nuevo tema poético, sino una necesidad del siglo.

Producto de ese siglo es Rivas Groot y él ofrecerá las típicas ambivalencias de esa "época de reenguiciamiento y remolde" como tan agudamente definiría Martí a la modernidad.¹¹ Aunque Rivas Groot ha cantado los logros de la ciencia, no deja de advertir el cuadro de destrucción y exterminio ofrecido por la misma:

Hoy la ciencia . . . nos muestra el mundo físico en la perpetua guerra de todos los seres, en la implacable lucha por la vida; nos muestra un

colosal festín en que los convidados se devoran. ¿Las copas? cráneos; ¿la bebida? sangre. Si los convidados ríen, es para mostrar los dientes con que muerden. La especie sacrifica a la especie, la raza a la raza, el individuo al individuo . . . El instinto, vivir; el medio, matar; la ley, el odio (LX).

En este desolador paisaje creado por los adelantos científicos, es imposible dejar de advertir aquí la prosa cortada y vibrante del modernismo que a través de las elipsis verbales ("¿Las copas? cráneos; ¿la bebida? sangre") y de la representación de la vida como un banquete de destrucción de la especie humana, está reflejando los estragos causados por los adelantos científicos. En esta visión de la especie que destruye para poder subsistir se sienten los ecos de The Origin of Species (1859) de Darwin. Pero frente a la destrucción, Rivas Groot contrapone su fe en la humanidad, en el amor, en el ideal, en la moral eterna "que restablece la armonía de las cosas, y es voz de amor, voz de olvido, voz de perdón, voz de abnegaciones ocultas" (LXII). Y será precisamente el poeta, el que revelará esta verdad y belleza absoluta, pues es dotado de una "mente privilegiada por Dios para ver lo que no todos ven, para escrutar lo que no todos escrutan, y para revestir sus visiones con grave pompa de imágenes que otros no hallan" (LXII-LXIII). Presenta aquí nuevamente el concepto del poeta mago, que ha sido provisto de una "mente privilegiada por Dios".

Esta actitud conciliatoria se sintetiza plásticamente cuando concluye que "Por dicha, hay almas-águilas que vuelan

donde los peces-filósofos se ahogan" (LXIII). Imágenes de elevación espiritual que armonizan perfectamente con su fe y confianza en el hombre, con el racionalismo, y alabanza del progreso. Este optimismo en la humanidad se entronca con las figuras señeras del período anterior de construcción nacional, tales como, Echeverría, Sarmiento, Bello, y forma parte de un ideario mundial, como ya ha sido señalado por Picon Garfield y Schulman: "La fe y confianza en el hombre y en el triunfo del raciocinio por parte de Bello pertenecen a un sentimiento mundial".¹² Desde este punto de vista, no extraña encontrar otras similitudes con el período anterior, como son la "trinidad sagrada: el Bien, la Verdad y la Belleza" (LVIII).

El poeta debe evitar ser "como [esos] tísicos de la inteligencia, [que] respiran con un solo pulmón" (LXIV) y aprender a mirar todos los "aspectos de una misma idea" (LXIII). Todo debe caber dentro de su alma, lo grande y lo pequeño, el pasado y el futuro, abarcando así "lo que Dios hizo uno y que las mezquindades dividieron" (LXIV).

En el siguiente párrafo es de destacar el paralelo entre la naturaleza y la catedral que de alguna manera retrotrae al similar creado por Baudelaire en sus **Correspondencias**. Rivas Groot describe el "pasmoso recogimiento" que el poeta:

sentirá al cruzar por las sombras seculares de una catedral, donde las pilastras, robustas como troncos de floresta, y donde las amplias bóvedas, entre cuyas sombras dilatan extraña pupila los ángeles de piedra, esbozan, en penumbras misteriosas, como alas azules y sueños de siglos. Y de la misma suerte, con temor religioso entrará

en una vieja selva, cuyos troncos arrancan como pilastras de templo, y enmarañados arriba en negruras sagradas, engendran santos temores y leyendas seculares (LXV).

La presencia de una nueva prosa plástica, llena de sugerencias misteriosas le permite a Rivas Groot describir el recogimiento que el poeta siente ante la catedral y una selva, penumbras misteriosas producidas por las pilastras de la catedral, "robustos troncos de floresta", y los troncos de la selva, "pilastras de templo", transposición semántica que identifica los sentimientos que despiertan la catedral y la naturaleza. La naturaleza resulta el templo que debe ser descubierto por el poeta, como el poema de Baudelaire lo expresa:

Naturaleza es templo donde vivos pilares
dejan salir a veces tal cual palabra oscura;
entre bosques de símbolos va el hombre a la
ventura,
que lo contemplan con miradas familiares.¹³

Para Rivas Groot el verso debe ser el arma de combate contra el invasor:

el poeta, arrancando las cuerdas aceradas de la
lira flagela con ellas al tirano, y sacando de
fragua desconocida el verso ardiente, lo estampa,
rojo y humeante, sobre la espalda del enemigo de
los pueblos (LXVI).

Este verso ardiente, rojo y humeante, como exigía la nueva estética, nuevo por la originalidad de sus imágenes y por su hondo poder de sugerencia, recuerda los Versos sencillos (V), de Martí:

Mi verso es como un puñal
· · · · ·
Y de un carmín encendido
· · · · ·
Es del vigor del acero
· · · · ·

Con que se funde la espada.

El poeta beberá además en otra fuente, bendecirá las labores, "las tareas honestas" sin olvidar que mientras haya dolor e injusticia en la humanidad, debe olvidarse de lo personal, para servir a la humanidad. Servicio social de la literatura, que nuevamente retrotrae a la época anterior de organización nacional.

Lo nuevo aquí es precisamente este cuestionamiento de las necesidades actuales de la literatura nacional, reflexión de la "nueva" crítica sobre la obra literaria. Rivas Groot conoce a los parnasianos y simbolistas. Está al tanto de la evolución del pensamiento filosófico y científico. Exhibe a lo largo de ambos prólogos una universalización literaria que era uno de los rasgos dominantes de los modernistas. Si su actitud aparece atemperada es porque en él predominó, frente a las rupturas y escisiones de los modernistas, una concepción moral del arte. Ambos prólogos abogan por una libertad de temas, independencia de estructuras gastadas, un nuevo modo de sentir aunado a nuevas maneras de expresión que introducen la poesía en la prosa.

**"Prólogos" a los dos tomos de la Vida de
Jesucristo de Monseñor Bougaud**

El rescatar estos prólogos del olvido permite reconstruir e historiar las causas de la pérdida de la fe

que azotó a los modernistas. Por otro lado, estos prólogos iluminan otro fenómeno denotativo del modernismo, el renacimiento religioso y el espiritualismo como una consecuencia de la "bancarrota de la ciencia," veta cultivada por muchos artistas ante la desolación e incredulidad de la época.

Las obras de José María Rivas Groot, en particular sus novelas, revelan la vacuidad del hombre ante la ausencia de Dios y la pérdida de la fe de fin de siglo. En los "'Prólogos' a la Vida de Jesucristo de Monseñor Bougaud" (1900), Rivas Groot percibe agudamente esta época llena "de angustias, de zozobras, luchas, fiebres y vacilaciones".¹⁴ En ambos prólogos reflexiona sobre las circunstancias que llevaron a la sociedad a lucir "la moda de la impiedad, el empeño de destruir la fe" (65). El panorama histórico-social descrito ayuda a clarificar las novelas y cuentos de Rivas Groot, que analizaremos en otro capítulo.

El comienzo del vacío espiritual data del siglo XVIII francés cuando los filósofos de la Enciclopedia, según Rivas Groot, se consideraban "los verdaderos profetas del género humano, nacidos para instruir y juzgar a los hombres" (64). Como consecuencia, estalla una "recia guerra":

los filósofos, con sus escritos; los cortesanos con sus dichos agudos, en que prodigaban la impiedad para merecer el título de cultos y adelantados; el pueblo con sus ímpetus revolucionarios, todos en Francia, al morir el siglo XVIII, parecían de acuerdo para demoler, en un día dado, el edificio del catolicismo (65).

El "vértigo de la incredulidad" se expandió por toda Europa, convulsión del pensamiento que parecía reafirmar lo

que Voltaire manifestaba, que "cansado de oír repetir que doce hombres habían bastado para fundar el cristianismo, él quería probar que bastaba uno sólo para destruirlo" (65). Por lo tanto, rigió la persecución del clero, los monasterios fueron vaciados, los altares de las iglesias completamente arruinados. En fin, la Razón pareció ser la vencedora (65).

Al espectro sombrío de la duda y el escepticismo se unieron también almas fuertes, "criadas robustamente a los pechos de la Iglesia" (66). Entre los desertores se hallan escritores como Hugo, Lamennais, Michelet, que por unas causas o por otras se alejaron de la fe y abrazaron la incredulidad de la época. Añade Rivas Groot:

. . . y como ellos muchos escritores connotados, después de servir a los intereses de la fe, sintieron penetrar en sus espíritus la niebla del escepticismo, . . . vieron alzarse . . . el espectro sombrío de la duda (66).

En los prólogos Rivas Groot presenta una visión retrospectiva de otros siglos para "sacar lecciones y experiencia para los tiempos venideros" (73). Considera al siglo XVII uno de los grandes siglos para el catolicismo. Varios escritores, entre ellos San Francisco de Sales, Bossuet y Fenelón, lograron unir la historia, la filosofía y la política a "la grandeza del sentimiento religioso". Aunque independiente, la filosofía está bañada de religiosidad. Es por ello, afirma Rivas Groot, que

Descartes gasta su vida en demostrar la excelencia de Dios; Malebranche y Leibnitz demuestran la sabiduría del gobierno de Dios en toda la naturaleza; Spinoza mismo . . . recibe una ráfaga de luz, vuelve la mirada a las alturas y reconoce

en el amor divino la base más honda de la moral humana (73).

Aunadas a este movimiento se hallan la poesía y las artes: aparecen el *Paraíso perdido* de Milton, los dramas religiosos de Corneille y Racine, y en la pintura la vida de San Bruno pintada por Lesueur.

En contraste el siglo XVIII no supo aprovechar la riqueza acumulada en el siglo anterior. Las ideas se encajan dentro del marco volteriano. La destrucción imprime su sello en todas las actividades del ser humano. Sin embargo, en el siglo XIX se empezó a sentir un espíritu nuevo encaminado a "ideas más graves, estudios más profundos" (74).

Es interesante detenerse en la descripción de Rivas Groot sobre la segunda mitad del siglo XIX, "siglo indómito", como lo denomina Victor Hugo. En estos prólogos Rivas Groot informa sobre las causas del renacimiento religioso:

las últimas generaciones, acaso menos impresionables y fantásticas, pero sin duda más razonadoras y graves, más investigadoras y serenas, después de interrogar con ansiedad a la ciencia, después de plantear los grandes problemas sociales, después de observar, con lujo de ejemplos funestos, las últimas consecuencias del socialismo ateo, se han vuelto hacia Cristo, han predicado de nuevo la doctrina del amor y el sacrificio, y han plantado de nuevo la cruz en los muros del hogar, en las puertas de las escuelas, en la cima de los capitolios . . . El individuo y la sociedad han sentido el vacío tremendo que forma, por decirlo así, la ausencia de Dios (67).

Importa aquí mencionar que Rivas Groot estaba al tanto de los últimos avatares ocurridos en Francia con el pronun-

ciamiento de Brunetière, "Après une visite au Vatican" (1895), que proclamó el fracaso de la ciencia en lo que concernía a las cuestiones esenciales del hombre. Aunque Rivas Groot no menciona el texto de Brunetière, sí alude a él: "Ultimamente el conocido director de la Revue des deux mondes, Fernando Brunetière, pronunció una notable conferencia en que, con razones frías e indiscutibles, ponía de presente 'la derrota filosófica'" (68). La "bancarrota de la ciencia" (70) idea iniciada por Paul Bourget, fue luego retomada por Brunetière.¹⁵

Este renacimiento espiritual inunda la historia, la ciencia y la literatura:

. . . se ha demarcado ese renacimiento de que estamos hablando: aún en las esferas de la fantasía, en el campo de la novela, que tanto se ha ampliado en este siglo, se nota la sana influencia indicada. Otro tanto podríamos decir en lo tocante a la poesía. Los espíritus cultivados, cualquiera que sea su esfera de acción, han sentido la necesidad de volver los ojos a la altura, de abrir las alas a los vientos que llevan hacia las cimas eternas (68).

La progresiva resurrección moral del momento fue anunciada y estimulada por la poesía. Sus cantores fueron Hugo con sus **Odas** y Lamartine con las **Armonías** y **Meditaciones**. Fue un triunfo de la fe y el resurgimiento de un espiritualismo:

El espiritualismo abrió las alas; se pensó de nuevo en Dios, en el alma, en el libre albedrío, en el deber, y un acento de gozo, un grito de inmortalidad salió de aquellos pechos lacerados (76).

Con respecto a Colombia, las ideas filosóficas de la época influyeron en la actitud y percepción de los

escritores y conciudadanos, porque como nos explica Rivas Groot en los "Prólogos" anotados:

no faltaron aquí las persecuciones de carácter antireligioso; ciertos sectarios . . . también movieron guerra a Cristo y a su Iglesia; congresos hubo en donde, con originalidad harto plagiada de los convencionistas franceses, se habló de los "dogmas de la república", para oponerlos a los dogmas eternos del catolicismo; expidiéronse leyes que contrariaban la voluntad religiosa de los pueblos; quísose imponer la dictadura de las conciencias; . . . sopló el viento iconoclasta . . . Algunos apologistas católicos, como Groot, Caro, Ortiz, a semejanza de Montalembert, lucharon con denuedo en desigual combate (69-70).

Rivas Groot agudamente describe la crisis del catolicismo en los siglos mencionados, crisis que permite una mejor comprensión de la finalidad de sus novelas y cuentos, cuyos argumentos demuestran la necesidad humana de la búsqueda de Dios.

Al describir Rivas Groot el surgimiento del espiritualismo en la literatura, se adelanta en siete años al artículo de Manuel Díaz Rodríguez, "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo," (1907), que se incluye en casi todas las antologías sobre el modernismo por esclarecer dos corrientes del modernismo, la vuelta a la naturaleza y el misticismo.¹⁶ A diferencia de Díaz Rodríguez, Rivas Groot a través de los prólogos analizados, no considera la vuelta a la naturaleza y el renacimiento espiritual como caracteres del modernismo, sino como una necesidad de esa nueva literatura sobre la cual él ha teorizado en los prólogos.

La verdadera originalidad

En una serie de artículos publicados desde el 2 de abril hasta el 17 de septiembre de 1903 en el periódico El Renacimiento, la crítica de José María Rivas Groot se expone sobre otro tema: la originalidad y el plagio.¹⁷ Nuestro escritor colombiano inicia su estudio sobre la originalidad especificando claramente sus propósitos en el ejemplar del 2 de abril de 1903:

Al tratar este asunto, observaremos primero lo que sea la originalidad en las obras de imaginación, y luego en las obras de crítica, y hasta qué punto sea permitido ó censurable el plagio en las unas y en las otras. Veamos si los grandes maestros han incurrido en grandes plagios, sin haber perdido la verdadera originalidad (1).

Al igual que René Doumic en su estudio sobre Loti, Rivas Groot observa que el escritor "no es ni puede ser original de una manera absoluta" porque "puede haber novedad, originalidad relativa, pero no la originalidad de lo inaudito" (1). Prosigue a demostrar su tesis presentando varios ejemplos de escritores acusados de plagiar pero cuyas obras han perdurado a través de los siglos.

A Campoamor, autor de las *Doloras*, se le acusó de haber tomado de Victor Hugo algunas de las frases de sus obras, pero a pesar de ello Campoamor tuvo vida literaria propia. Para esclarecer esta cuestión Rivas Groot se auxilia del estudio de Juan Valera sobre el tema, "La originalidad y el plagio", en donde rastrea imitaciones y plagios dentro y fuera de España y llega a la conclusión que en muchos casos

"la imitación no sólo ha sido tolerada, sino recomendada en todas partes" (citado por Rivas Groot, 1). Numerosos son los escritores que nombra Valera para demostrar que en todos ellos existen imitaciones o copias de otras obras, verbigracia, las "Soledades" de Góngora imitan a Virgilio; Fray Luis de León reproduce pasajes de Horacio, Platón, Píndaro, y Cicerón, etc. Todo esto comprueba que en la historia de la cultura "la copia es un hecho constante" (1), y que aún en los poetas mayores, añade Rivas Groot, sus obras son "un tejido de plagios en la forma ó en el fondo" (1).

Se pregunta el autor si a pesar de todo esto se les pueden considerar originales a estos hombres representativos, plagiarios del arte. Anticipando la respuesta que dará al final de sus siete artículos, Rivas Groot responde con una cita de la obra de Valera arriba mencionada:

La verdadera y buena originalidad ni se pierde ni se gana por copiar pensamientos, ideas ó imágenes, ó por tomar asunto de otros autores. La verdadera originalidad está en la persona cuando tiene ser fecundo y valer bastante para trasladarse al papel que escribe, y quedar en lo escrito como encantada, dándole vida inmortal y carácter propio (1).

Rivas Groot dedica exclusivamente el ensayo número II sobre este tema¹⁸ a presentar el hecho de que Shakespeare también utilizó varias fuentes para los asuntos de sus dramas. A tal efecto Rivas Groot presenta las opiniones de Chateaubriand y Taine sobre el dramaturgo, autor que conocen a fondo y que a pesar de los evidentes préstamos, admiran en él el talento de su fantasía y defienden su originalidad indiscutible.

Sin entrar en un estudio detallado de las fuentes a donde Shakespeare fue a buscar asuntos para sus dramas, el crítico colombiano nos presenta una lista de las obras "consultadas". De **Amleth, Rey de Dinamarca, que vengó la muerte de su padre, y otras aventuras de Belleforest, brotó su famoso drama, Hamlet:**

Aquel cuento, con su enredo inverosímil, con sus aventuras mal tejidas, con su personaje borroso en la leyenda, al pasar por la imaginación del poeta toma las tintas vigorosas de su fantasía, palpita con sus emociones; y surge el Hamlet del drama, vivo, real, con todas sus tristezas y sus vacilaciones . . . (14 abril, 1903:1).

De la misma manera Shakespeare incorpora muchos otros asuntos que "eran del dominio universal" a sus otros dramas. Según Rivas Groot, un crítico de Shakespeare sostiene que el drama **Cimbelina** se inspiró en las leyendas **El Romance de la Violeta**, **el Romance de la bella Juana**, **el Cuento del Decámeron**, y **El Milagro de Nuestra Señora**. Añade el vate colombiano que

Los personajes, que no eran sino sombras en la leyenda, cobran cuerpo y vida y pasiones en el drama. Parecen desprenderse del fresco gótico, donde una mano tímida los había diseñado y . . . surgiendo de la neblina legendaria, se presentan en las tablas, se agitan, se interpelan, luchan, ríen y lloran, con verdadera risa, con lágrimas reales (14 abril, 1903:1).

Prosigue Rivas Groot a mencionar brevemente varias fuentes a donde fue a buscar Shakespeare los asuntos de sus dramas: **Otelo** salió de la novela de Cinthio; la balada escocesa, **Tomás el remador** sirvió para el **Sueño de una noche de verano**; **Macbeth** y el **Rey Juan** de las crónicas de Holinshed, de otra crónica de Hall fue **Ricardo III**; de una

novela de Bandello, **Mucho ruido por nada**; el **Cuento de invierno**, de la novela **Pandosto** escrita por el inglés Roberto Green (14 abril, 1903:1). El harto conocido drama, **Romeo y Julieta**, añade Rivas Groot,

es un argumento tratado por Luis da Porto, de quien lo tomó Mateo Bandello, á quien le copió luego el asunto Pedro Boisteau, quien á su vez se vio plagiado por Arturo Brook, de donde sacó su drama Shakespeare. Y aquí debemos observar que antes de dar Shakespeare su drama en Londres, ya en Madrid se estaba representando con el mismo asunto la comedia romántica de Lope de Vega, "tragicomedia", **Castelvines y Monteses** (14 abril, 1903:1).

En una pirueta humorística Rivas Groot también se "plagia" a sí mismo al entresacar una página de uno de sus cuentos, **Julieta**, publicado en 1897. El trozo se refiere al estudio de Mr. Nonsense, personaje del cuento, sobre los plagios de Shakespeare. El comentador afirma que el dramaturgo inglés "no había hecho sino plagiar a otros poetas ingleses" en los epítetos y expresiones sobre los animales que cita en sus obras. Veremos este trozo al analizar el cuento más adelante.

En la sección III de "La verdadera originalidad" Rivas Groot se concentra en los plagios o imitaciones de Victor Hugo señalados por Biré.¹⁹ El crítico francés sostiene la opinión de que la escena final del primer cuadro en **Lucrecia Borgia**, fue inspirada por el **Ricardo III** de Shakespeare (21 abril, 1903:1) y que la última escena del drama del poeta francés pertenece a **Duquesa de Amalfy** de Webster. Los paralelismos van más allá del tema pues incluyen también la ambientación: los monjes desfilando y cantando los salmos en la sala donde yacen los féretros (21 abril, 1903:1).

Merle, antiguo Director del Teatro de la Porte Saint Martin, señala además que la tercera parte de Lucrecia de Borjia de Hugo está basada en la tragedia Pelerin Blanc. Sostiene que Hugo "no hizo más que tomar asunto donde lo hallaba" (1). Rivas Groot, sin embargo, considera, en defensa de Hugo y otros escritores, que

si hemos de dar fe a lo que nos dicen los críticos que han señalado tales préstamos, y si esto de los plagios es en verdad asunto muy grave, tendríamos que la literatura es una encrucijada en que todos se desvalijan (21 abril, 1903:1).

Manifiesta su disgusto con estas acusaciones severas y ridículas a través de la defensa que Brunetière hace sobre la obra de Hugo al censurar los juicios críticos de Biré. Concuerta con Brunetière, que el poeta y todos los escritores, por decirlo así, calcan "las ideas y los sentimientos de los que le han precedido en el arte . . . pero dándoles á esos sentimientos y á esas ideas el encanto, la novedad, el color de su genio" (21 abril, 1903:1). El plagio, además, es una actitud generalizada ya que, afirma Rivas Groot, "no hay sino una originalidad relativa":²⁰

Todo se enlaza, todo se deriva, todo se hereda en la literatura. No se ha presentado todavía ni el poeta sin genealogía, ni la escuela literaria sin maestros, sin modelos, sin antecesores. En el Arte, como en la Naturaleza, no existe la generación espontánea (2 mayo, 1903:1).

Rivas Groot señala a la vez que esos préstamos e influencias no sólo se hallan "de un poeta a otro, de una a otra literatura, de una escuela a otra escuela sino también de un arte a otro", y sin embargo, los grandes escritores, conscientes de lo que es la verdadera originalidad, "y de

que ella no consiste en lo inaudito" (2 mayo, 1903:1) revelan la influencia de sus predecesores. Frecuentemente un tema es usado por diferentes poetas, pero la originalidad en ellos consiste en haber otorgado a este tema matices originales que los convierte en piezas únicas.

En consecuencia, el tener antecesores no significa negar el genio propio de un artista y de una escuela, es decir, su verdadera originalidad:²¹

Y así como Shakespeare, gran plagiaro de dramas y leyendas, fue un glorioso innovador en el teatro, y Hugo, acusado de las mismas faltas, fue uno de los jefes del romanticismo, y Glück, imitador de muchos otros autores, produjo una inmensa transformación en la ópera moderna, del propio modo Pablo Dubois fundó en Francia, imitando a los florentinos del siglo XV, una nueva escuela de escultura, y toda una generación de artistas militó bajo sus estandartes . . . y han producido obras verdaderamente originales (23 mayo, 1903:1).

Posteriormente Rivas Groot demuestra con ejemplos de poetas, de pintores,²² de escultores, que el artista verdaderamente original debe nutrirse en las obras de otros artistas y conocer bien las escuelas universales. Su inspiración no sólo proviene de sus antepasados sino también de sus contemporáneos, es decir, el público mismo, así "autores y lectores colaboran en la obra del artista" (1). Esta doctrina de colaboración múltiple la desarrolla Wagner en su libro el Arte del porvenir.²³ El compositor alemán aboga por la colaboración múltiple y heterogénea del público en la obra del artista para que la obra "sea verdaderamente original, grande y duradera" (9 junio, 1903:1). El escritor aislado de la sociedad "nada puede inventar". Por lo tanto,

afirma Rivas Groot, el artista debe establecer vínculos con su sociedad para crear una "invención colectiva" que deleite y conmueva a la generalidad de los hombres (9 julio, 1903: 1):

Y así como las obras de arte necesariamente brotan y se entreabren merced a esa savia colectiva, sus frutos deben volver á la colectividad y han de deleitar a la multitud, pues una obra artística no dura sino cuando conmueve á la generalidad de los hombres (9 junio, 1903: 1).

Por consiguiente, el arte "debe resultar de la colaboración de todos" y así llegar a ser una expresión no sólo humana sino también trascendental. Es ese el arte que Wagner denomina "el arte del porvenir" que exhibe la verdadera originalidad del artista alejado de esa otra originalidad "consistente en lo inaudito, en lo extravagante, en lo exótico" (9 junio, 1903:1).²⁴

Una novela colombiana. Notas sobre Blas Gil

Este artículo de Rivas Groot sobre la novela Blas Gil de José Manuel Marroquín, se publicó en la Revista Colombiana en abril de 1896, y fue reproducido por La Época en mayo y junio de 1896.²⁵ Importa aludir brevemente a él porque en sus conceptos reconocemos no solamente al autor de los prólogos a La Lira Nueva y al Parnaso Colombiano, sino al teorizador de una nueva novela opuesta a la romántica.

Rivas Groot comienza señalando las innovaciones formales en la novela que responden a la teoría de "el arte por el arte":

Todas las frases están cinceladas primorosamente; y se nota en el corte y desenvolvimiento de ellas que trabajó una mano de maestro . . . las frases llegan a veces cargadas de palabras ricas, sonoras, nada comunes, de muchos quilates.²⁶

La obra, según Rivas Groot, se puede comparar con Pepita Jiménez de Valera por el lenguaje cuidado y castizo. La presencia de voces rescatadas de los clásicos del Siglo de Oro le otorga "un sabor de buen vino añejo recién sacado del sótano y servido en copas elegantemente talladas a la moderna" (XL). La imagen no podría ser más feliz para describir ese quehacer de redescubrir lo mejor de la Edad de Oro en una época moderna, quehacer que fue admitido por los modernistas luego de vivir la invasión galicista.

Sorprende "la ausencia de descripciones" en Blas Gil que la separa de la novela realista (XLI), "todo pasa en la novela como detrás de una gasa" (XLI). Hay un insinuar más que ver gestos en los personajes, especie de niebla que borra los rostros pero deja resonando las palabras para que el lector pueda imaginar los rostros que las profieren (XLI).

Los retratos morales, "retratos internos" a la manera de la novela psicológica "están hechos por manera que poco a poco vamos formándonos la imagen externa del personaje" y el lector "se finge la fisonomía de personas que ha tratado en el mundo" (XLIII). Esta indefinición de los personajes, se advierte mucho más en las mujeres, personajes que no tienen existencia real, cuyos perfiles esbozados con "líneas ideales" permiten ser actualizadas en bellezas predilectas

(XLIV). En estos conceptos de Rivas Groot es imposible dejar de pensar en Margot, el personaje femenino de su novela Resurrección, amada por todos los artistas porque de alguna manera ella encarnaba la representación individual de la belleza ideal, como se analizará más adelante.

Otro elemento de la novela Blas Gil que destaca Rivas Groot en la caracterización de los personajes, y que lo separa de la novela romántica, es que los personajes "no concluyen," no mueren, como es de rigor en el género, sino que "siguen viviendo" (XLIV-XLV). Son como vidas inconclusas, brochazos de encuentros humanos, "como sucede en este sendero de la vida" (XLV).

La novela satisface tanto a los que van buscando el "arte por el arte" como a los que persiguen "el arte por la idea" (XXIX). Hay en toda ella una "mesura, cierta preocupación de no perder el equilibrio, de rehuir toda exageración" (XLV), cualidades tan caras a la producción posterior al romanticismo.

En los conceptos de Rivas Groot sobre Blas Gil se decantan los elementos de la nueva novela, la modernista, alejada de la romántica y la realista en lo siguiente: la desrealización de la realidad que ve todo como a través de una "gasa", la transformación de la materia novelesca en materia estética, la preocupación por la forma, la indefinición de los personajes ideales, la mesura en el tratamiento de las descripciones y en la perspectiva novelesca.²⁷

Se ha intentado, a través del análisis de los prólogos y del último artículo, mostrar una vena de Rivas Groot olvidada por la crítica y que lo coloca en una posición de liderazgo como teorizador de la nueva literatura. Su crítica literaria no sólo analiza las necesidades de la literatura colombiana en consonancia con los tiempos que se vivían, sino que da a los escritores las pautas a seguir relacionadas con la "nueva" novela, la poesía y el ensayo, al mismo tiempo que cuestiona el concepto de originalidad en el arte. Sus ensayos detectan el hondo cambio histórico que les tocó vivir a los modernistas de fin de siglo y cómo algunos canalizan la crisis de fe y de creencia en una literatura espiritualista, religiosa.

Notas

1 Octavio Paz, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia (Barcelona: Seix Barral, 1974) 48.

2 "[C]uando en el siglo XIX se habla de 'filología', siempre se está haciendo referencia a la 'nueva' filología, cuyos logros principales incluyen el desarrollo de la gramática comparada, la reclasificación del lenguaje en familias y el rechazo final del origen divino del lenguaje" (Aníbal González, La crónica modernista hispanoamericana [Madrid: José Porrúa Ediciones, 1983] 14). Véase también Aníbal González, La novela modernista hispanoamericana (Madrid: Gredos, 1987).

3 José María Rivas Groot, "Estudio Preliminar," Parnaso Colombiano, Julio Añez (Bogotá: Camacho Roldán y Tamayo, 1886) I:III.

4 Antonio Gómez Restrepo, "José María Rivas Groot," Páginas Escogidas, José J. Ortega Torres (Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943) 14.

5 Antonio Gómez Restrepo, "José Rivas Groot," El Siglo Veinte [Bogotá] 1889: 134.

6 José María Rivas Groot, "Prólogo" La Lira Nueva (Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía, 1886) I. Todas las citas subsiguientes en el texto corresponden a esta edición.

7 Federico de Onís, "Introducción," Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932 (New York: Las Américas Publishing Co., 1961) XV.

8 Cathy L. Jade, "Tópicos románticos como contexto del modernismo," Cuadernos Americanos 233 (nov.-dic. 1980): 116.

9 Gioconda Marún, "De sobremesa: el vértigo de lo invisible," Thesaurus 2 (1985): 368.

10 Evelyn Picon Garfield, e Ivan Schulman, "Las entrañas del vacío": ensayos sobre la modernidad hispanoamericana (México: Cuadernos Americanos, 1984), "crece la necesidad ahora de considerar el modernismo, la modernización y la modernidad como fenómenos colindantes del mismo fluir socio-cultural", 13.

11 E. Picon Garfield, e I. Schulman 21.

- 12 E. Picon Garfield, e I. Schulman 22.
- 13 Charles Baudelaire, Las flores del mal, trad. Nydia Lamarque, (Buenos Aires: Losada, 1965) 49. Es oportuno mencionar que el mundo de las correspondencias para Baudelaire era un modo de abandonar la realidad, el realismo. Modernidad estética que no era precisamente una copia de la realidad sino producto de la imaginación (M. Calinescu, Faces of Modernity, 54).
- 14 José María Rivas Groot, "Prólogos a los dos tomos de la Vida de Jesucristo por Monseñor Bougaud," Páginas Escogidas (Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943) 66.
- 15 "The slogan of 'the bankruptcy of science'--an idea which had already been given some currency by Paul Bourget-- was stridently taken up by Brunetière, who argued for the replacement of 'purely positivistic demonstration' by 'purely visionary intuition' (James McFarlane, "The Mind of Modernism," Modernism, eds. Malcolm Bradbury, and James McFarlane (New York: Penguin Books, 1983) 77.
- 16 Manuel Díaz Rodríguez, "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo," El modernismo visto por los modernistas, ed. Ricardo Gullón (Barcelona: Labor, 1980) 103-114.
- 17 José María Rivas Groot, "La verdadera originalidad," El Renacimiento 2 de abril de 1903: 1.
- 18 José María Rivas Groot, "La verdadera originalidad," El Renacimiento 14 de abril de 1903: 1-2.
- 19 José María Rivas Groot, "La verdadera originalidad," El Renacimiento 21 de abril de 1903: 1.
- 20 José María Rivas Groot, "La verdadera originalidad," El Renacimiento 2 de mayo de 1903: 1.
- 21 José María Rivas Groot, "La verdadera originalidad," El Renacimiento 23 de mayo de 1903: 1.
- 22 En la parte VI de sus ensayos Rivas Groot señala que aun en los grandes pintores como Rafael y Dominiquino se pueden observar ciertos plagios o identificar sus obras con las de artistas anteriores. Entre los ejemplos mencionados están La Transfiguración de Rafael y La Comunión de San Jerónimo. Éste, añade Rivas Groot, "es un triste plagio" (El Renacimiento 26 de mayo de 1903: 1). Rivas Groot hace suyas las palabras de Mérimée cuando opinó sobre

las **Tres Gracias** de Rafael que "la copia es superior al original". Esto prueba que también en el arte, el artista se nutre de otras obras para su creación, sin que esto por el contrario, reste valor al original.

23 José María Rivas Groot, "La verdadera originalidad," El Renacimiento 9 de junio de 1903: 1.

24 En un ensayo adicional sobre "La verdadera originalidad," publicado en El Renacimiento, el 17 de septiembre de 1903, Rivas Groot aboga que la originalidad de la música moderna tiene elementos análogos a la música antigua. Comparte su afirmación con las ideas de Wagner en el Arte del porvenir, quien observa que "no es posible reflexionar con algún detenimiento sobre nuestro arte, sin hallar los lazos que lo unen con el arte de los griegos". Rivas Groot reitera sus ideas expuestas en los ensayos anteriores de que la originalidad no existe en lo inaudito y añade que la música moderna posee "sus primeros elementos en el ritmo de la música griega".

25 Ricardo Pardo, "Esta edición," José Manuel Marroquín, Blas Gil, ed. José Pardo (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973) xxxiv.

26 José María Rivas Groot, "Una novela colombiana. Notas sobre Blas Gil," prólogo, Blas Gil, de José Manuel Marroquín (Ricardo Pardo XXXIX-XL). Todas las citas corresponden a esta edición.

27 Compárese los conceptos de Rivas Groot con los dados posteriormente por la crítica: "El narrador modernista opera de otro modo, como corresponde a su propósito del realizador. Alejado de la acción, no mantiene relaciones espacio-temporales con los personajes. Apenas ve lo que ocurre a su alrededor; la excesiva preocupación embelesadora se lo impide: tiende a sustituir la descripción precisa por referencias impresionistas, distanciadoras" (Germán Gullón, "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista," Cuadernos Hispanoamericanos 286 (abril 1974): 177).

CAPITULO 4

NOVELAS

Resurrección

"[E]l modernismo fue la necesaria respuesta contradictoria al vacío espiritual creado por la crítica positivista de la religión y la metafísica." ¹ Esta respuesta adopta distintas modalidades, una de las cuales fue la vuelta a un nuevo espiritualismo, al misticismo, como reacción contra el utilitarismo imperante. En oposición al naturalismo y al dogmatismo científico, Resurrección (1901) de José María Rivas Groot, propone el triunfo del arte y de la religión, de la vida espiritual sobre la material.

La trama argumental de la novela gira alrededor de personajes artistas, "sociedad de almas superiores" (73), redimidos por la influencia benéfica de Margot y de la religión. En la casa, en el lago de Enghien, del padre de Margot, el barón Chastel-Rook, se reúne durante el verano un grupo de artistas: Pablo, el marino-escritor, el pintor Jenkins, el poeta Dularier, el músico Blumenthal, el ex

príncipe polaco Zonawisky que cultiva todas las artes, el escritor-narrador de los hechos y el abate Croiset. Todos admiran a Margot, cuya belleza oriental, hispana, exótica atraerá profundamente a Pablo. Ese verano Pablo y Jenkins debido a una desavenencia entre ellos se retan a duelo. La irracionalidad del hecho es vivida por todos pero no se animan a detenerlo. Finalmente el duelo no se lleva a cabo pues Pablo debe partir para participar en el bloqueo de Pekín. Los artistas se separan con la promesa de verse otra vez el próximo verano. Sin embargo, éste será diferente. La enfermedad de Margot, no identificada, agudiza y ella muere no sin decir antes "Resurrección". Posteriormente, la llegada de Pablo crea otro momento de ansiedad entre todos, pues el marino impotente ante la muerte de la amada Margot, desaparece sin decir palabra bajo la creencia general de que en él anida la idea del suicidio.

La muerte de Margot tiene un influjo benéfico en todos ellos. Dularier, el autor de poemas de la muerte y de la destrucción, compondrá el poema "Resurrectio", himno a la resurrección de la vida. Las pinturas de Jenkins evolucionan del impresionismo y prerrafaelismo, al simbolismo, cuando pinta el cuadro sobre la muerte de Margot; y el músico Blumenthal compone música de un profundo misticismo. Los artistas vuelven a reunirse un verano más en Enghien, esta vez para visitar el mausoleo de Margot, maravilla arquitectónica dirigida por el príncipe Zonawisky. La obra termina cuando, llamados por el abate Croisset para

asistir a la despedida de los misioneros, donde él predicará, encuentran a Pablo convertido en misionero.

Resurrección representa el himno de fe cristiana frente a las dudas de las corrientes filosóficas y científicas del siglo XIX. La novela refleja la época de incredulidad francesa durante dicho siglo, vacío espiritual que Rivas Groot ha historiado en los "Prologos" a la Vida de Jesucristo de Monseñor Bougaud", como ya vimos en el capítulo III. En esta oportunidad Rivas Groot observó que las ideas volterianas de incredulidad que enmarcan el siglo XVIII trasuntan al XIX. Sin embargo, es en este siglo que nace un renacimiento religioso, vuelta hacia Cristo, luego del fracaso de la ciencia ocurrido con el pronunciamiento de Brunetiére, "Aprés une visite au vatican" (1895), situación que claramente se explicita en Resurrección, con motivo de la aparición del poema "Resurrectio" de Dularier:

Sí Francia, fatigada más bien que envejecida, indolente, pero no atea, necesitaba acentos como esos, que vengan a despertarnos, a recordar que somos los nietos de Chateaubriand y de Lamartine, hijos de la Fe y heraldos de la gloria. Convenía que un poeta como Dularier uniera su acento a la voz de Brunetiére, de Coppée, de Pablo Bourget, de tantos otros pensadores que, desengañados de las promesas del positivismo y en presencia de la "banarrota de la ciencia", se vuelven a las fuentes de la moral cristiana, única a la cual se debe la civilización de los pueblos.²

Otras referencias a la modernidad histórico-social del siglo, se encuadran en Resurrección, dentro de los conceptos ya deslindados en el capítulo 1 con respecto a la época modernista: el culto de la razón, del utilitarismo, que deviene en una angustia metafísica; crisis de la cultura y

de la sociedad ante la exaltación de los valores burgueses en una época definida por el barón de Chastel Rook como "siglo del carbón y del humo, del riel y del dollar" (72).

La expansión de países capitalistas durante la segunda mitad del siglo XIX, está también documentada. En la novela Francia e Inglaterra se disputan el dominio de tierras ajenas. La desavenencia entre Pablo y Jenkins, que debía terminar en un duelo entre ellos, pero que no se gesta pues Pablo debe partir para el bloqueo de Pekín, ocurre por burlarse Jenkins del triunfo de los ingleses sobre los franceses en Níger (64). Luego será Pablo quien, en el salón de lectura de la casa de baños donde están los artistas reunidos, propaga la noticia de la derrota de los ingleses en Egipto (64).

I. Cuento de artistas

La novela es titulada "cuento de artistas" (62) por el pintor Jenkins, quien le sugiere al personaje-escritor:

--¿Por qué no escribe usted, copiando la realidad con algunas variantes, una novela en que figuremos los artistas enamorados de esa mujer extraordinaria y sencilla? . . . Usted podría hacer un cuento nuevo, un cuento de artistas. (62).

Esta sugerencia de Jenkins inserta Resurrección dentro de la novela de artistas, modalidad que se desarrolla durante el siglo XIX francés y que convierte al artista y el arte en objeto de la novela. Desde este punto de vista Resurrección (1901) engrosa la lista de novelas de artistas

hispanoamericanas que se iniciaría con Amistad funesta (1885) de José Martí, De sobremesa (1887-1896, publicada en 1925) de José Asunción Silva, Idolos rotos (1901) y Sangre patricia (1902) de Manuel Díaz Rodríguez.³

El cuestionamiento sobre la función del arte y del artista en la sociedad moderna aparece en la literatura alemana en la elegía "Pan y vino" (1800-1) de Hölderlin, quien se pregunta "y para qué el poeta en tiempos de miseria" y responde:

¡Pero amigo, llegamos demasiado tarde! Ciertamente es que viven los dioses, / pero sobre la cabeza arriba en otro mundo.⁴

Será Hegel en sus Lecciones sobre estética (1835) quien responde al para qué del arte y del artista, cuando concluye que el arte "ha dejado de ser el más alto menester del espíritu" en el mundo actual, nueva época que ha exacerbado las antiguas contradicciones entre cristianismo y ateísmo al máximo, donde el hombre es "el anfibio" que debe vivir entre dos mundos, el terrenal y el espiritual, que lo arrojan de un lado a otro.⁵

La respuesta del artista al fin del arte, se hace a través de la novela del artista:

Y con esta novela, pero también con reflexiones sobre el arte y el artista, sobre su condición y su función, respondieron los artistas al "fin del arte", a la comprobación hegeliana, que es también un desafío, de que "se puede esperar que el arte ascienda siempre más y se perfeccione."⁶

Estos presupuestos teóricos permiten aquí una nueva lectura de Resurrección, que analizará la situación del arte y del artista, como una respuesta a la pregunta sobre el fin

del arte en una sociedad a la que también los artistas llegaron demasiado tarde, como lo expresa el poeta Dularier: "Hemos venido tarde a un mundo ya gastado." (69).

¿Qué características personales exhiben estos artistas?. Pablo, oficial de marina, "temperamento artístico en cuerpo de atleta" (45), tenía ideas definidas acerca de la literatura, "voluptuosidad" de recorrer mares remotos, de aspirar flores exóticas, de visitar las pagodas del Ganges (45). Cosmopolita, diletante, conocedor de diferentes culturas y países, podía hablar fácilmente de todo, describiendo "con frases felices los lugares que había visitado, los pueblos varios que había conocido" (45). Creía que el hombre es uno en todas partes, y estaba convencido de la inutilidad de las guerras de los países expansionistas que deseaban "rectificar en el mapa la línea roja o azul de una frontera" (46). Con una gran sensibilidad para los colores y aromas, en Mar y Tierra--sus notas de viaje--los adjetivos y verbos eran ráfagas de olas, de selvas, de pagodas, de puertos (46).

El poeta Dularier, es el autor de "Cenizas", "poema de la destrucción, de la muerte, del olvido" que canta la desaparición de las ciudades heroicas, Troya, Cartago, Babilonia y Pompeya (52). Este tema será una constante en Dularier, quien vive la sensación de envejecer "demasiado pronto"; un año de su vida pasa dejándole sólo cenizas (69,70). El también forma parte de una generación carcomida por la duda, "quebrantada por Renán, por Anatole France"

(69), por su ateísmo.

El pintor inglés Jenkins, de la Royal Academy, es el "Digno discípulo de Dante-Gabriel Rossetti" (86). Su pintura evoluciona del impresionismo--el "estudio de los musgos en sus diversas tonalidades" (59)--a estudios con motivos sobre la muerte, luego de la desaparición de Margot.

El músico Blumenthal, maestro de capilla, es el jorobado de figura grotesca y sublime, "mezcla de miseria y de nobleza, de dolor y de inspiración" (55). Gran admirador de Wagner, sus ideas estéticas acerca de la música, "la más ideal, la más divina manifestación del alma" (57), permean toda la obra.

Producto de ese siglo es el príncipe Zonawizky, ser que se asfixia en esa época del carbón y del dólar, del humo y del materialismo. Se representa en él al decadente, que va de una actividad a otra, sin tomarle sentido a nada, para luego terminar aburrido, hastiado de su propia existencia: "Se apasiona por todo y todo lo hastía" (72), sus viajes, las artes, los libros (73). Todo lo ha intentado y todo lo ha dejado: la pintura, la escritura, la escultura, y "anda en busca de emociones que llenen el hastío de su existencia" (66), fluctuando alternativamente "entre el entusiasmo y el tedio" (72). El dirige la capilla de jaspe violáceo donde reposa Margot, el santuario, maravilla arquitectónica que concilia el arte con el recogimiento de la muerte.

Todos estos artistas niegan el mundo que les tocó vivir y se lanzan, a través del arte, a la búsqueda de un ideal,

del más allá. En este mundo de artistas, el arte representa el medio que les permite alejarse del racionalismo y materialismo, viviendo durante los veranos una existencia romántica en el lago de Enghien. Hay aquí un enriquecimiento de todos los sentidos, gracias a los conciertos de música que constantemente escuchan y a la exultante presencia de la naturaleza, con sus colores, matices y aromas.

En el hermoso palacio del barón de Chastel Rook, se reúnen estos artistas unidos por una misma expresión en sus rostros:

la melancolía irremediable de almas que han encontrado al mundo inferior al pensamiento (51).

Esta observación que fue hecha por el personaje narrador de los hechos, cuando vio por primera vez a estos artistas, se repetiría tres años más tarde, cuando los artistas vuelven a reunirse, en la casa del contralmirante Chastel Rook, para la apertura de la capilla donde reposan los restos de Margot:

Surgen luego en la penumbra las pupilas, y vuelvo a observar en ellas, como tres años antes, la melancolía de almas que han encontrado al mundo inferior al pensamiento (89).

Enghien fue el "oasis de perfume, de luz y de ensueños" (69), que les permitió alejarse del mundo real, de esa época gastada y carcomida por la duda, así lo expresa Dularier:

En nuestra época se vive demasiado aprisa, el espíritu se gasta en breve, el corazón envejece demasiado pronto. Un año de nuestro tiempo es como diez, como veinte años para los hombres de otras generaciones no corroídas por esta duda, no agotadas por la fiebre de un hastío sin nombre. Hemos venido tarde a un mundo ya gastado (69).⁷

La presencia de la duda, que aniquila las creencias y arroja al hombre al horror de vivir en un mundo envejecido, es vivido por estos artistas, "almas superiores" (73), que pulsán sensiblemente la sociedad que les tocó vivir, la "hora crepuscular en que las almas van a tientas" (93), según lo expresa Zonawisky. Él hace suyas las palabras del último libro de Copée, ante la proliferación de los suicidios:

los suicidios aumentan y el horror de vivir se hace cada día más patente en nuestras sociedades envejecidas, que adelantan en medio de convulsiones (94).

París, que "parece ignorar el dolor y la muerte" (94), es sustituido por lo opuesto, el lago de Enghien. Este medio permite a los artistas encontrar el ideal que ellos vanamente buscaban. Es el abate Croiset, durante el primer encuentro, quien primero "hizo la defensa del Ideal", a través de "imágenes artísticas" que cautivó "el positivismo de Pablo y el escepticismo doloroso del poeta" (51).

Margot, como veremos más adelante, representará el ideal buscado por los artistas. Para Dularier, Margot es el espíritu ansioso del más allá (63), necesidad que anida en todos los seres a pesar del positivismo imperante. Pablo, citando a Bourget en su Psicología contemporánea, así lo dice:

La visión de un más allá que explique la excelencia del Universo y nuestra propia excelencia, tal es la preocupación suprema de nuestra época, a pesar de la marea ascendente del positivismo (47).

Esta necesidad del más allá, une a estos artistas y los salva de la época que les tocó vivir. Ellos, 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. Este mundo, como veremos al analizar las reflexiones sobre el arte de estos artistas, se yergue desafiando la destrucción, la duda, el horror del mundo actual.

1. El mundo del artista: el interior.

París representó para Walter Benjamín la "capital del siglo XIX", la cultura del "interior". Fue durante la época de Luis Felipe en Francia (1830-1835) cuando se vivió la cultura del "interior." El interior fue el asilo de la vida moderna que le permitió al burgués escaparse de la severidad de su oficina y recrear en su casa un mundo de arte, de aristocracia refinada, donde reunía lo lejano y lo distante:

Para el burgués, el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar de trabajo. El primero se constituye en el intérieur. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide del intérieur que lo distraiga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente por cuanto no tiene la intención de ampliar sus reflexiones sobre el negocio hacia reflexiones sociales. Reprime las dos en la configuración de su mundo circundante privado. De allí emergen las fantasmagorías del intérieur. Para el burgués, éste constituye el universo. En el reúne la lejanía y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.⁸

Esta cultura del interior se advierte a lo largo de Resurrección, no sólo en la morada del almirante Chastel-Rook, sino en la de los artistas Jenkins y Zonawisky, que

adoptan también los gustos de la burguesía en un afán de rodearse de belleza y escapar del mundo común y corriente.

El estudio del pintor Jenkins en Inglaterra era un castillo de 1326, rodeado de un parque de olmos cuyas ramas se tendían sobre un brazo del Támesis. En su "interior" el artista, "que lejos del taller permanecía callado", se encontraba "de nuevo en su atmósfera" (84). Su espíritu se expandía ante el aroma de los barnices y la presencia de sus pinturas, y esta transformación se debía a su voluntario confinamiento del mundo exterior:

Aquí, en este retiro, quiero recogerme, puedo pintar para mí solo, para mi propia conciencia. . . (85).

En el solitario "retiro" de su estudio, torre de marfil, anida también el taller de pintura, inmensa sala tachonada de armaduras de acero, que contrastaba con los colores diversos de los paños, terciopelos, sedas, que tendidos sobre los divanes servían para el diseño de los trajes (87).

Otro ejemplo de "intérieur" es la casa de Zonawizky, donde los artistas se reunían durante los meses de invierno después de las conferencias de Taine en la Escuela de Bellas Artes. Zonawisky los invitaba a su casa "salón-museo", y mientras Blumenthal tocaba el piano, ellos dialogaban sobre el arte, el amor y la muerte:

Gozábase una delicia extraña dialogando en aquel salón-museo, entre los muebles añejos y las sederías de antaño, en compañía de los lienzos de Rembrandt, de Frans Halz y de Velázquez . . . (98).

2. Reflexiones sobre el arte

Toda Resurrección exhibe aquí y allá las reflexiones de los artistas sobre el arte, su objetivo y finalidad, la necesidad del mismo en los tiempos que se viven, su situación en la sociedad actual. Desde este punto de vista, la novela constituye, como su subtítulo la anuncia, un "cuento de artistas", que no sólo tendrá al artista como personaje, sino que también transcribirá los pensamientos de estos acerca del arte. Este reflexionar es el asunto de muchas conversaciones entre los artistas:

Zonawizky nos invitaba a su casa, y allí, al lado del fuego, mientras Blumenthal se absorbía en alguna sonata, dejábamos correr las horas conversando de arte (98).

Tres son las artes representadas, la música, la pintura y la literatura. De las tres, es la música la más definida, definición que reproduce en parte la estética de Wagner, como se lo reconoce en las disquisiciones. Es el músico Blumenthal, durante sus diálogos con el personaje narrador, quien le explicará a éste sus ideas estéticas. Para él "las artes unen la tierra con el cielo" y "no son un placer, son una necesidad del alma dolorida" en esa época, "grito de nostalgia que el espíritu lanza en el destierro" (57).

De todas la artes, la música "es la más ideal, la más divina manifestación del alma" (57). La música en el templo, logra lo que la palabra no puede, expresar el asombro del hombre ante lo infinito. A diferencia de las otras artes que de alguna manera imitan lo terrenal, la música "no

está pegada a la tierra: baja del cielo, original y pura, entona sus himnos misteriosos y flota sin tocar el suelo" e incontamida por el polvo de la tierra, asciende nuevamente (58). Es la música la que puede expresar "el diálogo tremendo del Hombre con la Muerte" (82),⁹ la que permite el ascenso "a un misticismo sereno" (56).

La defensa del idealismo de Wagner, "en estos tiempos del militarismo, del vapor, del ciclismo, de la negación y del suicidio" (58) es fervientemente realizada por Blumenthal. Wagner es el pensador que a través de sus obras, ha atacado el materialismo, "la torpeza invasora del dinero", y la negación del cristianismo por el estado moderno (58). Para Wagner son la Religión y el Arte, las dos fuerzas que redimen al hombre, teoría que trasunta en su ópera *Parsifal*, arte religioso "que contribuye a elevar el espíritu sobre la materia y viene a cooperar en la lucha entre la Religión y la Incredulidad, entre la adoración de la Belleza eterna y el culto sistemático de la Nada postrera" (59).

Durante las conversaciones entre el escritor-narrador y Pablo, que también escribe, éste define qué es la literatura y la estética, voluptuosidad comparable a las vivencias más plenas de la vida:

Para mí . . . la literatura, la estética toda es una voluptuosidad que se agrega a la voluptuosidad de cortar los mares remotos con el espolón del navío, a la dicha de respirar flores exóticas, de penetrar en las pagodas del Ganges o aspirar el humo del cañoneo cuando nuestra escuadra visita las costas del País Amarillo (45).

Pablo, que posee un estilo individual y único que despliega en todos sus escritos, tiene acerca del epíteto su propia teoría: "El epíteto para agradar debe ser como el perfume que ponemos en el pañuelo: tres gotas" (45). De su estilo se destacan el uso de las imágenes sensoriales y de los verbos acuñados en un "molde nuevo":

tenía un estilo enteramente suyo: impresiones directas, frases manchadas de color, impregnadas de aromas, con adjetivos que, por la propiedad con que se ajustaban a la sensación, parecían recién fabricados: con verbos llenos de vida, como vaciados en molde nuevo (45).

La pintura es representada a través del pintor inglés Jenkins, "discípulo de Dante-Gabriel Rossetti" (86), su técnica transcurre del impresionismo que estudia los matices y las diferentes tonalidades de la naturaleza en los distintos momentos del día, a un simbolismo metafísico después de la muerte de Margot. El también tiene conversaciones con el personaje-narrador acerca de sus pinturas y lo invita a su taller para mostrarle la colección de dibujos dedicados a Margot. Esta comunicación espiritual se inicia en el lago de Enghien.

En el primer verano Jenkins lo lleva a la floresta de Montmorency porque necesita "estudiar los musgos en sus diferentes tonalidades" (59). En este paseo Jenkins le confiesa su admiración por Margot desde la primera vez que la vio en la escalinata de su villa, admiración basada precisamente en la armonía de los matices y tonalidades entre su vestido gris aperlado y el reflejo gris del agua,

el mármóreo de las esfinges y el verdoso de los árboles, como él lo explica:

Si hubiera tenido un traje rojo, que contrastara con el verde del follaje, tal vez no me habría cautivado--los artistas tenemos tales caprichos--; pero esas tintas de un gris aperlado correspondían en gradación suave con el mármol viejo, con la media tinta del agua, con la sombra aterciopelada del follaje . . . (61).

Será precisamente esta pintura impresionista, el medio que le permitirá conocer a Margot, pues quince días después de la visión descrita arriba, mientras él, "según la escuela impresionista", se esforzaba en captar "el chispeo vivo del sol sobre la escama plateada de los troncos" (61), se acercaron a contemplar el cuadro el barón de Chastel-Rook, Margot y dos amigos. Después de las agudas observaciones de Margot acerca de la pintura, él se la ofreció y fue a su casa a llevársela, iniciando así la amistad.

Margot representará para el pintor el ideal en pintura:

yo veo en ella la nitidez de líneas, la armonía del colorido, cierta suavidad de curvas que encuentro también en el lienzo de Josefina de Beauharnais trazado por Prudhon . . . (62).

Hay ciertos puntos de contacto entre Pablo y Jenkins en cuanto que para ambos la experiencia estética es vivida sensorialmente. El primero entiende la literatura como una voluptuosidad; el segundo experimenta un extraño gozo en jugar con el color, palpar los lienzos, aspirar el olor de las pinturas:

todo artista experimenta una sensación grata, indefinible, pero poderosa e inspiradora, aun en los momentos de descanso, en jugar con el color fluido, en probar la elasticidad de la espátula, en aspirar el olor de los aceites, en palpar el tejido

del lienzo donde va a trazar líneas y a evocar sus ensueños (85).

Jenkins dilucida más adelante, en otra reunión de artistas, la relación del artista con la naturaleza. Se pregunta si el artista es superior o inferior a la naturaleza y explica que es inferior "porque la Naturaleza es más rica en líneas y colores," además por poder abarcar "lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande" y por afectar a "varios sentidos" simultáneamente (95). Mas el artista es superior a la naturaleza porque, "[h]ay en el alma imágenes que no están en el mundo que nos rodea. El pintor debe trasladar al lienzo esas concepciones del espíritu" (95). Es también superior porque mientras "la Naturaleza destruye; el pintor conserva, resucita, inmortaliza" (96).

3. Situación del artista

Resurrección sorprende cuando se proyecta frente a las novelas de artistas, porque aquí aparece una situación velada en las otras obras, la del artista-anfibio,¹⁰ quien para poder sobrevivir en ese medio controlado por la burguesía vive una dualidad: por un lado no acepta los valores burgueses materialistas, por otro--consciente de que depende de estos para subsistir--trata de complacer al burgués y de adaptarse a este nuevo mercado. Esta situación convierte al artista en mercaderes en busca del éxito, como así lo denuncia el pintor Jenkins:

Los artistas--agregó--ya no somos apóstoles, sino mercaderes. Se busca el éxito, nos mezclamos en la lucha, cortejamos con afán al público, tememos a la prensa y pensamos en el valor del lienzo que exhibimos más que en el valor de la idea que exponemos (85).

Aunque Jenkins emite este juicio, él mismo es un ejemplo del artista-anfibio: vive en un castillo de la época del rey Eduardo II, su estudio es una réplica del "intérieur" burgués, y sus cuadros se exhiben en la "National Gallery" y se reseñan en el Graphic (87).

Sin embargo, el éxito de Jenkins en este nuevo mercado depende de los críticos, que lo han rotulado "el pintor de la muerte" (87) después de la muerte de Margot. El temor a la prensa no es del todo disimulado cuando expresa:

¿Qué me importa la prensa?. Ya usted habrá visto lo que de mí han dicho pintándome como Hamlet, sentado al borde de las tumbas recién excavadas con un cráneo en la mano (86).

Y debido a esto es que desearía aislarse en su estudio y pintar sólo para él, para su "propia conciencia" (85). Esta situación de desajuste con el mercado, aunado a la constante presencia de la muerte después de la desaparición de Margot, crea en Jenkins un estado de inseguridad y de angustia, que lo lleva a intentar suicidarse dos veces, ante el futuro desolador de la nada:

el invierno pasado tuve unos instantes de duda, creí sólo en la nada definitiva . . . y extendí la mano hacia aquella cuchilla para cortarme la yugular (88).

Este desajuste del artista en la sociedad francesa, quebrantado por el nuevo mercado y simultáneamente usufruc-

tuando del mismo, ha sido estudiado por César Graña quien apunta con respecto al escritor:

the life of the writer was seen more than ever as a drama of cruel and erratic odds, leading in one direction to golden elegance and glory and in the other to despair.¹¹

4. Prerrafaelismo

Este movimiento estético inglés surgió alrededor de 1848 con Dante Gabriel Rossetti y Burne Jones quienes sentaron las bases de la "Brotherhood". En Francia, aunque ya era conocido por Delacroix, Gautier, Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, se difunde dentro de la literatura alrededor de 1880.

Este arte, que era una vuelta a la Edad Media, ha sido juzgado por G. Metken como un producto de la "angustia vital y la melancolía" ante el industrialismo victoriano. Para Metken, los cuadros de Rossetti resultan "íconos de la alienación entre el artista y la realidad", en cuanto reflejan la reacción del artista frente a la sociedad burguesa.¹²

La cosmovisión de los prerrafaelistas coincidió a fines del siglo francés con esa "ideología de exilio" y con "la condena del naturalismo materialista" al contraponer a éste un mundo espiritualizado cuyas figuras femeninas ideales, sublimes, eran precisamente lo opuesto a las mujeres marcadas naturalistas.¹³

Como ha señalado Ricardo Gullón, la influencia del pintor inglés prerrafaelista Gabriel Rossetti en los modernistas, "fue más intensa de lo que suele concederse."¹⁴ Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva, Valle Inclán testimonian en sus tipos femeninos la creación del ideal de belleza indestructible, y del amor puro acuñado por los prerrafaelistas. Como Elizabeth Siddal, la mujer "transfigurada por la muerte en ideal de belleza lánguida e incorruptible que Rossetti y la leyenda inventaron para ella,"¹⁵ también muchas mujeres del modernismo se convierten en la imagen de belleza que nada puede aniquilar. Almas ingenuas, puras, transparentes, alejadas de las distorsiones de fin de siglo: "Mezcla de erotismo y misticismo que [permitió a los prerrafaelistas] utilizar la imagen de la mujer como símbolo del alma, de la poesía,"¹⁶ mujeres etéreas y delicadas que trascienden la realidad y aspiran a ser vistas como signos de mundos ideales.

En Resurrección es Margot la mujer prerrafaelista que corporiza el ideal que todos los artistas buscan en medio del positivismo imperante:

Todos la admiramos: el abate Croiset la admira por la pureza y la ingenuidad de su alma; Dularier ve en ella a la heroína de un poema; Pablo encuentra un ser exótico que despierta en su imaginación no sé que imágenes tropicales; yo veo en ella la nitidez de líneas, la armonía del colorido, cierta suavidad de curvas que encuentro también en el lienzo de Josefina de Beauharnais trazado por Prudhon . . . Cada cual busca lo ideal, aunque por distintos caminos (62).

Jenkins resume en el párrafo anterior los elementos constitutivos del ideal femenino: pureza, ingenuidad,

exotismo, y algo más; por la nitidez de líneas, la armonía del color y de la forma, Margot encarna la modelo de una pintura. Esta asociación de Jenkins, se cumple en toda la obra. Ya desde el principio la presentación de Margot parece por su estatismo una pintura, descripción estilizada que fue un tópico modernista, la presentación de la mujer rodeada de jardines:

Los racimos de rosas blancas brillaban sobre los telones de verdeoscuro. Cada vez que el viento sacudía los gajos, una oleada de aromas envolvía la casa y se extendía por el parque. De la fachada se desprendía una imponente gradería que venía a morir en el agua. En la última grada, a uno y otro lado, dos esfinges se erguían en sus garras de mármol y tendían la mirada hacia una enigmática región desconocida, como si empinasen para contemplar los horizontes sagrados del Egipto [. . .]

Una joven apareció en lo alto de la escalinata y se reclinó en la balaustrada. Iluminada por el último rayo del poniente, vestida de claro, circundada de flores, pasó a ser como el centro de hermosura, como la nota triunfal entre todas las armonías dispersas de la Naturaleza (48-49).

Estamos frente a una pintura cuyo fondo, el jardín, armoniza perfectamente con Margot. Se dan todos los elementos de la iconografía prerrafaelista tan usada por los simbolistas y los modernistas.¹⁷ Un jardín de rosas blancas (pureza, castidad), con las consiguientes graderías escoltadas por dos esfinges (el misterio, la sabiduría exótica del Egipto) y reclinada en la balaustrada Margot, rodeada de flores, cuya vestimenta clara armoniza con toda esta naturaleza embellecida e ideal. Esta aparición de Margot se repetirá a lo largo de la novela:

Y en lo alto de aquella escalinata de mármol, la joven, dilatada las pupilas, entreabiertos los labios, como aspirando esa armonía mezclada a los aromas del crepúsculo, iluminada por lumbres

lejanas de antorchas y de estrellas, parecía colocada fuera de la vida común, intangible, bañada por un reflejo de ultratumba (49).

Margot no pertenece a este mundo, "colocada fuera de la vida común", completamente alejada del polvo de la tierra, su aparición "intangible" es "un reflejo de ultratumba". Obsérvese cómo en esta otra presentación pictórica de Margot se le ha agregado un detalle importante, la de su mirada dilatada ante un punto no referencial. Como ha estudiado Lily Litvak, la mirada en este tipo de descripciones se inspiraba muchas veces "en la Beata Beatrix de Dante Gabriel Rossetti, con los párpados caídos, la mirada introspectiva o perdida en el más allá".¹⁸ Así la ven los ojos del pintor Jenkins, cuando precisamente descubre el asunto para un cuadro en los elementos iconográficos ya apuntados y la presencia de Margot mirando hacia el horizonte:

De pronto aparecieron las esfinges que, en medio de la vegetación, destacaban su blancura y se reflejaban nítidamente en la onda sombría. Creí hallar asunto para algún cuadro del Nilo. Tomé los pinceles y me puse a la obra. De pronto en el agua tembló un reflejo gris, en medio del reflejo marmóreo de las esfinges y de la sombra verdosa de los árboles; levanté la mirada: una joven--ella, Margot--, de pie en la escalinata, y sin verme, contemplaba el horizonte (60).

Hay en esta presentación una diferencia con las anteriores. Esta cae dentro de la técnica impresionista, no sólo por los efectos de luz y sombra (blancura, onda sombría, reflejo gris, reflejo marmóreo, sombra verdosa), sino por el movimiento de los reflejos en el agua: "en el agua tembló un reflejo gris, en medio del reflejo marmóreo de las esfinges y de la sombra verdosa de los árboles."

El estatismo pictórico de las vírgenes, domina la siguiente presentación de Margot que acaba de morir:

La hermosa muerta, colocada ante la escalinata, reclinada en los almohadones, bajos los párpados, entreabiertos los labios, agitados suavemente los cabellos por la brisa del lago [. . .] y como sumergida en el letargo doloroso y dulce, parecía aspirar en su sueño los aromas del otoño que se moría, escuchar con ternura los acordes de la orquesta que sollozaba, sumergirse con languidez de angustia en la paz de aquella noche lúgubre cuajada de constelaciones.

Y en tanto las esfinges, bañadas suavemente por la luz de la luna, velaban el sueño del cadáver, y parecían llenas de recogimiento, vuelta la cara de piedra hacia los astros, como si supieran la palabra del enigma (82).

Margot parece aquí la imagen de la Virgen en el altar, que con los párpados cerrados participa, desde la escalinata del palacio, del espectáculo tantas veces contemplado por ella. No parece estar muerta, sino dormida y mecida por los acordes de la orquesta y aún aspirando los aromas del otoño. Sorprende aquí, por lo inusual, esta descripción de la muerta no entre cirios que agonizan, como estamos acostumbrados, sino al aire libre en la explanada del jardín del palacio. La razón de esto es que Margot, "[n]o ha muerto, duerme" (80), como así lo dijo el sacerdote citando el Evangelio. No faltan en este cuadro dos símbolos, uno ya mencionado, el de las esfinges que aquí interrogan a las constelaciones, segundo símbolo, "como si supieran la palabra del enigma".¹⁹

La pintura de Jenkins, "El Rapto", inspirada en la muerte de Margot, es una incursión en el tema de la muerte embellecida poéticamente:

El Rapto: era un canal sinuoso, que reflejaba melancólicamente el celaje de una aurora de otoño, aurora con toda la palidez mortecina de un crepúsculo. Todo aquello tratado con tintas frías, en una luz crepuscular interpretada con fulgores grises y sombras violáceas. En mitad del canal una barcaza, sobre la cual, como un féretro cubierto de paños morados que caían hasta el agua, iba una joven muerta, entre manojos de rosas tan pálidas como ella. De pie en la popa, rigiendo el timón, envuelta en un manto negro llena de tristeza, a pesar de la sonrisa de las encías descarnadas, se erguía la Muerte, que emprendía el viaje a una región desconocida (87-88).

La gama del violeta y del morado domina toda la composición en la que resalta esa muerta pálida con las rosas que la enmarcan. Esta presencia de la muerte, con "encías descarnadas", que podría quebrar esta estilización, no lo hace: hay una perfecta armonía de colores y formas en esta pintura, que de algún modo recuerda al barquero Caronte, trasladando en su barca, por la laguna Estigia, las almas de los muertos.

El triunfo de la vida

La novela publicada en 1916 testimonia la pérdida de la religión y de los valores sagrados y la angustia metafísica padecida durante la modernidad. La presencia del "inmenso hombre pálido" como definió Martí a la desazón espiritual, toca y marca a los personajes de El triunfo de la vida, evidenciando en sus crisis existenciales, el conflicto de esas vidas sometidas a disrupciones históricas y culturales. El proceso de la modernidad, entrevisto por Calinescu como el enfrentamiento de los valores materialistas y los sub-

jetivos del ser,²⁰ queda aquí explicitado en la sociedad parisina gastada, vieja, utilitaria y la existencia sin rumbo de algunos personajes, seres desencajados para quienes la idea del suicidio es un medio de cancelación total de la época que les tocó vivir.

La novela comienza con un diálogo entre dos personajes, Alberto y el vizconde de Ogheroff, quienes han "venido demasiado tarde a un mundo demasiado viejo" (119).²¹ Ambos viven el tedio, "la enfermedad elegante del siglo XX" (119). El hastío de una existencia sin sentido, los hace caer en un constante aburrimiento. Alberto cree obedecer el determinismo de la herencia de su abuelo y ve la muerte como única solución. Acepta la invitación de su amigo, el personaje narrador, y va a Italia donde seguramente encontrará un lugar adecuado para la construcción de su sepulcro.

En este país conoce a Blanca, hija del conde Angelini, y a Delecluze, a través de los cuales descubre el sentido de otra existencia desconocida para él. Alberto, dominado hasta entonces por el determinismo de la ley de la herencia, comprende la falacia de la misma al encontrar en Delecluze a su abuelo. Este le revela los secretos de su vida: hombre que había adquirido fama y gloria, lo pierde todo a la caída de Napoleón III. Al perder el rumbo de su vida decide suicidarse, pero finalmente no lo hace. Pide asilo en un convento y descubre que la felicidad del hombre está en la otra vida. Delecluze muere al final de la obra, feliz de ver la conversión religiosa de Alberto.

En esta obra hay un claro rechazo de la literatura decadente representada en una adaptación del conocido verso de Mallarmé: "Hélas, la vie est triste et j'ai lu tous les livres" (172).²² Estos libros, según Delecluze, son los que "han desvirtuado la voluntad y perturbado el espíritu" de Alberto (p.172).

El triunfo de la vida refleja no sólo la crisis de la modernidad, sino que resulta ser al mismo tiempo también una crítica y un análisis de esa modernidad,²³ negación del pasado y afirmación de un mundo nuevo redimido por el cristianismo.

1. Crisis del hombre moderno: vidas sin rumbo

Delecluze, Alberto y el vizconde Ogheroff, son los personajes que han "perdido el rumbo de la vida" (214). Delecluze, ser que ha vivido "toda la grandeza y toda la miseria de la gloria humana" (197), hijo de un militar y una artista, quedó huérfano a los trece años. Se dedicó a la vida literaria y luego de ganar un premio de la Academia por uno de sus escritos, fue editor de la Revista Cosmopolita, publicó su primera novela histórica y ocupó un sillón en la Academia. Después de casarse con una joven aristocrática, y de haber fracasado en los comicios para las Asambleas, publicó otro libro que desencadenó "una tempestad en la prensa" (200). Logró recibir el favor del Imperio: Napoleón III lo nombró plenipotenciario ante un país oriental y

partió. La Primera Guerra Mundial se desencadenó y el marido de su hija murió, siguiéndolo después su hija. El imperio de Napoleón III cayó. Delecluze, sintiendo que todo se había roto en su vida, sin el apoyo de la religión, sin valor para seguir luchando, decidió suicidarse y así lo creyeron todos.

Alberto, víctima de una neurosis, rico sin ocupación, cree padecer el "mismo tedio" que su abuelo, quien "no quiso arrastrar por más tiempo esta vida de hastío" (122) y en un viaje a Oriente se suicidó. Ha ensayado todo, estudios, lecturas, porque "comenzar no es nada: ¡pero proseguir!" (124) no tiene objeto "porque todo en este mundo debe tener un fin práctico" (124). Vive pensando que su fin está próximo, que él termina la vida (167).

El vizconde de Ogheroff es el hombre que "ajeno a toda vida espiritual, había aceptado la vida mundana como una misión" (119), típico producto citadino, esclavo de los compromisos sociales, "se hastía de todo, por todo y donde quiera" (120). Incapaz de experimentar ninguna emoción, ni de interesarse por nada cae en un profundo nihilismo: "Nada se apodera de mí, nada me sacude, nada me llega al corazón . . . y nada es tan largo como mis días" (120).

Como se advierte en los tres personajes, la profunda crisis del espíritu humano se cristaliza en un nihilismo que produce un estado angustioso de aburrimiento y de insatisfacción cultural. La idea del suicidio es el corolario a esta situación, angustia que "muestra que la vida está vacía, que la vida es muerte."²⁴

Sin embargo, sólo el vizconde Ogheroff se suicida (220); el apoyo de la religión y de seres con rumbo fijo ayudan a la resurrección espiritual de Delecluze y de Alberto.

Después de dominar, gracias a la conciencia, su impulso de suicidio, Delecluze viaja con otro nombre por Egipto, la India, el Extremo Oriente, Persia y la Judea. Aquí por primera vez puede meditar, y se pregunta sobre el sentido de su existencia:

¿Qué soy? ¿Qué es este mundo? ¿Por qué aparecen y desaparecen los hombres en la vida? ¿De dónde vienen? ¿A dónde van? ¿Por qué estoy en este mundo? ¿Hay algo más allá de la muerte, después del sepulcro? (213).

Preguntas metafísicas que retrotraen a los similares cuestionamientos modernistas,²⁵ y que lo llevan a la puerta de un convento en la cumbre del Sinaí. Aquí pasa meses meditando "sobre el destino del hombre" (214), crisis espiritual que no lo confina a los claustros del convento sino que, aconsejado por un monje, vuelve a la vida. Así con nuevos horizontes ante sus ojos, Delecluze aprende a amar a Cristo. Sus últimos años serán en Italia, donde consagrado a las letras, practica con Blanca la caridad.

El caso de Alberto se explyea a lo largo de la novela. Llega a Italia con la idea de construir su sepulcro; el escultor comisionado, amigo del conde Angelini, le sugiere la isla de Palmarola por la belleza del entorno, y así las obras empiezan. Pero el conocimiento de Blanca y de Delecluzé, aunado a la estimulante presencia de la

naturaleza, que le insufla un vigor desconocido hasta ahora, provocan en él una profunda transformación. Descubre el amor en Blanca, y halla en su abuelo Delecluze un consejero espiritual, quien le revela el verdadero sentido de la existencia:

No ha ensayado usted todavía ni el trabajo que dignifica y que redime . . . hablo ante todo del trabajo del espíritu, más noble y más arduo que la labor de nuestras manos; no ha ensayado el arte que eleva y extasía, ni la caridad que commueve el alma con santas e inefables alegrías (173).

Estas palabras iluminarán el espíritu de Alberto, quien decide adquirir una quinta. La dirección de los viñedos y campos de trigo, el recóndito milagro de la naturaleza de renacer siempre, el regocijo de los aldeanos ante el trabajo, opera en él una honda transformación. Puede comprender cabalmente ahora las palabras de Delecluze:

El corazón y el espíritu no pueden estar vacíos y es preciso alimentarlos con algo eterno, con algo digno de ellos, con la verdad, la bondad y el culto de la belleza (193).

2. Retorno de Cristo

Se han sabido presagios, y prodigios se han visto
y parece inminente el retorno del Cristo
Rubén Darío, "Canto de esperanza"²⁶

Este retorno de Cristo representa otro fenómeno de la modernidad, de este fin de siglo que veía desmoronar civilizaciones y culturas bajo el signo de la decadencia y que necesitaba figuras "apóstoles" para redimir a la humanidad perdida y desorientada. Desde este punto de vista El triun-

fo de la vida responde a una preocupación común a muchas obras de la época--como ha estudiado Hans Hinterhäuser en su libro Fin de siglo. Figuras y mitos. Precisamente El triunfo de la vida alude a la caída del Imperio de Napoleón III, como uno de los síntomas que arrojó a Delecluze--el personaje apóstol--al abismo del suicidio, hecho histórico que es una de las pautas de la conciencia de decadencia-- 1870--cuyo centro se daba en Francia:

Este sentimiento de decadencia se nutría de la decepción causada por el fracaso de numerosas revoluciones, así como el paralelismo establecido entre el segundo Imperio de Napoleón III y la Roma de los últimos emperadores; los estudios en torno a problemas de herencia, degeneración y enfermedades de la voluntad, parecieron confirmar este sentimiento, que terminó por desembocar en la pose decadente de desear una bella muerte, tan frecuente en los círculos literarios de los años ochenta.²⁷

Es fácil decantar en esta cita los elementos comunes a El triunfo de la vida: la caída de Napoleón III, la presencia de personajes--Delecluze, Alberto--determinados por un debilitamiento de la voluntad o por la herencia, que les hace ver la muerte como única salida, y el derrumbamiento cultural del Imperio Romano similar al del Napoleón.

Ya mencionamos en los datos biográficos de Delecluze y de Alberto los dos primeros elementos, puntualizaremos el tercero: la destrucción del Imperio Romano como un hecho similar a la caída de Napoleón en cuanto son síntomas de la decadencia cultural y provocan efectos similares, la destrucción de la vida humana. Este paralelo entre la desaparición de la actual civilización y la antigua con su religión, el paganismo, está representado a través de las

obras del escultor que hace el sepulcro para Alberto. Entre ellas hay un grupo colosal en mármol de dos gladiadores que saludan a Nerón y Popea, antes del combate, y que refleja: "todo el paganismo sensual, escéptico y suicida" (138). Eran los tiempos "en que nada valía la vida del hombre" (138), y en que era natural que el hombre joven "creyendo ciegamente en el destino, considerándose víctima de la fatalidad, inmolará su existencia" (139). Estas palabras, dichas por el conde Angelini, tienen impacto sobre Alberto, pues encajan perfectamente con la ley de la herencia, con el determinismo que él vive, según el cual debe suicidarse como lo hizo su abuelo. Cuando el escultor se lamenta de que a causa de su edad, no podrá materializar todos los proyectos sobre este período histórico tan rico en asuntos, el Conde le responde con una alusión a Alberto:

¡Ah! . . . si alguno de esos locos cansados de la vida, de esos que no comprenden el valor de la existencia, pudiera por algún sortilegio venderle su juventud, para darle el tiempo de realizar tantas obras . . . (140).

Esta humanidad descreída necesita de la aparición de un nuevo Cristo, así como ocurrió al final del Imperio, que predique el amor, la humildad, la caridad, el sentido de la existencia humana.

Con esta finalidad aparece al final del siglo XIX toda una literatura que "incorpora a la imagen del Salvador su propia conciencia de crisis, sus propios deseos de reforma religiosa y eclesiástica."²⁸ Así surgen en la literatura las figuras del santo, profeta o apóstol, cuya misión es la del Redentor de la humanidad.

En nuestra obra será Delecluze, quien tendrá esta misión, el "apóstol" como así se lo llama y describe:

Su cabeza, severamente perfilada por la fiebre, bañada por la claridad moribunda de la lamparilla, y con la majestad de la frente y el brillo de las canas, parece una imagen de apóstol (232).

Aspecto que ofrece Delecluze antes de morir, pero fue el escultor quien primero lo identifica con un apóstol, después de historiar la vida de él en Italia, y de lamentarse que con tal egregia presencia no le sirva de modelo:

con esa hermosa cabeza, con esos magníficos cabellos blancos, que hacen aureola a sus facciones regulares y enérgicas, con tal sello de ancianidad y de grandeza, sería asunto magnífico para esculpir en mármol una cabeza de apóstol. Pero nunca me ha permitido que haga su busto. (143).

La vida de Delecluze en Porto d'Anzio tiene una serie de rasgos que coinciden con la del apóstol: el amor a la pobreza y la práctica de la caridad, su bondad, la falta de ataduras sociales, el poder de su espíritu de superar la debilidad, la posibilidad de salvar existencias humanas. Es precisamente la caridad, una de sus características más sobresalientes:

éste es un "profesor de bondad". Se complace en ir por los caseríos, por los campos, por la playa, repartiendo vestidos y consolando tristezas . . . Blanca, la hija del conde, suele acompañarlo en esas excursiones . . . Cada día han de descubrir una miseria, cada día han de enjugar algunas lágrimas. Por decirlo así, la caridad en este anciano ha pasado a ser monomanía (143).

La presencia de la caridad como constante en estos personajes de fin de siglo, responde a causas sociales de la época. Las tremendas desigualdades sociales y la aparición del socialismo, ayudaron el surgimiento de estos personajes

que prodigaban la caridad, como lo hizo Jesús "el primer socialista que hizo época".²⁹ Pero en Delecluze se da no sólo esta caridad, sino la caridad de la doctrina:

Cree, como Lacordaire, que la caridad de la doctrina es la más hermosa forma de la caridad entre los hombres. Me decía que cuando les damos la verdad a nuestros semejantes les ofrecemos algo que sobrevive a la muerte y que va a florecer en el sepulcro (231).

Hay otros elementos semejantes entre la vida de Delecluze y la de Cristo. Delecluze inicia su viaje en Egipto para pasar luego a la India, el Oriente, Persia y terminar en Judea. Este periplo por las culturas de las religiones más antiguas es simbólico, pues el viaje concluye en Judea, es decir en la cuna del cristianismo. Es aquí donde se produce en él una verdadera resurrección: "Me vi muerto, sentí que mi existencia anterior había concluido para siempre" (212). Muerta así su vida anterior, se prepara para la otra vida, proceso que se logra en el convento del Sinaí. Aquí pasa semanas en silencio, meditando, tratando de ver la luz entre las tinieblas. Este "conflicto entre el espíritu inmortal y la vida transitoria", como lo define un monje del convento, no concluye en la celda sino que por consejo del monje él se reincorpora a la vida, "a la milicia activa por el Bien y la Verdad" (217). Así descubre Delecluze, el amor a Dios, luego de esta crisis de fe, y como Cristo, él también sube al monte Calvario. Aquí, orando, puede entender el objeto de la vida humana:

Subí al Calvario, penetré en la cripta del santo Sepulcro, doblé la rodilla, apoyé la frente contra aquella piedra . . . Allí medité en el dolor de Cristo y en el dolor humano . . . La luz descendió

a mi alma. Comprendí el objeto de la vida y el objeto de la muerte. Con la muerte de un Dios estaba destruido el triunfo de la muerte, y con la resurrección de Cristo veía proclamado el triunfo de la vida (219).

La resurrección de Cristo y la de Delecluze a esta nueva vida, es el triunfo de la vida sobre la muerte. Es el axioma que la novela propaga, su réplica espiritualista a los estragos de la modernidad, de las civilizaciones más avanzadas.

3. Retorno a la naturaleza y a civilizaciones antiguas

Como lo ha señalado Paz, la vuelta a la naturaleza representa la búsqueda de un origen y la reconquista de un legado.³⁰ Alberto regresa a la naturaleza y renace con el "poderoso aliento de vida" de la tierra (187) y es la naturaleza la que lo invita "a la paz y al sosiego" (187). El impacto de la naturaleza sobre la constitución quebrantada de Alberto se va marcando lentamente desde que llega a Italia, cuando se maravilla ante los crepúsculos escarlatas en Venecia (128) y "el misterio que encierra" la naturaleza (129). Después de salir de París, el contraste entre su espíritu melancólico y el paisaje exultante del lago Maggiore, lo lleva a expresar:

sólo el hombre envejece o nace marchito. La tierra se conserva fresca y fecunda como el primer día del paraíso (127).

La naturaleza es entonces para Alberto un retorno al "primer día del paraíso", vuelta a los orígenes, a las fuentes

prístinas no contaminadas por la civilización. Retorno que encierra una lección de "poesía y elocuencia" (155) para aquéllos que saben "leer mejor en el libro de la naturaleza" (189).

El retorno a la naturaleza se ensambla perfectamente con el viaje de Delecluze al Oriente, en busca de civilizaciones más antiguas y sabias que la presente. Ambos retornos significan un rechazo del materialismo y del utilitarismo de la civilización actual. Estos escritores volvieron a la civilización oriental para beber en ella los valores desmembrados en la occidental:

When the dominant tradition of the West was repudiated, there was a natural tendency to turn for enlightenment and spiritual sustenance to the East and also to other traditions remote in space and time.³¹

Hay en ambos retornos un rechazo del progreso, del tiempo utilitario, de la carrera lineal de la historia. Así se exaltan las actividades de la siega manual del trigo (189-94) como si esta "lección del trabajo" (191) fuese más noble y más auténtica que la nueva era de industrialización agropecuaria. Rechazo de la era moderna, de la industrialización que trajo como consecuencia el abandono del campo por la ciudad, convirtiéndose ésta en los centros de decadencia y del vicio. De este modo se niega la historia como evolución de la humanidad, concepto fundamental del naturalismo. Al desacreditar el progreso, se invalida el naturalismo, es decir el determinismo que dominaba a Alberto.³²

Exotismo en las novelas

Se puede considerar el exotismo como otro elemento de negación de la modernidad, de rechazo del utilitarismo, de la industrialización, del progreso material. Ya Ricardo Gullón marcó la importancia del exotismo en el modernismo³³ y más recientemente el libro de Lily Litvak, El sendero del tigre, estudia la presencia del exotismo como un elemento connotativo de toda la cultura finisecular:

el exotismo es un fenómeno que afectó a toda la sensibilidad finisecular [. . .] atrajo no sólo a pintores y poetas, sino también a ingenieros, sacerdotes, soldados y aventureros; y por esto aparece no sólo como un fenómeno literario y artístico, sino como un hecho cultural del final del siglo, insinuándose en las costumbres, las modas, las formas de vida.³⁴

¿Qué es lo exótico? Litvak lo define como "lo diferente en todo sentido, lo otro".³⁵ Es decir "[o]tra naturaleza, otra historia, otros hombres, otros modos y usos" (Litvak 17). No todo lo extranjero, agrega esta autora, es exótico, sino que debe estar en una relación "de oposición con el mundo europeo" (Litvak 18). Por lo tanto aquel país o cultura que se conoce cada vez más deja de ser exótico, pues lo que antes ofrecía un misterio y estaba envuelto en lo difuso y diversificado, ahora parece caracterizado y unificado. El propósito del exotismo literario es "hacer al lector una realidad fundamentalmente diferente por medio de una temática y una forma de expresión" (Litvak 19).

Estos fundamentos teóricos nos ayudan a dilucidar el exotismo en Resurrección y El triunfo de la vida. El exotismo aparece revertido en estas obras: por desarrollarse ambas novelas en Europa, lo exótico será aquí lo que es ajeno a esta cultura y civilización, es decir lo hispanoamericano.³⁶ Por lo tanto comentaremos en este apartado aquellos elementos que parecen exóticos no al lector hispanoamericano sino al lector europeo, para más adelante mencionar como sincretismos culturales la simultaneidad de espacio y de tiempo que surge especialmente en El triunfo de la vida.

El primer ejemplo de exotismo es precisamente Margot, cuya madre es hispanoamericana:

En aquel temperamento mixto revivía así, revelándose en algunos detalles, la sangre de la madre, renacía la nostalgia de los países remotos de la zona tórrida (Resurrección 54).

La referencia al temperamento mixto de Margot alude a que a veces su cuerpo evidencia "la esbeltez oriental" (Resurrección 52), otras veces en esta "mujer extraña, exótica" se mezclan "cierto misticismo de española, la gracia mundana de una francesa y las soñadoras languideces de la criolla" (Resurrección 54). No es extraño que este exotismo racial que une naturalezas remotas, aparezca asociado al misticismo. Ha sido Mario Praz quien ha señalado las semejanzas entre el exotismo y el misticismo: mientras el primero es una fuga en el tiempo y en el espacio, el segundo, es un alejamiento del mundo real y material en busca de la divinidad.³⁷ Margot será para los

artistas precisamente eso, una flor exótica mística, caracteres intangibles alejados de la mera cotidianeidad que ellos rechazaban.

La pasión por lo exótico es lo que motiva a Pablo a sentirse inmediatamente atraído por Margot, así lo confiesa él: "Tú conoces mi amor por todo lo exótico" (53), cuando el amigo narrador le hace notar su no disimulada admiración por ella. Más tarde, a su regreso de Pekín, él trae para Margot unas flores exóticas y confía que "[e]l aroma exótico de estas flores hará más que las drogas" (79).

El invernadero del jardín del palacio de Margot es otro ejemplo de exotismo de la naturaleza, donde "diversas plantas de América" cruzan sus gajos y hojas (53). Exotismo que continúa en la "bebida tropical, de color violeta [con] esencia del plátano y aroma de vainilla" (54) que Margot sirve a los invitados.

Para estos europeos, es el trópico el lugar exótico, y así se da en toda la literatura finisecular. El caso de *Sonata de estío* de Valle Inclán ha recibido más de una vez la atención crítica. Pero la admiración por esta naturaleza exorbitante y grandiosa ya aparece desde los relatos de los conquistadores, y el impacto de la flora y de la fauna bañará toda la literatura en un realismo mágico que tiene su razón de ser en la naturaleza del suelo americano.

En Resurrección el exotismo tropical cobra mayor fuerza en la descripción del espacio. La presencia de Margot

renacía la nostalgia de los países remotos de la zona tórrida, donde la tierra, alumbrada con reflejos de incendio, entre un vaho caliente y per-

fumado, hace brotar flores con pétalos color de llama y pájaros color de esmeralda (54).

Hay mucho de pintoresquismo en esta descripción del trópico de tierras calientes, de intensos perfumes y vibrantes colores. Pero lo más importante de este paisaje, es que precisamente es lo opuesto al parisino de estos decadentes y representa la fuerza vital que carecían estos seres carcomidos por el nihilismo.

La esfinge es otro elemento exótico que aparece en las dos novelas. En Resurrección, son las guardianas silentes del jardín de Margot, y las que después de la muerte de Margot interrogan a las constelaciones "como si supieran la palabra del enigma" (82). En El triunfo de la vida, Delecluze es el "hombre esfinge" (144) o "el hombre enigma" (143). En ambas obras, la esfinge es un símbolo que alude a un misterio. Precisamente esta vuelta a Egipto y a su religión, una de las más antiguas, no era solamente una vuelta a los orígenes, sino a su sabiduría que podía responder al eterno misterio por ser estimada como más sabia que la de los tiempos presentes:

Además, aquellas culturas, y sobre todo Egipto, servían por su cercanía a los secretos de ultratumba, por su contacto con un mundo primordial revelado en escrituras secretas y sagradas.³⁸

Aspectos estilísticos en las novelas

Como todos los modernistas, Rivas Groot siente e interpreta la vida como arte. Ambas novelas resultan com-

posiciones artísticas en donde todo es realizado con una perspectiva estética. Se logra así una desrealización de lo cotidiano por la exaltación artística, presente tanto en la naturaleza como en los interiores de las mansiones del barón Chastel-Rook y del conde Angelini.

Este propósito modernista de sublimar la realidad, se da abundantemente en el lenguaje, producto estilizado que refleja más una sensibilidad artística que una situación. Los ejemplos abundan a lo largo de las obras testimoniando la voluntad de estilo que Rivas Groot definió en Resurrección:

tenía un estilo enteramente suyo: impresiones directas, frases manchadas de color, impregnadas de aromas, con adjetivos que, por la propiedad con que se ajustaban a la sensación, parecían recién fabricados; con verbos llenos de vida como vaciados en molde nuevo (Resurrección 45).

Está aquí presente la influencia parnasiana y simbolista de la palabra con color y aroma, poetización de la prosa literaria tan característica de la novela modernista. Comentaremos estilísticamente algunos pasajes de ambas obras que ejemplifican la voluntad de estilo transcrita arriba.

a) "impresiones directas, frases manchadas de color, impregnadas de aromas": estos conceptos se observan en las descripciones de los jardines en donde la presencia de flores, colores y aromas crea un cromatismo decorativo y simbólico. Exaltación de la naturaleza que se vuelca en imágenes y sinestesias de gran plasticidad y belleza:

Los racimos de rosas blancas brillaban sobre los telones de verdeoscuro. Cada vez que el viento sacudía los gajos, una oleada de aromas envolvía la casa y se extendía por el parque (Resurrección 48).

Este pasaje corresponde a los jardines del castillo del barón Chastel-Rook y enmarcan la posterior aparición de Margot. Las imágenes visuales de las rosas blancas sobre el verdeoscuro de la vegetación se funden con imágenes olfativas, sinestesias de color y aroma que se expande prolongadamente en el parque y la casa.

Los jardines del Casino son una cantera inacabable, que bajo la influencia del impresionismo, son captados más de una vez en los distintos momentos del día:

Salimos a tomar el café al terrado que domina el lago, bajo el pabellón de los rosales. Desde allí veíamos cómo los jardines del Casino se iban iluminando con las linternas azules, rojas, amarillas, que en racimos y collares brillaban entre los árboles, y reflejándose entre las ondas, formaban en el agua regueros de chispas azulinas, bermejas y doradas (Resurrección 53).

Despliegue de imágenes visuales de color logrado por los sustantivos "racimos" y "collares" que visualmente reproducen la agrupación de las luces. Completa esta impresión el reflejo de las luces en el lago en "regueros de chispas azulinas, bermejas y doradas". Imagen nueva de las luces que se "riegan" en "chispas" de colores sobre el espejo del lago, sinestesias que funden imágenes de distinta procedencia, una relativa a los líquidos ("regueros"), y otra relacionada con el fuego ("chispas").

Al analizar el tema de las reflexiones sobre el arte en Resurrección, mencionamos la presencia del impresionismo pictórico en el pintor Jenkins, quien estudia los matices y las diferentes tonalidades de la naturaleza en los distintos momentos del día:

Necesito estudiar los musgos en sus diferentes tonalidades. ¿No ha observado usted? Hay musgos crespos como esponjas; musgos rojizos como ascuas, que se adhieren a los troncos de encina; hay musgos suaves de terciopelo verde en las junturas de las rocas; musgos de raso blanco en la corteza de los álamos; musgos grises que cuelgan de los robles viejos, como barbas druidas (Resurrección 59).

Evidentemente el impresionismo pictórico influye en este estudio de los musgos y en la selección precisa de los adjetivos calificativos. La medida alternancia en la presentación de imágenes táctiles ("crespos", "suaves"), con visuales ("rojizos", "blancos", "grises"), símiles ("como esponjas", "como ascuas", "como barbas"), y metáforas ("de terciopelo verde", "de raso blanco"), crean una variada presentación y clasificación de los musgos. Como ocurrió más de una vez en la literatura, se observa en esta clasificación la influencia de las ciencias naturales y de su método de trabajo.

Una pequeña acuarela plateada que se mece bajo la luz lunar la constituye el siguiente párrafo:

El viento, adormeciéndose, balanceaba blandamente las ramas de los pinos, recamadas de plata por los hilos de escarcha y por los rayos de la luna (El triunfo de la vida 133-34).

Rivas Groot crea con imágenes visuales y de movimiento una diminuta filigrana de plata. La escarcha y la luna iluminan con luz plateada las ramas de los pinos que se balancean suavemente con el viento. La feliz elección del gerundio "adormeciéndose" y del imperfecto "balanceaba" capta el movimiento lento y prolongado de las ramas.

La belleza y exquisitez se plasman no sólo en los jardines sino en los ambientes elegantes y lujosos. Una

recreación de escenas de siglos pasados la constituye la cena después de la cacería de jabalíes, en el castillo de los Abruzzos del conde Angelini: la comida de jabalíes y perdices, el servicio de plata, los relatos de caza:

Pasamos al salón contiguo. Un vaho de jabalí asado y un aroma de perdices llenaban el vasto aposento. Ocho jarros de plata, anchos y profundos, señalaban los puestos, sobre el mantel, realzado con las cifras condales, entre guirnaldas de espinos en flor y de lirios silvestres (El triunfo de la vida 132).

El efecto recreador del pasado se logra por la elección de los elementos del banquete que aparecen en una sucesión de imágenes olfativas (el aroma del jabalí y de las perdices asadas) y visuales (los jarros de plata, el monograma condal, las guirnaldas de espinos en flor y de lirios silvestres).

Otras veces la Italia del Renacimiento, con su esplendor de palacios e iglesias venecianos, se pinta en una acuarela impresionista:

Las cúpulas de San Marcos, heridas al sesgo por los rayos del ocaso, resplandecen como inmensas tiaras de oro. El palacio de los Dux, con sus mármoles rojos, parece teñir las ondas con la sangre de sus tragedias, bañar en las aguas la púrpura de sus glorias.

Al otro lado, el dombo de Sancta María della Salute, envuelto por los esplendores que llegan de las nubes y que saltan de las olas, reflejan su mole en las aguas incandescentes. En la extremidad del puerto, surgiendo de un bloque de granito verde, el faro se alza y une su fanal a los fuegos del ocaso. El sol, rojo, redondo, se va hundiendo con lentitud, con majestad, como orgulloso de su pompa (El triunfo de la vida 128).

El párrafo capta un momento del ocaso en Venecia por medio de un derroche de imágenes de color, logrado no sólo por los

sustantivos y adjetivos que expresan el rojo ("rojo", "sangre", "púrpura", "incandescentes"), sino por metáforas que lo representan ("tiaras de oro", "sangre de tragedias", "fuegos del ocaso"). Despliegue pirotécnico que la presencia de símiles ("como inmensas tiaras de oro") y de animismos ("Las cúpulas . . . heridas al sesgo") completan.

b) adjetivos "recién fabricados". La exquisita sensibilidad que desrealiza los objetos con una óptica artística, se logra también con la cuidadosa selección de los adjetivos. Veamos la descripción del mausoleo de Margot:

Aclárase lentamente la penumbra y se distingue, como a través de una niebla azulina, que el edificio es todo de un jaspe violáceo, cruzado de la base a la cima por mosaicos que, remedando rosales de Bengala, ostentan en rica labor de incrustaciones rosas de mármol blanco. En el fondo se alza una gradería guardada en la parte superior por dos esfinges llenas de recogimiento, que tienen la una un niño entre los brazos, la otra una calavera bajo la garra de piedra [. . .] En el terrado superior reposa, a la sombra del altar, una urna de mármol color lila, sobre la cual una M resplandece a la luz de la lamparilla en que la llama tiembla incesantemente como una mariposa herida. El silencio es tan profundo que a intervalos se oye el chisporroteo de la llama. No hay puerta lateral ni ventanas. La capilla está únicamente iluminada por la luz, que, atravesando vidrieras color lila, cae de la cúpula sobre el altar, y formando un crepúsculo violáceo, como una claridad ultraterrena, baña por encima el dorso de las esfinges, ilumina la pupila de piedra, flota como una niebla azulina sobre la urna, se desliza por el pedestal, desciende calladamente las escalinatas, y, apagándose por grados en un crepúsculo misterioso, va a extinguirse y a formar una sombra morada en los muros de jaspe y en los rincones del santuario (Resurrección 91).

Estamos ante una creación artística del tipo "Art Nouveau".

Los elementos trasmiten un mensaje místico logrado a través

de la luz que cae de la cúpula y se derrama lentamente sobre el altar, la urna, las esfinges y las gradas. Este proceso místico de "iluminación" desde el cielo, se logra plenamente por la atinada selección de los adjetivos: "lila", "violáceo", "ultraterrena", "azulina", "misterioso", "morada" que van delineando el santuario excluido del mundo: "no hay puerta lateral ni ventanas". La elección cuidadosa de los materiales escultóricos tan queridos a los parnasistas, se da aquí a través de los calificativos: el "jaspe violáceo" de todo el edificio, el "mármol blanco" de las rosas incrustadas en los mosaicos, y el "mármol color lila" de la urna. Un símbolo tradicional de signo espiritual es la llama que tiembla incesante como una mariposa. Este triunfo del espíritu sobre la materia se aclara con las esfinges. Esta vez no silentes, como notamos a lo largo de toda la novela, sino que una sostiene un niño y la otra pisa una calavera, resolviendo así el enigma, el triunfo de la vida sobre la muerte, el milagro de la resurrección.

c) "verbos llenos de vida como vaciados en molde nuevo". Este último carácter del estilo se da muchas veces en las descripciones de conciertos musicales. La descripción impresionista de conciertos fue un motivo cultivado en muchas obras modernistas. En ambas novelas de Rivas Groot aparece esta prosa poética impresionista:

los violines lanzaban sus largos gemidos, cantaban las flautas con sus voces femeninas, los violencelos hacían vibrar sus notas graves; y aquellas melodías, ya lentas, ya rápidas, sumadas por la distancia en una armonía solemne, se deslizaban

sobre el agua, se mecían en la brisa, llegaban hasta la cámara mortuoria, como la oleada de un canto a la vez profano y religioso que refería toda una historia; sinfonía en la cual vibraban notas de serenatas morisca, palpitaban compases de fiestas perdidas en el pasado irrevocable, flotaban ecos de alegrías olvidadas, estallaban endechas de amor, himnos de pasión (Resurrección 82).

La música que los violines, las flautas y los violoncelos interpretaban se resume en los cuatro verbos finales; "sinfonía" en la cual "vibraban", "palpitaban", "flotaban" y "estallaban," notas, compases, ecos de alegrías y endechas de amor. Estos conciertos del Casino que generalmente inundaban los jardines del palacio del barón Chastel Rook, ejemplifican también el ritmo y musicalidad de la prosa de Rivas Groot, logrado por la agrupación equilibrada de los elementos constitutivos. Así los tres instrumentos, violines, flautas, violoncelos, producían melodías con un triple efecto, "se deslizaban sobre el agua", "se mecían en la brisa", y "llegaban hasta la cámara mortuoria".

Rivas Groot estuvo consciente de este entrecruzamiento de las artes que se cristalizó en el poema sinfónico. Unión de la literatura y la música en pequeñas miniaturas líricas que los modernistas usaron muchas veces para la descripción de los conciertos. Fue precisamente el joven sacerdote de El triunfo de la vida, quien se encerraba durante meses en el convento para componer el "poema sinfónico intitulado Stella Maris" (148).

Los ejemplos analizados han testimoniado una verdadera voluntad por encontrar la belleza a través del arte. Des-

realización artística de la objetiva realidad cotidiana que es transformada y sublimada poéticamente.

Notas

1 Octavio Paz, Los hijos del limo, 2a. ed. (Barcelona: Seix Barral, 1974) 128.

2 José María Rivas Groot, Resurrección. Novelas y Cuentos (Bogotá: Editorial A B C, 1951) 100. Todas las citas subsiguientes de Resurrección y El triunfo de la vida corresponden a esta edición.

3 Allen W. Phillips, "El arte y el artista en algunas novelas modernistas," Temas del modernismo hispánico y otros estudios (Madrid: Gredos, 1974) 261-293.

4 Para historiar el surgimiento del tema de la novela de artistas, véase la obra de Rafael Gutiérrez Girardot, Modernismo (Barcelona: Montesinos, 1983) 52.

5 Gutiérrez Girardot 35-37.

6 Gutiérrez Girardot 51-52.

7 Como ya ha apuntado Klaus Meyer-Minemann, en su estudio sobre Resurrección, ("Die Bewältigung der Entzweiung mit der Welt durch den christlichen Glauben: José Ma. Rivas Groot und Angel de Estrada," Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de siècle [Tübingen: Niemeyer, 1979] 250-261) la última frase del párrafo citado, "Hemos venido tarde a un mundo ya gastado" pertenece al poema "Rolla" de Musset (Poesies complètes, ed. M. Allem [París, 1967] 274).

8 Gutiérrez Girardot 56-57.

9 Más adelante se dirá algo similar sobre el poder de la música de expresar "el diálogo terrible del hombre con la muerte" (105).

10 El término anfibia que sirvió a Hegel para definir al burgués, por tener una doble vida, es utilizado por Gutiérrez Girardot para definir la duplicidad del artista (Modernismo 57).

11 César Graña, Bohemian versus Bourgeois (New York-London: Basic Books, 1964) 35.

12 Citado por Hans Hinterhäuser (Fin de siglo. Figuras y mitos, trad. María Teresa Martínez [Madrid: Taurus, 1980]) 118.

13 Hinterhäuser 118.

14 Ricardo Gullón, "Simbolismo y Modernismo," El Simbolismo, ed. José Olivio Jiménez (Madrid: Taurus, 1979) 26.

15 Gullón 27.

16 Gullón 27.

17 Véase, Lily Litvak, Erotismo fin de siglo (Barcelona: Bosch, 1979) cap. II, "Jardines místicos".

18 Litvak 63.

19 El tema de las constelaciones, constante en Rivas Groot, es desarrollado ampliamente en su poema "Las Constelaciones" (1894), canto a la inmortalidad del alma en medio de un siglo de dudas originadas por el positivismo.

20 Véase p. 13 del presente trabajo.

21 Como ya señalamos anteriormente en el análisis de Resurrección, esta misma frase la dice Dularier al describir la época que les tocó vivir (Resurrección 69).

22 Esta expresión aparece tres veces en la novela. Probablemente haya un error de imprenta en la palabra "touts" en vez de "tous", cuando es dicha primero por el vizconde de Ogheroff (123), correctamente aparece en la transcripción de las otras dos citas más adelante (172, 187). Como ya ha señalado Klaus Meyer-Minnemann, este verso pertenece al poema "Brise Marine", con algunas variantes. El de Mallarmé es: "La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres" (9, 16)

23 Sobre los conceptos de crítica y análisis referidos a la modernidad, véase O. Paz (Los hijos del limo 56).

24 Paz 71.

25 Véase pp. 8-9 del presente trabajo.

26 Rubén Darío, "Cantos de vida y esperanza," Poesías completas, eds. Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belman (Madrid: Aguilar, 1967) 642.

27 Hinterhäuser 18.

28 Hinterhäuser 21.

29 Jesus und Judas de Félix Hollaender, citado por Hinterhäuser 32.

30 Octavio Paz, Cuadrivio (México: Joaquín Mortiz, 1972) 24.

31 Monroe Spears, Dionysus and the City. Modernism in Twenty Century Poetry (New York: Oxford Univ. Press, 1970) 43.

32 Es Paz quien esclarece estos conceptos referentes a la historia y al progreso: "la evolución natural se vuelve sinónimo de progreso y ese progreso se mide por la distancia que separa al hombre de los animales" (El signo y el garabato [México: Joaquín Mortiz, 1975] 26).

33 Ricardo Gullón, Direcciones del modernismo (Madrid: Editorial Gredos, 1971) 78 y ss.

34 Lily Litvak, El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913 (Madrid: Taurus, 1986) 14.

El exotismo modernista se distingue del romántico en que no es solamente un fenómeno literario (Romanticismo) sino un hecho cultural de fin del siglo.

35 Litvik, El sendero del tigre 17

36 Se deja de lado en el análisis de la novela los datos biográficos del autor, para concentrarse en el estudio de la realidad creada por el narrador en la obra. Esta realidad es europea, lo exótico sería lo opuesto a esta realidad.

37 Citado por L. Litvak, El sendero del tigre 19.

38 Litvik, El sendero del tigre 213.

CAPITULO 5

CUENTOS

Rivas Groot continúa con el análisis y crítica de la modernidad histórico-social en gran parte de su producción cuentística. A través de los cuentos indaga nuevamente en el siglo XIX, ese siglo indómito de rupturas de sistemas establecidos.

Uno de sus cuentos inéditos, "Los dos soberanos", al definir el movimiento moderno da las claves para la comprensión de los demás:

el movimiento moderno es todo él una agresión contra la autoridad: el protestantismo es un atentado contra la autoridad de la Iglesia; el liberalismo, una agresión contra la autoridad social de Jesucristo; la demagogia una conjura contra la autoridad de los reyes; el socialismo, una rebelión contra la autoridad de los propietarios (5).¹

Será la temática de sus cuentos el reflejar la eclosión de esta ideología que destruye el principio de autoridad de la Iglesia, los reyes y los propietarios, caos político e incertidumbre espiritual originado con el advenimiento de

una nueva estructuración social y política: el socialismo, el liberalismo.

De los veinte y un cuentos de Rivas Groot a analizar aquí, doce se incluyeron en la edición de las novelas de 1951, los restantes inéditos me han sido cedidos por la familia. Es difícil saber con precisión la publicación original de los primeros, pues algunos aparecieron simultáneamente en distintos periódicos españoles. Todos se publicaron en revistas y periódicos españoles entre los años 1915 y 1917.

El estudio que se ofrece en este capítulo representa el primer enfoque totalizador de los cuentos de Rivas Groot.² Se ha dividido en cuatro rubros; los dos primeros versan sobre la modernidad cultural y su crítica; en el tercero se ve el tema del cristianismo como una respuesta a esa modernidad; en el cuarto se analiza la modernidad estética de Rivas Groot, es decir sus nuevas ideas acerca de la creación artística.

I. Crítica de la modernidad sociopolítica

La mayoría de los cuentos de Rivas Groot cae dentro de este rubro. En ellos hay una crítica de la modernidad sociopolítica ante la ola de barbarismo desencadenada con el auge de los nuevos movimientos democráticos. La democracia moderna parece haber desvelado lo más instintivo de la naturaleza humana. Esto no ayuda los procesos de

organización política, sino que siembra el desorden, la anarquía institucional y el caos político.

Un nítido ejemplo de este ideario es el cuento inédito "En la boca del león", cuento histórico inspirado en la caída de Luis XVI y el arribo de los republicanos. El barón Lindenberg consigue que el republicano Herón, a precio de oro, lo lleve a la prisión donde el hijo del rey, el Delfín, está prisionero. Al llegar a la prisión donde estaba el Delfín vigilado por el zapatero y su esposa, el barón no puede reprimir un gesto al ver al niño, débil y demacrado por tantas horas de encierro y privado de la luz. Al niño lo obligan a beber aguardiente, y luego a pisotear la bandera imperial mientras dice la Carmañola. Luego debe de repetir que su padre fue un tirano que murió por voluntad del pueblo. Cuando le exigen que diga un ultraje soez acerca de su madre, el barón no puede contenerse y olvidando el fracaso de sus planes se lanza hacia el zapatero. El barón queda "en la boca del león".

En la caracterización de los personajes no se disimulan las tintas negras para los republicanos, seres ordinarios, bajos, que huelen a alcohol y tabaco. En oposición está el Delfín, "mártir precoz", en quien "flotaba un último rayo de ingenuidad infantil y de dignidad regia" (3). La compasión del barón no logra ser del todo controlada al ver este niño--que había transcurrido "su infancia rodeado de cortesanos que se inclinaban a su paso" (5)--en ese ambiente.

La falta de autoridad del rey y "la débil voluntad" de su temperamento, (5) fueron las causas que desencadenaron la situación actual:

Era necesaria una voluntad férrea que enfrenase la anarquía . . . Soplabla el viento de la rebelión. Cada año la cadena de un ancla se rompía; aquella débil mano del monarca no podía regir el timón y dejaba la nave correr a merced de los elementos (5).

El mismo Rey, ya a punto de morir en la cárcel, le había confesado al barón que: "en los días de mi poder no reprimí la licencia del pueblo y la irreligión . . . porque yo mismo di armas a la herejía que hoy triunfa . . . " (6).

Herejía del pueblo contra la autoridad monacal y la religión, producto de un siglo revolucionario, como así lo define otro monarca en el cuento "Los dos soberanos":

yo no soy hombre de este siglo revolucionario!
. . . Bajo cualquier aspecto que le miremos, le vemos armado contra toda autoridad . . . (5).

"Los dos soberanos", inédito, es otro cuento cuyos personajes están basados en la historia. Un viejo emperador recibe la visita de un extranjero, el escritor polaco Sienkiewicz, quien vivió con él y otro soberano una experiencia en un pequeño pueblo de los Alpes. El visitante recuerda que hace cincuenta años los tres se encontraron en ese pueblo para consultar una famosa hechicera. El amigo del soberano deseaba saber cuál sería el año más difícil, el más feliz y el de su muerte. A medida que el escritor va recordando lo dicho por la hechicera, el soberano va corroborando las fechas dichas por la hechicera como sucesos verdaderos que le ocurrieron a su amigo, quien aunque no se

lo nombra parece ser Guillermo I (1861-1888) de Prusia. Efectivamente el año 1849 fue el más difícil: "[el] rey de Prusia, aquel año de 1849, para dominar con mano de hierro una revolución que parecía devorarlo, hubo de mover su ejército contra el parlamento" (4). El año más favorable fue 1871:

--En efecto--dijo el viejo monarca--el alma de la hechicera parecía ver ya, desde 1829, la escena que debía tener lugar en Versalles el 18 de enero de 1871, cuando, durante el sitio de París, el rey de Prusia se coronó como emperador de Alemania (4).

La hechicera incluso acertó en el año de la muerte (1888).

El escritor le confiesa que ha dilatado tantos años este encuentro, porque la agorera anunció que el final de sus vidas--la del escritor y la del monarca--sería cuando volvieran a encontrarse por dos veces. Entonces él acababa de casarse y temió truncar su dicha. Aunque el monarca le pidió que lo volviera a ver al día siguiente pues no creía en los augurios, el escritor respondió: "Señor, muramos en paz . . . cuando Dios mande . . ." (7).

Hay en este cuento pronunciamientos más definitivos acerca de ese siglo revolucionario. Coincide con el anterior en ser una defensa de la autoridad, en este caso monárquica en oposición a la anarquía y desorden de los movimientos liberales que no han "hecho más que preparar nuestra decadencia . . . que amenaza a todas las sociedades europeas" (5). Esta ola anarquista "se ha trocado en gobierno, para volverse contra las autoridades tradicionales" (6). Desde este punto de vista los nuevos

movimientos democráticos han desatado una ola de barbarismo --el comportamiento del zapatero y su mujer en el cuento "En la boca del león"--que ha dado origen a lo instintivo, a la agresividad. Esta actitud de Rivas Groot se entronca con la de Baudelaire, quien también criticó la modernidad sociopolítica por los mismos motivos, según lo ha analizado Calinescu:

It is my view that Baudelaire's entire critique of sociopolitical modernity hinges on the idea that modern times favor the increasingly unrestricted manifestation of man's natural instincts--which the author regards as all-hateful and horrible [. . .] Modern democracy [. . .] is nothing but the triumph of what is both most natural and worst in man (self-interest, aggressiveness, herd instinct).³

Profundo cambio socio-cultural producido en la modernidad que viola lo establecido, sepulta el pasado aristocrático y exalta lo vulgar. Este punto de vista se encaja con la visión del apocalipsis del mundo, tal cual se anuncia en "Los dos soberanos":

Prepárase un trastorno universal, un cataclismo pavoroso, que abrirá a nuestros pies un abismo cuya profundidad apenas nos atrevemos a medir (6).

Esta conciencia de vivir una época trágica, conciencia moderna apocalíptica que descubre el final de una era cultural, es un fenómeno que se repite al final de cada siglo, pero como lo ha analizado Frank Kermode, es durante el siglo XIX cuando tiene su más cabal expresión.⁴

Rivas Groot con "Cuento oriental" ejemplifica el final apocalíptico de un vasto reinado, perdido por la ausencia de autoridad de un joven rey, por su debilidad e inexperiencia.

A la muerte de su padre, "el más grande de los reyes de Oriente" (306),⁵ el príncipe heredó el trono. Inauguró su reinado, abriendo las puertas durante tres días a todo aquél que le quisiera hablar acerca de las necesidades del pueblo y de las posibles reformas. Apareció el antiguo consejero del padre quien le advirtió el peligro que podía correr si escuchaba al sofista, a quien su padre había desterrado por trabajar con los enemigos del reino. El rey desoyó el consejo y escuchó al sofista. Este lo convenció primero que dejara en libertad a todas las fieras, leones, tigres, lobos, que hubiera clemencia para todos. Las fieras empezaron a destruir los rebaños y hasta mataron el caballo de guerra de su padre. El antiguo consejero nuevamente le advirtió de la necesidad de cazar a los animales para evitar la sangre. Mas el rey escuchó nuevamente al sofista quien le propuso cruzaran el río que dividía el reinado y dejaran a las fieras del otro lado. Un último consejo de destrucción recibe el rey del sofista: que tendiera un puente para que pasaran las fieras.

Después de muchos años los sobrevivientes del reinado vagaban en el desierto, todo ha desaparecido y uno de ellos

relata la historia de un Rey que abdicó de sus destinos, de una raza cuyos últimos descendientes están condenados a vagar por las arenas del destierro en medio de las fieras (315).

Aquel pueblo, que gracias a la sabiduría de un monarca, tuvo una era de grandeza, de paz y de gloria, ahora por la inexperiencia y debilidad del rey, se extinguía en el desierto. Pero fueron los procesos democráticos inaugurados por el

joven rey, los que iniciaron toda la crisis. El rey estaba dispuesto a escuchar toda sugerencia del pueblo, todo consejo de reforma. La retórica hueca del sofista--similar a la de los discursos parlamentarios de los nuevos políticos-- fue la que destruyó la paz y el orden del reinado.

La anarquía política de los países hispanoamericanos es reflejada en "La hora exacta." En una República "intertropical" se había imitado la costumbre romana de dar la hora oficial por un reloj en lo alto de una torre. Pero lo que en Roma se había aceptado respetuosamente, logrando la unidad y armonía absoluta en todas las actividades, aquí se rechazó: un grupo de hombres decidió no someterse a la tiranía de la hora oficial y creó un periódico, La Hora Libre, que defendía la "[l]ibertad absoluta en materia de relojes" (347). El presidente, hombre de carácter e instruido, rechazó la reclamación y fundó otro periódico La Hora Exacta. Después de un levantamiento sofocado, el jefe de la revolución cronométrica fue expulsado del país. Esta paz duró veinte años. Por "el sistema de alternabilidad republicana, entró al gobierno otro presidente" (349). Los de la "hora libre" reclamaron liberarse del despotismo de la hora exacta. El presidente conmovido los escuchó y se crearon tres partidos: la "hora libre", la "hora exacta", la "hora futura". Como las quejas continuaban, el presidente aumentó las garantías y derechos, pero todo fue en vano. No pudiendo continuar con el reclamo de nuevos "derechos" por parte de los de la "hora libre", él renunció. Al renunciar

el presidente, el vicepresidente, que se había alejado voluntariamente de la arena política por aceptar treinta mil pesos oro de los de la hora libre para que los apoyara, reclamó su cargo. Los de la "hora libre" lo arreciaron con pedidos cada uno más irracional que otro. Todo fue aceptado por el presidente que llegó hasta decretar la creación de:

una Gran Junta Central Nacional para que mande fabricar un Reloj público de cuerda, de agua, de sol y de arena, que dé las doce a toda hora del día y que indique el meridiano a cualquier hora de la noche (356).

Como era de esperar esto desembocó en una "anarquía cronométrica" y trajo graves consecuencias: "el terrible choque de las locomotoras y el estrépito de los trenes que se precipitan al abismo" (357). El presidente renunció y en su mensaje de despedida expresó:

En el año de mi gobierno se han celebrado trescientos sesenta y cinco meetings, no se ha pagado el sueldo de ningún relojero, se han cerrado todas las escuelas de astronomía y es aflictiva la situación de los ciudadanos" (358).

Hay un común denominador en la descripción de la anarquía política y la consiguiente confusión de los gobernadores, en "Cuento oriental", "En la boca del león" y este cuento, que termina con la violación del orden constitucional, muerte de la democracia:

Los partidarios de la "hora libre" dijeron: "Señor: romped la constitución, violad la ley, pero dadnos participación en los negocios públicos y en el manejo del Reloj Nacional" (350).

Producto del surgimiento de la burguesía adinerada, con la consiguiente desnivelación social, son "El hermano del Monseñor" y "Palabra de rey".

"El hermano de Monseñor" lleva como subtítulo "Costumbres rusas".⁶ Breve cuento que desarrolla sin dilación la anécdota. El relato encierra el conflicto entre la burguesía adinerada que no repara en medios para enriquecerse, y la nobleza venida a menos, víctima de este poder. Monseñor Paudeyuwski, "arzobispo del rito griego", llega cubierto de pieles al asilo "Hermanas Blancas" a inaugurar una extensión del mismo. Su fastuosa llegada causa sensación "en aquella provincia devastada por el hambre y la lucha" (283).

Después de bendecir la piedra angular con su mano donde brillaba el rubí episcopal, se sirvió un refrigerio: "Monseñor quedó instalado entre la esposa del gobernador Ivan Splovicht y el ministro de Servia" (284). A los postres, una niña del asilo le dio un ramo de miositis al Prelado. La niña, de apellido Lermontoff, resultó ser nieta de un antiguo gobernador. Según explicó la superiora la niña había llegado hasta la pobreza del asilo al morir su padre, el hijo del gobernador Lermontoff. A la madre, una joven noble, y a las dos hijas, les quedó una hermosa finca que despertó la codicia de un mercader. Aunque la ley protegía a las huérfanas, el mercader consiguió rematar la casa por la décima parte de su valor.

La miseria obligó a la viuda y a las niñas a refugiarse en la sombra, hasta que la madre colocó a las niñas en el asilo. Un periodista polaco argüía indignado que se debía iniciar un juicio contra el mercader, quien resultó ser Iván

Paudeyuwski, el hermano de Monseñor. Al segundo día éste "destituía a las Hermanas de la dirección del Asilo" (286).

Como "En la boca del león", en este cuento la nobleza, --la madre y las niñas--son víctimas de la nueva estructuración social. Las desigualdades sociales y económicas se marcan más por la falta de caridad. Este último tema, que se repite a lo largo de toda la obra de Rivas Groot, aquí está representado en el arzobispo griego, ser insensible a la situación de la niña, que castiga a las hermanas del asilo por descubrir públicamente a su hermano. La presentación del arzobispo se completa con datos que evidencian su ambición de poder, su hipocresía y falsedad, como las frases que él pronuncia al inaugurar el nuevo tramo del asilo, "el edificio social se derrumba porque no está cimentado . . . la justicia y la caridad son las piedras angulares" (283).

"Palabra de rey", publicado originariamente en El Defensor de Córdoba (España, 6 de noviembre de 1917), enfrenta nuevamente la burguesía adinerada con la pobreza de la infancia. Esta vez un niño, vendedor de periódicos, se acerca a don Tirso al salir éste del automóvil que lo conducía a su negocio. El niño insiste en que le compre un periódico pues tiene hambre, y un hermanito que aún no ha desayunado (301). Don Tirso se lo compra, pero como el niño no tiene cambio, sale corriendo diciendo que regresará, "palabra de rey". Pasa el tiempo y al ver que el niño no vuelve don Tirso sube a sus oficinas. Al cabo de unas horas

recibe un llamado telefónico que le informa que el chófer de su automóvil atropelló a un niño, quien está ahora en el hospital. Después de una semana, el niño aparece en su oficina. Ante la sorpresa del comerciante que cree que viene a pedirle dinero, el niño expresa:

Pensaría usted que ya no volvía . . . Eso, no señor . . . ¡eso, nunca! . . . Tenga usted . . . cuente usted mismo . . . Lo dicho . . . Palabra de rey . . . (305).

La palabra del rey, es la palabra veraz que se realiza. Concepto ético en una época donde parecen haber desaparecido los valores morales de la sociedad. El cuento juega con los mismos recursos que el anterior, pero el hecho de ir directamente a la anécdota, sin explicaciones que retarden la marcha, le otorga al mismo gran brevedad y agilidad.

II. Crítica de la modernidad del progreso

Rivas Groot no se opuso a la idea de civilización, sino que a través de sus cuentos muestra las consecuencias nefastas de las ciencias cuando están al servicio de la destrucción de la humanidad ("Víctimas de la guerra"), crean ambigüedad y confusión ("Corazón en alcohol") e insuflan un falso sentido de omnipotencia en el hombre ("El trasatlántico").

"Víctimas de la guerra" se publicó en El Correo de Zamora (Zamora, 29 de septiembre de 1917) y en El Corbayón (Oviedo, 18 de octubre de 1917).

En un pequeño pueblo costero, Antonia y Mirli pidieron permiso a su padre para ir a pastorear las cabras. El padre les avisó que sería la última vez porque "en el momento menos pensado, estalla la guerra" (323). Las hermanas partieron pensando en la guerra. Habían observado grandes cambios en el pueblo: muchos soldados pasaban durante la noche, los árboles eran destruidos y se habían llevado todos los caballos y la harina del molino. De pronto advirtieron que en el golfo espesas columnas de humo se levantaban entre las naves, y que de éstas salían granadas dirigidas a la tierra. Las hermanas asustadas quisieron ir a refugiarse a la gruta, pero un centinela se lo impidió. Mirli encontró un tordo muerto, quizás de tristeza ante la partida de las demás aves que adivinaban la guerra. Las hermanas siguieron avanzando hacia la gruta. Miguel, el hijo del molinero, las reconoció y les gritaba que volvieran a casa. Demasiado tarde, hubo un nuevo relámpago y Mirli cayó al suelo. Miguel la llevó en andas al hospital; al tenderla en la camilla, el tordecillo muerto cayó de las manos de la niña.

El cuento concluye con un símbolo, la muerte de la niña y del ave, víctimas de la guerra que ha cubierto la naturaleza "de luto" (327). Pero la guerra destruye no sólo las vidas humanas, sino pueblos que viven de sus escasos recursos, alejados de todo el fragor expansionista. La hermana mayor se lamenta:

El año pasado no destruían los árboles, ni se llevaban todos los caballos como ahora. Se han llevado con uno de los regimientos todos los caballos del dueño del molino y le obligan a vender los sacos de harina . . . Gracias que hemos

logrado salvar nuestras vacas y la ovejas y estas cabras . . . ¡Esto es la guerra! (325).

"Corazón en alcohol" está inédito; parece haber sido escrito alrededor de 1898. Aunque está incompleto, faltan la primera página y el título, este material ha sido suplido por su hijo, el Dr. José Manuel Rivas Sacconi, gracias a las anotaciones halladas en el cuaderno Notas y proyectos de Rivas Groot.

La trama argumental gira alrededor de un amor platónico entre Ana y el joven poeta de la capa negra. Nunca se hablan, ella lo ve siempre al salir de la iglesia adonde va a cambiar rosas frescas para la virgen. Un día, advierte que el joven recoge dos rosas secas que se le cayeron a ella. Esta es la última vez que lo ve. Ella continúa yendo a la iglesia con la esperanza de encontrarlo, pero pasan los meses, los años, y el joven no aparece.

Conoce al famoso general Verdaguer, quien le propone matrimonio y a pesar de la diferencia de edad--ella tiene dieciocho y él cincuenta años--contraen matrimonio. Ella no ha podido borrar de su mente la imagen del joven. Al cabo de un año al general le da un síncope. Se hace junta de médicos y cada uno opina diferentemente. Para el primero, "el corazón se le ha pasado al lado derecho" (3); para el segundo, "el corazón se ha cargado demasiado a la izquierda" (3); para el tercero, "el corazón está en su puesto, pero inmensamente hipertrofiado" (3). Como hay que dar un diagnóstico al pueblo y "no mostrar dudas ante el vulgo profano" (3), deciden unir los criterios y anunciar solem-

nemente que el general ha sufrido: "Una izqui-dero-hipertro-carditis (3). El general muere de mal tan extraño. Los amigos políticos deciden conservar el corazón, "aquel corazón 'tan grande', moral y materialmente, en opinión de los partidarios y de los médicos" (4). Cuando le hacen la autopsia, los médicos comprueban que el diagnóstico ha sido erróneo, el corazón es pequeño y enjuto. Pasan a deliberar para decidir cómo enfrentar al público ahora. A uno de ellos se le ocurre una nueva explicación: "En la izqui-dero-hipertro-carditis el corazón, al ponerlo al aire, suele contraerse, achicarse, así, del tamaño de este panecillo" (4). Sin embargo ocurre un nuevo contratempo, al volver junto al cadáver, el corazón ha desaparecido, la silueta negra de un gato les indica el paradero. Desesperados van al hospital en busca de otro corazón. Aquí encuentran el cuerpo de "un joven pálido, envuelto hasta los pies en capa negra" (5). Inmediatamente le sacan el corazón, ejemplo acabado de una hipertrofia magnífica, lo que corresponde con el diagnóstico original. El corazón en alcohol es depositado en la cámara mortuoria para ser exhibido. Al mes de muerto su esposo, la joven viuda vuelve a su casa y pone "el corazón enorme, junto a la ventana, a la sombra del rosal" (6). Al entregarse a sus recuerdos, sobre la imagen del general se impone la del poeta, y "sin saber cómo, creía sentir allí cerca al alma, el corazón de aquel joven" (6).

Bajo una temática romántica--amores truncados que nunca mueren--se descubre una severa crítica cargada de ironía a

las ciencias, esta vez a la medicina. Los tres médicos de la junta, pedantes que manejan un vocabulario científico, dan diagnósticos errados con una digna seguridad. La ciencia, que ignorantemente ha cambiado los corazones sin reconocer el secreto de amor, es vencida por la intuición de la joven, que "sin saber cómo", sentía cerca de ella el alma del poeta. Hay presentes en este cuento dos visiones de la realidad, la de la ciencia que prescinde del yo, y la subjetiva de la joven, reafirmación de que el ser humano es una entidad de intelecto y emociones.

"El trasatlántico", inédito, está inspirado en el hundimiento del "Titanic". Un trasatlántico, obra perfecta de la mecánica moderna, traslada cerca de cinco mil pasajeros a América. En primera clase viajan, Cornelius H. Shevlin, un americano, el Kaiser del fosfato; un científico, el doctor Max Clark, que acaba de inventar un aparato para medir el sentimiento; Parolini, napolitano, dueño de un periódico. Estos personajes cambian impresiones en cubierta mientras observan displicentes a los viajeros de tercera clase, "emigrantes de diversas naciones, el desecho de todas las sociedades" (5).

El Kaiser del fosfato, que ha preparado un golpe bol-sista que le permitirá dirigir el trust del petróleo, cuenta las horas que faltan para la llegada. El científico intenta probar su nuevo invento en el magnate; y el periodista al descubrir que en tercera se pasea un hombre de mirada trágica, y reconocer en él a otro compatriota periodista,

relata su historia: había fracasado por su idealismo, intentó crear en Nápoles el **Trust de la Miseria**, agrupar a todos los mendigos para que pidieran limosna, organizarlos como fuerza de poder y que así el gobierno también les ayudara. Basaba su ideología en el socialismo.

Un accidente inesperado destruye los cálculos de muchos de llegar en pocas horas: un hombre cae al mar. Los de primera presionan al capitán para que no se demore más buscándolo, pues llegarán tarde a sus negocios. El Kaiser del fosfato se desespera ante la pérdida de unas horas en el rescate y exclama: "Time is money" (11). Ante la pérdida de ese ser humano, el sacerdote que va en tercera y los pasajeros de esta clase, velan y oran.

Mientras los pasajeros de primera celebran la última noche en el trasatlántico con una gran comida, baile y bebidas, el trasatlántico choca con otro. El sacerdote advierte pronto el peligro y pasa con todos los pasajeros de tercera al otro barco. Sin advertir lo sucedido, los de tercera continúan la fiesta. Cuando el pánico cunde y atropelladamente tratan de salvarse, ya es demasiado tarde: el barco "se sumerge en el abismo" (14).

El trasatlántico, "último triunfo de la industria humana" (1), la "[o]bra más perfecta de la mecánica moderna" se hunde como el "Titanic", quedando la incertidumbre sobre la mentada superioridad de la ciencia. El trasatlántico es también un símbolo de la brevedad de la vida humana, que se consume en busca de valores materiales, como si esta vida fuera la definitiva. Así lo expresa el sacerdote:

¿Pretendemos acaso establecer residencia definitiva en el trasatlántico? ¿Levantamos sobre cubierta una morada permanente? ¿Depositamos aquí nuestro dinero para siempre? ¿Formamos aquí amistades que han de durar por largos años? En suma, ¿se limitan a esta embarcación todos nuestros anhelos, todas nuestras esperanzas? (10).

Hay además un rechazo del materialismo burgués, cuyo poder adquisitivo permite trasladar monstruos antediluvianos de confines alejados, como así lo hace el millonario americano. Otras falacias del progreso moderno son puntualizadas: la deshumanización e insensibilidad del ser humano por un nuevo concepto del tiempo, del capitalismo. "Time is money" dice el millonario, quien teme no llegar a tiempo para dar un golpe decisivo en la bolsa.

El cuento deja atrás la idealización del progreso. Las grandes invenciones--el trasatlántico--pueden sumir al hombre en las tinieblas de la antigüedad.

III. Modernidad y cristianismo

La ciencia y la filosofía descubren un paisaje desolador de escisiones y rupturas, de vacilaciones, y de angustia. El cristianismo, presente en los cuentos de este apartado, se contrapone a la modernidad de ese siglo de "reenquiciamiento y remolde".

El título "El conquistador de Roma" alude a la tercera visión que el discípulo de San Pedro tiene al llegar a Roma con su maestro. Mientras el anciano--San Pedro--desde la colina ve pasar la litera del César, con su séquito y pompa,

el anciano repite con tristeza: "¡Ah Roma! . . . Ay de ti, Roma" (278). El discípulo entonces tiene tres visiones. En la primera ve derrumbarse los palacios, templos, las termas; en la segunda, desplomarse el Imperio Romano. En la tercera aparece "un anciano vestido de blanco" (279), el conquistador de Roma, y surge un mundo nuevo: dos épocas "chocan con violencia" la romana y la cristiana, con el triunfo de ésta última, de Cristo, que logra "la unidad de la especie humana" (279).

El retorno de Cristo es una constante en la obra de Rivas Groot, como se ha visto en las novelas. También aquí la decadencia y desmoronamiento de la antigüedad, con su religión pagana, es similar a la decadencia de la modernidad, con su incredulidad. El cristianismo es la religión que en ambas épocas restablece la paz y el orden.

El tema de la caridad cristiana aparece en "El vaso de agua". El vapor donde iba el poeta Jaime Roselló se alejaba del puerto. El capitán del barco lo invitó a subir al puente de vigilancia para que tuviera una mejor vista del golfo del Mediterráneo. Desde allí el poeta advierte una columna en el centro del malecón con una leyenda. Es el capitán quien la repite de memoria:

Todo el que diere de beber a uno de aquellos
pequeñitos un vaso de agua fría . . . no perderá
su galardón (S. Mateo, X, 42).

Ante la curiosidad del poeta por saber cómo un capitán árabe citaba textos del Evangelio, el capitán le contó un antiguo recuerdo. En la goleta Abdul Mejid iban doce

tripulantes árabes rumbo a Nakri, una isla del Egeo, con víveres y agua para el personal de servicio de la propiedad que el Khedive tenía en Nakri. En el muelle una pobre mujer paralítica le pidió agua a un árabe:

--¿Agua? . . . ¿no la ves? . . . ¡Bébela! . . .
Y el marino señaló las ondas del golfo (319).

Todos los demás árabes se rieron aprobando la respuesta mientras la mujer se quedaba sola en el muelle. Una gran tormenta se desató en medio del mar y la goleta, sin poder avanzar, cambió el rumbo. Las olas embravecidas saltaron a bordo y arrojaron los toneles de agua al mar. Pronto empezó para ellos una agonía, un nuevo huracán rompió el velamen y ellos quedaron a la deriva. El tormento de la sed "se fue apoderando de aquellos cuerpos extenuados ya por la fatiga y el insomnio" (320), que sólo repetían una palabra: Agua.

Después de tres días fueron salvados por el vapor Corfú, todos habían muerto menos uno quien pudo exhalar una palabra, agua. El sacerdote del barco le trajo un vaso de agua. Reconfortado el árabe le agradeció, a lo que el sacerdote contestó:

Hermano, no a mí las gracias, sino a Aquel que ha dicho: "Todo el que diere a beber un vaso de agua . . . no perderá el galardón . . ." (322).

El árabe, el único sobreviviente, se convirtió al cristianismo y levantó la columna con la leyenda. El árabe resulta ser el capitán del barco donde viaja el poeta.

El tema de la caridad cristiana, ya analizado en el estudio de la novela El triunfo de la vida, aparece aquí como la característica definitoria del cristianismo. El

socorro del desvalido, del doliente, del desprotegido socialmente, como lo hizo Cristo, cautiva el alma del árabe. El ansia de salvación, tema común a muchas obras de fin de siglo, aquí se realiza nuevamente por la religión.

"El himno del soldado" es un cuento inédito. Un músico famoso es entrevistado por unos periodistas a quienes les confiesa que acaba de componer un himno que es un "grito de redención y de esperanza" (2) para esa época desesperanzada y descreída. El ha visto "cerrarse las escuelas donde se enseñaba el nombre de Cristo" (2); una hermana de su padre, monja, debió abandonar el monasterio; su hijo misionero, "sin patria, vaga por el Oriente" (2). A pesar de que la cruz ha sido arrojada de las escuelas, la bandera arrastrada por el lodo, el músico confía en que "se verá el maravilloso renacimiento de la fe, de la piedad" (3). Se viven tiempos en los que "todo anda hoy al vuelo, por el vapor, el ferrocarril y el telégrafo" (3), pero hay algo que se propaga más rápido que los efectos de la civilización: la labor del misionero que llega hasta los más retirados confines.

Mientras tanto la ciudad está ocupada celebrando el medio siglo de la primera opereta de Offenbach, "La bella Elena". Los periódicos reproducen anécdotas de su vida, sus caprichos, sus secretos y genialidades. La nueva opereta se estrena esa noche. El músico logra visitar a un alto funcionario del Ministerio de Bellas Artes, para hablarle sobre el himno. El alto empleado no lo puede atender y lo cita al teatro, donde se representa la opereta. Aquí lo entrevista

brevemente después del segundo acto y exclama: "¿pretende Ud, reemplazar con él la Mar . . . Imposible! nadie lo cantará" (5). Además él no puede recomendar ese "himno religioso y patriótico del padre de un misionero expatriado y sobrino de una monja desterrada" (5). El funcionario termina la entrevista con las siguientes palabras:

Y observe Ud. que yo soy tolerante, no de la extrema izquierda; pero digo con Renan: no me gusta la carne de cura; pero hemos de evitar que nos devoren, y para que no nos devoren, devoramos antes . . . Adiós (5).

La situación histórico-social descrita es la de mediados del siglo XIX francés, vértigo de la incredulidad sembrada por los filósofos enciclopedistas del siglo XVIII: persecución del clero, cierre de monasterios, panorama familiar al que Rivas Groot aludió en sus "'Prólogos'a los dos tomos de la Vida de Jesucristo de Monseñor Bougaud". El cuento exalta la recuperación de la humanidad a través de la religión, en un medio donde la ideología desacralizadora de Renan ya había hincado en las mentes.

Hay presentes juicios sobre el periodismo y su función en la sociedad. Los modernistas estuvieron conectados al periodismo, pues era la actividad que les permitía publicar en un mercado editorial pobre. Casi todos publicaron sus producciones primero en los periódicos. En muchos casos esto creó una situación de dependencia, al tener que estar al servicio de los intereses del periódico.⁷ En el cuento el periodismo aparece ya como una profesión, los juicios que emite el músico acerca del mismo para nada aluden a la

actividad suplementaria que deben realizar los modernistas, sino a los abusos del periodismo en busca del sensacionalismo:

El periodismo es como la antecámara para entrar en el mundo del arte, de la literatura . . . Yo respeto aquellos periodistas que en desempeño de su alta misión tienen una conciencia y han recibido una preparación lenta y firme, y conozco algunos que son silenciosamente modestos e infatigablemente laboriosos [. . .] hay otros. . . hay otros que sólo viven de la noticia sensacional, del pormenor horripilante, del escándalo mundano . . . A veces comercian con la calumnia, aceptan el insulto contra el hombre honrado para provocar la rectificación . . . a precio de tarifa (1-2).

La defensa y respaldo del verdadero periodismo, el ejercido seriamente como "alta misión", se yergue nuevamente al criticar más adelante los medios ilícitos de algunos para redactar noticias. Así ocurre en la ocasión de celebrarse el aniversario de la primera opereta de Offenbach: "los periódicos estaban colmados de anécdotas, auténticas unas, probables otras, inverosímiles muchas, ingeniosas todas, sobre el compositor, sus caprichos, sus genialidades y sus secretos" (4). Uno de estos periódicos "triplicó el número de sus abonados por haber descubierto una anécdota tan auténtica como inédita" del compositor, según la cual Offenbach, cansado de que un empresario no quisiera escucharle una opereta, "se presentó en casa del empresario, cerró con llave la puerta del salón, sacó una pistola, y apuntando al pecho lo obligó" a escucharla.

"Bodas de oro" fue publicado en El Porvenir (Valladolid, 26 de agosto de 1917); emotivo cuento de una

pareja de españoles que celebran sus bodas de oro en América. Ellos llegaron a esta tierra tórrida hace cincuenta años. El, gracias al trabajo, la honestidad y los valores morales, triunfó en esta tierra. Luego los hijos siguieron el ejemplo del padre, expandiendo sus dominios a otras comarcas, y más tarde los nietos. Ahora al mirar hacia atrás, ambos se sienten satisfechos de haber compartido cincuenta años de vida: "ambos habían comprendido lo que es el verdadero amor, no el delirio fugaz de un solo día, sino el don mutuo y constante de toda la existencia" (289). Hoy el anciano le expresa su último deseo: regresar a España, con toda la familia, a la misma región donde se conocieron. Y a pesar de que como expresa la esposa, "duele arrancarse de esta tierra" (291) que es también su patria, el viaje se realiza.

Algunos meses después los periódicos de España publican la siguiente noticia:

No sabemos si de La Habana, pero, en fin, de América ha venido, en un barco suyo, un opulento indiano, que en medio siglo de voluntario destierro, ha reunido un caudal inmenso y regresa con una familia de más de cien deudos (291).

Al concluir ese año, en la misma colina que los ancianos se conocieron, se levanta ahora una iglesia. Ellos sentados en un banco de piedra, hunden sus ojos en el horizonte.

En este cuento se introduce el ambiente hispanoamericano. Aunque el periódico menciona como probable procedencia La Habana, el lugar queda sin definir. Se habla de que el anciano, el día de las bodas de oro,

regresa del ingenio de azúcar. Otros elementos de color local son: viven un "verano sempiterno de la zona tórrida", acompañados del rumor del "follaje de las palmeras" (288). La magnificencia y esplendor de estas tierras vírgenes, son un desafío que la bravura del indiano acepta:

En las comarcas vírgenes del trópico hallaron tierras baldías, regiones sin límites, selvas ignotas regadas por ríos anchos como mares . . . El empezó la lucha, la recia lucha, descuajando los bosques tropicales (289).

Esta labor iniciada por el padre será continuada por los hijos:

aquel hijo, creciendo en el trabajo, hombre ya, tomaba posesión de otra comarca, y descuajaba otros bosques opulentos a la sombra de los Andes (289).

Esta empresa que por su tenacidad y fortaleza recuerda la "de los antiguos conquistadores españoles" (289), expande los dominios del patriarca bíblico.

Los valores cristianos enmarcan la vida de este anciano que "había comprendido la dicha del hogar cristiano, el gozo de ser útil, no de recibir, sino de prodigar el bien, la felicidad y la alegría" (289).

IV. Modernidad estética de Rivas Groot

La modernidad estética de Rivas Groot se vuelca en gran parte de su producción cuentística. Entendemos por modernidad estética todas las nuevas ideas que sustentan el asunto de sus cuentos acerca de la creación artística, el decadentismo, la modernidad literaria, la originalidad, el

plagio, la misión visionaria del artista en la sociedad, toda una ideología que revela una reflexión sobre el arte modernista y que completa el panorama que hemos ofrecido en el capítulo 3 sobre el estudio de los prólogos.

"Julieta" apareció originariamente en Revista Nacional de Bogotá en 1897. Luego se publicó en Revista Ilustrada de Bogotá en 1898. El cuento está inspirado en el drama de Shakespeare Romeo y Julieta y permite a Rivas Groot recrear sus años de estudio en el Silesia College, pero sobre todo retornar a un tema muy querido, el de la originalidad artística.

Germán Albornoz, estudiante del Silesia College, era un profundo admirador de Shakespeare. Al colegio llegó el erudito Mr. Nonsense que "discriminaba a Shakespeare con una erudición tan profunda que causaba vértigo" (256).

Irónicamente se alude a las exageraciones que la filología ha creado en el estudio de los textos. Mr. Nonsense, cuyo nombre sintetiza todas sus investigaciones, ha descubierto:

cuántas líneas de prosa y cuántas de verso tenían las obras del gran dramaturgo; [. . .] cuántas veces ocurría el verbo amar en Romeo y Julieta, y cuántas el verbo odiar en el Oteló; sabía cuántos miles de palabras componían el vocabulario de Shakespeare (256).

El sin sentido de toda esta actividad, que incursiona incluso en "el vestido que usara en sus últimos días" (256), cautiva sin embargo a literatos, periodistas y algunas damas.

Un día Mr. Nonsense, pertrechado con una cuidadosa información sobre los animales de los dramas, demostró que Shakespeare "en los epítetos y expresiones sobre ciertos animales, no había hecho sino plagiar a otros poetas ingleses" (257).

Germán y el narrador de los hechos, estudiantes amigos, para desquitarse "de aquella profanación" fueron al teatro a ver Romeo y Julieta, cuya actriz Ethel Fox, causaba sensación en Londres. La actuación de esta joven y su belleza "mezcla de tipo inglés y de hermosura romana" (261) produjo en Germán una conmoción tan profunda, que el amigo debió sacarlo del teatro en el segundo acto. Germán, que se burlaba "de todo romanticismo", comprendió ahora que estas cosas eran la expresión de un ser de carne y hueso. Los amigos retornaron al teatro para ver el final. Desde este momento la imagen de la joven estuvo en la mente de Germán. La joven viajó a Niza por su salud y Germán la siguió. A su regreso después de un mes, se encerró en un mutismo melancólico y el amigo no supo qué había sucedido en Niza.

Las conferencias de Mr. Nonsense continuaban en el colegio. Como el día que tenía que hablar sobre las onomatopeyas en Romeo y Julieta, Mr. Nonsense extravió sus apuntes y no podía decir nada sin ellos, Germán se ofreció para hablar sobre el drama. Empezó aclarando que recorrería un camino opuesto al iniciado por Mr. Nonsense, porque era incapaz de analizar el drama, sino de sentirlo. El discurso de Germán produjo un efecto opuesto al de Mr. Nonsense, el

auditorio "ahora se deshacía al calor de esa imaginación fervorosa" (269).

Después de unos meses Germán le refirió al amigo lo sucedido en Niza. Esa noche, apenas llegó, fue al teatro donde Ethel interpretaba la última escena del drama. El observaba desde los bastidores y cuando al final advirtió que la joven desfallecía, sin advertir lo insólito de su acto, entró al escenario y pudo sostener a Julieta e interpretar el papel de Romeo. La joven, a quien le acababa de dar un síncope, murió en sus brazos, mientras el público prorrumpía en vivas, sin advertir que lo representado era realidad.

Por una carta de Rivas Groot dirigida al Sr. Louis A. de Nouvrac desde París, fechada el 22 de enero de 1911, sabemos el propósito que llevó a Rivas Groot a escribir "Julieta", una "novela corta" según la definiera él mismo en la carta. En esta carta Rivas Groot le pedía al Sr. Nouvrac de Medellín que le consiguiera una copia del cuento que él había publicado en Revista Ilustrada:

El asunto versa sobre el hermoso drama Romeo y Julieta de Shakespeare. En esas páginas quise concretar mi admiración y mi entusiasmo por el gran dramaturgo inglés. Ahora, aquí en París, están precisamente representando el drama Romeo y Julieta y yo quisiera tener aquí las páginas que sobre ese drama escribí, pues me sería grato traducir al francés y publicar dichos conceptos como un contingente mío a las alabanzas que hoy se tributan a Shakespeare.⁸

El 14 de abril de 1903 en el artículo "La verdadera originalidad", ya comentado en el capítulo 3 al analizar los

plagios de Shakespeare según la crítica, Rivas Groot aludiría nuevamente a este cuento:

Hace algunos años, lejos de la agitación de la política colombiana, asistíamos en Inglaterra, el país de la paz incommovible, a las conferencias de un comentador de Shakespeare, y al pie de la tribuna recogimos algunas notas, que para nosotros en esa atmósfera de serenidad, tenían acaso mayor importancia que un editorial sobre candidaturas, un decreto legislativo o una crisis de ministerio. Excuse el lector si, obligados por el asunto vamos a plagiarnos a nosotros mismos, entresacando una página de un cuento: "Julieta" (El Renacimiento, Bogotá, 14 abril, 1903)

A continuación copia del cuento "Julieta" lo referente al estudio de Mr. Nonsense sobre los plagios de Shakespeare. No por nada intercala este párrafo en el artículo sobre la originalidad de los autores, pues al satirizar las actividades de Mr. Nonsense, quien intenta probar el plagio de Shakespeare en los epítetos de animales, está demostrando la falta de sentido de este tipo de investigación filológica.

El nacimiento de la filología durante el siglo XIX ocurre por el desarrollo de las ciencias naturales. De estas ciencias la filología adopta su metodología para el estudio de los textos. El rechazo de este tipo de estudio es evidente en el cuento "Julieta":

Colocó [Mr. Nonsense] a Shakespeare sobre la plancha anatómica, sacó el escalpelo y empezó el estudio; descuartizaba miembro por miembro, cortaba aquí, observaba allá, disecaba el corazón, contaba los nervios uno a uno. Jamás le habíamos visto tan implacablemente sabio. Hizo un estudio sobre los animales de los dramas de Shakespeare (257).

El cuento resulta, desde este punto de vista, una crítica a la aplicación del método de las ciencias naturales al

estudio de las obras literarias, que las convierte en cadáveres diseccionados por el escalpelo del crítico. Este estudio se opone profundamente al que más tarde hace Germán de Romeo y Julieta, quien transmitirá lo que él ha sentido, actitud que de ninguna manera encierra todo el mensaje del autor:

Es sin duda atrevimiento el querer explicar lo [que] Shakespeare pretendiera simbolizar en algunas de sus creaciones, y aun se llega a creer que él no se propusiera formar símbolos con ellas, si se atiende a la vida real que tienen, hasta en los menores detalles, todos sus personajes (267).

Aunque el cuento exhibe una temática romántica--el amor de dos jóvenes interrumpido por la muerte, cuya causa, la tisis, es otro motivo romántico--subyacen en él las ideas de Rivas Groot acerca de la originalidad y del estudio filológico de las obras literarias. El cuento irónicamente señala las implicaciones de la aplicación indiscriminada del método de las ciencias naturales a la actividad espiritual.

La riqueza plástica del modernismo se patentiza en esta sinfonía en gris de la primera escena de Romeo y Julieta;

El tono general del aposento, en las telas que cubrían los muros del suelo, era de un gris suavemente opaco; sobre esa opacidad de los tapices se destacaban, en tinta más clara, los muebles venecianos, forrados en raso lechoso y bordados con escudos y cifras de plata oxidada. A un lado se abría un balcón con rica balaustrada de mármol blanco, y por ese ancho espacio entraba el fulgor de la luna que dibujaba sobre la alfombra gris un cuadro luminoso (259).

Muy común entre los modernistas es el tipo de descripción pictórica en la cual predomina un color o un matiz como las pinturas impresionistas. En lo citado arriba, el gris

se derrama en los tapices que cubren las paredes, en el raso de "plata oxidada" que tapiza los muebles, en la "alfombra gris" iluminada por la luz de la luna que entra por el balcón.

"Un discípulo de Nietzsche" (publicado en El Carbayón [Oviedo, 30 de septiembre de 1917], Diario de la Rioja [2 y 3 de octubre de 1917], Diario de Valencia [España, 30 de septiembre de 1917]), pinta las dudas y pesimismo de un joven poeta decadente, Juan Nicasio del Olmo, joven de fin de siglo, neurótico, que lleva la vida concentrada en la cabellera negra y en las pupilas, y la muerte, en sus mejillas exangües. Está encantado con el libro de Farmann que acaba de leer sobre Nietzsche y Schopenhauer. La madre trata de alejarlo de esas lecturas que lo enferman haciéndole acordar que Elvira, su novia, y el general, su padre, los esperan para comer. En ocho días será la boda con esa joven ingenua, dulce, cristiana.

Al día siguiente, Nicasio le dice a la madre que no se casará con Elvira porque ha descubierto que ella oculta otra personalidad. Cuando fue a tomar el té a la casa de una tía de Elvira, ésta le pidió que la acompañara a la casa. En el camino, Elvira le confesó que ella también deseaba "colorear su vida" y lo invitó a la Pagoda de Nietzsche. Nicasio creyó que todo era una burla, pero al entrar allí vio "una cripta siniestra" y a varios hombres y mujeres en un rito:

--Acogedle--dice ella--es un genio ignoto, que renuncia a la gloria . . . quiere hacerse hermano de la hermana locura (335).

El joven sacó a Elvira de ahí espantado y se despidió de ella para siempre.

Lo que interpretó como una dualidad de la joven, resultó ser un sueño de su mente calenturienta. La madre le explicó que, según el médico, él tenía "la facultad de continuar en sueños las escenas de la vida" (336).

Las características del artista decadente están corporizadas en Nicasio, poeta que también cultiva la alienación del mundo, leyendo autores reservados para "un grupo de iniciados" (329), los filósofos de la desesperanza. Como ya ha sido apuntado en nuestro análisis de las novelas, Rivas Groot vuelve a contraponer al decadentismo pesimista, el poder revitalizador de las naturalezas puras como la de Elvira y de los "efluvios de la tierra" (332). Elvira ama las rosas de su jardín, y "ella misma, tan fresca, tan pura" parece "una flor" (332):

Elvira aspiraba con delicia todos aquellos efluvios de tierra, en el tibio vapor que el sol hacía surgir de las plantas recién mojadas, el bálsamo de los pinos cargados de resina, las emanaciones que surgían del terciopelo húmedo de los musgos, el olor acre del ramaje de los cedros, la esencia oriental de los jazmines y el místico perfume de las rosas (332).

La gradación de sensaciones olfativas va simbólicamente desde la tierra, para ascender gradualmente a los pinos, musgos, cedros y culminar con los jazmines y el perfume "místico" de las rosas. Son todas las esencias, perfumes y resinas de la naturaleza que hacen exclamar a Elvira: "¡Ah, qué bueno es Dios! ¡Qué hermosa es la tierra!" (332). Esta presencia exultante de la naturaleza, el triunfo de la vida

sobre la muerte, es lo que la madre del decadente también exalta:

Hijo, ¿no ves cómo sonrío la vida? Mira la primavera, la luz del cielo, la alegría de la tierra (336).

"El águila de acero" publicado en Diario de Valencia (España, 5 de septiembre de 1917), describe la brevedad del plagio sin genialidad. Josué piensa construir un nuevo aeroplano, el águila de acero, con doble par de hélices para centuplicar la resistencia. Una vez hechos los planos, un mecánico le ayuda a ejecutarlos. Cuando todo está listo para la prueba del aeroplano, un incendio inesperado lo quema. Desaparecen el mecánico y los planos. Al poco tiempo, el diario anuncia el ensayo de un aeroplano exacto al que había hecho Josué, el piloto es el mecánico. A pesar de que todos le aconsejan que lo denuncie, Josué generosamente prefiere que su invento se materialice. Van al aeropuerto el día de la prueba, el mecánico alegre saluda a uno y a otro. Al despegar el avión Josué advirtió que el mecánico no comprendió sus planos, y el avión se estrelló.

Elena, la esposa de Josué, lo anima a que reconstruya el águila de acero, que vuelva "por su gloria" (343). Para Josué la gloria humana es "[v]anidad de vanidades", además ya tiene otro proyecto quizás mejor que el otro: el automóvil submarino.

El tema de la verdadera originalidad vuelve a aparecer en "El águila de acero" y en el siguiente relato, "Un cuento original." De una indagación sobre el significado de la

originalidad, Rivas Groot ensambla el tema en estos últimos cuentos con el tópico romántico de la genialidad natural, imposible de imitar porque su creación es única e individual.

En "Un cuento original", inédito, es Jorge Duval quien encarna la aristocracia artística de los elegidos para la creación. Una gran ironía baña toda la narración, usada hábilmente para pintar con humor las falacias de la civilización americana.

Ernesto Renaud llegó a París dispuesto a convertirse en un hombre de letras. Aunque "no era grande su instrucción" (2) se abriría paso a codazos. Conoció a Jorge Duval, joven poeta, muy nombrado en el mundo literario y se propuso usarlo para conectarse al ambiente editorial. Duval lo introdujo a los círculos sociales, e incluso a la casa de la Marquesa d'Espinal, donde vivía la dulce Emilia. Sin embargo, en Renaud empezó a nacer "una antipatía sorda" hacia Duval que se convirtió en odio. Le dolía el triunfo de Duval, su "serenidad aristocrática" (3) y se propuso destruirlo. Empezó a mandar epigramas, anécdotas, críticas anónimas en contra de Duval, pero por la publicidad se vendieron más sus poemas. Cambió la táctica y adoptó un plan contrario para que Duval se hundiera en el silencio. Así se estremecía de gozo cuando al revisar las revistas verificaba que no se decía nada de él.

Cierto día en la oficina de Duval encontró entre los papeles del correo, el primer número de la Revista Cos-

mopolita. En ella se anunciaba un gran concurso literario cuyo premio era de 100.000 francos para el autor del cuento más original. Se cercioró de que Duval no había leído la revista y se la pidió con la promesa de devolvérsela. Pasó tres días en su cuarto resuelto a encontrar un tema para el cuento, pero todo en vano. Salió a la calle, pero lo que veía ya había sido tema de otros escritores. Decidió irse al campo que seguramente lo inspiraría. Conoció a un abate de vida hermosa y serena, pero sobre esto también se había escrito. Pasó a Inglaterra, seguramente la tierra de Shakespeare y Dickens lo motivaría. Pensó en escribir algún relato patético sobre la infortunada María Estuardo degollada en la Torre de Londres, pero tampoco escribió nada. Llegó a New York, conoció a Miss Parkerson, hija del dueño de una fábrica de azadones. Gastó unos cuantos "francos" en invitarla a comer, en la ópera, y en otras atenciones, pero no le importaba si al final tenía el asunto para su cuento. Todo terminó a bordo del barco bananero City of Vergara, donde él viajaba fugitivo a América del Sur, huyendo del juicio que la Miss Parkerson inició contra él. La sentencia fue: o se casaba con ella o le pagaba 25.000 dólares. Descendió en Puerto Fraternidad, América Central. En la capital de la provincia Machagua vivían la sexta revolución del año y los militares le exigían la entrega de los diez mil rifles que él había traído para los amotinados. Fue a parar a un calabozo por negar el asunto de los rifles. Al cabo del tercer día lo vinieron a buscar para fusilarlo, lo

salvó un nuevo cuartelazo: "[e]l batallón 'Leales del Chíncho' se insurrecciona" (9). Arribó al Puerto Progreso en América del Sur. Como debía esperar un mes por el vapor francés, decidió conocer la capital de la República. Después de cruzar a lomo de mula durante veinte días las selvas y páramos, llegó. El poder legislativo estaba reunido no para tratar la construcción de los caminos sino para discutir la existencia del alma humana. Por una fiebre, debió estar veinte días en el hospital de la Habana, perdió su maleta y el dinero que le quedaba. Por fin regresó a Francia, estaba nuevamente en su escritorio, como un año atrás, tratando de escribir para el concurso. El último día del plazo envió su cuento "El castillo de las brujas mancas" en donde explicaba en muchas cuartillas por qué las brujas se habían vuelto mancas "con episodios misteriosos, en que había lo posible y lo imposible, lo creado y lo increado, ninfas, ondinas, judíos, elefantes blancos, panteras negras, mosqueteros, cruzados, adivinos y fakires" (12). El relato termina cuando Emilia recibió con orgullo la noticia de que Jorge Duval es el ganador de "Un cuento original".

El cuento incursiona en temas y técnicas no exploradas antes. La innovación técnica reside en que Ernesto Renaud resulta ser el personaje del cuento de Duval, enmarcamiento que se logra cambiando el punto de vista de la narración al final del cuento. Es un recurso hábilmente pulsado al ser el lector guiado durante todo el relato por la voz de Renaud

y por sus notas de viajes. El "cuento original" de Duval enmarca la narración de Renaud, es la voz de la abuela de Emilia quien lo expresa:

--Lee este cuento: es muy raro.
 --Es un cuento entre (sic) otro (13).

Miss Parkerson representa el materialismo y el interés de la mujer del Norte, quien en cuarenta y seis horas logró que los jueces lo sentenciaran. La risa de ella, como aquella otra de la divina Eulalia de Darío, lo sigue a Renaud: "me persigue la risa musical, sardónica, adorable y odiosa de Miss Parkerson" (8).

La crítica a la América hispana se centra en los aspectos más reprobables. El carácter de las islas tropicales lo representa Puerto Fraternidad: "[l]a población son veinte casuchas, treinta palmas, unas docenas de mulatos que, junto a los caimanes dormitan sobre la arena boca arriba" (9). Machagua encarna el caos y anarquía de los nuevos gobiernos, y los sempiternos enfrentamientos con los militares:

La ciudad llena de gente armada; tiros, toques de corneta. Es la sexta revolución de este año. Los ejércitos del gran Gral. Zuleta tratan de tumbar el Gobierno "legítimo" del Gral. Zarriaga, que acaba de tumbar la "teocracia" del Gral. Zulena, que había tumbado la "oligarquía" de Zarana, quien tumbó la "oclocracia" de Zandoya (9).

La falta de respuestas a necesidades primarias del medio, aparece en las discusiones del cuerpo legislativo de la capital de la república de América del Sur. Por la ausencia de caminos, se tarda veinte días en trasladarse del puerto a la capital, cruzando selvas, páramos, cordilleras, fangales.

El cuerpo legislativo en vez de tratar este tema vital, se reúne para discutir "la existencia del alma humana" (10).

La ironía se cuele en los nuevos géneros de la literatura. Renaud intenta destacarse como escritor cultivando la novela naturalista, "pero de tal clase, tan desnuda, tan llena de pormenores, que le haría gritar a Zola: ¡Basta, basta!" (2). O quizás siguiendo las huellas de Renan, "se daría al género histórico-fantástico" (2); escribiría algo sobre un país remoto, Egipto o Judea; o artículos con títulos como "Monografía sobre la sandalia de la Sibila"; o agitaría los grandes asuntos: "demostraría que Pilatos no estaba en Jerusalén el Viernes Santo por estar tomando baños en el Mar Muerto" (3).

Darwin también engrosa la lista; es su ideología la que sostiene los actos de Renaud:

En la "lucha por la vida" debo echarlo abajo, [a Duval] hundirlo, aplastarlo, ocupar su puesto. Esto no es envidia: sólo es una necesidad para abrirme paso, y que se efectúe la "selección natural" que he leído en Darwin (3).

"Un día de inocentes", inédito, es un breve cuento acerca del origen falso de algunas figuras de las letras. Por un equívoco creado en un día de inocentes, un "hombre práctico, de pocas letras" (1) se convierte en el autor de una voluminosa obra histórico-arqueológica. Esta obra no existe pero la voz corre, primero por un falso aviso publicado en un periódico, luego por los periodistas, más tarde en los salones del gran mundo. Este falso historiador, que al principio no entendía bien lo que pasaba,

empezó a aceptar con naturalidad los halagos y las lisonjas. La Academia le abrió sus puertas. A su muerte, los académicos entraron a su domicilio para rescatar la obra monumental, pero no encontraron nada. Seguramente, pensaron, como mantenía correspondencia con numerosos sabios de Europa, les había mandado su manuscrito. Se creó una comisión de dos académicos para que viajaran a Alemania y Holanda y rescataran el manuscrito.

Si se compara "Un cuento original" con éste, se observa cómo similares situaciones tienen efectos diferentes en el medio europeo y en el hispanoamericano. Mientras en París, Renaud trató en vano de convertirse en escritor, a pesar de haber escrito el cuento para el concurso, aquí don Narciso, que no había escrito nada, llega hasta a ser aceptado por la Academia.

En "Rocinante", también inédito, se plantea la importancia del modelo en la creación artística. Un rocín, "con algunas gotas de sangre de raza" (2) se convirtió en el modelo para un cuadro de don Quijote. El pintor lo había interrumpido hacía un año por no hallar el rocín adecuado, "enjuto de carnes, mas de complexión recia y de nervios bien templados" (2). Cuando el pintor estaba terminando el cuadro de un famoso general, al asomarse al balcón de su casa vio que entre los doce jamelgos que desfilaban hacia la plaza de toros para ser sacrificados, estaba su Rocinante. Después de adquirirlo y llevarlo a la caballeriza reinició su obra ahora con su modelo. El general, al enterarse de que el

rocín tenía una gran cicatriz en el cuello, recordó que su antiguo caballo de guerra, de pura sangre, recibió una herida en el cuello y fue vendido por el gobierno hacía quince años. Aunque se resistía a creer que el caballo había durado tanto tiempo, decidió hacer una prueba. Como el caballo respondía con gran entusiasmo a una marcha militar, le pidió permiso al pintor para trasladar una banda de música y someter al caballo a la prueba. Al otro día, al escuchar el caballo la marcha, reaccionó con el mismo entusiasmo y vigor que durante los años de guerra. El cuadro del pintor recibió la medalla de oro, pero el caballo no pudo resistir la emoción vivida y murió al día siguiente.

La brevedad de este relato sin dilaciones, que aceleradamente se acerca al final, se complementa con una prosa viva, tensa, de gran movimiento, que cinemáticamente capta todas las emociones vividas por Rocinante cuando escucha la marcha militar. Aunque el siguiente pasaje es más extenso, veáse una muestra de esta prosa acabada y vibrante:

oye en los clarines las dianas de los ataques, la vocería del enemigo, y, en su entusiasmo, ve relampaguear los aceros, ve el horizonte en llamas, y se encabrita, se estremece, olfatea el espacio, se lanza a fondo, se revuelve con magníficos arranques, sacudido por la rabia del combate, por el noble estremecimiento de la gloria (5).

En el último cuento inédito "El secreto del brujo", cuyo subtítulo es "Fantasía", Rivas Groot incursiona en un concepto ya mencionado en el capítulo 3, el del artista como mago de la creación que descifra a través de su arte los

secretos del universo. Aquí no es el artista sino el científico quien lee en el universo.

Como Rivas Groot ha hecho en otras oportunidades, también se incorpora un personaje histórico. Edison recibe en su laboratorio de Menlo Park a la joven pianista Fanny, para probar cierto aparato. Ella va con su tío y un amigo, el narrador de los hechos. Pasan primero a un salón central cuyas paredes están cruzadas por alambres. El funcionamiento de una caldera semeja el "vientre de un animal gigantesco" (2). Luego, guiados siempre por Edison, entran a la sala circular, sin ventanas ni puertas, donde están los principales descubrimientos de Edison: el fonógrafo, el teléfono, el micrófono. Especial atención merece otro descubrimiento, las "llamas sensibles", que se ondulan y balancean por el sonido y la voz. Pero el lugar misterioso donde este Brujo, "sacerdote oriental", tiene encerrado su último descubrimiento, es una habitación a la cual pasan después de pasadizos y puertas que se abren con botones. Comienza todo un rito de iniciación de los neófitos en el misterio de la ciencia. En medio de la oscuridad, Edison descubre su último descubrimiento, "especie de cámara fotográfica" sensible a la luz y al color, que produce sonidos según el color de la luz. Así la luz roja motiva un sonido vibrante y alegre, la azul un tono místico, la verde un rumor suave. Edison no quiere proseguir con el color morado que provoca "sollozos de despedida, gemidos de ausencia . . . languideces de muerte" (8). Mientras dice esto el Brujo, se

opera en él una transformación, deja de ser "el sabio escrutador, el razonador frío" para revelar "un corazón humano . . . un alma sensible" (8). El color morado, confiesa, se ha unido a todas sus tristezas. Cuando murió su madre, "el ocaso tenía el color violáceo" (8), cuando conoció a su amada llevaba un traje morado, funesto augurio de lo que sucedería luego. Ella partió a Irlanda para acompañar a su padre. El día de la despedida tenía un capote del color de "las violetas marchitas", como la corona de violetas que él enviaría más tarde para colocar sobre su tumba.

Esta confidencia de amor del Brujo provoca una ruptura del oscuro universo, fuera del tiempo y del espacio del recinto misterioso:

Aquella confidencia de amor, no al fulgor de la luna y en un jardín, como las confidencias de novelas románticas, sino hecha así, de un modo inesperado, por ese Brujo de la Naturaleza, en aquel lugar oscuro, entre seres envueltos en túnicas negras, tenía un sello original y a la vez que medroso (10).

La imagen fría y objetiva del científico se quiebra para mostrar una vez más, en la obra de Rivas Groot, que el ser humano es una entidad indisoluble de espíritu y razón. Aunque las emociones de Edison parecen no encajar con ese universo científico, él llega a admitir que el descubrimiento del teléfono se lo debió a su amada, "a un chispazo de su imaginación soñadora" (10). Fue ella quien "entrevió la clave" del descubrimiento que él materializó "después de horas de fiebre y noches de vigilia" (10).

Presenta aquí la imagen ideal de la mujer que ilumina las futuras creaciones del hombre.

Importa detenernos en los conceptos relacionados con la creación vertidos por Edison, el Brujo:

Yo no soy nada . . . yo no he creado esto. La Naturaleza es quien hace estas cosas; y Dios, para maravillarnos, deja que tropecemos, como por acaso, con la clave de tantas ocultas armonías de sus leyes. (6)

En el capítulo 3 ya apuntamos los conceptos relacionados al poeta mago, quien descifra y transmite las correspondencias de la naturaleza, concepto divulgado por Victor Hugo, aunque el origen del mismo se remonta al Renacimiento. Fue durante esta época que se formula el concepto hermético del científico mago o del hombre-mago, el que usando la magia y la cábala, controlaba el mundo con la ciencia.⁹ En nuestro cuento aparece este concepto, el Brujo es el científico que descifraba "la clave de tantas ocultas armonías de sus leyes" (6) y que "interrogaba, atraía, domesticaba a la Naturaleza y le arrancaba la gran palabra de sus misterios" (6). Sin embargo, el hombre no puede competir con la naturaleza: "En la Naturaleza de cada larva sale una mariposa. El hombre para darle alas a una creación suya necesita romper cien capullos" (6).

Los cuentos de Rivas Groot completan la presentación de la modernidad histórica ofrecida en sus novelas. Aquí se hace especial hincapié en la modernidad sociopolítica hispanoamericana, para señalar que el auge de los nuevos movimientos democráticos ha favorecido el triunfo de lo

instintivo y natural del hombre. La conciencia de vivir una época trágica, conciencia moderna apocalíptica que descubre el final de una era cultural, se patentiza en la crítica del progreso y de las ciencias cuando no están al servicio de la humanidad e insuflan un falso sentido de omnipotencia en el hombre. Por otro lado, sus cuentos ahondan en la reflexión crítica, iniciada ya en sus prólogos, sobre la obra literaria, la creación artística, la originalidad y el plagio.

Notas

1 Las citas de los cuentos inéditos corresponden a las páginas de las copias mecanografiadas de los mismos que se incluyen en el Apéndice.

2 En la bibliografía de Rivas Groot preparada por Enrique Ortega Ricaurte para la Academia Colombiana de Historia sólo se consignan los siguientes cuentos: "Julietta", "Bodas de oro", "El 'Aguila de acero'", "Víctimas de la guerra", "Un discípulo de Nietzsche", "Palabra de rey", "La novela en la historia" (Bibliografía Académica [Bogotá: Editorial Minerva, 1953] 527-28).

A modo ilustrativo se transcriben a continuación los comentarios hallados acerca de los cuentos: "Los cuentos de Rivas Groot se distinguen por su interés, naturalidad, ternura de estilo y cuando trata de temas nacionales como 'En la hora exacta' por su fino gracejo. Entre estos cuentos merecen mención especial 'Julietta', 'El conquistador de Roma', 'La novela en la historia' y 'Un discípulo de Nietzsche'" (Horacio Bejarano Díaz, "En el centenario de Rivas Groot. José María Rivas Groot [1863-1923]," El Siglo [Bogotá] 11 de enero de 1963: 5. El mismo juicio, con algunas variantes, lo publica el autor en "José María Rivas Groot," Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario 463-464 [agosto-noviembre 1963]: 124-125). Para Antonio Curcio Altamar: "El reloj ['La hora exacta'] y Un discípulo de Nietzsche, indican la vuelta a motivos nacionales en la crítica contra nuestros vicios políticos o contra entusiasmos literarios entonces arraigados en el país" (Evolución de la novela en Colombia [Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1975] 182).

3 Matei Calinescu, Faces of Modernity (Bloomington: Indiana University Press, 1977) 56, 57.

4 Frank Kermode, The Sense of an Ending (New York: Oxford University Press, 1968) 97.

5 Todas las citas correspondientes a los cuentos editados se hace por Novelas y Cuentos (Bogotá: Editorial A B C, 1951).

6 Este cuento publicado en la edición citada del año 1951, aparece sin el seudónimo el Conde Stonicht, nombre hallado en una copia del mismo facilitado por la familia. Parece ser el único cuento donde Rivas Groot usó seudónimo, el que fue omitido en la edición mencionada.

7 Véase Angel Rama, Los poetas modernistas en el mercado económico (Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencia, 1967).

⁸ Esta carta que pertenece al archivo de Rivas Groot me ha sido facilitada por la familia.

⁹ Gioconda Marún informa que fue Pico della Mirandola, científico renacentista, quien primero formuló el concepto hermético del hombre-mago, el que usando la magia y la cábala, trataba de controlar el mundo por medio de la ciencia ("De sobremesa: el vértigo de lo invisible," Thesaurus 2 (1985): 368-69).

CONCLUSIONES

El estudio de la obra de José María Rivas Groot ha permitido reevaluar a este escritor que sólo ha merecido algunas líneas generales en las historias de la literatura. Su presencia explica más cabalmente el desarrollo del modernismo colombiano, al mismo tiempo que ilumina aspectos constitutivos del mismo: la reflexión sobre el arte y el artista y la crítica literaria.

Rivas Groot esclarece las necesidades de la literatura de su tiempo, propagando una renovación total en consonancia con los nuevos tiempos que se vivían. Esta vena crítica como teorizador de la nueva literatura, le otorga una posición de liderazgo en el modernismo colombiano.

Por otro lado su obra alumbra el panorama histórico-cultural de fines del siglo, al detectar el hondo cambio histórico vivido por el artista. Desde este punto de vista la producción de Rivas Groot permite rastrear el proceso de la modernidad histórica: el enfrentamiento irreconciliable de los valores mensurables del materialismo y los espirituales del artista.

Por haber sido reemplazado el idealismo por la ciencia con la consiguiente muerte del espíritu, el énfasis sobre la

entidad indisoluble--razón y espíritu--en el ser humano es una constante en la obra de Rivas Groot. Su obra apaga los vítores al Progreso prorrumpidos durante los siglos XVIII y XIX, para mostrar las consecuencias nefastas de ese progreso que aseguraba el reinado del hombre en la tierra.

Al contraponer Rivas Groot la ciencia y el arte en sus obras, está expresando que el hombre no es sólo racionalización y abstracción, sino sentimientos, emociones, esperanzas, angustias y que la sobrevaloración de la ciencia puede provocar el anquilosamiento espiritual. Esta crisis que empieza con la Ilustración y se intensifica con los orígenes del capitalismo, es nuestra crisis actual, intuida ya por Rivas Groot.

La propuesta de Rivas Groot es la unión del arte y la religión, las únicas dos fuerzas redentoras del hombre que le permitirán elevar el espíritu sobre la materia, arte religioso que, a diferencia de la ciencia, no prescinde del yo. Es por eso que le preocupa tanto el tema de la originalidad artística, porque implícitamente estará marcando las diferencias entre la ciencia y el arte. En más de una ocasión da a entender que la obra de arte es la creación única individual, expresión del yo, y que aunque haya imitaciones o copias, el resultado final, la obra de arte, a diferencia de la ciencia, será la expresión del alma del artista. Si Rivas Groot interpreta la vida como arte, si exalta la belleza es para desrealizar la visión objetiva de la ciencia.

Para evaluar más justamente la importancia de Rivas Groot dentro del modernismo, sintetizaremos a continuación su aporte al mismo:

1. Reproduce el panorama histórico-cultural de la modernidad: el enfrentamiento de los valores mensurables del capitalismo y los subjetivos del ser, la crisis del espíritu y de la sociedad, la muerte de los dioses, la democratización de la vida, la ola de barbarismo y anarquía.

2. Ausculta el retorno de Cristo, fenómeno de la modernidad, que despierta la necesidad de figuras apóstoles para redimir a la humanidad perdida.

3. Cultiva la novela de artistas en la cual el arte y el artista se convierten en objeto de la literatura. Las reflexiones sobre las artes, la condición y función del artista en el nuevo mercado editorial burgués, la presencia del artista anfibio que trata de adaptarse a la nueva situación social aparecen tanto en Resurrección como en El triunfo de la vida.

4. Esgrime el tema romántico de la vuelta a la naturaleza, para rescatar la armonía y tranquilidad perdida con la civilización.

5. Defiende el espiritualismo, ya que el desarrollo de las ciencias tiene consecuencias nefastas cuando no están al servicio de la humanidad.

Con respecto a la labor de Rivas Groot como crítico de la literatura se decantan las siguientes conclusiones:

1. Rivas Groot practica una nueva modalidad crítica, la crítica literaria: reflexión sobre el quehacer literario

y la función de la literatura nacional que surge durante el siglo XIX con la "nueva" filología.

2. Propone una ruptura con la poesía romántica amatoria y que se cultiven nuevas formas poéticas.

3. Se adelanta a Díaz Rodríguez al señalar que las dos corrientes más importantes de la literatura del momento son la vuelta a la naturaleza y el misticismo.

4. En "Una nueva novela colombiana. Notas sobre Blas Gil" teoriza sobre la nueva novela, la modernista, opuesta a la romántica y a la realista. En ella hay una ausencia de descripciones, una desrealización de la realidad, su propósito es insinuar más que decir, sublimación de la realidad lograda a través de la indefinición de los personajes y de presentar las situaciones como a través de "una gasa". Teoría que Rivas Groot pone en práctica en sus novelas.

5. Reflexiona y analiza el tema de la relativa originalidad en el arte.

Desde el punto de vista del estilo, Rivas Groot se preocupa por la palabra nueva, la expresión original recién esculpida, por lograr la desrealización de lo cotidiano no sólo por la perspectiva estética, sino a través de "frases manchadas de color, impregnadas de aromas."

Creemos que Rivas Groot enriquece no sólo el modernismo colombiano sino el hispanoamericano porque al reflejar los procesos de inestabilidad, crisis y derrumbe del fin del siglo XIX, cultiva la escritura de la modernidad.

APENDICE

CORAZON EN ALCOHOL (1)

Antes de salir a misa Ana cogía en la ventana algunas rosas frescas que, al troncharse en el tallo, le salpicaban el rostro y las manos de rocío. Hecho el ramo, lo ocultaba con primor bajo la mantilla, y en la capilla de la virgen lo cambiaba por el ramo del día anterior, cuyas flores marchitas ella se llevaba, para ahorrarle al sacristán ese trabajo. Cierta día, al salir de la iglesia, el ramo marchito se deshizo, y cayeron dos rosas secas al suelo. ¿Qué hace? ¿recogerlas . . . ¿dejarlas? El de la capa negra estaba allí, al pie de la torre, dominándola con su mirada fija . . . Ella, confusa, aceleró el paso, y al doblar la esquina vio de soslayo que el desconocido escondía bajo la capa las rosas secas. Dejó de ir dos días a la iglesia. Al tercero, el desconocido no estaba allí. ¿Se habría ofendido, esperándola inútilmente? ¿Estaría enfermo? . . . Aquel día, sin comprender ella por qué, no pudo bordar ni leer, ni estudiar su lección de arpa. Por la tarde, a la hora del crepúsculo, sentada en la ventana del jardín, cerró

los ojos: volvió a la mancha verde del paredón, la mancha negra de la capa, la cara pálida, los ojos fijos del desconocido, pero los ojos parecían más tristes y revelaban como un adiós supremo . . . Y sin saber por qué, lloró.

A la mañana siguiente contra el paredón de la torre no había nadie; y así pasó un día, y otro . . . y otro . . .

Ella, en los libros que le permitían leer, había visto que cuando dos personas llegan a interesarse, tiene sus ausencias, pero que al fin vuelven a verse. Ella tenía seguridad de volver a verlo, y estaba resuelta a ser, por compasión, menos grave al pasar por frente a aquel hombre, menos esquiva con la mirada.

Pasaron días y días, y el de la capa negra no volvía . . . Ella contaba el tiempo por los ramos que cambiaba en la capilla; ya iban cambiados veinte, treinta, cuarenta ramos, desde aquel día en que cayeron las dos rosas secas . . . y el desconocido no volvía al pie de la torre . . . Pasó un año, pasaron dos, tres años. El joven de la capa no volvió.

Por las tardes Ana se asomaba al balcón que daba sobre el jardín, a la sombra del rosal amigo, y mientras las rosas balanceadas por la brisa crepuscular exhalaban aromas de melancolía, la pálida joven dejaba hundir el pensamiento en el pasado irrevocable, de donde surgía de pronto una figura triste, la mancha de una capa negra, la mancha de un paredón verde, un rostro trágico, dos ojos dulces y penetrantes. . . Y así soñaba, soñaba largo rato, dejando flotar el alma

en el crepúsculo, mientras que sus pupilas que seguían vagamente las tintas lilas y rojas del poniente, se llenaban de negrura con las sombras violetas del ocaso.

Entre las voces confusas de los convidados y el chisporroteo de las bujías resuenan los primeros acordes gemebundos de los violines y las notas saltonas de las arpas. Los hombres, de casacón de brocado, pantalón corto y medias de seda, se inclinaban a conversar con las damas, sentadas en contorno, con las cabezas blancas de polvos y los cuerpos ceñidos por el corpiño "Imperio".

El general Verdaguer.

Al lado del amigo que lo presentaba, vio Ana al general, un hombre elegante, a pesar de esas primeras canas que brillaban sobre las sienas.

El general le tendió la mano para bailar el minué, y Ana, se dejó llevar por entre la muchedumbre. Los hombres, al verlos pasar, comprendían que el general se había enamorado de Ana. Los comentarios se cruzaban, a medida que se cerraba el surco que aquella pareja dejaba al paso.

--El tiene cincuenta años y ella dieciocho.

--No importa: el general es un gran partido.

--Es el hombre del día.

--Yo la conozco: ella no lo aceptará.

Ocho días después, con todo el ceremonial de la época, el general se presentaba en casa de Ana a pedir su mano. A pesar de que era un hombre de hierro en las luchas

políticas, aquel día sentía miedo, y las piernas parecían flaquearle al subir pausadamente, en casa de su novia, la ancha escalera de piedra. Con todo, aunque no había obtenido palabra de Ana, él creía, dada su posición y su renombre, que sería aceptado al instante . . . La respuesta fue evasiva: por medio de su tía Amalia, Ana dijo que deseaba algunos días para resolver. Pasaron los días; pasaron las semanas, los meses. Ana no determinaba la respuesta. ¿Qué había en el fondo de su alma? Ella misma no lo sabía, pero cuando cerraba los ojos para meditar una resolución, volvía a ver, como cuatro años atrás, un paredón verdoso, un bulto negro, dos ojos dulces y trágicos . . . Después de un año, el general salió una noche dichoso: el matrimonio estaba convenido y se haría dentro de un mes. El día de la boda, al ver a los novios bajar las gradas del altar, los convidados, abiertos en dos filas, entre las venias y sonrisas de etiqueta, tenían cierta expresión de lástima al ver que esa manecita suave, delicada, como hecha sólo para coger las rosas del rosal querido, se apoyaba temblando en aquella mano acerada, nerviosa, que en las luchas políticas más de una vez había firmado, con una crispatura de cólera, alguna sentencia de muerte.

Pasó un año. ¿Se avenían? Parecía un matrimonio feliz. Sólo que los temperamentos iban marcándose más y más: él cada día más bilioso y dominante con todos; ella cada día más dulce, con una dulzura llena de resignación suprema.

--¡El general se muere!

Efectivamente, en pos del que le anunciaba esto, vio Ana que llegaba un grupo de amigos con el general traído en una camilla improvisada. Después de leer un artículo lleno de cargos y agresiones contra él, Verdaguer había sufrido un síncope. Vino el médico. El caso era grave. Llegaron por centenares los amigos de todo el Cantón, donde Verdaguer era el jefe de las maniobras eleccionarias. Al tercer día se resolvió hacer junta de médicos para salvar aquella existencia, de la cual dependía por el momento el triunfo de los "verdes" contra los "amarillos".

Los tres médicos, después de prolijo examen, pasaron a conferenciar en el gabinete contiguo. Eran tres figuras extrañas, distintas del común de los mortales. El uno usaba el pelo cortado a rape, la barba y el bigote rigurosamente afeitados, el cuerpo metido entre levita y pantalones ceñidos a los huesos. El otro usaba el pelo hasta los hombros, la barba en largos tirabuzones, y un gabán de pliegues inmensos. El tercero, sin particularidad en el vestido, había encontrado su especialidad en un gesto: cuando profería alguna sentencia profesional, echaba la cabeza sobre el hombro, cerraba el ojo izquierdo y torcía la boca. Deliberaron largo rato.

--Mi opinión, en definitiva, dijo el de la melena leonina, es que el corazón se le ha pasado al lado derecho.

--Mi opinión--dijo el del gabán estrecho, mientras

erguía la cabeza afeitada--, mi opinión es que el corazón se ha cargado demasiado a la izquierda.

Después miraron al tercero, que tardaba en hablar. Echo la cabeza sobre el hombro, miró a larga distancia, cerró el ojo izquierdo y frunció el labio. La sentencia iba a venir:

--Mi opinión es que el corazón está en su puesto, pero inmensamente hipertrofiado.

Tres fallos contradictorios. ¿Qué hacer? Ante todo, no debían desautorizar al médico de cabecera, y luego debían llegar a un acuerdo, para no mostrar dudas ante el vulgo profano, que con anhelo esperaba en los salones contiguos. Por fin llegaron a un avenimiento: compondrían, con elementos de varios idiomas, una palabra que a la vez indicara inclinación a la izquierda, inclinación a la derecha, y corazón desmedidamente grande. Cuando se abrió la puerta, la multitud de amigos vio a los tres sabios presentarse con aire solemne, con ese aspecto de misterio que caracterizaba a los augures romanos. Hubo un gran silencio. Todas las pupilas se clavaban en esos rostros graves. Por fin uno de los tres, inclinando la cabeza y cerrando un ojo, pronunció la palabra tremenda:

--Es una izqui-dero-hipertro-carditis.

La palabra, repetida con veneración, dio la vuelta a la ciudad. Indudablemente, el general se moriría de mal tan extraño. Y se cumplió lo ofrecido por los tres sabios: se murió el ilustre enfermo.

Los amigos políticos determinaron embalsamar el cadáver y conservar el corazón, aquel corazón "tan grande", moral y materialmente, en opinión de los copartidarios y de los médicos.

A las ocho de la noche, colocado ya el cadáver en un salón separado, entraron los médicos con dos cajas de instrumentos y tres frascos de líquidos. Quisieron quedar solos. Del estuche salieron los delgados cuchillos, que brillaban con relámpagos fríos. La carne chirriaba bajo el acero. Por fin, con gran curiosidad, descubrieron el corazón.

--No está a la izquierda, dijo uno de los doctores con un gesto de despecho.

--Ni a la derecha, dijo el otro.

El tercero, cerró un ojo e inclinó sobre el hombro la cabeza:

--Es un corazón atrofiado, enjuto.

Esto último era lo desagradable: el público comprendía que se había dicho que el corazón era enorme, y aun lo habían repetido así poetas y prosadores en varios periódicos candentes, para significar la grandeza moral de aquel hombre. ¿Qué hacer con ese corazoncito, con esa bolilla de carne enjuta? Lo pusieron junto al cadáver y resolvieron, para deliberar en calma, salir a tomar algún refresco. Salieron, cerraron, guardaron la llave. Los deudos los abrumaban con preguntas: ¿era muy grande el corazón? ¿cuánto pesaría? ¿dónde encontrarían un globo de cristal adecuado?

Ellos, con cierto aire superior, se envolvían en un silencio majestuoso. El de la melena dejó al fin--mientras ponderaba unas galletas azucaradas--caer una frase que todos recibieron con recogimiento:

--En la izqui-dero-hipertro-carditis el corazón, al ponerlo al aire, suele contraerse, achicarse, así, del tamaño de este panecillo.

Y todos los que rodeaban la mesa, con respetuoso silencio, le agradecieron que se dignara detenerse amablemente en esas explicaciones científicas.

Cuando volvieron junto al cadáver, notaron que aquel corazón, "del tamaño de un panecillo", no estaba allí. No había más que una puerta, y habían guardado la llave. ¿Qué había sucedido? ¿Se encogería realmente el corazón hasta reducirse a la nada? . . . Dieron varias vueltas por el aposento, miraron tras de las sillas, se pusieron en cuclillas bajo la mesa. ¡Nada!

De pronto un ruido en una ventana; por un vidrio roto les pareció ver la silueta negra de un gato; en los cristales hallaron una raya de sangre. Nueva perplejidad. ¿Cómo le responderían a esa muchedumbre de amigos que llenaba los salones contiguos y los comedores de la casa? Hasta los tres llegaba el rumor sordo de esa multitud impaciente. Hubo media hora de vacilaciones: se paseaban sudorosos, cabizbajos, con las manos entre los bolsillos. El que inclinaba la cabeza sobre el hombro ya hablaba de

corrido y sin cerrar el ojo izquierdo. El corazón los había preocupado más en muerte que en vida . . . De pronto el de la melena tuvo una idea: los echó fuera del cuarto, salió, cerró la puerta, guardó la llave, tomó a los compañeros del brazo, y abriéndose calle por entre la multitud, en un silencio imponente, no pararon hasta la esquina. Los otros dos al fin se detuvieron a interrogarlo:

¡Al hospital!

Comprendieron. Aunque llovía y tronaba cruzaron las calles solitarias. En la sala del hospital hablaron a una Hermana de la Caridad que iba y venía, de puntillas, velando el sueño de los enfermos.

--¿Hay alguno de muerte, Hermana?

Ella, dichosa con aquel socorro, que llegaba inesperadamente, les indicó que en la sala vecina agonizaba un joven. Acaso la ciencia podría hacer algo todavía: les suplicó a ellos, tan caritativos, tan buenos, tan sabios, que pasaran a verlo. Quedaron inmóviles. La Hermana, al oír un quejido en una cama cercana, acudió a aquel puesto y se entretuvo en mojar los labios de una mujer que se abrasaba de fiebre. Pasó media hora. Los médicos no se movían del cuarto de agonizantes. Salió otra Hermana y habló con su compañera de vigilia.

--Ya es inútil, doctores, dijo la Hermana con tristeza: el enfermo acaba de expirar.

--Hágalo Ud. llevar al anfiteatro, señora.

Instalados allí, vieron que dos criados del hospital ponían sobre la plancha a un joven pálido, envuelto hasta los pies en capa negra. En los ojos abiertos quedaba una mirada dulce y trágica. Le abrieron el pecho.

¡Ah, una hipertrofia magnífica!

Apenas podían levantar en ambas manos aquel corazón hinchado, cuyas venas parecían gruesos cordones azules. Con trabajo lograron ocultarlo, envuelto en dos pañuelos, bajo el gabán de pliegues holgados.

Regresaron. Puesto ya en una gran redoma, entre alcohol, y colocado sobre una mesa de la cámara mortuoria, aquel corazón correspondía al diagnóstico. Los médicos abrieron la puerta, y una ola de gente, con el cuello estirado y la curiosidad en el semblante, se preparó a invadir el aposento. Los sabios invitaron a entrar, todos tres en fila, en una misma actitud, mudos, dignos, un relámpago de triunfo en las pupilas, una sonrisa fría en los labios, la mano izquierda sobre el pecho, el brazo derecho extendido, con rigidez profesional, hacia el globo de vidrio.

La hermosa viuda lloró de veras a sus esposo. Al mes de muerto éste, ella quiso volver a su antigua casa, y colocó el globo de vidrio, donde flotaba el corazón enorme,

junto a la ventana, a la sombra del rosal cuyos gajos invadían un lado del aposento. Allí más pálida y más bella en su traje de duelo, se sentaba a recordar al ilustre general, que había dejado tan hondo vacío en el campamento electoral. Pero al rato de entregarse a sus recuerdos, en las tardes tranquilas, mientras las rosas balanceadas por la brisa crepuscular exhalaban un aroma de melancolía, el pensamiento se iba más lejos, volaba años atrás, se hundía en tiempos al parecer olvidados, y del fondo del pasado irrevocable surgía una figura triste, la mancha de un paredón verde, la mancha de una capa negra, un rostro pálido, dos ojos dulces y trágicos . . . Y la hermosa mujer, sin saber por qué, sin saber cómo, creía sentir allí cerca el alma, el corazón de aquel joven, y sollozando, en la dulzura de sus recuerdos dolorosos, dejaba flotar el pensamiento, mientras sus pupilas, que se iban llenando de sombra, seguían los cambiantes rojos y lilas del ocaso.

Notas

¹ El original manuscrito de este cuento--que se remonta aproximadamente al año de 1898-- , del cual ha sido tomada la copia para esta edición, se halla infortunadamente incompleto: falta la primera hoja, que contenía dos páginas de texto. La pérdida no afecta, sin embargo, lo esencial de la narración, como verá el lector. El título, desaparecido con la primera hoja, ha sido suplido gracias a la anotación hallada en un cuaderno manuscrito de Notas y proyectos de Rivas Groot, en cuya primera página se leen varios Temas para cuentos, entre ellos el siguiente, que se refiere evidentemente al que nos ocupa: "Corazón en alcohol. -- Ella se enamora de un desconocido, el poeta X; pero se casa con el Gral. Z. Muere el Gral. La patria ordena conservar el corazón de éste. La noche de la autopsia un gato devora el corazón del Gral. Los médicos corren al hospital, y aprovechan el corazón de un desconocido muerto ese día (el poeta X). Le envían a la hermosa viuda, en vez del corazón de Z, el corazón de X".

DÍA DE INOCENTES

--¡Día de inocentes! . . . --exclamó don Narciso al levantarse y al dar una ojeada al almanaque--¡28 de diciembre! . . . ¡Mucho cuidado! . . . día de burlas . . . día de precauciones . . . día de inocentes . . . Debo estar hoy atento para no caer en las innumerables redes que van tendiendo en este día los que desean reír a costa de la ingenuidad humana.

Era don Narciso hombre práctico, de pocas letras, de buen sentido y mejores rentas.

Salió de casa desconfiado, y se puso en guardia. Apenas columbraba un amigo, torcía el rumbo y evitaba el encuentro; a veces, no pudiendo esquivarlo, cortaba la conversación con prudencia diplomática: ¿noticias, negocios, preguntas? --Nada, nada . . . Hoy no podemos dar noticias, no deseamos entrar en negocios, no debemos hacer ni contestar pregunta alguna . . . Hoy es el día del engaño, el reinado de la burla, quería decir con miradas risueñas, y mediante un apretón de manos, en silencio, se alejaba del peligro . . .

Había llegado el mediodía, podía regresar a casa sin que le hubiera acontecido ningún percance.

--No importa--se decía filosóficamente, mientras subía la escalera de su casa--. No importa que los otros días del año nuestro prójimo se permita burlarse de nosotros para reír o hacer reír a costa nuestra . . . Lo importante para todos los ciudadanos es que ninguno pueda que hoy, en fecha fija--en el día de inocentes--ha podido someter a prueba nuestra ingenuidad.

Pasó la tarde en casa y llegó la hora del crepúsculo, sin que nadie le hubiera llamado al teléfono para decirle, tras una carcajada a un kilómetro de distancia, que era día de inocentes y que no le necesitaba; pasó el día sin que hubiera recibido ninguna de aquellas cartas que sólo contenían un pliego en blanco, con la temida fecha.

Uno de los diarios, La Información, publica aquel mismo día, en la cuarta plana, sección de "avisos económicos", estas palabras:

"Escribanos - Copistas. Con urgencia se solicitan para copiar voluminosa obra histórico-arqueológica. Dirigirse doctor Gómez, Calle de la Pelota núm. 133".

La dirección existía, era exacta: el 133 era la Redacción de otro diario, El Sagitario, no lejos del núm. 113,

habitación del señor Gómez . . . que nada sabía y nada sospechaba en materia de obras históricas ni de copistas . . .

Y como el número de los copistas en máquina es infinito y es profesión tan honorable como difundida en todas las clases sociales, desde las primeras horas de la mañana acudieron al 133, en larga serie o "teoría", los escribanos, copistas y dactilógrafos, todos dispuestos a copiar a máquina, o bien a mano, en letra inglesa, en letra cursiva, o letra redonda, la notable y voluminosa obra histórico-arqueológica.

El portero del 133--un gigante provisto de mostachos temibles y de un bull-dog irascible, al cual, según afirmaba el dueño, había sido preciso "ponerle el nombre mientras dormía"--; el portero del 133 empezó a admirarse cuando por la tercera vez un tercer individuo se presentó a preguntar:

--Excuse, ¿vive aquí el doctor Gómez?

¿El doctor Gómez?

--Sí, busco al autor de una vasta obra arqueólogo-histórica.

--Aquí nadie le ha conocido. Esta es la redacción del diario.

El que interrogaba, sospechando haber sido objeto de una burla, recordó la fecha y se alejó en silencio. Cuando en pos del primero y del segundo y del tercero y del cuarto y del undécimo fueron llegando aquellos escribanos o dac-

tilógrafos que preguntaban por el autor de la voluminosa obra histórico--arqueológica, el portero también recordó la fecha clásica, y pensando que todos aquellos solicitantes no eran burlados sino burladores, pretendidos escribientes que deseaban burlarse de él, llamó al feroz Nerón, le quitó el bozal de hierro, lo plantó en la puerta y le dirigió la palabra: --Aquí, firme, Nerón . . . en este día solemne del año tengo necesidad de tus servicios.

Y el perro y el portero esperaron a pie firme.

Otro escribiente desembocó en la calle de la Pelota, y resuelto a ofrecer sus servicios en letra "cursiva", "inglesa", etc., se encaminó confiadamente hacia el n. 133.

--¿El doctor Gómez? ... ¿el autor de . . . ?

Una nube de sangre ofuscó los ojos del portero: era la burla núm. 13 . . .

Nerón revolvió los ojos, también sangrientos, y bostezó como las fieras del circo.

--El autor de una voluminosa obra . . .

--Sí--gritó el portero--. Va Ud. a ver la voluminosa obra . . . ¡Aquí, Nerón! . . . ¡Eso! ¡Así! . . . ¡Ya escapa! . . . ¡Magnífico! . . . ¡Y ese otro! . . . ¿Uno más? . . . Sí, señor . . . ¿una obra voluminosa? . . . ¿Ud. también? ¡Espera! . . . ¿Burlas a mí? ¡Nerón! . . . ¡A este otro! . . . ¡Así! . . . ¡Así! . . .

Y Nerón toda la tarde continuó prestando sus servicios.

Los escribientes, hombres confiados unos y tenaces otros, no podían comprender aquello o no podían darse por

vencidos: el anuncio estaba allí, en el periódico, en letra de molde, luego era la verdad, porque para muchos debe ser verdadero y respetable todo lo que está escrito en letras de molde.

Uno de ellos, dando vueltas, descubrió que en la misma calle, no en el núm. 133, sino en el núm. 113, vivía un señor Gómez Fernández; y en silencio, sin decir nada a los compañeros, se deslizó por la escalera . . .

--¿El señor Gómez Fernández?

--Sí, señor--respondió un portero manso y tranquilo--. Piso tercero, izquierda . . . Subió el escribiente y llamó a la puerta.

--Sí, señor . . . ¿en qué puedo servir? contestó don Narciso.

--Señor, en dos palabras . . . he visto el anuncio, y estoy pronto a hacer la copia, letra cursiva . . . letra in . . .

--Permítame . . . ¿el anuncio? ¿la copia? . . .

--Sí, señor, creo que hablo con el ilustre autor de aquella obra monumental . . .

El señor Gómez Fernández empezó a ver en el ademán respetuoso del escribiente que se le tomaba por alguna eminencia; vaciló un instante. ¿Burla del día? . . . No: era sincera esa actitud de admiración, de asombro . . . era ingenua esa timidez del recién llegado . . . Y el señor Gómez empezó a erguirse, a medida que el escribiente se iba inclinando.

--¿Y Ud. desea?--preguntó para adivinar qué actitud le convendría en esas circunstancias.

--Deseo, ilustre señor . . . hacer la copia de esa obra monumental.

Gómez siguió irguiéndose: ¡qué bien sonaban aquellas palabras: "ilustre señor" . . . "obra monumental!" . . .

--En efecto--dijo--no me desagradaría encontrar alguien ¿decía Ud.? que . . .

--Que copiara su libro . . . ¡ah! señor, confíe Ud. . . . ya sé que es extenso, monumental . . .

--¿Monumental? . . . No tanto . . . no exageremos . . . así . . . un trabajo de ciertas proporciones . . .

--Modestia suya . . . ¿Cuándo podríamos empezar? . . . Letra inglesa, letra cursiva . . . si Ud. prefiere, dactilográfica . . .

--No he decidido . . .

--Pues decídalo Ud. . . . yo estoy dispuesto . . .

--Debo reflexionar . . .

--¿Empezamos hoy mismo?

--Aún no he resuelto ese punto . . . Vuelva Ud. mañana

Descendió el escribiente y en la escalera se cruzó con otro que había seguido sus pasos. Y, uno en pos de otro, desfilaron los escribientes ante el señor Gómez Fernández pidiendo el alto "honor" de copiar la "obra monumental" . . . Y el "ilustre autor" aquella noche, por vez primera, sintió la fiebre del genio, perdió el sueño . . . soñando con la fama . . . soñando con "su obra" . . .

Sí; aquello no daba espera, era preciso decidirse, era necesario tener una respuesta, resolver si se copiaba en letra cursiva, o inglesa, o en dactilografía, aquella obra de que todos le hablaban . . . Y era preciso resolver ese otro punto: la obra.

¿Cuál sería el asunto? ¿Cuál el título?

Por fortuna había logrado evitar las preguntas demasiado comprometedoras . . . había conservado ese silencio discreto, digno, de autor que se respeta.

Cuatro días después era hombre comprometido: el ir y venir de escribientes, la batalla librada por Nerón y su portero, las reservas y promesas del señor Gómez sobre la copia de la "obra monumental" tuvieron resonancia en la calle, en el barrio, y no podían menos de llegar a oídos de uno de los "reporteros" de los diarios bien informados . . . En la sección de "Indicaciones Mundanas" el hábil gacetillero Pik-Pak se apresuró a dar cuenta de la obra, no sin asegurar que por ser un gacetillero para quien no existían ni puerta cerrada, ni secreto diplomático, ni manuscrito ignoto, había obtenido la promesa de una próxima lectura de aquella obra que "a no dudarlo, vendría a enriquecer al vasto acervo de las letras nacionales" . . .

Después de los escribientes, llegaron los reporteros: vencían todas las resistencias, rompían toda consigna. Pik-Pak, cronista de la Información Universal, y el Duende Azul, gacetillero de Cosmópolis habían resuelto, en competencia

desesperada, obtener cada cual las primicias de la obra . .

--Vamos, señor Gómez; venza Ud. esa noble modestia . .
 . un capítulo . . . una página . . . Admiro y respeto su
 reserva . . . pero . . .

El señor Gómez sonreía, se inclinaba modestamente,
 enarcaba las cejas . . . y no accedía.

En pos de él llegaba el Duende.

--Le suplico, ilustre maestro . . . al menos el índice
 . . . siquiera sea el título. Comprendo su legítimo orgullo
 . . . pero . . .

El "maestro" echaba atrás la cabeza, fruncía los
 labios, miraba con desdén al periodista . . . y permanecía
 inmutable . . . No vencía su modestia o no deponía su
 orgullo: ni lectura, ni título, ni índice . . . Se erguía en
 su pedestal, digno, silencioso, impenetrable; ni requería ni
 rechazaba la gloria; era un hombre superior a todos los
 estímulos de la fama, a todas las tolerables vanidades del
 mundo . . . Y esto mismo acrecentaba su gloria . . . El
 trato con los periodistas le movió a leer los diarios, le
 inició en el lenguaje trivial de las crónicas mundanas, de
 las críticas teatrales . . .

Luego le requirieron los salones del gran mundo. De
 cuando en cuando, en una reunión de amigos, en uno de
 aquellos salones que empezaban a abrirse para él, se dis-
 cutía sobre un autor, y alguien, respetuosamente, inte-
 rrogaba al señor Gómez:

--¿Echegaray?--respondía-- no está mal . . . un poco violento . . . ¿Zorrilla? . . . Desusado . . . etc. . . . Menéndez Pelayo . . . no se puede negar . . . tiene talento . . . pero lee demasiado . . .

En alguna academia, el señor Gómez, al oír una alusión histórica o el comentario de algún hecho extraordinario:

--Sí--decía con vago misterio--. Precisamente de eso trato yo en cierta parte de mi obra . . .

Los editores llegaron a su puerta: ellos, los que devuelven con desdén un manuscrito, ofrecían el oro y el moro por la obra, y fue un suplicio para el autor.

Pasaron meses y pasaron años . . . los escribientes renunciaron al honor de obtener la copia, los gacetilleros y los editores a la dicha de obtener la lectura o de comprar el manuscrito; pero las academias no renunciaron a la gloria y a la satisfacción de abrirle las puertas y nadie, al fin de una sesión, se resignaba a volver a su casa sin haberse acercado a estrechar su mano, a cruzar dos palabras y a preguntarle cuándo leería su discurso de recepción . . .

--No me olvidará Ud. una boleta . . . yo necesito dos entradas . . .

--Cuenta Ud. . . . sólo me falta terminar el discurso . . . y en él hablaré de mi obra . . .

Cuando murió el "maestro", una comisión de la Academia fue a su aposento, para clasificar y recoger los papeles, para salvar el manuscrito de "la obra" . . . Desilusión,

sorpresa: en los cajones de su escritorio sólo había hojas en blanco, títulos medio borrajeados . . . ¿Dónde estaría el manuscrito de la obra? . . . ¿Un robo, un plagio? . . . Otra versión como más verosímil, corrió en el seno de la Academia . . . El autor sostenía correspondencia con numerosos sabios de Europa . . . Acaso alguno de ellos hubiese recibido el precioso depósito . . . Tal vez una academia extranjera, más afortunada, conserva en sus archivos, para publicarlo en el día y hora señalados por el autor, aquel manuscrito . . . Pero ¿cómo permitir que se ignorase en la patria de éste que en otros países se poseía y conservaba el trabajo de aquel sabio, quien acaso no había sido bien comprendido de sus compatriotas? . . . Nombróse una comisión de dos académicos para trasladarse al extranjero. Con sueldo del gobierno, viajan hoy por Alemania y Holanda los dos sabios que se detestan, en noble emulación, y se disputan la gloria de hallar el manuscrito autógrafo de la obra inédita.

EL HIMNO DEL SOLDADO

Cuando el maestro nos vio entrar en su estudio, se levantó del piano, saludó amablemente; por encima de los lentes miró a mi compañero, leyó la tarjeta, y reconociendo al corresponsal del Eco del Pueblo, comprendió que se trataba de una entrevista; con una sonrisa diplomática y una oscilación de la cabeza, pareció decirle:

--No acostumbro estas entrevistas . . . mil gracias . .

Y dejó caer la tarjeta sobre una mesa.

Mas el otro, ya versado y envejecido en estas lides, sin desconcertarse, sonrió también diplomáticamente, me miró de soslayo, movió la cabeza afirmativamente y con un guiño pareció decirle:

--Paciencia . . . Tendré la entrevista . . .

Se sentó y principió el interrogatorio. Al fin, a solicitud del periodista, pasó el maestro al salón contiguo para traer los manuscritos de su nueva ópera. En tanto el corresponsal del diario me decía:

--Cuando un artista ya célebre, como éste, declara enfáticamente, como ahora, que no quiere que se hable de él, es señal infalible de que él mismo desea hablar de su persona.

Regresó el artista y colocó sobre la mesa la partitura de la ópera: Maximiliano de Austria. Y el periodista continuó con tesón las preguntas.

--¿Desea Ud. una autobiografía?--contestó al fin el maestro, mientras pasaba y repasaba distraídamente las hojas de la partitura.

Si Ud. no se niega . . .

--Bien está--Y medio irritado, con velocidad, como repitiendo una lección forzada, entrecerrados los ojos, agregó:

--Nací en Mulhouse, estudié en Roma, con Folchi y Sgambati, en París con Gounod, en Alemania con . . . con un maestro lleno de consonantes y poco musical, por lo cual lo omito. Escribí la ópera María Antonieta a los veinte años, me case a los veinticinco; tengo dos hijos a los cuales no dejo estudiar música, y uno es hoy misionero en Oriente . . . y basta, señor mío. . . .

--¿Por qué no quise prestarme a la entrevista?--me decía luego el maestro--. Es muy sencillo amigo mío. Tengo mis razones, que a Ud. le explico . . . El periodismo es como la antecámara para entrar en el mundo del arte, de la literatura . . . Yo respeto a aquellos periodistas que en

desempeño de su alta misión tienen una conciencia y han recibido una preparación lenta y firme, y conozco algunos que son silenciosamente modestos e infatigablemente laboriosos . . . ¡Los admiro! . . .

Dio algunos pasos por el aposento y tornó a colocarse al frente con una mirada que brillaba con vivo fuego al través de los lentes.

--Ah, pero hay otros . . . hay otros que sólo viven de la noticia sensacional, del pormenor horripilante, del escándalo mundano . . . A veces comercian con la calumnia, aceptan el insulto contra el hombre honrado para provocar la rectificación . . . a precio de tarifa . . .

Y el músico se inclinó, extendió las manos, comprimió el teclado, hizo vibrar el órgano y el coro en torno suyo entonó esos vibrantes acordes con una especie de piedad solemne, como si estuviéramos en el templo; aquella armonía era tan suave y tan inusitada y la evocación era de una plenitud tan grave y tan profunda, que las lágrimas brotaban de los ojos, un inmenso enternecimiento pasó por la concurrencia . . .

--¡Cómo no creer que acentos tan elevados, tan conmovedores, de tan viril ardor, tan religiosa dulzura, conmuevan el alma de nuestro pueblo! . . .

Y habrá lágrimas de esperanza y de alegría en todas las pupilas . . .

--Cada pueblo en una época importante de la historia para expresar su idea, para dar un alma a la emoción que lo

levanta, para interpretar con verbo alado el sentimiento que lo exalta, ha creado un himno. ¿Quién lo ha inventado? ¿De dónde vine? ¿Quien puso ese verbo ardiente en los labios de la muchedumbre?

A veces nadie podría decirlo.

--El canto va de boca en boca . . . va agitando los corazones; todos los entonan . . . brota de las entrañas del pueblo . . . Así, así aspiro a que sea este himno que he compuesto, que ha resonado ahora por la vez primera, que un día, dilatándose, vibrará en todos los pechos, volará de una a otra frontera, interpretando el amor y la fe, despertando el valor y el entusiasmo, todas las energías sagradas que dan la religión y la patria, y en cada estrofa, lanzando un grito de redención y esperanza,

--Quiero que este himno de la patria religioso y ardiente, al cabo haga enmudecer y haga olvidar ese otro clamor impío y salvaje que engendró el odio al pie del cadalso.

Calló por algunos instantes; luego exclamó:

La revolución pasa como un soplo de tempestad sobre mi patria, y ese huracán que habría desarraigado el trono, volcaba los altares . . . Ví cerrarse las escuelas donde se enseñaba el nombre de Cristo, ví el Crucifijo salir de los tribunales de justicia como un testigo importuno en los nuevos pretorios de los nuevos Pilatos . . . vi cerrarse los monasterios . . . una hermana de mi padre, anciano de

ochenta años vino con sus compañeras a refugiarse en esta tierra hospitalaria . . . abandonaron llorando aquel santuario . . . Mi hijo, sin patria, vaga por el Oriente.

Ni fe ni ejército . . . La cruz a cuya sombra hemos crecido, la cruz en que la imagen de un Dios en agonía enseña la ley del amor, la ley de la caridad y del sacrificio, se ve proscrita en el altar de la escuela. La bandera, símbolo de quince siglos de luchas y victorias, se ve arrastrada por el lodo.

En estos momentos el rumor de la colosal fiesta a orillas del Sena sumerge y ahoga el gemido de los desgraciados, el sollozo de las muchedumbres con hambre de pan y de ideal; pero pronto, cuando el soplo de amargura apague las antorchas de la fiesta, se alzarán de nuevo el murmullo espantoso del pueblo en agonía y entre los gemidos se alzarán destacándose con nota vibrante de guerra el grito de amenaza y de cólera . . . ¡Ah! es preciso que ese pueblo olvide el canto del odio, y aprenda el himno de fe y de la patria . .

¡Qué admirable misión tendrá el himno de la patria!

Fuí a visitarlo en su quinta de Colmar, cuando regresó de París . . . estaba a un tiempo exaltado y abatido por el desengaño:

--Ni oraciones, ni fe en una vida futura--clamaban esos insensatos, esos infortunados cuando el pan se hacía más escaso y cuando se hacía más rara en los corazones áridos la esperanza en las cosas eternas.

Ni ejército ni disciplina (Ud. al frente) murmuró la palabra de un desengañado en el cementerio de Worms: Juvideo quia quiescunt; y doblé la frente con desaliento pensando en la audacia de los perseguidores, en la tolerancia de los perseguidores, en la ruina de todos . . .

Veía sin embargo que la cruz, proscrita de las escuelas, arrojada de los tribunales, sola sobre los altares, aún se erguía sobre los sepulcros.

--De ahí, de la tierra de los muertos, acaso surgirá la resurrección de la patria . . . Tal vez mañana surgirá el hecho imprevisto que ha de salvarnos; el acontecimiento extraordinario que los espíritus obcecados atribuirán al acaso, pero que habrá de realizarse por obra de la Providencia.

--Sí,--me decía el célebre compositor, en un ensueño de entusiasmo patriótico, y en tanto que furtivamente se enjugaba una lágrima, pensando acaso en su hijo misionero y desterrado--. --Sí, iba a brillar aquella aurora, veremos amanecer aquel día . . . se hará el milagro! ¡Merced al sacrificio voluntario de tantas almas, en premio de la inmolación de tantas víctimas, se verá el maravilloso renacimiento de la fe, de la piedad, y con la fe y la piedad, el renacimiento de la energía, de la virtud cristiana! de la gloria! . . . Y confío en las oraciones y en los sacrificios de mi hijo y de tantos que como él se inmolaron por Cristo y por la patria.

Se detuvo, fue al balcón y dejó vagar la mirada por el horizonte, como si buscara a lo lejos las comarcas del Oriente, y dejándose llevar por la emoción siguió hablando como si estuviera solo:

--¡Ah, los misioneros! . . . ¡ah, nuestros apóstoles! . . . ¡ah, nuestros hermanos! . . . ¿En qué época se vieron más numerosos, más puros, más abnegados que en este tiempo? . . . Como lo dice Bougad, con piadoso entusiasmo . . . no recuerdo en cuál de sus libros . . . todo anda hoy al vuelo, por el vapor, el ferrocarril y el telégrafo . . . ; pero hay algo que va más aprisa que la electricidad y más adelante que la civilización: el misionero. Cuando un agente comercial vuela al extremo Oriente y cree haberse anticipado a sus rivales, encuentra que ya alguien le había precedido: el apóstol Cuando la palabra de la industria moderna llega en alas de la prensa y del telégrafo a los últimos límites del Asia . . . ya había llegado allí la palabra evangélica llevada por la audacia del misionero . . . ¡ah! y cuando pienso que un hijo mío pertenece a esa falange de exploradores, entonces un santo orgullo y una indecible emoción y una inquebrantable esperanza me embargan el alma.

El artista, lleno de su ideal, llevado por su ensueño, se encaminó a la ciudad. Encontró que la ciudad en aquellos

días evocaba la memoria de Offenbach, celebrando el medio siglo, las dobles bodas de oro de la primera opereta que allí estrenara aquel maestro: La bella Elena. Los cafés, los periódicos, los almacenes, las librerías, los teatros todos estaban llenos con el nombre y los recuerdos de "La bella Elena". En las calles se tarareaban los trozos más chispeantes; en la mesa del restaurante más de moda se servía un postre "Offenbach", que en poco tiempo hizo popular y enriqueció al cocinero; los periódicos estaban colmados de anécdotas, auténticas unas, probables otras, inverosímiles muchas, ingeniosas todas, sobre el compositor, sus caprichos, su genialidades y sus secretos. El último "grito" de la moda femenina fue un descote "a la bella Elena", que en breve dio la vuelta del barrio, de la ciudad, de las provincias todas . . . En pos de aquel triunfo de la opereta, vino el triunfo de todo el género, de toda la especie, y celebráronse las bodas de oro y las bodas de plata de varias otras zarzuelas

Entonces un periódico de mundo triplicó el número de sus abonados por haber descubierto una anécdota tan auténtica como inédita sobre el autor de la Mascota, autor desconocido cuando se presentó, veinticinco años antes al director de un teatro para consultarle y ofrecerle esa "opereta", que más tarde, hizo la fortuna del mismo empresario. Decía el diario que aquel director veinte veces se denegó a oír al compositor citado, hasta que éste cierto

día se presentó en casa del empresario, cerró con llave la puerta del salón, sacó una pistola, y apuntando al pecho, le dijo:

--Escuche Ud. ahora mismo mi opereta o bien . . . Y pasó al piano, se sentó, ejecutó la overtura, todo el primer acto. El otro, sobrecojido, silenciosos, escuchó, admiró, y al cabo, lleno de entusiasmo, exclamó tras de un aplauso: "por qué no me había Ud. nunca hablado de esto?"

Toda la ciudad, todas las provincias, todas las almas, llenas por el espíritu de las operetas; los teatros y las calles con una atmósfera saturada de esa música liviana, que tiene un aroma cortesano, como un perfume de Chipre, que marea las inteligencias, que excita los nervios y enferma las voluntades.

Trató el maestro de hacer oír su himno de la patria, con su andante religioso y solemne. ¡Vana esperanza! Quiso dar algunos conciertos, reunir un público que le fuese favorable. Vana ilusión: todos los presentes años estaban comprometidos. Quiso publicar sus estrofas en la prensa, pero su acento se ahogó entre el inmenso rumor que levantaba el estreno de la nueva opereta que tuvo un éxito colosal desde la primera noche. Visitó a un alto empleado del Ministerio de Bellas Artes, le quiso exponer sus proyectos, pero el otro, con una sonrisa helada y un apretón de manos, le interrumpió a la segunda frase:

--Ocupadísimo . . . si Ud. desea que hablemos luego, le doy cita para el teatro donde esta noche dan la segunda

opereta que ha hecho rabiar de entusiasmo a nuestro público. Lo espero en el foyer, después del segundo acto . . . ¡Hasta la noche ! . . .

Acudió el maestro a la cita.

--Vea Ud. amigo . . . --decía con aire glacial y protector, el funcionario--por lo que me dice, su himno de la patria, ¿pretende Ud. reemplazar con él la Mar . . . ¡Imposible! nadie lo cantará.

Y por otra parte yo no puede recomendar el himno religioso y patriótico del padre de un misionero expatriado y hermano de una monja desterrada.

Y observe Ud. que yo soy tolerante, no de la extrema izquierda; pero digo con Renan: no me gusta la carne de cura; pero hemos de evitar que nos devoren, y para que no nos devoren, devoramos antes . . . Adiós . . . ya tocan al tercer acto . . . ¿Qué le parece a Ud.?

EL SECRETO DEL BRUJO

(Fantasía)

Fanny entró al salón del hotel, y mientras se quitaba, ante el espejo de la chimenea, el velillo y los guantes, me dijo muy alegre:

--Mi tío Juan, que trabajaba en los laboratorios de Edison, desea llevarme a visitar al misterioso "Brujo". Edison necesita de un pianista para ensayar cierto aparato, y ha comisionado a mi tío para que le busque un artista de su absoluta confianza y que sepa guardar el secreto de todo lo que vea en el estudio del sabio. Mi tío me ha hecho el honor de elegirme . . . Ya ve Ud. que no todas las mujeres son indiscretas . . . ¿Quiere Ud. ir con nosotros? Desde luego que está demás recomendarle a Ud. la reserva más completa.

Al día siguiente nos dirigíamos a Menlo Park. Era una mañana de invierno. La noche anterior había nevado. Los árboles de los parques destacaban sobre el cielo gris sus

esqueletos negros, y extendían los brazos cubiertos de carámbanos blancos. Un vago rayo de sol abrió la nube inmensa que se extendía desde oriente hasta el ocaso, y convirtió las neblinas bajas en crespones sonrosados. Fanny quiso gozar de ese rayo de sol, y salimos del coche para andar a pie el trecho que nos faltaba. Fanny caminaba cogida de mi brazo, y con aquellos gorjeos que produce el inglés en la garganta y en los labios de una joven hermosa, me hablaba extensamente y multiplicando los argumentos y ejemplos acerca de la música alemana, muy superior, por las armonías que Wagner le ha comunicado, a la italiana, a pesar de todas las melodías de Bellini. Yo la escuchaba atentamente, no porque comprendiera sus temas ni me interesaran sus disertaciones sobre la "música del porvenir", sino porque, en aquella mañana de invierno, al atravesar por parques solitarios, que con la nieve se revisten de una poesía profunda y sugestiva, era grato el ir escuchando aquella música de palabras que se desgranaban melodiosamente entre la niebla sonrosada que nos envolvía.

Detrás de nosotros iba el tío Juan. Con una de aquellas distracciones pueriles que son tan frecuentes en los hombres retraídos y pensadores, él caminaba cabizbajo, y mientras meditaba en algún problema de física, se entretenía en ir, paso a paso, como un niño, borrando con sus enormes botas claveteadas las huellas finas que Fanny con sus botitas dibujaba en la nieve.

Cuando estuvimos enfrente de la inmensa casa de Edison, nos detuvimos a aguardar el tío, que todavía se empeñaba en su labor de estampar sus huellas sobre las de la sobrina.

--¿Viene Ud. muy divertido, tío?

--Efectivamente, contestó, creo que debe combinarse el teléfono con el micrófono, para las grandes distancias.

Fanny penetró en la casa sin preocuparse mucho con la importancia de la entrevista que íbamos a tener con Edison, y mientras ascendíamos una interminable escalera, la joven se entretenía en tararear un trozo del Tanhauser. Yo, que la llevaba de brazo, sentía una grande emoción al pensar en que a cada peldaño me acercaba al retrete misterioso donde ese Brujo extraño jugaba con la Naturaleza, hechizándolo todo, descubriendo las grandes corrientes de la fuerza y transformando las manifestaciones de la materia. Mi mano iba a estrechar esa mano que había fabricado la máquina que guarda y repite la voz de los muertos, o bien aquella que transmite la voz de los vivos, fresca y vibrante, al través de las soledades silenciosas. Y el corazón me palpitaba con fuerza.

Entramos en las salas principales, y pasamos luego, guiados por el tío Juan, a un dilatado salón central, que se hallaba suavemente envuelto en la penumbra. Noté las paredes cruzadas por innumerables alambres forrados en caucho; esos alambres surgían del suelo y de los muros; se extendían por las cornisas, daban vuelta en torno de las

columnas, delineaban los marcos de las puertas, se trababan en complicadas redes por el techo, y luego, unidos todos, retorcidos en un grueso cable, se perdían por un agujero abierto en el muro del fondo. A lo lejos, en algún subterráneo, resopla hondamente una caldera y se oía el tam-tam acompasado de un émbolo poderoso. Tal nos parecía estar metidos dentro del vientre de un animal gigantesco, oír los golpes del corazón y el resuello difícil del monstruo, y ver por todos lados el tejido extraño de su sistema nervioso.

Edison alzó una gran cortina verde y se adelantó hacia nosotros. Vi un hombre de rostro pálido e imberbe; tenía el cabello largo y algunos mechones cruzaban su frente alta y meditabunda. Ya de cerca observé que su mirada, aunque severa, nos envolvía, nos escrutaba, nos traspasaba, como si pudiera ver, no sólo las exterioridades, sino el organismo interno, las corrientes eléctricas de nuestras pasiones, el imán de nuestras simpatías y deseos.

A mi vez yo observaba en él un temperamento vibrante y delicado, una voluntad de hombre tenaz combinada con cierta nerviosidad propia de las imaginaciones vivaces; corazón de sensitiva que presiente el remoto invento, cabeza y voluntad enérgicas que remueven, día tras día, los obstáculos que impiden descubrir lo presentido.

Edison nos hizo atravesar aquel salón, alzó la gran cortina, y nos llevó a otra sala circular, sin ventanas ni puertas, y alumbrada sólo por una lamparilla de luz

incandescente. Allí nos fue mostrando, uno por uno, sus principales descubrimientos. Sobre una mesa central estaba el fonógrafo perfeccionado; al frente, contra una columna, el teléfono; al lado, el micrófono, que permitía oír el ruido de las patas de una mosca como pisadas de elefante; y luego, en cierto ordenado desorden, sobre las mesas, por el suelo, colgados de los muros, cien objetos extraños bobinas colosales, condensadores, carbones, aisladores. Veíanse gruesos alambres retorcidos como serpientes; retortas de cristal con largos cuellos de garza; discos y esferas suspendidos entre redes de hilos eléctricos, como arañas prendidas de su tela, en fin, toda una especie de fauna exótica, toda una colección que parecía ser muestrario de animales caídos de otro planeta.

Fanny recorrió pronto todos esos aparatos; y mientras yo me detenía en ver algunas innovaciones del micrófono, aun desconocidas del público, ella se dirigió a Edison:

--¿Es esto todo? Deseamos ya ver el nuevo descubrimiento.

--Antes de eso puede Ud., como amante de la armonía, divertirse un poco observando las "llamas sensibles". Son verdaderas sensitivas, llamas delicadísimas, que aprecian la delicadeza de un sonido, y simpatizan o antipatizan con la voz de una persona . . . Tengo el gusto de presentárselas.

Y en el fondo del salón, sobre un aparador, surgieron tres llams de gas, largas y delgadas como tallos de palmeras.

--¿Y qué debemos hacer para tratar a las sensitivas?

Al hablar Fanny, mientras las miraba, las llamas empezaron a ondular, a balancearse suavemente, como si oyeran con gusto el que Fanny se ocupase de ellas.

--Ya ve Ud. que les es simpática. Dígales Ud. algo, una frase suya o un verso cualquiera.

--Good morning, darling, dijo Fanny con el más suave gorjeo de su voz melodiosa.

Y las tres llamas, que parecían empinarse para admirar la belleza de la joven, volvieron a balancearse, y luego ondularon con suaves curvas, con vibraciones elásticas, como sintiendo supremos estremecimientos de dicha.

Por invitación del sabio, me coloqué delante de las tres llamas, para ensayar algunos versos en castellano: me acordé del Siglo de Oro; y pensé en la "Epístola Moral" de Caro:

¡Cuán callada que pasa las montañas

El aura, respirando mansamente!

¡Qué gárrula y sonante por las cañas!

Y las llamas, embelesadas, parecían escuchar y mecerse al soplo del aura que corre por los versos.

¡Qué muda la virtud por el prudente!

Las llamas, quedaban quietas, como en respetuoso recogimiento.

¡Qué redundante y llena de rüido

Por el vano, ambicioso y aparente!

Y se estremecían entonces, y se encrespaban, como indignas ante la hipocresía y la malicia.

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro

De cuanto simple amé; rompí los lazos.

Vén y verás al alto fin que aspiro,

Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Con un movimiento suave, como el del follaje de las palmas melancólicas en las soledades de la Tebaida, las llamas se mecieron, como si les fuera grata la idea del apartamiento del mundo entre la paz de la conciencia y la quietud de la Naturaleza. El tío Juan que estaba a nuestra espalda, dejó de pronto oír su ronca voz de órgano, y fuera por concluir la escena o por mostrarnos toda la sensibilidad de las llamas, lanzó en francés este alejandrino sibilante:

Je hais tous ces serpents qui sifflent sur nos
tetes!

Ante el silbido de las eses las pobres llamas se estremecieron de angustia, chocaron unas contra otras como buscándose llenas de miedo, y luego, después de una sacudida, con un movimiento repentino, como tronchadas por una hoz, se consumieron en las tinieblas.

Tiempo es ya de que pasemos al otro aposento, dijo Edison, con la voz algo temblorosa, como si le costara un

esfuerzo el resolverse a abrir ese lugar misterioso a las miradas de dos extraños.

El corazón me dió un vuelco. Lleno de agradecimiento por aquella confianza que el Brujo depositaba en nosotros, me prometí, allá en lo más íntimo de mi corazón, que a nadie, ni a mi novia en esas horas de expansión en que no hay secreto entre dos almas, le revelaría lo que iba a ver en ese lugar misterioso.

Con la solemnidad de un sacerdote oriental que va a iniciar a los neófitos en los misterios y ritos de la pagoda, el sabio se acercó a una gran cortina y la levantó para dejarnos paso. Pasamos. Seguía un pasadizo, con una puerta en el fondo, forrada toda, según alcancé a notar, en terciopelo negro. Llegamos a la puerta de terciopelo, Edison tocó un botón y las abas cedieron calladamente. Fanny se cogía de mi brazo, algo asustada ante aquella oscuridad y ese silencio. Edison tocó otro botón, y allá en el lejano fondo de la sala se encendió un arco de luz, que apenas lanzaba un resplandor indeciso sobre los muros. Entonces pude observar aquel lugar: todo era allí oscuro y fúnebre; el suelo estaba cubierto con una alfombra negra, y los muebles, el techo, los muros, todo estaba forrado en terciopelo negro, que se tragaba cualquier fulgor y apagaba el rumor de las pisadas. En el centro se alcanzaba a divisar, cubierto con un manto negro, del mismo terciopelo, una especie de túmulo. ¿Qué triste misterio se encerraba en

aquel lúgubre aposento? Tal parecía la cámara mortuoria donde la Ciencia, de pie y austera, vela el cadáver de la Ilusión, amable virgen, hija de los antiguos siglos.

Edison tomó una especie de manto negro, se envolvió en él como en ancha capa española, y nos brindó otros paños para que nos cubriéramos, a fin de evitar todo color del vestido. Entre aquellos pliegues nuestras caras y manos, al vago resplandor de la luz del fondo, brillaban con una palidez mortecina. Fanny, con los ojos de asombro que ponía, y la blancura de su cutis de nieve, se parecía a la Musa de Leopardi, hermosa, angustiada y envuelta en ropaje de tinieblas.

Edison corrió la cortina de la puerta, y después de cerciorarse de que por ninguna parte entraba un solo rayo de luz solar, se acercó al aparato que había en el centro de la pieza. El aspecto del sabio, antes tan severo, había cambiado: tenía cierta emoción nerviosa, dilatada la nariz, breve el resuello, el ceño fruncido. Sólo la mirada era siempre la misma, calmada, fría, penetrante. Comprendí que así, en esa actitud de apasionado, con ese ademán febril de enamorado, era como ese hombre se plantaba delante de la Esfinge. Así, dominado por una fuerza superior, era como el Brujo interrogaba, atraía, domesticaba a la Naturaleza y le arrancaba la gran palabra de sus misterios.

--"Aquí está"--dijo; y con la mano algo temblorosa empezó a levantar el paño que cubría aquel aparato. "Este

vivirá aquí, oculto y desconocido, hasta que brille la aurora del siglo XX".

Siguió alzando el paño con el cuidado y el cariño de una madre que se asoma por entre las cortinas de la cuna. "¡Qué hermoso!--decía--¡qué inteligente! . . . Yo no soy nada . . . yo no he creado esto. La Naturaleza es quien hace estas cosas; y Dios, para maravillarnos, deja que tropecemos, como por acaso, con la clave de tantas ocultas armonías de sus leyes . . .".

Entre la penumbra del paño levantado divisé una especie de cámara fotográfica, con su lente; por debajo se veía algo como un tambor, del cual salían dos alambres forrados en seda negra, que se perdían en el suelo del cuarto.

--"Esto es todo"--dijo Edison. "¿No es verdad que a la vista es muy sencillo? Y sin embargo, para llegar a esta simplificación, ¡cuántas maniobras, cuántas combinaciones complicadas, cuántos aparatos hechos y desechados, cuántos esbozos imperfectos! En la Naturaleza, de cada larva sale una mariposa. El hombre para darle alas a una creación suya necesita romper cien capullos."

Fanny estaba impaciente por ver funcionar el aparato, y todos esos preliminares del sabio la ponían nerviosa de curiosidad. El momento era solemne: íbamos a ver lo que nadie vería hasta el siglo venidero, lo que nadie había sospechado en los siglos anteriores. Guardábamos un silencio profundo, sobrecogidos de cierto asombro indecible.

Todo en derredor nuestro era sombra y mutismo: del mundo exterior no llegaba rumor ninguno; los muros no devolvían reflejo ninguno, de suerte que aquel sitio parecía ser una masa de sombra indefinida, sin límites ni fondo. Me imaginaba, al verme allí, tan lejos de todas las trivialidades de lo real, hallarme en alguna región del oscuro universo infinito, donde tres almas, desligadas ya de las cosas de la remota tierra, fuera ya del tiempo y del espacio, con vagas reminiscencias de haber vivido allá en el viejo mundo, se ocupaban ya en estudiar las leyes abstractas de la Ideas madres.

El sabio se colocó detrás del aparato fotográfico, nos puso a su lado, y quitó una tapa de caucho que cubría el tambor de abajo.

--"Este es un espejo metálico, sensibilizado por una corriente eléctrica. Es en resumen una placa sonora, en extremo delicada y sensible. Veamos ahora cómo la luz la hiere . . ." Y tocó un botoncito que hizo destapar, por un instante, la lente fotográfica. A la cámara oscura penetró en un segundo un rayo de la luz colocada en el muro, y ese rayo, reflejado en un espejito del aparato, cayó sobre la placa y la hirió en el propio centro. Vi entonces lo que se ve en un lago tranquilo cuando cae una piedra: se conmovió en un punto la superficie y enseguida se dibujaron rápidamente círculos que se iban agrandando hasta perderse en las orillas; y al conmovearse, la placa herida produjo un

timbre suave, como una campanada argentina. Los círculos sonoros tenían un rumor más y más débil a medida que se dilataban y perdían en los bordes.

--"La luz del foco eléctrico puede graduarse y cambia de colores, tocando este registro . . . Dénos Ud. un rayo de luz roja",--le dijo Edison al tío Juan.

Este tocó el registro, e hizo brotar en el muro como una amapola de fuego. Tocamos el botón de la cámara oscura, y un rayo de esa luz rojiza hirió por un momento la placa; y al punto oímos un sonido vibrante y alegre, un toque marcial, como la nota de un clarín de guerra. Fanny hizo pasar la luz a un tono azulino. Dentro del aparato respondió y flotó en torno nuestro un acento delicado, una voz llena de vaguedad aérea; aquello parecía venir de las alturas; era un tono místico e impregnado de ternura, algo como plegaria sin palabras. Luego pasamos la luz a un color verde, y se oyó en la placa un rumor suave, como el de la brisa entre las hojas de la selva.

--"No ensayemos todos los tonos del arco iris"--dijo el sabio--, " pronto llegaríamos al color morado, cuyo sonido me impresiona tristemente. Los matices morados engendran ciertas notas prolongadas y gemebundas, que me llegan al alma, y despiertan allí todos los recuerdos melancólicos. Son timbres graves, amortiguados, de una sonoridad aterciopelada. Y hay en ellos como sollozos de despedida, gemidos de ausencia, vaguedades moribundas de olvido,

languideces de muerte . . . No, no hagamos vibrar la nota morada".

Y el Brujo lo decía con el acento conmovido, con la voz como humedecida en lágrimas, casi suplicando como un niño. Ya no era el sabio escrutador, el razonador frío, el cerebro que pesa, calcula y elabora con indiferencia y egoísmo; era un alma sensible; se revelaba de pronto un corazón humano, con todas nuestras hermosas flaquezas, con todas las adorables sensibilidades y miserias de nuestra especie humana, nacida a las puertas del Paraíso, en el crepúsculo de la dicha y de la angustia, entre el resplandor del Edén que quedaba a la espalda y la oscuridad del valle de lágrimas que dilataba ante las pupilas de Adán y Eva.

--"Si supiérais . . . yo también he sufrido, también tengo corazón, también he llorado. El sonido del color morado me apena, porque el color morado, que no sé qué ley misteriosa que yo quisiera descubrir, se ha unido a todas mis tristezas, flota en el cielo de todos mis recuerdos melancólicos . . . Antes de adquirir yo cierto renombre mi madre aun vivía. Mi madre era una santa viejecita, con el corazón de oro y la cabeza cubierta por una aureola de plata. Yo pensaba darle al mundo todo mi pensamiento, pero todo mi afecto lo guardaba para mi madre. Todos los esfuerzos que pongo para descubrir y poner en juego las leyes físicas, los empleaba yo, con otra parte del alma, en el amor de aquella dulce madre, en descubrir y agigantar las

leyes de los efectos santos. ¡Qué mundo el del amor, el del amor puro, tan grande, tan luminoso, tan lleno de misteriosas corrientes, de imantados deseos, de firmamentos tachonados de auroras ideales! . . . ¡Ah! mi madre, la viejecita de cabeza blanca, murió durante el otoño. Era una tarde melancólica, en que el ocaso tenía el color vióláceo de las mejillas de los muertos. Al día siguiente, para llegar al cementerio, tuvimos que atravesar un bosque, que ya alfombraba el suelo con la hojarasca de matices vióláceos; y todos los árboles, aunque variados en las medias tintas, parecían, por el follaje otoñal, revestir túnicas episcopales, e inclinarse, como oficiantes, ante el cortejo mortuorio; y de las ramas sacudidas se desprendían hojas amarillentas, que con el viento frío revoloteaban en bandadas a nuestro alrededor y llegaban a posarse, como aves heridas, sobre la caja mortuoria . . . No, no hagamos vibrar la nota morada . . .".

Y se pasó la mano por la frente espaciosa, como para borrar aquel recuerdo.

--" . . . Años más tarde amé a una mujer. Nos vimos por primera vez un día, por acaso, al salir yo de una conferencia . . . ¿Fué por acaso? He pensado que quizás, desde hacía años, a la distancia, sentíamos, sin conocernos, la atracción misteriosa de dos seres que han de buscarse y de verse y de amarse infaliblemente en determinado punto del espacio; en determinado instante de los tiempos. Algo

sabemos de las corrientes submarinas, que tras largos viajes reúnen las algas de apartados océanos; sabemos de las corrientes aéreas que reúnen los aires extraviados de apartados bosques; de las corrientes eléctricas, que comunican a los seres al través de los continentes. ¿Qué sabemos de las corrientes que comunican a las almas? ¿Quién sabe las leyes de este imán que llamamos corazón, que se vuelve siempre hacia el polo de la Verdad eterna, de la Belleza absoluta? ¿Qué leyes de atracción y repulsión nos rigen, nos comunican al través del espacio, nos conducen por fuerza inevitable, nos hacen encontrar por modo misterioso, nos hacen sufrir el choque eléctrico de un amor inesperado? Amé a esa mujer, que mi alma inmortal buscaba acaso desde hacía siglos y que me esperaba tal vez desde antes que se sucedieran las noches y los días en el planeta. Ella pasaba por la calle, con la mirada baja; yo descendía la escalinata de la Universidad, con los ojos fijos en un manuscrito; pero sentí que una ley me decía "Alza los ojos; mírala, es ella, tu Novia eterna". Y la miré, y ella, buscando algo en torno suyo, volvió a mirarme, y temblamos ambos, de pies a cabeza, con el choque terrible de dos electricidades contrarias que se encuentran. Al cruzarse las miradas, al encontrarse las pupilas, salió la chispa, y al replandor de aquel rayo que había estallado de improviso, quedamos convulsos, atónitos, deslumbrados".

Aquella confidencia de amor, no al fulgor de la luna y en un jardín, como las confidencias de novelas románticas,

sino hecha así, de un modo inesperado, por ese Brujo de la Naturaleza, en aquel lugar oscuro, entre seres envueltos en túnicas negras, tenía un sello original a la vez que medroso.

--" . . . Pero cuando pasó aquel primer deslumbramiento, cuando ella pudo seguir su camino y yo pude seguirla, me fijé en su vestido, y se me encogió el corazón de angustia: vestía un traje morado, morado como el ocaso de aquella tarde fúnebre, morado como aquel bosque cuyas hojas revoloteaban entre las tristezas otoñales. Aquel color violáceo que envolvía a esa mi Prometida de todos los siglos envolvía también, para mi corazón, cuyos presentimientos nunca han fallado, un funesto augurio. Aquel era el color fatídico, el tinte que me hablaba de ausencia y de olvido, y de muerte . . . Deseché cuanto pude esos augurios, y la busqué para declararle mi afecto. Nos conocimos. Era el alma que yo buscaba; tenía esa misteriosa inteligencia del corazón por la cual comprende la mujer, en un instante, con inspiración súbita, lo que el hombre, sólo alcanza a entender tras largos siglos de fatigar la cabeza en arduos silogismos. El espíritu de la mujer es como el buzo: por inmersión rápida llega al fondo de las cosas y vuelve con la perla que se ocultaba en profundidades invisibles. A ella, a una frase de mi amada, a un chispazo de su imaginación soñadora le debí el descubrimiento del teléfono. En nuestro amor deseábamos comunicarnos a distancia, oír nuestro propio

acento, trasmitirnos al través del espacio, con la viva voz, los efectos de todos los instantes. Y ella, por admiración, como una pitonisa colocada por el amor sobre el trípode sagrado, entrevió la clave de aquel descubrimiento. Yo la escuché, lleno de anhelo, adiviné a mi vez su adivinación, corrí a mi estudio, trabajé, calculé, luché brazo a brazo con la materia, y después de horas de fiebre y noches de vigilia, tendí el hilo al través del espacio, establecí la corriente, y por el alambre pasó vibrando, a buscar el oído de la mujer amada, un rayo domesticado que le llevaba mi acento enternecido.

Ella debía acompañar a su padre, por breve tiempo, a Irlanda. Se despidió, llena de esperanzas, confiando en que pronto regresaría con la familia para efectuar el matrimonio. Entretanto, el día de la despedida, yo nada desconsolante decía, nada triste quería pensar yo mismo, pero miraba, con la resistencia de un hechizado, sin poder apartar mis ojos de tinte lúgubre, su amplio capote y su velillo del color ajado de las violetas marchitas . . . Y meses después yo enviaba hacia las montañas de Irlanda, al través de los mares, una corona de violetas, para colocarla sobre la piedra de una tumba . . . No, no hagamos cantar la
n o t a m o r a d a " .

EL TRASATLANTICO

Obra la más perfecta de la mecánica moderna, último triunfo de la industria humana, el trasatlántico Mundus (cincuenta mil toneladas) lanzó el bramido de su sirena, y al impulso de las cuatro hélices se fue deslizando con majestad a lo largo del muelle, en presencia de diez mil espectadores. Cruza ante la ciudad y, agitando el agua del puerto, envía con arrogancia un oleaje de desdén al malecón donde, atadas a las argollas rojas de orín y uncidas a los postes verdes de musgo, se balanceaban con un movimiento de protesta, de indignación, las pesadas barcazas cuya forma venerable y arcaica no ha cambiado desde la época en que, tres siglos atrás, cruzaban el Océano, henchidas las velas, para ir por primera vez a soltar el ancla en la desembocadura, llena de niebla, del río San Lorenzo, o en la rada, llena de sol, de Cartagena de Indias.

El trasatlántico, a un tiempo tan pesado y tan ligero, empavesado de banderolas, con el brillo de sus aceros y sus cobres recién bruñidos, erguido arrogantemente entre el mar

y el cielo, va girando con majestad a lo largo del muelle y en la punta de la escollera, en tanto que los espectadores lanzan el último grito de entusiasmo.

--¡Hurra! . . . , ¡Adiós! . . . ¡Hurra!

Luego, dejando el navío en el agua la estela blanca de sus cuatro hélices y en el aire la estela negra de sus cuatro chimeneas, se ve alejando, traza con firmeza su sendero al través de las olas, y al fin se hunde en la atmósfera azul del horizonte.

Al siguiente día el trasatlántico se halla en mitad del océano, y el capitán promete que dentro de sesenta horas llegarán a la costa de América. Los pasajeros todos sienten el orgullo de viajar en aquella ciudad flotante, obra maestra de la mecánica en nuestro siglo XX, que promete suprimir el tiempo y la distancia y cambiar el sistema de la vida.

Para este primer viaje, anunciado por todos los diarios de América y de Europa, se han disputado los billetes, con anticipación, las notabilidades de la "alta banca", de la ciencia, del deporte, del teatro.

Son las ocho de la noche. El maitre d'hotel, rodeado de sus estado mayor, lanza una última mirada hacia el inmenso comedor donde se alínean las mesas para mil

pasajeros de primera clase. Da enseguida la orden de llamada, con un movimiento marcial de la cabeza; alíneanse los criados de frac, y vibra la campana en los pasillos, en las escaleras, sobre cubierta. Con ánimo ligero y gozando del buen tiempo, los pasajeros de primera, vestidos de etiqueta, van entrando en el inmenso salón, y, entre el resplandor de las flores eléctricas, que en guirnaldas de colores iluminan alegremente los semblantes, toman asiento los viajeros, se observan, cambian aquí y allá saludos y sonrisas, alzan el rumor de las conversaciones, entre el retintín de las porcelanas, el campanilleo de los cristales y las palpitaciones de la orquesta.

Van y vienen jirones de frases. Todas las miradas se vuelven hacia el personaje que está al lado del capitán.

--¿Le conoce Ud.?

--¿De quién me habla?

--Allí, allí en la mesa del centro . . .

--Creo conocerle . . . un millonario . . .

--Un archimillonario. Multimillonario.

--Sí, sí es él: es Cornelius H. Shevlin.

--Yo sé algo de su vida.

--Cuenta Ud. Es interesante . . .

--Por el monopolio de los productos de unas islas en el Perú, el Graphic le llama el Luis XIV del Guano.

--El se da otro título: el Kaiser del fosfato.

--Fisonomía extraña: parece un ave de presa . . .

En otras mesas se habla del trasatlántico.

--¿Sabe Ud. cuántos son los pasajeros?

--¿Cuatro mil?

--No: cinco mil.

--¡Cinco mil!

--Sí, señor . . . Mil quinientos hombres forman el personal de servicio a bordo. El mayor número de gente que hasta hoy cruza el mar en un navío.

--Cuatro hélices.

--¡Qué fuerza!

--Doble maquinaria.

--¡Qué seguridad!

--Sí, ¡qué seguridad! . . . Eso, la seguridad, es lo que busco ante todo.

--Sólo este trasatlántico de cincuenta mil toneladas podía traer esa caja que vemos sobre el puente.

--La caja abarca media cubierta . . . ¿qué contiene?

--Un diplococus.

--Diplo . . . ¿cómo ha dicho Ud.?

--Diplococus . . . vamos, el esqueleto de un monstruo antediluviano.

--¿También eso traemos?

--El millonario lo trae de Madagascar . . . ¡un hallazgo! . . . Calcule Ud.: cincuenta y sies metros de largo.

--El Megaterius que otro millonario, Pierpont Murray, regaló a la ciudad de Chicago, sólo mide cuarenta y ocho metros.

--Exacto . . . y así Shevlin eclipsará a Murray . . .
¡Admirable!

--Por el Diplococus, esta copa.

--¡Murray eclipsado! . . .

--¡Knocked out! . . .

--Y van y vienen cifras, y se comentan los miles de dollars que, como renta, tiene el millonario mientras deja pasar el tiempo apurando esa copa de champaña. De unas a otras mesas se cruzan saludos y brindis, entre el perfume de las flores, el reflejo de los cristales y las vibraciones de la orquesta.

Y en tanto, el trasatlántico, entre el rimbombo de sus émbolos, va tajando las olas con la proa de acero y traza con firmeza su camino al través del océano . . .

Tercer día. Tiempo sereno, mar bonancible.

Al terminar la comida, todos suben a cubierta, unos a pasear en grupos, otros a descansar en el salón de fumadores, desde donde pueden gozar con el espectáculo de aquel mar tranquilo y de aquel cielo tachonado de estrellas.

El millonario, de codos en la borda, solo, enciende su cigarro, lanza una bocanada de humo, mira al horizonte . . . ¿Sueña? . . . Sí, sueña, como soñar puede un archimillonario . . . Con aquella facultad de reducir sus grandes cálculos a

pocos grupos generales de cifras, y con la memoria aritmética de que está dotado, reposa en silencio, en potente evocación de guarismos, la próxima operación de bolsa, el golpe final, la batalla decisiva que para el día de su llegada prepara con el trust de petróleo.

Entrecerrados los ojos, fruncidas las cejas, firme el cigarro en los dientes, una sonrisa felina en torno al labio afeitado, las manos entre los bolsillos, echada la cabeza, sigue soñando, repasa sus batallones de cifras, alinea los regimientos de sumandos, pasa en revista los ejércitos de guarismos, como un militar que recuenta sus soldados en vísperas de la batalla decisiva.

--Sí--se dice entre dos bocanadas de humo--en 1880 bastaban al mundo setecientas mil toneladas de petróleo Dos años después se consumían cuatro millones de toneladas . . . Hoy, cuarenta siete millones de toneladas. Saboreó el cigarro, contento de sí mismo.

--¡Feliz memoria la mía! Soy un cerebro en plena eficiencia . . . y una voluntad, una energía . . . ya sentirán los efectos . . .

El aire pasa rizando suavemente las olas y en el cielo brillan con dulzura las estrellas.

El millonario sigue soñando:

--Los ferrocarriles multiplican hoy el consumo de petróleo. Los Estados Unidos, el año de 1903, recorrieron en ferrocarril catorce mil kilómetros, y en este año cin-

cuenta y ocho mil kilómetros, con un consumo de dos millones de litros de petróleo . . . Pero para que el negocio sea perfecto, hay que acaparar el petróleo . . . monopolizar la empresa . . . encerrar en una sola mano todas las acciones. Ya, por una falsa alarma, he sembrado el pánico, hago caer las acciones en la bolsa . . . Llego mañana, compro bajo . . . recojo el botín de la batalla . . .

De pronto alguien interrumpe su ensueño: el sabio profesor Max Bristol, se hace presentar al millonario por medio del periodista Parolini, redactor de La Voz Universal de Nápoles. Entáblase el diálogo entre el Kaiser del fosfato y el representante de la ciencia.

--Todo se calcula y se mide en el mundo--dice el inventor--: se miden la lluvia y la tensión de las arterias, la fuerza del viento y la energía de los músculos, la rapidez de las nubes y la vibración de la palabra.

--Bien--dice el millonario, sin destrabar los dientes, sin soltar de los labios el cigarro.

--He logrado probar, con la medida de las vibraciones de las notas, que la música no es sino una operación inconsciente del cálculo.

--Bien, repitió el millonario, halagado con la idea de que el arte era en cierto modo una dependencia de sus dominios.

--Pero hasta ahora el dominio del sentimiento individual era campo cerrado a la investigación de la ciencia--añade el inventor.

--¿Y ahora?

--Yo he logrado inventar un aparato práctico y usual para medir con precisión las íntimas vibraciones del sentimiento . . .

--¡Bien!--agrega el Kaiser del petróleo.

--Quisiera hacer el primer ensayo público con una notabilidad como Ud. . . .

--¡Ja! ¡ja!--dice el millonario--; un buen anuncio para Ud. . . . Buena propaganda . . .

--¿Ensayamos? pregunta Parolini.

--Hoy no--dice el millonario, vuelve la espalda y alarga la mano para estrechar la de un compatriota que se acerca. Es el doctor Max Clark, de la universidad de Alaska, antiguo juez del estado de Virginia.

Aléjase el periodista y, encontrando a su paso al tenor Bartolini, le cuenta una anécdota acerca del juez Clark:

--Con el objeto de demostrar cuán útil es el concurso de la fotografía para descubrir y capturar a los delincuentes, voy a contarle a Ud. este caso que presencié cuando viajaba por el sur de Virginia como correspondiente del diario que hoy dirijo. De la capital de Virginia se envió al doctor Clark, que actuaba como juez en una ciudad del sur, la fotografía, en seis actitudes diversas, de un negro que se había fugado de la cárcel y que era perseguido por las autoridades. Ocho días después el doctor Clark telegrafió a la autoridad central la siguiente respuesta:

"Ya cinco de los delincuentes cuya fotografía recibí han sido aquí capturados y linchados. Estoy sobre la pista y pronto lincharemos al sexto".

Torna el millonario a llamar a Parolini y juntos van a dar una vuelta por el jardín de invierno, vasto salón de cristales, lleno de plantas del trópico. Siéntanse a tomar unos vasos de grog. Desde allí, como desde un mirador, pueden distraerse observando, allá en el fondo, el puente de tercera clase, un trozo de cubierta, hacia la proa de la nave. Allí se hallan los pasajeros de tercera clase, emigrantes de diversas naciones, el desecho de todas las sociedades, aquella parte de la humanidad condenada para siempre a la fatiga que agota los cuerpos y a la desesperanza que agobia el espíritu.

El millonario, el periodista, el hombre de la ciencia y el hombre de la ley, forman un grupo alegre y curioso que se entretiene por algunos instantes en observar a aquellos desgraciados; las fisonomías pálidas, las actitudes de aquellos seres que por hallarse tan lejos, tan abajo, como secuestrados en otra región de la vida, parecen pertenecer a una especie distinta de la especie humana.

Entre aquellos infortunados, que se tienden sobre sus mantas de viaje o se adormecen en los bancos de madera, aprovechando acaso aquel reposo forzado en medio de una vida de fatigas, va y viene un hombre flaco, descolorido, de mirada trágica.

--¡Le conozco!--exclama el periodista Parolini.

--Tipo de socialista--observa el juez Clark.

--Quisiera yo ensayar en él la máquina de adivinar los pensamientos--dice el inventor.

--¡Le reconozco!--agrega Parolini.

--¿Quién es?--interroga el millonario.

--Un periodista de carrera, como yo--dice Parolini con graciosa vanidad--; en suma, un cronista por vocación y por estudio tiene el deber de conocer a todo el mundo y de reconocer a la clientela bajo todos los disfraces y bajo todas las latitudes.

Tras una mirada hacia el puente de tercera, para cerciorarse de que no se engaña, se hunde en el sillón de cuero de Rusia, enciende el cigarro, y feliz de hallar un relato que permita matar el tiempo y que le dé campo de lucir su facilidad oratoria, principia de esta suerte:

--Aunque estamos a bordo de un navío que sólo en cuatro días nos lleva de uno a otro continente, sobra el tiempo y por esto no temeré detenerme en algunos pormenores sobre la vida de aquel individuo, y haré algún preámbulo sobre el teatro de sus aventuras.

"Nápoles en todo tiempo ha sido objeto de curiosidad y estudio para los escritores de arte y de sociología.

"Todos los poetas, los críticos, los hombres de estudio que han podido darse el lujo y el placer de viajar por Italia, han colocado a Nápoles entre las etapas de su

peregrinación, y luego han regresado a publicar, por la centésima vez, la eterna descripción del Vesubio que refleja en el golfo su penacho de fuego. Puede decirse que Nápoles ha estado hipotecada a la literatura universal, Dumas padre y Lamartine dieron el ejemplo, y luego una nube de viajeros han explotado esta propiedad literaria. De un modo convencional, ficticio, Nápoles ha sido como una figura de retórica. Sin embargo, para el que está hecho de la misma pasta de los napolitanos, Nápoles tiene casi toda su originalidad y presenta un campo virgen de observación deliciosa Dejemos a un lado, como cosa ya descrita y fotografiada al infinito, los lazzaroni con los pies desnudos y el calzón alzado hasta la rodilla, y aquellas danzas de la tarantela en la tarde del domingo, al son del tamboril y al ritmo de las castañuelas Para hallar la originalidad es preciso ir más allá, más a fondo, dejar esa ciudad de decoración, ese mundo de opereta, y entrar en la vida real, estudiar el napolitano, ya en sus antiguas costumbres geniales y en la atmósfera de los viejos siglos señoriles, ya en el nuevo ambiente que se le ha formado en torno, y en el cual se revela la "lucha de la vida", digámoslo así, entre su temperamento fantástico e imaginativo y las condiciones de la existencia moderna, sistemática, "mecanizada"; entre la disciplina y orden de la organización social en nuestro siglo y el carácter a un tiempo perezoso y enérgico, lleno de una energía desordenada que produce el

melodrama risueño, y, a veces, la catástrofe.

"Y para esta observación es preciso ser napolitano y darse a vagar siquiera un par de horas al día, una hora en "la vía de Toledo", otra en los barrios excéntricos de la ciudad . . . Sí, es un lujo que a veces, cuando regreso a mi ciudad natal, yo me concedo; y a la verda que no sería buen napolitano si no supiera ejercer el oficio de vagar unas horas en tanto que los demás trabajan.

"Fue precisamente en uno de esos paseos sin rumbo y sin brújula, en una de esas excursiones contemplativas, cuando di en el muelle con un sujeto que había conocido como tipógrafo en mis oficinas de la Voz del Futuro, el cual luego había entrado como recitador de un diálogo en una compañía de "burrattini", donde había aprendido a mover las cuerdas de los polichinelas y arlequines y a cambiar de voces y de tonos con notable maestría; mas luégo, siempre inconstante, había partido para América. Después de saludarme con deferencia, al saltar del trasatlántico, y de referirme brevemente sus aventuras de los últimos años, entró en algunos pormenores:

"--Estuve--díjome--dos años en Nueva York, pasé luégo a Boston, a Chicago, viví en California, di la vuelta por el Canadá . . . luégo ¿para qué detallar?, pasé a la Argentina, recorrí medio mundo, sin ganar poco ni mucho, mas sin faltarme nada, como al Judío Errante.

"--¿Y por qué regresar?

"--¿Por qué regreso? ¿Me lo pregunta un napolitano? ¡Ah! ¡Iver a Nápoles y luégo morir! . . . Allá, en Norte América, todo se encuentra, los rascacielos de cincuenta pisos y los trust de cincuenta millones; pero no se ven ni el Posilipo ni el Vesubio, y se siente el ansia de volver aquí para saborear, una vez siquiera, un plato auténtico de vermicelli . . . sí, saborearlo a la vista del golfo, in riva al mare.

"--¿Y ahora?

"--Ahora--me replicó--ahora regreso; y para poder paladear mis vermicelli y entonar aquella canción que com-puse en otro tiempo para mi novia: ". . . Mare stasera se' un manto d'argento . . .", necesito dinero, es decir, necesito trabajo, y por esto me he permitido detenerle . . .

"Díle unas liras como augurio de bienvenida, y durante un mes no volvía a encontrarlo. Una tarde llegó a mi oficina, me refirió sus labores: había concebido una idea genia;, y en su pensamiento volcánico se confundían y se mezclaban lo añejo y lo moderno, formando una idea yanqui-napolitana; su proyecto era formar el Trust de la Miseria.

"--No entiendo la frase--dijo el juez Clark.

"--¿Cómo?--preguntó el millonario.

"--Esto mismo--agregó Parolini--le dije a aquel des-graciado . . . El me contestó . . .: --"Señor, es muy sencillo . . . después de explicado. Verá Ud. cómo me vino la idea: si los tipógrafos al organizarse pudieron obtener aquí

considerable aumento en las tarifas, ¿por qué, me dije, no se podría también organizar la miseria, formar un imponente trust de los mendigo que obedezca a un jefe único y reconocido, los turistas se verían obligados a dar una limosna menos exigua, y aun el Estado, ante esa organización, entraría a tratar con el trust de potencia a potencia . . . ¿No es ésta la historia del socialismo de Europa? . . . ¡Quién sabe el porvenir! ¡Acaso seré un futuro diputado! . . ." Traté de disuadirlo, ofrecíle en la imprenta un puesto vacante; todo en vano. Despidióse, resuelto a realizar su sueño altruista, que en el fondo, como muchos sueños, tenía una base de egoísmo. Después le hallé algunas veces en la puerta de la Catedral, haciendo propaganda con elocuencia entre los ciegos que requieren la limosna con voz doliente; recorrió los muelles perorando a los inválidos que forman, en grupos de cuatro o cinco, orquestas de violonchelos roncós y de flautas tísicas que sollozan la Casta Diva . . . Al cabo de un mes tornó a mi oficina: --"Ya he reclutado centenar de ciegos de uno y otro sexo, me dijo. Ahora pasaré a la conquista de los sordomudos. Labor más difícil; primero, porque el oficio del sordomudo es engañoso y es preciso saber distinguir entre los ficticios y los auténticos; luégo, a los que son auténticamente sordomudos no me será fácil hacerles oír mis razones. Con todo, venceré . . ." Y partió de nuevo, para presentarse el mes siguiente. Muy satisfecho me invitó a la

sesión inaugural del trust. Había obtenido el salón de un cinematógrafo, libre durante el día . . . Pero veo, amigos míos, que estoy abusando de ustedes . . . y oigo ya la campana que llama para el té."

--Lo haremos traer aquí--dijo Shevlin.

--Continuemos oyendo la historia--dijo Clark.

--Sea--contestó Parolini, muy satisfecho de haber cautivado la atención de aquellos amigos, y agregó: --Cuando entré en el salón del cinematógrafo, con la curiosidad natural en el periodista que busca siempre nuevos aspectos de la vida, hallé reunido allí un centenar de individuos, todos ciegos, graves todos, como penetrados de la importancia de aquel acto . . . El organizador del trust se hallaba en una tribuna, y tomó enseguida la palabra: --"Para dar vida a nuestra sociedad--dijo--se necesita tener un fondo de reserva y nombrar un director-cajero. Formulo la siguiente proposición, como artículo primero de nuestros estatutos: Todos los miembros del trust se obligan con sus personas y propiedades a dar cada uno una lira por mes para el fondo de la sociedad" . . . Un estremecimiento, algo como un calofrío de sorpresa y de disgusto, agitó aquellas filas, y los rostros se contrajeron con aquella gesticulación, peculiar en los ciegos, que en el movimiento de las facciones revela ingenuamente el estado del espíritu . . . El organizador, imperturbable, continuó:

"--Los que estén por la afirmativa alzarán la mano . . . --Y preguntó--: ¿Se aprueba la proposición leída?

"Todas las manos quedaron bajas . . . El conductor permaneció un instante en silencio; pareció vacilar, pero enseguida, sin desconcertarse, agregó:

"--Está aprobada por unanimidad de votos . . . menos uno.

"Cada uno de los ciegos creyó ser el único que había votado negativamente, y se inclinó, como en las repúblicas, ante la opinión de la mayoría.

"Hecha la colecta, disolvióse la asamblea . . . Una semana después, recibí invitación para asistir a la asamblea de sordomudos. Concurrí al salón y observé que se hallaban en número algo inferior al de los ciegos, por lo cual, a propuesta del organizador del trust, se acogieron con adhesión incondicional a lo ya resuelto por la mayoría en la sesión anterior; y se efectuó la colecta . . . Ignoro cuánto tiempo alcanzó a vivir en tales condiciones el Trust de la Miseria, pues perdí de vista a su ingenioso presidente . . . Ahora lo encontramos ahí en busca de nuevas aventuras".

Llegó el criado con las tazas de té y las cajas de cigarros.

Tras un paseo sobre cubierta, tornaron los cuatro amigos a apoyarse en la baranda, para observar a los pasajeros de tercera clase. Vieron que entre ellos los

grupos de emigrantes se paseaba un sacerdote, y comprendieron por sus ademanes que procuraba dar algún consuelo a aquellos infortunados: ya estrechaba la mano de un obrero, ya colgaba una medalla al cuello de un niño, ya murmuraba una palabra al oído de un enfermo. De pronto, con una actitud de apóstol, se detuvo en medio de ellos, y, alzando la voz, empezó una breve explicación del Sermón de la Montaña.

Algunas frases, en alas de la brisa del mar, llegaban en jirones hasta el jardín de invierno.

--¡Bienaventurados los que lloran! . . . Sí, ¡bienaventurados los que sufren! . . . Sufrir . . . morir . . . tal es nuestro destino. ¡Sufrir! . . . ¡morir! . . . las dos palabras que a todas horas, hermanos míos, vienen a nuestros labios . . . Sufrir con resignación y morir con esperanza, tal es la ciencia suprema, tal es el gran secreto que nos fue revelado en el Calvario.

Las imágenes del dolor y de la muerte, evocadas con tan sencillas palabras, hacían sonreír con un rayo de esperanza a aquellos desventurados, y hacían contraer, con un gesto de disgusto, el labio de aquellos afortunados que le escuchaban desde la altura.

--Velad y orad--continuaba el sacerdote--velad, porque no sabéis el día ni la hora . . . Somos pasajeros de la vida, vamos hacia las playas eternas . . . preparémonos a arribar a otro mundo . . . a aquellas orillas misteriosas de

donde nadie ha regresado . . . Velad , orad . . . No sabemos el día, no sabemos la hora.

Como si pretendiera herir con unas mismas palabras-- "sufrir" . . . "morir"-- aquellos espíritus agobiados por la miseria, continuó el sacerdote, puesto en alto un Crucifijo:

--Dios ha amado al hombre, lo amó hasta la pasión, hasta la locura. Mirad, hijitos míos: lo amó hasta hacerse hombre, y hasta sufrir y morir por el hombre . . . Ved el Crucifijo, vedle: traspasada las manos, clavados los pies, abierto el corazón . . . ¡Es Dios! . . . ¿Qué hace? . . . Sufre por vosotros, muere por vosotros . . .

Aquellos rostros enfermizos se volvían hacia la cruz, alzábanse hacia ella aquellos ojos tristes . . .

--Basta--dijo el millonario.

--Retirémonos--añadió Parolini.

--Vamos al salón de los fumadores--dijo Clark.

--¿Una partida de poker?

--Prefiero el bridge.

Parolini, inquieto siempre, dejó a los jugadores y quiso entrar en relaciones con el sacerdote. Bajó las escalerillas, cruzó varios corredores, llamó al sacerdote, y poco después paseaban sobre cubierta de primera clase. Agregáronse algunos curiosos y formaron corro en torno del sacerdote. Este, aprovechando la ocasión y en tono natural, dijo a los circunstantes: --La vida es corto viaje, y los que vamos hacia las playas de la eternidad deberíamos hacer

lo que hacemos al cruzar estos mares, en dirección a otro continente . . . ¿Pretendemos acaso establecer residencia definitiva en el trasatlántico? ¿Levantamos sobre cubierta una morada permanente? ¿Depositamos aquí nuestro dinero para siempre? ¿Formamos aquí amistades que han de durar por largos años? En suma, ¿se limitan a esta embarcación todos nuestros anhelos, todas nuestras esperanzas? . . . Al contrario: nos consideramos como pasajeros, vemos que el buque vuela, que a cada vuelta de las hélices avanza, y que a cada hora se aproximan las playas de otro mundo . . . Así, a cada instante, nos acercamos a la eternidad, y hacia allá debemos dirigir nuestras miradas y debemos volar con el pensamiento . . .

Al caer de la tarde, y en tanto que en los camarotes de primera clase los pasajeros preparaban el frac y el smoking para ir a la comida, se oyó un grito sobre cubierta:

¡Hombre al agua!

Sonaron varios timbres, cesó la palpitación monótona del trasatlántico, suspendióse el ritmo potente de los émbolos, y entre el silencio se oyó de nuevo el grito de alarma:

--¡Hombre al agua!

Todos los pasajeros corrieron sobre cubierta a presenciar la maniobra: arrojóse al mar una barca, con ocho

marinos; listos ya, se encorvaron sobre los remos, llevaron el bote hacia la línea de espuma que en pos suyo dejaba el trasatlántico. Siguiendo el ancha estela, se alejaron hacia el horizonte. Inclinado sobre la barandilla de popa, exclamó el sacerdote:

--¡Salvadlo! . . . ¡es nuestro hermano!

La barca se fue alejando, cada vez más pequeña; una mancha, un punto, y desapareció.

Transcurrió una hora, sin que diera señal de regreso. Poco después el millonario, impaciente, miró el reloj:

--Una hora y veinte minutos . . . al menos gastará otro tanto para el regreso . . . Cosa de tres horas de retardo en nuestro viaje . . . --Un relámpago de impaciencia, de cólera, brilló en sus pupilas grises . . . ¿Llegaría a tiempo, el día siguiente, para dar en la bolsa el golpe decisivo sobre el trust del petróleo? Aquellas tres horas de retardo podrían perderlo todo. Al partir, había calculado el tiempo matemáticamente, después de transmitir a sus agentes por el cable las órdenes precisas; creía llegar en el instante de abrirse la bolsa, cinco minutos para saltar del navío al automóvil, siete para volar del puerto a la oficina . . . ¿Alcanzaría? . . . Pasó aún media hora, y el millonario miraba alternativamente la manecilla del reloj y la línea del horizonte . . . Una hora más, ¡y la barca no volvía! . . . El millonario, crispada la mano sobre la barandilla del buque, la mirada torva y fría, apretados los

labios, revelaba la indignación del hombre que no tolera obstáculos en su camino, cuando se lanza a cazar algunos centenares de millones. Con un movimiento de hombros pareció decir: --¡Qué importa! . . . ¡dejadlo! . . . ¡partamos!

Pasó el segundo oficial, y el millonario dijo con voz imperativa:

--Time is money . . . El tiempo vale dinero . . .

El sacerdote, que también se inclinaba sobre la barandilla de cobre, vio crispase aquella mano colérica, y pensó que a lo lejos, allá, sobre las olas, se alzaba otra mano crispada con un gesto de agonía.

--Esperemos . . . ¡salvadle!

El millonario volvió la cabeza, clavó en el fraile sus pupilas de acero.

Así se hallaron, frente a frente, los dos hombres, las dos escuelas, las dos energías.

--¡Adelante!

--¡Salvémosle!

Y trascurrió aún media hora.

El millonario, como viera al capitán en lo alto del puente, se dirigió hacia él, con un movimiento de impaciencia:

--Capitán, igo ahead! . . . ¡Adelante! . . .

El profesor Clark, acercándose, apoyó la moción del millonario:

--Mi capitán, ¿puede perturbarse el viaje de miles de hombres por salvar aquel desgraciado?

El capitán pareció vacilar:

--Esperemos . . . en fin, daré la señal.

Pocos minutos después, el trasatlántico hizo señales a la barca; los pasajeros observaron con mayor curiosidad el horizonte, impacientes ya por continuar el viaje y batir el record de las distancias . . . Ya se distingue la nota azul de los uniformes en la barca; surgen comentarios a bordo:

--¡Lo han salvado!

--No, sólo vienen los marinos.

--Creo contar nueva personas; eran sólo ocho remeros.

--Vienen únicamente los que partieron . . .

--¡Desgraciado!

--No, no; creo no verlo . . .

--Una ilusión . . .

Llega la barca al costado del buque.

--¡Desgraciado!--exclaman los compañeros de tercera.

--En fin . . . es un naufrago más de la vida.--dice el periodista.

En tanto, el sacerdote, lejos de todos, en la popa, de nuevo alzó el brazo, miró a lo lejos, hacia el horizonte, envió una absolución, con lentitud solemne, que hizo caer de rodillas a los emigrantes compañeros del naufrago . . . y permaneció en silencio, clavadas las húmedas pupilas en el horizonte.

Después, en tanto que el trasatlántico tornó a vibrar con la palpitación rítmica de los émbolos y a estremecerse tajando el agua con la proa de acero, el sacerdote apartó los ojos de las olas, los volvió hacia los circunstantes, y con acento en que sonaba una indignación profética,

--¡Lo mismo que hicisteis a uno de estos pobrecitos-- exclamó--es como si lo hiciéseis a mí mismo!

La memoria de aquel accidente se borró de los espíritus; cada cual torno a sus preocupaciones o a los placeres de la vida a bordo, y las palabras del sacerdote, en que vibraban a un tiempo mismo la majestad y la ternura evangélicas, se apagaron entre los rumores de la orquesta, entre los lánguidos compases de un vals, que flotaban y se iban con la brisa en aquel suave crepúsculo de primavera.

Tras la cena, aquella noche, baile de disfraces.

--Es la última noche, debemos bailar hasta el alba.

--¿A qué hora llegaremos al otro mundo?

--El capitán quiere recuperar el tiempo perdido, forzar las máquinas, llegar a la hora prometida.

--A las ocho de la mañana empezaremos a divisar la costa.

--¿Una copa de champaña por la feliz llegada?

--Gracias, sí . . . ¡Hurra!

Los taponazos del champaña resuenan entre el vocerío de los danzantes y las cadencias de la música. Y pasan las horas y crece el entusiasmo a medida que se acerca el alba. Todos están reunidos en los salones, nadie ha subido sobre cubierta aquella noche, pues la niebla, una densa niebla de primavera, que suele extenderse en aquellas regiones, hace más grata la permanencia en las salas de baile, donde la atmósfera es tibia y perfumada. Hacia las cinco, algunos grupos se van retirando, en tanto que otros, los más, conservando aún sus trajes de fantasía, persisten en el baile. En el salón de lectura, algunos pasajeros quedan tomando el último vaso de grog o de cerveza, y dando la primera ojeada a los aerogramas llegados durante la noche. Y el trasatlántico, forzando las máquinas, con el empuje potente de sus cuatro hélices, avanza, avanza siempre, trazando con firmeza su camino al través de las olas.

Las primeras luces del alba empiezan a iluminar la cubierta del navío, sobre la cual vagan como sombras, puliendo los aceros y regando los pisos con las bombas de agua, algunos marinos.

El sacerdote, sobre el puente de tercera clase, ante un altar portátil, entre dos cirios que chisporrotean por la niebla, celebra el sacrificio de la Misa. Todos los

emigrantes, los humildes, han querido oír aquella Misa en memoria del compañero que pereció la víspera; y desean también ofrecerla preparándose para el desembarco en aquel mundo desconocido a donde se encaminan . . . ya concluye la Misa.

--Ite, Misa est.

--Un choque . . . el navío se sacude con violencia.

Los que estaban de rodillas se ponen de pie. El sacerdote ha comprendido, alza la voz:

--Todos, todos, ¡seguíme!

Y todos le siguen, van al lado del navío, ven al costado una masa oscura, dos fanales que brillan entre la neblina.

--¡Otro buque!

Comprenden que es un momento de vida o muerte. El sacerdote salta sobre la cubierta, algo más baja, del otro navío, todos le siguen.

--¡Gracias al cielo! . . . ¡salvados!

--Y todos caen de rodillas, levantan las manos hacia el firmamento, que empieza a iluminarse con una lívida claridad llena de misterio.

En el salón de baile la sacudida arrojó por el suelo a algunos danzantes; un grito de sorpresa se unió a los acordes de la orquesta; algunos oficiales de marina entraron

para dar la voz de alarma, y, abriéndose paso entre aquella muchedumbre de disfrazados, corrieron por los pasillos y golpearon a la puerta de los camarotes para activar la salida. Todos, gritando, en apretada confusión, lanzándose en opuestas direcciones, se disputaban el paso de las puertas; frases de desesperación, gritos de terror, palabras de cólera llenan la atmósfera de aquellos salones. Arracimados en las escalerillas, resbalan, caen, logran al cabo ascender, llegar sobre cubierta, y, a la luz lívida del alba, se ve pintada en sus rostros la expresión del terror, de la sorpresa y la fatiga . . . y es trágico el contraste entre los disfraces de la fiesta y la agonía de los semblantes.

Ven al lado del trasatlántico una masa negra que empieza a separarse lentamente. Es el otro navío que se aleja . . . la esperanza que se va para siempre.

El capitán grita:

--¡Máquina atrás! . . .

Demasiado tarde. Sigue un silencio pavoroso, y el trasatlántico, cortado en dos, con un traquido siniestro, que acompaña un clamor humano, un grito de millares de voces, se va inclinando sobre el flanco derecho. La niebla impide las maniobras. El agua sube inexorablemente, asciende, por instantes, a sumergirlo, a devorarlo todo. Las olas llegan a las máquinas, apagan las luces. El buque, envuelto en la sombra, se sumerge en el abismo.

EN LA BOCA DEL LEON

--Vamos, ciudadano . . .

Al oír aquellas palabras, el barón Lindenberg, a pesar de su estudiada indiferencia y de su sangre fría, se conmovió con estremecimiento involuntario . . . ¿Qué misterios de dolor, qué secreta tortura iba a revelarles aquella visita?

A precio de oro había obtenido que el ciudadano Herón le llevase, disfrazado, a visitar al delfín en su cárcel.

--Vamos--contestó, y se envolvió en la capa.

El otro había levantado del suelo la linterna y dio unos pasos adelante.

El noble siguió al republicano que, agitando un manajo de llaves y empuñando una linterna, empezó a andar por los interminables corredores de aquel gigantesco edificio.

Envuelto en la capa hasta la boca, el barón, mudo, seguía al agente del Comité, y en tanto, por las angostas ventanas, al través de las rejas, veía en la penumbra, al fulgor rojizo de la linterna, caras que revelaban el temor,

la miseria, la agonía, y escuchaba, al pasar, suspiros, sollozos, fragmentos de oraciones, jirones de frases que hablaban de oscuras tragedias, palabras de una agonía sin eco, lamentos de dramas que ignoraría la historia.

Llegaron a un salón donde había un cuerpo de guardia . . . El oficial pidió el pasaporte, lo leyó, lo plegó, sin devolverlo.

Continuaron. El barón preguntó en voz baja a la gente del Comité: --¿No habrá dificultad en la salida?

--Ciudadano--contestó el de la linterna, sin ironía, en voz baja--: Aquí es más difícil la salida que la entrada. Sabido es que meter la cabeza en la boca del león es más fácil que sacarla . . . Atención, aquí es preciso bajar unas gradas . . . --Y descendiendo y subiendo, y cruzando a derecha, y girando a la izquierda, a través de salones donde había grupos de soldados, siguiendo pasillos a cuya extremidad velaba un centinela, llegaron al fin a la puerta de una torre.

--Aquí . . .

El obstinado realista se estremeció de nuevo. Un año hacía que espiaba aquel momento, que conspiraba por llegar hasta allí, a la prisión mísera donde el delfín agonizaba, entregado a la crueldad del zapatero después de la decapitación del rey y de la reina.

Un oficial paseaba, calado el gorro frigio, la pipa en la boca, sable al cinto.

Otros dos jugaban a los dados, en el suelo, pero siempre vigilantes.

Los dos centinelas se alzaron, se hicieron a un lado con temor y el agente del Comité se adelantó hacia la entrada principal de la torre, bajo el arco. Golpeó con las llaves en la ventanilla.

--¡Portero! . . .

Una voz ronca respondió:

--Ya estoy en cama.--Pero abriose la ventanilla; y tras la reja se dejaron ver dos ojos de lobo.

--¡Abre!--dijo imperativamente Herón.

El otro cerró la ventanilla y pasó a la puerta; corrió la llave, rechinó el cerrojo.

--¡Ah! ¿eras tú, ciudadano Simón?

--Yo mismo . . .

--¿Y el portero?

--Está enfermo, pero yo velo por ambos . . .

--Ya lo sabemos: por eso mereces la confianza del Comité . . .

--¿Y este ciudadano?--preguntó el zapatero, haciéndose sombra en los ojos con la mano, pues lo ofuscaba la linterna que traía Herón.

--Es un buen patriota . . . ¿Entramos?

--Adelante--dijo Simón, y entreabrió la puerta, que tornó a cerrar con llave y con cerrojo.

El barón, en tanto, había observado todo y procurado retener en la memoria los obstáculos que se presentaban, el

número de rejas que se abrían y tornaban a cerrarse, el sitio de los centinelas, de los cuerpos de guardia, la dirección de los pasillos, en suma, cuanto pudiera ofrecer una dificultad o un auxilio para la empresa que, con riesgo, de su vida, proyectaba: la libertad del Delfín.

Dos empresas semejantes habían fracasado, pero este mismo era como nuevo estímulo a su carácter audaz, a su temperamento de hidalgo aventurero. La dificultad de la empresa, el peligro de la intentona, la importancia de aquella vida inocente que pretendía salvar, le causaban un calofrío delicioso, la fiebre intensa del conspirador, un vértigo de placer y de agonía.

--¡Eh! ciudadano, cuidado con tropezar con el muro.

Esta frase de Herón lo sacó de sus reflexiones, y el barón, extendidas las manos, fue adelantando por una antecámara cuadrada, de muros negros, que no alcanzaba a alumbrar la linterna . . .

El ciudadano Simón iba adelante, y tocó a otra reja, que se hallaba en el fondo. Abrió la mujer del zapatero, y, al abrir, salió un olor de alcohol y de tabaco, que hizo retroceder al barón; mas sólo por un instante, pues la curiosidad lo hizo dominarse y lanzar una mirada hacia el fondo de aquella otra sala.

Poco distinguió por el momento; el humo del tabaco tendía como un velo, y vagamente se distinguían el tosco mueblaje y los muros tiznados.

En un ángulo, un lecho; otro rincón estaba ocupado por un sofá y en el centro una mesa redonda . . . El barón tardó en distinguir una mujer cuyas miradas lo contemplaban con asombro y luego pasaban a detenerse en Herón. Era la mujer del zapatero. Parecía joven aún, pero sus carnes anémicas, la palidez enfermiza de la tez, revelaban los efectos de la vida sedentaria, de la inacción forzada en aquel ambiente oscuro.

La mujer se apartó para acercar una silla, y a los ojos escudriñadores del barón apareció la melancólica figura del niño rey sin corona.

--¿Por qué Capeto no duerme todavía?--dijo Herón al verlo.

--No quería decir sus oraciones esta noche--replicó el zapatero, con una sonrisa que dejó ver sus dientes agudos y desiguales.

--Te aseguro--agregó Simón--, te aseguro, ciudadano, que este chicuelo endeble a veces me da más que hacer que todo un regimiento.

El niño no pareció oír o comprender el insulto que le hacía el zapatero: aparentemente impasible, miraba a lo lejos, hacia la sombra, como si sus pupilas llenas de nostalgia buscaran las regiones del pasado, donde se hallaban los seres que le habían prodigado su amor y su ternura.

El barón, disimulando su emoción, enfrenando sus nervios, para evitar un gesto que pudiera perderlo y hacer

fracasar sus proyectos, paseaba la mirada por la estancia, pero a veces volvía las pupilas hacia el Delfín y contemplaba la interesante y pálida fisonomía del niño; los largos cabellos de oro, un tiempo rizados por amor, acariciados con el orgullo materno de una soberana que esperaba ver sobre ellos la corona de Carlo Magno y de San Luis, ahora caían en lacias guedejas, a lo largo de las mejillas escuálidas, donde, como fulgor que va apagándose, flotaba un último rayo de ingenuidad infantil y de dignidad regia.

El niño prisionero tenía la expresión de un mártir precoz, que en su lenta agonía parece recordar vagamente otros días en que el cielo brillaba sobre su cabeza y en que las multitudes sonreían a su paso, y talvez en el fondo de sus pupilas flotaba todavía un paisaje de Versalles, un trozo del parque, las fuentes magníficas que cantaban entre el bosque, las rectas avenidas que entre doble hilera de pinos conducían hacia un palacio de ensueños.

La ciudadana Simón pareció sacar al niño de aquella melancólica ensoñación retrospectiva.

--Vamos, chico, repite la lección, y luego podrás darte al sueño; y bebe la medicina para animarte un poco.

Tomó de la mesa un vaso lleno de un líquido transparente, que parecía agua, y lo acercó a los labios enjutos del niño, que echó atrás la cabeza con disgusto.

--¿Es desagradable la medicina?--preguntó el barón.

--¡Desagradable!--replicó la mujer--al contrario: es aguardiente.

--Del mejor que se encuentra--agregó el zapatero.

--A Capeto a veces no le desagrada--dijo el zapatero--. Vamos, bebe . . . ¿No es verdad, Capeto, que a veces te mete la alegría en el cuerpo y después te hace dormir como una piedra? ¿No es verdad, Capeto? . . .

El niño enmudecía. --¡Bebe!--dijo en voz alta la mujer--, ya sabes que se encoleriza cuando no obedeces . . . ¡Bebe!

Después de nuevas vacilaciones, el niño, recordando acaso el látigo del domador, se decidió a beber, entrece-rrados los ojos y apretados los labios.

El zapatero hizo un guiño al agente del Comité, para decirle:

--Ya lo veis: está domado.

Volvióse hacia el Delfín:

--Ahora, chicuelo, recita delante del ciudadano Herón tus oraciones de la noche.

Hizo el zapatero otro guiño al barón, y sonrió como si le ofreciera un espectáculo alegre. Fue hacia un rincón, recogió del suelo una bandera blanca y un gorro frigio con escarapela tricolor, y tornó hacia el Delfín, que le seguía con la mirada, cada vez más turbia, cada vez más triste.

--Ponte esto . . . así . . . y arroja al suelo la bandera de los Capetos . . . ¡Bravo!

Automáticamente, entorpecido por la bebida, el hijo de Luis XVI, se caló sobre los rizos de oro el gorro de lana rojo, y enseguida colocó un pie sobre la bandera, que tenía en el centro un lirio borbónico recamado de plata.

--Animo, Capeto . . . ¡la oración!

El Delfín, con voz sorda, entonó la Carmañola, sin ritmo, con desfallecimiento:

--Ça ira, ça ira . . . les aristos à la lanterne

--¡Bravo, chicuelo!--exclamó el zapatero--¡Bebe otro poco! . . .

Y le tendió el vaso; el niño bebió el resto: las mejillas escuálidas se encendieron con suave rosicler; las enormes pupilas tristes tomaron un fulgor extraño.

--Ahora, ¡el final del himno! . . . ¿Cómo se dice? . . .

El niño permanecía mudo . . . ¿Era indignación? ¿muda protesta?

--¿Cómo te he enseñado, muñeco?

El zapatero alzó el puño.

El niño, esperando el golpe, cerró los ojos.

--Repite, Capeto: ¡Viva la libertad!

--Viva la libertad . . .

--¡Bravo! Bebe el resto. ¡Así!

El Delfín, cuando devolvió el vaso, agitó en el aire por tres veces el gorro frigio y exclamó:

--¡Viva la república!

El barón volvió con el recuerdo a los salones de Versalles, a las estancias de oro y de mármol, donde el niño

había visto transcurrir su infancia, rodeado de cortesanos que se inclinaban a su paso, de damas que circundaban su cuna con amoroso respeto . . . Y un sentimiento de invencible compasión hizo estremecer al barón a pesar de que sabía dominar sus nervios y amordazar sus emociones.

La ciudadana Simón palmoteaba en tanto y miraba al niño con orgullo, y el hidalgo barón recordaba la ternura maternal con que la reina besaba aquella dulce criatura, cuando, de rodillas, juntas las manecitas, ante un Crucifijo, el niño decía con labios balbucientes sus primeras oraciones.

--Y ahora, Capeto--interrumpió el zapatero--, pasemos al catecismo.

Alzó al niño por los brazos, y lo sentó en la mesa.

--Vamos, chicuelo, aquí estás mejor ahora. Responde: ¿cómo te llamas?

--Luis Capeto.

--¿Cómo se llamaba tu padre?

--Luis Capeto.

--¿Quién fue tu padre?

--Mi padre . . . fue . . .

El niño se detuvo, y el barón imaginó que acaso un sollozo le cerraba al huerfanito la garganta.

¿Tu padre fue? . . . --preguntó el zapatero, alzando el puño, y con una amenaza en los ojos de lobo.

--Mi padre . . . fue un tirano . . .

--¿Por qué murió?

--Murió por voluntad del pueblo . . .

El barón, que había vivido en Versalles durante los últimos años, conocía los sucesos . . . había visto la flaqueza del rey, lamentado la débil voluntad de aquel temperamento. Recordó que apenas el rey subió al trono estalló la tormenta. Se anunciaba una tempestad tremenda. Era necesaria una voluntad férrea que enfrenase la anarquía . . . Soplaban el viento de la rebelión. Cada año la cadena de un ancla se rompía; aquella débil mano del monarca no podía regir el timón y dejaba la nave correr a merced de los elementos . . .

Sí, él había conocido a Luis XVI, le había admirado en su vida privada, le había mirado con desdén por su debilidad como soberano . . . le había visto, de flaqueza en flaqueza, engendrar la anarquía . . . Y ahora le oía llamar tirano . . .

El había recibido de su mano una copia de aquellas palabras en que el rey, ya en la cárcel, lamentaba su extravío y su debilidad . . . Recordaba sus palabras: "Vos veis, oh Dios mío, todas las heridas que laceran mi corazón y la profundidad del abismo en que he caído . . . Los gritos de todos los infortunados, los gemidos de la religión oprimida resuenan en mis oídos y una voz interior me dice que acaso vuestra justicia me avisa de todas esas calamidades porque en los días de mi poder no reprimí la

licencia del pueblo y la irreligión . . . porque yo mismo dí armas a la herejía que hoy triunfa . . ."

Volvió el barón de sus recuerdos , como si despertara a la voz áspera del zapatero.

--¡Bravo!--dijo Simón--. Responde bien el chico.

--Ahora dime: ¿quién fue tu madre?

El barón se estremeció. ¿Qué insulto iba a salir de aquellos labios del niño contra la dama augusta? . . .

¡El corazón de la madre! . . . sí, él había visto a la noble reina, tan celosa por la hermosura del alma de su hijo; tan santamente apasionada por su pureza, tan convencida de que su maternidad era un sacerdocio y su amor un apostolado . . . Y ahora . . . cuando ella, degollada, dormía en la tumba . . . ¡se enseñaba al hijo a insultar su memoria! . . .

El huérfano callaba. El zapatero, furioso, le amenazó de nuevo.

--Di, repite esto: Mi madre fue una . . .

Era el ultraje soez lanzado a la memoria de la madre por medio de su hijo . . .

El barón vió una nube de sangre, olvidó en aquel instante el peligro en que se encontraba, no pensó en el fracaso de sus planes, el riesgo que corría su cabeza, y ante el insulto a una reina, a una dama, a una muerta, se lanzó hacia el zapatero para ahogar en su garganta el ultraje . . .

Voces de alarma, gritos de protesta . . . El ciudadano Herón recogió su linterna, y se arrojó a los pasillos, y el barón siguió en pos del republicano . . . Mas la linterna se alejó, se apagó el ruido de los pasos ... una reja le detuvo e n l a s t i n i e b l a s

LOS DOS SOBERANOS

El maricascal de corte se presentó en la puerta del salón, hizo la venia de ordenanza, y se adelantó con un pliego en la mano. El emperador, que parecía aletargado en el sillón, alzó con lentitud los ojos, y fijó en el mariscal aquellas pupilas tristes en que se veía la fatiga de noventa años de reinado; extendió la mano, aquella mano que parecía cansada de sostener por setenta años el cetro del imperio.

El mariscal de servicio le presentó la lista de audiencias para aquel día; al lado de cada nombre había una breve anotación a fin de indicar el concepto del mariscalato sobre la oportunidad de conceder o denegar la audiencia.

El emperador se inclinó levemente hacia el papel: leyó nombres conocidos, anotaciones de fórmula: dos senadores de Hungría, un magnate de la Ersegovina, un coronel del estado mayor . . .; mas, de pronto, leyó el nombre de un extranjero, y al frente la nota marginal: "El solicitante dice haber conocido al emperador hace cincuenta años y que no quiere morir antes de evocar ante Su Majestad un antiguo recuerdo . . ."

--Un recuerdo . . .--dijo el emperador con triste sonrisa, que arriscó levemente al espeso mostacho--. Un recuerdo . . . ¡ah! ¡son tantos . . . y tan tristes! . . .

Se inclinó de nuevo sobre el papel, y repitió el nombre.

--Sienkiewicz, murmuró Sienkiewicz, sí, el poeta novelista . . .; mas no recuerdo haberle encontrado en mi vida . . . --Tornó a repetir aquel nombre, a releerlo lentamente, pretendiendo evocar con aquellas sílabas, en su cansada memoria, algún eco; quiso despertar las lejanas imágenes, que desde el fondo del pasado se alzaron en brumosa lontananza. Creyó recordar, mas era un vago recuerdo, una imagen gris y confusa . . .

Alzó de nuevo aquellos ojos de un azul desteñido hacia el rostro rubicundo del mariscal de corte.

--No niego la audiencia.

Tres días después, se presentó en la sala del emperador un anciano de barba blanca en cruz con el bigote, ojos de fuego entre las cejas grises, cuerpo recto y nervioso, y en la fisonomía y en el andar un aire de antiguo romántico, una expresión de dicha y de paz inalterables. Se inclinó en la puerta del aposento, en tanto que el anciano emperador, desde su sillón, le acogía con sonrisa llena de benevolencia y de triste dulzura.

El anciano emperador y el anciano poeta se miraron. Cada cual pretendía descubrir en el otro, tras la máscara rugosa del presente, un rostro juvenil de tiempos idos. El emperador estaba acostumbrado a ver actitudes confusas, venias cortesanas, y quedó sorprendido al ver la respetuosa desenvoltura del poeta. El recién venido parecía detenerse a observar, con mezcla de compasión y de sorpresa, la frente cruzada de arrugas del emperador, los ojos fatigados, aquel labio estirado con la melancolía de una tristeza resignada; los hombros encorvados, como débiles ante el peso de inmensos dolores; las manos largas y descarbadas, con uñas de marfil sonrosado y luciente; aquel cuerpo que, a pesar de una osatura vigorosa, se iba doblegando, como si buscase ya, vencido, el reposo de la tumba.

El emperador, lleno de bondad, le invitó a que hablase:

--Dícenme que me habéis conocido en otro tiempo.

El visitante miró en torno; entre las diversas fotografías que había sobre la mesa pareció buscar una imagen que presentase cierta semejanza con el hombre a quien él había conocido muchos años antes. Sonrió al ver, entre un marco de plata oxidada, el retrato del monarca cuando tenía veinte años.

--¡Oh! Sire . . . ¡cuántos años han pasado desde que nos vimos por primera vez! . . .

El monarca pareció meditar, frunció el entrecejo.

--Señor mío, acaso no recuerdo. Auxiliad mi memoria.

--Vuestra majestad--dijo con viveza el recién llegado-- sin duda no recuerda mi nombre ni la época y el lugar donde nos vimos.

--El nombre, me es conocido: ¡vuestra fama ha llegado hasta mí! . . .

--¿Acaso Vuestra Majestad no recuerda aquel encuentro? . . . ¡qué lejano aquel tiempo! . . . Era en el primer tercio del siglo pasado . . . Vuestra Majestad reinaba ya en el Lombardo Véneto . . . Una tarde, en compañía de otro futuro emperador, V.M. llegó a una aldea perdida en un rincón de los Alpes . . . Ese día V.M. llevaba aquel mismo traje de caza.

Indicó hacia una fotografía que se alzaba en la mesa, entre un marco de plata oxidada.

--Continuad--balbuceó el viejo monarca.

--Era una tarde del mes de agosto. Dos jóvenes viajeros llegaron a las puertas de la aldea . . . Mirad, ahí, en esa otra fotografía, ese otro gallardo joven, también en traje de cazador alpino . . . Tocaban las campanas el Ave María en la iglesia de la aldea cuando los dos personajes se detuvieron ante la fonda de los Lirios de oro . .

--Acaso . . . sí . . . creo recordar--balbuceó de nuevo el monarca, enarcadas las cejas, fija a lo lejos la mirada, como si pretendiera seguir, en aquel fondo misterioso de las cosas muertas, las líneas de una imagen que parecía flotar y

borrarse entre las brumas del olvido. Sienkiewicz continuó el relato:

"--Penetraron los dos viajeros en la hospedería y preguntaron por las señas de una hechicera o adivina que habitaba en la aldea.

"--Sus predicciones son famosas, señores,--contestó el hospedero--, y aquí precisamente se halla otro viajero que ha venido a conocer a la hechicera, para escribir luego un poema . . .--Al siguiente día los tres viajeros nos encaminamos, por las sinuosidades de la montaña, hacia la casa de la hechicera. Era como un nido de águilas, sobre el picacho de una roca. . . . "

--Continuad--murmuró el Emperador, que acaso veía delinearse mejor las imágenes tras la bruma de los años.

"--Entramos en casa de la hechicera, o mejor, en la enorme cueva formada por las sinuosidades de la roca. Una joven de ojos profundos, de cabellos negros, cuyas sombras azulinas contrastaban con el clavel rojo que llevaba en la cabeza, clavó fijamente aquellas grandes pupilas en las pupilas del más joven de los tres viajeros.

"--Príncipe, salud--dijo,

"Al oír aquellas palabras, que eran una revelación, los dos viajeros vestidos de caza se estremecieron de sorpresa, y el poeta no pudo ocultar su asombro.

"--Príncipe--repitió la hechicera--, habla, ¿que quieres?

"El amigo de V.M., el príncipe, interrogó a la adivina:
--Quiero saber de antemano mi vida . . .

"--Habla.

"--¿Cuál será el año más funesto para mí?

"Un largo silencio.

"--Uno de los años astrales . . . --replicó la joven.

"--Explicáte . . .

"--Esos años--contestó la hechicera, sin mirar al príncipe--son en la vida del género humano más o menos lo que los años climatéricos son en la vida de los individuos, esto es, los hay de grandes acontecimientos y de profundas mudanzas, de inmensa fortuna o de inmensas desgracias.

"El príncipe no pareció satisfecho. Se retorció, impaciente, el mostacho.

"--Quiero saber mi destino.

"La hechicera le miró de frente.

"--Estamos en 1829--dijo ella, y enmudeció como si se detuviese a leer en los ojos del príncipe el misterio de su vida futura.

"--¿Cuál será para mí el año más peligroso?--tornó a preguntar el viajero con ansiedad creciente.

"--Suma las cifras del año 1829 y añádelas.

"Enmudeció. El príncipe, ayudándose con los dedos, hizo este cálculo: $1+8+2+9 = 20$; $1829+20 = 1849$.

"--Así--tornó a preguntar, con cierta vibración en la voz, que revelaba sus emociones--, así, ¿el año 1849 será para mí el más peligroso?

"--Lo será.

"De nuevo, el silencio en la cueva; y los circunstantes nos preguntábamos cuál sería aquel peligro que ocultaba el futuro".

--Y lo fué, en efecto--observó el anciano emperador, interrumpiendo el relato del poeta--. El rey de Prusia, aquel año de 1849, para dominar con mano de hierro una revolución que parecía devorarlo, hubo de mover su ejército contra el parlamento.

--Aquel día la "sibila" no quiso dar otras respuestas, y hubimos de tornar la tarde siguiente.

"El príncipe quiso dejar el lado sombrío y reanudó el interrogatorio en sentido optimista.

"--¿Cuál será el año climatérico más favorable para mí?

"Sin mirar al que la interrogaba, la hechicera dijo:

"--Suma las cifras de 1849 y añádelas.

"En esta ocasión el príncipe tomó papel y lápiz. Escribió: $1+8+4+9 = 22$.

"Enseguida hizo la segunda operación: $1849+22 = 1871$.

"--Así--dijo con una sonrisa, como si de antemano saludara el feliz acontecimiento--, ¿será el año 1871 el de mi mayor gloria?

"--Lo será.

"Y tornó a suspenderse la entrevista".

--En efecto--dijo el viejo monarca--, el alma de la hechicera parecía ver ya, desde 1829, la escena que debía tener lugar en Versalles el 18 de enero de 1871, cuando, durante el sitio de París, el rey de Prusia se coronó como emperador de Alemania.

--Tercer día, tercera entrevista--continuó Sienkiewicz.

"Aquella vez, el príncipe, aunque era valiente y jovial, pareció vacilar un momento antes de hacer la pregunta, y en su voz había un temblor de tristeza:

--¿Cuál será para mí el año más climatérico de todos? ¿cuál será el año . . . de mi muerte?

"No sé si al propio tiempo esperaba que la sibila, como los oráculos antiguos lo hacían en ocasiones, evitara la pregunta o diera una respuesta lisonjera, diciendo que tal año nunca llegaría. La hechicera, sin cambiar de actitud ni de tono, respondió:

--Suma las cifras de 1871 y añádelas.

Con mano menos firme, el príncipe escribió: $1+8+7+1 = 17$.

"Y enseguida, fruncido el entrecejo como quien traza su propia sentencia, tornó a escribir lentamente: $1871+17 = 1888$.

"Repasó las cantidades una a una, rehizo la operación, verificó el resultado, y preguntó:

"--¿El año de 1888 será el de mi muerte?

"Con tono invariable respondió la hechicera:

"--Será".

--¿Recordais el resto de la conversación de la hechicera? . . .

--Recuerdo: aquella mujer dijo, cuando preguntasteis cuál sería vuestro destino: "Un largo reinado".

--¿Y después?--interrogó el monarca, animándose por un instante.

--Un largo reinado . . .

--Hablad, con toda libertad . . .

El poeta agregó breves palabras:

--Corona imperial . . . corona de espinas.

El monarca, con virilidad cristiana, corrigió un gesto de supremo dolor, que oscureció su rostro, y dominándose,

--Ahora--agregó con un ademán de noble galantería-- ahora debo yo recordar lo que os anunció la adivina . . . Ya recuerdo: "Corona de laurel . . . Dichoso reinado . . .". Y habeis sido dichoso . . . Reinais sobre los corazones . . . ¡Cuánto os admiran en vuestra patria y fuera de ella! . . . ¿No os invitaron a coronaros de verdad, como al Tasso, en el Capitolio de Roma? . . .

--Se me invitó a coronarme en el Capitolio de Roma . . . Decliné la glorificación, pagana en la forma, revolucionaria con el fondo . . . ¡Ah! no son estos ya los tiempos del Tasso . . . y yo no soy hombre de este siglo

revolucionario! . . . Bajo cualquier aspecto que le miremos, le vemos armado contra toda autoridad . . .

Ya lo dijo en nuestro tiempo un gran pensador . . . a quien no se ha escuchado: el movimiento moderno es todo él una agresión contra la autoridad: el protentantismo es un atentado contra la autoridad de la Iglesia; el liberalismo, una agresión contra la autoridad social de Jesucristo; la demagogia una conjura contra la autoridad de los reyes; el socialismo, una rebelión contra la autoridad de los propietarios . . . --Es la ola gigante que avanza para arrastrar en su corriente todas las autoridades . . .

--He resistido . . . ¡acaso en vano! . . . Esa agresión no ha hecho más que preparar nuestra decadencia . . . Ya amenaza a todas las sociedades de Europa . . .

--Porque la ola, llegando a las alturas, se ha trocado en gobierno, para volverse contra las autoridades tradicionales . . .

--Prepárase un trastorno universal, un cataclismo pavoroso, que abrirá a nuestros pies un abismo cuya profundidad apenas nos atrevemos a medir . . .

La voz y el temblor de la fisonomía del poeta decían más que las palabras mismas. Las pupilas, profundas y brillantes, parecían agrandarse y adquirir mayor lucidez, como si observaran un horizonte que él solo sondeaba . . . acaso el futuro impenetrable.

El monarca estaba visiblemente conmovido. También él,

más que la palabra del poeta, seguía el sentido recóndito de aquella mirada . . . de aquella revelación oscura . . .

--Hablad . . . no sé si os comprendo.

--Señor--repitió el anciano visitante--, somos dos moribundos . . . Vamos a entrar en aquella región que no tiene fin, que no tiene nombre . . .

--Nadie puede sustraerse a la ley suprema--dijo con serenidad el monarca.

Una pausa. El mariscal de corte se asomó a la puerta, acaso para advertir discretamente que la audiencia se prolongaba. El monarca extendió la mano, con un gesto de energía, para alejarlo. El oficial se retiró. Continuó el visitante:

--Sesenta años hace que evito vuestro encuentro . . .

--¿Por qué?

--Aquella agorera anunció que el final de nuestros días --de la vuestra, Sire, y de la mía--sería al mismo tiempo, cuando tornáramos a encontrarnos . . . por dos veces . . . Esta es la primera.

--¿Evitasteis mi encuentro? . . . ¿Temiais? . . .

-- Yo era entonces joven: iba a casarme. Estaba lleno de ilusiones: huí de vuestra presencia . . . temeroso de truncar mi dicha, truncando mi existencia.

--Y ahora . . .

--Ahora, Sire . . . soy feliz todavía.

El monarca suspiró; se encorvo, como abrumado por el infortunio. Recordó: imágenes sangrientas pasaron ante su

memoria: la Emperatriz muerta trágicamente . . . El fusilamiento de Maximiliano . . . Otro archiduque . . . hallado en un lago de sangre . . . Otro de sus hijos, desaparecido . . . viajando, según dicen, bajo el nombre ficticio de Juan Ort . . . En torno, la muerte, la desolación, el vacío, la tristeza de lo irreparable . . .

El poeta se alzó para despedirse.

--Nuestros destinos han sido diversos . . . --dijo el monarca con un suspiro--. Vos habeis llevado una corona . . . de laurel, que no abruma la frente.

--Verdad, Señor . . .

--Y ahora . . . prometed que volveréis mañana.

El visitante se estremeció, pálido y nervioso.

--Sire, ¿qué me pedís con ello? . . .

El monarca, que había callado, habló con voz doliente:

--No creo en los augurios . . . La vida no me ha ahorrado ningún infortunio. espero ya la muerte . . . ¡dadme la mano!

Conmovido, el otro tomó la exangüe mano del emperador y la besó con ternura, con fervor y caridad de cristiano.

--¿Estais fatigado? . . . No: vivid . . . Creo que el porvenir os reserva extraña labor, una misión sagrada . . .

--Prometed que volveréis mañana--dijo el monarca.

--Señor, muramos en paz . . . cuando Dios mande . . .

El mariscal de órdenes se presentó de nuevo . . . Anunció: --Su Alteza Real el Archiduque . . .

La audiencia había terminado.

El poeta se despidió del emperador, que permaneció de pie en tanto que Sienkiewicz se encaminaba a la puerta de la sala. Allí el poeta se detuvo ante el joven archiduque, tomó las manos que éste le tendía, le contempló un instante con indecible ternura, con infinita compasión, llevó la mano a sus labios conmovido, como si presintiera la cercana muerte y quisiera ungir con su respeto a la víctima.

ROCINANTE

I. Su hallazgo

--Mi general--dijo el pintor--, si a Ud. le parece, suspendemos por hoy el trabajo.

¿Ya se concluye?

--Todavía no, mi general . . . Otra sesión . . . tal vez otras dos . . . ¿Está Ud. cansado?

--Yo, no . . . Lo digo por Ud. . . . Ya sabe que a mí nada me cansa . . . Eso mismo digo a los periodistas, cuando hablan de mi paso a la reserva por razón de mis canas: "Cuando Uds. dicen que estoy enfermo y que dimito, lo siento mucho; pero ni hay enfermedad ni dimisión . . ."

--¡Bravo, general! . . . Eso es no dar la espalda al enemigo . . . Bien, gracias . . . basta por hoy . . .

Puso el artista la paleta y los pinceles sobre un bufetillo de cuero, dio una última mirada al cuadro.

El general se levantó, acercóse a admirar su retrato,

dio luego algunos pasos y ante un inmenso cuadro vuelto contra el muro:

--¿Esto qué es?--preguntó el artista.

--Un proyecto de cuadro sobre Don Quijote . . . Hace un año que está inconcluso, por falta de un modelo para Rocinante.

Salió el general, montó en su automóvil; el artista se asomó al balcón para despedirle.

Tenía el pintor sus estudio a la entrada de esta Villa y Corte, en el extremo de la calle de Alcalá, no lejos de la plaza de toros. Vio pasar en dirección al circo una fila de jamelgos. La pupila del célebre pintor, educada en el estudio de líneas y hecha a distinguir los contrastes, descubrió en la oscura trabazón de los caballejos derrengados la nota clara de un rocín altivo, más flaco que los otros, más trabajado por la suerte, hundidos los ijares por el hambre, pero marcial en su fatiga, elegante en su flacura. El pintor lanzó un grito de admiración y de gozo:

--¡Rocinante!

Hacía, en efecto, un año que su cuadro, apenas esbozado, dormía en el estudio por falta de modelo para Rocinante. El artista, asiduo lector de Cervantes, había soñado trazar en el lienzo y presentar de cuerpo entero un Rocinante digno, colaborador generoso y voluntario de aquel Ingenioso Hidalgo, cuyo oficio no fue otro sino valer a los que poco pueden, vengar a los que reciben tuertos y castigar

alevosías, sujeto a todas las inclemencias del cielo y a todas las incomodidades de la tierra. Dolíase el artista de ver, en no pocas estampas, menguada la figura de Rocinante, sin voluntad, sin bríos, sin coraje, más flaco de ánimo que de carnes . . . ¡Ah! No así lo concebía, antes bien, se lo representaba digno de servir y de acompañar al buen caballero, en la paz y en la lucha, ya en el noble ejercicio de la caza, emulando a aquel "galgo corredor" que figura en la primera página, como en las aventuras y peligros donde se mostró sin tacha y sin miedo. Como su amo, debía de ser enjuto de carnes, mas de complexión recia y de nervios bien templados. En suma, cierta armonía bien hallada entre el Hidalgo y su rocín, entre caballo y caballero.

Y el modelo estaba ahí, ante sus ojos, de carne y huesos, real e ideal, como el pintor lo había soñado Nerviosamente apoyadas las manos en la barandilla, inclinábase el pintor y con júbilo seguía observando el estupendo hallazgo. Como los esclavos que iban a morir en el circo romano, uno en pos de otro, encadenados, desfilan tristemente doce jamelgos, cubiertos de sudor y de polvo, por la carretera resplandeciente con el sol de la tarde. Van a la plaza de toros, a la muerte fatal, inevitable; van, tras una vida de miseria y dolores, al último suplicio, a expirar entre el clamoreo de la muchedumbre, ante la arremetida feroz del toro, sobre la arena dorada por el sol y enrojecida por la sangre.

Talvez con misterioso instinto presienten los jamelgos su próximo fin, y con resignación silenciosa, gachas las orejas, la pupila turbia por un vaho azulino, el labio caído, la lengua oscilante entre los dientes, cabecean con tristeza, tropiezan con laxitud, doblegan el cuello hacia el polvo de la carretera como buscando el último reposo. Y adivinando el suplicio inevitable, la muerte fatal, adelantan paso a paso, con el desaliento de la víctima que sólo pide que se acorte la agonía.

Sólo uno de ellos, el escueto rocín, blanqueado por los años, por el sol estival y por la polvareda del camino, más traspirado que sus infortunados compañeros, pero con algunas gotas de sangre de raza, a trechos da un relincho y revuelve la pupila en que parece brillar como un reflejo de pasadas glorias.

--Rocinante, Rocinante--volvió a exclamar el artista--, y continuó observando el desfile . . . El rocín, como sus compañeros, presiente que va a morir; mas ante aquella muerte ignominiosa en el circo, los años vandados, la cornada en el vientre, él protesta con indignación, y, en el instinto de la libertad y el anhelo de la gloria, sacude las crines, yergue la cabeza, pelada y nerviosa, con un resto de majestad, con la añeja gallardía de la raza.

--¡Rocinante!--repitió--; y febril, temiendo que se escapase aquel hallazgo, clamó desde el balcón, envió un criado para detener el arreador, y tras un regateo de mera

fórmula, pagó a buen precio y ordenó que, con todos los honores del triunfo, Rocinante entrara a instalarse en la caballeriza para desempeñar las graves funciones de modelo.

¿Comprendió el rocín la nueva situación que le deparaba la suerte? ¿Adivinó el noble fin a que se le destinaba? ¿Presintió que su esbelta figura, al lado de la inmortal efigie de Don Quijote, había de pasar en el lienzo, por magia del pintor, a los siglos venideros? . . . Ello es que, al entrar por la magnífica verja de hierro, al hollar la avenida dorada del jardín, enarcó él majestuosamente el cuello, dio un relincho, a manera de saludo, y con aire de gran señor que penetra en el castillo, miro en torno, satisfecho y altivo, con holgura y desenfado, como si fuesen para él familiares aquellas avenidas, las macetas de hortensias, los jarrones de bronce con sus ramos de claveles y las escalinatas de mármol con sus festones de rosas.

II. Su muerte.

Al siguiente día se dió el pintor a la tarea de refrescar las tintas en el lienzo; con la brocha extendió un baño de barniz sobre la tela para ablandar los resechos brochazos del año anterior; hizo bajar al jardín el cuadro, lo montó en el caballete, distribuyó en la paleta los colores, y con

cierta emoción juvenil, con entusiasmo, como cuando pintó su primer cuadro para optar al premio de Roma, empuñó los pinceles y empezó a trazar a grandes rasgos las líneas escuetas de Rocinante. El caballo, en medio del jardín, parecía comprender su papel y se mantenía noble y rígido como si en realidad hubiera tenido la honra de llevar por el mundo al inmortal Hidalgo.

Con entusiasmo, con inspiración, durante varios días, trabajó el artista, y la blanca figura del rocín iba surgiendo sobre un fondo rojo y dorado, como los campos de la Mancha. . . .

Mas Rocinante estuvo a punto de ser causa de discordia en casa del artista . . . La esposa del pintor, compadecida, bajaba al jardín y regalaba al caballo con sabrosas golosinas, y en reserva hacía aumentar las raciones de avena; notólo el pintor, al cabo de algún tiempo, y observó que el modelo, ganando en carnes, encubriendo los ángulos, perdía como documento artístico.

--Mira, Pilar, se pierde el modelo.

--Da tanta pena . . . todavía es una sombra de otro mundo . . .

--Lo dicho; engorda demasiado . . .

--Manuel, no tienes caridad . . .

--Pilar, tú no sientes el arte . . .

El retrato del general estaba a punto de concluirse, faltaban sólo algunos toques finos, en los bordados del cuello, tal cual chispazo en las cruces y condecoraciones.

--¿Y su cuadro del Quijote avanza?

--Sí, mi general--dijo el artista--; creo que lo terminaré para la exposición de este año.

--Y el modelo . . ., ¿aquel caballo que compró Ud. con tanto entusiasmo?

--Magnífico, estoy satisfecho . . . A propósito, general, he observado que Rocinante lleva una cicatriz en el cuello . . . y he pensado . . .

--¿Una herida en el cuello?--interrumpió el general--. ¿Una herida que va de parte a parte?

--Sí, mi general.

--Es singular . . . No digo que sea el mismo . . . no podría ser . . . pero a mí, en Marruecos, me hirieron así un caballo, un magnífico caballo de pura sangre.

--¿Quiere Ud. verlo, general?

--Vamos . . .

Y bajaron al jardín. El general dio una vuelta en torno del caballo, le tocó el cuello, palpó las cicatrices.

--Sería mucha casualidad . . . Sin embargo, coincide el sitio del balazo. Pero hace tanto tiempo . . . ¡Ah! si fuera el mismo, creo que no se le habría olvidado nuestra música de guerra, porque era de verle cuando tocaba la banda del regimiento . . . Yo apenas podía sujetarla . . . Un entusiasmo . . . aquello era un frenesí . . . una locura!

Giró de nuevo en torno del caballo, que avivó el ojo, aguzó las orejas, dio un suave relincho, como si olfateara al antiguo dueño.

--Tal vez . . . Pero es inverosímil que haya vivido tanto . . . Lo vendió el gobierno en pública subasta hace quince años . . . Sí, la herida es de bala redonda de arcabuz . . . la reconozco . . . ¡Ah! Creo que es mi antiguo caballo de carrera . . . Tenía el una vocación militar irresistible . . . Con los primeros disparos, con los primeros toques de clarín, antes de sentir la espuela, mordía el freno, abría la nariz como aspirando el humo de la pólvora, y, lleno de entusiasmo, sin darme tiempo más que para afianzarme en los estribos, se lanzaba a fondo, al centro del combate, como resuelto a romper con el pecho las filas del enemigo.

Dio tres golpes suaves en el cuello de Rocinante y, con sonrisa de broma, agregó el general:

--A él debo . . . suponiendo que sea el mismo, tres cruces de esas que Ud. ha pintado de un modo tan flamante . . . ¡Ah! era de verlo, pasado ya el combate, cómo sentía el orgullo de la victoria, la dicha del triunfo, de las aclamaciones, al penetrar en las ciudades, por las calles engalanadas con festones, y cómo se encabritaba y cubría de espuma el pretal y relinchaba de gozo al sentir que de los balcones caía sobre su cuello y sus nervudas ancas una lluvia de flores! . . .

--Ya ve Ud., general, por qué desde el primer momento quise tomarlo por modelo de Rocinante . . . Será una sombra, un espectro de lo que fue en aquéllos años, pero ya lo dice el refrán: "genio y figura hasta las sepultura".

--Quiero saber si es el mismo--dijo resueltamente el general--. Haremos, con permiso de Ud., una prueba: lo someteremos a oír de nuevo los compases de sus viejas marchas de guerra.

Por orden del capitán general, una de las bandas militares se instaló al día siguiente en el parque del artista.

¡Ah! ¡cuánto me alegro!--decía la mujer del pintor--; vamos a procurarle una dicha en sus últimos años.

Redoblaron los tambores y rompió una marcha triunfal, La victoria de Tánger . . . Al estallar los bélicos acordes, vibraron los cristales de la casa, el eco de los muros devolvió, acrecentadas, las ondas de marcial y potente armonía. Todos elevaron la vista en Rocinante. Al redoblar los tambores, al estallar los cobres, al levantarse el grito de los clarines, fue primero un arranque de sorpresa, un malestar indefinido, una emoción que lo hizo contraerse, que lo sacudió hasta lo íntimo de sus nervios; y, luego, envuelto por las ondas sonoras, llevado por un vértigo de libertad, levantó la negra cabeza, sacudió las crines, enarcó el cuello, y, en una evocación de gloria, alucinado por un antiguo ensueño de heroísmos, empezó a trotar por el jardín, bajo la acción prolongada y el poderío embriagador de la marcha de guerra. En los ecos de la sinfonía vuelven las imágenes de antaño, siente pasar en los acordes el soplo que hacía flotar los pliegues de la bandera, envuelta en

humo; en la explosión de los cobres oye el estruendo de los arcabuces; oye en los clarines las dianas de los ataques, la vocería del enemigo, y, en su entusiasmo, ve relámpaguear los aceros, ve el horizonte en llamas, y se encabrita, se estremece, olfatea el espacio, se lanza a fondo, se revuelve con magníficos arranques, sacudido por la rabia del combate, por el noble estremecimiento de la gloria. Y ciego, feliz, triunfador, rompiendo las macetas de hortensias, saltando sobre los tiestos de geráneos, nervioso al herirse con las espinas de los rosales, y creyendo ver la sangre en los claveles, rompe y rasga y acrecienta los estruendos de la música con los destrozos, y en la pupila deja ver una llama de locura, último reflejo de las antiguas glorias.

El cuadro del artista obtuvo la medalla de oro, pero aquel no fue un día de gozo en casa del artista.

La emoción de Rocinante aquella tarde en el jardín fue una herida--después de tantas otras--mortal para el noble y viejo caballo de guerra: a la mañana siguiente halló el mozo de servicio intacta la ración de azúcar y de avena, y vio en el lecho de tamo, rígido, el cadáver de Rocinante.

UN CUENTO ORIGINAL**I**

La tarde se moría; la estación agonizaba. Los árboles arrojaban el manto de sus sombras sobre el estanque pálido. En el recogimiento de la hora, en el silencio del parque solitario, de cuando en cuando, con un quejido, se desprendía una hoja seca que como un pájaro herido revoloteaba temblorosamente y caía en las aguas verdosas. Cada vez que una hoja caía, Emilia, sin notarlo, se estremecía, y seguía con sus grandes ojos soñadores los círculos que, en pliegues más y más amplios, iban dilatándose desde el centro del tazón hacia la orilla, donde esas oleadas hacían temblar, como en un beso triste, como con un sollozo sin ruido, los nenúfares dormidos sobre la sombra.

Las hojas y las sombras caían y caían. Algunos pájaros, antes de dormirse, chillaban entre las ramas;

algunos lirios con la brisa tiritaban junto al broquel de piedra. Poco a poco los árboles, las avenidas, la tierra toda fue una sola mancha de negrura, entre la cual sólo se destacaban aquella mujer pálida y aquel estanque lívido.

Así ella, todas las tardes de otoño, sobre el banco de piedra, contra el pie entre los musgos, y una mano sobre el agua, soñaba, penetrada por la languidez del crepúsculo. ¿Por qué le fascinaba aquel rincón del parque? La Herencia. Ella sabía que allí también había soñado su madre, en la juventud, también pálida y hermosa. Y también hermosas y pálidas y jóvenes habían ido a sentarse en el mismo banco de piedra sus abuelas, y también se habían estremecido al caer las hojas, y habían rozado con la mano el agua verdosa, y habían visto morir las tardes de otoño, unas tardes ya perdidas, olvidadas en el pasado irrevocable, tardes de otoñosidos y de siglos muertos.

Y ella, con tristeza, se imaginaba ver, en tiempos venideros, en generaciones futuras, otras marquesitas pálidas que vendrían allí mismo, cuando de ella--ya mustia hermana de la muerte--no quedaría sino algún recuerdo confuso, una memoria vaga, un nombre, un traje fino y mordido por la polilla, algún retrato desteñido, como esas miniaturas de marfil que, en el fondo de estuches olorosos a rosas secas, ella había visto entre los marcos de terciopelos marchitos.

Cuando llegó al salón de recibo, ya estaban allí su madre, su abuela, las amigas junto a las tazas de té y a las

canastas de costura. Cada semana la marquesa hacía una "velada de San Vicente", en que se daban, con un empeño de obreras que ganasen su jornal, a sacar hilos para los hospitales y a coser camisitas para el hospicio.

--Al trabajo, soñadora.

Las manos diligentes iban y venían; los lienzos chi-riaban con las tijeras, las agujas no tenían descanso, y al trajín de aquella labor se mezclaban las conversaciones sobre las próximas carreras de Longchamps y sobre la última representación en la Comedia Francesa.

Emilia, para enmendar su retardo, en media hora las dejó atrás a todas. De sus dedos elásticos caían hilos, como nevando, hasta que formó un gran copo blanco, que resplandecía a la luz tibia de la lámpara. Llegó luego Jorge Duval con un rollo de papeles, y seguido por un joven a quien presentó:

--Mi amigo, Ernesto Renaud.

Duval leyó un poema, Emilia recitó, con acompañamiento de piano, el Valse de Sully Prudhomme. La señora de Villiers cantó un trozo de Lohengrín. Después del entreacto, volvieron a la tarea y las conversaciones, con nuevo entusiasmo.

Formaban un conjunto armonioso, en torno de la lámpara cubierta con velador rosado, aquel grupo de fisonomías variadas, pero en todas las cuales había un mismo sello de distinción y de cultura. Un poco inclinadas sobre las labores las cabezas, al recibir de lleno la luz, ostentaban

las matas de cabellos, unos negros, otros rubios, y entre todos se destacaban los de la abuela, a la antigua, y que brillaban como una madeja de seda blanca.

Los muros y las alfombras se hundían en la penumbra, y sólo brillaban a trechos, surgiendo de entre la sombra aterciopelada, el reflejo de algún marco repujado, la nervadura de oro de un arpa, la línea del teclado, el relámpago acerado de una panoplia, y allá lejos, tallado en mármol blanco, un busto de León XIII, que, con la cercanía de una cortina carmesí, parecía sonreír amablemente entre el resplandor rosado de una apoteosis.

II

Ernesto Renaud llegó a París lleno de ilusiones y resuelto a abrirse paso entre los hombres de letras. No era grande su instrucción; pero la reemplazaría, según proyectaba, con la energía de la voluntad: "a codazos, se decía, me abriré campo, haré fortuna, llegaré a los escalones más elevados en el mundo literario". ¿Qué rama de la literatura elegiría? Lo ignoraba. Acaso la novela naturalista; pero de tal clase, tan desnuda, tan llena de pormenores, que le haría gritar a Zola: ¡Basta, basta! Otras veces pensaba Ernesto que, por semejanzas de nombre, estaba misteriosamente predestinado a seguir el camino de Renan: se

daría al género histórico-fantástico; traduciría algo de historiadores alemanes e ingleses sobre algún país remoto, el Egipto o la Judea, y con recorte aquí y ampliación allá, y algunos dibujos de estilo, daría artículos de título llamativo, como: El almuerzo de Rameses XXIV, o bien Monografía sobre la sandalia de la Sibila. Pensaba además agitar los grandes asuntos: demostraría que Pilatos no estaba en Jerusalén el Viernes Santo por estar tomando baños en el Mar Muerto; esto lo refutarían, naturalmente: él contestaría herizado citas ininteligibles; volverían a replicarle; y entre tantas contradicciones, de choque en choque, su nombre, nombre sonoro por cierto, iría rodando, rodando, metería ruido, causaría escándalo, inspiraría miedo, y entre miedos, escándalos y ruidos, quedaría en las memorias, sonaría en los clubes, llegaría a oídos de los editores, y al fin sus obras se ostentarían en las vidrieras de los mejores librereros, como frutos deliciosamente satánicos . . . Sí, el porvenir era suyo: ya le parecía verse, por entre las nieblas del mañana, al cabo de años, en las lejanías del futuro, ya rico y condecorado paseando una calva de orientalista venerable bajo la cúpula del Instituto.

En una de las librerías tropezó Ernesto con Jorge Duval, joven poeta, hartamente conocido en el mundo literario.

Ernesto aprovechó la amistad de Jorge para relacionarse con los redactores de revistas, y aun para visitar algunas casas nobles del barrio de San Germán. Jorge presentaba a su amigo, lo elogiaba, tocaba en él todos los resortes del estímulo. Ernesto se dejaba guiar, aprovechaba los libros, los consejos, las relaciones del poeta; pero en el fondo, sin saber por qué, le tenía una antipatía sorda. "¿Qué derecho, se decía, tiene este Jorge para estar más arriba, tendiéndome la mano, abriéndome las puertas, con esa benevolencia que me humilla:" Y esa antipatía fue creciendo en Ernesto, pero sin que éste la revelara. A cada nuevo favor, nuevo motivo de aversión, y pronto esa aversión se convirtió en odio, en rabia sorda, en cólera negra que corroía las entrañas. Ernesto se decía: "Este poeta me importuna, me hace sombra. En la 'lucha por la vida' debo echarlo abajo, hundirlo, aplastarlo, ocupar su puesto. Esto no es envidia; sólo es una necesidad para abrirme paso, y que se efectúe la 'selección natural' que he leído en Darwin". Ernesto se puso a la obra: remitió a los diarios con seudónimos, centenares de epigramas salpicados de alusiones contra Jorge, anécdotas, críticas untadas de atrabalís; pero cuando iba a visitar a su amigo, lo encontraba sereno, sonriente, dado a sus labores, como acorazado por cierta serenidad aristocrática. Además, aquellas críticas literarias sólo sirvieron para llamar la atención hacia los poemas de Jorge, que vendió en un mes dos ediciones. Ernesto adoptó luego el plan contrario: era preciso hacer

olvidar a Jorge, que nadie hablara de él; que se hundiera en un silencio de muerte. Cada vez que salía una revista, Ernesto registraba de prisa las páginas, y al ver que no se nombraba al poeta, se estremecía de gozo: aquella era obra suya; sí ya principiaba esa mudez que envuelve a los débiles que sucumben en la arena . . .

Una vez eclipsado Jorge, Ernesto seguiría hundiendo a otros y otros, hasta que al fin, con su audacia, "la audacia de los parvenus"--según frase que él recordaba haber leído en Taine--, con su grande energía, proyectaba llegar a la cumbre, triunfante, poderoso, erguido sobre un montón de cadáveres literarios.

Cierto día Ernesto vio en el estudio de su amigo, entre varios papeles que acababa de traer el correo, el primer número de la Revista Cosmopolita, recién fundada. La Revista, sostenida por grandes empresarios, abría un concurso literario para el 10. de enero, y prometía, como novedad, un premio enorme--100.000 francos--"al autor del cuento más original". Ernesto, con la fe que tenía en sus fuerzas, presintió que allí estaba su fortuna; el corazón le dio un vuelco; temió que Jorge fuese su competidor, y le preguntó si ya había hojeado la Revista.

--Aún no, le respondió el poeta.

--Deseo leerla. Me la llevo. Gracias.

Y salió rápidamente, tembloroso, resuelto a no devolver la Revista, para que Duval no supiera lo del concurso de los 100.000 francos.

Con la fe precursora de los grandes triunfos, Ernesto presentía que a él le ocurriría algún tema original, extraordinario, inaudito; que ganaría esa fortuna, saldría de apuros, compraría una villa, formaría su "Cenáculo" (con exclusión de Jorge) y allí, al amor de la lumbre, se haría aplaudir por sus elegidos, que le apellidarían "nuestro Pontífice", o "El Mago". Fundaría una nueva escuela literaria, la de los meningíticos, que dejaría atrás, muy atrás, a los decadentes y a los neuróticos . . . Así soñaba Ernesto mientras volvía a su quinto piso, con el cuaderno estrujado por sus dedos febriles.

Tres días estuvo en su cuarto, lleno de emoción, sudoroso, frente al papel, resuelto a encontrar un tema raro, inaudito. Tenía los pies yertos, los nervios tirantes, el cerebro, "cargado de fósforo", según sus expresión favorita. Era imposible que el tema no viniera. Pero no venía. Bebió ajenjos. Esto lo inspiraría. Nada. Flotaban en torno ideas, asuntos, imágenes; pero todo intangible, sin contornos. Aquellos sueños, sin duda sublimes, revoloteaban, venían hasta tocarle las sienes, se alejaban, volvían, pero ninguno llegaba a posarse en la página. El papel siempre blanco, de una blancura implacable, como una estepa de Siberia. Se echó a la calle: allí algún encuentro, a vista de alguna cara extraña,

cualquier incidente, haría saltar la chispa, le haría dar con su asunto. Por ser el mes de julio todo el mundo paseaba, los cafés estaban llenos, las aceras cubiertas de mesitas donde las gentes tomaban refrescos, entre el choque de los vasos y el taconeo de los transeuntes. Todo aquello era banal, estaba inventariado ya por cien escritores: la vendedora de periódicos, el pilluelo, los cocheros, todo estaba ya catalogado por Bourget, Francisco Coppée, tantos otros. Se le habían adelantado, le habían arrebatado todos sus temas.

El campo lo inspiraría: cogió su maleta, algún dinero, mucho papel en blanco y tomó un tren al acaso. Los campos estaban herbosos en pleno otoño; las praderas se dilataban pomposamente hasta perderse en los horizontes azules; los racimos de uvas, medio ocultos bajo las hojas, se ennegrecían y almibaraban. Todo era vida, sol, vigor, exuberancia. Asomado a la ventanilla del ferrocarril, Ernesto se bebía todos aquellos efluvios. Se detuvo en una aldea ignorada, cuyas casuchas, pintadas con tonos alegres, se hundían entre los rosales y las madresevas. En aquel nido oculto estaba, sin duda, el cuento original, "su cuento", un cuento lleno de savia, perfumado de poesía silvestre. Se presentó al cura, un buen abate muy querido, quien le ofreció fresas, le mostró el pueblo, y lo llevó al castillo vecino. El abate era la providencia de aquellos aldeanos, ayudado por las damas del castillo. ¡Qué vida tan hermosa, tan urbana y llena de serenidad cristiana! Aquello era primitivo y

original, ya que todos denigraban a los curas y a los nobles. ¡Qué tema para un cuento, lleno de piedad y suave como el aroma de aquellas madre selvas, como el incienso que se alzaba en las naves de aquella pobre iglesia de aldea! . . . ¡Ah! Desgraciadamente, pensó Ernesto con rabia, ya Ludovico Halevy, ese rapaz de Halevy, había tenido la osadía imperdonable de adelantarse con el Abate Constantino!

Pasó a la oficina telegráfica de la aldea a enviar un aviso a París, y mientras redactaba el telegrama le vino una idea feliz: ¿qué tal sería un cuento en que figurasen unos amores por telégrafo, entre una telegrafista y un empleado de línea, que llegaran a amarse sin haberselo visto? . . . ¡Admirable! pero . . . sí, él recordaba que ya había pintado ese episodio en el cuento Par fil telegraphique. Indudablemente, todos los literatos se habían propuesto plagiarle de antemano a Ernesto todas sus originalidades.

Regresó a París sin mirar hacia atrás, con el corazón lleno de rabia, entre el despecho de la derrota. A esto se agregó la mala noticia de que Jorge había sido nombrado socio correspondiente del "Instituto de Antigüedades Romanas". Ernesto no quería pensar en el campo ni en su amigo; pero de noche lo asediaban pesadillas en que uno y otro se mezclaban por modo extraño.

Resolvió buscar más lejos su asunto. Llegó a Inglaterra y cruzó sus campos al final del otoño. Las praderas amarillentas, estaban recién regadas, y de las hierbas tronchadas por donde había pasado la hoz se exhalaban aromas de indefinible melancolía. Las hojas amaratas, empezaban a caer, revoloteaban en el ambiente húmedo, se apiñaban en las zanjas, empezaban a podrirse al pie de los troncos, y de entre los bosques y a la orilla del sendero, se levantaba un olor de vegetación en fermento, un perfume de tristeza, como una emanación de tumbas floridas. Los arroyos sollozaban por última vez antes de encadenarse bajo el hielo. Los carros, pesados con el heno que llevaban a la alquería, gemían sordamente en los caminos tortuosos, y los gritos de los aldeanos, el rechinar prolongado de las (palabra ilegible), el ruido de los arroyos, todo formaba, al morir de la tarde, como la voz de la Naturaleza entristecida que al despedirse de la estación caliente, al presentir las nieblas invernales, agonizaba en las languideces de una majestuosa melancolía.

Si Ernesto se hubiera asomado a la ventanilla del tren, acaso habría dado con alguna nota original, inspirado por ese calofrío de la estación moribunda, que vestía sus últimas rosas y sus postreros esplendores, como una hermosa tísica que por última vez prende sus joyas y ensaya al espejo una sonrisa. Pero él nada quería ver: odiaba a la Naturaleza, que tan esquiva se le había mostrado, y en el fondo del coche, reconcentrado, esperaba, al vuelo del tren,

meterse entre el humo de Londres. Sí, en esa ciudad era donde iba a encontrar su asunto: entre esas encrucijadas llenas de hollín, de lodo, de millonarios y de mendigos, donde Shakespeare había meditado las extravagantes grandezas de Hamlet, las solemnes tristezas del Rey Lear; donde Dickens había descubierto tantos tipos diversos, ya temibles, ya hermosos, ya contrahechos, ya bonachones y ridículos. Sí: aquella era la ciudad de los grandes recuerdos, de las grandes muchedumbres, de los grandes asuntos.

--"Torre de Londres . . . Después de vagar, empujado, molido, pisoteado, quince días por las plazas, calles y callejuelas, donde por miles, por millones, se cruzan, se atropellan, se esquivan, en oleadas que marean, las gentes de a pie que corren afanosas con gestos de fiebre, los omnibus, los coches; después de quince días perdidos entre esas multitudes que me han vuelto sordo, que me han dejado en el cerebro una sensación de cansancio. de fastidio y de vacío horrendo, vengo a refugiarme en este momento de la Historia. ¿Cómo escribir una frase, cómo meditar una escena, cómo forjar un personaje, cuando cuatro millones de hombres, con todo su taconeo estrepitoso en las aceras forma un nudo colosal que oprime, que sofoca, que enloquece! ¿Cómo escribieron Dickens y tantos otros? No lo sé. Entre el ruido de esa catarata humana mis ideas se dispersan, mis sentimientos se ahogan. . . . Aquí hay paz, el silencio que favorece a las creaciones del espíritu; y por esto, lápiz en mano, vengo a inspirarme y a recoger mis impresiones en este diario."

Los recuerdos de esta Torre sombría podrían, sin duda, inspirarlo. En este patio, donde estaba escribiendo, Enrique VIII hizo decapitar a Ana Bolena, a Clara. Aquí la Reina Isabel hizo decapitar a María Estuardo. En este tajo que estaba tocando rodaron esas cabezas, juveniles y hermosas. Al caer el hacha, el cuello debió de abrirse y desprenderse con el peso de las lujosas cabelleras como un tronco herido que se quiebra al peso del ramaje. ¡Qué pálidas, en sus ropas de muerte, tristemente hermosas, qué bellas en su miedo, debieron de mostrarse esas mujeres al atravesar con lentitud estos claustros, al arrodillarse temblando, bajo el relumbrón del hacha, sobre los cojines de seda!

Algunas de esas imágenes pasaban en confusión por la mente de Ernesto. Escribía. Deseaba recoger de prisa las impresiones frescas.

". . . . Torreones negros, callejones estrechos y húmedos, puertas abrumadas de clavos y cerrojos, patios invadidos por una luz cruda, escalerillas que se retuercen, se hunden y parecen bajar, como tirabuzones, hasta perforar el centro de la tierra, salas cuadradas, antiguos calabozos tan bajos, que es preciso sentarse en el suelo para estar adentro; y tajos donde rodaron cabezas, y cadenas con argollas donde se ataba un hombre vivo y al cabo de años se desataba un cadáver . . . todo esto lo he visto, lo he recorrido, lo he palpado . . . "Todo esto debe impresionarme mucho . . . Debo estar impresionado, . . . lo estoy, quiero

creer que estoy impresionado . . . ¿Pero qué ideas me vienen? . . . Hasta ahora no me viene nada . . . Aguardemos un rato . . . ¡Cómo he de sentirme tan seco, tan vacío aquí, en este lugar! . . . La verdad es que nada me ocurre. Pero voy a ensayar un procedimiento mecánico para estimularme los nervios: voy a suponer que escribo lleno de inspiración, un relato patético. La infortunada Reina María Estuardo, tan bella como . . . ¿como qué? . . . Esta comparación me cortó el vuelo. No me detengo a buscar la comparación. ¡Adelante! La infortunada Reina María Estuardo, después de que fue degollada cruelmente en la Torre de Londres ¿Qué haría? Viéndolo bien, no hizo nada, no podía hacer nada . . . Empecé por el fin. Tengo revueltas las ideas. Estoy demasiado impresionado, demasiado nervioso . . . Volveré mañana . . .".

". . . Nueva York. Enero 14--¡Qué hermosa es mi vecina, y qué amigos nos hemos hecho con dos encuentros casuales en el Parque Central! Me han impresionado esos ojos negros, tan negros, que contrastan con sus cabellos que se desatan en una cascada de oro. Seguiré la aventura y llevaré mis notas. ¡Aquí está mi asunto! Para encontrar un tema es preciso vivirlo. Ella me ha referido que es hija de una gitana y de un canadiense. El padre tiene una fábrica de azadones. Ella es muy correcta, con una libertad franca, ingenua . . . Me ha dicho que quisiera encontrar un marido rico y elegante. Me pone buena cara, luego me encuentra elegante. ¿Me creerá rico? Voy a invitarla a pasear en

coche y luego iremos a la exhibición del último invento de Edison: el kalikilágrafo. Gastaré por todo, con lunch, unos cien francos. ¿Qué es esto? . . . El premio de los cien mil me recompensará . . ."

"Enero 16--La he invitado a oír a la Wallson, que acaba de llegar de Rusia y se estrena esta noche con la nueva ópera wagneriana: El Kulturkampf. La entrada al estreno cuesta quinientos francos, y con cena, guantes, ramillete para la prima donna, etc., me costará todo mil francos . . . Por todo tengo ya mil francos menos de lo que saqué de París. ¿Estaré enamorado de esta yankee? No: yo soy todo cerebro; esto lo hago por cálculo. Podrá adelantar mi aventura y encontrar mi asunto, y entonces, . . . ¡adiós, Miss Parkerson! y huyo a París, presento el cuento, cobro la suma, burlo a Jorge, me caso con la Marquesita D'Espinal.

--Enero 20--¡Qué vértigos me produjo esa ascensión en globo! Dos mil metros sobre el nivel de Nueva York. ¡Cómo reía Miss Parkerson, con su carcajada musical y franca, al verme agarrado a los alambres de la canastilla! Verdad es que otro tanto hacían los otros cincuenta compañeros. ¡Y decir que esto lo hacen por placer! Al menos yo lo he hecho en busca de impresiones y al lado de Miss Parkerson. ¡Qué horrible vacío, qué sensación tan extraña cuando el aeroplano, en vuelo horizontal, cortaba el aire a razón de dos kilómetros por minuto! . . . Ahora toco el suelo, camino, y aún me parece que vuelo por encima de las nubes. Y me persigue la risa musical, sardónica, adorable y odiosa de Miss Parkerson.

Enero 26--Hechas las cuentas, sólo me quedan 4.000 francos. ¡4.000 francos! Y aún no he escrito nada. Sólo he puesto en mi cartera columnas y columnas de números; gastos y gastos . . . Pero tengo fe en que he encontrado mi asunto: es la yankee, estas rarezas, la ascensión en globo, estos amores . . . ¿Amores? No: esto es lo que me falta: una verdadera chispa de pasión, una llamarada que alumbra el cuadro. Voy a provocar una escena real, voy a decirle algo patético, y al verla conmovida, recogeré escrupolosamente, una por una, sus palabras de sorpresa, de vacilación, sus protestas de amor eterno . . . ¡Y estará mi cuento!

"Enero 30--A bordo del City-of-Veraguas. --Esto no lo había soñado en toda mi vida. ¡Como! ¿Quién me habría dicho que un día iría a la America del Sur, fugitivo, como un criminal, escondido en un buque bananero? ¿Acaso he sido nihilista? ¡Esa fuga del hotel a media noche, esas gruesas propinas a los empleados del muelle, ese embargo misterioso, este viaje impensado, todo por haberle dicho cuatro frases galantes a aquella risueña, a aquella odiosa Miss Parkerson! . . . ¡Pérfida! ¿podía tomarse aquello por palabra de matrimonio? Sin embargo, los testigos que ella había colocado en el jardín así lo declararon ante el Tribunal . . . Qué prontitud la de estos jueces yankis. En 46 horas, demanda de la joven, citación de los testigos, pruebas, traslado a la parte contraria, alegato del abogado, ampliación del asunto, y sentencia contra mí, con este dilema: casarme o pagar \$23.500 dollars. Más barato era

gastar en esta fuga de New York unos 2.000 francos . . . ¡2.000 francos menos! Y me quedé sin la escena, porque Miss Parkerson, en mi arenga del jardín, no hacía sino sonreír y recoger en silencio, una por una, mis palabras . . .

"Puerto-Fraternidad--(Centro América)--El buque hace aquí escala por varios días. Este Puerto-Fraternidad es una ciénaga azul circundada por barrancas amarillas. Dijérase una paila llena de azul-de-prusia (Suprimiré en mis Viajes esta prosaica imagen). Desembarcamos. La población son veinte casuchas, treinta palmas, unas docenas de mulatos que, junto a los caimanes dormitan sobre la arena boca arriba.

Noviembre 6--Machagua--(Capital de la Provincia). Hotel del Progreso--La ciudad llena de gente armada; tiros, toques de corneta. Es la sexta revolución de este año. Los ejércitos del gran Gral. Zuleta tratan de tumbar el Gobierno "legítimo" del Gral. Zarriaga, que acaba de tumbar la "teocracia" del Gral. Zulema, que había tumbado la "oligarquía" de Zarana, quien tumbó la "oclocracia" de Zandoya. Por la noche me visitan unos conspiradores para pedirme "los diez mil rifles" que me habían encargado. Niego el hecho. Se retiran alabando mi prudencia, pero ofrecen volver por los rifles.

Nov. 7--Me despierta el Jefe Militar. Pide la entrega inmediata de 'los diez mil rifles' que he traído ocultamente para los insurgentes. Niego. Me echan a la cárcel.

Nov. 10--Tres días ya en este calabozo, llamado "Cárcel de la Libertad", según el letrero de la portada. Continúan

los tiros y toques de corneta. Los "legitimistas" caen. Triunfan los ejércitos del Gral. Zuleta. Oigo pasos. Vienen los vencedores a darme libre ¡Por fin, aire, luz, alegría!

Nov. 11--El Jefe vencedor me lleva a sus despacho. Reclama "los diez mil rifles" que sus compañeros me encargaron hace ocho meses. Niego, trato de explicarme. ¿Por quién me toman? El no admite explicaciones: no recuerda el nombre del comisionado, ni hay tiempo de preguntarlo a la capital; pero soy yo ese comisionado; la misma cara, etc. Me dan doce horas para reflexionar. ¡Y a la cárcel, entretanto!

Cárcel de la Libertad--Nov. 12.--Me han puesto grillos. Soy deudor de \$250.000, valor de "los 10.000 rifles". El Jefe de la plaza quiere moralizar el ejército, y como escarmiento, ofrece fusilarme por el fraude de elementos de guerra. Declara la ciudad en estado de sitio. Va a aplicar la ley marcial . . .

Cárcel. Nov. 13--Las ocho de la mañana. Según veo por la ventana, están formando los guardias en la plaza, en cuadro. ¿Para qué será? Los tambores tocan sordamente. ¿Por qué será? Un pelotón viene hacia aquí. ¿A qué será? . . . Me notifican lo resuelto por el Consejo de Guerra . . . ¡Debo prepararme! . . . ¡Horror, morir aquí, tan pronto y lejos, tan lejos de Francia!. . . Morir ignorado, confundido con otro . . . Tal vez estas páginas algún día expliquen el misterio . . . Los tambores redoblan de nuevo . . . Me llaman. Conste aquí que me llaman Ernes

Nov. 14--¡Bendito el golpe de cuartel que el Coronel dió ayer a las 3! Ya me sacaban, medio desmayado, entre el pelotón, cuando, de pronto, en el cuartel vecino resuena una descarga, y otra, y otra. El batallón "Leales del Chincho" se insurrecciona. Corre el Jefe a someterlo. --¡Muera! Una descarga. Cae muerto. Sale el Coronel del "Leales". Se proclama Jefe Supremo. Se encamina a la Capital de la República a derrocar "la dictadura".

América del Sur: "Puerto Progreso". Al fin, después de tantos trabajos, llego a este puerto. Como aquí el vapor francés no toca sino cada mes tengo tiempo de internarme a conocer la capital de la República.

Julio . . . Al fin llegué, molido por veinte días de cruzar en mula selvas primitivas, páramos desiertos, cordilleras altísimas, fangales profundos: como el Congreso está reunido, es indudable que estarán discutiendo el modo de mejorar esas trochas intransitables. Iré a la sesión de mañana.

Julio . . . El agosto Cuerpo legislativo está reunido. Sesión importante. Las muchedumbres invaden la barra. Sin duda van a discutir el asunto vital de los caminos. Un orador se levanta. Mil voces lo aplauden de antemano, otras mil lo cubren de insultos. El orador grita, la barra grita, el Presidente de la Cámara grita y sacude la campanilla. Entre el tumulto me llegan frases sueltas del tribuno: "Caos primitivo . . . cerebro . . . paganismo . . . Enrique VIII . . . la materia eterna . . . protoplasma . . . palingenesia .

. ." ¿Qué tendrá esto que ver con las vías de comunicación? Uno de la barra me explica que se está discutiendo la existencia del alma humana. Continúa el orador, entre el murmullo de la multitud: "materia eterna . . . Voltaire . . . Torquemada . . ." La barra se acalora: brillan cuchillos y revólveres. El orador saca su arma, y como último argumento, dispara sobre el pueblo "soberano". El pueblo dispara sobre los legisladores "inmunes". Se procede a la votación: el alma humana queda suprimida por 56 votos contra 32 . . . Aplausos, vivas, mueras, tiros, toques de campanilla . . .

Habana: Al fin llegué a este puerto. Son las doce del día: el vapor suelta el ancla. La ciudad resplandece bajo el sol de los trópicos, las palmeras cabecean al vaivén de las brisas marinas, el aire parece cargado con el aroma de las piñas y el perfume de los cigarros de la "Vuelta abajo". Las gentes, por las aceras donde hay sombra, pasan riendo, charlando, y en sus gestos expresivos las criollas muestran las hileras de blancos dientes. Aquí se nota alegría, animación, industria. ¿Dónde estará el "férreo yugo español" de que hablan ciertos publicistas?

Diciembre Indudablemente, la originalidad de los libros de Pierre Lotí está en que él tuvo encuentros como el que ha tenido: una hermosa criolla, mestiza, fuerte, colosal, que se contoneaba por el Paseo Tacón. Para un francés, este es el tipo exótico, singular, como el de tantas mujeres exóticas que Lotí describe en sus viajes.

Conservando el color local, la impresión del medio ambiente, poniendo alternativamente en el estilo el calor de este sol cubano y la languidez de estas noches tropicales, y en el centro del cuadro la figura de esta criolla imponentemente hermosa, con sus formas de estatua de bronce, ya lograré hacer, no sólo un cuento, sino un libro extraño, lleno de brochazos fuertes, con días rojizos y noches azules, entre rumor de palmas, murmullos de olas y notas de serenatas . . .

. Sí, ya encontré mi asunto . . .

. . . Cuando volví en mí, divisé a uno y otro lado, largas filas de camas con rostros amarillos entre las sábanas, por el centro iban y venían, con paso mudo, algunas Hermanas de la Caridad. Una de ellas me explicó, en francés, pues es de la Bretaña, que hacía veinte días me habían conducido allí, atacado por la fiebre. Dos días hace que puedo dar algunos pasos, y he vuelto a recoger mis recuerdos. Lo que no he recogido es mi maleta, perdida en el hotel, perdida para siempre, con los 8.000 francos que me quedaban. Apenas he salvado 500 que traía en la cartera, y que la Hermana Superiora guardó y acaba de entregarme . . .

. ¡500 francos! Apenas para el pago del Hotel y el pasaje a Francia . . . ¿A Francia? Sí, es preciso regresar, aunque abandone aquí el más hermoso asunto, un tema que habría eclipsado todos los libros de Lotí.

A bordo del Courrier du Havre: Sólo faltan quince días para que concluya el término del gran concurso. Este espectáculo del mar verdaderamente no me inspira, con su

implacable monotonía . . . Además, mi pensamiento no está aquí, sino en París: a medida que me acerco a Francia, todos mis recuerdos se avivan, mis sentimientos renacen. ¿Qué hará Jorge Duval? ¿Qué hará su prima, la Marguerita d'Espinal? . . . ¿Se visitarán, se llevará a cabo ese matrimonio? Estas ideas me torturan, me espolean.

El Havre: ¡Al fin! He pisado la tierra de Francia. Faltan cuatro días, sólo cuatro días para que se cierre el concurso; pero, como uno de los héroes de Julio Verne, llego a tiempo.

III

Tomó el tren que salía aquella misma noche y lleno de ansiedad contó las horas, hundido en los cojines del tren, sin pegar los ojos. Monótono y lleno de hastío fue aquel viaje en las tinieblas. Los campos estaban negros y mudos. De cuando en cuando, por el mayor traqueteo de las ruedas y cierto rebombo cavernoso, Renaud comprendía que atravesaba algún tunel; de hora en hora el reflejo de los mecheros de gas, anunciaba de paso una ciudad dormida en el silencio. Una que otra aldea de fundidores, rasgando de pronto la oscuridad, aparecía con sus grandes hornos de metales encendidos, su resplandor de incendio, sus llamas rojas y azules, y las sombras de los obreros, como visiones

dantescas. Al fin, con el alba, entre una aurora sonrosada de otoño, se destacó París en el horizonte. Ernesto se conmovió. ¿Sentía placer? ¿Sentía miedo? Allí iba a jugar su última carta.

Al día siguiente Ernesto se paseaba por su cuarto, se sentaba al escritorio, se levantaba de nuevo, volvía a sentarse, nervioso con el esfuerzo de buscar, por última vez, su asunto. Recordó que así, con el mismo afán, había estado allí, un año antes. ¡Cuántos episodios, cuántos viajes, qué larga vuelta al mundo para volver allí, ante la misma mesa, frente a las mismas cuartillas de papel en blanco! Al fin, desechando ideas lúgubres y concentrando su energía, se sentó: le había ocurrido un título raro, sugestivo; lo demás vendría por añadidura. Escribió: El castillo de las brujas mancas.

Después se dió a desarrollar el cuento, explicando, en muchas cuartillas que tragó con fiebre, dónde existía ese castillo, y qué hacían aquellas brujas, y por qué, una tras otras, se habían vuelto mancas. Erase aquel un castillo sombrío, escondido en las serranías de la Escandinavia, entre nieblas y hielo; y éranse aquellas unas viejas tristes, con rostros amarillos, ojos que ardían como brasas, y cada una de ellas, por turno, en las noches de invierno, contaba por qué se había vuelto manca, con episodios misteriosos, en que había lo posible y lo imposible, lo creado y lo increado, ninfas, ondinas, judíos, elefantes blancos, panteras negras, mosqueteros, cruzados, adivinos y

fakires . . . Cuando terminó, al repasar las veinte cuartillas, un relámpago de orgullo le alumbró el rostro.

--¡La batalla está ganada!

Se miró al espejo: con esa fisonomía satisfecha, los ojos fijos, esa sonrisa misteriosa y olímpica, esa frente calva y apenas cruzada por un mechón de gris dudoso, se encontró parecido a Napoleón I. ¡Sí! él, Ernesto Renaud, era el hombre de la voluntad, el hombre todo cerebro, el luchador temible, el "animal superior" que en la lucha por la vida estaba predestinado a devorar a sus semejantes.

Plegó con esmero y cubrió de lacres y sellos el manuscrito; en cubierta separada consignó su nombre, también bajo grandes sellos de lacre verde: y, ¿cómo no tomar tanto esmero, cuando aquel manuscrito, esas hojas de papel borroneado valían, ni más ni menos, 100.000 francos, en billetes del Banco de Francia?

Pasó a la oficina de correos y, cubierto con las estampillas de recomendación, echó al buzón el paquete, que estaría, dentro de un rato, en la oficina de la Revista Cosmopolita. Ya le parecía ver llegar, a última hora, cuando los Jurados ya creían concluida su tarea, el misterioso paquete de los sellos verdes. Sin duda aquello impresionaría singularmente a los Jurados: ¡un paquete que llega a última hora, cuando ya creían terminada la lectura de todos los cuentos! Y sin duda leerían el suyo con mayor curiosidad, y por ser el postrero, dejaría en el ánimo de los Jueces una impresión más honda. ¡Ah, todo, hasta la demora, contribuirá al triunfo!

Con cara de vencedor pasó a ver a Duval. Este era siempre el mismo, y lo acogió con la benevolencia de antaño. Ernesto le refirió sus largos viajes, sus aventuras, y--como aquella misma noche se cerraba el concurso--confesó ya sin recelos, que el motivo de sus excursiones había sido el deseo de hallar un cuento original para la Revista Cosmopolita. Jorge lo reconvino por haber gastado su dinero en esas correrías, y Ernesto, para mostrar que no había gastado locamente, le enseñó su cartera con las impresiones y gastos del viaje, lo cual produjo el beneficio de que Jorge, por pronta providencia, le diése en préstamo un paquete de billetes.

Después, como recordarán que aquella noche la Marquesa d'Espinal tenía "su velada de San Vicente", resolvieron ir a visitarla. ¿Qué cambios se habrán efectuado durante la ausencia de Renaud? Ninguno. Cuando entraron en el salón de recibo, Ernesto volvió a ver aquel grupo de cabezas aristocráticas, cerca de la lámpara, inclinadas sobre sus labores. En el mismo puesto estaba la abuela, con su cabeza rizada a la antigua, que resplandecía como una adeja de seda blanca. A su lado Ema, siempre tan hermosa y distinguida. La misma luz cariñosa que, dejando en sombra el suelo y los muros apartados, hacía resplandecer, aquí y allí, sobre la sombra aterciopelada, el oro del arpa, el marfil del piano, el acero de las panoplias, y el marmol blanco de León XIII que, con un reflejo carmesí, parecía seguir sonriendo entre el fulgor rosado de una apoteosis.

IV

La estación agonizaba; la tarde se moría. En el recogimiento de la hora, entre el silencio del parque solitario, de cuando en cuando una hoja seca revoloteaba temblorosamente, como un pájaro herido, y caía en las aguas del estanque, donde se formaban círculos que, en pliegues más y más amplios, iban dilatándose suavemente y hacían temblar en las orillas, como con un beso triste, los nenúfares dormidos sobre la onda.

Las hojas y las sombras caían y caían. Emilia, ebria de melancolía, invadida por la languidez del otoño y del crepúsculo, se dejaba mecer por sus ensueños, llena de dulzura y de tristeza, sobre el banco de piedra, con el pie entre la felpa de los musgos y los negros ojos en los mirajes del estanque pálido. Hasta ella llegaron de pronto las voces de las amigas.

--¡Emilia, Emilia!

--¡Emilia, un triunfo! . . . ¡Un cuento premiado! . . . ¡un amigo nuestro ganó el premio!

Sintió que bajaban de prisa la gradería entre risas y chanzas, y, al extremo de la calle de álamos, las vió presentarse en un grupo lleno de animación y de alegría. La abuela le presentaba a Emilia un ejemplar de la Revista Cosmopolita.

--Lee este cuento: es muy raro.

--Es un cuento entre otro.

--Adivina quién ganó el premio; es muy amigo nuestro, agregó, con cierta intención la Sra. de Villiers.

Emilia abrió la Revista, y en la primera página leyó este título:

"Un cuento original".

--Es muy curioso . . . --se adelantó a explicar, con su temperamento nervioso, Madame Villiers--. Después lo leerás despacio . . . con todas sus aventuras; pero ahora déjame que en dos palabras te diga el argumento: es un sujeto que, por ganarse el premio de esta misma Revista, recorre mundo buscando un tema para el cuento.

Emilia, al pasar de prisa las hojas, veía que, efectivamente, figuraban allí notas de viaje, fechadas en varios puntos del globo: Londres, Nueva York, Centro América, Habana

--Pero adivina, adivina quién ganó el premio con este cuento.

Emilia, llena de curiosidad, pasó de un golpe varias hojas, y en la última, con cierto rubor de orgullo, que todas comprendieron, leyó en voz baja un nombre conocido: "Jorge Duval".

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE JOSE MARIA RIVAS GROOT

Artículos/Ensayos

- Rivas Groot, José María. "A la Señorita María de Jesús Arias." La Nación [Bogotá] 13 de mayo de 1887.
- . "A nuestros lectores." Colombia Ilustrada 13 de junio de 1890: 210.
- . "Advertencia preliminar." Poetas hispanoamericanos. Tomo I. Bogotá: Casa Editorial de J.J. Pérez, 1890. I-V.
- . "Algunos escritos de José María Rivas Groot." Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 561-612.
- . "Anotación Preliminar". Poesías de Joaquín González Camargo. Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas y Cía., 1889.
- . "Apoteosis." La Opinión [Bogotá] 5 de septiembre de 1900: 58.
- . "Apuntaciones sobre la lengua inglesa." La Nueva Era. [Bogotá] 6 de noviembre de 1883: 286.
- . Asuntos constitucionales. Bogotá: Imp. Moderna, 1908.
- . Asuntos constitucionales, económicos y fiscales. Bogotá: Imp. Moderna, 1909.
- . Asuntos económicos y fiscales. Bogotá: Imp. del Banco de la República, 1952.
- . "Aurora [Colombia y América]." El Correo Nacional [Bogotá] 20 de julio de 1906: 2.
- . "Ayer y hoy - 1870-1896." Anales de Instrucción Pública. Bogotá: s/e, 1898.

- . Biblioteca de Historia Hispanoamericana. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1920.
- . "Bibliografía. España y los indios de América." Raza Española [Madrid] s/f, s/p.
- . "Cartagena de Indias." El Debate [Madrid] 6 de mayo de 1921.
- . Catálogo de las obras hispanoamericanas existentes en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Bogotá: Imprenta de Zalamea, 1897.
- . "Centenario de un poeta colombiano [José Eusebio Caro]." El Universo [Madrid] 12 de julio de 1917.
- . "Centenario de un prócer." La Opinión [Bogotá] 28 de febrero de 1901: 618.
- . "Centenario del historiador Groot, 1800-1900." La Opinión [Bogotá] 24 de diciembre de 1900: 422-23.
- . "Centralismo y federación." La Tribuna [Bogotá] 22 de enero de 1904.
- . "Concurso de poesía." La Nueva Era [Bogotá] 24 de agosto de 1883: 249-50.
- . "Costumbres zulianas." Maracaibo: Imp. Americana, 1883.
- . "Cundinamarca. La nueva Constitución." El Tiempo [Bogotá] 19 de octubre de 1858.
- . Dios y patria. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1894.
- . "Don José Manuel Groot." Dios y Patria. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1894. III-IX.
- . "Don Medardo Rivas." Historia de una rosa. Medardo Rivas. Madrid: "Biblioteca Patria", 1912. III-XI.
- . "Dos folletos conmemorativos." El Universo [Madrid] 5 de marzo de 1918.
- . "Dos libertadores." Editorial. La Patria [Bogotá] 20 de julio de 1902: 205.
- . "Echi del centenario della Indendenza Colombiana." Vera Roma [Roma] 8 de enero de 1911.
- . "El Código de Derecho Canónico." Prensa Asociada [Madrid] 1917.

- . "El Corazón de Cristo." El Siglo [Bogotá] 20 de junio de 1952: 4, 16.
- . "El futuro presidente de Colombia." Rosas y Espinas [Valencia] octubre de 1917.
- . "El héroe cristiano." La Opinión [Bogotá] 4 de enero de 1901: 434.
- . El inglés al alcance de los niños. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1880.
- . "El más santo de los sabios - El más sabio de los santos." El Universo [Madrid] 26-27 de agosto, 22 de septiembre de 1918.
- . "El monumento del historiador Groot." El Orden [Bogotá] 7 de julio de 1894: 149.
- . El Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII. Madrid: Imp. del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1921.
- . "El Papa, árbitro internacional." La Caridad [Bogotá] 27 de enero de 1906: 696-98.
- . "El Papa, árbitro internacional." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 82-107.
- . "El rejo." El Tiempo [Bogotá] 16 de noviembre de 1858.
- . "El Vaticano y Colombia." El Deber [Bogotá] 10 de julio de 1909.
- . "Escritos de D. Marco Fidel Suárez." El Siglo Futuro [Madrid] 20 de mayo de 1915.
- . "España y América. El apóstol de los esclavos." El Universo [Madrid] 10 de septiembre de 1918.
- . "España y América. Una obra importante." El Universo [Madrid] 10 de abril de 1918.
- . "España y la América española." El Universo [Madrid] 3 de julio, 10 de julio, 3 de agosto, 15 de agosto, 19 de agosto, 2 de septiembre, 7 de diciembre, 24 de diciembre de 1916; 22 de enero de 1917.
- . "España y los indios de América." El Universo [Madrid] 1918.
- . "Estudio Preliminar." Parnaso Colombiano. Julio Añez. Vol. 1. Bogotá: Librería Colombiana, 1886. I-LXIX.

- . "Estudio Preliminar." Víctor Hugo en América. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas & Cía., 1889. V-C.
- . "Excelsior." El Tiempo [Bogotá] 20 de mayo de 1899: 1-2.
- . "Glorias de la Raza." El Universo [Madrid] 23 de junio de 1917.
- . "Historia de Colombia." El Correo Nacional [Bogotá] 11 de abril de 1896: 2-3.
- . Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada. José Manuel Groot. 5 tomos. 2a. ed. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1889-1893.
- . "Homenaje." La Opinión. [Bogotá] enero de 1901.
- . "Il Gener. Carlo E. Restrepo, nuoco presidente della Colombia." La Vera Roma 23 de octubre de 1910.
- . "Informe de comisión: tratado Herrán-Hay y Proyecto de ley." Canal de Panama. Documentos relacionados con este asunto, que se publican por orden del Senado de la República. Bogotá: Imp. Nacional, 1903. 3-7.
- . "Informe de comisión: proyecto de ley 'por la cual se reforma la 73 de 1896'." Anales del Senado 31 de octubre de 1904: 224.
- . "Informe de comisión: proyecto de ley 'por la cual se ratifica una improbación y se da autorización al gobierno para negociar la apertura de un canal interoceánico al través del Istmo de Panamá'." Anales del Senado 27 de octubre de 1903. 285-88.
- . "Informe de comisión: proyecto de ley 'sobre honores a la memoria del Sr. General Jesús Casas Castañeda'." Anales del Senado 19 de noviembre de 1904. 288.
- . "Informe del Ministro de Instrucción Pública al Consejo Nacional Constituyente - 1908." Bogotá: Imp. Nacional, 1908.
- . "Informe sobre Instrucción Pública a la Asamblea Nacional." Bogotá: Imp. Nacional, 1907. 61-66.
- . "Jesucristo y Colombia." La Vida del Pueblo 22 de noviembre de 1898.
- . "José Manuel Groot." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo XXVI. Madrid: Espasa-Calpe. 1371-72.

- . "José María del Castillo y Rada." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo XII. Madrid: Espasa-Calpe. 341-42.
- . "Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza." Tomo II. Poetas hispanoamericanos. Bogotá: Casa Editorial de J.J. Pérez, 1890. 5-7.
- . "La Capilla de San José." Revista Ilustrada I (7 de junio de 1899).
- . "La colonización española en América." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo XXI. Madrid: Espasa-Calpe, 1923. 688-75.
- . "La epopeya de la raza." El Universo [Madrid] 12 de octubre de 1917: 1.
- . "La estrofa histórica." La Siesta [Bogotá] 15 de junio de 1886: 87.
- . "La poesía en la América española." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo LXV. Madrid: Espasa-Calpe, 1921. 1097-1129.
- . "La Resurrección [de Cristo]." El Renacimiento [Bogotá] 17 de abril de 1903: 2-3.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 2 de abril de 1903: 1.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 14 de abril de 1903: 1-2.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 21 de abril de 1903: 1.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 2 de mayo de 1903: 1.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 23 de mayo de 1903: 1.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 26 de mayo de 1903: 1.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 9 de junio de 1903: 1.
- . "La verdadera originalidad." El Renacimiento [Bogotá] 17 de septiembre de 1903: 1.
- . "Las reformas." El Renacimiento [Bogotá] 31 de enero, 7 de febrero, 10 de febrero de 1903.

- . "Le Pape arbitre international." trad. Jérôme de Goni. Bogotá: Imp. des Ecoles Salésiennes, 1907.
- . "Le premier centenaire de la Colombie." La Correspondance de Rome [Paris] 25 de julio de 1910.
- . "Literatura hispanoamericana." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo XXI. Madrid: Espasa-Calpe, 1923. 1443-47.
- . "Los dos siglos." La Opinión [Bogotá] 2 de enero de 1901: 427.
- . "Los milagros y la ciencia." El Universo [Madrid] 24 de diciembre de 1917.
- . "Manifiesto del Directorio Conservador." El Renacimiento [Bogotá] 18 de febrero, 21 de febrero, 24 de febrero de 1903.
- . "Miguel Antonio Caro." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo XI. Madrid: Espasa-Calpe, s/f. 1213-14.
- . "Nuestro Presidente. General Pedro Nel Ospina." Heraldo Nacional [Bogotá] 7 de agosto de 1922: 1, 3.
- . "Nueva Era." Heraldo Nacional [Bogotá] 7 de agosto de 1922: 1-2.
- . Páginas de la historia de Colombia, 1810 a 1910. Bogotá: Imprenta Moderna, 1909.
- . Poetas hispanoamericanos. 2 tomos. Bogotá: Editorial de J.J. Pérez, 1890-92.
- . Política e historia. Revoluciones en América. Bogotá: Imp. Nacional, 1901.
- . "Prólogo." El Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII. Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 590-602.
- . "Prólogo." El Nuevo Reino de Granada en el siglo XVIII. Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 117-29.
- . "Prólogo." Jesucristo. El Orden Público [Bogotá] 5 de febrero de 1900: 270-71.
- . "Prólogo." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. I-XXIV.
- . "Prólogo." Recuerdos íntimos de la segunda conferencia internacional de la paz en La Haya. Marceliano

- Vargas. Bogotá: Imp. de El Correo Nacional, 1908. III-VIII.
- . "Prólogos." Vida de Jesucristo. Monseñor Bougaud. Bogotá: Imp. de Luis M. Holguín, 1900. Tomo I, I-XII; Tomo II, I-X.
- . "Prólogos." Vida de Jesucristo. Monseñor Bougaud. Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 568-80.
- . "Prólogos." Vida de Jesucristo. Monseñor Bougaud. Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 64-76.
- . "Religión y Patria." La Opinión [Bogotá] 21 de diciembre de 1900: 414-15.
- . "Religión y Patria." Lecciones de retórica y literatura. Antonio Otero Herrera. Bogotá: Arboleda & Valencia, 1913. 42-44.
- . "Renacimiento." El Renacimiento [Bogotá] 10 de enero de 1903: 1.
- . "Reseña histórica de la literatura colombiana." Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1891.
- . "Revoluciones en América." La Opinión [Bogotá] enero y febrero de 1901.
- . "Reyes, jefe de Estado." El Correo Nacional [Bogotá] 24 de octubre de 1907.
- . "Simón Bolívar." Enciclopedia Universal Ilustrada. Tomo VIII. Madrid: Espasa-Calpe, s/f. 1408-13.
- . "Sobre un laudo de la Reina Cristina." El Debate [Madrid] 2 de marzo de 1917.
- . "Sor Juana Inés de la Cruz." Poetas Hispanoamericanos. Tomo I. Bogotá: Casa Editorial de J.J. Pérez, 1890.
- . "'Traducciones poéticas' por D. Miguel Antonio Caro." Revista Ilustrada de Nueva York 15 de marzo de 1890: 11.
- . "'Traducciones poéticas' por D. Miguel Antonio Caro." Colombia Ilustrada 15 de agosto de 1890: 235-37.
- . "'Traducciones poéticas' por D. Miguel Antonio Caro." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 561-68.

- . "'Traducciones poéticas' por D. Miguel Antonio Caro." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 57-64.
- . "Un apóstol español en el Nuevo Mundo." El Universo [Madrid] 12 de octubre de 1918.
- . "Un héroe de la edad media." El Orden Público [Bogotá] 15 de junio de 1900: 698-99.
- . "Una novela colombiana. Notas sobre Blas Gil." Revista Colombiana abril de 1896: 361-69.
- . "Una novela colombiana. Notas sobre Blas Gil." La Epoca mayo y junio de 1896.
- . "Una novela colombiana. Notas sobre Blas Gil." Blas Gil. José Manuel Marroquín. 3a. ed. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973. XXXIX-L.
- . "Unión de la raza latina." Revista Nacional 25 de junio de 1904: 17.
- . "Victor Hugo." Antología de amor. Alfonso María Rojas. Bogotá: Lito. Américas Unidas, 1979. 19-23.
- . "Víctor Hugo en América." La Revista Ilustrada de Nueva York VIII (abril de 1889): 12-13.
- . "Víctor Hugo y D. Juan Valera." La Nación [Bogotá] 18 de mayo de 1888. Continúa en los números 271, 272, 274.
- . "Víctor Hugo y D. Juan Valera." La Revista Ilustrada de Nueva York VII (diciembre de 1888): 23-25; continúa en números 97, 98.
- . Víctor Hugo en América. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas & Cía., 1889.

Discursos

- . "Al Corazón de Cristo." Historia de la Literatura colombiana. José J. Ortega Torres. 2a. ed. Bogotá: Editorial Cromos, 1935. 575-78.
- . "Al Corazón de Cristo." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 76-82.
- . Discurso. Inauguración de la estatua de don Marcelino Menéndez Pelayo. Biblioteca de Madrid, 26 de junio de

1917. Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 584-90.
- . Discurso. Inauguración de la estatua de don Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, 26 de junio de 1917. Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 111-16.
- . Discurso. La Tribuna [Bogotá] 14 de noviembre de 1903.
- . Discurso. "Menéndez Pelayo y la América Española." Homenaje a don Marcelino Menéndez Pelayo en el primer centenario de su nacimiento. Bogotá: Academia Colombiana, 1956. 87-95.
- . Discurso. Peregrinación al templo del Sagrado Corazón de Jesús (Voto Nacional). Bogotá, 22 de junio de 1902. Tres Discursos de D.J.M. Rivas Groot. Bogotá: Imprenta Nacional, 1907. 7-11.
- . Discurso. Peregrinación al templo del Sagrado Corazón de Jesús (Voto Nacional). La Patria [Bogotá] 25 de junio de 1902: 162.
- . Discurso. Peregrinación al templo del Sagrado Corazón de Jesús. Revista de la Instrucción Pública de Colombia (febrero de 1907): 97-101.
- . Discurso. Presentación de las letras credenciales de Ministro de Colombia a S.S. Pío X. L'Osservatore Romano [Roma] 23 de junio de 1909: 3.
- . Discurso. "Reseña y discursos de la solemne velada con que el día 26 de junio de 1917 se inauguró en la Biblioteca Nacional la estatua de D. Marcelino Menéndez Pelayo." El Universo [Madrid] (1917): 21-30.
- . Discurso. "Santa Teresa de Jesús." Santafé y Bogotá 2 (diciembre de 1923): 347-57.
- . Discurso. "Santa Teresa de Jesús". Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 602-12.
- . Discurso. "Santa Teresa de Jesús." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 129-139.
- . Discurso. Senado, 4 de agosto de 1904. Anales del Senado 3 de sept. de 1904. 57-59.
- . Discurso. Sesión solemne de la Sociedad de San Vicente de Paul. La Opinión [Bogotá] 22 y 24 de agosto de 1901: 1175, 1178, 1182.

- . Discurso. Tercer centenario del "Quijote". Bogotá, 30 de mayo de 1905. Tercer centenario del "Quijote". Bogotá: Imp. Nacional, 1905.
- . Discurso. Tercer centenario del "Quijote". Bogotá, 30 de mayo de 1905. Tres Discursos de D.J.M. Rivas Groot. Bogotá: Imprenta Nacional, 1907. 3-6.
- . Discurso. Tercer centenario del "Quijote". Revista de la Instrucción Pública de Colombia enero de 1907: 1-4.
- . Discurso. Tercer centenario del "Quijote". Anuario de la Academia Colombiana II (1938): 125-28.
- . Discurso. Tres Discursos de D.J.M. Rivas Groot. Bogotá: Imprenta Nacional, 1907. 11-15.
- . Discursos. Bogotá: Imprenta Nacional, 1904.

Epistolario

- . "Al Sr. Dr. D. Pedro María Ibáñez, Secretario de la Academia Nacional de Historia." Boletín de Historia y Antigüedades noviembre 1902: 102.
- . Carta a los Sres. D. Luis M. Mejía Alvarez y D. Abraham Moreno. 26 de agosto de 1901. La Opinión [Bogotá] 30 de agosto de 1901: 1202.
- . Carta a M. Louis A. de Nouvrac. París, 22 de enero de 1911.
- . Carta al Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Don José Torras Bages, Obispo de Vich. L'Amich del Papa noviembre de 1908.
- . Carta al General D. Diego Castro. 2 de septiembre de 1901. La Opinión [Bogotá] 9 de septiembre de 1901: 1238.
- . Carta al Gral. Bernardo Caycedo, Director de Instrucción Pública del Dpto. de Cundinamarca. 25 de mayo de 1908. El Nuevo Tiempo [Bogotá] 2 de octubre de 1908.
- . Carta al Señor D. Antonio Gómez Restrepo. 4 de julio de 1893. Boletín de la Academia Colombiana 5 (abril 1951): 131-33.

- . Carta al Señor D. Ricardo Sánchez Ramírez (Luis Trigueros). 10. de octubre de 1907. La Prensa [Bogotá] 2 de octubre de 1907.
- . Carta al Señor Don Benito Pérez Galdós. Bogotá, 28 de enero de 1887.
- . Carta al Señor Juan Montalvo. Bogotá, 11 de octubre de 1886.
- . Carta al Señor Juan Montalvo. Bogotá, 3 de noviembre de 1887.
- . Carta al Sr. D. Antonio Gómez Restrepo. 28 de mayo de 1894. Boletín de la Academia Colombiana 5 (abril 1951): 133-34.
- . Carta al Sr. D. Antonio Gómez Restrepo. 8 de mayo de 1896. Boletín de la Academia Colombiana 5 (abril 1951): 137-38.
- . Carta al Sr. Dr. D. Francisco José Urrutia. "Julio Arboleda." 24 de junio de 1907. Revista de la Paz 29 de junio de 1907: 180-82.
- . Carta al Sr. Dr. D. Rafael Antonio Orduz. 2 de septiembre de 1905. La Idea [Bogotá] 2 de septiembre de 1905.
- . Carta al Sr. Dr. D. Francisco Fonseca Plazas. 12 de abril de 1909. El Correo Nacional [Bogotá] 20 de abril de 1909: 2.
- . Carta al Sr. General Juan N. Valderrama. La Opinión [Bogotá] 9 de septiembre de 1901: 1234.
- . Carta al Sr. General D. Juan Nepomuceno Valderrama. 2 de septiembre de 1901. La Opinión [Bogotá] 9 de septiembre de 1901: 1234.
- . Carta al Sr. Juanuario Salgar. "La Alquimia." El Tiempo [Bogotá] 2 de noviembre de 1858.
- . Carta al Sr. Presidente de la Academia Nacional de Historia. 19 de noviembre de 1906. Boletín de Historia y Antigüedades (enero 1907): 446.
- . Carta al Sr. Presidente de la Academia Nacional de Historia. 20 de diciembre de 1906. Boletín de Historia y Antigüedades (enero 1907): 447.
- . "Cartagena de Indias." El Debate [Madrid] 6 de mayo de 1921.

- . Cartas inéditas. 1870-1878.
- . "Correspondencia de Antonio Rubió y Lluch con José María Rivas Groot." Epistolario de Miguel Antonio Caro y otros colombianos con Joaquín Rubió y Ors y Antonio Rubió y Lluch. Ed. Mario Germán Romero. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982. 135-202.
- . Nota al Sr. Presidente de la Sociedad de Agricultores, E.L.C. 22 de octubre de 1906. Revista Nacional de Agricultura 10. de noviembre de 1906: 281-82.

Narrativa

- . "Bodas de oro." Cromos [Bogotá] 14 de noviembre de 1936.
- . "Bodas de oro." El Porvenir [Valladolid] 26 de agosto de 1917.
- . "Bodas de oro." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 287-293.
- . "Bodas de oro." Nuestra Lengua. Hernando Murillo Bustamante. 2a. ed. Bogotá: Editorial Voluntad, 1966. 285-89.
- . "Carreras." El Nuevo Tiempo Literario [Bogotá] 20 de septiembre de 1903: 273-81.
- . "Corazón en alcohol." Cuento inédito. 1898.
- . Cuentos. 3a. ed. Bogotá: Editorial Minerva, 1936.
- . "Cuento Oriental." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 306-16.
- . "Día de inocentes." Cuento inédito. s/f.
- . "El 'Aguila de acero'." El Diario de Valencia [Valencia] 5 de septiembre de 1917.
- . "El 'Aguila de acero'." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 337-344.
- . "El Conquistador de Roma." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 276-81.
- . "El hermano de Monseñor (costumbres rusas)." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 282-86.

- . "El himno del soldado." Cuento inédito. s/f.
- . "El secreto del brujo." Cuento inédito. s/f.
- . "El Trasatlántico." Cuento inédito. s/f.
- . El triunfo de la vida. Madrid: Biblioteca Patria, 1916.
- . El triunfo de la vida (fragmento). Revista Moderna 10 de agosto de 1916: 109-19.
- . El triunfo de la vida. 2a. ed. Madrid: Biblioteca Patria, 1922.
- . El triunfo de la vida. Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 109-254.
- . "El vaso de agua." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 317-22.
- . "El vaso de agua." Español Integral Segundo. Bogotá: Voluntad, 1972. 13-15.
- . "En la boca del león." Cuento inédito. s/f.
- . "En la boca del león." Un cuento inédito de José María Rivas Groot. "Páginas Literarias" El Siglo [Bogotá] 28 de octubre de 1951: 1-2.
- . Fleur exotique. Tours: Maison A. Mame et Fils Imprimeurs, 1907.
- . Flor exótica. Nova edição. Tours: Maison A. Mame et Fils, 1912.
- . "Julieta." Cuentos. 3a. ed. Bogotá: Editorial Minerva, 1935. 105-32.
- . "Julieta." El Nuevo Tiempo Literario 2 (19 de marzo de 1905): 547-50, concluye en 2 (26 marzo 1905): 569-71.
- . "Julieta." La Unión [Zipaquirá] 18 de septiembre de 1897: 2.
- . "Julieta." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 235-75.
- . "Julieta." Revista Nacional 1 (1897): 185-99.
- . "Julieta." Revista Ilustrada 24 de diciembre de 1898: 121-25.

- . "Julieta." Sesenta plumas escriben para Ud. Roberto Arrázola. Buenos Aires: Editorial Colombia, 1941. 344-54.
- . "La hora exacta." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 345-58.
- . "La hora exacta." Cuentos colombianos. Eduardo Pachón Padilla. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1973. 63-79.
- . "La novela en la historia." El Correo de Andalucía 24 de octubre de 1917.
- . "La novela en la historia." Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 580-84.
- . "La novela en la historia." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 107-11.
- . "La novela en la historia." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 294-300.
- . "Los dos soberanos." Cuento inédito. s/f.
- . Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951.
- . "Palabra de rey." El Defensor de Córdoba 6 de noviembre de 1917
- . "Palabra de rey." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C , 1951. 301-05.
- . Resurrección. Cuentos. 3a. ed. Bogotá: Editorial Minerva, 1935. 17-103.
- . Resurrección. 1a. ed. Bogotá: Tip. de J.M. Samper Matiz, 1902.
- . Resurrección. 4a. ed. Bogotá: Cándido Pontón, 1905.
- . Resurrección. 5a. ed. Madrid: Cervantes, 1906.
- . Resurrección. Barcelona: Herederos de Juan Gili, 1912.
- . Resurrección. Bogotá: Edit. Minerva, 1936.
- . Resurrección. Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 43-108.
- . "Rocinante." Cuento inédito. s/f.

- . "Romeo y Julieta." Historia de una rosa. Medardo Rivas. Tomo XCII. Madrid: Biblioteca Patria, s/f. 95-121.
- . "Un cuento original." Cuento inédito. s/f.
- . "Un discípulo de Nietzsche." El Carbayón [Oviedo] 30 de septiembre de 1917.
- . "Un discípulo de Nietzsche." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 329-336.
- . "Víctimas de la guerra." El Correo de Zamora 29 de septiembre de 1917.
- . "Víctimas de la guerra." Novelas y Cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 323-28.
- . Pax. Bogotá: Imp. de "La Luz", 1907.
- . Pax (Peace). Trans. Isaac Goldberg and W. V. Schierbrand. New York: Brentano's Publishers, 1920.
- . Pax. Bogotá: Círculo de Lectores, S.A. 1986.

Poesía

- . "A la Señorita M.L.L.G." "Lecturas Dominicales" Suplemento de El Tiempo [Bogotá] 11 de noviembre de 1923.
- . "A Pombo." Thesaurus 28 (1973): 333.
- . "A Pombo" (Contestación a varios críticos). El Telegrama [Bogotá] 24 de noviembre de 1886: 135.
- . "A un cantor del pasado" (Soneto). El Gráfico [Bogotá] 18 de abril de 1936: 1143.
- . "A un cantor del pasado" (Soneto). Paliques. Tomo I, Ismael Enrique Arciniegas. Bogotá: Editorial A B C, 1938. 55.
- . "A un cantor del pasado" (Soneto). Antonio J. Forero Otero. José María Rivas Groot. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 71.
- . "A un cantor del pasado" (Soneto). Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 522-23.

- . "A un cantor del pasado" (Soneto). Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 16.
- . "Al dolor." Antonio J. Forero Otero. José María Rivas Groot. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 72.
- . "Al dolor." El Cojo Ilustrado [Caracas] s/f: 432.
- . "Al dolor." El Nuevo Tiempo Literario [Bogotá] 3 (1905): 6.
- . "Al dolor." Los poetas flores de varia poesía. 3a. ed. Bogotá: Selección Samper Ortega de literatura colombiana, 1935. 256-57.
- . "Al dolor." Sonetos Colombianos. Ed. Victor E. Caro. Bogotá: s/e, 1942. 37.
- . "Al Libertador." Registro del Estado 24 de julio de 1883.
- . "Bolívar." La Nueva Era [Bogotá] 24 de julio de 1883: 236.
- . "Canto a Bolívar." Ed. Fernando Pontón. Bogotá: 1883.
- . "Canto a Bolívar." Noticias Culturales mayo-junio de 1984: 3-7.
- . "Constelaciones." Revista Literaria 4 (mayo 1892): 83-85.
- . "'Constelaciones', el hombre." Revista Literaria 47 (marzo de 1894): 484-86.
- . "Constelaciones." Antología Colombiana. Emiliano Isaza. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1896. 285-88.
- . "Constelaciones." El Nuevo Tiempo Literario [Bogotá] 19 de marzo de 1905: 556-58.
- . "Constelaciones." Bogotá: Escuela Tip. Salesiana, 1906.
- . "Constelaciones." Revista de la Paz 1 (20 de noviembre de 1907): 235.
- . "Constelaciones." Bellas Artes enero de 1909.
- . "Constelaciones." Revista de la Instrucción Pública XXVII (julio y agosto de 1914): 469-70.

- . "Constelaciones." Parnaso Colombiano. Ed. Eduardo de Ory. Cádiz: Empresa "España y América", 1914. 217-219.
- . "Constelaciones." Parnaso Colombiano. Ed. Francisco Caro Grau. 4a. ed. Barcelona: Editorial Maucci, 1920. 287-89.
- . "Constelaciones." El Gráfico [Bogotá] 3 de noviembre de 1923: 1077.
- . "Constelaciones." Antología de poetas colombianos, 1800-1930. Gustavo Otero Muñoz. Bogotá: Editorial Cromos, 1930. 212-14.
- . "Constelaciones." Historia de la literatura colombiana. José J. Ortega Torres. 2a. ed. Bogotá: Editorial Cromos, 1935. 570-72.
- . "Constelaciones." Los poetas flores de varia poesía. 3a. ed. Bogotá: Selección Samper Ortega, 1935. 254-56.
- . "Constelaciones." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero Otero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 9-11.
- . "Constelaciones." Voz Franciscana 21 (junio de 1945): 161-62.
- . "Constelaciones." Antología Lírica: 100 poemas colombianos. Carlos Arturo Caparroso. 3a. ed. Bogotá: Editorial Centro, 1945. 129-31.
- . "Constelaciones." Antología Lírica: 100 poemas colombianos. Carlos Arturo Caparroso. 4a. ed. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 130-32.
- . "Constelaciones." Hojas de Cultura Popular Colombiana mayo de 1952.
- . "Constelaciones." Literatura Colombiana. José A. Nuñez Segura, S.J. Medellín: Editorial Bedout, 1954. 196-98.
- . "Constelaciones." Poemas de Colombia: antología de la Academia Colombiana. Medellín: Editorial Bedout, 1959. 175-77.
- . "Constelaciones." "Suplemento Dominical". Magazine de La República [Bogotá] 28 de abril de 1963: 1.
- . "Constelaciones." Las mil mejores poesías colombianas. Novísimo Parnaso Colombiano. Bogotá: Ediciones Tequendama, 1964. 385-86.

- . "'Constelaciones', el hombre. "Der mensch." Humboldt 1966: 55.
- . "Constelaciones." Literatura Colombiana. José A. Núñez Segura. 10a. ed. Medellín: Editorial Bedout, 1967. 262-64.
- . "Constelaciones." Fragmento. Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974). Andrés Holguín. Tomo I. Bogotá: Editorial Op. Gráficas, 1974. 2 tomos. 81-83.
- . "Cuadro de guerra." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero Otero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 69-70.
- . "Décima mística." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero Otero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 66.
- . "Décima mística." Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 525.
- . "'Décima mística', Anotaciones bibliográficas sobre don José María Rivas Groot." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuela Gráficas Salesianas, 1943. 19.
- . "Dolor." Antología de amor. Ed. Alfonso María Rojas. Bogotá: Lito. Américas Unidas, 1979. 244.
- . "El Escorial." Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 554.
- . "El Escorial." Colombia [Cádiz] octubre de 1915.
- . "El Escorial." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero Otero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 55.
- . "El Escorial." La palabra triunfante. Manuel Antonio Bonilla. Bogotá: s/e, 1944. 482.
- . "El Escorial." La Guirnalda Colombiana. Jean Camp. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias de Colombia, 1967. 44-45.
- . "El Escorial." Manizales [Manizales] 26 (junio de 1970): 135.
- . "El Escorial." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 47-48.
- . "El Escorial." Sonetos colombianos. Ed. Víctor E. Caro. Bogotá: Imprenta Instituto Gráfico, 1942. 36.

- . "El esfinge." El Tiempo [Bogotá] 15 de junio de 1899.
- . "El esfinge." Mundo al Día [Bogotá] 25 de octubre de 1924.
- . "El sembrador." (De Víctor Hugo). Los poetas (de otras tierras). 3a. ed. Bogotá: s/e, 1935. 119-20.
- . "El siglo." La Opinión [Bogotá] 8 de enero de 1901: 446.
- . "El siglo." La Revista Ilustrada de Nueva York 8 (abril de 1889): 30.
- . "El telégrafo." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 399-400.
- . "El valse" (de Sully Prudhomme). Revista Gris II (mayo de 1894): 156-58.
- . "Far from . . ." Parnaso Colombiano. Julio Añez. Tomo II. Bogotá: Librería Colombiana, 1887. 216-18.
- . "Idea y forma." El Artista 50 (11 de mayo de 1907).
- . "Idea y forma." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 395-97.
- . "Idea y forma." La Revista Ilustrada de Nueva York 7 (septiembre de 1888): 22.
- . "Idea y forma". Parnaso Colombiano. Julio Añez. Tomo II. Bogotá: Librería Colombiana, 1887. 215-16.
- . "Idolos rotos." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 407-10.
- . "In memoriam." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 531.
- . "In memoriam." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 25.
- . La Lira Nueva. Bogotá: Imp. de Medardo Rivas & Cía. 1886.
- . "La Naturaleza." Revista Literaria 5 (febrero de 1894): 423-25.
- . "La Naturaleza." El Correo Nacional [Bogotá] 26 de marzo de 1894.
- . "La Naturaleza." "Constelaciones". Bogotá: Imp. de Medardo Rivas, 1895.

- . "La Naturaleza." Antología Colombiana. Emiliano Isaza. París: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1896. 289-94.
- . "La Naturaleza." Historia de la Literatura Colombiana. José J. Ortega Torres, Salesiano. 2a. ed. Bogotá: Editorial Cromos, 1935. 572-75.
- . "La Naturaleza." Antología de la poesía hispanoamericana: Colombia. Gines de Albareda y Francisco Garfias. Madrid: Biblioteca Nueva, 1957. 400-02.
- . "Le poeme du jardin des plantes" (fragmento). Victor Hugo. Obras. Medardo Rivas. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1885. 493-94.
- . "Liras eternas." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 415-17.
- . "Llantos en la noche." Papel Periódico Ilustrado [Bogotá] 24 de julio de 1885: 370.
- . "Lo que es un nido." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas, 1886. 401-05.
- . "Lo que es un nido." Tomo II. Parnaso Colombiano. Julio Añez. Bogotá: Camacho Roldán y Tamayo, 1887. 219-221.
- . "Lo que es un nido." La Revista Ilustrada de Nueva York 7 (julio de 1888): 20.
- . "Lo que es un nido." La Revista Ilustrada de Nueva York 8 (5 de octubre de 1889): 18-19.
- . "Lo que es un nido." Colombia Ilustrada 1 (15 de octubre de 1889): 135.
- . "Lo que es un nido." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero Otero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 63-65.
- . "Lo que es un nido." Mil Poetas de la Lengua Española. J. García Mercadal. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1962. 629-631.
- . "Lo que me dijo el cirio." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 529.
- . "Lo que me dijo el cirio." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 23.
- . "Los dos himnos." La Vida del Pueblo [Bogotá] 30 de mayo de 1898.

- . "Los dos himnos." El Hogar Católico 10. de abril de 1908: 135.
- . "Luz del siglo." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 536.
- . "Luz del siglo". (A Antonio Gómez Restrepo). Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales 2 (s/f): 242.
- . "Luz del siglo." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 29-30.
- . "Luz del siglo." Revista Colombiana septiembre de 1895: 43-44.
- . "Luz del siglo" (A Antonio Gómez Restrepo). Mundo al Día [Bogotá] 25 de octubre de 1924.
- . "Luz perpetua." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 52-53.
- . "Madrigal." Orientaciones Literarias. Manuel Antonio Bonilla. 2a. ed. Ibagué: s/e, 1938. 416.
- . "María y el artista." Flores Selectas - Literatura Mariana de Colombia. José Rubinos, S.J. Bogotá: Imp. del Corazón de Jesús, 1929. 57.
- . "María y el artista." La Madre de Dios en la Literatura Colombiana. Eduardo Trujillo Gutiérrez, Pbro. Usaquén: s/e, 1942. 287.
- . "Melodía. A la señora Lastenia L. de Llona." El Tesoro del Hogar 16 de marzo de 1886: 696.
- . "Melodía. A la señora Lastenia L. de Llona." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 67-68.
- . "Naturalismo." Colombia Ilustrada 15 de mayo de 1889: 46.
- . "Odio." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 528-29.
- . "Odio." Páginas Escogidas. Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 22.
- . "¡Oh estrofa! A José A. Silva." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 413-14.
- . "Ora et labora" (de Victor Hugo). Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 555.

- . "Ora et labora" (de Victor Hugo). Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 49.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 411.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Revista Bibliográfica 2 (30 de septiembre de 1886): 112.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Parnaso Colombiano. Julio Añez. Tomo II. Bogotá: Camacho Roldán y Tamayo, 1887. 221.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Historia de la Literatura Colombiana. José J. Ortega Torres, Salesiano. 2a. ed. Bogotá: Editorial Cromos, 1935. 572.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Los poetas del Amor y de la Mujer. 3a. ed. Bogotá: Selección Samper Ortega, 1935. 241.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." José María Rivas Groot. Antonio J. Forero Otero. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940. 46.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Anuario de la Academia Colombiana. Tomo X. Bogotá: 1943. 520.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 14.
- . "¿Qué es dolor? A.M..." Antología Crítica de la Poesía Colombiana (1874-1974). Andrés Holguín. Tomo I. Bogotá: Edit. Op. Gráficas, 1974. 81.
- . "Resultó de mala raza." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 546.
- . "Resultó de mala raza." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 40.
- . "Salud á ti, Natalia!" La Nación [Bogotá] 27 de noviembre de 1888.
- . "Sidera et homines." Versión latina de "Constelaciones." Alfredo Becerra. Thesaurus 24 (1969): 278-83.
- . "Siglos." Los Poetas (de la Patria). 3a. ed. Bogotá: Selección Samper Ortega, 1935. 77-82.
- . "Siglos." Romancero Colombiano. 2a. ed. Bogotá: s/e, 1889. 437-43.

- . "Soneto" [Gastada la cerviz y ocioso el diente]. Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 529.
- . "Soneto" [Gastada la cerviz y ocioso el diente]. Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 23.

Teatro

- . El bobito de reserva. El Bogotano [Bogotá] 22 de mayo de 1882: 66-70.
- . El dragón rojo. 2a. ed. Guayaquil: s/e, 1884.
- . Lo Irremediable. Bogotá: Cándido Pontón, 1905.
- . Lo Irremediable. 3a. ed. Bogotá: Selección Samper Ortega, 1935. 13-151.
- . L'Irrémédiable. París: A. et R. Roger et F. Chernoviz, Imprimeurs-Editeurs, 1907.

OBRAS SOBRE JOSE MARIA RIVAS GROOT

- Acosta Polo, Benigno. "El infinito y el dolor en la poesía de Rivas Groot." La República [Bogotá] 28 de abril de 1963: 1, 6.
- Anderson Imbert, Enrique. "José María Rivas Groot." Historia de la literatura hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1954. 202, 237-38.
- "Anotaciones bibliográficas de don José María Rivas Groot." Juventud Grotista mayo de 1972: 1-2.
- "Aplauso merecido, Resurrección." El Correo Nacional [Bogotá] 27 de abril de 1907.
- Arauz. "Rivas Groot." El Pensamiento Español [Madrid] 17 de abril de 1920: 1.
- Arboleda, Gustavo. "José Rivas Groot." Correo del Cauca [Cali] 30 de octubre de 1923: 1.
- Arciniegas, Ismael Enrique. "Carlos Arturo Torres: recuerdos literarios." El Nuevo Tiempo Literario [Bogotá] 4 de junio de 1905: 5-10.

- . "Palique sobre Julio Flórez." Paliques. Bogotá: Editorial A B C, 1938. 46-57.
- Arrázola, Roberto. "José María Rivas Groot." Sesenta plumas escriben para Ud. Buenos Aires: Editorial Colombia, 1941. 343-64.
- Bejarano Díaz, Horacio. "José María Rivas Groot." Revista del Colegio Mayor de Nuestra señora del Rosario agosto-noviembre de 1963: 105-26.
- . "En el centenario de Rivas Groot." El Siglo [Bogotá] 11 de enero de 1963: 5.
- Bernardo, Arzobispo de Bogotá. Nota al Sr. Dr. D. José María Rivas Groot. La Opinión [Bogotá] 19 de octubre de 1901: 1370.
- Camacho Carrizosa, Guillermo. "La intervención de Rivas Groot en la novela Pax." El Siglo [Bogotá] 11 de agosto de 1963: 10.
- . "No tanto celo!" El Nuevo Tiempo [Bogotá] 8 de julio de 1908.
- Camacho R., José M. "Dr. José María Rivas Groot." Libro de Lectura. Bogota: Imprenta Moderna, 1908. 140-45.
- Campos, Jorge. "José María Rivas Groot." Diccionario de literatura española. Madrid: Ediciones Aguilar, 1949. 528
- Campos, Modesto. Reseña de El triunfo de la vida, by José María Rivas Groot. España y América. 1o. de abril de 1918.
- Cané, Miguel. Notas de viaje. Bogotá: s/e, 1903.
- Caparroso, Carlos Arturo. "José María Rivas Groot." Antología lírica. 3a. ed. Bogotá: s/e, 1945. 129.
- . "José María Rivas Groot." Dos ciclos de lirismo colombiano. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961. 91-113.
- Carranza, Eduardo. "Lengua del tiempo y de la muerte." Boletín Cultural y Bibliográfico 11 (1965): 1617.
- . "José Rivas Groot." Visión estelar de la poesía colombiana. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 1986. 95-98.
- Carvajal, Mario. "José María Rivas Groot." "Sábados literarios" del Correo del Cauca 3 de noviembre de 1923.

- Castellanos, George. "Resurrección y El triunfo de la vida. Dos novelas modernistas de José María Rivas Groot." Thesaurus XL (1985): 374-383.
- Castro, Diego D. Carta al Sr. D. J.M. Rivas Groot. La Opinión [Bogotá] 10 de septiembre de 1901: 1238.
- C.E. Reseña de El triunfo de la vida, by José María Rivas Groot. Razón y Fe febrero de 1917: 247-48.
- Cejador y Frauca, Julio. "José Ma. Rivas Groot." Historia de la lengua y literatura castellana. Tomo IX. Madrid: Tip. de la "Revista de Archivos, Bibl. y museos", 1918. 398.
- "Centenario de don José María Rivas Groot." Boletín de la Academia Colombiana 13 (1963): 156-57.
- Clarín. "'Pequeños poemas' del señor Groot." "Revista Literaria" de El Correo Nacional [Bogotá] sept. 1895.
- Cortázar, Roberto. "Novelistas más recientes." La novela en Colombia. Bogotá: Imprenta Eléctrica, 1908. 100-11.
- Cuervo, R.J. Carta al señor D. José M. Rivas Groot. 8 de enero 1907. Boletín del Instituto Caro y Cuervo septiembre-diciembre 1950: 455.
- . Carta al Señor D.J.M. Rivas Groot. 7 de julio de 1907. Boletín del Instituto Caro y Cuervo septiembre-diciembre de 1950: 455-56.
- . Carta al señor J.M. Rivas Groot. 22 de noviembre de 1910. Boletín del Instituto Caro y Cuervo septiembre-diciembre de 1950: 457.
- . Cartas, Señor D. José Rivas Groot. Boletín del Instituto Caro y Cuervo septiembre-diciembre de 1950: 454-57.
- . "Carta a José María Rivas Groot." 8 de enero de 1907. El Riel [Bogotá] mayo 1973: 43-46.
- Curcio Altamar, Antonio. Evolución de la novela en Colombia. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1957. 175-89.
- De Sandoval, Adolfo. "Lux Perpetua Luceat Ei." La Estrella del Mar [Madrid] 2 de diciembre de 1923: 773.
- Diario Oficial. Bogotá: 18 de agosto de 1923.
- "D. José María Rivas Groot." Siglo Futuro 6 de julio de 1911.

- De la Vega, Fernando. "Rivas Groot, Novelista." Algo de crítica. Bogotá: Casa Editorial de Arboleda y Valencia, 1919. 203-10.
- "Del epistolario de Don Antonio Gómez Restrepo, correspondencia con Don José María Rivas Groot." Boletín de la Academia Colombiana abril de 1951: 130-38.
- Díaz G. Alirio. "Las glorias de la patria." La Nueva Era [Bogotá] 11 de septiembre de 1883: 23.
- Díaz, José Manuel. "En el centenario del nacimiento de don José María Rivas Groot." Boletín de la Academia Colombiana junio-julio de 1963: 161-65.
- Diccionario de Escritores Colombianos. Barcelona: Plaza & Janes, 1978.
- "El Comercio de Barranquilla y el Sr. Rivas Groot." XYZ [Bogotá] 10. de julio de 1908.
- El Ministerio de Instrucción Pública. XYZ [Bogotá] 20 de abril de 1907.
- "El señor José María Rivas Groot nombrado académico en París." La Sociedad [Bogotá] 15 de marzo de 1911.
- "El triunfo de la vida/novela original de José Ma. Rivas Groot." El Diario Nicaragüense [Granada] 1917? in Nicaraguan National Bibliography, 1800-1978. Vol 2. Redlands: Latin American Bibliographic Foundation, 1986. 1040.
- "En casa del señor Ministro de Instrucción Pública." El Nuevo Tiempo [Bogotá] 22 de abril de 1907: s/p.
- "En el centenario del nacimiento de don José María Rivas Groot." Boletín de la Academia Colombiana 13 (1963): 161-183.
- Escobar López, Ignacio. "José María Rivas Groot: Una vida con firmamento." El Siglo [Bogotá] 30 de abril de 1972: 4-5.
- Evaristo, Obispo. Telegrama al Sr. Dr. José Rivas Groot. sept. 30 de 1901. La Opinión [Bogotá] 19 de octubre de 1901: 1370.
- Fierro Torres, Rodolfo, SDB. "Don José María Rivas Groot". Carta. Boletín de la Academia Colombiana (junio-julio 1963): 182-83.
- . Memorias. Barcelona: Ediciones Don Bosco, 1968.

- Flórez, Alejandro A. "Al toque de Angelus. A mi buen amigo el distinguido poeta señor José Rivas Groot." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía., 1886. 183-85.
- Forero Otero, Antonio J. José María Rivas Groot. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1940.
- Fr. Nicolás, Obispo. Nota al Sr. Ministro. 1o. de oct. de 1901. La Opinión [Bogotá] 21 de oct. de 1901: 1374.
- Gaibrois, José T. "Redacción de Colombia Ilustrada." Colombia Ilustrada [Bogotá] 1o. de octubre de 1890: 253.
- García, Melchor. S.J. "Trayectoria filosófica del poema 'Constelaciones' de José Ma. Rivas Groot." Revista Javeriana 59 (1963): 332-38.
- Gómez, Gabriel A. "Método de don José Rivas Groot." La enseñanza del inglés en Colombia; su historia y sus métodos. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1971. 61-70.
- Gómez, Ruperto S. tr. "'El Arco del Triunfo' (de Victor Hugo). Al señor D. José Rivas Groot." Revista Colombiana (feb. 1896): 266-80.
- Gómez Picón, Alirio. "La brillante trayectoria de Rivas Groot." El Tiempo [Bogotá] 10 de abril de 1963: 5, 26.
- Gómez Restrepo, Antonio. "José María Rivas Groot." Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943).
- . "José María Rivas Groot, 1863-1923." Boletín de la Academia Colombiana (agosto-septiembre de 1973): 337-341.
- . "José María Rivas Groot." El Gráfico [Bogotá] 3 de noviembre de 1923: 1076.
- . "José Rivas Groot." El Siglo XX. Bogotá: 1889.
- . "José María Rivas Groot." Página Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943.
- . "'Llegando a Grecia'. A José Rivas Groot." Revista Literaria agosto 1891: 241-45
- . "José Rivas Groot." Santafé y Bogotá 12 de diciembre de 1923: 341-57.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. 22 de mayo de 1893. Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 532-33.

- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. 22 de mayo de 1893. Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas, 1943. 26-27.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. 22 de mayo de 1893. Boletín de la Academia Colombiana (abril 1951): 130-131.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. 8 de agosto de 1894. Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 534-35.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. 8 de agosto de 1894. Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas, 1943. 27-29.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. 8 de agosto de 1894. Boletín de la Academia Colombiana abril 1951: 134-36.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. Madrid, 22 de mayo de 1893.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. París, 8 de agosto de 1896.
- . "Viaje a Grecia." Poesías. Bogotá: s.e., 1940. 34-38.
- . "'Viaje a Grecia.' A José Rivas Groot." Antología Colombiana. Ed. Emiliano Isaza. Vol 2. París: Librería de la viuda de Ch. Bouret, 1896. 239-43.
- González Cajiao, Fernando. Historia del teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. 145-49.
- González-Rodas, Publio. "José Rivas Groot." Rubén Darío and Colombia. Diss. U Pittsburg, 1972. Ann Arbor: UMI, 1973. 31-33, 315.
- Guzmán Esponda, Eduardo. "Don José María Rivas Groot." Boletín de la Academia Colombiana 37 (1987): 225.
- . "José María Rivas Groot." Selección de prosas. 50 escritores de la Academia Colombiana de la Lengua. Bogotá: Editorial Kelly, 1981.
- . Palabras del subdirector de la Academia Colombiana al clausurar la sesión extraordinaria conmemorativa del nacimiento de don José María Rivas Groot. Boletín de la Academia Colombiana junio-julio 1963: 180-81.
- Hernández de Alba, Guillermo, y Joaquín Carrasquilla Botero. "Diego Rafael de Guzmán y José María Rivas Groot en la

- dirección de la biblioteca." Historia de la Biblioteca Nacional de Colombia. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo: 1977. 174-181.
- Herrera Molina, Luis Carlos S.J. José Eustasio Rivera: Poeta de Promisión. Bogota: s/e, 1968.
- Herrera Soto, Roberto. "Panorama del cuento colombiano." El Siglo [Bogotá] 13 de octubre de 1985: 4-8.
- Holguín, Andrés. "José María Rivas Groot." Antología crítica de la poesía colombiana (1874-1974). Vol. 1. Bogotá: Edit. Op. Gráficas, 1974. 2 vols. 80-85.
- "Homenaje al doctor Rivas Groot." Gaceta de Cataluña 14 de junio de 1911.
- "Honores al doctor Rivas Groot en el Senado." La República [Bogotá] 30 de octubre de 1923.
- Ignacio Antonio, Obispo. Nota al Sr. Rivas Groot, Ministro de Instrucción Pública. 5 de octubre de 1901. La Opinión 21 de octubre de 1901: 1374.
- "Il nuovo Ministro di Colombia." L'Osservatore Romano 23 de junio de 1909: 2.
- "Il ricevimento del nuovo ministro di Colombia." Co- rriere d'Italia 23 de junio de 1909.
- "Instrucción pública." Editorial. XYZ 27 de junio de 1908: s/p.
- J. G. C. "Movimiento instruccionalista en Colombia." XYZ 23 de mayo de 1907: s/p.
- Jiménez, Vincent. "José María Rivas Groot." Romanticismo poético colombiano. New York: Plaza Mayor Ediciones, 1972. 14, 88, 160, 173.
- Jiménez Arango, Raúl. "Biblioteca Patria de obras premiadas - tomo CXXI [El triunfo de la vida]." "Lecturas Dominicales" El Tiempo [Bogotá] 12 de enero de 1969: 7.
- José Benigno, Obispo. Telegrama al Sr. J.M. Rivas Groot. 30 de septiembre de 1901. La Opinión [Bogotá] 19 de octubre de 1901: 1370.
- "José M. Rivas Groot." La Crónica [Bogotá] 5 de noviembre de 1923.
- "José María Rivas Groot." Cuadernos Culturales Andinos. Tres Siglos y Medio de Poesía Colombiana (1630-1980) 1980: 62-64.

- "José María Rivas Groot." Diccionario de la literatura latinoamericana. Colombia. Washington, D.C.: Unión Panamericana, 1959. 96-97.
- "José María Rivas Groot." El Correo Nacional [Bogotá] 24 de octubre de 1906: s/p.
- "José María Rivas Groot." El Espectador [Bogotá] 4 de agosto de 1921: 1.
- "La lira nueva." La Siesta [Bogotá] 27 de abril de 1886: 17-18.
- Lagomaggione, Francisco. Carta al Señor D. José Rivas Groot. Buenos Aires, 14 de abril de 1890.
- Londoño V., Santiago. "La lira nueva y su época." Boletín Cultural y Bibliográfico 9 (1986): 50.
- "La lira nueva." Revista Bibliográfica 10. de junio de 1886.
- Levinck, Madame A. Carta a Rivas Groot. Alger-Mustapha, 26 de abril de 1899.
- L.M. "Resurrección (Cuento de Artistas)." El Renacimiento [Bogotá] 14 de enero de 1903.
- . "Resurrección (Cuento de Artistas)." El Renacimiento [Bogotá] 20 de enero de 1903.
- Lobo Serna, Ciro Alfonso. "Manes de Fallon y de Rivas Groot." Muchas gracias, Don Quijote. Ocaña: s/e, 1963: 47-49.
- Lozano G., Pedro. "De Stecchetti (Al señor doctor J.M. Rivas Groot)." El Nuevo Tiempo Literario 27 de enero de 1907: 15.
- Madrid Malo, Nestor. "Itinerario de la poesía colombiana." Boletín Cultural y Bibliográfico 8 (1965): 1651-59.
- Manrique Terán, G. "Dr. José María Rivas Groot." "Lecturas Dominicales" de El Tiempo [Bogotá] 11 de noviembre de 1923: 22-25.
- Manual de literatura colombiana. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S.A., 1988. 395-407.
- Marroquín, Lorenzo. "Resurrección." El Renacimiento [Bogotá] 14 y 20 de enero de 1903.
- Martínez, Fernando Antonio. "Individuo y cosmos en la poesía de J.M. Rivas Groot." Thesaurus 18 (1963): 1-13.

- Mata, Filadelfo. "Nota Bibliográfica: El triunfo de la vida." La Información [San Sebastián] septiembre de 1916: 55.
- Matos-Hurtado, Belisario. "Don José María Rivas Groot." Compendio de la historia de la literatura Colombiana. Bogotá: 1925. 218-19.
- Maya, Rafael. "José María Rivas Groot." Estampas de ayer y retratos de hoy. Bogotá: Editorial Kelly, 1954. 191-202.
- . "José María Rivas Groot." Estampas de ayer y retratos de hoy. 2a. ed. Bogotá: Editorial Kelly, 1958: 171-78.
- . "José María Rivas Groot," Boletín Cultural y Bibliográfico 5 (mayo de 1979): 39-47.
- . "María y Resurrección." Páginas Literarias, El Siglo [Bogotá] 5 de marzo de 1950: 1, 4.
- . "Novelas y cuentos." Bolívar agosto 1951: 342.
- McCormick, Robert. "Una visión del hombre finisecular Resurrección de J.M. Rivas Groot." Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana. Ed. José Olivio Jiménez. New York: Eliseo Torres, 1975. 213-222.
- Menéndez y Pelayo, Manuel. "Colombia." Poesía Hispano-Americana. Santander: Aldus, S.A. de Artes Gráficas, 1948. 423-25; 476-79.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "Die Bewältigung der Entzweiung mit der Welt durch den christlichen Glauben: José Ma. Rivas Groot und Angel de Estrada." Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de siècle. Tübingen: Niemeyer, 1979. 250-61.
- Montalvo, Juan. Carta al Señor José Rivas Groot. París, 28 de diciembre de 1886.
- . "La lira nueva." El Espectador. París: Casa Editorial Garnier Hermanos, 1927. 196-200.
- Montañés, J.N. "'Ideal'." Al ilustrado literato señor D. José Rivas Groot." Colombia Ilustrada 12 (1889): 188-89.
- Moreno, Abraham, y Luis M. Mejía Alvarez. Carta al Sr. Dr. J.M. Rivas Groot. 27 de agosto de 1901. La Opinión [Bogotá] 30 de agosto de 1901: 1202.

- Motta, Alejandro. Nota al Sr. D. José María Rivas Groot, Ministro de Instrucción Pública. 1o. de octubre de 1901. La Opinión 21 de octubre de 1901: 1374.
- "Murió en Roma el doctor J.M. Rivas Groot." El Espectador [Bogotá] 29 de octubre de 1923.
- "Notas marginales." Trofeos 1o. de noviembre de 1906: 92-93.
- Noussance, Henri de. Carta al S. Rivas Groot. Ormoy-Villers, 5 de junio de 1909.
- . "Preámbulo a un libro de amor y de fe." José María Rivas Groot." Novelas y cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 37-41.
- Nouvrac, Armand de. "La novela Resurrección juzgada por Armand de Nouvrac. Carta dirigida a la señora Condesa Maurice de Courville.--Chalet Saint Goustav.--Le Croisic." 15 de agosto de 1905. José María Rivas Groot. Novelas y cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 32-35.
- "Nuestras glorias patrias." El Republicano [Bogotá] 25 de enero ?, s/p.
- Núñez Segura, José A. "Rivas Groot." Literatura Colombiana. Medellín: Editorial Bedout, 1954. 195-99.
- N[avas], J[osé] A[lejandro]. "José María Rivas Groot." Cromos 375 (1923): 287.
- Olivier, Miguel S. "Prólogo de Resurrección." "Literatura colombiana" El Correo Nacional [Bogotá] 12 de diciembre de 1906.
- Orjuela, Héctor H. Las Antologías Poéticas de Colombia. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1966.
- Ortega Ricaurte, Enrique. "José María Rivas Groot." Bibliografía Académica. Bogotá: Editorial Minerva Ltda., 1953. 525-39.
- . "Misión de José María Rivas Groot." Misiones Colombianas en los Archivos Europeos. México, D.F.: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1951. 114-21.
- Ortega Torres, José J. "Anotaciones bibliográficas sobre don José María Rivas Groot." Páginas Escogidas. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas, 1943. 10-53.
- . Índice del 'Periódico Ilustrado' y de 'Colombia Ilustrada'. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1961.

- Ospina, Joaquín. "José María Garavito Armero". Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia. Bogota: Editorial Aguila Colombia, S.A., 1937. 54-58.
- . "José María Rivas Groot." Diccionario biográfico y bibliográfico de Colombia. Tomo 3. Bogotá: Editorial Aguila Colombia, S.A., 1939. 473-74.
- Otero Muñoz, Gustavo. "José María Rivas Groot." Hombres y ciudades. Bogotá: 1948. 125-26.
- Pabón Núñez, Lucio. "Rivas Groot, inmortal cantor de la inmortalidad." La República [Bogotá] 28 de abril de 1963: 1.
- Pachón Padilla, Eduardo. "José María Rivas Groot." Cuentos colombianos. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1973. 14-15.
- . "José María Rivas Groot." Letras Nacionales 29 (1976): 8.
- P[alacio], J[ulio] H. "De los últimos." El Nuevo Tiempo [Bogotá] 8 de junio de 1905: s/p.
- Palau, Lisímaco. "José Rivas Groot." Rasgo biográfico y poesía nacional. Bogotá: s/e, 1883.
- Palma, Ricardo. Carta al S. J. Rivas Groot. Lima, 31 de diciembre de 1888.
- . Carta al S.D.J. Rivas Groot. Lima, 9 de septiembre de 1887.
- "Parnaso colombiano." La Siesta [Bogotá] 13 de abril de 1886: 8.
- Peregrino Sanmiguel, J. El dragón rojo. 2a. ed. Bogotá: 1884.
- Phillips, Allen W. "El arte y el artista en algunas novelas modernistas." Revista Hispánica Moderna 34 (1968): 757-75.
- . Temas del modernismo hispanoamericano y otros estudios. Madrid: Gredos, 1974. 261-70.
- Piñeros Corpas, Joaquín. "Rivas Groot, una vida con firmamento." Discurso. Sesión conjunta de las Academias de la Lengua y de la Historia. Bogotá, 29 de abril de 1963.
- . Separata. "Rivas Groot, una vida con firmamento." Boletín de la Academia Colombiana junio-julio de 1963: 166-79.

- . Rivas Groot, una vida con firmamento. Bogotá: Editorial Pax, 1963.
- Pombo, Rafael. "Reseña del Secretario Sr. Pombo". El Repertorio Colombiano. Bogotá: Rufino Gutiérrez y Hs., 1887. 2-25.
- Pontón, Fernando. ed. Obras de Medardo Rivas. Viajes. Bogotá: Imprenta de Medardo Rivas, 1885.
- Porras, José Angel. "El diario de la muerte (fragmentos de un poema dedicado a José Rivas Groot)." La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas & Cía.: 1886. 289-93.
- Posada Gaviria, Leonidas. Carta al Sr. D. José M. Rivas Groot. 22 de septiembre de 1901. La Opinión [Bogotá] 24 de septiembre de 1901: 1286.
- Posada Mejía, Germán. "Misiones Colombianas en Archivos Europeos (Misión de José María Rivas Groot)." Boletín de Historia y Antigüedades enero-febrero de 1952: 30-48.
- . "Misiones Colombianas en Archivos Europeos: Misión de José María Rivas Groot." Nuestra América: Notas de Historia Cultural. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1959. 285-306.
- "Primer aniversario de la muerte de J.M.R.G." Mundo al día [Bogotá] 25 de octubre de 1924: 10-11.
- Quijano Torres, A. "Resurrección." La Prensa [Bogotá] 23 de agosto de 1907.
- Reseña de El inglés al alcance de los niños, por José María Rivas Groot. El Zipa [Bogotá] 10 de febrero de 1881: 402-3.
- Reseña de Novelas y Cuentos, dr. Rafael Maya. Bolívar agosto de 1951: 342.
- Restrepo, D., S.J. "José María Rivas Groot." El Mensajero [Bogotá] noviembre de 1923: 524-30.
- Restrepo Sáenz, José M. and Raimundo Rivas. Familia Rivas. Datos tomados de las "Genealogías de Santafe de Bogotá". Bogotá: Editorial Minerva, 1930. 133-37.
- "Resurrección--'Cuento de artistas'." La Constitución [Bogotá] enero 17 de 1903.
- "Resurrección." El Correo Nacional [Bogotá] 5 marzo de 1907.
- "Resurrección, Quinta Edición, de Madrid." El Correo Nacional [Bogotá] 6 de junio de 1907.

- "Resurrección de Rivas Groot." El Pueblo [Medellín] 5 de febrero de 1941: 4.
- "Rivas Groot, José María. 'Una entrevista'" El Correo Latino-Americano [Bruselas] 20 de noviembre de 1909.
- "Rivas Groot, José María. 'Homenaje a don José María Rivas Groot en el vigésimo aniversario de su muerte.'" Anuario de la Academia Colombiana. 10 (1943): 516-12.
- "Rivas Groot: Poeta y pintor." Colombia Ilustrada mayo-agosto de 1971: s/p.
- "Rivas Groot." El Tiempo [Bogotá] 18 de abril de 1963: 5.
- Rivas Sacconi, José Manuel. "Datos para la historia de Paxy sus autores." Pax Bogotá: Círculo de Lectores, 1986.
- Rivas y la Torre, Juan de. Documentos sobre la familia Rivas. Bogotá: Editorial Minerva, 1930.
- Rodó, José Enrique. "Juicios cortos: 'La Naturaleza', 'Constelaciones', por J. Rivas Groot." El que vendrá. Montevideo: Claudio García & Cía. 1943. 11-116.
- . Carta al Sr. Don José Rivas Groot. Montevideo, 27 de junio de 1896.
- Rubio Marroquín, Jorge. "El triunfo de la vida." Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario 13 (julio de 1917): 353-55.
- Rubió y Lluch, Antonio. Carta al Sr. D. José María Rivas Groot." 25 de julio de 1903. José María Rivas Groot. Novelas y cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 35-37.
- Saavedra Lozano, Alba, y Morales Urrego, Jafet, comps. José Manuel Saavedra Galindo: su obra. Cali: Imp. Deptal, 1964.
- Samper Ortega, Daniel. "Don José María y don Evaristo Rivas Groot." Cuentos. José María y Evaristo Rivas Groot. 3a. ed. Bogotá: Selección Samper Ortega, 1935. 5-15.
- Sanchez Montenegro, Víctor. "Olmedo y Rivas Groot ante Darío." En el centenario de Rubén Darío. Bogota: Instituto Caro y Cuervo, 1967. 5-8.
- Sandoval, Adolfo de. "Luz perpetua." Anuario de la Academia Colombiana 10 (1943): 559.
- . "Luz Perpetua." El Defensor de Córdoba [Bogotá] 16 de enero de 1924.

- . "Luz perpetua." Páginas Escogidas. Bogotá: Editorial Gráficas Salesianas, 1943. 52-53.
- . Menéndez y Pelayo. (Su vida íntima, su obra, su genio). Madrid: Ediciones Morata, 1944. 231-239.
- Serrano Blanco, Luis. "El triunfo de la vida de Rivas Groot." Cromos 29 de julio de 1916.
- Tamayo y Baus, Manuel. Carta al Sr. D. José Rivas Groot. Madrid, 27 de diciembre de 1888.
- Torcal, Norberto. "Al margen de un libro, El triunfo de la vida." Debate 25 de julio de 1916.
- Torres, Carlos Arturo. "Espartaco." Al Sr. José Rivas Groot. La Lira Nueva. Bogotá: Imprenta de M. Rivas, 1886. 109-10.
- Torres Gost, Bartomeu. "Colòmbia per a Costa i Llobera (II)." Cala-Murta 4 (1983): 2-9.
- Ugarte, Manuel B. Carta al Señor Don José María Rivas Groot. Madrid, 15 de octubre de 1920.
- "Una revista nueva Raza Española." El Pensamiento Español [Madrid] 27 de febrero de 1919: s/p.
- Uribe, Diego. "El buho (A mi amigo J. Rivas Groot)". La Siesta [Bogotá] 10. de junio de 1886: 61.
- Valderrama, J.N. Carta al Sr. Director de 'La Opinión', Dr. José M. Rivas Groot." 5 de septiembre de 1901. La Opinión [Bogotá] 9 de septiembre de 1901: 1234.
- Valencia, Guillermo. Carta al Señor Doctor Don José María Rivas Groot. Popayán, 28 de agosto de 1907.
- Valera, Juan. Carta al S. D. José Rivas Groot. Madrid, 29 de noviembre de 1888.
- . Carta al Sr. D. José Rivas Groot. Madrid, 16 de marzo de 1890.
- . "Cartas americanas--El Parnaso Colombiano IV, A.D. José Rivas Groot." La Nación [Bogotá] 30 de octubre de 1888.
- . "Cartas americanas--El Parnaso Colombiano V, A.D. José Rivas Groot." La Nación [Bogotá] 16 de noviembre de 1888.
- . "Cartas americanas--El Parnaso Colombiano VI, A.D. José Rivas Groot." La Nación [Bogotá] 4 de diciembre de 1888.

- . "Cartas americanas--El Parnaso Colombiano VII, A.D. José Rivas Groot." La Nación [Bogotá] 7 de diciembre de 1888.
- . Cartas Americanas dirigidas por D. Juan Valera a D. José Rivas Groot sobre el "Parnaso Colombiano." Bogotá: Imprenta de la Nación, 1889.
- . Cartas Americanas. Madrid: Fuentes y Cardeville, 1889.
- Varela, Héctor F. "A José Rivas Groot." España y América [Madrid]: s/f, s/p.
- Vargas, M. "Despedida." El Correo Nacional [Bogotá] 20 de abril de 1909.
- Vásquez, Ramón F. "Colombia.--Venezuela.--Ecuador." Alma de América. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1941: 89-93.
- Vicinguerra, M.J. "Relaciones culturales entre Francia y Colombia." Boletín Cultural y Bibliográfico 2 (1967): 283.
- Vicol, A., Arzobispo de Filipos. Nota al Sr. D. José María Rivas Groot, Ministro de Instrucción Pública. 30 de septiembre de 1901. La Opinión 19 de octubre de 1901: 1370.
- Villaescusa, Modesto H. "La obra y el autor." José María Rivas Groot. Novelas y cuentos. Bogotá: Editorial A B C, 1951. 21-26.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Alegría, Fernando. "La novela modernista." Breve historia de la novela hispanoamericana. 4a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 113-135.
- Arango Ferrer, Javier. Dos horas de literatura colombiana. Bogotá: Ediciones La Tertulia, 1963.
- Benjamin, Walter. Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1980.
- Burgos, Fernando. La novela moderna hispanoamericana. Madrid: Orígenes, 1985.
- Calinescu, Matei. Faces of Modernity. Indiana: Indiana University Press, 1977.

- Castagnino, Raúl H. El análisis literario. 3a. ed. Buenos Aires: Editorial Nova, 1971.
- Castillo, Homero. Estudios críticos sobre el modernismo. Madrid: Gredos, 1968.
- Charry Lara, Fernando. "Del modernismo en Colombia." Novedades (28 de septiembre de 1958).
- Chávarri, Eduardo. "¿Qué es el modernismo y qué significa como escuela dentro del arte en general y de la literatura en particular?" El modernismo visto por los modernistas. Ed. Ricardo Gullón. Barcelona: Labor, 1980. 91-98.
- Davidson, Ned. El concepto de modernismo en la crítica hispánica. Buenos Aires: Editorial Nova, 1971.
- Ferreres, Rafael. Los límites del modernismo. 2a. ed. Madrid: Taurus, 1981.
- González, Aníbal. La crónica modernista hispanoamericana. Madrid: José Porrúa Turanzas, S.A. 1983.
- _____. La novela modernista hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1987.
- González, José I. "Baldomero Sanín Cano y el modernismo literario en Colombia." Universidad de Antioquia 146 (julio-agosto-septiembre de 1961): 560-70.
- González-Rodas, Publio. "Orígenes del modernismo en Colombia: Sanín Cano, Silva y Darío." Cuadernos Hispanoamericanos 90 (1972): 62-92.
- Graña, César. Bohemian versus Bourgeois French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century. New York-London: Basic Books, 1964.
- Gullón, Germán. "Técnicas narrativas en la novela realista y en la modernista." Cuadernos Hispanoamericanos 286 (1974): 177-78.
- Gullón, Ricardo. Direcciones del modernismo. Barcelona: Gredos, 1980.
- . El modernismo visto por los modernistas. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1980.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Problemas de una historia social del modernismo." Escritura 11 (1981): 107-122.
- . "Sobre el modernismo." Escritura 4 (1977): 207-33.

- . Aproximaciones. Bogotá: Procultura, 1986.
- . Modernismo. Supuestos históricos y culturales. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . Modernismo. Barcelona: Montesinos Editor, S.A., 1983.
- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Jaramillo Uribe, Jaime. El pensamiento colombiano en el siglo XIX. Bogotá: Editorial Temis, 1982.
- Jiménez, Juan Ramón. El modernismo: notas de un curso (1953). México: Aguilar, 1962.
- Jiménez, José Olivio. "Introducción a la poesía modernista hispanoamericana." Antología de la poesía modernista hispanoamericana. Ed. José O. Jiménez. Madrid: Hiperión, 1985. 9-51.
- . Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana. New York; Eliseo Torres & Sons, 1976.
- Kermode, Frank. The Sense of an Ending. New York: Oxford University Press, 1968.
- Litvak, Lily. Erotismo fin de siglo. Barcelona: Bosch, Casa Editorial, S.A., 1979.
- . El modernismo. Madrid: Taurus, 1981.
- . El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913. Madrid: Taurus, 1986.
- Martí, José. "El Poema del Niágara." Obras completas. Vol. 7. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963. 221-238.
- Marún, Gioconda. "De sobremesa: el vértigo de lo invisible." Thesaurus XL (1985): 361-374.
- Matamoro, Blas. "Modernos, modernidad y modernismo." Revista de Occidente julio-agosto 1988: 25-39.
- Maya, Rafael. Los orígenes del modernismo en Colombia. Bogotá: Biblioteca de Autores Colombianos, 1961.

- . "La prosa 'estética' del modernismo (un recuerdo de Ventura García Calderón)." Boletín Cultural y Bibliográfico 7 (1964): 337-380.
- . "El modernismo." Rafael Maya: obra crítica. Ed. Cristina Maya. Vol. 2. Bogotá: Ediciones del Banco de la República, 1982.
- Mendes Campos, Mario. "Fundamentos del Modernismo Hispanoamericano." Universidad Pontificia Bolivariana 30 (1968): 204-13.
- Onís, Federico de. Antología de la poesía española e hispanoamericana. 1934. New York: Las Américas, 1961.
- . "Sobre la caracterización del modernismo." Revista Iberoamericana 13 (1943): 69-80.
- Pachón Padilla, Eduardo. "El modernismo en Colombia." Boletín Cultural y Bibliográfico 14 (1973): 33-46.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . "El caracol y la sirena." Cuadrivio. México: J. Mortiz, 1972.
- Picon Garfield, Evelyn, e Ivan Schulman. "Las entrañas del vacío" ensayos sobre la modernidad hispanoamericana. México: Cuadernos Americanos, 1984.
- Posada Mejía, Germán. "El modernismo." Universidad de Antioquia 20 (1946): 469-73.
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1985.
- _____. Las raíces históricas del cuento. 5a. ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.
- Rama, Angel. "La dialéctica de la modernidad en José Martí." Estudios martianos. San Juan: Editorial Universitaria, 1974. 129-197.
- . Los poetas modernistas en el mercado económico. Montevideo: Universidad de la República Facultad de Humanidades y Ciencias, 1967.
- Roggiano, Alfredo. "El modernismo y la novela en la América Hispana." La novela iberoamericana. Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1952.
- Salgado, María A. "La nueva prosa modernista." Thesaurus 22 (1967): 81-94.

- Sanín Cano, Baldomero. Letras colombianas. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Schulman, Ivan. El modernismo hispanoamericano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.
- . Génesis del modernismo: Martí, Nájera, Silva, Casal. 2a. ed. México; El Colegio de México, Washington University Press, 1968.
- . "Reflexiones en torno a la definición del modernismo." Cuadernos Americanos julio-agosto 1966: 211-224.
- Siebemann, Gustav. "Modernismos y vanguardia en el mundo ibérico." Ensayos de literatura hispanoamericana. Madrid: Taurus, 1988.
- . "Reinterpretación del modernismo." Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century. Nashville: Vanderbilt University Press, 1966.
- Spears, Monroe. Dionysus and the City. Modernism in Twenty Century Poetry. New York: Oxford Univ. Press, 1970.
- Uribe Ferrer, Rene. Modernismo y poesía contemporánea. Bogotá: Ediciones La Tertulia, 1962.
- Yurkievich, Saúl. Celebración del modernismo. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.