

CARLOS REYLES

A MANERA DE PROLOGO

La literatura de ideas manifestada en la filosofía ensayística de Carlos Reyles nos habla, enfáticamente, del espíritu sonambulesco de la criatura humana, es decir, de su perenne e ineludible afán de soñar —inclusive despierto— y que se identifica, a nuestra modesta manera de pensar, con la postura del quijotismo idealista. Ella nos ha impulsado a dejarnos arrastrar por este sonambulismo reyliano e intentar la elaboración —y perdonen los infatigables y preclaros preceptistas literarios atrevida pretensión— de un trabajo que señale las exquisiteces literarias de este autor, uno de los más excelsos y preclaros escritores de Hispanoamérica.

Mas tal sonambulismo imaginativo se ha visto frustrado en nuestro caso, dejándonos a la vera de posibilidades y realidades, no por falta de interés y constancia investigadora sino por las dificultades obvias de encontrar, por tratarse de un escritor no chileno, una bibliografía suficiente y exhaustiva que nos hubiera evitado tropiezos y vacíos evidentes y, sobre todo, lentitudes y detenciones temporales en el transcurso creativo.

El capítulo: “En torno a la personalidad de Carlos Reyles” será un estudio y presentación del autor como ente social correspondiente a una época, su perfil vivencial, inquietudes, razón de ser, indispensables para entender lo creado por él, su ideología filosófico-literaria, u estética, su estilística, etc.

Generalmente, en un tipo de trabajo como éste se intercala —a manera de obligación consuetudinaria— la biografía del autor para completarlo —velis nolis—, pero en el caso del novelista-ensayista

oriental es doblemente necesaria porque ya en sus cuentos, ya en sus novelas, ya en sus ensayos, vamos a encontrar situaciones que son las suyas, personajes literarios que le representan y que son el propio Reyles, con sus aspiraciones, con sus voliciones viriles, con su filosofía de antagonismos ónticos y agnósticos.

En cuanto al capítulo "Ideología de Reyles en su obra ensayística", dejará entrever el ensayo en América y sus principales representantes; mostrará también los ensayos del uruguayo, sus generalidades y características y cómo su ideología se va repitiendo en sus obras en prosa narrativa, como consta en la afirmación hecha por la mayoría de los críticos uruguayos y extranjeros que han analizado su literatura de ideas, vale decir, Lauxar, Blixen, Zum Felde, Guillot, etcétera.

El capítulo "La creación novelística de Carlos Reyles" —el más extenso— será una presentación cronológica de su obra narrativa (cuentos y novelas) y un estudio analítico e interpretativo de cada una de ellas vistas temporalmente y en relación —si es posible— con el movimiento o escuela literaria más predominante. Decimos "más predominante" ya que estamos convencidos que las obras literarias —y especialmente en el caso de los cuentos y novelas del prosista uruguayo— no pueden ni deben ser catalogadas y encajonadas taxativamente ya como enteramente realistas, ya como naturalistas, ya como regionalistas, ya como psicológicas, ya como gauchescas, etc., pues de una manera u otra, palpable o subrepticamente, participan de características de vigentes o desaparecidas tendencias literarias. "Beba", por ejemplo, podría ser una novela realista, o naturalista, o estanciera, o gauchesca según hacia qué aspecto dirijamos nuestra atención. Igual cosa acontece con "El Terruño", ¿es una novela psicológica, de tesis, realista, naturalista, modernista, del campo, gauchesca? Una cualidad no niega la posibilidad de otra u otras.

Este capítulo estará precedido por algunas consideraciones generales sobre la existencia o inexistencia de una literatura hispanoamericana, cimentada en una caracterología auténtica y sobre su novelística; y si Reyles, dentro de ésta, es o no un escritor americano o americanista y en qué aspecto representa o no este americanismo literario. Hay una vedada controversia al respecto. Según unos es, nuestro narrador-estanciero, un literato eminentemente americano y americanista (americano por haber nacido en este nuestro joven continente y americanista por tener una obra literaria donde se respira lo autóctono de nuestra idiosincrasia, personajes típicos y

•

naturaleza o paisaje bárbaro y telúrico). Según otros, que son los menos, Reyles es un escritor americano pero no americanista, ya que su producción tiene más bien un aroma especial de universalidad o sentido ecuménico, en especial por el contexto temático de ella y por la presencia de personajes literarios atelúricos y no americanos o antiamericanos.

Nosotros participamos de ambas posturas doctrinarias y nos ubicamos en una posición ecléctica: Reyles es un novelador americano y con su brillantísima literatura es, mirado desde un ángulo determinado, esencialmente un americanista; y, desde otro ángulo, queda marginado de dicha americanista concepción. Trataremos de explicar esto: Carlos Reyles es un escritor de tesis, creador de personajes psicopáticos, universales, inespaciales e intemporales que podrían pertenecer cómodamente a la literatura española, inglesa, o mejor a la francesa o rusa actuales. ¿Acaso los problemas psicológicos que evidencian algunos entes literarios deben estar enraizados e identificados con un pueblo determinado, con una literatura determinada? Es el caso de "La Raza de Caín", de "El Terruño", de "Beba", de las "Academias" donde personajes como Julio Guzmán, Cacio, Primitivo, Tocles, Beba, Rapiña, etc., con sus desajustes emocionales y atormentados y con su desubicuidad patética, no requieren de americanidad. ¿Dónde reside entonces el americanismo del uruguayo, contemporáneo de Rodó y Vas Ferreira? Está en la constante preocupación de Reyles de acomodar situaciones y personajes en las estancias uruguayas que él conocía tan bien —a sus propias estancias— llámense éstas "El Ombú", "El Embrión", "Los Abrojos", "La Nueva Esperanza", "El Bichadero"; está en su intención ruralista o su campismo innegable con sus inquietudes reformistas de gran señor estanciero; está en su gauchismo o gaucherismo de "Beba", "El Terruño", "El Gaucho Florido", "Primitivo", "Mansilla" y está en el transitar calmo o movedizo de Mamagela, Pantaleón, Jaime, "el gaucho malo", Primitivo, Papagoyo, Sinforoso, etc., con sus intereses propios de la tierra que comparten "de su estancia cimarrona" y con sus diálogos criollistas y típicos de gente campera y sencillota.

I

La personalidad de Carlos Reyles ha sido hasta hoy, y quizás siga siendo por mucho tiempo, una excepción y un disturbio en nuestras letras hispanoamericanas, por cuanto se presenta actuando en dos

grandes esferas raramente vinculadas de modo auténtico: la de las letras a las cuales se dedicó respondiendo a un don nato de escritor y a su necesidad de singularizaciones intelectuales, y a la de los negocios ganaderos, en la que actuó con escasa felicidad, terminando por perder la gran fortuna que heredara de su padre, hacendado progresista que renovó los rudimentarios sistemas agropecuarios de Uruguay y cuya obra pretendió continuar y perfeccionar infructuosamente su hijo. La excepcionalidad de Reyles no radica simplemente en este don de actividad —que se ve reflejada en casi toda su obra narrativa— sino en la forma especial cómo en su persona y obra se vincularon y superpusieron artificialmente dos esferas de acción que, dadas las características especiales que asumieron en su caso particular, parecían llamadas a separarse e incluso llegar a una oposición radical.

“En efecto —dice Zum Felde en su “Índice Crítico” —detrás del Reyles escritor, se encuentra, casi siempre el Reyles terrateniente y millonario. La identificación de ambas entidades en este personaje doble, es curiosa. El que piensa es el millonario y el que escribe el literato. Pero no ocurre que el millonario terrateniente esté subordinado —como Sancho a don Quijote— al servicio del intelectual, sino al revés: el intelectual es el escudero al servicio del millonario, caballero andante del capitalismo, escudero que —puesto que de libros se trata— oficia de secretario, encargado de proveerlo de su cultura intelectual y de dar forma literaria a aquello que el otro maquina. Sólo en cierto período de su vida se interrumpe este servicio: el literato se emancipa de tal empleo, se aparta del millonario y escribe por su cuenta: es en el triunfo de “Academias” 1898, cuando lanza aquel prólogo pragmático que precede a la primera de dichas novelas cortas”.

Si profundizamos un poco más este curioso caso de la literatura uruguaya, tendríamos que distinguir entre la personalidad Carlos Reyles, cuya naturaleza íntima conocemos en parte por su biografía y, sobre todo a través de sus escritos dominados por la tónica confesional, y la situación Carlos Reyles, que también conocemos mejor por su obra literaria, pero cuyo centro de irradiación está en su posición de ganadero adinerado, dedicado con entusiasmo y escaso fruto a su labor renovadora. Estas dos zonas, que en otro hombre pudieron haberse dissociado, se sumaron exteriormente en Reyles y el lugar donde conflictualmente se manifestó su vinculación y su mutuo re-

chazo, fue en la obra literaria. Por eso su literatura ocupó durante mucho tiempo una especie de tierra de nadie o tierra de todos, donde confluían las diferentes corrientes originales en estas dos esferas disímiles.

Por un lado lo atraían hacia el tratamiento de los grandes problemas nacionales, sociales y económicos desde el punto de vista de su situación particular, y a una interpretación filosófica que, arrancando del positivismo, se decora con una apelación a la energía aplicada a la vida, por otro lado, lo inclinaban a un escudriñamiento de las zonas oscuras de la conciencia, tratando de entender al hombre, en especial aquéllos de voluntad quebrada y que respondían al decadentismo finisecular pero su visión en esta zona obedece al criterio esteticista del modernismo.

Si bien este criterio es el dominante y para verlo basta con revisar sus primeras novelas "Por la vida", las "Academias" y "La Raza de Caín", ocurre que las dos esferas de su actividad entran a veces en conflicto como podemos observar en "La Raza de Caín" y, sobre todo, en "El Terruño", que reciben el impacto de las ideas expuestas en "La Muerte del Cisne" y del fracaso del autor en política. Pero además "El Terruño" merece el término del período conflictual, ya que en sus obras posteriores se inclina decididamente hacia el esteticismo literario en "El Embrujo de Sevilla", "El gaucho Florido" y "A batallas de amor, campo de pluma" y si bien en ellas encontramos algunos de los momentos literarios más felices del autor; en cambio, registrarán mucho menos del Reyles auténtico que vemos modularse entre 1888 y 1916, que respalda la obra de esos años con una personalidad compleja y contradictoria. ¿Qué ha sucedido? Dos cosas: ha entrado en crisis la situación Carlos Reyles que terminará por disolverse con la pérdida de su fortuna que lo desnuda y deja convertido exclusivamente en escritor; la persona Carlos Reyles sufre un proceso de maduración que lo aleja del decadentismo refinado y morboso de sus años iniciales y le confiere una seguridad y convicción que le permiten contemplar el mundo totalmente desde fuera, como un espectáculo (antes lo había contemplado desde adentro).

Dijimos que veíamos la persona Reyles más que en su biografía en sus obras literarias, y es natural, porque en ellas vació lo más íntimo de sí, aun lo que veló en su condición social. Todos los caminos pueden llevar a la literatura: Reyles siguió el confesional, de tal modo, que la literatura surge en él de una necesidad de desahogo interior

que, como todo desahogo, lleva implícito el ansia de comprenderse y explicarse ante los demás como ante sí. No fue, desde luego, un pensador, ni aportó una nueva visión de la naturaleza, ni las aproximaciones a que llegó con ayuda de las últimas novedades europeas, fueron permanentes.

Pero esas búsquedas no revelan que reconocía un enigma en las cosas, que ese enigma le atraía y que siempre intentó develarlo. El mundo se le presentaba como un misterio y dentro de ese mundo, participando en su misterio, estaba también él. "Sus ojos, estupefactos, parecían ver lo invisible y descubrir las íntimas y ocultas correspondencias del Bien y del Mal". Así dice de Tocles al terminar "La Raza de Caín" y así pensaba de sí mismo, pero concluida vida y obra, podemos decir que solamente le "parecía ver lo invisible", nada más que parecerle, pero lo que realmente vio fueron las contradicciones que operaban sobre su propia personalidad, el fluir de su conciencia, la discusión entablada en ella en torno a los caminos a seguir y a propósito de los temporales quiebres de su voluntad.

¿Por qué no será conveniente que de una vez por todas veamos en este hombre fuerte, activo y realista, que preconizó el valor todopoderoso del dinero y la energía egoísta aplicada a la vida, un soñador, un ser bastante débil, de voluntad quebradiza, capaz de gran indecisión como la que condena a sus personajes más afines? ¿Acaso no podemos sospechar en él una especie de hamletianismo shakespeariano que se manifiesta en la discusión continua en su conciencia sobre los caminos a seguir, en la sustitución de doctrinas afirmadas demasiado estentóreamente? ¿No conviene resaltar en él junto a los grandes proyectos realistas, los hondos desalientos, junto al impulso de fuerte actividad económica, la intensa sensualidad a la que se abandona gustosamente? La observación de su obra literaria nos permitirá descubrir la evolución de su personalidad y su modulación artística.

Reyles es, en general y en detalle, un magnífico personaje de novela cuya vida multiforme es de las que merecen ser comprendidas y tratadas por hombres de la categoría de Maurois, capaces de asir la esencia íntima y última del artista que estudia y de animarla en medio del cuadro complejo que corresponde.

A pesar de perseguir ciertos idealismos quiméricos propios de su juventud y de su soledad estanciera y, a pesar de su teoría del "sonambulismo vital", Reyles fue, sobre todo, un hombre realista en la concepción de su vida. "Para asir lo real hace falta situarse en las

cimas heladas, más allá del Bien y del Mal”, se repetía una y otra vez.

Siguiendo con la personalidad del narrador montevideano debemos consignar aquí algunos rasgos psíquicos, destacados por Josefina Lerena Acevedo de Blixen, una de las mejores críticas uruguayas: “Carlos es orgulloso y dominador e intransigente como lo va a ser siempre, y si también es comunicativo y hasta alegre, esto no disminuye en nada su modalidad áspera y su carácter indoblegable. Además, precisa poco de los amigos, ya que como su padre o como su abuelo, él también en el fondo es un solitario que, como si temiese los desengaños, se defiende de querer y guarda con celo la exteriorización de sus sentimientos”.

La soledad y retraimiento del escritor es confesada por el propio Reyles en “Soledad, fiel compañera”, en su libro de ensayos “Incitaciones”: “Desde niño, sin duda a causa de mi propensión a estudiarme y mirar el mundo como espectáculo, o porque no pudiera abrirme totalmente con los otros por falta de afinidad, empecé, aunque era de naturaleza muy comunicativa, a retrotraerme y aislarme. Sin que menguara por eso mi voracidad de vivir, me hice a ratos insular y adquirí el gusto de los goces profundos de la soledad. En cualquier sociedad solía aburrirme, o sentirme molesto, deprimido, obligado a parecer lo que no era. Estando solo jamás ocurría nada de eso. Al contrario, podía ser lo que era ¡preciosa libertad! sentía como aflozada toda mi personalidad y me invadía un íntimo contento y a veces la embriaguez del poder, el poder de reducir al mundo a mi mundo y vivir en él como un rey en su reino. Este estado de ánimo determinó presto la afición a leer, los gustos literarios y artísticos, el hábito de analizarme y analizar a los otros, la pasión de conocerme y conocer a los demás, lo que me volcaba a veces sobre el mundo y hacía enfrascarme en el gran libro de la vida, sin cuya lectura el poeta más alto y el filósofo más profundo se vuelven seres incomprendidos y obtusos. Pero esto me sucedía sólo por temporadas, no tardaba en volver a mis soledades del campo, donde hacía mis curas de agua y mis curas de reposo, contra todo mal. Allí restañaba las heridas que recibía en las lides mundanas. Convertía la soledad en sanatorio, residencia de placer y gimnasio. Fortificaba mis facultades, aprendía a ser, no a parecer. Desde muy temprano me dijo: “Puesto que todos los caminos conducen a la soledad, urge hacer de ella nuestra amiga íntima y fiel confidente”.

Se trata no solamente del primer novelista, del crítico docto y

capaz, del ensayista lúcido y vigoroso, sino de un filósofo auténtico, que, lejos de las abstracciones, exaltó entre otros valores fundamentales el culto integral del campo, en lo que tiene de fecundo, de recio y de fortalecedor, de propicio al despliegue de la voluntad creadora, al empleo de energías, a menudo viciadas por la molicie y la vanidad de los centros urbanos.

En nuestra literatura americana quedará como una figura única la de este solitario cultivador de “las exóticas orquídeas de la vida interior”, que no por eso renunció a la acción sino que, antes por el contrario, hubo de compartirla y que explicaba cómo “cada hombre tiene dos vidas: una para afuera, que por medio de palabras y actos lo pone en comunicación con el mundo; y, otra para adentro, arcana, misteriosa, de repliegue sobre sí, que lo convierte en una isla inaccesible para las demás criaturas” —no tan arcana esta segunda vida, apenas si es preciso decirlo— tratándose de quien yendo y viniendo de sus soledades, como en el verso de Lope de Vega, que el propio Reyles evocaba, traía de su aislamiento, con el resultado de sus introspecciones, de los tenaces análisis de sí mismo, ora criaturas de su imaginación, nutrida por la facultad de invención, por la potencia creadora del novelista, ora en torno de un pensamiento central, un puñado de reflexiones que había ido acumulando lentamente; y todo ello acuñado por el arte de la expresión como suma y compendio de su personalidad.

Mucho meditó y revisó el autor, acerca del mundo y de sí mismo, en los últimos tiempos, cuando, vuelto ya definitivamente a su patria, la estrella de su fortuna personal en eclipse, el destino le deparó una nueva posición, desde la cual el panorama de la experiencia se le presentaba bajo las formas de equilibrio y de depuración.

Así llegó, en la madurez de su conciencia, a causa del severo desengaño filosófico, a tocar el velo de las apariencias ilusorias, y poner su pie en las lindes del subjetivismo puro —casi del idealismo absoluto— este escritor realista de gran temperamento y gran estilo, que vivió su vida y su arte con la libertad y el orgullo de los “espíritus fuertes”, terminando en la entereza de su personalidad, la parábola de su existencia colmada.

PERFILES DE UN ESPIRITU DE “VOLICION VIRIL”: Y para concluir este capítulo debemos escudriñar en la vida de Reyles, señalar aspectos biográficos que amplíen la visión de su personalidad ya presentada en páginas anteriores.

El mejor estudio biográfico del insigne prosista rioplatense oriental es de la erudita Josefina Lerena Acevedo de Blixen, aparecido en la Biblioteca de Cultura Uruguaya.

Carlos Claudio Reyles Gutiérrez nació en Montevideo el 30 de octubre de 1868, siendo el tercero de los hijos de un matrimonio en el que había diferencias de edades, de gustos, de temperamentos y en el que se había establecido un perfecto acuerdo.

Su padre —Carlos Reiles Lorenzo— procedía de una familia de irlandeses llegados a la República Oriental y cuya ascendencia se pierde casi inmediatamente. Los Reyles fueron originariamente O'Reilly. Hay dudas respecto a si el verdadero nombre era Raile, Railé, Rahile, Rayle, Reile o Reille. El abuelo era Genaro O'Reilly Dayle, fundador de la familia Reyles. El empuje del viejo Reiles —padre de Carlos— mozo tropero y emprendedor nos hace recordar al personaje Primitivo de "Academias", ¿será simple coincidencia o el hijo quiere recordar en este ente literario a su aguerrido progenitor?

Padre e hijo poseyeron una misma manera de actuar, la misma manera de plantear bravamente las situaciones, una misma lealtad. Por eso Reyles admiraba a su padre, que era, en cierto modo, como él, y que tenía muchos de sus méritos y de sus cualidades más acusadas y mejores. Creemos verlo deambular calladamente, señeramente, por los cuentos y novelas del hijo literato: ¿Acaso Ribero en "Beba"; "Primitivo" (el bueno y emprendedor) de "Las Academias"; el viejo Crooker de "La Raza de Caín"; del mismo Tocles de "El Terruño" (no en cuanto a su atormentada y zigzagueante vida interior, sino en cuanto a la vida política y social) e, incluso Mamagela de esta última novela, especialmente su ansia de superación, su realismo y su amor al terruño, no es de una u otra manera Reyles padre?

'El no juega, ni pita, ni matea, ni tiene parejeros. Nunca le vide de manos cruzadas; cristiano bárbaro pa'el trabajo y pa'gastar series de esterlinas en toros, carneros, garañones pa'las manadas burreras, alambrares, sercos, calsadas ¿qué se yo?...', dice Reyles por boca de uno de sus personajes. Retrata allí a su padre, empecinado y enérgico, bravo en la lucha y estoico en la desgracia, y al que, cuando una revolución le deshace la hacienda, carneándole vacas y volteándole alambrados, sin lamentarse, vuelve a empezar. "Es como el ombú, no lo desacomoda ningún ventarrón". Admira, pues, su dinamismo, su sentido de la realidad, su modo de resistir los contrastes, sus proceder rectos.

Pero Reyles nunca supo acomodarse, siendo en este sentido muy distinto de su padre, cuya conducta siempre mesurada y serena, probaba que tenía un completo dominio de sí.

Carlos Reiles era romántico y apasionado. A los 40 años se casó con María Gutiérrez, en 1862. María era imperiosa, instruida, de acciones incontroladas, era el reverso de su esposo. De este matrimonio nació Carlos junto a dos hermanos más que no tienen importancia en su vida y que mueren pronto.

Nuestro novelista desde niño fue inteligente e impetuoso; caprichoso e indisciplinado; de gustos firmes y finos y sobre todo altivo. Ve a su madre relativamente poco, no conoce los transportes emotivos. De ella le viene esa vena de dionisismo ancestral que corre vitalizando a través de su vida y de su arte, y cuya máxima expresión está en "El Embrujo de Sevilla".

Su madre es una extraña para él que poco la ve. Prefiere la vida de la estancia al lado de su padre que es su amigo. Allí conoce la libertad, los sanos gozos del campo, desarrolla sus músculos, asiste a rudos espectáculos, está entre hombres bravos, se habitúa al peligro y halla en los gozos arriesgados una plenitud desconocida. Ya Reyles ama junto a su padre el campo y la estancia que aflorarán más tarde en sus creaciones literarias. Sueña con ser estanciero, tener dinero y parecerse a su padre. Junto a él ya aprende a montar en pelo y a parar animales junto a la vara. Es como su personaje Faustito de "El gaucho Florido". Del padre heredó la reciedumbre de su filosofía realista, que culmina en su obra "La muerte del Cisne".

Carlos tenía diez años cuando muere su madre, víctima de un ataque al corazón, mientras se bañaba en el río estanciero, donde se ahoga a pesar de los esfuerzos del marido que se lanzó al río vestido para socorrerla. Este episodio trágico lo recuerda Reyles en su novela "Beba".

Llega la época del toreo que electriza a la juventud montevideana. Reyles ama esta vida y va pues a los toros domingo a domingo, y torea algunas veces en becerradas. Está entre esos hombres "que se juegan el pellejo por un puñado de duros y más aún por las palmas". ¿De aquí proviene su hechizo taurino vaciado en "El Embrujo de Sevilla"? Se hace amigo de un personaje extraño del toreo que le acompaña hasta la cátedra universitaria a presenciar su vida. Reyles se desinteresa definitivamente de los estudios, atraído por los placeres, riesgos y locuras. Pasa las noches en vela, en los cafés, oyendo

hablar a gente de rumbo. Su vida amorosa es abundante en aventuras de toda índole. Carlos mezcla esta clase de vida con sus preocupaciones estancieras, ya que su padre enfermo se ha retirado a descansar.

“A la legua se ve que es gallo de riña”, dicen los rudos peones cabañeros constatando su “extraña inquietud”. En la ciudad es también un gallo de riña con ansias de dominio y de libertad, que salta atropelladamente las últimas barreras. Ahora ya no tiene más que un pensamiento: vivir. De esta época es su primera novelita “Por la vida” (1888).

Su vida se resume así: actividades rurales, literatura, toreo, esgrima, vida social, vida libertina y amor.

Indómito, mal educado, vivísimo de carácter, acre a veces, recio casi siempre, fácilmente excitable, Reyles pone empeño en vivir extensa e intensamente todas las posibilidades y tan a fondo y con tanto arte llega a vivir, que hay que reconocer que si escribe bien, vive aún mejor de lo que escribe. Es así más grande novelista al vivir que al relatar, porque vive prendiendo alas a la imaginación, creándose posibilidades imprevistas, y llevándolas a sus límites máximos.

Reyles viaja a España por primera vez en 1892 y ahora descubre lo que amaba sin haber visto antes. No es por eso un viajero más que, con ojos sonámbulos, ve sólo formas y apariencias. Ha llegado a Sevilla, a sentirla y la amará desde entonces como no la ha amado nunca ningún sevillano. Adivina la ciudad como poeta, viendo las cosas por dentro y viendo también lo que ya no existe, y así descubre y rehace y sueña a Sevilla, más que la ve. Así surge “Capricho de Goya” su cuento de 1902 y que va a ser motivo inicial y nudo céntrico de “El Embrujo de Sevilla”.

Se hace amigo de algunos periodistas y publica en “El Posibilista” de Sevilla su cuento “Doménico”, en 1892, a poco de llegar.

De vuelta de Europa, vuelve a dedicarse a las cosas del campo, su vieja pasión. Y es la infinitud del campo la que va a recoger la experiencia que trae de los hombres y las cosas. De ahí que en “Beba” sople la influencia innovadora que hace sentir también en las estancias y que es prueba del nuevo orden que implanta con espíritu moderno y reformista.

Después de publicar “La Raza de Caín”, en 1900, hace un silencio literario. Vuelve a Europa.

Ahora es casi un romántico y la juventud lo acompaña, sincera

y fervorosamente: Rodó, Pérez Petit, Blixen, Juan C. Blanco, Montero Bustamante, Cosío, Martínez Vigil y otros.

Ya en su país, funda "La liga de los trabajadores rurales", para así salvar al país laborando prácticamente. Expone un programa de acción social. Aparecen los conceptos ético-económicos ya enunciados en "Beba" por boca de Ribero. Pero el plan fracasa y Reyles se retira. Es un hombre de costumbres cortas. Posee la sabiduría de vivir, pero carece de la de llegar. Es un luchador más que un organizador, planea e inicia sus planes, sin llevarlos a cabo. No sabe ni aprendió nunca a concentrar sus energías largamente en un solo punto.

El Reyles creador de instituciones y perseguidor de quimeras antagónicas que le absorben toda su plenitud vital nos recuerda al personaje Reinaldo Solar de la novela del mismo nombre del novelista venezolano Rómulo Gallegos.

En 1905 se encuentra en París. Conoce a Bourget, Unamuno, D'Annunzio, Clemenceau, Berthou. Se hace muy amigo de Barrés. Eugenio Garzón, su amigo, le hace encontrarse con Rubén Darío, pero ambos permanecen silenciosos y no se comprenden. Se dedica a leer enriqueciendo su cultura, especialmente en lo filosófico. Descubre a Nietzsche, amalgamándolo con su realismo.

En 1910 aún está en París, donde aparece "La Muerte del Cisne", pero regresa apresuradamente, requerido por sus intereses personales. Su sede es ahora la capital argentina; es íntimo amigo de Leopoldo Lugones. Pero sus viajes a Europa se suceden ya por negocios, ya por diversión.

En 1927, al vender "El Charrúa" se va a ese campillo de Venado Tuerto, Argentina, que es lo único que le queda de su fortuna, donde pasa dos o tres años de retiro y de combate, en una nueva tesonera vida.

¿Es Reyles por este pasaje de su vida el personaje Pepe Arbiza de su novela póstuma "A batallas de amor, campo de pluma" que también se aferra a su última estancia "Talapenda"?

Europa lo llama de nuevo.

Está todavía allí, pero ya en muy difícil situación económica, cuando el gobierno de su patria lo designó Presidente de la Delegación que ha de representarlo en la Exposición de Sevilla en 1929. Lo acogen con inusitado entusiasmo porque es famoso y querido por los hispalenses, a raíz de su "Embrujo de Sevilla". El alcalde de la ciudad —Díaz Molero— al recibirlo expresó: "Si en una balanza

se pusiera lo que Reyles honró a Sevilla y lo que esta ciudad se honra al nombrarlo hijo adoptivo, seguramente pesará más lo primero, pues Reyles supo mostrarnos con belleza literaria sin igual, el espíritu de nuestra ciudad”.

Se realiza en la misma Sevilla, el 18 de octubre, el Gran Festival Literario Musical del Río de la Plata. Reyles está muy enfermo en casa y debe leer un trabajo suyo. Pide a su amigo, el poeta Carlos Rodríguez Pinto, ya famoso por su “Tríptico Andaluz”, que lea su trabajo, pero éste no tiene brío ni calor, según el novelista y, en medio de las protestas de sus amigos, se levanta y acude al acto. Este tiene gran resonancia, y no sólo por lo que toca a Reyles, sino porque es completado brillantemente por Alma Reyles —la hija del escritor— que hace conocer al público sevillano motivos de la música uruguaya.

Regresa definitivamente a Montevideo a fines de 1929. Está pobre, viejo y enfermo, mas, su agilidad mental, su firmeza y sus energías asombran. Su vida declina embelleciéndose; su derrota es por eso su mejor triunfo. Aún ha de dar a luz cuatro libros más. Ha vuelto más cenceño que antes, más cobriza y cetrina la piel, más sobrios los gestos, grave y combativo. Vive en una casita arrendada en Pocitos y desmantelada, por donde se cuelan los vientos. Pero él escribe impertérito. Su salud se quiebra sin que parezca darse cuenta. Apenas se alimenta, y sin embargo, ni los males físicos ni los morales lo llevan al desánimo. Ahora escribe refrescando el pensamiento en la memoria. Su nuevo libro es claro, vigoroso, con el estilo acerado que caracteriza sus obras, y que concibe igual en época de privaciones. Ama su tierra y ya no desea abandonarla.

Por esos años, Reyles renace de sus cenizas. Es nombrado Asesor Literario en la Comisión del Centenario y no mucho tiempo después —en 1932 Maestro Catedrático de Conferencias en la Universidad, al jubilar Carlos Vaz Ferreira.

Para el ciclo de conferencias del Centenario prepara un enjundioso trabajo sobre “El nuevo sentido de la poesía gauchesca”. El novelista oficia de crítico y adquiere su discurso un tono revelador, pues a manera de confesión de un realista, da el concepto que tiene sobre la creación realista.

En 1936 fue Delegado del Uruguay al Congreso de la Federación Internacional del PEN Clubs que se realizó en Buenos Aires, en cuyas reuniones se discuten las relaciones actuales de las culturas de Europa y América Latina. Reyles diserta acerca de la mentalidad

americana que se debate por ser universal y aislarse de las influencias europeas. También reconoce que la cultura sudamericana no ha logrado un estado de madurez suficiente como para forjar un nuevo ideal bien diferenciado, e influir sobre la cultura mundial.

Reyles poco a poco sale de la angustiosa situación económica en que estaba desde su última llegada a Montevideo. Es nombrado director del Sodie. Crea un cuerpo de baile y organiza una compañía nacional de comedias. Estrena una obra teatral suya —la primera y la única— tomada de un episodio de “El Terruño” y que tituló “El burrito enterrado”, pero es, desgraciadamente, una mala obra y que no gustó.

Su cuerpo está ya casi muerto pero aún entrega dos obras terminadas la misma mañana de su muerte, ocurrida el 24 de julio de 1938, a los 70 años. Su muerte es el símbolo de su vida ejemplar de fecundidad y energía. Su cuerpo descansa entre los muertos ilustres en el Panteón Nacional.

Reyles, el filósofo de “El Terruño”, “La Muerte del Cisne” y “La Raza de Caín”, el novelista de “El gaucho Florido” y “El Embrujo de Sevilla”, el soberano analista de los “Diálogos Olímpicos” y el hombre de los altos gestos y los nobles ensueños y de las manos limpias, tiene ganada la inmortalidad.

II

El ensayo nos da una idea completa de cómo el autor quiere que consideremos su tema, siempre dentro de los límites del tiempo y del espacio de los cuales dispone. Reflejo del humor y de la personalidad de su inventor, el ensayo también comparte la historicidad de toda creación humana, siendo así espejo grande o pequeño, claro o empañado, del período histórico en que vive el autor. Un escritor puede o no simpatizar con su mundo, pero, a pesar suyo, forma parte de dicho mundo, y quiera o no quiera, algo de él contagia a sus escritos.

El ensayo hispanoamericano, en conjunto, es un campo poco conocido, pues se ha estudiado mucho menos que la novela, la poesía, y quizás hasta menos que el teatro. Sin embargo, a pesar de su poca o escasa difusión —afirma el profesor Julio Orlandi en su obra “Literatura Hispanoamericana”— que “la literatura de ideas en Hispanoamérica se halla bastante desarrollada gracias al espíritu crítico característico de nuestros pueblos en constante ebullición. Esta misma

disconformidad permanente, traducida en frecuentes viajes políticos — o siempre pacíficos— explica este auge. Estos cambios de frente en la conducta americana obedecen, al menos en los pueblos más evolucionados de nuestro continente, a doctrinas sociales popularizadas en múltiples ensayos de corte filosófico. Por este motivo resulta difícil encontrar en nuestros ensayistas creaciones cuyo didactismo se proyecte hacia lo estético o literario”. Así se observa en dos motivos por lo abultado de la producción literaria del autor y por la escasísima bibliografía sobre nuestro ensayo americano. Únicamente queremos precederla con una pequeña introducción, simple y llana.

Se debe ahondar en el estudio de esta producción ensayística porque su función es muy considerable como tipo de prosa en que se exponen y discuten las cuestiones vitales latinoamericanas. Vitier señala y distingue tres tipos o contenidos en nuestro ensayo y cuyo continente es: la cultura de nuestros países, los problemas raciales y políticos y la emoción de lo histórico.

En general, diremos que el ensayo, que nació en 1580 con Montaigne y que aparece entre nosotros a mediados del siglo pasado y que adquiere mayoría de edad cerca de 1900, como tipo de prosa que mejor correspondió al modernismo, ha ido paulatinamente de lo abstracto o lo concreto, a las realidades actuales. Participa el ensayo de esas dos dimensiones: lógica y estética. Por la primera, se interna en las ideas, y por la segunda, se espacia en más artísticas funciones. Oscila entre estos dos mundos y altera la estructura que lo gobernó en sus orígenes.

El nacionalismo americano del ensayo nuestro se ve acentuado por el predominio que en su temática asume la sociología. Y, en general, esto no es más que un trasunto de lo que, análogamente, ocurre en la novela, la cual es también sociológica en gran parte (caso de “Doña Bárbara”, “Los de abajo” y “El Terruño” de Reyles, sociología uruguaya), donde su materia novelística gira en torno a la fenomenalidad, de los fenómenos de conciencia y los conflictos morales, de día y a tales conflictos humanos condicionados por los factores territoriales.

Antítesis es la novela europea centrada en el análisis de la personalidad, de los fenómenos de conciencia y los conflictos morales de índole universalmente humana, y, por tanto, más próxima a la Psicología.

Por eso, podemos aquí afirmar de paso, que muchas de las obras de Reyles por el contenido profundo de sus argumentos son una gra-

tísima excepción a la modalidad sociológica o nacionalista continental de la narrativa hispanoamericana y está mucho más cerca de aquella que se contempla en el Viejo Mundo.

Esta misma universalidad palpable en algunas obras de Reyles se puede rastrear también en su primer libro de ensayos “La Muerte del Cisne”. ¿Reyles pensaba o no en América al escribirlo? Es cosa que pertenece ya al reino de la suposición, pues en él nada se refiere ni directa ni indirectamente a su propia posición histórica. Sus ideas pueden tener aplicación a lo americano como pueden tenerla a lo europeo, a toda la cultura occidental.

Otra característica del ensayo americano lo señaló Unamuno en los primeros lustros de nuestro siglo al observar la ausencia notable de los problemas de índole moral, religioso y metafísico. Según Zum Felde, en el mismo libro referido, “esta observación unamunesca queda comprendida dentro del carácter predominantemente objetivista y extravertido del ensayo en estos países americanos”.

Mencionaremos, en este momento, cronológicamente, los principales ensayistas de América.

Con la superación de las etapas anárquica y romántica en América, y cuando nuestra literatura comienza a tener cierto aire de autenticidad, aparecen los primeros ensayistas que pertenecen a las generaciones nacidas entre 1830 a 1845 y 1845 a 1865. Destacan el ecuatoriano Juan María Montalvo (1832-89), autor de “Capítulos que se le olvidaron a Cervantes” y el puertorriqueño Eugenio María Hostos (1839-1903) con su “Moral social”.

A la generación de 1880 —semirromanticismo, tendencia a la filología, cosmopolitismo incipiente y aparición de un nuevo humanismo— pertenecen, entre otros, Manuel González Prado (peruano, 1848-1918), autor de “Páginas libres” y “Horas de lucha”; José E. Varona (cubano, 1849-1933), resaltando sus “Estudios literarios y filosóficos”; Justo Sierra (mexicano, 1842-1912) y su “Prólogo a Peregrinaciones de Darío”; José Martí (cubano, 1853-95), a través de “San Martín” y “Madre América”.

El ensayo durante el modernismo —1885-1910— respira un pleno cosmopolitismo ya maduro y con su marco histórico. En este período se halla una pléyade de ensayistas de fuste como el propio Rubén Darío (1867-1916) con “Los raros” y “Peregrinaciones”; el americanista José E. Rodó (1871-1917) en “Ariel”, “Motivos de Proteo”, “La Mirada de Próspero”, etc.; el venezolano Manuel Díaz Rodríguez (1868-

27), autor de “Sensaciones de viaje” y “De mis romerías”; el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), en “Esquisses” y “Sensaciones de arte”; el venezolano Rufino Blanco Fombona (1874-1944), con sus conocidas “Letras y letrados de Hispanoamérica” y “Espejo de tre fases”; los argentinos, José Ingenieros (1877-1925) y Manuel Ugarte (1878-1951), con “Crónicas de Viaje”, “Los tiempos nuevos” y “Visiones de España” y “Burbujas de la Vida”, respectivamente; Alcides Arguedas, 1879-1946; el boliviano autor de “Pueblo Enfermo”, y, finalmente, el colombiano Baldomero Sanín Cano y sus “Indagaciones e imágenes”.

Concluyendo esta visión retrospectiva en el acontecer ensayístico de América, detengámonos en el período postmodernista, iniciado en 1910 con Enrique González Martínez y su simbólico verso: “Tuércele el cuello al cisne de engañoso pelaje”, donde se evidencia una tendencia a ponderar e interpretar el mundo hispanoamericano y sus múltiples problemas; predomina lo social. Son señeros los mexicanos José Vasconcellos, con “La Raza Cósmica” e “Indología” y Antonio Caso y “El problema de México y la ideología nacional” y “El peligro del hombre”; el argentino Ricardo Rojas con “La Restauración nacionalista” y “Blasón de Plata”; el dominicano Pedro Henríquez Ureña a través de “Ensayos críticos” y “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”; el conocido mexicano Alfonso Reyes y sus “Cuestiones estéticas” y “El deslinde”.

Ya hemos manifestado, en páginas anteriores, que el escritor uruguayo contemporáneo Carlos Reyles, además de su literatura narrativa, materializada en cuentos y novelas, fue un excelente ensayista —uno de los mejores de su época en su país natal— por la profundidad filosófica de ellos y por la calidad literaria en que vertió esa filosofía tan particular.

Característica fundamental de la obra ensayística de Carlos Reyles es que ella no forma un apartado rígido, estático y desconectado del resto de su producción narrativa, sino que se encuentra en estrecha vinculación ideológica con ésta, ya que el novelador, muy a menudo, pone en boca de sus personajes sus teorías —o parte de ellas— como es el caso de Tito Ribero en “Beba”, o Tocles en “El Terruño”, o Julio Guzmán en “La Raza de Caín” o el pintor Cuenca en “El Embrujo de Sevilla”, para destacar solamente a los más evidentes.

Es inevitable hacer mención en un trabajo como éste —dado su interés de fenómenos intelectuales en el campo histórico de la cul-

tura— de los ensayos filosóficos del novelista Reyles, mucho menos difundidos que sus obras narrativas. Su resonancia en el ambiente intelectual latinoamericano ha sido escasa o nula; y esto último, no tanto por su carencia de valor intrínsecamente estimables, sino por su radical desvinculación y disonancia con los caracteres y tendencias generales de la mentalidad del Continente, dentro de la cual aparecen como un fenómeno mental aislado, personalísimo.

Max Henríquez Ureña, en su “Breve Historia del Modernismo”, afirma que Reyles no sobresa en el ensayo, a pesar de ser un hombre culto que dice lo que piensa, pues le falta la calidad de pensador. Sus ensayos, aunque sean el fruto de una inteligencia cultivada, no son obra consistente y perdurable.

EL IDEAL NUEVO

Es el primer ensayo de Carlos Reyles escrito en 1903; está dedicado a las clases capitalistas, a las que consideraba como las únicas verdaderamente capaces de organizar la robustez nacional (realismo económico). Encierra un progreso de vasta renovación y de “acción práctica”, síntesis de las ideas que sobre la producción defendía Reyles en aquella época. Todo el ensayo está escrito con el fin de condenar las taras del universitarismo, tesis que aparece más tarde definida en “El Terruño”. El problema económico-rural expuesto en “El Ideal Nuevo” arranca de las observaciones de G. Ribero, el protagonista de “Beba”.

“¡Qué pobre meollo, qué criterio obtuso, qué vista corta y torpe tienen los tragadores de viento del ideal latino y los idiotas sabios que al salir de la Universidad desprecian las actividades libres de los hombres de trabajo por creerlas indignas de su indigesta cultura, de esa cultura que enfrente de las realidades de la vida y de los conflictos en la existencia sólo les permite recitar pensamientos ajenos, grabados en la memoria como las romanzas de eximios tenores en los cilindros de los fonógrafos!”.

“¡Brillantes huecos e inconsistentes globos de jabón que estallan al contacto de todos los hechos reales! ¡Ilusos grotescos! Viven en el mundo de las vagas presunciones y sólo les es dado conocer la epidermis mudable de las cosas, jamás su esencia, íntima y eterna”.

“En el oro, en el metal vivo y nervioso, sólo perciben la materia inerte, no la fuerza acumulada y en valor humano convertida; en los bienes materiales, los tesoros que odian los desheredados de la

fortuna, no la vida, no la salud y la dicha que resultan del funcionamiento de un organismo sano y robusto, y en el trabajo el esfuerzo penoso y el pugilato de los egoísmos, no la admirable gimnasia donde se fortifican, mejor que en la escuela y universidad, la inteligencia, la energía, el carácter y las virtudes de los chicos y los grandes, de los ricos y los pobres, de los que van al colegio y de los que no pueden ir" (O. C.).

Las doctrinas de "El Ideal Nuevo" dieron origen a la Liga del Trabajo de Molles, cuya resonancia en todo el país fue ampliamente comentada.

Ya puede colegirse, pues que ese "ideal" a que se refiere en el opúsculo, es el mismo que años más tarde sustentará en "La Muerte del Cisne", con mayor aparato filosófico y literario; y el mismo que, más tarde aún, en 1918, destaque, con algunas variantes conciliadoras, en sus "Diálogos Olímpicos".

FILOSOFIA DEL IMPULSO Y DE LA VIDA: "LA MUERTE DEL CISNE"

Dejándose llevar del espíritu nietzscheano, que estaba de moda a principios del siglo, escribió en París en 1910 un libro de divagaciones sobre el poderío de la fuerza y del dinero "La Muerte del Cisne", dividido en 3 secciones: "Ideología de la fuerza", "La Metafísica del Oro" y "La Flor Latina". El título del libro parece —dice Max Henríquez Ureña en su "Breve historia del Modernismo"— un reflejo de la reacción que dentro del propio modernismo se acentuaba contra el periodo preciosista del movimiento: del mismo año en que publicó Reyles su libro es el famoso soneto de E. González Martínez "Tuércele el cuello al cisne...". Pero la obra de Reyles no es, como ese soneto, la condenación de la elegancia frívola en el campo de la poesía, sino que, en el fondo, resulta una inventiva contra toda concepción idealista de la vida", proclamando el fracaso del idealismo humanístico.

Oponiéndose, en parte, a "esta inventiva contra toda concepción idealista" imputada por Max Henríquez Ureña a "La Muerte del Cisne", el crítico uruguayo Alvaro Guillot Muñoz en su "Estudio sobre C. Reyles", aparecido en la "Historia Sintética de la Literatura Uruguaya", arguye que por error se le atribuye "la muerte del idealismo y la alabanza exclusiva de todo lo utilitario inferior. Reyles, "gran idealista", según lo llamó Rodó, no ataca más que ese idealismo periférico y libresco, contrario a la naturaleza de la vida y a todos los

impulsos del Cosmos; ese pseudoidealismo pueril y falsificado, o ese ascetismo tiránico y reñido con las normas naturales del mundo biológico que desconoce aquello que Reyles, adolescente de 17 años da en llamar “carácter guerrero de todos los fenómenos; tendencia del hombre a poseer y dominar”.

Elucubrando sobre “La Muerte del Cisne”, expresa Zum Felde que, a juicio suyo, “es el anti-Ariel, es decir, Calibán; pero un Calibán, no primitivo como el de Shakespeare o el de Renán (o implícitamente el de Rodó), sino ya civilizado, elevado a la categoría de homínido, dotado de intelecto teórico, sentando su filosofía, frente al alado genio del aire (al que da por vencido) como genio de la tierra”.

En esta obra, se muestra Reyles más como testigo que como juez. Comprueba el mal ciego del mundo y registra el son guerrero de las manifestaciones vitales, llegando a la conclusión de que “ser es luchar; vivir es vencer”.

Más adelante, el citado Guillot Muñoz agrega: “Es un hecho de expresión concluyente. Reyles usa palabras de dos filos, y las objeciones que se han hecho a la filosofía de la fuerza se apagan en falsas interpretaciones verbales. Esas palabras que pueden expresar conceptos desacreditados, significan en “La Muerte del Cisne” otros principios ideales, defendidos en planos superiores. Reyles los eleva, los dignifica. Así, cuando habla de la fuerza hay que pensar en la energía; cuando habla del interés o del egoísmo, hay que pensar en la gravitación sobre sí mismo, en el “juego de la voluntad”.

Reyles —dejamos entrever al iniciar el estudio de “La Muerte del Cisne”— ha asimilado a Nietzsche, amalgamándolo por su propio realismo pragmático. Logró así definir y organizar en cuerpo de doctrina, las ideas que ya informaba el espíritu de sus anteriores escritos. Desarrolla con lujo dialéctico y vigoroso estilo, la tesis nietzscheana de “la voluntad de potencia”, pero aplicada al plano del hecho económico de manera que, siendo el oro, el dinero, la forma concreta del poder real del hombre, la riqueza significa el signo y la técnica de la verdadera superioridad en la tierra.

Así, “todas las categorías intelectuales y morales del humanismo —se explaya Zum Felde “En el primer aniversario de la muerte de Reyles”, a raíz de “La Muerte del Cine”— que él llama “las entidades de las filosofías espiritualistas”, pasa na término secundario, y aun a convertirse en modos de inferioridad para el individuo y para la cultura, en la nueva tabla de valores de lo real”.

a) “IDEOLOGIA DE LA FUERZA”, nombre de la primera parte del libro de Reyles, establece que la ley de la fuerza es la que rige inexorablemente todos los fenómenos del universo, incluso la vida humana y la civilización misma, siendo, por tanto, quimeras las teorías de igualdad, fraternidad, altruísmo, desinterés, etc., con que especula el siglo.

“Sea lo que fuere —consigna Reyles— lo cierto es que, a pesar de nuestras repugnancias metafísicas, sobre todo por lo que toca a la vida y más aún del alma nos llevan a considerar los fenómenos, cualquiera que sea su índole, como hechos de fuerza, si no parece muy profana la expresión, extendiéndose buenamente por fuerza el nombre común y sintético de las energías naturales”.

“La fuerza es el alma del mundo y la causa primera de todas las cosas”.

O, más adelante: “Desde el naturalismo jonio acá, desde que las cosmogonías y las éticas pierden su carácter divino y se convierten en explicaciones naturales del universo y la conducta, los fermentos activos de la fuerza entran más o menos secretamente en la composición de las ideas”.

A pesar de la profunda tesis sostenida por el uruguayo estanciero-literato, siempre se da maña para deslizar algunas frases primorosas y livianas que alivian la tensión temática: “La humanidad como las coquetas empedernidas, ama los aderezos que la hermosean, aunque sepa que son postizos, añadidos y falsas joyas”.

O, a veces, le traiciona su fácil pluma y su ideología filosófica se dilata y deshilvana en consideraciones de tipo literario: “La remota y misteriosa India es el pudridero del espíritu religioso; en las aguas muertas de sus mil cultos monstruosos y extáticos, brotan lujuriantes los nenúfares de la contemplación ascética y del nirvana, entre cuyas raíces y tallos mueren sofocadas las tímidas vegetaciones de la voluntad de vivir”.

Vuelve su lirismo más adelante: “En la intrincada selva de Zarautstra, donde se oye la flauta de Pan y retumban las carreras de los centauros, las virtudes ascéticas huyen despavoridas, como vírgenes medrosas, ante las desatadas pasiones y libres fuerzas naturales, faunescas, fecundas, que coronan de frescos pámpanos la bicorne testa de Dionisios y restablecen el culto del riente Dios”.

Reyles insiste una y otra vez sobre su ideología de la fuerza, diciendo: “Las firmes columnas de su trono (la fuerza) son las leyes mismas de la vida. Sea lo primordial de ésta el deseo de poder

de Hobbes, o la lucha Darwiniana, o la voluntad de dominación de Nietzsche, o la voluntad de conciencia de Fouillee, o la expansión de la vida de Guyau, o la vida creadora de Bergson u otra ley no formulada aún por labios mortales, el hecho brutal de la Fuerza triunfante surge del disforme vientre del caos; anida en el alma de todas las cosas, de las religiones, de las filosofías y del amor mismo y es así como el fuego sacro del universo. Nadie, ni cosa alguna, escapa al imperio de la terrible divinidad, en cuyo calificado y pomposo cortejo figuran humildemente, los dioses del Olimpo y los gusanos de la tierra”.

Finalmente, diremos que Reyless se deja llevar por un lenguaje modernista que nos recuerda a la manera rubendariana por su vocabulario e interés. Sea el ejemplo siguiente: “El misterio de que se nutren las religiones, se rompe como un hechizo al influjo de un conjuro eficaz. Las Iglesias, vírgenes violadas por el Saber, amarillean y enferman, y con ellas palidecen en el mundo la estrella del reino espiritual. Y coincidencia peregrina: allí donde éste fue más efectivo y avasalló más tiránicamente las conciencias no ya la clorosis, sino, el acabamiento de todas las energías y la parálisis, dan seguros indicios de un lúgubre e inevitable fin, como si el pecado capital de desarraigar la planta humana de la tierra y cultivarla en místicas estufas, entrañase la terrible penitencia del agotamiento, la esterilidad y la muerte.

”Jerusalén llora las diligentes y briosas virtudes que encendieron la llama activa de la fe en el pecho de Pedro el Ermitaño y provocaron la colosal marea de las Cruzadas; en la ciudad eterna muere el poder espiritual, que ya fue enterrado en Menfis, Efeso, Eleusis y Delfos, y en todos los sagrados lugares de la tierra donde el animal místico labró en piedra dura sus ansias ardientes de lo infinito, el peregrino apasionado lee tembloroso sobre las informes ruinas, la fugacidad de las cosas eternas y la nadería de las cosas humanas”.

Como crítica personal a “Ideología de la fuerza” diremos que la hipótesis es clara —claridad que nace de las muchas veces que Reyless gira en torno al tema. Es un ensayo largo, amplio y eminentemente filosófico, que dificulta su comprensión. La dificultad no está en lo que dice el autor, sino en la manera como lo dice: usa mucho la hipérbaton y la frase de período largo que oscurece la prosecución ideológica. Su lenguaje es típicamente modernista, con mucho de Rubén Darío, genio y figura de la época de “La Muerte del Cisne”.

b) “LA METAFISICA DEL ORO”, es el segundo de los ensayos de este primer libro. Reyless procura demostrar que el dinero, el capital, re-

presenta la suma de aptitudes inteligentes y positivas de que el hombre es capaz, debiendo, pues, lógicamente, nuestra actividad, nuestra moralidad, tender a la valorización y desarrollo de esas aptitudes. La riqueza, energía humana acumulada y poder concreto efectivo, es la manifestación de la ley universal de la fuerza en el reino de nuestra especie y el factor fundamental de las civilizaciones.

Así siente que el oro “es el habitáculo misterioso de la voluntad de dominación de los hombres y los pueblos, y representa valor humano, substancia anímica, la virtud extractada de las generaciones que fueron, y es así como la semilla de la voluntad; el germen que atesora en potencia todos los actos del pensamiento y todas las realizaciones del deseo”.

Y agrega Reyles: “el oro es esa fuerza interior misteriosa que otros nombraron antes sin conocer su esencia ni explicarse su papel, fluido divino, voluntad, instinto vital, inconsciente, que ha movido siempre a la humanidad”.

Reyles señala el parentesco que hay entre la fuerza y el Oro, de quien es legítimo heredero.

En muchas páginas defiende la causa del dinero, adoptando una actitud hiperbólica (¿acaso una actitud personalista dada su calidad de rico estanciero?): “Su lengua es universal; su religión pasa por encima de fronteras, desiertos y mares, estimulando por doquiera las energías creadoras, los egoísmos acaparadores, las ambiciones combativas, los deseos, las esperanzas y también los intereses sórdidos, que por su misma crudeza se convierten en altruísmo. Son las virtudes que gozan de gran predicamento en la corte del dios blondo, y ellos deciden del triunfo.

”La única aristocracia es la aristocracia del dinero”.

e deja mecer Reyles por el exotismo modernista, manifestado ya a raíz del primer ensayo: “Por tantas y tan profundas razones, como brin e a una el laurel y la corona de rosas, franca o hipócritamente, lo pueblos se preparan para la conquista del vellocino de oro, que ya Jasón fue a buscar a la remota Cólquida y Colón a la soñada Cipango”.

c) “LA FLOR LATINA”, cierra “La Muerte del Cisne”; el escritor simboliza en París (en el París de 1900, tan amado por los latinoamericanos), el fruto de esa falsa cultura humanística, intelectualista, cuya decadencia le parece evidente. Celebra la agonía del Cisne en canto de robusta prosa. “Para muchos conceptos la flor de la dulce

Francia, la ciudad Luz, París es el símbolo y el término de la civilización grecolatina”.

Este ensayo es fluido, suave y cadencioso. Se respira aquí el lirismo narrativo del autor uruguayo: “La metrópoli de las perspectivas armoniosas, delata, aun a los ojos menos expertos y hasta en los más ínfimos detalles, la elegante preocupación del sibarismo mental. No sólo es voluptuoso el corazón sino también el cerebro. De los boulevards magníficos, hirvientes y sonoros de fiebre y de los boulevards modestos en que los anticuarios exponen sus costosas baratijas; de los inmensos museos, verdaderos panteones de las civilizaciones fenecidas, y de las iglesias viejas y milagreras como reliquias de edades santas; de las mil exposiciones de arte, que avivan el deseo de la riqueza y los gustos costosos”.

Debemos, para cerrar esta visión de “La Muerte del Cisne”, citar nuevamente a Reyes, en una especie de conclusión de la ideología expuesta en estos ensayos: “La renuncia del Espíritu como Lázaro de la vida es inminente. La humanidad ha perdido la confianza en su Mentor. El viejo idealismo no tiene ninguna virtud eficaz. Esos mismos pueblos que lo cultivaron se acercan al escepticismo. Francia, Italia, España pagan muy caro su irrealismo y el crimen de haber preferido la idea al hecho, la palabra al acto, la razón mística a la razón física”.

“Les pertenece su pasado pero no su futuro, por no haber reconocido todavía que la Fuerza es el elemento divino del universo, como el Oro es el elemento divino de las sociedades”.

En resumen, podemos decir de “Los diálogos” que la precisión de pensamientos sabiamente ensamblados, la lógica de conceptos originales y vívidos, la cultura sin alardes exhibicionistas; la audacia sin reservas, la visión valerosa de la realidad del Cosmos y de las voliciones humanas hacen de este ensayo viril una pátina de medular reflexión y donde no está exento un lirismo envolvente. ¿Lirismo? Sí, a pesar del contenido filosófico, existe un lirismo inherente a la obra de todo artista, de todo refinado artista que escribe con el estilo cincelado y diáfano de la pulcritud de su pensamiento y de la forma.

Ahora estamos en condiciones de poder interpretar el porqué del título de “La Muerte del Cisne”. Como buen modernista rubendariano, Reyes simboliza y personifica, quiméricamente, el Cisne con todo lo espiritual, optimista e ideal de la Humanidad, el fin y reemplazo de esas idealidades, por el imperio materialista de la fuerza y el predominio del oro.

DEFENSA DE LAS ILUSIONES VITALES: "DIALOGOS OLIMPICOS"

El Segundo de los libros de ensayos de Carlos Reyles es "Diálogos Olímpicos", publicado en 1918 en Buenos Aires, en una hermosísima edición ilustrada por López Naguil.

"La Muerte del Cisne" era una obra de comprobación implacable, una presentación de hechos reales, escalonados con destreza, después de haber pasado por el filtro de la inteligencia y de la dialéctica de Reyles. De ellos se desprende la conclusión de que las filosofías naturalistas están absolutamente reñidas con los anhelos del hombre. Y lo que Reyles, ese gran inquisidor de la vida, buscó, fue el eje para armonizar la ilusión con la naturaleza inflexible.

En su meditación madurada, llega Reyles en "Diálogos Olímpicos" a conclusiones amplias, humanas, de un pacifismo superior compatible con los conceptos actuales del internacionalismo, en las que se contemple la vida sin salirse del terreno de la realidad, para elaborar así una ideología sólida que nada tiene que ver con las utopías de los pensadores ingenuos o ilusos.

Alguien dijo por ahí y con toda razón que "Reyles es idealista y artífice de tan egregia prosapia como el autor de "Ariel", agregando que "Si la filosofía de Rodó entusiasma, alienta, realza, pule y perfecciona, cosa análoga hace la desconocida y negada filosofía reyliana. Que ambos parten de distintos puntos de vista y se orientan por divergentes desfiladeros, no hay por qué negarlo; pero los dos arriban a la preocupación de una personalidad humana mejor cultivada, más apta, más armónica y dominadora".

Es indispensable señalar que "Diálogos Olímpicos" ha merecido los más entusiastas y serios comentarios de la crítica contemporánea. Así, por ejemplo en "La Nouvelle Revue Française" puede leerse, a propósito de esta obra: "Por la serenidad y la altura de miras que evidencian estos diálogos entre Apolo y Dionisios, de un lado, y Cristo y Mammón, por otro, son dignos de Renán y de A. France. Carlos Reyles tiene la imaginación metafísica del primero, la penetración y la gracia del segundo.

Abel Doysié, redactor del diario "Clarté", ante la hondura filosófica de "Diálogos Olímpicos" afirma que "Reyles es uno de los pensadores más originales de nuestra época.

Durante la conflagración europea, el espiritualismo altivo de Reyles, se manifestó antes de la publicación de los "Diálogos". Al defender la ideología francesa durante la guerra, el pensador publicó en

Buenos Aires: "Latinismo y germanismo", "Los Pendones de Francia" y "Nuestro espiritualismo", artículos vibrantes de entusiasmo por la causa latina, que revela la sensibilidad y la altura del autor.

En "Diálogos Olímpicos" —dice A. Guillot— "la riqueza de puntos de vista y arte de ataviar con imágenes las ideas abstractas se evidencian en las argumentaciones de los Dioses. Reyles busca esencialmente, la conciliación de la razón del Cosmos y la razón del hombre, la fatalidad y la libertad, la voluntad de poder y de expansión y la voluntad de conciencia, es decir, la armónica energía universal, el elemento divino".

Y más adelante: "Los "Diálogos Olímpicos" establecen la ruta conciliadora entre la ley universal y la humana y marcan la máxima fulguración del pensamiento reyliano".

La defensa de las ilusiones vitales que asoma en "La Muerte del Cisne" y se puntualiza en "Diálogos Olímpicos" aparecen también en "El Embrujo de Sevilla", por boca del pintor Cuenca.

La intensidad dialéctica de los "Diálogos", donde las ideas no entorpecen la galanura de los sesudos discursos de los dioses, ha hecho decir a Henri Suarés que esta obra "responde a la más noble misión del arte de escribir".

Reyles, en el escenario del siglo xx, es un forjador de ideas líricamente meditadas, en las que se muestra ampliamente partidario del triunfo del Derecho, la Justicia y la Democracia.

En estos "Diálogos" intenta atenuar sus odiosos capitalismo de "La Muerte del Cisne", conciliándolos con los principios ideales ya señalados y que en aquel libro condenara expresamente como vanas verbalidades, llamándolas "entidades de las filosofías espiritualistas".

Pero, esta nueva posición del ensayista no es de especulación espontánea; responde a la demanda de un factor histórico: la guerra europea, que produce tan grande conmoción en las cabezas como en los Estados. Al par de la militar, se ha entablado la guerra literaria. La ensayística mundial de 1914 a 1918 tiene, en su mayoría, sentido beligerante. Reyles experimenta este fenómeno colectivo. Como la mayoría de los latinoamericanos, siente herido en carne propia su amor por Francia, pues, su cultura, a pesar de todo, es francesa, como lo es la de esa mayoría intelectual del Continente.

El peligro alemán sobre París le obliga a salir en su defensa. Rebelándose entonces contra sus conclusiones de la víspera —su filosofía de la fuerza, del oro, del poder— manifiesta Zum Felde en su "Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana", se declara por

el idealismo de la razón y del derecho contra el realismo del hecho y de la voluntad; y reconoce el imperativo, frente a lo real-natural, de lo real-humano, es decir, de la realidad espiritual, aunque llama a ésta “ilusión vital”; considerándola necesaria al hombre como lo único que puede dar sentido a la vida, la cual, en sí misma, carece de sentido”. Los valores ideales aparecen, pues, legitimados. Pero para no contradecirse demasiado con sus tesis de antes —así, al menos él lo supone— concierta una alianza, por la cual hace derivar esto de aquéllo; es decir, que el imperio de los valores espirituales de la cultura depende del enriquecimiento y el poder económico de los pueblos. Obviamente, sus argumentos se agotan todos dentro de la sofística y de la dialéctica de sus “Diálogos” y sólo queda la afirmación de su propia personalidad”.

“Diálogos Olímpicos” estaba originalmente formado de tres ensayos: “Apolo y Dionisios”, “Cristo y Mammón” y “Palas y Afrodita”; este último no se escribió nunca.

Apolo, la inteligencia, se reconcilia con Dionisios, el instinto; Cristo, el amor, la bondad, con Mammón, el egoísmo y el oro; Irene, la vida, con Pandora, la ilusión. Zeus representa la energía original del cosmos y de la vida.

En “Apolo y Dionisios”, el primero de los Diálogos, revisa, precisamente, el eterno y esencial conflicto de la fuerza y del derecho, de la idea y del hecho, de la libertad y de la necesidad, del hombre y del cosmos; en suma, la antinomia de lo real y de lo ideal, dentro de la cual se desarrolla el drama de la humanidad. El autor se esfuerza en armonizar el naturalismo trágico de Dionisios con el racionalismo ordenado de Apolo, empleando los más sutiles argumentos; y llega a reconocer, en fin, la legitimidad y aun la necesidad de los valores ideales en la vida humana, si bien llama a estos valores del espíritu “ilusiones vitales”. Estas ilusiones serían, en su concepto, lo único que puede dar su sentido a la vida, “la cual, en sí misma, carece de sentido”.

El ensayo está revestido de una forma mítica y alegórica, fluida y elegante, digna de la pluma del novelista imaginativo: “Yo salí del vientre moreno de Latona —dijo Apolo— para iluminar al mundo y reducir a sabias euritmias las discordias de los mortales. Los dioses con sus divinas manos me lavaron en aguas purísimas y pusieron por mantillas, sutiles gasas, que un cinturón de oro a mi cuerpo sujetaba. La severa Temis, la que vela por la ley y la regla del universo, no

quiso verme nutrir a los pechos de mi madre y llena de amorosa solicitud me dio a beber el néctar y la ambrosía de los dioses”.

Reyles, antes de ensayista puro, es escritor por excelencia, cualidad que lo hace detener la continuidad ideativa para aflorar su estilo puro, diáfano y lírico: “De los floridos bosques, sonoros como arpas, salían, ya en ordenadas procesiones por núbiles canéforas presididas, ya en gozosos tropeles los cortejos de Dionisios y Pan: las vacantes coronadas de hiedras y rosas; los sátiros de orejas puntiagudas y patas de cabra; las ninfas perseguidas por los traviesos faunos; los centauros piafadores y los silenos ventrudos; frenética muchedumbre que hacía sonar con báquico furor platillos y sistros, zampoñas y tamboriles, pífanos y címbalos”.

Concluye Reyles su “Diálogo de Apolo y Dionisios” diciendo que “la lucha de la Fuerza y la Justicia, vale decir, de la ley del cosmos y la ley del hombre, es la historia del mundo”.

De igual modo, en el segundo de los Diálogos, entablado entre Cristo y Mammón, la conciliación se opera sobre las bases ya concertadas entre Apolo y Dionisios. Cristo sería en este caso la “ilusión vital”, aunque el autor se esfuerza —más que en el primer caso— en supeditarlo, haciéndole servir al imperio realista del dios oro, quien, según él, y por sus medios, hará efectivo en la tierra el bien de los hombres, que el Cristianismo no ha podido realizar.

Mammón, el viejo dios de la mitología iria, aparece renovado y adaptado a la civilización contemporánea: “De arrollé, por medio de la gimnasia del trabajo, hasta hacerla equivalentes, las aptitudes de todos, nivelaré las bolsas sólo con suprimir las prerrogativas fundadas en el capricho y no en la utilidad social, y haré visibles los hilitos de plata y oro que unen misteriosamente a los hombres, las sociedades y los pueblos. Y cuando todos vean su imagen reflejada en los ojos de los otros, los hombres se harán íntegramente solidarios, reinarán la libertad, la justicia y el amor y empezará realmente la edad de oro de la humanidad. Antes no, dice el demonio de la riqueza”.

El tercero de los Diálogos “Palas y Afrodita”, no llegó nunca a aparecer. Siguiendo lógicamente el plan, hubiera debido responder a la tercera parte de “La Muerte del Cisne”, “La Flor Latina”, así como los publicados responden a las dos primeras partes de aquel libro.

EL IDEALISMO OTOÑAL DE "INCITACIONES"

El tercer libro de ensayos de Reyles, "Incitaciones", apareció en 1936, ampliamente difundido en nuestro país, por haber sido publicado por Editorial Ercilla.

En él, de tono pesimista, se resume como conclusión de que siendo todo, en la vida humana, un perseguir de aquellas "ilusiones vitales" —ya aludidas en los "Diálogos Olímpicos"— el secreto de la fuerza y la felicidad está en el poder de forjarlas y en el esforzarse por realizarlas; lo subjetivo primando sobre lo objetivo: pero, a condición de que no se realicen jamás, porque entonces, mueren. Filosofía escéptica si la hay, aunque mucho más cerca de lo real humano que la otra y a lo que ha llegado el viejo escritor, libre ya de la soberbiosa tutela del ex millonario.

Recoge aquí sus meditaciones más íntimas y logradas sobre la vida y la literatura. Una atrayente pátina de vejez, pero de vejez fecunda y prestigiosa, envuelve estas páginas. Quien las lea, no podrá regatear su aquiescencia silenciosa, como homenaje justo e íntimo.

Es un libro brillante por su hondura, inquietante por su seriedad, y en él se revela la profunda esencia artística de ese gran escritor que fue Carlos Reyles.

En "Incitaciones" aparecen en el siguiente orden: "Soledad, fiel compañera", "La Vida y la Moral", "Arte de Novelar", "Don Quijote. La locura del famoso hidalgo y nuestra locura", "Don Juan. Materia literaria y esencia donjuanesca", "Marcel Proust y su mundo fantasmagórico, surgido de la memoria del olvido", "Paul Valery, el diamante pensante de Francia" y "Resonancias de Sevilla. Los órganos estéticos de la ciudad bruja".

a) "SOLEDAD, FIEL COMPAÑERA": Reyles divaga literariamente sobre la soledad ignota del hombre que lo hace escastillarse dentro de sí mismo; "cada hombre tiene dos vidas: una para afuera que le pone en comunicación con el mundo, y otra para adentro, arcana, misteriosa, de repliegues sobre sí que lo convierte en una isla inaccesible para las demás criaturas. Claro que este aislamiento no es absoluto. Este aislamiento convierte al hombre en un enigma: se hace impenetrable".

Agrega: "es el caso que aun en los raros instantes de perfecta comunidad de sentimientos, aun en los arrobos del amor, los mortales son mundos impenetrables los unos para los otros".

La vida de relación de los hombres los va poniendo en contacto superficial, por fuera solamente, ya que nunca somos en el fondo lo que aparentamos; de aquí nuestra soledad, incluso frente a los seres que más queremos. Sin embargo, “esta soledad inmersa en el espíritu humano es la que ha impulsado al hombre, desde que salió de su animalidad, a ensayar modos de ponerse en comunicación con los otros”. Recordar que todos los inventos tienden a concretar esta comunicación anhelada.

Añade a continuación: “la vida social entera ¿qué es sino un ensayo de comunicación, una tentativa para abreviar la amorosa sed del ser humano? Sin embargo, a pesar de todo este gigantesco esfuerzo no hemos podido descuajar de nuestra alma la soledad”.

Para Reyles, el hombre miente y no es sincero para no enfrentarse con su soledad. Como ejemplar de ser humano menos solitario que fraterniza más y miente más precisamente por ser pura vida hacia afuera, es el político, a quien justifica en el fondo.

El hombre no puede vivir en soledad (se necesita ser un bruto o un Dios). La mayor parte de nuestra vida pende de los estímulos que nos vienen de los otros.

La tónica predominante en “Soledad, fiel compañera” es la presencia de un lenguaje filosófico y profundo: “Es preciso que la vida interior sea muy tensa y rica para llenar el vacío que alrededor nuestro produce la soledad. Los infinitos diálogos del hombre con el mundo quedan reducidos a un indeterminable monólogo y es un milagro que ese monólogo no resulte aburridísimo.

Pocos son los que se solazan en su propia compañía; pocos a quienes los fastidie la pantomima interior; pocos los que gusten de contemplarse en el espejo que le presenta el yo profundo al yo superficial. Para el caso, sería menester que cada uno fuese grandioso espectáculo y no pobre paisaje o yermo desolado. Por eso, la mayoría no soporta la soledad.

Reyles hace finalmente una confesión de fe profunda: “No soy filósofo, me creo bastante sociable y a pesar de todo adoro la soledad y le debo quizás los goces más profundos y plenos de mi existencia, que sin embargo siempre abundó en exaltaciones y plenitudes de las cuales mis libros y actividades no dan ni remota idea”.

Su lirismo es manifiesto en cada página de su ensayo: “La existencia es como una agria montaña que subimos penosamente, salvando abismos insondables, precipitándonos a veces en ellos, para descender a toda prisa luego de haber alcanzado a la cumbre. Pronto

llega el invierno, caen las hojas y viene la tragedia de la vejez. Todos nos abandonan, se van las golondrinas, se va la alegría de vivir, se va el amor; parten las ilusiones, los sueños, las esperanzas”.

b) “LA VIDA Y LA MORAL”: Reyles reflexiona en este ensayo sobre la eterna pugna de la moral contra la vida y cómo ésta se impone siempre y engendra a veces una especie de bien a espaldas de la moral. Reconoce el evidente predominio actual de la vida por sobre la ética. Da como ejemplo la hegemonía de la actitud femenina de “vivir la vida”, con la crisis del pudor, de la moral burguesa. Claro que ésta es una nueva actitud frente a los hechos. Es una nueva moral que viene a desplegar a otra.

No pierde el autor su imaginismo literario salpicando así sus ensayos filosóficos: “¡La vida! niña mimada de los hombres y los dioses. Apolo y Dionisos la coronan de laureles y pámpanos, Palas le da lanza y escudo, su gracia, Afrodita, Hermes, las divinas sandalias, Poseidón las perlas del mar, Plutón los tesoros de la tierra y Deméter pone en sus manos la espiga de oro y Artemis en sus ojos verdes, un rayo de luna. Y así armada y engalanada por las voluntades olímpicas, sabedora de los secretos de tierra y cielo, echa la vida del brazo de la ilusión por los caminos del mundo a combatir la muerte”.

Pierde validez y profundidad el tema con la descripción que hace Reyles del apasionado arte de poner fichas en las mesas de juegos de Monte Carlo o la descripción del combate boxístico entre Carpentier y Sullivan.

c) “ARTE DE NOVELAR” es uno de los más enjundiosos ensayos de Reyles —especie de confesiones estéticas del autor— terreno que pisa más firme y realísticamente. “Hasta en las sociedades primitivas —dice nuestro ensayista— existió la necesidad íntima y orgánica del hombre de crear mundos imaginarios y solazarse en su contemplación o vivir dentro de ellos apasionadamente”.

Con respecto al espíritu dominador del género novelístico, dice: “La novela ha ido paulatinamente suplantando a los otros géneros literarios hasta llegar a ser el género literario por excelencia debido a que refleja mayor y más palpitable porción del alma, de la vida y del mundo. Lo abarca todo y todo contribuye a aumentar sus prestigios. El novelista posee todos los medios necesarios para crear muchas cosas, hechos, actitudes, etc., además de tener la propiedad de modelar a sus personajes. El novelista es de todos los hombres el que más se asemeja a Dios”.

Reyles reafirma aquí su tesis de que la novela moderna debe ir más allá de lo meramente recreativo y vertida en el prólogo de "El Extraño", novela de "Las Academias", refutada por Juan Valera en sus famosas "Cartas Americanas". Así se expresa nuestro gentleman-farmer uruguayo: "Lo importante, lo álgido no es el asunto, ni la intriga, ni las aventuras, ni la realidad fielmente copiadas, ni los elementos filosóficos, morales, políticos o psicológicos que pueden atesorar comúnmente dándole, si oportunos, si necesarios para la evidencia de los personajes o el paisaje espiritual, mejor peso específico al relato. Todo esto tiene sus funciones y su valor dentro del organismo novelístico, ya que la novela no es sólo obra de belleza, sino también una indagación al fin, del hombre y sobre todo de lo que lo atrae. Pero lo esencial es la calidad y la fuerza de la ficción y el arte con que el novelista coordina, anima y trueca los elementos heteróclitos que le suministra la imaginación, la vida, el saber en elementos estéticos con los cuales urde la trama sutilísima de sus mundos mágicos".

Prosigue Reyles: "La novela está al margen de "la deshumanización del arte" de que hablaba Ortega y Gasset (puede suceder cuando se llega a la novela pura), ya que tiende a abarcar cada vez porciones más dilatadas y profundas de la vida, su materia prima es lo humano, y por más que el artista lo supera al novelarlo e invente y nos dé lo posible en vez de lo real y sea su análisis pura psicología imaginaria, es lo humano demasiado grande para acallararlo por completo en la sinfonía novelesca".

Reyles hace una límpida descripción de la evolución de la novela hasta llegar a la psicológica —donde él se queda aprisionado— con el predominio del análisis de los estados de alma y los espejismos interiores. "El asunto, la intriga, las peripecia, lo que juzgábamos realmente novelesco pierde su valor, deja de interesarnos así como la realidad que antes buscábamos hasta intentar convertir la novela con el realismo y el naturalismo, en copias de aquélla, olvidando que la novela, por ser arte, es creación".

En una de sus últimas páginas nos explica Reyles la razón de ser de sus personajes —problemas de "Beba", de "La Raza de Caín", etc.: "No vacila en afirmar que los personajes más reales y vívidos son los inventados, los que un autor concibe en sus entrañas, nutre con su sangre y a su término da a luz como la madre al hijo".

d) "DON QUIJOTE. LA LOCURA DEL FAMOSO HIDALGO Y NUESTRA LOCURA". Interpretaciones, motivos y mitos españoles se cruzan a menudo en la mente de Reyles en esta última etapa de su vida. Este en-

sayo es su “filosofía sobre don Quijote como símbolo de nuestra locura”, como espejo de lo que somos. En él se inspira su construcción sobre lo que llama “nuestro incurable sonambulismo”. Temprano había conocido este extraordinario libro. Desde los 14 años en que recibió en el colegio como premio un ejemplar del Quijote había “vivido viviendo el Quijote”.

Reyles afirma que “España siempre ha estado inmersa en esta locura caballescaca de don Quijote y que se acentúa en todos los españoles de los siglos áureos que persiguen la quimera de mantener y prolongar su imperio español. Cervantes al cimentar su personaje se ha mirado a sí mismo, ha mirado a los otros y ha mirado acaso a la España alicaída”.

“Cervantes sabe, desde que don Quijote empieza a limpiar las armas —argumenta el novelador oriental— que va a oponer el mundo de la ilusión al mundo de la realidad, lo que dará pie a muy cómicas peripecias, pero también sabe o siente primero que el delirio de grandeza de su héroe se parece extrañamente a las ordenadas, rigurosas y fantásticas imaginерías del hombre cuerdo”.

Sigue Reyles más adelante: “Don Quijote, especialmente después de la aparición de Sancho, va libertándose de Cervantes, empezando a crecer desmesuradamente hasta transformarse en el símbolo de nuestra divina y tragicómica facultad de soñar y oponer a las demás realidades nuestros sueños. Don Quijote vive soñando y nosotros también. Somos, desde luego, algo menos locos que él, no creemos en los gigantes, los magos y las hadas; pero hemos creído y creemos todavía en otros seres más estupendos y fabulosos de la mitología”.

“El ilusionismo del cuerdo es infinitamente más vasto que el del loco con la diferencia que a menudo inventa patrañas y luego se convierten en aspiraciones batalladoras y luego en realidades tangibles y durables”.

Y al igual que don Quijote, andamos tras la verdad, tras el ideal, tras la mentira saludable.

e) “DON JUAN. MATERIA LITERARIA Y ESENCIA DONJUANESCA”. En franca oposición al ensayo anterior, Reyles —al igual que una serie de críticos contemporáneos como Pérez de Ayala, Azorín, Maeztu, Marañón— toca el tema de don Juan al cual señala como “el mozo calvatuerno de la voluptuosa Sevilla contrapuesto al casto caballero de la ascética Castilla”.

Don Juan y Don Quijote encarnan los dos polos opuestos del enamorado universal. Aquél simboliza los ímpetus del amor de los

sentidos. Este el amor ideal, desinteresado y limpio de apetencias carnales. El primero engaña, burla, viola, hace sufrir; don Quijote no hace sufrir, sufre él.

“¿Qué es don Juan?”, se pregunta Reyles: “Es muchas cosas, pero sobre todo, ansia de gozar, más o menos violentamente, y rebeldía contra lo que se oponga a su satisfacción”.

Carlos Reyles justifica complacido el acierto de Tirso de Molina de haber elegido a Sevilla, la más española de las ciudades peninsulares, como sede del donjuanismo caballeresco de este mítico personaje: “Si el donjuanismo siempre fue una obsesión de los caballeros españoles, que “no perdían coyuntura en amores ni en hazañas” tuvo que serlo más aún en la ciudad bruja donde el cielo de añil, el aroma embriagador de las flores, la sangre cálida, todo invita al amor y al goce”.

f) “MARCEL PROUST Y SU MUNDO FANTASMAGORICO Y REALISMO, SURGIDO DE LA MEMORIA DEL OLVIDO”. A fin de analizar los sustratos profundos de la obra de Proust, Reyles va planteando una serie de cuestiones vitales, como por ejemplo: 1. Que todos los seres tienen un instinto creador y dominador que los impulsa a imponer su voluntad y a soñar y convertir sus ficciones en realidades.

2. Que nuestro perpetuo estado de alucinación se debe al reemplazo inmediato de ilusiones que fenecen por otras nuevas que afloran.

3. Que el escepticismo —la inquietud actual— (en 1935) arranca de la imposibilidad de creer en nosotros mismos; sentimos que hemos dejado de ser, como antaño, la medida de todas las cosas y que éstas entran en patético conflicto y como resultado el ansia de conocernos mejor y encontrar la roca dura del alma.

El autor concluye sus observaciones en torno a Marcel Proust afirmando que “después de don Quijote, su obra es la más acabada expresión literaria del sonambulismo universal, ya que no sólo atañe a las materias, sino a las cosas también”.

Proust, según Reyles, eligió como materia novelable el mundo de la representación por excelencia, “el gran mundo donde el individuo y la personalidad se evaporan”. “El tiempo es, para el novelista francés, lo que la fatalidad para Esquilo o Sófocles. Esta noción patética del tiempo que pasa transformando el presente y el pasado, los seres y las cosas, no permite, como acontece con los personajes y los episodios de las novelas corrientes, la cristalización regular en sólidos

geométricos del relato, sino que todo se nos ofrece a los ojos fundiéndose en los cambiantes espejismos del tiempo”.

Proust, de acuerdo con esto, acude solamente a la memoria del olvido —dejando al margen la memoria voluntaria— ya que es la única que puede recrear. Reconoce el autor de “A la sombra de las muchachas en flor” y “A la búsqueda del tiempo perdido” el vasto subconsciente que llevamos en el alma y una psicología que considere al hombre no sólo con su mundo perceptible en gran parte únicamente para cada individuo, sino con su pasado, por eso los personajes proustianos no son personas muy accesibles.

Concluyendo, diremos que a Proust le interesa la realidad interna, no la visible y externa, la memoria de la vida, no la vida, y de la memoria lo olvidado.

g) “PAUL VALERY. EL DIAMANTE PENSAnte DE FRANCIA”. Reyles pretende extraer de la obra de Valery algunas esencias fundamentales que permitan comprender ciertos problemas nuevos que plantean la líquida acción precipitada y más que medianamente ruinosos de los viejos valores del pasado. Y Valery, como un valor neto, refleja estos problemas.

Valery es un intelectual moderno, sordo a las últimas modas literarias y a las actitudes mentales del mundo actual. Opone la conciencia clara a la oscura, lo consciente a lo subconsciente.

El francés es un novelista que no adora ni las sirenas interiores, ni la bacantes; la idea nítida, la precisión del pensamiento, la perfección de la forma, la clara belleza, la poesía pura —he aquí sus ídolos— m nifiesta el escritor uruguayo.

h) “RESONANCIAS DE SEVILLA. LOS ORGANOS ESTETICOS DE LA CIUDAD BRUJA”. Ya dijimos que Reyles, por razones étnicas y sentimentales, fue un enamorado de Sevilla y un enamorado incondicional, además. Su sevillismo llega a su clímax con “El Embrujo de Sevilla” y “Capricho de Goya”, en segundo término. Pero encontramos este mismo sentimiento laudatorio en el último de los ensayos que conforman “Incitaciones”.

Como ahondaremos sobre él —su sevillismo— en su “Embrujo”, aquí solamente señalaremos algunos aspectos no repetidos en sus novelas.

Así explica Reyles su embrujamiento por la ciudad andaluza: “Las grandes ciudades cuando en ellas se penetra por primera vez originan impresiones muy diversas, pero sin intimidación, sin cordialidad. Pero con Sevilla sucede lo contrario. Ella, la ciudad de los

círculos mágicos, tan contradictoria, se pone a nuestro alcance; habla, canta, ríe y llora, se nos entrega desde el primer instante pero al mismo tiempo nos desarma y nos conquista”.

Vuelve Reyles a ser el lírico de siempre, cualidad permanente en él que humedece como el rocío temprano nuestros espíritus observantes: “Las rúas angostas, las plazuelas, no muy espaciosas nos tratan de tú. Los patios soledosos sugieren dulces sedancias. Las fuentes de rotundos azulejos o mármol tienen arrullos de paloma, cantan amorosas canciones. De las rejas floridas emanan efluvios de simpatía. Acaso un chulillo se inclina tanto para decirle argo a una moza barbiana, que cae al suelo del borrico que monta”. “Ya te reiste, perita en durse, ya eres mía, aunque no quieras; pero me vas a querer; me lo da er corasón”, exclama, y vuelve a montar, avanzando pegadito a la vereda para echarle flores a las caras bonitas que pasan. Si no lo hiciera se creería deshonrado. Quizás dos comadres riñen y se ponen, con gracia fina, de oro y azul. El viajero, sonrío. La manola, cargada con un número de maletas incalculables, va recorriendo las humildes calles, perseguida por los cantaores, la fragancia de los claveles reventones y el tufillo a aceite frito de las frutas de sartén, entre lo que es pináculo el rubio churro, suspirando siempre por la morena taja de chocolate”.

LAS VIVENCIAS REDIVIVAS DE “EGO SUM”

El último libro de ensayos de Reyles es “Ego Sum” escrito en 1938 y de publicación póstuma. En él, reactualiza y repite parte de su ideología primigénita de “La Muerte del Cisne”, “Diálogos Olímpicos” e “Incitaciones”.

Por ejemplo, en INTRAMUROS DE LA SOLEDAD, repite el tema de “Soledad, fiel compañera”, de “Incitaciones”, resumido en los siguientes pensamientos: somos impenetrables y solitarios. Nadie nos conoce ni conocemos a nadie. Para comunicarnos nos disfrazamos y mentimos, quedando al fin más solos.

“Histriónismo y sonambulismo (que trata en su ensayo de Don Quijote en “Incitaciones”) tienen capital importancia en la vida de los hombres y ponen sobre el tapete nada menos que los fundamentales problemas del conocimiento y de la personalidad”.

Habla, más adelante del tipo intro y extravertido: “Los hombres viven con un pie en la sociedad y otro en la soledad, más hundidos en la primera o en la segunda, según vivan para afuera o para adentro.

El vivir para adentro es lo propio de los representantes del espíritu. La soledad es el clima de las almas insulares y la condición de la fuerte vida interior”.

EN EL MARAVILLOSO SONAMBULISMO DEL HOMBRE —segundo ensayo de “Ego Sum”— el uruguayo insiste sobre el mismo tema anterior y ya esbozado en “Incitaciones”, de que ciertas inclinaciones extrañas acentúan extraordinariamente la facultad de soñar de las criaturas que completan su conmovedor y maravilloso sonambulismo.

“Dormidos o despiertos soñamos; los sueños nos impulsan a obrar y correr tras las ilusiones que forjamos; éstos, adquieren, en ocasiones, tal intensidad, que se convierten en nuestras realidades profundas, porque son las que necesitamos y queremos con alma y vida; de ellas nacen las ilusiones constructivas que truecan los sueños en verdades más o menos durables”.

EN LOS GRANDES TIPOS LITERARIOS, persiste Reyles en el quijotismo como espejo de lo que somos, que nos hace engendrar quimeras y correr tras ellas; y, al igual que don Quijote, nos dan razón de existir, de obrar, de pensar, de inventar.

Desde su adolescencia inquieta y absorbente, Reyles ha divagado sobre este sonambulismo quijotesco. Así lo expresa en este tercer ensayo: “Esta idea de que todos habíamos perdido el juicio, o mejor dicho, de que nunca lo tuvimos, me causó extraordinaria impresión; a poco andar descubrí que los sueños nos hacían obrar, luego dime cuenta que muchas veces se convertían en realidades durables, porque eran lo que ansiábamos con alma y vida; después aprendí que a ellos se debía todo lo grande que había hecho el hombre sobre la tierra, incluso el haber salido de la animalidad; por último, observando nuestro maravilloso sonambulismo, llegué a concluir que lo que le da sentido humano y racional a la vida, es la locura del mortal; que sin ella la vida no tendría. Y en efecto, como creen Schopenhauer y Nietzsche, la vida no tiene finalidad ni explicación; pero el hombre, el ilusionismo del hombre, le da una: la humana persecución de la libertad, la justicia divina, el bien y el progreso, etc.”.

EN MAR DE FONDO DE LA CRISIS MUNDIAL, el más extenso de los ensayos de “Ego Sum”, es una visión del aspecto internacional, político, social, económico de la humanidad, en una etapa de crisis. Es una serie de tres apartados ideológicos: En el primero, el autor montevideano señala que: a) el hombre ha dejado de ser la medida de todas las cosas (ya enunciado en ensayos anteriores); b) el hombre ha creado un humúnculus que se vuelve contra su creador; c) el caos del

mundo es un reflejo de nuestro propio caos, y, d) Europa o la Barbarie.

En el segundo, aparece Reyles preguntándose “¿qué somos?, ¿qué queremos?, ¿qué podemos?”

Y el tercero, “La arena movediza y la roca dura del alma” se explaya acerca del rumbo fijo del destino humano.

Todos estos pensamientos filosóficos de interés universal fueron gestados y vertidos en Uruguay por Reyles, a su regreso a la patria, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial que le tocó vivir y palpar en Europa; y, al comprobar el optimismo y tranquilidad de sus conciudadanos ante los grandes problemas que se estaban ventilando en el mundo. Para él, este “optimismo inconsciente es ceguera, insensibilidad, no actitud precavida y valerosa”.

Su voz se hace estentórea para gritar que “es necesario construir una nueva cultura que venga a reemplazar a esa otra que se acaba”. “Hay anarquía total física y psíquica. Y además miseria y dolor. Hemos perdido, entre tantas conquistas, el inmenso poder de ilusionarnos”. ¿Y por qué ha sucedido todo esto? Porque el hombre ha dejado de ser la medida de todas las cosas. Este caos del mundo es un reflejo fiel de nuestro propio caos. A juicio de Reyles, una nueva cultura basada en la civilización industrial, fabricada por la propia humanidad en los matraces y retortas de sus fantasmagorías, ha reemplazado a otra. Reyles la llama humúnculus.

Como el hombre ha dejado de ser la medida de todas las cosas, es necesario buscarnos y forjarnos una nueva ilusión vital, a fin de definir qué somos, qué queremos, qué podemos.

Prosigue el autor afirmando que evidentemente hay crisis —porque se han creado valores para la muerte, en vez de crearlos para la vida—; que es tránsito hacia otra cultura con otras vivencias; pero no hay decadencia, que es acabamiento, fin. Es una cultura basada en la ciencia. “Nuestro ascetismo actual está en los laboratorios, en las Universidades, etc., que significa heroísmo, progreso material, libertad”.

EN EL ESTILO ES EL HOMBRE, el quinto ensayo de “Ego Sum”, Reyles se reviste de una plena autoridad literaria para profundizar en la creación artística, visto a través del estilo. Por eso justifica que cada pueblo americano busque su expresión idiomática como cada escritor busca su estilo, para lograr su literatura. Agrega que en América son contados los escritores “que mantienen cordiales relaciones con la gramática, la retórica y comercio con los clásicos (no para imitarlos sino

para sorprender los secretos de su léxico, riqueza de vocabulario, el arte sutil de los giros, etc.) y de ahí las manquedades y cojeras de la expresión, el estilo indiferenciado, pobre, incoloro, aguanoso, sin nervio, ni relieve ni vigor”.

“No hay virtuoso de la frase sin señorío absoluto de la lengua; de lo contrario, el escritor auténtico no sería aquel que acierta a decir cabalmente lo que los otros hombres piensan de un modo vago, caótico, y no lo pueden expresar. El puede. En cada oración proyecta su alma, asegura que existe, proclama paladinamente: “Ego Sum”.

La buena sintaxis, el buen gusto, etc., no son suficientes para lograr la expresión propia, y el idioma no tendría el timbre original, eco fiel del espíritu del creador, si no tuviera estilo. Sólo dicen “Ego Sum” los escritores que tienen un estilo.

Reyles utiliza una comparación alegórica para enfrentar al escritor fácil y al escritor que labora su obra con sangre: “Y esto es el escritor que posee el don, la gracia y la ciencia, sortilegio; el otro, es puro subterfugio. El lenguaje de éste se compone de signos sin alma, el de aquél de signos cabalísticos. Su estilo semeja una casa de sabia arquitectura, bien orientada y llena de aire y de luz. Por los anchos ventanales entra el jardín a las piezas y las decora. En el frontis se lee este letrero: “Aquí vive y lucha un hombre”. La casa del pseudo-escritor mal construida, de aspecto sospechoso, ostenta otro cartel que reza: “Aquí no vive nadie”. Y es verdad. “El estilo es la imperecedera estatua del escritor”.

El último ensayo de “Ego Sum” es LAS FLECHAS DE CUPIDO, donde Reyles expone los siguientes tópicos: la mujer moderna, la castidad del desnudo, ¿crisis del pudor o crisis de la mojígatería?, la moral austera del deporte, la revancha del cuerpo y culto de la belleza, la fuerza, la vitalidad, todos ellos girando en torno del amor, pasión sentida por todos, pero que nadie conoce sino por su propia e incompleta experiencia, diferente, por otra parte, a la de nuestros semejantes.

“Hasta las ideas más abstractas, si se escudriñan sus misteriosos orígenes, tienen una encendida raíz de amor”, expresa Reyles.

“Por la manera como siente y comprende el amor, le sería dable al psicólogo sagaz inferir lo que es y lo que hará una criatura humana en su vida”.

Es difícil definirlo. Varía con el clima, las estaciones, la altura de los años. Cada época, cada país, cada criatura lo siente de distinta manera.

“El amor —manifiesta nuestro ensayista— aun el más platónico,

aun el divino, es afán de posesión, si no material, espiritual, si no del objeto, del amor mismo”.

Símbolo del amor es la mujer y su poder de hechizar, de cautivar.

III

En la parte anterior (II), intentamos un esbozo —a ratos leve, a ratos detenido— de la obra de Reyles en torno a su ideología filosófico-literaria manifestada a través del ensayo, que aparecía macizo y sesudo, interesante y originalísimo y, vertido en un lenguaje puro y diáfano que nos adelantaba el estilo límpido y sereno que campea —señorial y castizamente— en su literatura narrativa.

Ahí aseguramos que esta producción ensayística era de gran categoría americana e incluso universal que, desgraciadamente, es poco conocida por gran parte de nuestro público lector y culto de América.

Es, sin lugar a dudas, en la prosa narrativa —cuentos y novelas— donde radica el sentido universalista y americano, por lo tanto, de este escritor uruguayo fallecido en 1938. ¿Quién no ha leído de él sus novelas “Beba”, “El gaucho Florido” y sobre todo su inmortal obra cumbre: “El Embrujo de Sevilla”? ¿Habrá alguien que se precie de conocer y avalar nuestra literatura americana que pueda negar su categoría de gran señor de la novela en este continente del Nuevo Mundo y la importancia que tuvo en la evolución y auge del género en su patria y en América misma? ¿Acaso no se le señala —obligadamente por su donosura y calidad— junto a Azuela, Isaac, Gallegos, Rivera, Alegría, Arguedas, Blest Gana, Latorre, Güiraldes, etc., los más preclaros noveladores de la América Latina?

Creemos que es previo, antes de estudiar sus obras de este tipo —cronología de ellas, gestación, caracterología, ubicación en tal o cual movimiento o escuela, importancia, influencias, etc.— ubicar a Carlos Reyles temporal y espacialmente en ese acontecer de la creación narrativa en nuestro hemisferio. Y, para dar una idea de conjunto, observar la existencia o inexistencia de la novela americana e incluso, el ser o no ser de la autenticidad americanista de esta literatura continental enfrentándola a la madurez y vetustez de la literatura europea, por ejemplo.

¿Existe o no existe una literatura hispanoamericana?

Aún hoy se plantea con bastante frecuencia la cuestión preliminar de la existencia de una literatura hispanoamericana. Es, sin duda,

una polémica que, afortunadamente, y en forma paulatina, va atenuándose, ya que son los más los que reconocen —o van reconociendo— el ascendiente de nuestra literatura.

Los que niegan o negaban su existencia fundamentan su posición aduciendo, en primer término, el escaso número de nuestros géneros literarios cultivados y más escaso el de las obras producidas con lo que confunden el sentido de la propiedad con el de la cantidad; y, en segundo término, la fragmentación obligada de una posible literatura americana en literaturas nacionales aisladas que se conocen muy mal entre sí.

En cambio, aquéllos que defienden —y ardorosamente— la existencia de una literatura nuestra admiten cierta autenticidad y contenido americanista en ella, palpable en algunos géneros más que en otros; cierto rasgo cualitativo y cuantitativo en géneros como el narrativo en prosa (cuento y novela) y el poético, especialmente. En cuanto a otras manifestaciones literarias, como la literatura de ideas, verbigracia, esbozada en nuestro capítulo anterior, dejamos entrever la existencia y autenticidad de una ensayística americana, abundante y heterogénea que se desplaza fluida y raudamente en torno a nuestros temas americanistas. ¿Que le falta el carácter universalista y ecuménico de los ensayos europeos? Es indudable. ¿Pero le quita esta ausencia de universalismo razón de ser y razón de existir a nuestra literatura de ideas? Es obvio que no. Puede privarla de esa calidad superior adquirida lenta y ancestralmente por la europea y que es inmanente en ésta, pero no puede negarla ónticamente porque sería absurdo.

Aquellos negadores de la literatura de la América española que se escudan en una postura comparativa de valores con la europea —y española particularmente— es indudable que pueden tener razón en su negación. ¿Pero es forzosamente necesario que nuestra literatura, para que exista en un plano axiológico de carácter universal, deba poseer las características que le son propias a la literatura española o aquéllas de la francesa o italiana, logradas a través de milenios de existencia? ¿Acaso estas mismas literaturas europeas señaladas debieron acomodarse a las remotas literaturas grecolatinas para adquirir su razón de ser y su propia idiosincrasia?

En el caso de la literatura americana, y transigiendo con ambas posiciones antagónicas señaladas frente al problema de la existencialidad de ésta, debemos establecer que puede dicha manifestación artística no haber tenido la macidez y valía que es de rigor en el siglo

pasado; pero en la presente centuria, y especialmente en la actualidad, tiene, en definitiva, una posición de americanismo y autenticidad que le permite ubicarse junto a otras literaturas, manteniendo la debida distancia, originada por su menor temporalidad y lo heterogéneo de los pueblos que forman el continente de la América hispana.

El escritor guatemalteco Santiago Argüello, en su obra "Modernismo y modernistas", afirma que existe una literatura americana y que sea cual fuere su calidad, es nuestra, lo que le da cierta autenticidad —valiosa o no— para el concepto europeo o no americano. "Si ésta es exigua, tampoco le quita validez. Claro que si se limitara a afirmar nuestra mísera influencia en el concierto estético mundial y su poco importe en el balance mundial, sí que habría duda".

Concluuyamos que si bien nuestra literatura fue infantil, balbuceante e imitada por lógica, hoy —con un sello ideológico, sentimental y hasta idiomático particularizado— ha alcanzado su hispanoamericanidad en las letras castellanas.

Hemos hablado de americanismo literario. ¿Cuál es nuestro americanismo? Quien mejor ha estudiado este concepto es el crítico uruguayo A. Zum Felde en "El problema de la cultura americana": "Nuestro americanismo literario —dice— no ha pasado aún del plano de la objetividad pictórica (que no es lo mismo, sino lo contrario, que pasar al plano de la objetividad, pues éste es movimiento de expresión y aquél de impresión) es trasunto de un realismo de categoría predominantemente geográfica; paisajes, costumbres, tipos característicos: he ahí su contenido sustancial".

En la novela ha producido obras de valía magistral, tales como "La Vorágine", "Don Segundo Sombra", "Doña Bárbara", "Huasi-pungo", etc. Pero tal pintura de la naturaleza y los caracteres, por más rica y vigorosa que sea, como tal pintura, ¿alcanza a ser expresión espiritual del hombre americano, en su realidad intrínseca?, se pregunta Zum Felde. Evidentemente, no.

¿EXISTE O NO UNA NOVELISTICA AMERICANA?

Como consecuencia de la cuestión anteriormente tratada en este mismo capítulo, deberíamos colegir idéntica problemática e idéntica polémica en torno a la existencialidad o inexistencialidad de la novela hispanoamericana, en donde su menor radio de acción da pábulo para una discusión más detallada y objetiva. Largo y engorroso sería

seguir metódicamente la evolución de aquella discusión a través de obras literarias, su caracterología y afirmaciones o negaciones de críticos americanos sobre la materia.

Desde ya podemos afirmar algunas consideraciones generales sobre la novela, desprendidas del problema del existencialismo de nuestra literatura:

1. Si aceptamos allí la evidencia de una literatura hispanoamericana, es obvio que también exista una novela, que es su género literario más representativo y más calificado.

2. Nuestra novela, al igual que el nacimiento y primeros pasos de cualquiera otra novelística universal, e incluso al igual que cualquier otro género literario, fue en sus comienzos imitativa, balbuceante y de poca calidad frente a la macidez y contenido de otras obras del género narrativo y aun para nuestro gusto estético como americano exigente.

3. Pero, afortunadamente, la novela actual —a partir de “Los de abajo”, “Don Segundo Sombra”, “La Vorágine”, “Doña Bárbara”, “El Mundo es Ancho y Ajeno”, etc., y entrando en esta centuria— ha encauzado su continuidad creativa en surcos de evidente originalidad y americanismo literario, dejando atrás la etapa imitativa.

Estas afirmaciones globales y establecidas a priori, nos permiten ahondar un poco en el problema de la existencialidad de la novela sin temor de obscurecer su captación que nos faculten para formarnos un juicio al respecto.

Entre los críticos que negaban la existencia de la novela americana se encuentra Luis Alberto Sánchez quien ya en 1933 y 1939 afirmaba en su “América, novela sin novelistas” que aún no había novelística porque “una golondrina no hace verano, ni veinte buenas novelas constituyen una novelística”. Pero en su “Proceso y Contenido de la Novela Americana”, de reciente publicación, ha cambiado de parecer: “América comienza ya a ser pasto de novelistas, es decir, a parir novelas a costa de su Novela, de su gran Novela esencial y definidora”.

Luis A. Sánchez —para llegar a la primera de sus afirmaciones— tejía su tesis de la siguiente manera: ¿por qué existe la novela (o novelística) francesa y no la argentina, o la chilena, o la venezolana, etc.? Dejando de lado razones históricas, complejidad y riqueza temática, visibles en las letras francesas aparece el siguiente hecho: los escritores galos poseen ya un tono propio, tienen un acento familiar, que los asimila y distingue de los demás.

¿Ocurre lo mismo con la novela americana? Amamantada durante 150 años, con excesiva gula, a los pechos de Francia, resulta difícil discernir, a través de la lectura de tal novela, cuándo sus temas y detalles son propios y cuándo meros reflejos foráneos. Por abundantes y numéricos que hayan sido tales libros, mientras carezcan de un tono propio, carecerán también de personalidad, lo que equivale, a juicio de Sánchez, a la “virtual inexistencia” de una novela (o novelística) aunque haya muchas novelas o libros impresos conteniendo tramas novelescas. “Muchas novelas no dan una novelística, así como muchas personas no hacen un ejército”. “Si el hallazgo de un acento propio a través de las últimas tres décadas ha modificado ese criterio, hay que clamar albricias”.

Admite que ahora no es tan imposible reconocer una novela mexicana, chilena o argentina.

El crítico Agustín del Saz en su “Resumen de la historia de la novela hispanoamericana”, reconoce la existencia de la novela en América, la que a partir de 1925, en que apareció “La Vorágine”, y de 1929, en que apareció “Doña Bárbara”, adquiere patente de categoría.

BREVES REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Trataremos, pues, de dar algunas nociones breves acerca de la novela hispanoamericana, de su parcelación y evolución, cualidades distintas, importancia, diferencia con la novela europea, etc., para así luego entrar de lleno a presentar la obra de Carlos Reyles en este concierto —cada vez más amplio— de la novela de nuestro continente.

La prosa imaginativa en nuestra América ha partido del procedimiento descriptivo y se complace en la exhibición de lo propio o de lo que se estima como tal. “Pero en este siglo, ya no ha de ser simplemente novela americana —sobre lo americano— sino específicamente novela de lo americano: la novela que descubre a un continente”, manifiestan Carisono Berenguer y Arturo Bogliano en su obra: “Medio siglo de Literatura Americana”.

En los 25 primeros años del siglo se observa en cada literatura americana una intención nacionalizadora, distinta, que parte de la voluntad estilística del modernismo y, paulatinamente, va incorporando nuevos instrumentos expresivos que enriquecen la actitud estética. Los novelistas han preferido buscar rasgos característicos en el paisaje agreste y en los pobladores de llanos, montañas, selvas, para

plasmar en aquellas vidas insulares un nuevo mundo artístico. Pero, existen numerosas novelas y cuentos dignamente logrados que toman el tema de las ciudades; generalmente buscan la nota noveladora donde afloran los conflictos sociales.

“La Vorágine”, “María”, “Raza de Bronce”, “El Matadero”, a la vez que ahondan en el estudio de caracteres típicos del ambiente americano, utilizan los grandiosos escenarios naturales del continente. La revolución mexicana; las sabanas de Venezuela y sus llanos; las selvas de Colombia y los caucheros; los valles de Perú, Bolivia, Ecuador y la explotación del indio; las pampas argentinas y la transformación del gaucho argentino y uruguayo en peón de estancia, etc., todo ello forma el campo de las narraciones extensas de América. Sólo el uruguayo Carlos Reyles y el argentino Enrique Larreta se lanzan, por influencias del Modernismo, por rutas exóticas.

I. Grosso modo, ¿cuál sería el camino seguido por la novela americana? La novela se afirma en Hispanoamérica en el siglo XIX, después de al unas tentativas aisladas, hechas en los siglos XVII y XVIII. Entra por cauces de inesperado vigor que aceleran su desarrollo y le llevan a través de variadas tendencias. Sigue, en su desarrollo, corrientes que ya existían en Europa, y después, las tentativas que se suceden a lo largo del pasado siglo, un retraso que en el actual desaparece.

De la picaresca procede “El Periquillo Sarniento” y “Don Catrín de la Fachenda”, de Fernández de Lisardi, que, con éstas, ofrece una obra en que hay rasgos prerrománticos.

El Romanticismo, como impulso nacional, se manifiesta primero en relatos en los cuales la parte narrativa se halla combinada con descripciones de tipos y costumbres, como en “El Matadero”, del argentino Esteban Echeverría. El mismo apunta hacia la historia cercana. Esta preocupación irá luego unida a la de pintar una sociedad en “El Mendigo”, de V. Lastarria y, sobre todo, en “Amalia”, de José Mármol.

El relato, nacido en los suburbios y en las ciudades, con aquellos autores, se desplaza hacia el campo, y la novela se vuelve regionalista, in dejar, por esto, de ser romántica y costumbrista. Después de “Soledad”, novela de B. Mitre, en la cual hay influencia de Rousseau viene —ya dentro de la psicológica hispanoamericana— “María”, de Jorge Isaac, en la cual el paisaje sólo tiene valor decorativo: existe como fondo, no como elemento indispensable de la trama novelesca.

El romanticismo hispanoamericano toma el rumbo de la reconstrucción histórica, y sigue a Scott, Hugo, Dumas; se va precisando, a la vez, el sentimiento de la Naturaleza que en América despertó el

ejemplo de otros románticos. Tras ensayos, aún inseguros y titubeantes como “La novia del hereje”, de V. Fidel López, en el mismo campo de la novela evocadora del pasado, aparece la obra más afortunada: “Enriquillo”, de Galván, el dominicano a quien elogió Martí justiciaramente.

Por último, en esta etapa de iniciaciones, se insinúa la expresión realista —dentro de la manera aún romántica por el sentimiento— a la manera de Balzac y Pérez Galdós con “Ayes sin nido”. La novela de la Sra. Matto de Turner se adelanta a otras del mismo género, y por ello se sitúa en un punto al cual conduce uno de los caminos que siguió el Romanticismo en Hispanoamérica: el del indianismo.

Luego toma la novela un cariz mitad realista —donde lo que cuenta es el objeto contemplado— y mitad modernista o esteticista —donde prevalece el sujeto contemplador. Es cierto que a veces el realismo, al ocuparse de casos de psicología rara, entró en la literatura subjetiva del modernismo: y, al revés, algunos “modernistas” que bajaron los ojos a las costumbres y paisajes de su región, entreteniéndose en una especie de criollismo y hasta de indianismo (caso de Ignacio M. Altamirano, A. Blest Gana, José M. Marroquín, Miguel Cané, etc.), no llegan aún al análisis psicológico de la novela realista de fin de siglo: glorifican a sus héroes, pero no falsean ni comprometen la realidad de la historia. Chateaubriand deja de ser su exclusivo modelo literario. Les fascina el ciclo social de las no élites de Balzac o el regionalismo de Daudet. El campo es ahora un lugar de lucha. Aparece el suburbio obrero y el amargo vecindario de la clase media. “Claro que nunca dejaron de ser románticos y en el momento mismo en que ensayan la objetividad realista, se ha establecido ya firmemente en Hispanoamérica el regionalismo”, expresa Fernando Alegría en su “Breve historia de la Novela Hispanoamericana”.

La novela hispanoamericana, como se ha visto, experimenta en un lapso relativamente corto, cambios de orientación literaria que tardaron siglos en madurar y cristalizarse en otras literaturas.

Entra al siglo xx dividida en dos direcciones agudamente contradictorias: “es, por una parte, altamente idealista y subjetiva, preciosista si se quiere, y por lo tanto decadente —“europeizante” y artística— por la predominancia del interés estético sobre el interés moral; y, por otra parte, heredera como es del realismo español, asume una estricta actitud americanista y social en la observación del mundo americano y la interpretación de sus problemas”, manifiesta el mismo Fernando Alegría.

Empujada por estas corrientes, la novela se independiza, a pesar de recurrir frecuentemente a modelos europeos; adquiere una fisonomía propia, un estilo original, un ritmo típico, que la distinguen en la literatura de su época, pero que, por desgracia, al no corresponder exactamente a las exigencias de la novela moderna en otros países, la condenan a una falta de popularidad y la privan de reconocimiento internacional.

2. ¿Cuáles serían algunas cualidades distintivas de la novela hispanoamericana?:

a) Zum Felde reconoce en su "Índice Crítico" que la novela es, hasta ahora, el género más representativo de la vida americana, su expresión más directa. Esta representación es mayor en el caso hispanoamericano, porque, en mayor medida, aún es trasunto de su vida propia, de su realidad típica (típicamente americana), así en lo telúrico como en lo humano;

b) La novela que aparece en Sudamérica en un instante histórico que podríamos llamar "descubrimiento y búsqueda del hombre" a través de Azuela, Gallegos, Hernández, Güiraldes, etc., vivencian elementos que dieron motivo a generaciones posteriores para vislumbrar un nuevo estilo cultural, una posición instintivo-afectiva ante la naturaleza distinta de otros pueblos o, por lo menos, peculiar y desconocida. Estas novelas obedecen conjuntamente a la necesidad de descubrir lo propio para lo cual describen el mundo y la vida americanos;

c) Nuestra novela describe, en general, la naturaleza y las acciones de los hombres y llega a ser un poema en prosa donde el protagonista es sólo un pretexto para hacer un relato del paisaje. El novelista se detiene en el umbral del corazón del protagonista, como temiendo descender un velo que mostrará un mundo desconocido. Podríamos señalar como excepción en América, en este sentido, a Carlos Reyles, quien es uno de los mejores novelistas que ha ahondado en sus obras "el corazón de los protagonistas", auscultando sus angustias y vicisitudes psíquicas, como por ejemplo, en "La Raza de Caín", "El Terruño" y, especialmente, en sus "Academias";

d) Es en la descripción de nuestro mundo exterior, donde el novelista está descubriendo su ser íntimo. Constituye la naturaleza para nuestros autores, lo que llama Reyles "círculos mágicos", por el embrujamiento de ella. La grandeza de sus luces y sombras, la deformidad de sus grandes selvas tórridas, la majestuosidad de sus bosques muertos y el infinito y sutil mundo que nace, vive y muere bajo

sus lluvias y sombras, constituyen fuentes de interminable inspiración para todos los que han pisado nuestro suelo, y

e) La novela hispanoamericana ha sido picaresca, romántica, realista, naturalista, simbolista, modernista, regionalista, neorrealista; adaptó cuanta tendencia se originó en Europa y, en momentos álgidos, produjo sus propias obras maestras.

3. ¿Qué diferencias podemos observar entre la novela europea y americana?:

a) Los caracteres nacionales de la novela europea son separables del sentimiento humano intrínseco del relato que tiene su fundamento universal, porque opera en el plano de los caracteres y los conflictos arquetípicos generales y de los problemas morales en sí mismos; en cambio, en la novela hispanoamericana, los problemas (tipos, caracteres, sucesos), se definen y limitan en una zona de determinación nacional, regional, y comprende totalmente su universalidad en ese sentido. La gran novela americana es casi siempre sólo americana en cuanto a su contenido; es trasunto y expresión de su propia realidad nacional. Es decir, que del estudio particular de algunas novelas americanas surge la convicción de cómo los caracteres humanos y los conflictos humanos y morales que en ellas se plantean, están fundamentalmente implicados en la realidad telúrica y social del medio y sólo tienen sentido en función de esa realidad;

b) En la novela hispanoamericana, en general —y en la mejor, en particular— lo universal se da en función de lo nacional; en la europea, a la inversa, lo nacional opera en función de lo universal;

c) La novela europea se produce en el clima humano, específico y universal de la civilización y de las ciudades. La americana, en cambio, se produce en un medio telúrico, rural. Es allí, en el campo, donde se plantea lo más arduo y dramático de esa lucha geohumana; y allí también, por ende, se da lo más original y fuertemente característico del Continente, y

d) Los novelistas europeos operan sobre la subjetividad del hombre mismo, como individualidad universal; y el mundo gira en torno de ellos, con sus imágenes, sus funciones, sus problemas; en cambio, la novela americana se queda en el lado exterior del hombre nacional y regionalista. Esto se debe a que nuestra civilización no ha llegado, en general, a esa madurez de la europea.

Esta comparación última es justificada por Keyserling en sus "Meditaciones Sudamericanas", quien afirma que "el hombre sudame-

ricano es total y absolutamente telúrico; encarna el polo opuesto del hombre condicionado y traspasado por el espíritu —que es el europeo”.

*
* *

La producción literaria de C. Reyles es abundante en su narrativa donde destaca, tanto su novelística como sus cuentos, que va intercalando en la primera y los cuales, en su generalidad, le van sirviendo para elaborar posteriormente sus obras más extensas.

A fin de facilitar la comprensión, gestación y evolución de su prosa narrativa, que iremos estudiando paulatinamente, debemos fijar aquí la cronología de ella. Es la siguiente:

| | | |
|--|---------------|------|
| 1. “Por la vida” | Montevideo, | 1888 |
| 2. “Doménico” | Sevilla, | 1892 |
| 3. “Mansilla” | Montevideo, | 1893 |
| 4. “Beba” | | 1894 |
| 5. “La Odisea de Perucho” | | 1895 |
| 6. “Academias”: | | |
| a) “Primitivo” | | 1896 |
| b) “El Extraño” | | 1897 |
| c) “El sueño de Rapiña” | | 1898 |
| 7. “La Raza de Caín” | | 1900 |
| 8. “Capricho de Goya” | Buenos Aires, | 1902 |
| 9. “El Terruño” | Montevideo, | 1916 |
| 10. “El Embrujo de Sevilla” | Madrid, | 1922 |
| 11. “El Píal” | Buenos Aires, | 1929 |
| 12. “El Gaucho Florido” | Montevideo, | 1932 |
| 13. “Una mujer pasó” | Buenos Aires, | 1936 |
| 14. “A batallas de amor, campo de pluma” | | 1938 |

1. “POR LA VIDA” o “Inquietudes de un adolescente” (1888).

Corresponde esta novelita a los veinte años inquietos y atormentados del autor. Son sus primeros pasos literarios, vacilantes y pletóricos de vitalidad arrolladora. En ella vierte Reyles sus recuerdos, poco gratos para él, de su vida de escolar interno en Montevideo, ya que le habían arrancado de su vida ruralista y agreste. Es un intento psicológico de desentrañar los problemas de la adolescencia que, salvo

excepciones como “Juan Cristóbal”, de Romain Rolland, ha quedado al margen de la literatura.

La psicología actual, cimentada en la voluptuosidad intelectual, ha enfocado parcialmente su interés en la fenomenología de la infancia, obteniendo estudios completísimos en este espacio cronológico de nuestra evolución; pero la adolescencia, con su complejísimo y contradictorio acontecer, no ha sido incorporada en toda su significación. Sobre este período vital del hombre —de una mutabilidad evidente— solamente podremos “ensayar” una psicología; en cambio, siempre se podrá redondear una psicología del niño o del hombre maduro que cristalizan en características netamente definidas y en un momento determinado.

¿Podríamos señalar algunas características de la adolescencia, vista a través de la producción literaria? Desde luego, es evidente su agresividad y virulencia, mezclada a un sentimiento de angustia y desorientación, no ya de la melancolía medular del romanticismo, ni de la angustia metafísica, ni de la angustia exhibicionista del existencialismo, sino de una sensación absorbente, ni en las que podemos constatar: el dolor auténtico y los desgarramientos de la sinceridad.

Su libro primigenio, publicado en 1888 —el mismo año de “Azul”— es, en muchos aspectos, una novela autobiográfica y fiel reflejo del alma juvenil de Reyles. Es su obra la de un revolucionario, ya que ataca la sociedad y sus hábitos, la falta de escrúpulos y la vileza de la sociedad uruguaya de su época.

Es autor intolerante con lo rutinario y vulgar. El espíritu apasionado del joven Reyles, a la manera del inmortal Don Quijote, arremete —impulsado por sus bríos adolescentes y por su sonambulismo vital— contra las realidades de su patria, que para él son falsedades.

Más tarde, el propio Reyles —serenado ya su espíritu, pero sin abandonar su indomable carácter— procede a retirar todos los ejemplares de su primera novela e incluso el de la Biblioteca Nacional de su patria, pero algunos se escondieron.

Esta novela, de escaso valor literario, aunque escrita en forma elegante y castiza, bajo la influencia de B. Gracián y de Cervantes, revela la personalidad de Reyles. Es un boceto tosco y amargo que provocó violentas reacciones por su contenido, considerado superficial y escandaloso.

Estudia aquí Reyles en qué sentido la influencia y la autoridad paternas pueden ser nocivas para el destino del hijo cuando sofocan

una vocación, un temperamento, una voluntad, de una manera muy moratiniana.

“Por la vida” es la historia de Damián Casariego, el protagonista principal, huérfano de madre e hijo único que estudia en un colegio de la capital uruguaya. ¿No es Reyles el propio Damián? El adolescente debe luchar contra sus parientes que aspiran a quedarse con el dinero del padre (lo mismo ocurre al autor). Pasa a continuación por períodos de angustia que lo impulsan a dejarse arrastrar por los vicios propios de su edad. ¿Acaso no corresponde este pasaje a una etapa vital del autor, a los 18 años, cuando quedó como heredero de una fabulosa fortuna que momentáneamente lo sumergió en una filosofía existencialista y cuyo único lema era vivir la vida y apurarla hasta sus heces?

Estadísticas fehacientes comprueban que uno de los sentimientos más difundidos de la adolescencia es el descubrimiento de la personalidad es el de la liberación espiritual, sentimientos que pueden sufrir derivaciones imprevistas con el doblegamiento voluntario o la abierta rebeldía. En “Por la vida”, la rebeldía de Casariego se enfila contra su padre, debida precisamente a esa antipatía que se origina entre caracteres semejantes.

Pero su temática central está en cierta idealización de la madre perdida, cuando Reyles era aún niño. Es un desahogo rencoroso de los remordimientos tardíos que atenazan su mente infantil cuando piensa que la madre no obtuvo la felicidad que merecía e, inconscientemente, en una actitud freudiana, descarga su sensación de culpabilidad en la actuación del padre. Se podría pensar, por tanto, que la actitud de Reyles al recoger su novela de la circulación se debe a un nuevo arrepentimiento, no tan sólo de índole literaria, sino sentimental, al considerar la injusticia juvenil de ciertas apreciaciones sobre la responsabilidad paterna.

Dijimos que Damián Casariego es en la primera novela “Por la vida” el símbolo de la adolescencia contradictoria y pesimista —adolescencia que corresponde, en gran parte, a la del autor— en la cual podemos comprobar, además, el choque con la realidad que le ocasiona la pérdida de Dios, trauma psíquico que deja indiferente a Damián. Luego, se interesa por doctrinas científicas y charlas literarias, que abandona prontamente al darse cuenta que no pueden llenar su sensación de vacío e inutilidad. Su ir y venir de desambientado espiritual lo conducen a conectarse con el bajo pueblo y sus típicos personajes, en los que por contraste con su medio superior, descubre Damián

sinceridad y reciedumbres que le satisfacen. ¿Acaso el mismo Reyles no tuvo amistades profundas y férreas con un torero bohemio que lo acompañaba hasta la cátedra universitaria?

Nuestro novelista intercala a continuación otro pasaje autobiográfico en la persona de su protagonista: su afán de amar a una moza del pueblo, despreciando a las encopetadas y anémicas mujeres de su clase y de cómo, al final, es rescatado, por su familia, de influencias corruptoras.

La filosofía del Reyles de los veinte años de “vivir la vida y apurarla hasta las heces” se vislumbra en estas palabras dichas por Damián: “Comprendí que los seres todos obran en virtud de estas tres palabras: “luchar para vivir” y el que sobrevive es el que lucha mejor. Todas las maldades tienen origen en estas luchas y, sin embargo, ellas son la causa de todas las sabidurías, artes e industrias”.

El hedonismo peculiar de la juventud, unido a ciertas tendencias idealistas, acongojan al protagonista, haciéndolo complacerse en la voluptuosidad del dolor que le ocasionan estas contradicciones: “se complacía en sentir luchar dentro de sí mismo las más fuertes pasiones, sin ánimo de imponerse a ellas, doblegado bajo su misma fiebre”.

Esta novelita de corte autobiográfico evidente nos aporta aspectos reveladores de la personalidad de Carlos Reyles: la encarnación en Damián, que conserva su temperamento apasionado y altanero —herencia paterna— y la sensibilidad electrizada y el diletantismo espiritual —que constituyen el aporte materno. Es, finalmente, un esbozo en miniatura de las posibilidades que más tarde se manifestarán generosamente en nuestro escritor. Si hasta se entresacan ya las imperfecciones que dificultan su trato: la misantropía que lo hace sentirse extranjero entre los hombres, el fanatismo sentimental que lo impulsa a correr donjuanescas aventuras, la inflexibilidad ideológica que no le permite claudicaciones de ninguna índole.

Por tales motivos, es preferible considerar “Por la vida” como un documento de esencias autobiográficas más que como una creación propiamente tal.

Finalmente, Damián Casariego contrae matrimonio con una joven de humilde cuna que alivia su tensión de una adolescencia desencantada.

Hay cierta analogía de ideas pesimistas en “Por la vida” y las obras de Jules Vallés y Stendhal; es coincidencia, ya que Reyles en esa época, desconocía la literatura francesa.

Claro que el espíritu pesimista de la obra no concuerda con la juventud alegre y optimista del autor, aunque sí con ciertos aspectos psicológicos de su vida veinteañera.

“Por la vida” es “ingenua, arbitraria y confusa —declara A. Zum Felde en su “Proceso intelectual del Uruguay”— como, casi siempre, todas las cosas de esa edad, la novelita constituye un documento psicológico muy valioso para la biografía de su personalidad”.

Ventura García Calderón en sus “Semblanzas de América” dice que fue en 1888 con “Por la vida” cuando obtuvo patente de corso el naturalismo de Zola en Uruguay. No podía esperarse de los románticos la más favorable aceptación de esta escuela que denigraba la vida”.

En su primera novela, ya encontramos latentes algunas características ideológicas y estilísticas de Reyles: tendencia analítica y realista aunque no desgajadas íntegramente de la técnica romántica que laboraba con simbolismos dinamizados, de preferencia por lo patético de las imágenes y una cierta truculencia de efectos. Pero no sucede lo mismo con el núcleo temático de la novelística del escritor uruguayo, pues si bien se esboza ya uno de los problemas predilectos de su temperamento: el problema de la voluntad y la filosofía de la acción —su postura vital— necesariamente, está subordinado a un idealismo transitorio que lo lleva a execrar del oro y de la fuerza, los mismos elementos que luego ensalzará en la madurez de su producción: “cualquiera que te oyera vería en ti algún pobrete a quien el hambre hace maldecir la humanidad, pero tú que lo tienes todo: juventud, salud, dinero . . . no comprendo de qué te quejas”. “Dinero, dinero —gritó Damián furioso—, diez mil fortunas como la mía no pagan el precio de mis sufrimientos. Hasta ahora el maldito oro sólo me ha dado disgustos y sinsabores. Le tengo asco; si yo pudiera agarraría todo el oro que viniera a mis manos y lo arrojaría a la muchedumbre hambrienta, así, a montones, para verla reventar. Oh, el dinero es un un gran veneno”.

2. “DOMENICO” o “Reminiscencias de un escolar” (1892).

La segunda obra de Carlos Reyles es su cuento, “Doménico”, publicado el 5 de marzo de 1892 en el diario “El Positivista”, de Sevilla, ciudad en la que reside en su primera permanencia en Europa.

Como en la obra anterior “Por la vida”, en ésta el autor también desentraña la difícil etapa de la adolescencia de un escolar. Es su vida

de alumno interno en un colegio de Montevideo. Estudia la psicología de un condiscípulo suyo, alumno mediocre que luchaba con tesón heroico para vencer las dificultades de las matemáticas y la filosofía.

El cuento, liviano y sin mayores intenciones temáticas ni de tesis, es un relato de amenidad sostenida y el asunto surge espontáneo.

Emilio Castelar, quien conoció el cuento antes de ser publicado, felicitó a Reyles por esta obra juvenil y prometedora.

3. "MANSILLA" o "Un gaucho y una pena de amor".

Al año siguiente de haber publicado "Doménico", Reyles dio a luz "Mansilla" y abandonó definitivamente estos recuerdos de su adolescencia estudiantil en Montevideo para iniciar, a juicio nuestro, un camino estético literario de categoría continental, que va a ir ascendiendo paulatinamente a través de "Beba", "Las Academias", "La Raza de Caín", "El Terruño", para ir a desembocar rauda y triunfalmente en "El gaucho Florido" y "El Embrujo de Sevilla", especialmente.

Después de haber leído, analizado y revisado cuentos y novelas de la creación reyleana, podemos observar con toda evidencia que en toda ella hay paralelos un asunto o fabulación externa y un asunto o fabulación interna.

FABULACION EXTERNA Y FABULACION INTERNA EN LAS OBRAS DE REYLES: En el asunto o fabulación externa — eminentemente descriptivo y analítico que mira hacia lo extravertido— el autor nos va dando a conocer el argumento vital o tema central objetivo; las situaciones de los personajes entre sí, sus características físicas; la escenografía o paisaje donde se desarrolla la obra; su ideología vivencial: inquietudes renovadoras de gran señor agropecuario en "Beba", "El Terruño", "Primitivo", etc.; sus inquietudes políticas en "El Extraño", "La Raza de Caín", "El Terruño", etc.; su filosofía particular en "Por la vida", "Doménico", "Beba", "La Raza de Caín", "El Terruño", y, sobre todo, en "El Embrujo de Sevilla" y "A batallas de amor, campo de pluma", etc.

Todo esto va gestando la estructura o armazón visible de su novela — algo así como la mise en scène— —donde se sostendrá lo otro que es, a juicio nuestro, lo absorbente y fundamental.

En el asunto o fabulación interna — eminentemente subjetivo y

sintético que mira hacia lo introvertido, Reyles va descubriéndonos el lado psicológico de sus protagonistas que son, en general, psicópatas, inadaptados temporal y espacialmente frente a una realidad que les es adversa y repulsiva. Aquí, el estanciero-escritor va superponiendo situaciones psíquicas de los personajes, las que son analizadas clínicamente hasta hacernos captar plenamente su psicologismo patológico. En esta fabulación interna —preñada de monólogos interiores y análisis autointrospectivos— reside el meollo de la temática narrativa del uruguayo. ¿Por este motivo podríamos catalogar las novelas y cuentos de Reyles como creaciones psicológicas puras?

Evidentemente que sí; pero enfocando únicamente la fabulación interna. ¿Y podrían ser estas obras psicológicas puras, a su vez, novelas o cuentos realistas, o naturalistas, o gauchescas, o estancieras, o rurales, o modernistas, etc.? Ciertamente, pero captándolas desde la fabulación externa.

“Mansilla” es un bosquejo psicológico del gaucho decidor, de espíritu sencillo, que se ensombrece al sorprender los amores de su novia con su patrón de estancia.

Este cuento constituye un episodio de la novela “El gaucho Florido”. Reyles siempre utilizó, en la elaboración de sus novelas, pasajes de sus primeros cuentos, lo que constituyó en él una original arquitectura estética o método arquitectónico, del cual hablaremos más adelante, para no apartarnos de nuestro cuento “Mansilla”.

Dentro de la fabulación detallada de “Mansilla” encontramos diversos asuntos o temas centrales: 1) un grupo de reseros a cargo del capataz Mansilla, va desde la estancia “El Sauce” hasta el pueblecito de Tablada a subastar unos animales; 2) aspectos de la vida del gaucho uruguayo que va desapareciendo paulatinamente (ya en esta obra Mansilla tiene sólo actitudes y costumbres gauchas, pero ha perdido parte de su independencia consuetudinaria ya que ahora es capataz de peones de estancia, tan gauchos como él), y 3) los problemas psicológicos del gaucho dicharachero y enamorado que sufre los celos por el amor de Mangacha —su noviecita lugareña a quien ha entregado su corazón andariego— quien lo engaña con su patrón don Gonzalo, viejo ladino que había colmado de atenciones especiales al bueno de Mansilla.

“Mansilla” es un bonito cuento, de trama simple y directa, con una interrogante que no se viene a aclarar sino al final de la obra, motivo por el cual ésta no pierde interés.

El ambiente que se respira en esta creación literaria es plenamente de sabor agreste, con un ir y venir de gauchos uruguayos tropeiros y aquerenciados a una estancia cimarrona. Mansilla, arquetipo del gaucho rezagado en la literatura, nos recuerda a ratos la manse-dumbre de Don Segundo Sombra, pero en una sola dimensión. Esquivel, aparcerero como el protagonista central, es un gaucho viejo y sabiondo que recela de la sinceridad de los amores de Mangacha y siente pena y rabia por esta actitud inmerecida. Como no se atreve a decírselo directamente a Mansilla, vacía su duda y su queja en una frase que constituye una filosofía personal del amor: "El hombre ha de picar de flor en flor y volar". Mansilla también ha picado de flor en flor, pero ya no puede volar, porque ha quedado enredado entre la belleza y caricias de la sensual Margarita.

Está muy bien logrado en el cuento el cambio que se opera en Mansilla al quedar clavado en su corazón abierto y soñador la espina de la duda puesta allí por Esquivel. Ya no es tan alegre y confiado como antes. Vuelve solo a su querencia. Va mascullando, en el camino, su dolor y su pena. Ahora encuentra extraña e infundada la protección recibida de su patrón don Gonzalo, ¿será él el amante de su Mengacha? De repente, apurando el paso de su malacara, siente la plena convicción de que es así, por eso, al llegar al rancho de su novia y encontrarse cara a cara con don Gonzalo, no siente ni sorpresa ni congoja algunas. Tumba a Mangacha y en vez de matarla, corta su larga trenza y la ata a la cola de su caballo y se va de esos pagos sin más prendas que aquéllas que había traído consigo al llegar. Como es un gaucho bueno, y además enamorado, se detiene lejos de "El Sauce" a llorar su desgracia, apoyando su cabeza en las trenzas de la novia infiel a quien no puede olvidar.

"Mansilla" es un cuento de los que podríamos llamar bien redondeado; de estilo límpido y sereno que se detiene a veces en la descripción detallada y precisa: "Al amanecer descubrió a lo lejos el rancho de Margarita, medio borroso, casi imperceptible entre la bruma de la montaña; perdido de vista en un bajo, y al aparecer de nuevo ante sus ojos le dio un vuelco el corazón".

O en otras circunstancias: "La mayor parte de las horas se las llevaban dormitando al compás del fatigoso "jopa-jopa" con que arrebaban a las reses, y el resto en un estado de flojera y modorra tales, que los hacía recorrer inmensas zonas de vacíos paisajes sin que ellos vieran otra cosa, y eso confusamente, que lo que tenían delante de los ojos, allá, muy lejos, en un punto perdido del horizonte".

A veces aquel estilo límpido y sereno se acrisola de colores y vivacidades, dándole una tonalidad lírica propia del Reyles de sus mejores bras: “A través de sus lágrimas y de las retorcidas ramas de los “espinillos” veía el rancho de la ingrata incendiado por las tintas rojas del astro magno, que flotaba en el horizonte con su acostumbrada pompa de rayos y resplandores”.

O más adelante: “De vez en cuando un relámpago iluminaba con lívida luz el horizonte, haciendo surgir en las tinieblas, aquí y allá, ranchos y poblaciones de aspecto huraño, lúgubre y entonces se veían a los novillos apretados unos contra otros, con las ancas al viento y las cabezas gachas, y a los troperos que, chorreando agua, vagaban alrededor de las bestias”.

Reyles casi ni se preocupa de describirnos físicamente a sus personajes, pero a través de las muchas observaciones que hace de su aspecto píquico logramos conformar vívidamente su figura y sus características. Solamente en dos ocasiones intenta un retrato de Mansilla: “sonriendo hasta mostrar sus dientes iguales, un poco grandes y apretados, cuya blancura resaltaba sobre las rojas encías que también descubría al reír”, “con las espesas cejas enarcadas y dilatadas las ventanillas de la aguileña nariz”.

En cambio, la personalidad y el psiquismo del gaucho protagonista está mejor enfocado, e insistentemente: “Mansilla era para ellos (troperos) el prototipo del gaucho por excelencia, el modelo del criollo que ellos tenían metido en el magín: alegre, decidor, buen compañero en toda suerte de lances, advertido y “camperazo”. Y por modelo también era tenido fuera de la estancia, por eso no le llamaban Mansilla a secas, sino el “gaucho Mansilla” como si quisieran expresar que era, más que un personaje —“hombre-tipo”, en su característica que llevaba en sí “aquello que distinguía a una raza que iba desapareciendo ya”.

“Recibíanlo en todos los ranchos en que se apeaba a su regreso de la ciudad, con su disimulado gozo; su franca charla y estruendosa alegría eran gustadas como manjar apetitoso que se saborea de tarde en tarde casi como favor del cielo. ¡Se reía tan franca y abiertamente, que aquello era una bendición! Además, dondequiera que estuviese veíase la vihuela, y a falta de música, su charla retozona que llenaba de júbilo hasta a los más díscolos y retraídos. Los viejos se complacían en repetir sus dichos y chuscadas, y las mozas lo nombraban riendo y haciéndose guiños, al recuerdo de las “cosazas” que a hurto de sus padres les decía al oído”.

O en otra pagina de "Mansilla": "Todos ambicionaban tener (como Mansilla), estribos de "campana", cintos con "pasadores" de oro, riendas con virolas de plata: quien se perecía por copiarle los "punteados" y floreos que ejecutaba en la vihuela y quien le tomaba los puntos en el sentarse a caballo y jineteaban de "pierna suelta" el potro más fiero. A muchos conducíalos su servil imitación hasta ponerse el "gacho" sobre las cejas como él, y a llevar el chiripá de merino negro con franja colorada, medio arrastrando por los talones, como Mansilla lo usaba para darse el vanidoso gusto de picarlo en las espuelas".

Ya dijimos, o dejamos entrever, que el cuento "Mansilla", por su fabulación externa, es una obra gauchesca, debido a la presencia de personajes de este tipo, la descripción detallada que hace el autor de costumbres y características propias del gauchismo.

Oigamos al novelista uruguayo referirse al atuendo de estos personajes, que desaparecieron en Argentina y Uruguay, motivado por la división de las estancias y, más que nada, al almbrarlas, con lo que feneció el nomadismo del gaucho andariego y soñador: "Tusaban y componían sus fletes mejores y más gordos; hacían, entre alegres dicharacheos y sonoras carcajadas, el equipaje, compuesto generalmente de una muda de ropa, un par de alpargatas, el recio poncho de paño y la caldera que llevaban sujeta bajo la barriga del caballo, prenda que junto con la toalla entre los cojinillos caracterizaba al tropero gaucho".

En seguida, Reyles se refiere a algunas costumbres del gaucho rioplatense; por ejemplo, el de defender, por sobre todas las cosas, a su hembra: "—Usté es mi aparcerero y puede decime lo que quiera. . . si hubiera sido otro, a estas horas nos habríamos roto los cuerpos. Sepa que mi china no es como las demás. . . Mangacha es Mangacha y como Mangacha no hay otra".

Igualmente destaca la costumbre del gaucho de vestirse bien y de asearse antes de entrar a un poblado: "Después de dos o tres días de fiesta y jolgorio en el Paso del Molino, y de comprar algunas relumbrantes baratijas en las tiendas y "platerías" estas últimas abiertas para ellos nada más, como las trampas para los ratones, regresaban al Sauce, con los cintos vacíos, pero eso sí, muy bien trajeados y cargados de pañuelos de seda y frascos de olor con que "quedan bien" entre sus conocimientos femeninos".

O "un cuarto de legua antes (de entrar a Tablada), en la costa de un arroyo, Mansilla echó pie a tierra y debajo del poncho se mudó

de ropa, como hacía siempre en aquel paraje; dióle un buen limpión, con la arena mojada a los estribos, riendas y freno, y atándole la cola a su pingo tornó a montar entrando en Tablada tan risueño y feliz como siempre, repartiendo saludos y sonrisas a diestra y siniestra”.

Dentro de este ambiente de tipo gauchesco encontramos un lenguaje típico en boca de los protagonistas, lo que le da mayor autenticidad y realismo al cuento: “—Despáchese, aparcerero —le dijo— usted tiene algo en el buche, suelte prenda de una vez y déjese de andar con rodeos, que a mí no me asustan sombras”.

“A mi pobre aparcerero, le ha hecho dañoito la marca, murmuró Esquivel viéndolo alejar: —pero ¿qué le vamos a hacer?, a casi todos nos pasa lo mismo; malhaya sean las mujeres”.

O en este otro pasaje recordado por los sufridos peones reseros: “El pobre indio salió “parao” —dijo el compañero de Mansilla —pero allí no más lo alcanzó una res en el “garrón” y lo “desjarretó”. Desde que lo “vide” caer lo conté entre los muertos. Cuando sujetamos la novillada y vinimos a recogerlo estaba como hecho picadillo”.

ARQUITECTURA ESTETICA O METODO CREATIVO EN REYLES. Manifestamos e las primeras líneas que se referían a “Mansilla”, que este cuento juvenil fue tomado, posteriormente, como un capítulo básico en la novela gauchesca “El gaucho Florido”. Igualmente sucede con otras obras de Reyles, donde observamos idéntico procedimiento de creación estética. Señalaremos parejas de obras —cuento primero y novela después— que poseen idéntico argumento e idénticos personajes:

- a) “Mansilla” y “El Píal” constituyen “El gaucho Florido”.
- b) “El Extraño” constituye “La Raza de Caín”.
- c) “Primitivo” constituye “El Terruño”.
- d) “Capricho de Goya” constituye “El Embrujo de Sevilla”.
- e) “El sueño de Rapiña” constituye “La Metafísica del Oro” (ensayo).
- f) “Una mujer pasó” constituye “A batallas de amor, campo de pluma”.

¿Es este un procedimiento estético nuevo en literatura? ¿A qué se debe en Reyles? Su método arquitectónico no es nuevo pero sí bastante raro entre aquellos escritores de vena repentista como la suya. “Aunque no es un escritor realista en todo el sentido de la palabra parte en todas sus novelas de hechos reales y luego, lanzado ya en el

proceso estético, se aparta de ellos y deja rienda suelta a su fantasía”, —dice Arturo Torres Ríoseco en “Novelistas contemporáneos”. Y prosigue Torres Ríoseco: “Reyles hace primero el esquema de su novela en un rápido y breve desarrollo de situaciones; de este modo le resulta el cuento, y más tarde, después de haber elaborado largamente el problema sociológico o psicológico que quiere presentar se lanza de lleno al relato largo y sostenido. Es así como a cada una de sus novelas corresponde un cuento”.

Igualmente podemos decir de esta mecánica creacionista de Reyles, que siempre, o casi siempre, parte de la invención de los personajes antes que de las situaciones argumentales o del ambiente. Este último, será casi siempre el mismo: la vida en la estancia modelo con los problemas que plantea su buen funcionamiento y las fuerzas que lo retardan y dificultan, como es el caso de “Beba”, “El Terruño” y parte de “La Raza de Caín”. E inclusive podemos decir que ese personaje es visto primero desde dentro, en la intimidad de su conciencia, desdibujándose en su calidad de actor para terminar siendo sólo conciencia que contempla. Si bien es cierto que centraliza la acción, no constituye el elemento dinámico que la desencadena, sino un espejo en que se refleja y debate la naturaleza del impulso vital. Es éste el verdadero promotor de los hechos que no dependen, por lo tanto, de los personajes estrictamente hablando, y deben atribuirse a un rasgo indiscriminado de la especie: afán de poder, instinto de conservación, obtención de riquezas, etc.

“Este esquema, que se refiere más bien al proceso de elaboración técnica —manifiesta el crítico Fernando Alegría en su “Breve Historia de la Novela Hispanoamericana”— es indicativo de otra función más honda y decisiva que debió realizarse en zonas íntimas de su creación: Reyles, que disponía los elementos de sus relatos como un arquitecto proyecta desde la maquette los volúmenes que cobrarán peso en la obra final, debió sentir o intuir la presencia de fuerzas ancestrales y telúricas que pugnaban por ganar dominio de su expresión artística y las buscó con audacia para enfrentarlas cara a cara, presintiendo acaso, una síntesis final que, en la obra de arte, le entregara el secreto de su propio destino. Esta búsqueda se halla patente en sus más grandes novelas”.

En cuanto al por qué de esta técnica usada por Carlos Reyles, podríamos decir que obedece a dos circunstancias: en primer lugar, no es un escritor de los que vulgarmente se llaman de pluma fácil; antes, por el contrario, elabora con paciencia y espacio, y después de termi-

nada la obra, vuelve a corregirla, quitando los trucos y los efectismos; y, en segundo lugar, porque siente devoción y cariño por sus obras, temas y personajes, en los que insiste una y otra vez, esto último debido a su esteticismo exigente que va tras la consecución de un estilo depurado y castizo.

4. “BEBA” o “El ruralismo de un estanciero metafísico” (1894).

Todos los críticos coinciden en considerar a “Beba” la primera novela de calidad de C. Reyles y una de las mejores que salieran de la pluma del gentleman-farmer uruguayo. Desde su publicación, a fines de 1894, obtuvo de inmediato un éxito rotundo, revelando a un gran escritor.

Es una novela de la estancia progresista, de una fuerza extraordinaria, ya que el autor, que fue inicialmente rico hombre de campo, interpreta como nadie ese medio para él conocido como patrón y como peón voluntario. Reyles logró establecer en su conciencia un estrecho vínculo entre su intelectualidad y su condición de cabañero. Su experiencia del medio rural y sus conceptos de civilización se amalgaman con el instinto de creación literaria y el aprendizaje de los clásicos.

La vida ruda en las estancias heredadas del padre sirvió de marco a la mayoría de las novelas de Reyles. Los problemas ganaderos, el atractivo del retiro campero, la técnica de las faenas rurales, se encuentran reflejadas con deleite por el novelista, quien ha sabido fijar lo bello, lo pintoresco, lo anecdótico —llevado al alto plano de la fabulación— y lo civilizador de la vida de estancia.

Reyles hurgador de situaciones dramáticas abordó la novela criolla estudiando el gaucho, el campo y la estancia, triple aspecto del ruralismo rioplatense. Tanto “Beba” como “El Terruño” y “El gaucho Florido”, presentan cuadros complejos del ambiente campero de su patria, estampando sujetos y paisajes de estirpe netamente uruguaya, considerada en su doble cualidad plástica y psíquica.

“Beba” —escrita por el artista a los veintiséis años— posee ya un completo dominio del idioma y de la técnica novelesca y nada falta en ella: ni los briosos cuadros del campo nativo, ni el análisis psicológico de los personajes que será el aspecto más sobresaliente en Reyles, según se ha manifestado oportunamente.

Se observa, sin embargo, que es la obra de un escritor pletórico de bríos y entusiasmos juveniles, donde no están ausentes ni su ro-

manticismo activo de sueños revolucionarios, ni su espíritu que sabe apurar las situaciones más fuertes y agotar todas las posibilidades, lo que dan a “Beba” una característica puramente personal que es parte del yo de Reyles.

REALISMO O NATURALISMO O REALISMO- ATURALISMO EN “BEBA”:
 Antes de concretarnos a estudiar la escuela o movimiento literario a que pertenece “Beba”, creemos oportuno y necesario enfocar el problema del realismo y el naturalismo en América y luego, específicamente en Uruguay.

EL REALISMO Y SU DESVIACION NATURALISTA E AMERICA: La influencia del realismo literario no llega a América sino a fines del siglo XIX, precisamente cuando ya declinaba en Europa y, especialmente en Francia, su principal propugnador, para dar paso a la escuela o tendencia psicologista.

El realismo que empieza a cultivarse, como ya se dijo, en los últimos lustros de 1800, bajo la doble influencia de la novelística francesa y rusa —modalidades europeas que mayormente pesaron en la América Latina— dieron un giro insospechado y de enorme importancia en la evolución de la novela nuestra a la cual proporciona ese rasgo de autenticidad y americanismo que faltaba.

Debemos dejar en claro que el realismo no desvió en absoluto la temática de la vida americana —que es inherente— pero sí excluyó lo ampuloso, legendario e histórico que campearon triunfantes en los temas románticos, para primar la objetividad experimental inmediata, que es un esfuerzo de evidenciar exactamente la vida y la verdad en sí.

Ya dijimos, en los comienzos de este capítulo, con referencia a la existencia de la novela hispanoamericana, que el paisaje o naturaleza americana es el personaje que todo lo domina, ya que siempre fue la constante en nuestra literatura desde que ésta se manifiesta en nuestro continente, pero ha sido observado desde diferentes ángulos. Por ejemplo, para los románticos de mitad del siglo pasado, fue elemento fundamental, pero este “protagonista” fue visto —al igual que el elemento indígena o lo autócteno— con una lente interpretativa a la europea (francesa) y no con ojos de americano; es decir, que esta naturaleza o paisaje americano fue moldeado con arcilla nuestra pero por alfareros extranjeros que lo deformaron subjetivamente, esterilizando la autenticidad de visión y la profundidad de observación.

El realismo finisecular que vino a desplazar al romanticismo fue trascendental para nuestro devenir literario: significó el descubrimiento auténtico de nuestras posibilidades, ya no se trataba sólo de imitación, sino del hallazgo vivencial de un método y un género literarios que armonizaban perfectamente con las circunstancias y que llevarían a la novela a alcanzar macidez y universalidad.

Saliéndonos de la naturaleza o paisaje recobrado para América por el realismo literario, diremos que América aparece diferente vista a través del ojo analítico de la nueva escuela. Todo adquiere un tono y un sentido más duro y sombrío.

Los escritores americanos de la generación realista son escépticos agnósticos, profesan el positivismo científico de la época, hermano gemelo del realismo literario. Este realismo adquiere una postura sociológica en algunas novelas americanas. Entre 1883 y 1889 aparecen en diversos puntos del continente las primeras manifestaciones: "La Gran Aldea", de Lucio Vicente López; "Fruto Vedado", de Paul Graussac; "En la sangre", de Eugenio Cambaceres; "Aves sin nido", de Lorinda Matto de Turner; "Frutos de mi tierra", de Tomás Carrasquilla; "Juana Lucero", de Augusto D'Halmar; "Casa Grande", de Luis Orrego Luco, y, sin olvidar, desde luego, a Alberto Blest Gana, el más grande realista hispanoamericano del siglo pasado", según A. Torres Ríoseco.

En cuanto al naturalismo en la América hispana, diremos que apareció confundido con el realismo e incluso sin distingos con él. Prueba de ello es que muchas obras literarias son catalogadas por algunos críticos como realistas, y como naturalistas, por otros.

Para evitar ambivalencias engorrosas, recordemos que el realismo se somete a la realidad objetiva, dejando en segundo plano las divagaciones, ingerencias e imaginaciones de índole más subjetiva. En cambio, el naturalismo, sin salirse de las fronteras del realismo, acentúa los aspectos feos o desagradables de la vida objetiva, creando así una especie de "feísmo literario", según Luis A. Sánchez.

Se señalan como naturalistas a Esteban Echeverría y "El Matedero"; a Federico Gamboa con "Santa"; a Enrique Serpa en "Contrabando"; a Jorge Icaza con "Cholos", "En las calles" y "Huasipungo"; a Alfredo Pareja Díaz Canseco a través de "Beldaca" y "Baldomera"; y a Alcides Arguedas con "Raza de Bronce".

Estos escritores naturalistas, fieles a los principios de la novela experimental de Zola —todo lo humano es consecuencia del organismo fisiológico, el cual a su vez está determinado por la heren-

cia y el ambiente— presentaron al público variadas obras, que planteaban temas y situaciones que hasta entonces eran tabú. Por un lado, tales novelas, por el predominio de la psicopatología, de la locura y de materiales sórdidos, eran poco más o menos imitaciones de Zola; y, por otro, resultaron reveladoras, al descubrir nuevas vetas literarias de cancerología social: la explotación de los mineros, de los campesinos (de la gleba, de los ingenios, de los cauchales), del indio peruano, boliviano y ecuatoriano, del obrero de las ciudades, etc.

En general, podemos afirmar que todas estas novelas naturalistas, de profunda raigambre americana, pero sintomáticas de una crisis social y de un problema de sensibilidad, superan todo límite regionalista.

EL REALISMO Y EL NATURALISMO EN URUGUAY: En líneas amplias, la generalización hecha sobre el realismo y el naturalismo en América, se puede aplicar en la novelística uruguaya. Así, por ejemplo, el novelista Acevedo Díaz había anticipado la temática de la futura novela uruguaya, pero ofrecía una realidad pretérita e idealizada por influencia del romanticismo.

Pero el realismo, con sus pies en el presente, produce los mejores novelistas como son Reyles y Viana, que son fervientes discípulos de los realistas franceses y españoles, basándose en los procedimientos de Taine, Comte y otros positivistas, sin descuidar el método zolesco que aportó reciedumbre y cientifismo en la observación.

En el período de estos dos novelistas uruguayos, a impulsos de su arte más sincero y seguro, surge la real novela americana. El escritor se halla mejor dotado, con una conciencia clara de lo inmediato y una fina sensibilidad para lograr lo telúrico a través del realismo.

Al encontrar su propia esencia, el novelista americano se convierte en el fiel exponente del testimonio emocional de la vida americana.

La novela y el cuento psicológico, o el de la tierra o telúrico, o el de la ciudad, o el social, o el proletario, o el regional, etc., tanto en América como en Uruguay, en particular, no pueden rechazar la prolongación del realismo y el naturalismo en sus formas específicas de la época.

En Uruguay, uno de los iniciadores del naturalismo —que según Luis A. Sánchez en su “Proceso y contenido de la novela hispanoamericana”, invade las letras uruguayas desde que éstas se originan, es

Mateo Magariños Solsona (1867-1925), autor de "Valmar", "Las Hermanas Flamaris" y "Pasar" (1920) su fruto más maduro.

El crítico A. Torres Ríoseco señala el parecido que hay entre "Pasar" con "Beba" y "El Terruño" de Reyles.

Quien mejor ha enfocado el realismo en Uruguay es A. Zum Felde en su "Proceso Intelectual del Uruguay" y hablando de la generación del 900, expresa que "el realismo literario y el positivismo ideológico —ya declinantes en Europa— desplazaron al romanticismo e imperan en Uruguay en el primer cuarto de 1900". Este movimiento literario no sólo repercutió en literatura sino además en el seno de la cultura uruguaya.

CLASIFICACION DE "BEBA": Veamos ahora si "Beba" es una novela realista o naturalista. Los críticos literarios al considerarla emplean indistintamente los términos realista o naturalista, pues en Am rica, ambos vocablos encierran igual substancia. Algunos soslayan el concepto naturalismo o "naturalista", por considerarlo comprometedor, prefiriendo el de "realismo o realista".

Entre los que creen y afirman que "Beba" es una obra de realismo americano, está A. Zum Felde, quien manifiesta que "dentro del área rioplatense es otra cortante y dolorosa crítica contra la barbarie del medio rural y la vieja ganadería gauchesca, por un lado, y por otro, contra los convencionalismos morales de la burguesía urbana, abarcando así el estado de la sociedad uruguaya de la época. Es una novela de realismo puro por su robusto estilo narrativo y la verdad de sus caracteres, a pesar de las pesadas disquisiciones que se interpolan sobre la industria agropecuaria".

El mismo crítico uruguayo, en otra obra: "La literatura del Uruguay", afirma rotundamente que "Beba" es una novela realista, sí, pero de un realismo más clásico, más español; y no imbuido por las doctrinas exclusivistas de la escuela naturalista experimental entonces en auge. En ella aparece, paralelamente al conflicto pasional de los protagonistas, el conflicto socioeconómico de la transformación de la industria pecuaria nacional. Los nuevos métodos técnicos de la ganadería intensiva, la lucha contra la resistencia de los viejos sistemas tradicionales de la estancia, constituyen la sustancia de "Beba".

En "Carlos Reyles, novelista", Luisa Luisi enfoca "Beba" —al igual que Zum Felde —como realista: "no es, sin embargo, una novela psicológica. Y aun cuando su autor no demuestra mayor afición a las largas descripciones, es una novela de ambiente realista". Com-

parando la vida agreste de "El Embrión" en "Beba" con el de "El Ombú" en "El Terruño" dice que "el Embrión con sus potreros, caballerizas y sus pesebreras, con sus reproductores de raza y sus sementales finos —Comet y Germinal— —tiene una vida más honda, más espontánea y más realista que la otra".

Para el chileno A. Torres Ríoseco en "Novelistas contemporáneos de América", "Beba" es una curiosa mezcla de realismo y de romanticismo. Reyles, que ya conoce a Zola, se documenta con gran cuidado para exponer sus opiniones sobre la industria ganadera. Hay páginas enteras más propias de un tratado técnico sobre la materia que de una obra estética. El campo está descrito con seguridad y sin exageración; los campesinos están casi siempre bien observados; la descripción del paisaje tiene una profunda belleza, pero en lo que toca al conflicto sentimental, el método cambia, y nos creíamos en presencia de una nueva "María", hecha con el mismo entusiasmo lírico de Isaacs y con todo su romántico empaque".

Torres Ríoseco insiste en la "La Gran Literatura Iberoamericana" en el realismo zolesco de "Beba" al mostrar el efecto pernicioso de la consanguinidad en la herencia de los animales y de los seres humanos. En realidad, la obra de Reyles presenta una profundidad de análisis psicológico bastante distinto del "roman expérimental".

"Beba" es una novela naturalista más bien que realista, dicen otros críticos, porque si bien en ella nos ofrece una visión nítida de la realidad, Reyles no puede subordinar su temperamento y sus problemas a esa realidad, como lo haría con su ponderado objetivismo un realista puro, sino que interviene abiertamente, lo que demuestra una vez más que el naturalista es un escritor subjetivo, y sus personajes suelen ser en definitiva encarnaciones de su personalidad. (Beba y Tito son prolongaciones de estados de ánimo que dejan adivinar pensamientos y sentimientos del autor).

Es también naturalista en "Beba" el procedimiento técnico zolesco; su documentación exacta y minuciosa, la expresión de teorías positivistas (ganadería); el criterio experimental y, sobre todo, el pesimismo que gravita a través de la obra.

La técnica naturalista —sin sentir repugnancia por las causas fisiológicas— tiende a aumentar el detalle realista hasta la minuciosidad fotográfica y a explicar casi científicamente las causas de los hechos como la herencia, es decir, el determinismo europeo, que encontró en los pueblos jóvenes americanos campo sobradamente abonado.

Finalmente, agregan que el realista tiene una forma de ver y que el naturalista, una forma de obrar. “Beba”, bajo todo punto de vista, es una forma de obrar, representada por el ímpetu revolucionario del autor en lo referente a la ganadería, verdadera protagonista de la novela, y no los pseudoprotagonistas humanos.

Alvaro Guillot en su “Estudio sobre Carlos Reyles”, dice respecto de “Beba” que “un naturalismo sostenido donde cabe el ímpetu romántico de la protagonista, vivifica el relato en lo que los problemas de la herencia, planteados por Zola e Ibsen, se aplican a asuntos criollos”.

“Beba” está escrita con donosura, y ajustada al patrón del naturalismo francés, manifiesta Max Henríquez Ureña en su “Breve Historia del Modernismo”.

El crítico norteamericano Alfred Coester en su “Historia Literaria de América Española”, expresa: “el más eminente del grupo de escritores naturalistas es indudablemente Carlos Reyles, ya que su vida personal de estanciero “le permitió no sólo desarrollar su propiedad de modo científico, sino también imitar los métodos de los novelistas franceses y españoles a quienes admira”.

Con respecto al encasillamiento de “Beba”, no nos oponemos ni al concepto “realista” o “naturalista” o “semirromántico”, pues estamos convencidos que una obra literaria —salvo premeditadas creaciones y ajustadas ex-profeso a un molde rígido— no puede ni debe encajonarse en tal o cual tendencia, escuela o movimiento, ya que en una u otra dimensión o aspecto participa de cualidades y defectos en vigencia o ya desaparecidos.

Para nosotros, “Beba” es una novela realista, naturalista, romántica, de tesis, costumbrista, gauchesca, regionalista, etc., analizándola desde su asunto o fabulación externa. Además, es fundamentalmente psicológica, enfocada desde su fabulación interna.

¿POR QUE ES REALISTA? Lo es por los siguientes aspectos:

a) Por la manera de describir ciertos pasajes, circunstancias y aspectos de la vida rural uruguaya, sin apartarse de una manera de ser y de actuar de la gente de la época del autor: “Las siluetas de algunos animales, que a paso lento caminaban hacia los arroyos y lagunas de tranquilas aguas, cuya superficie quebraba de tarde en tarde el vigoroso aletazo de una boga o de una tararira, iban hacién-

dose cada vez más inseguras y borrosas; las casas y arboledas diseminadas por los confines del campo fundíanse gradualmente en las sombras...”.

O la patética escena cuando Ribero, al comprobar que sus teorías de la herencia mendeliana habían fallado, mata a su potro Germinal: “—¿Tú también contra mí, tú también me engañabas? verás cómo yo te arreglo —articuló apretando los dientes y lívido de ira, sin que nadie pudiera evitarlo sacó la filosa daga hundiéndola hasta el mango de un golpe en el pecho de Germinal. Luego, con los ojos desmesuradamente abiertos, espantado de su propia acción, dio dos pasos atrás, al tiempo que el caballo relinchando de terror atropellaba la puerta y huía al campo, trotando con la agilidad y gallardía en él naturales, como si no fuera herido de muerte. Olía el caño de caliente sangre que le brotaba de la herida, y bufando apretaba el paso. Ribero, medio loco, corría tras la pobre bestia. Aquella escena no duró mucho. Germinal se detuvo de pronto como si le faltasen las fuerzas y empezó a oscilar sobre las patas: las manos se le doblaban, un fuerte temblor le estremecía toda la piel, y la respiración hacía difícil y fatigosa; un ronquido angustioso le salía de la garganta cuando aspiraba el aire. Ribero, sin razonar, todo afanoso, intentaba detenerle la sangre, tapándole la ancha herida, ya con el pañuelo, ya con sus propias manos, y ocupado estaba en tal pueril intento, cuando Germinal rodó por tierra, estiró el cuello, agitó un momento las patas, y abriendo la boca expiró”.

b) Igualmente es realista para nosotros la descripción analítica, casi fotográfica del estilo en Reyles, que nos hace imaginar las escenas y cuadros detallados; por ejemplo, la manera cómo inicia su novela: “Dominando el llano, señoreándose en la altura de una cuchilla, se alzan las paredes del Embrión, un antiguo establecimiento de campo. Tres caminos, que por entre zarzas y matorrales se pierden en los campos lindantes, escalan la pedregosa cuchilla. El primero, sin hacer muchas eses, conduce a la casa; el segundo, pasando por delante de los viejos corrales de ñandubay medio destruidos, con portillos de trecho en trecho, muere al pie de los galpones o establos de paredes de terrón y techo de paja; y el tercero, haciendo arabescos en la falda de la colina para evitar el tortuoso zanjón que le hiere profundamente en aquel costado, llega hasta la huerta, que a espaldas del edificio desarrolla la poderosa vida de sus verduras”.

O más adelante: “De pronto rasgó el aire el cacareo enronquecido

y así como cascado de un gallo viejo: en seguida los perros, tosiendo unos y gruñendo otros, quizás para desterrar de sus pulmones el frío aspirado en toda una noche de dormir a raso, dieron en rondar los cuatro costados del edificio: olfatea por acá, olfatea por allá, buscando dónde guarecerse de la helada que caía . . .”.

¿Acaso no somos transportados por el autor hasta la escena narrada y hasta sentir el cansancio de los troperos en acción?: “Los peones con el sombrero a la nuca, para recibir de lleno en el rostro el fresco del anochecer, y abandonando el cuerpo al uniforme y cansado galopar de los matungos, marchaban delante del coche sin cruzar palabra, con los ojos puestos en un punto perdido del espacio, ensimismados en ese mutismo soñador que invade a las gentes del campo cuando el sol declina y las tintas grises del crepúsculo le comunican misteriosa poesía a la tierra toda”.

c) El paisaje es verídico y dinámico, marco apropiado al relato que hace el autor, el cual, en contadas excepciones, aparece pálido, ojeroso y solidario como en el romanticismo de los novelistas anteriores: “Las cuestas de gruesa arena y agrestes albardones como cortados a pico y hendidos por profundas grietas, albergue de culebras y lagartos, que dibujaban las escarpadas orillas, iban desapareciendo bajo las aguas; y en algunas partes en que el terreno era llano se extendían éstas, abriendo grandes superficies que semejabán verdaderos mares”.

Solamente en una oportunidad creemos descubrir en el paisaje reyleano restos de un romanticismo estático y juvenil: “Un arroyo que se deslizaba por allí, comunicábale al paisaje animación y frescura, y contribuía a que el puesto, pintado de blanco y destacándose sobre el monte, semejava un trapo recién sacado del agua y tendido a secar en las ramas de un árbol”.

d) Los personajes de la novela aparecen descritos físicamente bajo un pincel realista y analítico encuadrando en el exterior en forma matemática y exacta. Con respecto a los protagonistas literarios de “Beba”, diremos que Reyles los va moldeando paulatina y parcialmente a través de la obra hasta darnos la sensación de corporeidad y volumen. Nuestro novelista no se había preocupado de descubrirlos en obras anteriores como lo hace ahora, sino que los insinuaba perfilándolos sólo desde adentro en su psicologismo.

Oigamos la descripción que hace de Ribero: “Era un hombre

de más de mediana estatura, magro de carnes y recio de espaldas, sin que esto le comunicara pesadez al cuerpo, airoso y flexible. Poseía un rostro de facciones enérgicas, unos ojos de color verdoso claro, de mirada penetrante y un tanto duro, ojos encapotados cuando miraban con detención algún objeto, y las cejas encarnándose sobre la corva nariz, de ventanillas muy movibles, caían sobre ellos, prestándoles un sombreado intenso, que hacía resaltar el brillo metálico del iris. La boca, de labios un poco gruesos y elásticos, permanecía sonriendo siempre, medio oculta por el bigote y la barba, que sin retoques de tijera crecía sobre el pecho con el mismo estudiado abandono que el pelo, que usaba largo, a la manera de los artistas franceses”.

Creemos que el personaje más logrado y lógico es Beba, por eso el autor insiste en esbozarla mejor y a través de diferentes pasajes de su evolución física: “Como Beba era un poco anémica, juzgó oportuno darle amplia libertad; que corriera, que saltara a su gusto, las mejillas se colorearon pronto, y su cuerpo pequeño y un tanto raquítrico, empezó a desarrollarse briosa y lozanamente, como si fuera infiltrándose en él la exuberante vida que por todas partes la rodeaba”.

Insiste Reyles en la descripción de Beba: “el abundante pelo que tenía recogido a la ligera, y el momentáneo abandono en toda su persona le sentaban a las mil maravillas; las formas de su cuerpo se delineaban mejor bajo la sencilla tela, que hacía resaltar, por inesperado contraste, la blancura y morbidez del cuello, y la suave piel de las manos, tan relimpias y cuidadas”.

O la presentación de Beba en los últimos momentos de su existencia frustrada cuando, a raíz de haber dado a luz un monstruo y recordando las teorías mendelianas de Tito, decide matarse: “Con los ojos inmóviles y hundida la mirada en la semiobscuridad de la alcoba, hubiera parecido muerta a no acusar el tenue aliento que se escapaba de sus labios y el acompasado subir y bajar de su seno . . .”.

e) Ya que insistimos en el objetivismo de la descripción física de los personajes, debemos agregar como elemento realista la manera de enfocar el lenguaje típico de los protagonistas populares como el gaucho, el campesino, etc., que se va a hacer más evidente en “El Terruño” o en “El gaucho Florido”, por ejemplo.

f) Nos parece, asimismo, un recurso realista en la novela la naturalidad y espontaneidad de los diálogos que sostienen los actores de ella, que no se altera nunca —incluso ni cuando ellos sufren

crisis de angustias y choques psíquicos: “¿No te parece, caro Tito, que a tu sobrina le falta un tornillo?”.

Un día, por seguirle el humor, le dijo él:

“Pues ya que te empeñas tanto, voy a seguir tus consejos. Así como así me vendría la viudita como anillo al dedo para ayudarme a llevar el aburrimiento de mi vida de anacoreta. Es hermosa, joven aún y sobre todo muy agradable. En cuanto la encuentre a tiro, le hago la corte; ¿te gustaría?”.

“Ella lo miró un momento como preguntándole si hablaba en broma o de veras, y, separando la vista, dijo resueltamente:

“No.

“¡No... es curioso! Antes, cuando vivía a mi lado y por el temor de que te obsequiara con una parienta regañona, molesta o cosa así, lo comprendo: pero ahora que vives con tu marido, lejos de mí, no sé qué demonios puede importarte.

“No lo sé, pero no me gustaría... .

“¡Vamos! ¿No te es simpática la viudita?

“No, no es eso, con otra cualquiera me sucedería lo mismo.

“¿Entonces?

“¡Qué sé yo! ¡Anda tú a averiguar!”.

g) Fuera de la trama —novela de tesis— y conocimientos científicos de reforma agraria, hay en la novela pincelazos de color local, que estilizan todas las páginas de “Beba”, que asombran y cautivan por su exactitud, nos dice que Reyles “no buscó la verdad para traicionarla, sino para traducirla con religioso culto, tomándola en los seres y en las cosas como los seres y las cosas se le ofrecían. Su artífice jamás abusa de la riqueza de su pincel, haciendo gala y lujo de sobriedad, lo que da vigor y evita cansancios, pues elige el detalle que alumbra y que retrata con acierto y tino, sin que esto impida que la hermosura de la tierra uruguaya se haga palpable” —dice Carlos Roxlo en su “Historia Crítica de la literatura uruguaya”.

h) Es eminentemente realista, además, la presentación que hace Reyles del conflicto ciudad-campo que se debate desde el comienzo de la obra. Claro que la presentación de estas fuerzas antagónicas no es imparcial ya que palpamos taxativamente la profunda inclinación del autor por el campo, por su campo uruguayo que amó desde niño y que va a presentar más adelante en “El Terruño” y “El gaucho Florido”.

Recordemos que el elemento común en la mayoría de los cuentos y novelas de Reyles es el campo. “Beba” es una defensa del campo, del campo activo y trabajador. El escritor uruguayo lo sentía de una manera muy personal y especial: así, habla del aire aromatizado de la huerta. Su campo está plantado de asfalfa y de maíz, salpicado de habas y hortalizas. No siente su agreste soledad a la manera de Chateaubriand, ni sus plácidos problemas y su encantadora frescura como Virgilio. No se compenetra con su tristeza, ni se deja embriagar por el zumo de sus doradas campiñas. Sus descripciones son casi siempre secas y concisas, diciendo lo justo para que el lector sepa donde está. Y esto sucede porque Reyles “no es el poeta del campo, ni acaso el poeta de la acción, sino el hombre de acción que, por su curioso eclecticismo, percibe los matices como esteta, pero esteta que prefiere la línea al color, la gracia a la forma y la fuerza a la gracia” —dice Lerena Acevedo en su obra “Reyles”.

Relaciona Carlos Reyles el paisaje con el hombre y le hace tomar el color de sus ideas, siendo siempre un marco hecho ex profeso para que éste se mueva. Por eso el campo en reposo no existe para él, aunque en algún momento hable de “ese no sé qué” que muere —como dice— en nosotros todas las tardes.

El campismo de Reyles aparece en boca de sus personajes que son, como es indudable, acérrimos partidarios de esta vida libre y bonachona. Así dice Beba: “Aquí se respira, se vive... a mí me gusta mucho el campo. Créeme Tito, si de mí dependiera, no volvería a la ciudad. Pero a él no le gusta el campo, cree que es cosa de salvajes”.

i) Finalmente nos parece realista la forma progresiva como se presenta el drama pasional de Beba y Gustavo Ribero. No es aquí un mosaico amoroso a la manera romántica, sino un amor vívido y natural que huele mucho a aquel que aspiramos a diario junto a nosotros. Lo único que nos parece fuera de foco realista —pero con un efectismo dramático necesario— es la escena del río, cuando Beba a la deriva en un frágil botecillo, es salvada por su tío Tito, y la confesión amorosa que éste le hace presa de un súbito delirio febril.

Esta dualidad amorosa de Beba y Tito va siendo elaborada por Reyles lentamente e incluso se nos ocurre pensar que va encauzándola a medida que crece, agregando situaciones como peldaños en una escalera sin saber hasta dónde va a llegar ¿la escena del río podría justificarse así como necesaria para poner término en forma rotunda —aunque poco realista— a este escalonamiento amoroso? Podría ser.

Tanto Beba como Ribero sufren idéntica metamorfosis pasio-

nal, más fuerte y extravertida en Gustavo y más sublime e introvertida en Beba, a pesar de que ya desde los primeros capítulos intuimos el carácter de este cariño de la adolescente por su joven y rico tío estanciero.

Ambos creen justificar su cariño como parientes —ella al observar la bondad y dulzura del tío regalón y él al ver crecer a Beba junto a sí e ir probando que es su obra más pura— pero, después del fallido matrimonio de la protagonista principal, y al reunirse nuevamente en “El Embrión” con su tío y con su campaña de la adolescencia, se dan cuenta separadamente de que ambos se quieren y se necesitan como hombre y mujer.

Así se expresa Beba, en el capítulo VII: “Escucha, es una cosa muy rara. Siempre que ha ocurrido pensar en eso (que su tío se case con otra mujer), me he preguntado lo mismo: ¿Habría alguna mujer capaz de hacer feliz a Tito?, y en seguida de darte mentalmente, se entiende, todas las mujeres imaginables, mientras una voz interior me decía: no es ésta, ni ésta, me ha dado idéntica respuesta: “No hay ninguna mujer capaz de hacerlo dichoso”.

¿Y acaso Ribero no sufre el mismo afán de Beba?: “¡Qué disgusto te habré dado cuando, sin prestar oídos a tus consejos, decidí casarme! ¿eh, Tito? ¡Qué loca fui!”.

—“Sí, francamente, tu terquedad, sobre todo la alegría con que te separaste de mí para unirte a Rafael, me produjo vivísimo dolor; si te dijera otra cosa mentiría como un bellaco”.

¿Acaso no son éstas las palabras del enamorado despechado a quien arrebatan su amor de siempre?

Siguen las luchas de Beba y Ribero con ellos mismos para acallar sus sentimientos de amor y comprobando, sin embargo, el avance de ellos, especialmente en Beba, quien los deja entrever en su diario de vida íntimo. El clímax de esta pasión amorosa se produce como una mise en scène necesaria en el pasaje del río cuando Ribero, fuera de sí, confiesa a Beba su amor y ésta, complacida, acalla los suyos, que son los mismos del tío predilecto. Aquí termina este conflicto de amor, ya que los que vienen —apasionados e incestuosos— culminan con el suicidio de Beba y el desengaño de Ribero, que comprueba haberse equivocado.

¿POR QUE NOS PARECE “BEBA” ADEMÁS UNA NOVELA NATURALISTA?

Por los siguientes aspectos:

a) La configuración global de la obra —novela de tesis y teo-

ría o reforma científica —ganadería y cultivos, está encuadrada en los moldes del naturalismo literario.

En el desposorio de los consanguíneos se halla la tesis, el nudo de la tela. El asunto, en resumen, no es otra cosa que la demostración de un principio científico: la cruce de las razas.

El carácter de novela de tesis se manifiesta en la forma cómo Reyles ha predicado —y demasiado— por boca de sus personajes. ¿Todas estas posiciones personales y teóricas podrían haber afectado a la obra? Sí, pero afortunadamente, la solución puramente novelística del conflicto prevalece sobre los predicamentos, y la obra se salva. Reyles sostiene científismos como las teorías positivistas de las leyes de Mendel acerca del cruzamiento de seres y animales para obtener un cruce mejor. Pero fallan en la novela (recordemos el monstruo de Beba y el caso de Germinal, su mejor potro estanciero). Igualmente, sostiene teorías acerca del cultivo rotativo de la tierra, el explotar científicamente el campo, etc. Ataca aquí el estanciero uruguayo a los indiferentes, que no se atreven a renovar los métodos de cultivo y cruce ganadero y no ven que en la tierra está la salvación de la patria.

Así describe Reyles algunas de estas innovaciones agrarias: “Las reformas dieron principio por la división y subdivisión de los potreros. Los cercos y alambrados pronto fraccionaron el campo en cien partes, haciendo que semejara, desde las alturas, una inmensa tela de araña suspendida sobre la tierra. Este fue un trabajo duro y costoso del que surgieron otros, que no lo eran menos, como el darles agua permanente, por medio de canales y aguadas artificiales, a los potreros que en el fraccionamiento quedaron sin ella. A estos trabajos siguieron complicados y sutiles clasificaciones de los ganados, según su origen, grado de sangre y sexo. Siguiendo el vasto plan de cría razonada que le bullía en el magín, se propuso, en primer término, evitar toda clase de ruina y degeneración en las nuevas producciones: los apareamientos indeliberados entre consanguíneos, las uniones entre jóvenes o de formas semejantes u origen incasable; y, por otra parte, favorecer aquello que fuera propicio al amplio desarrollo de las diferentes razas que se procreaban en “El Embrión”.

O más adelante.

“Los galpones tienen por objeto, no sólo evitar que los ganados finos se aniquilen en el invierno y se detenga el crecimiento de los terneros en la edad precisamente de su mayor desarrollo, sino hacer el destete temprano, sin lo cual las vacas no podrían ser fecundadas en el corto tiempo que están los toros padres, en los rodeos. La producción

anual no se consigue, estoy seguro de ello, sin el destete temprano, ni el destete sin los galpones; éstos aumentarán en un treinta por ciento la producción del año: eso sólo justificaría su construcción”.

Esta ideología renovadora justifica la filosofía de Reyles. Así habla en boca de Ribero, contestando al caudillo Quiñones: “Nosotros no tenemos agricultura en grande, ni industrias de ninguna clase; todo, pues debemos esperarlo de la ganadería: gracias a ella llegaremos a ser fuertes y libres. Hoy no somos ni una cosa ni otra: no somos fuertes porque no somos ricos, y no siendo ricos no podemos ser independientes, desde el momento en que vivimos del empréstito y soportamos de buen o mal grado, que extranjeros y advenedizos se entrometan en nuestros asuntos y a veces, nos impongan su voluntad”.

b) Nos parece naturalista cierto exagerado pesimismo que se va acrecentando a medida que Reyles va confabulando su novela, encaminado a modelar el lado triste y fatal de los personajes, su feísmo interior. Tanto Beba, Tito, Rafael, Pascual, Mariquita, Berta, etc., son personajes de un fondo pesimista y negativo: Tito fracasa; Beba se suicida (como los protagonistas de Flaubert y de Tolstoy). El individuo es vencido por el medio. Sin embargo, este aspecto pesimista no afecta el sentido mismo, intrínseco, de la obra”. Más allá de esa derrota y de esa muerte, se comprende, que en la realidad histórica, el porvenir será de sus predicados; el presente será superado por la evolución necesaria. Un sentimiento de convicción en el devenir se levanta por encima de la catástrofe individual. Y sobre todo, el sentido de admonición es evidente” —dice A. Zum Felde en su “Índice crítico de la literatura uruguaya”.

Pero el verdadero pesimismo no es admonitivo. Se limita a pintar el mal, como realidad del mundo, como condición humana, como fatalidad. Así se comprueba en Balzac, en Flaubert y en Zola.

c) Dijimos que la pasión amorosa Beba-Tito nos parecía realista pero hay en ellos ciertos rasgos naturalistas, como por ejemplo, el carácter incestuoso y fatalista de ellos y ciertos pasajes, como el desenlace, al final de la novela, o la descripción que hace Reyles de la noche de bodas de Beba, que derrumbaron su castillo quimérico de juventud: “No debía afligirme nuestro mutuo aborrecimiento (con su esposo) no es de hoy ni de ayer; arranca de largo y ha ido creciendo un poco todos los días. Es historia antigua. ¿Cómo brotó en mi alma? Tengo que ir lejos, muy lejos, para encontrar su origen; remontarme a la noche de bodas, aquellas triste noche en que una grosera realidad echó por tierra las bellas ilusiones de mi vida, y en la que sólo obtuve un dolor bien prosaico, al que quedaron reducidos

todos los inefables goces que yo, en mis fantaseos de soltera, me prometía dulcemente”.

d) Sería naturalista para nosotros el destacar nítidamente el lado feo y negativo de la vida de los personajes secundarios de la novela, incluso en Ramoncito que es el más simpático de ellos.

e) Carlos Roxlo en su “Historia Crítica de la Literatura Uruguaya” dice que “el naturalismo de la novela se deduce y nace de la realidad del medio en que se desarrollan sus episodios, de la reproducción exacta de nuestras campañas en las decoraciones que sirven de escenario para la trama. Si el naturalismo es la reproducción exacta de la naturaleza —en lo que se aproxima al método aristotélico, al método clásico— pero vista a través de un temperamento —en lo que se aproxima al naturalismo y la escuela de Schlegel— justo es asegurar que “Beba” es un romance naturalista, pues, si copia fielmente la naturaleza, no anuda ni rebaja la individualidad del temperamento artístico de Carlos Reyles” (Zola decía en su “Documents litteraires” que la obra más exacta no es la más bella. La naturaleza debe ser siempre el punto de partida de la obra; pero hay que introducir en ella, necesariamente “el elemento humano que agranda el problema que hace que sus soluciones sean tan variadas y múltiples como son diferentes los cráneos que existen en la humanidad”).

¿Es “Beba” por añadidura una novela psicológica? Manifestamos que, según la fabulación interna, todas las novelas y cuentos de Reyles pertenecían al padrón psicológico. ¿Cuáles serían esos aspectos psicológicos en “Beba”?

a) En primer término, creemos que la movilidad de la novela radica en la psiquis de los personajes (Beba, principalmente), más que en sus reacciones exteriores y que éstas, al igual que la escenografía y circunstancias ad-lateres, sirven para justificar el psicologismo de los típicos personajes reyleanos. Ya hablaremos de este psicologismo en “La Raza de Caín” y otras obras de Reyles. Por tal motivo, los protagonistas están mejor elaborados desde adentro. ¿Es un enfoque estático de su “yo” normal y equilibrado? No, es más bien un enfoque dinámico, de gran movilidad y de un psicologismo raro, diferente, semipatológico: rebeldía interior, asco de vivir, espíritu de crítica anárquico, tendencia a la introversión, egocentrismo social, desubicuidad ambiental, pesimismo, cobardía ante sí y ante los demás, etc.

Así, presenta a Beba en su juego introspectivo en “busca de su verdad”: “No, a nosotras las mujeres, cuando tenemos un capricho, no nos detiene nada, sólo deseamos satisfacerlo —y luego se dijo para sus adentros—: “Así nos sale la cuenta: generalmente pagamos un

capricho con la desgracia de toda la vida"; y se puso a pensar, mientras caminaba por la chacra, en que su casamiento, que ella siempre tuvo por extraordinario suceso que le había de acaecer andando el tiempo, hubiera acaecido ya, fácil y sencillamente, como una cosa cualquiera e insignificante".

Este psicologismo de los personajes de "Beba" se nota claramente en el diario de vida que mantiene la protagonista, en el cual vacía toda su rica vida interior, que nos revela el profundo conocimiento que tiene Reyles de la feminidad recóndita de una muchacha oprimida, que escribe para dar desahogo al sufrimiento, junto a la incompreensión de los que la rodean.

Podríamos citar textualmente páginas enteras donde se adivina el sentimentalismo de Beba, el simplismo de Pascual, la falta de decisión de Rafael, la lucha de Ribero consigo mismo también en busca de su verdad.

¿PODRÍAMOS AGREGAR QUE "BEBA" ES UNA NOVELA ROMANTICA? Sí. Hay rasgos que nos parecen de un romanticismo pálido a ratos, y fuerte en otros: en el devenir de los amores de Beba y Ribero, vistos con una lente realista y un desenlace naturalista, rastreamos ciertas fórmulas románticas: el cariño paternal que profesa Ribero a su sobrina Beba cuando ésta es modelada por el estanciero; la alegría sana que siente al verla transformarse en mujer interesante; el sentimiento de amargura que experimenta cuando ella se desposó con Rafael, joven rico, aunque algo fatuo, de Montevideo; el zigzaguo sentimental, tanto de Tito como de Beba, al intuir que los ata otro tipo de cariño, mucho más fuerte; el dramatismo de la escena del río al confesarse este amor que ha palpitado siempre en ellos; el mismo diario de vida confesional que lleva Beba, etc.

Nos parece romántica cierta tendencia de Reyles por intercalar períodos de lirismo puro y vívido que alivian la tensión fabulativa y elevan hasta cierto punto la pureza de su estilo: "...un hombre abrigado en un recio poncho de invierno y silbando una canción del país, atravesó el anchuroso patio, manchando por un momento el suelo con una silueta bien delineada y vigorosa a los rayos de la luna, que en mitad del cenit dejaba caer una luz vertical, intensa y límpida, que realmente parecía pesar sobre los techos de teja del blanco caserío".

O "...en silencio siguieron avanzando lentamente, envueltos en las tintas grises del crepúsculo, y como impresionados por el profundo desmayo en que poco a poco caía la naturaleza toda".

Es frecuente el predominio de los colores vivos en los enfoques

de Reyles, propio de los escritores tropicales de nuestra tierra: “La luz atravesando por entre las hojas de los árboles prestaba a su esponjosa nariz un color verdoso con reflejos azules-violáceos, semejantes a los que distinguen las creaciones de la modernísima y estrambótica escuela de coloristas franceses”.

A veces presentimos la idea de movilidad de las cosas en las descripciones: “Al caer de la tarde, a la hora en que el pasto empieza a doblarse hacia el poniente como mendigando las caricias del astro rey, tomaron el rumbo de las casas”.

En otras ocasiones, el sensualismo de Reyles por los aspectos pequeños de la vida aflora en sus páginas de una manera espontánea y fluida: “El sol campea en un cielo azul purísimo, comunicándole a la desmayada naturaleza una alegría que convida a vivir. Las gotas de agua que tiemblan suspendidas de las hojas de los árboles, de los hilos de los alambrados brillan con las múltiples irisaciones del ambiente; los pájaros revolotean animosos y entonan desusados trinos, y de la tierra que se seca poco a poco, despréndense olores y aromas dulcemente enervantes”.

¿Acaso no hay rasgos románticos en aquella inclinación de Reyles por manifestar —ya en boca de sus protagonistas, ya en situaciones o circunstancias— bosquejos autobiográficos? ¿No sucedió lo mismo en escritores románticos puros como Lord Byron y Walter Scott, en Inglaterra; Espronceda y Larra, en España?

Siempre sucede que las primeras manifestaciones literarias de un escritor no logran desprenderse de cierta egolatría, el morbo más afecto a los intelectuales. Es el caso de “Beba”.

La novela se desenvuelve en el ambiente de Reyles; gira alrededor de sus intereses y todo lo que en él se anima es suyo. No se ocultan en su libro ni sus gustos ni sus inclinaciones. Su carácter está allí observado y la acción es la suya, ya que se siguen sus ocupaciones. Reyles escribe apasionado por su hacienda, se presenta como estanciero, haciendo pensar que todavía para él, escribir, no es sino un mero pasatiempo.

“Tito, el protagonista de la novela, es ya el tipo especial del héroe reylesco, y, puede decirse, el prototipo de todos los personajes de su obra —dice A. Zum Felde en “El primer aniversario de la muerte de Carlos Reyles”— en quienes ha encarnado su sentido y su concepción realista y pragmático de la vida. La psicología y la ideología de Tito son la psicología y la ideología predominante en toda la novela de Reyles; más aún, son su persona y su vida propias. Pues Reyles no es de aquellos novelistas objetivos al modo de Balzac, sino de los que

se han manifestado siempre a sí mismos a través de la objetividad de la novela, creando personajes y situaciones en los que pone la pasión y su tendencia”.

Desmenuzando este carácter autobiográfico de “Beba”, diremos que Ribero se parece al padre y a Reyles, en cuanto a su recia personalidad renovadora e inquieta, e incluso posee hasta sus peculiaridades físicas “la sonrisa petrificada”, “el aire de alejamiento y superioridad, la actitud despectiva y de condescendencia tiránica que crispera los nervios”.

Beba es también como Reyles; ella prefiere admirar “un grupo de animales artísticamente dispuesto” que un efecto de luz en el bosque o un juego de sombra en el agua.

Reyles escribe lo que va viviendo, la novela que ha imaginado. Inventa situaciones y crea personajes con su carácter, siempre indiferente a los otros, multiplicando su yo, desfigurándolo y tomando tal o cual condición suya, pero no apartándolos de sí.

Ribero y Beba, ante todo, son dos faces —masculina y femenina— del mismo tipo en los que muchos rasgos aparecen de un mismo creador.

En ese momento, Beba y Ribero piensan y hablan como Reyles; tienen sus preocupaciones; la cría del ganado los une, a él con sus héroes, y a éstos entre sí, como los une también esa misantropía que hace que los protagonistas se encuentren mal en sociedad. Existe así entre ellos, un gran parecido, sobre todo de ideas, de aficiones, de modo de afrontar las cosas.

Cierto es que Ribero no tiene la multiplicidad de Reyles; que es sólo un ganadero, pero que se vuelve elocuente cuando habla de sus vastos planes y se entusiasma con sus futuros cruzamientos.

A pesar de que la trama de la novela sigue el capricho de la imaginación, apartándose de una estricta verdad, Ribero no deja de ser Reyles y ambos se confunden, ya sea cuando sostienen que “los establecimientos de campo modelo, aparte de su misión civilizadora, tienen altos fines que llenar y marchan en primera línea a la conquista de nuestro porvenir”; o cuando piensan que “no hay que dejar a Dios el cuidado de vigilar las haciendas y darles lo que les hace falta”. También coinciden en su afán de despreciar y reemplazar lo viejo y, además, en que ninguno habría sido capaz de hacer enteramente feliz a una mujer. Ribero está imbuido también en la filosofía de Schopenhauer y ha probado ya amores fáciles y ha sufrido tempranos desencantos. Se encuentran en el desprecio por los “sanchistas” y por los retrógrados y fatuos; y tienen la conciencia del orgulloso. Además, son

valientes en sus reacciones; firmes en sus ideas y fríos en sus sentimientos.

Dijimos que Ribero y Beba son dos versiones de Reyles. A Beba dio algunos de sus entusiasmos, sus aspiraciones y su amor apasionado por la naturaleza, su inconformismo; y por encima de esto, su intensa vida interior —misantrópico— y el gusto por el análisis psicológico, que ha de ser más adelante rasgo característico de Guzmán y Cacio, etc.

Fuera de esta doble identidad de Reyles con Ribero y Beba, y de ciertas actitudes y aspectos del autor entresacados de la obra, podemos señalar rasgos de la vida del artista: “Las luchas políticas que agitaban al país, lo distrajeron de sus estudios (Ribero) sin prevenciones de ningún género, dejándose arrastrar de su brioso temperamento, se entregó a ellas en cuerpo y alma, y fue a ratos periodista, a ratos orador de sobremesa en banquetes más o menos clandestinos, y tal cual vez, hombre de acción en infructuosas asonadas y trifulcas. Caldeaban su cabeza, por aquel tiempo hermosa como la de un Adonis, sueños romancescos, y hacían latir su corazón esas nobles ambicioncillas que suelen sentirse a los veinte años, y que prestan fuego a la mirada y aspecto de alegría y salud al rostro. Cuando de cerca pudo apreciar los hombres y las cosas, se rompió el encanto y entonces, con una cantidad muy regular de escepticismo en el cuerpo y la sensibilidad así como embotada por tantos rudos choques con la siempre prosaica realidad, tornó al campo, para ponerse al frente del establecimiento que hasta ese día había administrado su hermana”.

Este “yoísmo” constructivo de Reyles se observa hasta en la visión del paisaje, el que no se subordina en actitud contemplativa o panteísta. El paisaje es observado en función de la ganadería y los protagonistas de su novela, en función de la personalidad del autor.

LOS PROTAGONISTAS CONFLICTUALES DE “BEBA”: Hemos ya bosquejado algunos matices de la personalidad de Ribero y de Beba, protagonistas centrales de “Beba”, en aspectos que revelan lo autobiográfico de esta novela juvenil de Reyles. Es necesario agregar otras modalidades que completan sus fisonomías, como asimismo, hacer mención de los infrapersonajes que deambulan por la obra arrastrando sus desajustes psíquicos y sociales.

Desde luego, Ribero evidencia la influencia ideológica de Nietzsche en Reyles, pues está condicionado por el heroísmo estético y por la voluntad de dominio, propios del superhombre del filósofo alemán, pero este nietzscheano se desintegra moralmente, aniquilado por la

fuerza del convencionalismo social. El convencimiento de su falta, al vivir en concubinato con su sobrina, que se ha separado de la mediocridad disolvente de su esposo, lo ulcera como un virus contagioso. Ya en "Por la vida" advierte dolorido, Damián, la infección de los convencionalismos y su acción socavante y microscópica.

La presencia de Gustavo Ribero se hace cada vez más dominadora, hasta intimidar a los coterráneos apegados a la cristalización de los métodos de producción de la hacienda criolla, defendidos por los Benavente y por el caudillajero Quiñones, sujeto calculador que gozaba en la comarca de fama de "avisado en los negocios" y que sabía salir airoso de sus turbias empresas porque "era hombrequito que en cualquier parte que se bañaba sabía donde dejaba la ropa".

"Tito es un prototipo de hombre fuerte —dice Zum Felde en su "Proceso intelectual del Uruguay"— rectitud de carácter y de acción, sin flaquezas sentimentales, pero sin bajos egoísmos: un hombre de empresa, de una vida interior muy honda e intensa que lo hace encontrar fría la sociedad.

Ribero demuestra que sabe lo que se propone, porque Reyles "que amasa la personalidad de sus criaturas de acuerdo con los cánones del naturalismo" —dice Carlos Roxlo en su "Historia Crítica de la Literatura Uruguaya— sabe que la siembra en línea, por lo común, es preferible a la siembra en voleo; que las superficies a cultivar, antes de recibir el germen fecundo, deben encontrarse en estado de mullido perfecto, etc."

"Con respecto a Beba —dice Josefina Lerena Acevedo de Blixen— es más estanciera que mujer, porque está mejor descrita desde ese punto de vista. Esto contribuye en que por momentos resulte falsa y que no posea las características más acusadas de la feminidad, pues carece de ternura, de sentimentalismo". Esta vez ha puesto Reyles, como más adelante lo hará con Mamagela, en "El Terruño", todo el interés de su novela en la figura de una mujer. Ha hecho de ella, como de muchas de sus heroínas, una mujer fuerte que se anticipa a su época.

¿Será un anticipo de la recia personalidad literaria de doña Bárbara, Lauracha, Juana Lucero, etc., que atravesarán nuestro campo artístico en el siglo xx?

En forma paradójica, la figura femenina posee mayor entereza y virilidad; reconoce que su vida se ha descentrado de la moral, pero una conformidad interior le inyecta una especie de heroísmo. Sabe que no está de acuerdo con la moral de la sociedad, pero ha logrado un acuerdo consigo misma, el mismo convencionalismo que luego la lleva a suicidarse.

Beba está sugestionada por problemas que las mujeres pueden aceptar y comprender, pero que no las apasionan. Y ella, no sólo presencia las faenas, sino que hasta puede dirigirlas, y es consultada en asuntos ganaderos.

Pero cuando más claramente queda demostrado que el autor no puede despojar a Beba de su personalidad, es en el léxico vulgar y rudo, raro de encontrar en una mujer de su calidad: “¡Jesús, qué manera de hablar, y qué meterse en todo y qué sacarme a colación asuntos y hablillas que en mí me importan un rábano!”.

¿Son excesos de masculinidad o más bien de impetuosidad? En descargo de Beba debemos aclarar que no se trata en estos casos de imperfecciones psicológicas, ni siquiera estilísticas, sino de vitalidad del idioma manejado por Reyles, que posee uno de los estilos más vigorosos y pujantes de su época. Pujanza que sobrepasa ciertos sectores que le estarían vedados y que cobran en virtud de este dinamismo, un relieve chocante para ciertas sensibilidades.

“Beba” no puede suavizar su lenguaje, mejor dicho feminizarlo, como tampoco logra hacerlo Mamagela, una de las figuras más macizas de Reyles.

Sería oportuno hacer notar aquí, a propósito de la falta de feminidad de Beba, un hecho curioso y general con respecto a los personajes femeninos de Reyles: aquellas heroínas centrales de vigor y personalidad macizas y psicológicamente mejor logrados como Mamagela, Beba, la Pura, Pastora, etc., no pueden desembarazarse de los ímpetus varoniles y de la independencia de criterio del autor. En cambio, aquellas que figuran en un plano secundario, como Sara, Amalia, Laura, Mariquita, etc., logran escapar a la dinamización inherente al pensamiento viril de Reyles, recuperando su auténtico tipo femenino.

Beba tiene una mentalidad casi masculina y una sensibilidad exageradamente fuerte, como si su figura hubiera sido esculpida únicamente con lo que el autor siente y piensa, sin ponerse en el caso de ella: “Es el defecto de la obra: no se sabe si habla Beba o Reyles” —agrega Lerena Acevedo. “Y da la impresión de que no corresponde ésta a lo que ha podido querer que fuera”.

El autor afirma que sus personajes, independizándose y saliéndose de lo que él se propone que sean, obran por su cuenta y hasta actúan de una manera opuesta a la que hubiera deseado que lo hicieran. En Beba, acontece esto, y es que ella es él y es así, categóricamente, sin que Reyles lo quiera. El autor la trata como ser excepcional e incomprendido y que simboliza, no a la mujer, ahogada por el medio

sino a quien se siente superior y es prisionera de un mundo que la inhibe, al que rebasa y del que no puede desprenderse.

E Beba actúan poderosamente problemas de infancia. ¿No es el mismo problema de Reyles niño que se cría al lado de su padre en la hacienda lejana y fuera del influjo materno?

Cuando Beba se escapa de la presión modeladora de Reyles y es ella misma, abandona “esta mentalidad masculina y esta sensibilidad exageradamente fuerte” —de que habla Acevedo de Blixen— para adquirir una feminidad y un patetismo irrecusables en su ofrenda corporal y espiritual, de sus anhelos de maternidad y en los momentos finales de su existencia.

Esta crítica señala, a juicio suyo, una contradicción de Reyles en cuanto a la concepcionalidad de sus entes literarios: éste pretende crear personajes revolucionarios y bien dotados que destruyan a los mediocres e ineptos, ¿por qué entonces busca para ellos destinos trágicos y hace que la fatalidad los abata sin remedio? Pareciera que sus héroes deben sucumbir al fin porque rompen los moldes establecidos.

Beba se casa en la capital. “El Embrión” se ensombrece. Gustavo, melancólico, se entrega a sus problemas de cruzamientos y cultivos. Beba pronto se desilusiona de Rafael Benavente, su esposo, que es indolente y abúlco, aunque de inteligencia vivaz y clara. Es un presumido que no sabe otra cosa que lucir su figura donjuanesca, de la cual e enamorara la heroína.

Beba, instalada de nuevo en “El Embrión”, con su familia y al lado de Gustavo, comienza a traspasar su amor de Rafael a su compañero de infancia. Impulsada por el odio al esposo sin ambiciones se entrega amorosamente a su tío.

Experimentarán en carne propia, ambos alucinados, el cruce destructor de los consanguíneos: donde hay purezas, el cruce los solidifica, pero donde hay cánceres, el cruce justiciero los redobla y hace estallar trágicamente.

Con esta entrega sexual terminó el idilio. Rafael oye, de boca de Beba, la confesión total de su crimen. En vez de actuar como hombre, se echa a llorar como un niño, abatido por el despecho que le produce la idea del ridículo que caerá sobre él en Montevideo.

Beba está encinta y sita en la capital. Da a luz un monstruo que, afortunadamente, nace muerto. Han fallado las teorías del cruzamiento. Beba se mata. Gustavo, antes de esta escena, enloquece y apuñalear al padrillo que fue su orgullo, comprobando su derrota.

El romance de amor —pasional y trágico— entre Tito y Beba, aun cuando concentra el interés novelesco, no es lo capital en la obra.

“Beba” es, por una parte, la rebeldía de la individualidad contra las reglas convencionales; por otra, la lucha de la iniciativa innovadora contra la rutina inmovilizada. Beba —la heroína— se rebela contra la moral mundana al aceptar su situación de concubinato pasional con Gustavo, rompiendo la valla legal del matrimonio.

Beba y Tito son vencidos en su rebeldía y en su esfuerzo. El aislamiento y la hostilidad que su actitud moral produce en torno a su amor, ensombrece pronto sus días y hace amargos y desventurados sus corazones; Beba mata su físico y Tito, su espíritu y su carácter.

Beba y Tito son la vida con su energía individual de pasión y de voluntad. Al fin, el peso de los que los rodean, los vence: la familia burguesa de los Benavente, con su mezquino utilitarismo, con su culto del convencionalismo social, el marido palurdo y vividor, los estancieros rutinarios que acogen con burla y enojo las innovaciones del hacendado, todo eso es la inercia de la mediocridad colectiva.

Junto a los protagonistas, aparecen diseñados, vivos y enteros, otros caracteres: Benavente, hinchado de vanidad social, impotente y vacío. Reyles aprovecha a Rafael para criticar la vana sociedad joven montevideana que cree alcanzar su futuro siendo “chic” y así adquirir una buena dote. La misma situación de Rafael, aunque en caracteres diversos, aparece en “La Raza de Caín” con el casamiento interesado de Guzmán.

Rafael —en la estancia y fuera de su medio— se sintió molesto y desazonado. Le aburrían soberanamente los temas sobre cruza y encontraba monótono el espectáculo de la campiña. Además Ribero instintivamente le era antipático. La llanura, el bosque, el arroyo y la loma —que disminuían a Rafael— agrandaban las cualidades viriles de Gustavo.

Culmina la ausencia de volición viril de Rafael al quedar impávido ante la confesión de su mujer y sólo le preocupa el qué dirán y no la gravedad del hecho. Lloro, pues, en su orgullo herido.

Aunque secundariamente, la figura de Ramoncito, noble y generoso, pero malogrado por la familia Benavente y por su propia inutilidad, se destaca con relieves propios.

Este poder de asimilarse a la vida, que observa y quiere traducir en fidelidad, es notable en Reyles, que ha sabido, con cuatro rasgos, imprimir sello propio a la figura de Ramoncito, cuyas pobrezas se casan por interés y beben estoicamente la humillación en la copa del bienestar a que sacrificaron su juventud cobarde.

Más borrosa y caricaturesca es la figura de Benavente. Pepa y Mariquita se pierden en la insignificancia y la frivolidad que le son pro-

pías. Hay, en cambio, en el caudillo Pedro Quiñones, rasgos que parecen esculpidos en una medalla antigua; tienen el mismo vigor y realidad que han de aparecer en “El Terruño”, en otro caudillo diferente, épico, rudo, primitivo: Pantaleón. Reyles conoció bien a estos caudillos, últimas figuras de una epopeya que se acabó. Quiñones carece de la salvaje grandeza de Pantaleón.

Finalmente, diremos que en “Beba”, el drama emotivo de los personajes está en el primer plano; pero estos personajes actúan principalmente en función del medio y en virtud del problema social que se plantea tras ellos, y es este problema, este medio, esta función, lo que define el verdadero sentido de la obra.

IMPORTANCIA LITERARIA DE “BEBA”: Dejamos entrever, al iniciar el estudio de “Beba”, la importancia literaria de ella, ya que inició en Uruguay un tipo de literatura antes insinuada por Acevedo Díaz.

Para Zum Felde, “Beba” es un canto al trabajo pecuniario, a la industria rural, al esfuerzo de los hacendados en su doble valor de creadores de la riqueza nacional y de manifestación de la energética realizadora del individuo.

Introduce Reyles en la novela uruguaya un “ruralismo” de sentido moderno, a diferencia del tradicional de Acevedo Díaz; un ruralismo en que apunta el concepto energético, anticontemplativo y antiliterario de la vida, que se irá acentuando en la obra posterior.

Consciente o inconsciente, en la médula del escritor americano en general, gravita un ser sometido a la atmósfera indómita de la naturaleza. Reyles no escapa tampoco a esta presión, pero sí, se sacude de la presión social y económica de su ambiente, con una soltura agresiva muy propia de su personalidad. Si bien “Por la vida” materializa un momento de arrebato contra la organización familiar y social, “Beba”, obra de plena juventud, arremete contra las diferencias de la estructuración económica del Uruguay, vale decir, de la ganadería.

Otra cualidad en “Beba” y en Reyles es que, como todas las novelas, está trazada y desarrollada de acuerdo con un procedimiento lógico —que nada quita de lo imprevisto del desenlace— en virtud del cual los personajes, inmediatamente después de concebidos, dirigen sus acciones y lo hacen de tal modo que el autor se concreta a obedecerlos. Esto vendría a ser una especie de determinismo de la acción en literatura.

INFLUENCIAS EN “BEBA”: Al bosquejar un estudio crítico cualquiera,

hay que auscultar posibles influencias como pistas que nos lleven a esclarecer mejor al autor en determinada obra.

Esta tendencia es tan natural, que aparece como ineludible en nuestra mentalidad crítica. ¿Necesariamente toda obra literaria debe suponer influencias que justifiquen o ayuden a justificar tal o cual tendencia, tal o cual propiedad, tal o cual cualidad?

Imbuidos por esta postura ideológica de rastrear siempre influencias ajenas, ¿qué sucedería si aplicamos este mismo criterio a nuestros clásicos áureos? Aparecería muy pobre la originalidad de un Garcilaso, de un Fray Luis, etc.

En el caso de "Beba", los críticos señalan a Pérez Galdós, Pereda y Valera como influencias evidentes. Muchas veces, estas influencias tienen comprobación, pero en otras, la influencia no es muy clara y lógica. Se habla de la sobriedad descriptiva de Reyles, escritor que no es arrastrado por la naturaleza o por las minuciosidades del regionalismo, ¿dónde está entonces la influencia de Pereda? Se dice que el lenguaje musculoso de nuestro artista no rehuye las expresiones fuertes ni los vocablos chabacanos, ¿cómo podría, por lo tanto, relacionarlo con la pureza estilística del autor de "Pepita Jiménez"?

En cambio, nos parece medular la influencia ideológica de Nietzsche en Reyles, lo que se observa claramente en la configuración del protagonista. Habría que aclarar que la influencia del filósofo alemán es una constante en la creación literaria y en la postura vital del novelista estanciero, como asimismo, en gran parte, de los escritores de la generación del 900 en América.

El diario de vida de Beba nos habla hasta qué punto extenderá Reyles las proyecciones de la voluntad de dominio, meollo filosófico de Nietzsche. "Amasar con nuestros propios dedos, mundos en miniatura donde se agitan todos los deseos y todas las pasiones, y en fin, luchar contra la indiferencia del público hasta "domeñarlo" o imponerle nuestro gusto, conquistando en la pelea por nuestro propio esfuerzo, mayor número de súbditos que tiene un rey. ¿Puede darse algo más grandioso?".

En "La Muerte del Cisne" legitima Reyles una influencia esbozada ya en el conflicto sentimental de "Beba": la influencia de Madame Bovary. Nuestro crítico A. Torres Ríoseco se da cuenta que esta novela es "una curiosa mezcla de realismo y romanticismo", quizás por la naturaleza apasionada de Beba, a quien podríamos emparentar con Mme. Bovary en muchos aspectos: en la complacencia por ciertos sentimientos morbosos, en el afán de considerarse víctimas de la mediocridad intelectual, en el suicidio final. Pero difieren ambas prota-

gonistas en algunos aspectos: la heroína francesa no tiene el espíritu emprendedor y la mentalidad deportiva de Beba y su trauma psíquico es ocasionado por el culto a las apariencias; en cambio Beba —con la independencia y reciedumbre de criterio que la caracteriza— no se preocupa por convencer a la sociedad ni a sí misma.

ESTILO EN "Beba": "El estilo de Reyles en "Beba" tiene menos arte que el de Acevedo —dice Ventura García Calderón en "Semblanzas de América"— parece el estilo de "Beba" agobiado por la prolijidad y la manía del documento. Después de una larga y zolesca presentación de la estancia del Embrión, se aligera la mano del narrador, para contarnos el alma agreste y bucólica de la chicuela soñadora".

Si comparamos el estilo de Reyles de "Beba" con el de obras de su madurez literaria, podemos comprobar que éste es zigzagueante y contradictorio: a ratos aparece preciso, elegante, virtuoso —especialmente en sus descripciones tanto físicas como de la naturaleza uruguaya— pero, en otras, se deja llevar de su pluma fácil, metiéndose en elucubraciones personales vertidas en frases de períodos largos de los cuales parece le costaba mucho salir airoso y, dando la sensación de poca claridad estilística y que, al final de cuentas, desvirtúan y paldescen la trama o asunto de la novela —como por ejemplo, cuando habla de sus teorías científicas acerca del cruzamiento de especímenes similares y de la renovación ganadera— y que hacen mirar a Torres Ríoseco la obra como un manual de actividades agropecuarias.

LA ODISEA DE "PERUCHO" (1895) o "Un sueño de amor imposible".

Inmediatamente después de "Beba" Reyles publicó, en la Revista Nacional de Rodó, Pérez Petit, etc., en septiembre de 1895, su cuento titulado "La Odisea de Perucho", con evidente dejo romántico. Constituye éste una especie de remanso espiritual para el autor, después del trágico y naturalista desenlace de la novela estanciera aparecida en el año anterior y que está más en la cuerda —según nuestro punto de vista— de los veintisiete años del novelador uruguayo. Y no porque no estemos de acuerdo con la tendencia literaria que vislumbrará en "Beba" —y que tanto desagradó al inmortal Juan Valera—, sino porque creemos que, dada su juventud, debía haber sido su temática y su manera de enfocarla las adoptadas precisamente en el cuento.

Su asunto o trama fundamental es la frustración de los sentimientos amorosos en el alma de un pobre muchacho con manifiesto retraso

mental que encontró su único mundo en la música de su violín no-
cherniego y sonambulesco como él.

Su argumento sencillo, romántico y elaborado en los moldes ru-
bendarianos de "Azul", es el siguiente: Perucho, hijo de un zapatero
remendón vive —es decir, vegeta— pobremente, en un conventillo. Es
un muchacho esmirriado de físico, introvertido por naturaleza y que
acusa una mentalidad infranormal, a tal grado, que no puede articular
más de dos o tres palabras con sentido. A pesar de todo, es un niño
simpático que irradia bondad y dulzura con sus ojos celestes. Es que-
rido y respetado por los habitantes del conventillo, especialmente por
la señora Clotilde, su mayordoma.

Cada vez que el padre remendón, ex artista circense, golpea a
Perucho, la señora Clotilde le brinda su calor de madre y de hogar
feliz. Aquí, el niño parece avivar sus sentidos al quedarse extasiado
con la música que brota del arpa que aprende a tocar Anetta, niña
del mismo lugar.

Genaro, esposo de Clotilde, un gran músico y de un gran corazón
bonachón —maestro de Anetta— en vista del interés de Perucho, se
ofrece para enseñarle los misterios del violín. El niño-aprendiz resulta
poseer cualidades innatas dormidas en el fondo de su ser desventajado.

Pasa el tiempo. Anetta y Perucho crecen y aprenden juntos sus
instrumentos. Nuestro joven violinista se ha enamorado profunda-
mente de la bella e indiferente compañera.

Ya adultos y profesionales tocan en los principales lugares de re-
creo de la ciudad y ganan bastante dinero. Constituyen un dúo de
excelentes cualidades musicales. Los parroquianos se extasían con sus
dotes artísticas y los siguen como adoradores de un culto sobrenatural.

Perucho sigue prendado de la incomparable belleza de Anetta
que contrasta con su deformidad y su simpleza. Esta, que nunca se
dio cuenta de los sentimientos de su amigo, pronto es asediada por
diversos pretendientes que deambulan a su alrededor.

Anetta pronto encuentra a su príncipe azul en la persona del
bello Arturo, dueño de una próspera hojalatería. Perucho siente en
todo su ser la incomprensión y la infidelidad de su pareja y Arturo es,
para él, un osado intruso y vulgar usurpador. Sufre calladamente. Ha
vuelto a ser casi el mismo niño indeciso e inconexo de antes. Parece
enfermo, por lo menos así lo afirma toda la gente. Ya no toca en los
lugares de antaño e incluso ha perdido parte de su habilidad artísti-
ca. Desaparece de la vida pública para encastillarse en sus recuerdos y
en su viejo rincón del taller de remendón.

Se realiza el casamiento de Anetta y Arturo. Aparece Perucho visiblemente desmejorado. Todos piden que vuelvan a interpretar juntos. El infeliz amante, inspirado y doliente, ejecuta la pieza más emotiva y vibrante que le hayan escuchado. Una vez terminada, y llorando como un niño, regala el violín a su adorada, pues no volverá a tocarlo más. Junto al padre zapatero completa el período de regresión a un primitivismo asonambulesco.

Es un cuento psicológico, donde prima el mundo interior del protagonista principal. Presenta Reyles un desgarrador cuadro de emociones en el fondo del alma de Perucho. La acción es lenta y casi no existe, y si existe, es para acomodar las actitudes, reacciones y emociones del niño, primero, y adolescente, en seguida.

El cuento está escrito con bastante realismo, en frases rápidas y bien medidas. No hay grandes descripciones de ambientes ni escenarios exteriores.

Apreciemos su realismo descriptivo: “En el portal del conventillo, a la luz de la bodega que se difundía por largos corredores, frente a un banco y junto a un mono atado al pie de la cama, trabajaba un zapatero remendón. En el fondo del mezquino y oscuro cuchitril, como la imagen de Jesús adusto pegada a la sucia pared, se destacaba la rubia cabeza y el rostro dulce de Perucho, el hijo del remendón, que junto con el mono, Perico, y el loro, componían la familia del antiguo saltimbanqui, porque el zapatero lo había sido en los verdes años de su azarosa vida”.

O más adelante: “Entonces se desencajaba el rostro de Perucho, temblábanle los labios y lleno de ansiedad volvía la cabeza a un lado y otro, como buscando alguna cosa, y hasta que al fin los ojos vacíos de inteligencia, se llenaban de lágrimas y exclamaba con su medio lenguaje de idiota: “¡Perucho no poder” —o caía de rodillas demandando perdón con gesto de abatimiento tan sincero, que el enfurecido dómine concluía por enternecerse y echarlo al patio. Pero otras veces se cerraba la puerta y... pobre Perucho!”.

Así describe Reyles a Perucho: “. . .en su rincón del tugurio, con la carita y las manos untadas de betún, seguía el vuelo de las moscas o lagrimeaba sobre la mugrienta cartilla”.

“Sus grandes y claros ojos desprovistos de animación, muy paradados, daban indicios ciertos de que en el interior de su hermosa cabeza había un tornillo flojo, un impedimento que no dejaba funcionar libremente la máquina cerebral y producía ese idiotismo, sin el cráneo de los idiotas, de que suelen ser víctimas los hijos de los matrimonios desavenidos”.

“A cambio de la falta de inteligencia —y esto lo heredaba de la pálida Gilda— poseía Perucho un dulce carácter y tan extraordinaria sensibilidad, que a la menor emoción se le arrasaban en lágrimas los ojos. Por medio de elocuentes gestos, súbitas palideces y temblores nerviosos, expresaba lo que la torpe lengua no podía. Sin embargo, por más que su lenguaje mímico, fuera muy expresivo, la imposibilidad de hablar lo hacía sufrir horriblemente, sobre todo, en el temido momento en que el zapatero, dejando las leznas y atusándose el sedoso mostacho, se decidía a tomarle la lección”.

Solamente en una ocasión presenta el autor un atisbo de paisaje o escenario: “Hacía una noche muy fea; la neblina apenas dejaba ver la amarillenta luz de los faroles que aparecían a los ojos de Perucho a doble distancia de lo que en realidad estaban. El, llevándose tras de sí jirones de niebla, avanzaba lentamente”.

LAS “ACADEMIAS” (1896-98) o “El decadentismo finisecular”.

Después de “La Odisea de Perucho” Reyles, al conocer a los escritores que reaccionaron contra el realismo y el naturalismo, publicó bajo el nombre de “Academias”, en la Imprenta de Dornaleche y Reyes, una serie de tres novelas cortas que tituló: “Primitivo” (1896); “El Extraño” (1897), y “El sueño de Rapiña” (1898).

¿Por qué el subtítulo de “decadentismo finisecular” dado a “Las Academias” de Reyles? ¿Este decadentismo literario manifestado en la trilogía académica es una actitud personal del autor, o correspondió a una manera estética definida a fines del siglo pasado?; ¿es una postura literaria propia de América, o ésta es un reflejo de una similar en Europa?; ¿corresponde este “decadentismo finisecular” al modernismo rubendariano, o al simbolismo y parnasianismo francés?

Vamos por parte. Desde luego y enfáticamente, podemos aseverar que este decadentismo literario no es una actitud personal de Reyles —aunque muchas de sus virtudes y defectos coincidieron con la manera de ser, de actuar, de sentir y de concebir estéticamente del novelador uruguayo— sino que es propio de la mentalidad de un grupo de escritores al otro lado de La Plata y que se conocen como los escritores de la Generación del 900 en Uruguay.

Esto no quiere decir que dicho decadentismo sea propio y único de la literatura uruguaya, ya que se manifestó en otras literaturas americanas y que después de todo son pálido remedo de otro más espontáneo y macizo que se observó en Europa.

En una observación primera queremos dejar establecido que: 1) el decadentismo no es una posición original en Reyles, y 2) que en Uruguay este decadentismo es coincidente con la mentalidad de una generación o —si se quiere— una actitud literaria común, producto de una serie de circunstancias concurrentes.

LA GENERACION DEL 900 EN URUGUAY: Quien mejor ha estudiado esta actitud de la Generación del 900 es el eminente crítico A. Zum Felde en su “Literatura del Uruguay” y “Proceso intelectual del Uruguay” y a quien, por la claridad de expresión y contenido ideológico, imprescindible y necesariamente hemos seguido de cerca.

Desde luego, la generación del 900 —en la que sobresalieron nítidamente Rodó, Reyles, Herrera y Reissig, Agustini, Vaz Ferreira, Quiroga, etc.— fue una generación contradictoria y difícil. Bien se ha dicho que fue “una generación descoyuntada por torsiones contradictorias que le dan una configuración retorcida, como en espiral”.

¿A qué se debió esta tendencia? Según el citado Zum Felde es resultado de una recepción ideológica también diferente y antagónica. Así se expresa: “El siglo XIX llegaba a su desembocadura histórica dividido en multitud de corrientes; a veces, netamente delimitadas, de caracteres y direcciones distintas; a veces, entremezcladas, inciertas, sin rumbo. Ninguna época de la cultura occidental fue más diversa y contradictoria en sus doctrinas y en sus formas, ninguna, tampoco, más múltiple en ideologías y en escuelas”.

“Junto al realismo literario, sostenido aún por una generación de novelistas hercúleos, cundía, antagónica, la corriente esteticista, de refinados sensualismos y de ironías paradójales; y, al par de las músicas negras, vagas y sutiles del simbolismo, brillaba, todo impasible y olímpico, el preciosismo parnasiano”.

Sigue Zum Felde: “Si múltiple y contradictoria era la época en el plano de la literatura, más aún lo era en el de la filosofía. Al positivismo científico y evolucionista de la escuela spenceriana, se oponía el pesimismo metafísico alemán de schopenhauriana cepa; el socialismo materialista y dogmático —con su concepción económica de la historia— se debatía, por un lado, con la jurisprudencia política burguesa y, por otro lado, con el individualismo de carácter anárquico. Cosas, pues, tan opuestas como la sociología igualitaria de Marx y el tragicismo aristocrático de Nietzsche; el misticismo evangélico de Tolstoy y el escepticismo irónico de Wilde, la objetividad experimental de Zola, y el subjetivismo emotivo de Verlaine, se agitaban

confusamente en el seno de “ese fin de siglo” magnífico y atormentado”.

Por eso, esa confusa multiplicidad y dispersión de la vida espiritual y esa contradictoria complejidad de ideas y de normas, producen, a posteriori, evidentes rasgos psicológicos comunes que dan unidad mental a la época.

Esta generación del 900 en Uruguay es “una época de criticismo agudo cual ninguna, es de escepticismo general nunca igualado; todas las creencias religiosas y filosóficas se hallaban postradas; todos los principios morales y estéticos en derrota. Sólo había quedado el individualismo entregado a su arbitrio y desorientado entre la multitud heterogénea; el individualismo en moral y en arte, es el rasgo psicológico típico de la época” —agregaba Zum Felde.

Si cada generación espiritual tuviera una idea o término simbólico, la de ésta del 900 —decadente de “fin de siglo” debería ser “yo”.

Este “yoísmo” o “soledad del yo” —producto del escepticismo espiritual y de la compleja desorientación de rumbos— trajo consigo una inquietud profundamente dolorosa y una inquietud indefinible que se traducían en una sed de experiencias intelectualistas. Símbolo de esta generación es José E. Rodó en su estudio “El que vendrá”.

Así, bajo el desolado signo de la decadencia literaria, apareció en el crepúsculo del siglo aquella generación de José E. Rodó, Javier de Viana, Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, etc.

El período intelectualista que se inicia en el Uruguay hacia los últimos años del siglo XIX y que se adentró en los primeros lustros del presente, con una madurez aproximada de un cuarto de siglo, es seguramente el más rico en talentos y en obras de valer perdurable. Y sin embargo, toda esa generación de hombres y de letras, está marcada, desde su aparición, con el signo fatal de la decadencia que era el de su época.

No creyó profundamente en nada ni nada esperó con fe verdadera. Incluso aquellos que aparecen idealistas y optimistas, no son tampoco en el fondo, sino escépticos que se engañan con las vagas sugerencias de las palabras. Es el caso de Rodó —hijo del intelectualismo de Renán— quien procura llenar el vacío fundamental de una fe, con el culto estético de algunas abstracciones literarias de estoica soledad del Yo.

¿Cuál fue la filosofía de esta generación? El positivismo fue un hecho consumado en el ambiente universitario desde 1890. Spencer era el pensador predominante en las cátedras de filosofía.

Literariamente, esta generación se inicia en las páginas de la “Revista Nacional”, donde son directores los jóvenes Rodó y Pérez Petit, concurre luego Reyles con sus Academias. El primero, ponderado y donde ecuánime representa algo así como la fuerza controladora y moderada del movimiento; en cambio, el segundo, más inquieto y brioso, se encarga de ir descubriendo las nuevas figuras de la intelectualidad europea —Ibsen, Nietzsche, Tolstoy, Hauptman, Verlaine, Mallarmé, D’Annunzio, etc.— y causando asombro y escándalo en la generación patricia del “Ateneo”, para quien estos espíritus le parecían degenerados y dementes.

En Buenos Aires, el moderno Rubén Darío, que publica en 1897 sus “Prosas Profanas”, oficia de joven maestro en el cenáculo bonaerense, trasnochando y bebiendo a la manera de Verlaine y Rimbaud.

El mismo año 1897 aparece en Montevideo “El Extraño”, la novelita de Carlos Reyles, la primera obra encuadrada dentro de las nuevas normas. Está concebida bajo la influencia de Barrés, Bourget y D’Annunzio y representa esa psicología y esa estética propias del decadentismo finisecular que Reyles ha asimilado directamente en su viaje a París y que trata de esbozar en su famoso prólogo.

Sin embargo, estas manifestaciones modernistas fueron propias de una élite de escritores uruguayos y no tuvo un carácter más amplio como la difusión del positivismo filosófico o del realismo literario, por ejemplo.

¿Y por qué? Porque la generación uruguaya, que habría de adoptar tales modalidades, se hallaba aún casi en su adolescencia y bajo la tutela tradicional del romanticismo. En poesía, siguió prevaleciendo hasta 1900 la influencia de Víctor Hugo; es el caso de Herrera y Reissig, futuro artífice modernista.

Son contados los escritores que caen bajo las banderas de un romanticismo puro y contraviniendo las tendencias románticas. Reyles, Pérez Petit, Viana y Magariños Solsona se animan a ello. Ya sabemos que Reyles había publicado “Por la vida” (1888), de evidente sabor realista. En 1896, publica Javier de Viana “Campo”, de rasgos crudamente zolianos. Por esos mismos años, Magariños Solsona —hijo de Magariños Cervantes— publica “Valmar” y “Las Hermanas Flamaris”, en las cuales intenta, aunque no con fortuna, el mismo procedimiento naturalista.

EL DECADENTISMO MODERNISTA DE “LAS ACADEMIAS”: Según A. Zum Felde en su “Proceso Intelectual del Uruguay”, “el fermento finisecu-

lar no obraba, empero, sino en su pequeño núcleo. Así como fue vasto y casi general entre la intelectualidad uruguaya el influjo del positivismo filosófico y del realismo literario, fue reducido y de penetración más lenta y difícil el influjo modernista en Uruguay”.

El propio Reyles nos cuenta en su prólogo de “Academias”, “que aquellos latidos del corazón moderno” no eran en 1897, sino un privilegio de una élite, aún en el campo intelectual”.

Fernando Alegría, en su “Breve historia de la novela hispanoamericana”, habla de que en este decadentismo hispanoamericano de fin de siglo influyeron, de manera palpable, ciertos hechos de naturaleza económica y política, “la decadencia del latifundio económico y el despertar de una revolución industrial que va a alterar su fisonomía política, ya que la clase media conquista el poder gubernativo desplazando a las viejas oligarquías; las clases obreras se organizan sindicalmente y, conscientes de su fuerza, exigen un sitio de responsabilidad en el gobierno”.

Todos estos cambios alteraron la literatura de la América hispana y, en forma muy especial, la novela refleja, estéticamente, el cambio de sensibilidad y de estilo de vida del momento.

Los grandes pensadores y escritores de actualidad lograron influir en los novelistas americanos, pero no consiguieron aminorar el impacto esteticista del modernismo. Es el caso de Reyles de “Las Academias”, que aparece como decadente, pero también es modernista en el fondo.

F. Alegría bien observa en el libro ya señalado que los novelistas nuestros atravesaron por una etapa de transición y “que parecieron debatirse en un conflicto interior de ardua solución, cual fue la de encontrar su motivo esencial de creación artística americana”. Para ellos fue cuestión fundamental: ¿es esta creación una fuga hacia la vieja cultura occidental, en un constante proceso de desarraigo? o ¿es una conciencia individual de la realidad americana y una creación de nuevas formas estéticas que la expresen?

Y en estas disquisiciones estéticas encontramos al Reyles de “Las Academias”, que busca afanosamente su camino literario.

Esta época tiene caracteres propios que son indudables: invasión de procedimientos científicos en la literatura (en la novela sobre todo); decadencia de los caracteres, libertad de análisis y de manifestación.

Otro crítico —N. Sentenach en su “Nuestro siglo estético”, en *La Ilustración Española y Americana*, septiembre, 1897— identifica este concepto “fin de siglo” con el modernismo literario, donde hay con-

fusión de ideas y formas y en las que se mezclan fórmulas primitivistas e impresionistas con una especial modalidad orientalista: “Pero la reacción hacia lo alto, la higiene estética de que hablábamos, constituye una crisis, una fiebre que domina el arte en estos momentos; a todo se extiende un movimiento que hemos dado en llamar “modernismo”; un afán de caracterización que toca en lo extravagante, gozándose ya en reproducir aquel candor de lo primitivo y casi pueril (decadentistas) ya de lo perceptible sólo para algunos desdichados seres de sensibilidad exaltada e hipnótica (impresionismo), ya también adquiriendo aceptación hasta por autores tan importantes: Fortuny, Pierre Loti, etc., aquel sorprendente juego estético con que deslumbraron los japoneses en la primera exposición universal a que concurren, especie de orientalismo moderno, momentos de avaro eclecticismo, de síntesis hirviente, que prepara, sin duda, el arte para sus florecimientos en la venidera centuria”.

En su libro “Degeneración”, el crítico francés Max Nordau justifica el surgimiento del modernismo a través de esta actitud europea de “fin de siglo”. Según Nicolás Salmerón —prologuista y traductor— Nordau se propone “estudiar a la luz psiquiátrica y con el método de investigación —positivista— las manifestaciones estéticas y literarias de un complejo estado de alma contemporáneo, delicado y sutil, producto de los excesos patológicos de una civilización refinada y complicada en sumo grado”.

¿Acaso esta actitud de que habla Nordau en “Degeneración” no es la misma de Reyles en sus “Academias”, especialmente en “El Extraño”?

¿No es evidente que “la etiología” del “fin del siglo” del referido crítico francés —conciencia crepuscular que pugna desesperadamente por el goce, por muy amoral o brutal que sea, la artificiosidad y el snobismo, un falso afán de exotismo y de refinamiento, un anhelo de policromías inesperadas, gusto por lo refinado y zolesco, se juega al infantilismo— podríamos aplicarlas a “El Extraño” y a “El sueño de Rapiña” de “Las Academias”?

¿A qué se deben estas causas decadentes de “fin de siglo”, según Nordau? Se deben a “estigmas somáticos: locura moral, impulsividad, indolencia, emotividad extraordinaria, adinamia, abatimiento, falso misticismo, sugestionabilidad, hipersensibilidad somática y, en suma, histerismo”.

“Este cuadro clínico” es producto, en gran parte, de “intoxicaciones” de la vida de las grandes ciudades; de la fatiga que imprime la vida moderna y la conduce hasta los límites del agotamiento”.

Hemos creído, a través de estas observaciones sucesivas, haber explicado el por qué del subtítulo de “decadentismo finisecular” dado a las “Academias” de Reyles, como igualmente el carácter universalista de este decadentismo y su reflejo en América —Uruguay en especial— y su conexión temática y estética con el modernismo, a través de la primera fase evasivista y no de su mundonovista de la segunda, ya que atañe más directamente a la obra del escritor uruguayo, que es de evasión pura.

PROPOSITO DE REYLES A TRAVES DE SUS “ACADEMIAS”: Intimamente ligado con el carácter decadentista y modernista ya esbozado de esta obra, se encuentra el extenso y aclaratorio prólogo que Reyles puso a “Primitivo”, donde expone sus propósitos literarios y que originaran esa famosa polémica con el eminente crítico español Juan Valera, y a la cual nos referimos más adelante.

El autor de “El Embrujo de Sevilla” manifiesta, en primer lugar: “me propongo escribir, bajo el título de “Academias” una serie de novelas cortas, a modo de tanteos o ensayos de arte, de un arte que no sea indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad FIN DE SIGLO, refinada y complejísima, que trasmite el eco de las ansias y dolores inenarrables que experimentan las almas atormentadas de nuestra época, y esté pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado. En substancia: un fruto de la estación”.

De acuerdo a esta declaración, el autor uruguayo se dio cuenta de la tendencia literaria de las nuevas manifestaciones prosísticas que habrían de imperar en el siglo actual, es decir, el psicologismo narrativo, que él mismo utiliza en sus futuras novelas. Por eso habla de tanteos o ensayos de arte.

Podemos coleccionar igualmente que para él la literatura —y la novela específicamente— no pueden ser una manifestación fría, insensible, intemporal e “indiferente a los estremecimientos e inquietudes de una sensibilidad” en un momento histórico determinado, sino que “debe estar pronto a escuchar hasta los más débiles latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado”, o sea, preconiza el predominio dinámico y vivificador de la literatura.

Afirma, a continuación, que estas tentativas eran frecuentes en Francia, Italia, Alemania y otros países europeos y tendientes a “multiplicar las sensaciones de fondo y forma y enriquecer con bellezas nuevas la obra artística para encontrar la fórmula preciosa de arte del porvenir”.

Por esto, podemos inferir que los intentos eran comunes en la Europa de fines del siglo pasado, y allá fueron conocidos por Reyles y luego madurados y expuestos en las "Academias".

¿Por qué entonces la crítica tan acerba y airada de Valera contra el uruguayo por la publicación de "Primitivo", si lo expuesto por éste era conocidísimo en Europa? ¿Acaso no eran del conocimiento del autor de "Pepita Jiménez" estos ensayos estéticos que se gestaban en los países aledaños al suyo? ¿Acaso su casticismo señorial y españolismo ancestral o su orgullo insular no le permitieron darse por enterado de lo que se originaba en su continente?

Respecto a la indiferencia literaria de los escritores españoles por auscultar las nuevas modas, Reyles expresa que "es admirable el regionalismo de Pereda, admirable y grande el urbanismo el Galdós, pero en arte hay siempre un más allá, o cuando menos otra cosa, y que las generaciones nuevas, si no son estériles, deben producir, como las plantas, sus flores típicas"; por tal motivo, los españoles deben "tener presente que el público en nuestros días es muy otro que el de antaño y que los hijos espirituales de Schopenhauer, Wagner, Stendhal y Renán, los espíritus delicados y complejos aumentan en España y América y que es, pues, llegada la hora de pensar en ellos".

Aquí podemos rastrear cierta crítica de Reyles hacia los novelistas españoles y su indiferencia por los intereses estéticos del público lector, al cual se mantiene ajeno a estas innovaciones europeas. "Yo escribo para nuestros semejantes", afirma el novelador estanciero en una postura anti-egoísta.

En este manifiesto confesional nuestro novelista y ensayista niega que la novela tenga como único carácter el de causar entretenimiento al lector y le reconoce otros más fundamentales: "los que piden a las obras de imaginación mero solaz, un pasamiento agradable, el bajo entretenimiento, que diría Goncourt, no me lean; no me propongo entretener: pretendo hacer sentir y hacer pensar por medio del libro lo que no puede sentirse en la vida sin grandes dolores lo que no puede pensarse sino viviendo, sufriendo y quemándose las cejas sobre los áridos textos de los psicólogos, y eso es muy largo, es muy duro. Digámoslo sin miedo: la novela moderna debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara".

A través de sus palabras, entresacamos cierto desprecio o desdago por el romanticismo literario que— a juicio nuestro— sería la escuela que más se acerca a aquello de causar "mero solaz" de que

habla Reyles. Igualmente, creemos entender que él pretende decir al lector que las situaciones, hechos, aventuras, personajes, etc., que son motivo de sus novelas en las "Academias" son reales, humanos, que pueden sucederle a cualquiera y que él, impulsado por un sentimiento humanitario, quiere evitarle a aquel que recibe el mensaje estético tales sufrimientos o situaciones psicológicas determinadas.

A continuación admite, como su contemporáneo Rubén Darío, cierto modernismo cosmopolita que le permitió acercarse a las trincheras de estos nuevos dominios literarios: "Para conseguirlo tomaré colores de todas las paletas, estudiando preferentemente al hombre sacudido por los males y pesares porque éstos son la mejor piedra de toque para descubrir el verdadero metal del alma".

La idea de Reyles al escribir "las Academias", donde no hay ninguna intención autobiográfica, fue la de libertar la novela española de su petrificación inadecuada, de su trotecito de "mero solaz y entretenimiento", según el concepto fluido del propio Valera. Al remozar la función superior hasta que se convierta en "arte exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones".

A propósito de "Las Academias", José E. Rodó, en "La Novela Nueva", piensa que según la profesión de fe que hace Reyles, se trata de una tentativa de adaptar de la "novela nueva" los caracteres y las condiciones del arte de narrar que hoy prevalece en las grandes literaturas del mundo.

Rodó está de acuerdo con su coterráneo en aquello de que la obra de arte no puede solamente causar placer estético a través de la belleza y que también la expresión de la amargura y del dolor puede conducir a ese mismo placer: "Parecerá insensato a los que, sólo capaces de comprender la belleza alguna vez, en la emoción de la belleza, un poco de la amargura del dolor, y a que ella se aventure en las profundidades de la sombra".

LA POLEMICA SURGIDA A RAIZ DE "LAS ACADEMIAS": La profesión de fe hecha por Carlos Reyles en su prólogo a "Primitivo", la primera de las novelas que integran sus Academias, provocó una enconada polémica literaria entre el autor y el prestigioso Juan Valera y a la que fueron arrastrados varios críticos hispanoamericanos y españoles que se inclinaron a uno u otro de acuerdo a sus posiciones literarias y a cómo aceptaban o rechazaban el surgimiento de las nuevas tentativas creativas del decadentismo finisecular.

Como ya conocemos los puntos de vista de Reyles, veamos los de don Juan Valera que vertiera en sus famosas "Cartas Americanas",

En la primera de ellas, de 20 de diciembre de 1896, motivada por la recepción de "Primitivo", parte reprobando el afrancesamiento literario del uruguayo: "El galicismo de pensamiento es más hondo y más difícil de remediar, que el de la expresión". Luego desaprueba el título de "Academias" que halla "tan caprichoso como el nombre de "Doloras" que da Campoamor a ciertas composiciones en verso, cortas también", como sinónimo de novela corta y que justifica por uno de sus significados: el estudio de un carácter y su representación por medio de la palabra.

A propósito del nombre de "Academias", Alvaro Guillot manifiesta, en su obra ya citada, que "nada menos académico, que el sentido retórico y oficial que las Academias de Reyles, las cuales se llaman de ese modo porque plantean una polémica y una enseñanza viva como las que nacen de las meditaciones de los Talleres, de las academias artísticas, de esos focos de incesante renovación de esos crisoles de propalación doctrinaria y técnica".

Valera no está de acuerdo con Reyles en aquello de que hay y debe haber modas, estilos o métodos de escribir propios de cada época. No niega que "en cada época hay tendencias y corrientes distintas de las anteriores". Lo que niega "es que deba nadie buscar la corriente o la tendencia para lanzarse en ella, premeditada y reflexivamente. Si tal hace, se expone a caer en lo amanerado, afectado y falso. Si cae en la tendencia o en la corriente, porque no lo puede evitar, porque está en medio de ella y porque es echado por ella, como hombre de su época, de su siglo, de su momento histórico, todavía será lamentable que se deje arrastrar, si la corriente es mala; pero aún así, y arrebatado por ella, podría ser el autor natural y sencillo".

A raíz de esta negativa, Valera hace la crítica más fuerte a Reyles diciendo: "en el caso del señor Reyles, que es el primero, hay la premeditación reflexiva y la voluntad de ir por dicha corriente; hay el propósito de ser sensitivo, de imitar a Sudermann, a Tolstoy, a Ibsen, a D'Annunzio, a Bourget y a otros; hay, en suma, el intento de ser escritor de moda".

Es decir, pretende insinuar que Reyles es un snobista figurón y un poco falso por el afán de renovación literaria, que el señor Valera no acepta y desconoce como tal. A fin de paliar en parte su condenatoria que formula con dolor, agrega que "a mi sentir el señor Reyles es un escritor de muchísimo talento, que no necesita para agradar ponerse de moda, sobre todo cuando la moda me parece detestable y perversa".

Luego, discrepa profundamente con Reyles al afirmar que la novela debe causar entretenimiento: "Yo he creído siempre y sigo creyendo que una novela, corta o larga, debe ser libro de pasatiempo y solaz, debe elevar y no consternar el ánimo y debe como decía Aristóteles, purificar las pasiones, esto es, que, por muy trágica que sea, el terror y la compasión que inspire han de ser purificados, han de producir en nosotros el deleite estético y no la pena, han de serenar y elevar el espíritu y no le perturbe, humille o deprima".

Reconoce Valera en seguida que "está enchapado a la antigua" y que sigue siendo aristotélico y no entiende a Goncourt y sus obras de bajo entretenimiento; por esto se deduce que no acepta "que un escritor se proponga escribir novelas que produzcan malos ratos y no buenos ratos" que para él es esencial y "su única medida para valorar una obra literaria".

Afirma que tales cosas le parecen enormidades "que no sólo pugnan con la estética que él había estudiado sino también van contra su natural condición apacible, suave y algo inclinada al optimismo".

"Las muertes, los robos, los incendios, los adulterios o violaciones, todos los más espantosos crímenes están bien para el drama trágico y no para la novela".

"La nueva escuela, que el señor Reyles voluntariamente sigue, es pesimista, fatalista, materialista y atea, más o menos inconscientemente".

¿No es posible que una obra literaria pueda participar de estas cualidades denegadas por el señor Valera y sea una excelente novela?

¿Acaso es necesario que sea alegre, optimista, de color de rosa para constituirse en obra amena e interesante? Creemos que no.

Es que Reyles escribe para los que quieran y puedan seguirlo por el camino oscuro de los contrastes, y para ellos presenta espíritus complicadísimos y claros, que exigen un modo de comprender que no es el corriente.

El señor Valera critica airadamente el carácter teratológico de Primitivo, es decir, su aspecto monstruoso y enfermizo y la manera cómo resuelve llevar a cabo su venganza con la esposa infiel y la actitud, también enfermiza, del autor, de investigar situaciones anormales en sus personajes, que no concuerdan con la de las personas reales.

Nos parece que se nota cierta influencia de Dostowiesky en sus personajes morbosos, al desentrañarse a algunos vencidos, con sus fibras íntimas, con las fibras de sus desesperaciones, de sus odios, cinismos y venganzas.

Desea Valera que Reyles, en sus otras Academias y obras posteriores, sea menos teratológico y acepta que “hay tragedias, en realidad, y como obra de arte es muy digna de estimación, de tragedia; pero en mi sentir, conviene que aparezca, siquiera en último término, un supremo desenlace providencial y dichoso, a fin de que no nos representemos la vida como una pesadilla irracional y horrenda y a fin de que no entendamos, o que no hay Dios, o que Dios es el tirano más aborrecible”.

A continuación el crítico y novelista español llega a dudar un poco de su postura frente a “Primitivo”, pues puede ser ésta “el efecto singular y personal de mi propio modo de sentir”, formulándose la siguiente pregunta: ¿Por qué me han de repugnar las atrocidades y los crímenes en novelas y dramas, cuyos personajes son mis contemporáneos, y no han de repugnarme ni Medea, que mata a sus hijos, ni Mirra, enamorada de su padre, ni la incestuosa pasión de Fedra, ni la más abominable de Pasífae, ni las horribles historias de las familias de Edipo y de las Atridas?”.

Muchas son las respuestas que se podrían dar, dice Valera, pero “lo que deprime mi espíritu con el espectáculo de ahora es que, en medio de los grandes progresos materiales, implica la negación de todo progreso moral, ya que el crimen sigue siendo tan enorme y tan inevitable como hace tres mil años”.

En su segunda “Carta Americana”, de 4 de agosto de 1897, en que el señor Valera habla sobre “El Extraño”, la segunda de las Academias, alaba las buenas prendas de escritor del uruguayo, “entre las cuales descuellan la viveza de imaginación y una fuerza poco común en el estilo”. Agrega que “si yo no creyera en el valor literario del señor Reyles, nada bueno ni nada malo diría acerca de sus obras. Si la censura, es por creer que el autor vale, aunque anda harto extraviado”.

Ahora inserta la crítica a su equivocación literaria: “Su extravío proviene de una a modo de enfermedad, epidérmica, que es nota en todas partes y muy singularmente entre los escritores hispanoamericanos. Consiste la enfermedad en cierto candoroso y desaforado entusiasmo por la última moda de París en literatura, como si en la literatura estuviesen bien las modas y como si en literatura se fuese progresando siempre como se progresa en Cirugía o en Química”.

Repite Valera su postura sobre la nueva tendencia esteticista que reprueba enfáticamente: “La mejor novela que hoy se escriba no lo será porque se funde en una estética recién descubierta y porque se ajuste a determinados procedimientos a la última moda de París, sino que será la mejor novela por la propia, libre y tan poderosa como

juiciosa inspiración de quien, con entendimiento tan sano como grande, acierte a escribirla”.

Insiste a continuación “que lo que más le choca en Reyles es que estas Academias no se han de escribir para deleitar y pasar agradablemente el tiempo en su lectura, sino para fortificar, aterrar y compungir a los lectores como con una pesadilla tenaz y espantosa”.

Respecto a la segunda Academia abomina de “ese disparatado ser sublime llamado Julio Guzmán; a quien Reyles aspira a que admiremos como héroe pero sólo logra que nos parezca insufrible, degollante y apestoso”.

Sin embargo, debe hacerse notar que esa censura, si bien puede ser aplicable al personaje de Reyles, no le atañe exclusivamente; de igual modo alcanza a gran parte de los más eximios ejemplares de la novela de esa época. Lo mismo podría decirse de los héroes de Barrés, de Wilde, de D'Annunzio, y aún del famoso Marqués de Bradomín, de las Sonatas de Valle Inclán, primo hermano del Guzmán de “El Extraño”; y por sobre todo, del héroe de “A rebours” de Huysmans, aquel Des Esseintes, progenitor de toda esa estirpe de refinados extraños y detraqués”.

Josefina Lerena Acevedo de Blixen no está de acuerdo con los términos “insufrible, degollante y apestoso” de Valera, ya que Reyles aquí no escribe como novelista, sino como psicólogo: la misma moral es tan digna de estudio como la virtud”.

Las situaciones sostenidas por Reyles en “El Extraño” le parecen a Valera cómicas —sin que el uruguayo lo quiera— como “la pretensión de hallar inauditas novedades en los refinamientos y quintaesencias con que la moderna cultura presta hechizos supremos a la lascivia”.

En resumen, podemos decir que esta polémica fue originada por la eterna querrela de “los antiguos y los modernos” fenómenos humanos que se observan en todas las crisis del pensamiento, en todas las evoluciones estéticas, políticas y sociales.

El espíritu abierto del creador de las Academias venció en esa época, al espíritu conservador de don Juan Valera, viejo entonces, sin inquietudes artística y polemizando con el aplomo del novelista y del crítico consagrado que ha cumplido ya su misión orientadora y “que los ensayos del modernismo como expresión tangible de frivolidad, de novelería y de moda literaria salida de París”.

Valera, después de hacer el elogio de “Primitivo” en “El Correo Español” de Buenos Aires, ante la obra de Reyles cometió el error de creer que el autor de las Academias era capaz de desdeñar

las obras maestras del pasado, así como la raza y la mentalidad españoles, llegando a escribir en "El Liberal", de Madrid, el artículo ya comentado y que se reduce a creer que Reyles "es un extraviado y su enfermedad epidémica proviene del menosprecio hacia lo español y de seguir la última moda de París".

A. Guillot en su "Estudio sobre Carlos Reyles", a raíz de esta crítica de Valera dice: —"Tal frase, aparentemente lógica, y en cierto modo aplicable a los pseudomodernistas, a los renovadores periféricos que entienden el arte con criterio de peluqueros y modistas, se torna injusta y desacertada frente al creador de "El Extraño" que acababa de aportar con Las Academias, un estremecimiento inédito a la narrativa castellana, fin de siglo".

Como réplica a los razonamientos de Valera, Reyles publicó bajo el título de "La Novela del Porvenir" una certera autodefensa, también en "El Liberal" de Madrid, donde además de darle un latigazo a la retórica, dice: "Hasta cierto punto cabe negar que en lo puramente literario y artístico no existe progreso, o mejor aún, que el progreso no es continuo e indefinido. Un arte o género literario progresa mientras duran las especialísimas causas y condiciones que lo inspiran y sustentan, llega al apogeo y nace la más bella "flor"; luego caen las hojas, brotan otras nuevas y a poco el árbol viste nuevas ramas. Antes del divino Homero cantaron muchos aedas, antes de Sófocles nació Esquilo y antes de Shakespeare otros dramaturgos ingleses, de los cuales forzosamente tenía que nacer él".

El alentador y prologuista de "Azul" de Rubén Darío, el erudito que mantuvo una controversia cortés con Campoamor, había perdido, al enfrentarse con Reyles, toda flexibilidad espiritual.

"A Darío, Valera admite todo afrancesamiento literario —agrega Alvaro Guillot— porque cree que el poeta ha aportado a la lírica castellana nuevas y sutiles bellezas. Ante "El Extraño", tal vez por vejez, Valera no comprende la empresa depuradora de Reyles. Valera, heredero de la tradición clásica, al atribuir a Reyles un propósito de crear en "El Extraño" un personaje ejemplar y simpático desde el punto de vista ético, se colocó en un plano inferior al de su contrincante".

Desde esta época del debate, Reyles estima que la novela tiene una misión más grande que la de agrandar o divertir, por eso repudia la concepción que Valera se ha formado de ese género literario y trata despectivamente a los continuadores del relato superficial de "paisajistas de abanico".

La polémica terminó con el fallo de Gómez de Baquero, quien dio la victoria a Reyles en "La España Moderna", como asimismo Clarín

y doña Emilia Pardo Bazán saludaron en Reyles a un escritor de fuste.

José E. Rodó, como es lógico, se puso de parte de su conciudadano en la controversia con Valera y Leopoldo Alas, diciendo: “Un soplo majestuoso de renovación ha agitado en sus profundidades el espíritu, mil cosas que se creían para siempre desaparecidas, se han realizado; mil cosas que se creían conquistadas para siempre han perdido su fuerza y su virtud; rumbos nuevos se abren a nuestras miradas allí donde la de los que nos precedieron sólo vieron la sombra. Y ¿no es lógico que esa verdad grave, no bien descubierta, que serpentea y se retuerce como en una encrucijada de direcciones y posibilidades buenas y malas, tiente a un autor como Reyles? Su novela no es ya la novela que está a flor de las cosas, sino la que se desarrolla como a distancia, en la noche del alma, la que pasa indolente, perezosamente en una conciencia media, de una manera sofocada y fuerte asimismo, y amortiguada por los esfuerzos de la razón y hasta por los mismos hechos, y en las raíces de la verdad que se prepara”.

Analizaremos a continuación, separadamente, cada una de las tres novelistas que componen “Las Academias”.

a) “PRIMITIVO” (1896) o “La venganza de un gaucho engañado”.

En esencia, ¿cuál es el asunto? Es la locura del odio de un buen ovejero gaucho al ver que su mujer lo engañó con su propio hermanastro y la serie de actitudes psicológicas y patológicas de aquél que termina con la muerte de la infiel y su propia vida al prender fuego a todos sus bienes.

Primitivo es un buen hombre rústico de los campos uruguayos. Posee una pequeña crianza de ovejas; como es emprendedor, sano y bueno va progresando poco a poco hasta adquirir su propio terreno y miles de bien cuidadas ovejas. Su antítesis es Jaime, su medio hermano, hijo de un mal hombre de quien hereda sus cualidades: es el gaucho malo de la obra.

Primitivo forma su hogar casándose con Adelina, mujer de su misma clase, pero ésta engaña a su marido teniendo relaciones con Jaime, el intruso. Primitivo los sorprende una tarde al llegar anticipadamente a su querencia, después de haber ido al pueblo próximo a adquirir carneros de cría.

En vez de matar a Jaime y Adelina, obliga a éste a dar una moneda a la infiel como pago de sus amores y lo deja ir. Este es el proce-

dimiento que repudia Valera, quien encuentra más lógico y humano el haber dado muerte a los amantes.

Comienza ahora el meollo del cuento de Reyles en la actitud de Primitivo para con Adelina. Vive para vengarse de ella, odiándola con todo su corazón, haciéndola sufrir y sufriendo él: el símbolo es la moneda que él guarda y que pone frente a ella en la mesa al ir a comer. Esta es la actitud degradante y depravada que rechaza Juan Valera en sus "Cartas Americanas".

Adelina comprende el odio de su marido. Desea que éste la mate. Llega a bendecir su propio sufrimiento porque son por él. Al verlo, totalmente transformado en su físico, psíquico y actitud frente a sus bienes que ha abandonado para entregarse a la bebida, llega a endiosarlo porque es un hombre de corazón al vivir solamente para vengarse.

Una noche que Primitivo llega más borracho que de costumbre cae y se hiere en la frente. Adelina lo cuida con amor y desea volver a quererlo. Pide perdón a su marido, pero éste la rechaza y en el paroxismo le arroja a la cara la moneda. Adelina muere de dolor.

Durante su entierro, Primitivo arroja la moneda sobre el ataúd. Al dormirse, en la noche, solo en su rancho, llora sobre las huellas del cuerpo de su mujer dejadas en la cama, a quien no puede olvidar y a quien dio muerte.

El gaucho se da ahora a la tarea de buscar a Jaime para vengarse, pero al saber en uno de los tantos pueblos que recorre de su muerte, vuelve a su abandonado hogar.

Ahora no tiene para él justificación seguir viviendo. Enloquecido de odio hacia su Dios que lo ha castigado tan duramente, prende fuego a su hogar, a sus ovejas y al verse, en un momento, abrazado por el fuego se mata introduciéndose el puñal en el corazón.

La novelita está bien elaborada y sutilmente narrada, con descripciones bien logradas de matices del paisaje campero, que antes había aparecido poco resaltado en las obras de Reyles.

Habría que dividir la obra en dos partes: la primera, que corresponde a Primitivo, normal ganadero menor, emprendedor y feliz; sin problemas psíquicos y morales, dueño de un porvenir, casado y enamorado. Todo esto, visto con un pincel optimista y alegre, con predominio del paisaje y colores claros y risueños acordes con la felicidad vital del protagonista.

Luego, la segunda, tétrica y trágica; trágica no en el exterior de los personajes, sino en sus mentes. Es una tragedia subjetiva y de la psíquica que coincide con la traición de Adelina. Paisaje oscuro y solitario.

Reyles es un maestro en lo psicológico, pues ha elaborado un cuadro progresivo y escalonado del odio pasivo del engañado marido que termina con la muerte de Adelina, la de Jaime y la suya, hórrida y lúgubre. Esta concatenación de emociones íntimas también se observa en Adelina; odio, rencor, pasión, súplica, sumisión ante su sino, etc.

En la novela se produjo el cambio de la estática del bien a la dinámica del mal.

PROCESO EVOLUTIVO DEL SENTIMIENTO DE VENGANZA EN PRIMITIVO:

Este sentimiento de venganza en el protagonista principal, que constituye la fabulación esencial de la novelita, sufre una evidente amalgamación de complejidad creciente, a partir del engaño de Adelina, sería el siguiente:

a) Deseo rabioso de matar a su mujer y a Jaime y de morir en la pelea con éste, defendiendo su honor de gaucho mancillado. Sensación de asco;

b) Venganza lenta y a largo plazo. Primitivo cambia súbitamente de actitud frente a los amantes y encuentra más placentero y eficaz vengarse en forma pasiva y premeditada, de igual manera como los infieles lograron su amor. Sostiene este clima de venganza, hora a hora, día a día, mes a mes, con una perseverancia normal. Sufrir y hace sufrir a su mujer horriblemente. Es su razón de existir. Ya no le interesa nada, sino realizar su deseo para acallar sus sentimientos heridos.

Este proceso se inicia cuando obliga a Jaime a pagarle a Adelina una moneda, que simboliza, para nosotros, algo así como la negación del logro normal de los amores ilícitos de los amantes, el cual es reemplazado en la psiquis de Primitivo por un acto de sexualidad pura en su mujer, cierta actitud de entrega próxima a la prostitución:

Así dice a Jaime: "Vas a pagarle". —Y como su hermano pareciera no comprender, repitió rechinando los dientes: "Que le pagués, ¿no oís? . . ., que le pagués, como se les paga a esas".

Y luego:

"Andate, ándate —le dijo—, y volviéndose se plantó delante de la desdichada mujer, decidido a estrangularla".

"Si la mato, me pierdo; es preciso que se muera ella sola —reflexionó después; y amenazándola solemnemente con el índice de la mano derecha, giró sobre los talones y se fue, al mismo tiempo que la infeliz desfallecía y rodaba por el suelo";

c) Simbolismo de la moneda como recuerdo a la esposa de su infidelidad. Primitivo va cerrando su círculo de venganza poco a poco

y como recuerdo de que está latente en su ser lo vierte en la moneda que presenta a Adelina, en la mesa cuando se sientan a comer y que, a su vez, recuerda a la infiel su crimen. Es decir, la moneda es la activación consciente del pasado alevoso con diferente tonalidad para ambos protagonistas:

“A las horas de comer, cuando ocupaba su silla en la mesa, Primitivo, con refinada crueldad, le ponía delante el peso; el maldito peso; y la miraba tenazmente; ella temblaba, huía aquella mirada que se le introducía por los ojos como la hoja triangular de un estilete, y lágrimas silenciosas empezaban a correr por sus descarnadas mejillas”;

d) Conformismo ante su sino. Primitivo sufre porque aún quiere a su mujer, pero no puede transigir, no puede perdonar; ante su conciencia no debe hacerlo. Para justificarse como hombre ofendido y para justificar su conducta adopta y acepta cierto determinismo psicológico: “No, no hay remedio; ella debe sufrir y yo también. ¡Qué hacerle! ¿Acaso tengo la culpa?”;

e) El sentimiento de venganza adquiere independencia fuera de su psíquico. El deseo vengativo de Primitivo es tan fuerte y obsesionante que, en un momento determinado, es más poderoso que él, rebasa su control psíquico y adquiere cierta autonomía que obliga al personaje a aceptarlo como único cuando vacila en sus propósitos.

“El atormentarla era para Primitivo imperiosa necesidad nunca satisfecha, a la que quiso resistirse al principio y a la que concluyó por entregarse con doloroso placer, convencido de que aquello debía ser así. No tenía la conciencia clara de los móviles que lo impulsaban a obrar, ni de si éstos eran buenos o malos; pero sí el sentimiento que obedecía a naturales instintos, a instintos poderosos”;

f) Deseo pasajero de perdón. Es tanto el énfasis que pone Primitivo por realizar su venganza que, como es lógico, sufre períodos de relajamiento y neutralidad en los cuales piensa perdonar a su mujer, quien ya ha sufrido bastante. Estos son impulsos de su agobiado corazón al verla tan cambiada y tan desmejorada físicamente, pero luego deseaba tal perdón:

“¡Qué acabada está! —pensó, mirándole los tendones del cuello—; debe de haber sufrido mucho, ¡pobre Adelina! y ahora quizás me quiere. ¡Si yo pudiera perdonarla, si yo pudiera!”;

g) Pena honda por la muerte de su mujer. Después del fallecimiento súbito de Adelina y su entierro campesino, Primitivo sufre una especie de relajamiento psíquico, es un soltarse de sus enconados sentimientos tanto tiempo sumidos en un clima tenso y anormal. Solo

en su pieza y solo en el mundo llora de dolor por el deceso de Adelina a quien siempre quiso pero a quien no pudo perdonar, y

h) Deseo de destrucción y muerte final. De regreso en su rancho, al saber la muerte de Jaime, el gaucho malo, no halla Primitivo razón de existir y envuelto en una especie de negación musulmana de su pasado, decide destruirlo todo: casa, pertenencias y sus ovejas, que habían sido su razón de ser. Envuelto en llamas, enloquecido y casi demente, se mata con su puñal:

“Destruyendo iba a vengarse del engaño de la suerte, de la perra suerte que le había hecho equivocar el camino de la dicha, sacrificarse en balde. Para él ni diversiones ni placeres; él no había hecho otra cosa que ahorrar, ahorrar y poner lo ahorrado en casa del pulpero; y todo, ¿para qué?, su buen Dios mentía. ¡Infamia!”.

PROCESO EVOLUTIVO DEL SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD EN ADELINA: El cuadro evolutivo que presenta Reyless del proceso de culpabilidad de la infiel Adelina es tan perfecto y claro como el ya visto en Primitivo. Es un verdadero estudio psicológico del alma humana sometida y presionada por un estado psíquico profundo.

Adelina, al ser sorprendida por el hombre que quiere, en evidente acto de infidelidad, siente vergüenza de mujer y desea morir; desea que Primitivo la mate, pues se lo merece. Para la esposa habría sido la solución lógica, algo así como la comprobación de la fuerza y la sinceridad de los amores de su gaucho hacia ella.

Luego, cuando Primitivo va gestando y elaborando su venganza tan personal y extraña, Adelina siente odio profundo porque no comprende ni acepta el modo de actuar de su marido. Ella prefiere morir, pero no sufrir así tan estoicamente, ¿por qué?, porque sigue amando a Primitivo y desea ser amada por él.

En seguida, este odio primero sufre una transformación insospechada, como es el de sentir admiración por su hombre, sentimiento muy próximo al masoquismo, pues Adelina justifica su sufrimiento, desea sufrir y es tanto el amor que siente por Primitivo que halla grandioso en él la tosudez con que conserva y aviva su afán vengativo.

Miedo en todo su ser y en todo su espíritu experimenta ahora Adelina. Presiente su muerte. Cuando duerme cree sentirla en la actitud del hombre. Al despertar da gracias a Dios por encontrarse aún con vida.

“Por las noches, figurábase siempre que iba a matarla y ¡caso extraño! no sentía rencor contra él. Lo oía acercarse, lo veía desnudar el cuchillo, cuya hoja relampagueaba fatídicamente en la oscuridad,

y sentía sobre el desnudo seno la mirada del asesino que busca el sitio. Helado sudor humedecía las carnes; la lengua seca se le pegaba al paladar y desfallecía: “¡Vivo, vivo!”, murmuraba al volver en sí y en lugar de odiarle, sentíase casi grata, porque aún no había usado el derecho de acabar con ella, que le concedió desde el principio sin el menor trabajo.

Finalmente, el perpetuo sufrir de Primitivo que lo va terminando paulatinamente, hace que la protagonista se vea arrebatada por un sentimiento de lástima y pena por su gaucho que ha sido tan obstinado en lo malo como lo fuera antes en lo bueno.

“Sus destemplanzas sufríalas sin chistar, y en la mesa, con profunda pena, pero sin rebelarse, recibía el insulto con que la afrentaba él sistemáticamente, como quien cumple un deber religioso. Acaso admiraba la férrea voluntad, el bárbaro valor con que seguía el plan perverso de sacrificarse para sacrificarla. Hacerla sufrir era su goce y su martirio, sabíalo ella de sobra y, sin embargo, la grandeza de aquel odio la distraía y la subyugaba, del mismo modo que subyuga y atrae el abismo cuanto más hondo y tenebroso. “¡Ah! . . . es su hombre”—decíase al verlo sentarse frente a ella y poner con solemne calma el maldito peso sobre la mesa; y examinando a hurtadillas su torvo ceño donde leía el pensamiento de matarla y de matarse, repetía: “¡Ah, sí un hombre, un verdadero hombre!”.

Tal como hicimos observar en obras anteriores, Reyles se nos muestra como un escritor que tiende al detalle descriptivo y ameno: “Un fuerte remolino de viento casi lo saca del recado, obscureció y empezaron a caer algunas gruesas gotas. Primitivo, con el cuerpo echado hacia adelante, el sombrero en la nuca y la luenga barba partida en dos y flotándole sobre los hombros, avanzaba a todo correr en medio de las lívidas claridades y sulfúreas luces que incendiaban el cielo”.

O más adelante: “Ella, muy pálida y toda temblorosa, apoyándose en la mesa, donde se veían los restos del festín con que habían excitado los deseos de su amor pérfido y carnal. El, en medio de la alcoba, esperaba haciendo alarde de cínico valor. Tenía el poncho en el brazo izquierdo y el puñal atravesado sobre el vientre”.

En otra ocasión: “En aquella actitud, con las lágrimas corriendo por sus flacas mejillas y los ojos puestos en blanco, semejábase mucho a la estampa de la Magdalena que adornaba la pared. Era el dolor de sus ademanes y palabras tan verdadero, que el airado esposo se sintió conmovido. ¡Cuántas ideas le surgieron de súbito aquellas

azuladas ojeras, aquella transparente palidez, aquel crispamiento de los labios secos y amarillentos”.

Y dentro de este detallismo descriptivo cierto realismo muy próximo al naturalismo: “En la parte más alta de la cuchilla veíase un corral de piedras, de negras piedras, y dentro de él algunas cruces: era el cementerio. Al paso, por la cuesta, hacia arriba avanzaba fúnebre cortejo. Llegaron, pusieron el sencillo ataúd en tierra, y los que tenían ponchos despojáronse de él para cavar cómodamente la fosa”.

En el paisaje predomina la sensación de color:

“Primitivo, un tanto inquieto, siguiólo con la mirada hasta que caballo y jinete se fundieron en el gris del horizonte”.

O la sensación tridimensional de la escena descrita que nos hace ver el paisaje en un panorama amplio y dinámico: “Cuando el sol empezó a apretar de firme, condujo los carneros a una ladera que había a la derecha del camino y apeándose se sentó a la sombra del caballo. En todo lo que abarcaba la vista no se veía ninguna población, ningún árbol. El campo ondulaba suavemente, lleno de luz, reverdecido por las fecundas lluvias de la fecunda Primavera. Sólo allá, muy lejos, rompía la regularidad vigorosa loma, donde el verde resplandecía con el fuego de los diamantes del Brasil y, a trechos, cambiaba la entonación, haciéndose más obscuro o más claro y luminoso, yendo de las tintas fuertes de la esmeralda, al verde Nilo, al verde iris y a los cambiantes vagos del obsidienne. Cuando opaca nube interceptaba el sol, la cuchilla y el llano languidecían; el verde luciente volvía mate y la bruñida plata, plata oxidada; luego tornaba a aparecer el astro magno y todo parecía verse de nuevo a través de finísima lluvia de oro”.

La misma observación que hiciéramos para el paisaje es válida para otra característica en el estilo de Reyles que, había aparecido, es cierto, en sus obras anteriores, pero bastante pálida y poco frecuente como es el de la descripción física de los personajes. Recordemos que en las obras reylescas predomina la descripción psíquica de sus entes literarios.

Oigamos describiendo a Jaime, el gaucho malo: “El hermano de Primitivo era el modelo del gaucho peligroso. Tenía el rostro flaco, aindiado y sin pelo de barba; la mandíbula inferior ancha, como la de los perros de presa, y la mirada heridora. A pesar de eso, cuando enseñaba los dientes parecía simpático”.

O, en otras páginas: “Tenía la flexible cintura, un poco metida y el pecho saliente; parado, adoptaba, sin querer, posturas gallardas, casi provocativas”. Así habla de Primitivo: “El sombrero era flamante, las botas, adornadas de espuelas de plata. Contemplándose en la som-

bra, Primitivo abría las piernas con presunción como cuando pasaba por delante de las mozas, y al verse tan gentil sonreía satisfecho”.

“A la luz de los relámpagos aparecía ceñudo, airado y formidable, como un héroe de los tiempos bíblicos batiéndose con un ejército de pigmeos. Se había quitado las botas y el poncho, y en pelo revolvió el caballo, con increíble rapidez, haciendo las más extrañas y estupendas evoluciones”.

O el Primitivo, después de su desgracia: “Era otro hombre. Las melenas, le caían sobre las espaldas, la sucia barba le subía hasta los pómulos, y en las arrugas del entrecejo, siempre fruncido, parecía anidar alguna negra idea”.

b) “EL EXTRAÑO” (1897) o “El alma atormentada de un espíritu cosmopolita”.

La segunda de las “Academias” fue publicada un año después de “Primitivo”. A juicio de toda la crítica literaria, es la más representativa de las tres desde el punto de vista de la técnica del decadentismo finisecular y como anticipo de las futuras novelas psicológicas de Reyles.

El psicologismo literario que constituye la fabulación interna de la producción narrativa del escritor uruguayo de la Generación del 900 —como manifestamos anteriormente— ya vislumbrado en “Por la vida” y “Mansilla”; esbozado en “Beba” y “La Odisea de Perucho” y palpitante en “Primitivo”, se hace evidente y señero en “El Extraño”, novelita que ya habla el lenguaje psicológico de “El Terruño”, “El Embrujo de Sevilla”, “A batallas de amor, campo de pluma” y, especialmente, “La Raza de Caín”.

A pesar de la diferencia de escenario y paisajes, campos uruguayos en “Primitivo” y cualquiera ciudad moderna en “El Extraño”; es decir, ruralista, localista y civismo cosmopolita, no se crea que la segunda Academia es diferente de la ya analizada.

Es diferente —como se dijo— el ambiente en que se mueve el personaje y su cultura, pero idéntico el refinamiento psicológico, el sadismo, la disgregación de la voluntad, el progresivo aniquilamiento de la persona y la angustiosa vacuidad de la existencia que Reyles expone en una y otra obra.

Además, ambas novelas son semejantes porque intentan el análisis minucioso de un amor torturado que llevan implícito el afán de destrucción y sufrimiento.

En “El Extraño”, Reyles perfeccionó cierta técnica que se notaba

en la novelística uruguaya en cuanto a describir los pesares y males de los personajes, entendiendo que el dolor es lo más soberbiamente humano que hay en la vida.

El propio Reyles subraya la semejanza al poner en boca de Julio Guzmán este juicio sobre el autor de "Primitivo": "Reconozco en el autor una criatura de mi patria espiritual. Tiene su manera cierto ímpetu, cierto sabor extraño que reduce —acción sugestiva, rápida parece que quisiera al fin de cada capítulo provocar una serie de reflexiones de pensamientos— y finezas de dicción, símiles y tropos rebuscados, extravagantes a primera vista, pero precisos y no desprovistos de encanto".

El personaje que representa estos estados de conciencia y de arte nuevos es Julio Guzmán —que según Angel Rama en su prólogo— "que reaparece en "Sin razón, pero cansado", de Horacio Quiroga", demostrando que más que un caso personal es una consecuencia humana y literaria de la época —construido en base a un conjunto de referencias personales, que establecen una poderosa asociación entre personaje y autor".

"Reyles aparece en la pléyade de refinados, sensuales e hiperestéticos, más o menos imaginativos que dieron la tónica común del modernismo en estos países americanos: colección de objetos de arte y sensaciones raras, de un dandismo desdeñoso, cultivadores de amores prohibidos, decadentes y nerviosos, extraños que se sentían desterrados en América y soñaban con París. Ese es, el mundo de Julio Guzmán, expresado con un acento personal, inconfundible".

Como antítesis psíquica de Primitivo, Julio Guzmán es el fruto de la civilización literaria más perfilado y artificial, el producto del decadentismo y de la afectación egoísta, la abulia y el desdén, altanero por sus semejantes, la villanía y la introspección para el sufrimiento. "Pertenece a ese linaje de personajes fin de siglo que tiene su origen lejano en el Baudelaire de "Le Fanfarlo" y que se precisa luego con la figura de Des Esseintes, de ese universal hastiado de la mediocridad humana, arquetipo de snobismo y artificiosidad creado por Huysmans" —expresa Alvaro Guillot en "La creación literaria de Carlos Reyles".

En cambio, para A. Zum Felde en su "Índice crítico", si Guzmán es "degollante y apestoso" lo es no tanto por "decadente y detraqué", a la manera de Des Esseintes de "A rebours", sino por ser sólo un ingenio reflejo carente de entidad real y sin congruencia con el medio. Su psicología es postiza".

A diferencia de "Primitivo", que aparece casi enteramente vaciado en "El Terruño" —paralelismo que estudiaremos al tratar esta novela— "El Extraño" no ha sido insertado íntegro en "La Raza de Caín". Es más bien un antecedente, un estudio previo de carácter, una verdadera Academia.

Julio vive, en "El Extraño", con su familia materna, de la cual se encuentra divorciado por su educación y por sus gustos, como lo estará también, más adelante, con la familia de su esposa.

En "La Raza de Caín", la vida, con sus golpes repetidos, y la propia madurez del carácter, han trabajado los sentimientos frívolos y la despreocupación de "El Extraño"; lo han amargado, con el análisis implacable; y el dolor de su único amor perdido, y de su vida destrozada por las peligrosas experiencias sentimentales —amarga consecuencia de su aventura con Sara y Cora— han abierto una herida difícil de cerrar en esa alma atormentada.

Falta en "El Extraño" el elemento de simpatía humana, de piedad, que el dolor de la vida ha de poner en el Julio de la novela.

A pesar de sus faltas y egoísmo estéril, el Julio de "La Raza de Caín" inspira compasión. No así el de "El Extraño", que no ha sufrido, y que no se ha humanizado, por lo tanto, todavía.

"Valera, no encontró en el personaje ese elemento de simpatía que no habría puesto tampoco el autor" —dice Luisa Luisi en "Escritores uruguayos, Carlos Reyles, novelista".

Al revés de "Primitivo", todo espontaneidad natural sin repliegues morales, Guzmán es todo refinamiento, cosmopolita en sus gustos, raro en el vestir y de pocos amigos, soñador a ratos y hasta poeta modernista, que cultiva pacientemente relaciones íntimas con Sara, dama casada, a la que parece amar de veras y a quien sacrifica sin bien pensarlo, cuanto, en la búsqueda de la purificación imposible del adulterio, destruye a un mismo tiempo, la ilusión de dos mujeres: la de su querida de ayer y la de su novia de hoy, Cora, hijastra de la primera.

"Julio Guzmán, el extraño —dice A. Zum Felde en "Proceso Intelectual del Uruguay"— es un personaje representativo de la crisis moral de la hora; semejante a los personajes de Barrés, de Huysmans y D'Annunzio, padece, en forma aguda, el mal del siglo. El nihilismo moral y el intelectualismo esteticista le han extraviado por oscuras rutas de perversión y sufrimiento, desviándole de los caminos de la humanidad. Todos los sentimientos sociales y familiares han muerto en él; se han roto todos sus vínculos morales con la especie; y ajeno a todo, extraño entre todos, sólo vive para su torturado afán de sensaciones". "Es un jardinero de "Las Flores del Mal", un detraqué".

Respecto del personaje Julio Guzmán de “El Extraño” y de cualquier otro de las novelas y cuentos de Reyles, Josefina Lerena Acevedo dice: “Cada personaje tiene así como un núcleo de sus características; con frecuencia su cultura, sus gestos, sus inclinaciones, su pensamiento y hasta su modo de sentir y entenderse o no entenderse con la humanidad”.

En cuanto a la constante identificación —a veces evidentísima, a veces leve— de los personajes con Reyles, la misma Josefina Lerena manifiesta que “los personajes son él de cualquier modo que actúen, responden a un aspecto suyo aunque parezcan otros o den como de ex profeso la impresión opuesta, pero que estudia en él, ya que él es siempre la medida de las cosas y de los hombres”.

O más adelante: “Por eso sus personajes pueden ser audazmente antipáticos porque se parecen a él y su manera de pensar aflora en boca de sus creaciones, especialmente Guzmán, que ha recibido muchos dones y defectos suyos, quedando de este modo, un poco incorporado a su vida”.

“El Extraño” de las Academias —dice Zum Felde— “es el ejemplar más característico y de más valor en las letras uruguayas —de la novela llamada psicológica —que surgida en Francia después del naturalismo, teniendo su antecedente o precursor en Stendhal, cultivada precisamente por Barrés, Bourget, D’Annunzio y otros grandes diletantes, expresa y documenta la psicología literaria de la época”.

“Novela de almas, la llamaron también, porque, siendo su característica, según el proceso sutil y complicado que se desarrolla en la conciencia, su acción es toda interior y analítica. Prefirieron los personajes de selección, los raros, los refinados, los que ofrecen más complicación y sutileza al análisis, haciendo, pues, una novela esencialmente aristocrática. Con esta novela “El Extraño” se inicia en el Uruguay el modernismo de Darío”.

“Carlos Reyles ha tenido hasta la avidez, la curiosidad emocional de cuanto cabe en el hombre” —expresó Lauxar respecto a “El Extraño”. “Ha entrado en la vida a saco y refinadamente, con la arrogancia impulsiva de un temperamento varonil y con el estudio de la delectación voluptuosa. Esta doble condición de su personalidad explica toda su obra literaria. Una parte de ella es ideológica; pero ni en su ideología ni en el resto hay que buscar pura labor de pensamiento. En Reyles la inteligencia —fuerte y clara— no es señora, sino sierva sumisa de la voluntad imperiosa y de la sensibilidad sutil e inapelable”.

“EL SUEÑO DE RAPIÑA” (1898) o “La canción del oro”.

Así como “La Odisea de Perucho” había constituido hasta cierto punto una especie de “laguna de quietud o relajamiento” entre todas las obras psicológicas anteriores a “Las Academias”, Reyles se sumerge nuevamente en sus aguas purificadoras y de aquiescencia espiritual en “El sueño de Rapiña”, que viene a ser una evidente excepción a todo el psicologismo decadentista finisecular, que ya hemos analizado y discutido, y que predominaba en la narrativa del novelista uruguayo.

Su asunto es simple y profundo a la vez. Se vale Reyles de una alegoría para afirmar que el dinero no logra nada y que es mejor vivir, amar, soñar, sonambulescamente. Rapiña simboliza ese amor al dinero. Viene a ser esta tercera “Academia”, la antítesis de su ensayo “La Metafísica del Oro”, inserto en su libro “La Muerte del Cisne”, aparecido en 1910.

Es una confesión alegórica hecha de elementos abstractos y figurativos, sin mayor novedad de asunto —el castigo de la avaricia— cuyo único objetivo parece ser la belleza literaria. Logrado está, por cierto, el propósito formal: “obra de artista escéptico y parnasiano, recuerda ciertas páginas similares de O. Wilde”, dice Zum Felde en su “Proceso Intelectual del Uruguay”.

Rapiña carga un cinturón repleto de oro y monedas. Es un mercachifle turco que va de estancia en estancia, en Uruguay, vendiendo baratijas y chucherías. Su meta e ideal es terminar de construirse una linda casita para su vejez; mientras tanto, vive una vida de perros, paupérrima, pernctando entre matorrales o en míseras covachas.

Una noche, después de haber caminado bastante, se duerme en un bosquecillo, bajo las estrellas, no sin antes haber adorado su oro querido. Es un digno personaje del inmortal Molière. Sueña que, al término de una larguísima jornada, llega a un castillo fantástico. El oro está botado en las calles, como las piedras.

En este héroe se fabrica un cesto enorme que va llenando de oro. El canasto le pesa cada vez más. Camina dificultosamente, el peso del oro es atroz.

En su regreso, se encuentra con un sobrino calavera y soñador que vive solamente el presente. Es feliz. Va acompañado de tres mujeres hermosísimas. ¡Vivir —es para el mancebo— gozar y sufrir, vivir es amar, vivir es ser joven eternamente!

Dentro de la “Academia” —y dentro del sueño de Rapiña, en especial —la primera mujer representa el amor; la segunda representa a la risa y a la alegría y, la tercera, a la belleza,

Individualmente, cada una de estas figuras alegóricas que simbolizan la vida, se esfuerzan por convencer a Rapiña que debe aspirar a ser feliz y no desperdiciar su vida en la búsqueda del oro que nada significa. El avaro comienza a dudar y vacila. Pero oye la voz de su madre que le recuerda cuál es su Dios y cuál es su religión: el oro: “Rapiña, hijo mío, vuelve en ti. ¿También tú necesitas que te guarden del maleficio de esas mujeres? No olvides que Eva perdió a Adán. Tú, tan juicioso y trabajador, ¿vas a destruir en un minuto la obra de tantos años? ¿Como ese calavera caerá también el hombre prudente? No seas tonto; piensa que ellas sólo quieren tu dinero, tu sangre”.

Rapiña, guiado por su madre, cargado de oro, se aleja del palacio. Anda y anda, pero el palacio está ahí mismo. De pronto, se da cuenta que es perseguido por un hombre siniestro. Huye y vuelve a huir. Llega a su casa. Ahora quiere Rapiña amar, sentir, gozar. “Es tarde —le contesta su madre— después lo harás”. Despierta. Es invierno. Rapiña ha envejecido. Es tarde. Muere.

A pesar de ser el tema de “El sueño de Rapiña” alegórico, no pierden Reyles cierto realismo que ya es propio de su estilo: “Con su cajón de chucherías a cuestas y en la mano su grueso garrote, los pies metidos en gruesas botas de cuero amarillo y la cabeza cubierta por un sombrero de alas verdosas y caídas como las mustias orejas de un burro cargado de años, avanzaba Rapiña por áspera y temerosa senda, precavido el pie, el ojo avisador, el oído alerta y gimiendo, aunque muy de su grado, bajo el peso del oro que en varios cintos traía oculto”.

Igualmente, acontece con la descripción del paisaje, que aparece vívido y dinámico en las páginas de la tercera “Academia”: “Cuando hizo alto era la hora incierta del crepúsculo vespertino. Oíase el rumor de los arroyos y juntamente ecos lejanos de músicas extrañas y misteriosas. Los rayos del sol oculto ya sólo coloreaban con tintas de un rojo de fuego, parte no más del horizonte: por la opuesta, por el oriente avanzaban las espesas y frías sombras”.

“Los colores tornábanse mates, las sombras invadían los llanos, sólo las peladas cumbres de abruptos cerros resplandecían con los fulgores moribundos del astro rey. Pronto vendría la noche, la soledad, la tristeza”.

“Reyles escribe y describe maravillosamente. Hay frescura, ardimiento, vida y verdad en todo lo que toca la vara de su estilo. Es un escritor castellano, vigoroso, coloreante y lleno de pulideces”, dice Carlos Roxlo en su “Historia Crítica de la Literatura Uruguaya”.

“En “El sueño de Rapiña” hay simbolismo, el que tuviera uno de los mercachifles sirios, ávidos de dinero que, con su cajón a cuestas,

recorrían a pie la campiña del Uruguay, ofreciendo su modesta mercancía” —expresa Hugo Barbagelata en “La novela y el cuento en Hispanoamérica”— “es un sueño verdaderamente milanochesco, con las voluptuosidades y las atracciones carnales con tanto arte expuestas en los cuentos de Cherezade. Mas, aunque atraído por tanta maravilla, la sed de riquezas domina al buhonero en sueños como en la vigilia y lo empuja a seguir recogiendo el oro de los caminos, desde que se inicia en plena primavera su letargo hasta que de aquel despierta, en vigoroso invierno, sobresaltado ante el temor de que le sustraijan el tesoro recogido”.

Josefina Lerena Acevedo dice de “El sueño de Rapiña” que “se ha dicho que no tiene relación alguna ni con él ni con ninguna de sus demás obras; es un libro aislado, sin antecedentes ni continuidad. Pero asimismo, todo gira alrededor de sus preocupaciones: placer y oro y eso no es alejarse de su subconsciente”.

“El personaje central ama el oro por el oro mismo y de una manera terrible y fatal; y en oposición a ese amor enfermizo, surge la filosofía de Reyles del ensalzamiento de la vida y por la que se derrota al que no goza ni ama”.

Alvaro Guillot expresa que “Rapiña, protagonista de la tercera Academia es la encarnación de la avaricia con todo el cortejo de privaciones de los placeres de la vida, y el sueño de este moderno Harpagon es de un simbolismo epicureo inmovible, en el que la fantasía de Reyles despliega la profusión de una riqueza imaginativa inagotable”.

“LA RAZA DE CAIN” (1900) o “Algunos problemas de la volición viril”.

Hemos manifestado, a lo largo de este trabajo de investigación, que Carlos Reyles es predominantemente un escritor de faceta psicológica, ya que en sus novelas y cuentos predomina el subjetivismo y psicologismo interior de sus personajes más que las situaciones exteriores que configuran, en general, la mayoría de las novelas hispanoamericanas.

Por este aspecto, el escritor uruguayo que inmortalizó “El Embrujo de Sevilla” junto a otros escritores americanos, que luego mencionaremos, constituye la excepción en la temática americanista de nuestro continente.

LA NOVELA PSICOLOGICA EN AMERICA: ¿Qué es una novela psicológica? Es aquella que se centra, más que en la acción exterior, en la descripción de estados de ánimo, pasiones y conflictos espirituales,

En ella, el autor se preocupa principalmente de los fenómenos que se relacionan con la subjetividad de sus héroes, siendo estos fenómenos el resorte, el nervio y la miga de toda la trama. Los grandes y los pequeños hechos de conciencia, tan difíciles de observar como de traducir, son los que el autor procura que se fijen con limpidez en las páginas más hondas de sus romances, por ser esos hechos, en la vida interna y externa de sus personajes, a modo de principiantes quiméricos que producen, en una disolución, la materia sólida que caerá en el fondo de la vasija.

La novela psicológica se funda en el juego de pensamientos: en ella sólo suceden pensamientos y corresponde a las llamadas novelas de análisis por los antiguos retóricos franceses.

“La novela psicológica no es más que una novela de costumbres, en la que el trabajo de la observación se acentúa y acendra, como en las páginas de “Rojo y Negro” de H. Beyle, o como en las de “Luis Lambert” de Balzac” —expresa Carlos Roxlo en su “Historia Crítica de la Literatura Uruguaya”.

Otro rasgo fundamental de la novela psicológica es el espíritu de análisis, como facultad de contemplación estética. Oigamos al respecto el juicio de P. Bourget, uno de sus precursores: “La experiencia demuestra que el espíritu de análisis no es por sí mismo ni una ponzoña ni un tónico de la voluntad; es una facultad neutra como las otras, capaz de ser dirigida en sentido de nuestro mejoramiento o de nuestra corrupción. Si tratamos de darnos cuenta de su esencia, encontramos que reside sobre todo en un aumento de tamaño, como sucede con el microscopio. El análisis amplifica, inmovilizándonos bajo nuestra reflexión, todos los hechos del alma importantes o triviales que abundan en nosotros como una vegetación siempre renovada de la flora interior. Si cuando reflexionamos sobre estados culpables de nuestra alma, no nos viene arrepentimiento o propósito de enmienda, la falta no está en esta contemplación”.

La novela romántica arroja luz sobre el autor, de quien los protagonistas son vasallos; la psicológica, en cambio, proyecta su lámpara sobre todos y cada uno de los protagonistas.

El auge de la novela psicológica coincidió con el del Modernismo; hasta 1900, nuestros novelistas americanos son como “ajenos”, exterioristas. Desde entonces consideran “los estados de ánimo”, la vida interior, como algo evidente. La novela psicológica descubre nuevos campos, intenta nuevos caminos. Rastreamos influencias de Paul Bourget (incluso sobre “Ariel”, de Rodó), Balzac, Pirandello, Proust y Joyce.

En muchas novelas psicológicas hispanoamericanas están los escenarios y los personajes de la novela realista, pero, invariablemente, tales cosas aparecen como mero encuadre exterior de un drama que se desarrolla en el espíritu, en el corazón o en el alma del personaje central.

Señala Torres Ríoseco que por este aspecto de los novelistas psicológicos contemporáneos, “pueden compararse a los mundonovistas del movimiento modernista que utilizan materiales americanos reales con un cierto propósito artístico: al igual que los novelistas que huyen de la realidad, estos escritores de novela psicológica invariablemente revelan su relación con la escuela modernista de Rubén Darío”.

Lo atractivo del personaje de la novela psicológica está en que cada ser encierra un mundo visible y actuante.

El Modernismo, pues, en parte por el frecuentamiento de ciertos autores para quienes el alma contaba ya y era fuente de inspiración (D’Annunzio, Lorrain, Bourget, Dostowiesky, Gorky, Huysmans, Barrés, etc.), decide dar primacía a los fenómenos psicológicos.

La novela que, en un lenguaje necesariamente un poco convencional, llamamos psicológica (para distinguirla, en lo posible, del otro tipo, el predominantemente objetivista, pictórico), es aquélla preferentemente introspectiva (la de los procesos de conciencia y la del mundo dado al través de esos procesos). Muestra personajes y hechos reales, no ficticios, y con lo característico del medio, es decir, con los mismos elementos objetivos de la otra, pero vividos subjetivamente por el personaje, vistos por dentro y no por fuera, o no sólo no por fuera, sino también y principalmente por dentro.

El crítico chileno A. Torres Ríoseco, en el libro ya mencionado, concuerda con nuestro párrafo del realismo de la novela psicológica, cuando dice que “estos novelistas psicológicos, como su intención no es, huir de la realidad, suelen presentar sus estudios de carácter contra un fondo realista americano”. Señala como ejemplo a Eduardo Barrios, quien describe minuciosamente una gran ciudad como escenario de “Un Perdido” y a Pedro Prado, en su fantasía filosófica “Alsino”, quien muestra la vida del campo con malicioso realismo.

En una novela psicológica, la universalidad humana no consiste en que los personajes de la novela disciernan sobre problemas de filosofía o de arte, ni menos, en que sean personajes de alma cosmopolita y adaptadas a la última moda de París. Esa es una forma de universalidad superficial y ficticia.

Otro error de la novela psicológica es el vicioso procedimiento de explicar psicológicamente al personaje, explicando en vez de darlo

directamente, narrándolo. Ese horroroso vicio, que consiste en que el autor explique directamente al lector cómo es el personaje, cómo y por qué siente, piensa y obra de éste o de aquel modo, cuáles son los factores que lo han determinado, etc., tal como podría hacerlo un estudio científico del mismo, proviene de la novela naturalista.

En cuanto el novelista, se aparta del cuadro de la naturaleza, de su ambiente, de las formas geohumanas que le son propias, para entrar en el terreno de lo psicológico o simplemente de lo civilizado; en cuanto hace sólo realismo, decrece en intensidad, pierde valores (hasta suele perder su veracidad) mas, tiende a revalorizarse, en cuanto retorna a lo telúrico.

Está probado que la novela psicológica es mucho más ardua que la costumbrista, pues si para ésta hay que ser un buen observador, para aquélla se requiere ejercer una intuición más aguda: una opera con lo visible, afuera; la otra, con lo invisible, adentro. Los grandes novelistas dominan ambos planos.

Junto al ya citado Eduardo Barrios, podemos mencionar dentro de los mejores novelistas de la América hispana, al modernista venezolano Manuel Díaz Gutiérrez (1868-1927), en "Idolos rotos" (1901), "Sangre Patricia" (1902) y "Peregrina" o "El pozo encantado" (1922); al guatemalteco contemporáneo Rafael Arévalo Martínez (1884), con "El hombre que parecía un caballo" (1915); Pedro Prado (1886), con "Alsino" especialmente, donde su prosa alcanzó el nivel de lo poemático, sin abandonar la descripción realista; Manuel Gálvez, en "El Mal Metafísico" y "Hombres en Soledad"; Eduardo Mallea, con "La Bahía del silencio"; Teresa Parra (1895-1936), autora de "Las Memorias de Mamá Blanca" (1929); María Luisa Bombal, "La Amortajada" (1938), sin olvidar la obra imperecedera de Augusto D'Halmar, en especial, "Capitanes sin barco".

Un brote de la nueva escuela psicológica, a la sazón de moda en Francia, que pretendía superar y suplantar al simple naturalismo por el análisis de los procesos anímicos, apareció en Montevideo hacia esos años últimos del siglo XIX, trasplantado por Carlos Reyles, su mejor exponente en el Uruguay, a través de "La Raza de Caín", que es por lo tanto, una novela de ciudad, pues sólo la ciudad puede admitir ese tipo de almas complicadas y esos problemas morales que se prestan para el análisis del psicologismo.

"La capacidad introspectiva utilizada, no como dato autobiográfico, sino como elemento animador del personaje creado, llega en "La Raza de Caín" a sutilezas perforantes comparables a las que se registran en los volúmenes de "A la recherche du Temps Perdu", de M.

Proust, escritos doce años más tarde” —expresa Alvaro Guillot en “La creación literaria de Carlos Reyles”.

“La Raza de Caín”, publicada en 1900, es ya una modalidad literaria distinta a la primera (“Beba”). El psicologismo de la escuela de Huysmans, de Bourget, de Barrés, predominante en Francia, ha ganado las preferencias del autor uruguayo”, sostiene A. Zum Felde en “La Literatura del Uruguay”.

Agrega a continuación: “La Raza de Caín”, la representación culminante de nuestra literatura novelesca de esa modalidad psicologista, que consiste en el análisis sutil de los estados de alma y que requiere, desde luego, para realizarse cabalmente, personajes de psiquis complicada y tortuosa, tal como, los había engendrado el intelectualismo enfermizo de la época. Pero Reyles, fiel a su propia idiosincrasia, reacciona pronto contra el intelectualismo enfermizo de los personajes representativos de su novela, y los muestra al fin, dolorosamente fracasados por culpa de su perversión, frente a aquellos otros, que presenta como antítesis, caracteres en quienes el sentido realista de la vida y la voluntad de poder, dan el dominio de los hechos”.

Raúl Montero Bustamante, en “Comentarios sobre C. Reyles”, declara que “El Extraño” y “La Raza de Caín” inician en la historia literaria del Uruguay esa forma de novelar, en que la introspección y el autoanálisis son elementos esenciales de la creación artística. El autor ha procurado conciliar en ellos la sequedad y aridez del análisis stendhaliano con el sabor romántico y la destrucción verbal de sus maestros y aún ha agregado a ello algo de lo sombríamente pintoresco de Balzac”.

EL PSICOLOGISMO EN “LA RAZA DE CAÍN”: Reyles, en “La Raza de Caín”, se sumerge profundamente en la psicología de un carácter anormal que busca su evasión en una vida de extraños refinamientos y que termina en el asesinato y el suicidio.

El o los problemas psicológicos del personaje central se dan en función de la sociología del medio. Aquí Reyles analiza con solicitud la acción variable que el medio mundano y el virus pasional ejercen sobre la subjetividad de sus héroes de mayor cuantía.

Reyles, en “La Raza de Caín”, elimina la parte anecdótica y suprime en absoluto la aventura, la ficción, la teatralidad, el andamiaje falso que aún se usaba en 1900 como un resabio romántico. Resueltamente toma otro rumbo para hacer obra genuinamente documentada, observando el amplio panorama de la objetividad o de las conciencias mora-

les y psicológicas, después de estudiar su propio espíritu para penetrar agudamente la esencia del no yo.

Aunque analice personajes mórbidos, Reyles no busca sujetos de patología exagerada, las taras de éstos no llegan a ser extremas, como las que se registran en los anales de psiquiatría.

“La Raza de Caín”, de Carlos Reyles —dice A. Zum Felde en su “Índice Crítico”— representa uno de los ensayos más netamente definidos de novela psicológica, de tipo europeo, en la que no interfieren problemas característicamente nacionales, sino conflictos morales de índole universal, ecuménico”.

Reyles, en esta novela, no sólo nos muestra el conjunto del ser, de los caracteres con que opera, sino que también nos muestra la influencia ejercida por esos caracteres sobre el medio en que se desarrolla su acción precipitante. Pero, no es posible aplicar el método analítico en todos los casos, ya que exige una ponderación difícil de alcanzar en muchas ocasiones. Así, por ejemplo, Reyles, en el estudio de Menchaca, si no ha llegado más allá de la verdad de la vida, ha ido más allá de lo que debió ofrecernos su novela para que el derrumbe moral del débil esposo no nos hiciese admisible y justificable la avidez de Ana, su esposa.

Recordemos que la novela fue escrita hacia 1900, bajo la influencia de las modalidades post-realistas predominantes en la novelística fin de siglo. Centra su argumento en el conflicto del normal positivismo burgués, representado éste por la rica familia del hacendado Crooker, de cepa sajona, y el intelectualismo mórbido de una élite “decadente” (al modo de la época) encarnada en los fatalistas Guzmán y Cacio (el primero, ya protagonista de “El Extraño”, personaje que repudió por “degollante y apestoso” don Juan Valera).

El análisis minucioso de la vida del alma, el estudio de los móviles más oscuros del sentimiento y de la acción, obligan a definir los caracteres en diálogos muy parecidos a soliloquios, cosa que se observa con facilidad leyendo las hondas conversaciones entre Cacio y Guzmán. Esto nos recuerda a Paul Bourget, que ha hecho de la novela de análisis algo casi maravilloso en “El discípulo”, exagerando las cualidades de esas creaciones hasta el abuso y el aburrimiento en ciertos capítulos de “La tierra prometida”. De esto podemos colegir que la novela psicológica, con sus interminables comentarios y soliloquios, es contraria a la acción y poco utilizable para la pintura verdadera de la realidad, pero en el caso de Reyles, la observación es natural y espontánea. No parte, como Zola, de una idea generalizadora y preconcebida. Parte de un hombre, de un caso, de un ser, que le fija la atención y le exalta la

fiebre creadora. Después, como Zola, se documenta con abundancia y escrupulosamente, dando a los hechos observados “la llama de su naturaleza y el arreglo de su gusto”. No es lo que ve, no es lo que halla en sus notas, no es la perseverancia de su observación, lo que le ha transformado en una brillante y robusta personalidad literaria. Es su talento lo que le permite reunir, ordenar, animar, convertir en vida los materiales que pintó con paciencia, pero con los que no construirá ningún edificio sólido si le faltara su potente y fecundo soplo creador.

La parte auténtica que hay en “La Raza de Caín”, tal vez menos verdadera y original que en “Beba”, es la otra parte, la de los Crooker, los estancieros y burgueses de alto copete, gentleman-farmers, como el autor, quien en la tesis se solidariza con ellos.

“Parecería —le parecería al novelista— dice el mismo Zum Felde— que sólo era posible hacer novela psicológica importando los personajes de Francia, como se importan artículos de alta manufactura europea, aunque ellos resultaran totalmente exóticos, es cierto en algunos temas de la lírica “modernista” de esa hora, cuya procedencia era igualmente literaria, tal como los hallamos en Darío, o en Herrera y Reissig. Pero el caso de la poesía es diferente. El poeta habla de su mundo interior; el novelista habla del mundo real en que vive; de modo que, en el poeta, el sonambulismo es lícito y no impide la autenticidad de la obra en cuanto tal, independientemente de toda realidad exterior inmediata; la poesía puede ser lo irreal, vale decir, lo que se sueña; pero la novela, aun la psicológica, es, ante todo, lo que se vive de modo que el sonambulismo literario en este género falsea su tabla de valores, produce obra apócrifa, como son apócrifos los tales personajes de Reyles, a que nos referimos, sólo a guisa de ejemplo”.

En descargo de estos juicios un tanto condenatorios de Zum Felde para Reyles, debemos recordar que esta actitud suya no es ficticia ni carente de personalidad, ya que nuestro novelista conoció personalmente en Europa el nacimiento del psicologismo literario y se dio mañas después, en América, para su trasplante espontáneo, o más o menos espontáneo. El —como lo confiesa en su prólogo a “Academias”— estaba cierto que era posible no gustaría a la crítica tradicionalista y que, por lo demás, escribía para “los hijos espirituales de Schopenhauer, Stendhal, Renán, etc., espíritus delicados y complejos”. Aquí realiza Reyles el propósito confesado en “Academias”, de “hacer pensar y hacer sentir”.

Como el clímax y meollo de toda novela psicológica está en la vida interior de los personajes, que en el caso de Reyles pertenecen todos, casi sin excepción, a la misma familia y a la misma contextura

moral, intentaremos desentrañar el alma, la psiquis pesimista, rebelde, “yoísta” y de una desubicuidad palpable de estos entes “atormentados, degollantes y detraqués” que tanto disgustaron al autor de las “Cartas Americanas”.

Rodó, en el prólogo a “La Raza de Caín”, señala la creación maestra de caracteres: “Ha creado Ud., por lo menos, dos almas que vivían, que resistían muchos aletazos del tiempo. Extrañas y singulares criaturas, pero vivas y reales, y menos raras quizá —aun limitando la observación a nuestro medio ambiente— de lo que la mayoría de sus lectores ha de imaginarse. La psicología novelesca se alimentará siempre, preferentemente, de lo raro y excepcional, en materia de caracteres humanos.

“Guzmán y Cacio son almas de excepción; y, además, es fácil descubrir en ellos, sobre su carácter individual, bien determinado y concreto, un significado ideal de personificación o tipos; pero magia de un arte, que ha pasado de esta manera sobre la más ardua dificultad de los grandes caracteres, dramáticos y novelescos, la verdad real, el fondo humano, de ambos caracteres, no aparecen en lo más mínimo empañados por la representación típica e ideal con que resaltan a los ojos de quien penetra en lo íntimo de su concepción. Ha esculpido Ud. estatuas representativas en carne palpitante. ¡Grande hazaña en arte!”.

“La raza novelesca, a que pertenecen sus dos raros y desventurados protervos, no es otra que la que, con más o menos profundas modificaciones, ha dado a la literatura de este siglo —como expresión de uno de los grandes tipos reales que en él se reproducen— toda una doliente multitud de enfermos de la voluntad, de egoístas desorbitados y rebeldes, almas sin equilibrio y sin luz, llevados por la dilatación morbosa del propio yo y por la rebelión insensata contra las leyes de la vida, a todos los tormentos del fracaso y desesperación”.

En “La Raza de Caín” o “psicología de la envidia y del fracaso o raté moderno en un ambiente criollo”, salvo el hacendado Pedro Crooker, todos sus personajes son antipáticos cuando no incapaces de triunfar en las luchas de la vida, sea por abulia, sea por exceso de intelectualidad enfermiza; pertenecen en fin, a la raza maldita, dejada de las manos de Dios por el crimen del envidioso fratricida. Reyles logró crear tipos de idiosincrasia compleja, de sensibilidad enfermiza y quintaesenciada, de espíritu atormentado y mórbido dominado por un destino poderoso, por un determinismo trascendente y avasallador, que el novelista señala en la obra por boca de Julio. En general, podemos decir que en “La Raza de Caín” los personajes llevan el veneno de la decadencia que absorbieron con un exceso de refinamiento intelectual.

Seres caóticos, hacen de la desorientación un estado natural de vida. “La angustia de Guzmán, como la de Alberto Soria en “*Idolos rotos*” o la de Monsalvat, en “*Nacha Regules*”, es el resultado de la presión que ejerce sobre un espíritu débil la civilización agresivamente materialista del mundo moderno” —manifiesta Fernando Alegría en su “Breve historia de la Novela Hispanoamericana”.

Guzmán y Cacio representan una actitud espiritual malsana; les daña la conciencia de su desadaptación y nacen predestinados al fracaso. Son víctimas fáciles del hombre fuerte, práctico, equilibrado que Reyles exalta por contraste. De intensa vida espiritual, se advierte en ellos una predisposición a la tragedia y algo así como una secreta ventura en la consumación de la derrota.

El protagonista céntrico es Julio Guzmán, que ya conocimos en la Academia “*El Extraño*”.

Zum Felde se expresa del personaje en referencia un tanto negativamente: “la psicología de Guzmán —su personaje principal— el intelectual, resulta doblemente artificiosa, fuera de la realidad del medio, y no en cuanto representante de una clase numerosa que no sería exigible tratándose de un intelectual precisamente, sino de la minoría que puede clasificarse bajo ese rótulo, pues la tal clase, en tal época, en tal medio no representa los caracteres que se atribuyen a ese personaje; y como tipo raro, excepcional, el personaje ya no sirve a los efectos de la lección moral ejemplarizadora que el autor pretende en su preámbulo. En verdad, Reyles sólo hizo en Guzmán un trasplante exótico de la literatura europea, fin de siglo, y, por tanto, en cuanto personaje representativo, en su ambiente, completamente falso”.

Claro que estos conceptos del crítico concuerdan con lo que Reyles declara al comienzo de la obra cuando manifiesta haber escrito un libro “doloroso, pero necesario” y “para una minoría selecta, que desgraciadamente Zum Felde no ubica temporalmente en Uruguay ni como minoría, calificando la obra de un “trasplante exótico”.

En segundo término, Reyles quería que su novela sirviera de ejemplo moralizador al tipo del intelectual abúlico y desconcertante y sus vicios complejos, personificados en Guzmán y Cacio. Pero el crítico uruguayo agrega que “éstos son morbosos y frustáneos engendros de la imaginación novelística de Reyles y no corresponden en absoluto a una clase social americana y menos uruguaya, sino a una europea y especialísima”.

Julio Guzmán —como gran parte de los personajes reyleanos— debió a su funcionamiento vital genera sus propios opositores, que sin embargo, pertenecen a su misma familia y en definitiva son emanacio-

nes, en sentidos opuestos, de la particular situación en que se encuentra.

Guzmán, que representa la conciencia comprensiva y cuya voluntad está quebrada, se vincula por un lado a Crooker y por el otro a Cacio. Ya dijimos que el primero y todos los Crooker, representan la fuerza instintiva que actúa con vigor en busca de su provecho (es la situación del propio Reyles exteriorizada en un personaje que por acomodarse al sentido real de la vida está llamado a triunfar). Este Crooker, observando su situación en la obra, es visto a través de la conciencia de Julio Guzmán, que es en definitiva la del autor, y no la suya, por eso se constituye en un personaje exterior y superficial que no alcanza altura vital apropiada.

El otro, Cacio, es la misma persona Guzmán en un nivel inferior del espíritu, derivado de su pobreza y su falta de calidad natural y de cultura. La misma abulia, la misma sensibilidad, el mismo análisis demoleedor de sí mismo.

Es lo que podría haber sido Guzmán nacido en otro ambiente y la sospecha de esta posibilidad que se torna en temor, le confiere al personaje una carga emocional poderosa que lo vivifica. Como al mismo tiempo se le ubica en su propia conciencia, pero con suficiente distancia del creador como para verlo también, desde fuera, se torna en el personaje más logrado literariamente.

Guzmán es, por lo tanto, centro creador donde se trasunta el novelista: hacia arriba le espera el progreso que representa Crooker; hacia abajo, la caída y destrucción de Cacio. Pero aquí se liga íntimamente a Cacio, por eso su destino es idéntico; también es condenado y es mayor su cobardía.

Para las almas como Guzmán o Cacio, a pesar de toda la humana piedad que nos inspiren, no puede haber excusa para el mal que a su paso derraman. Guzmán es más abúlico aún que Cacio y más analista también; y por eso mismo, más desgraciado que éste. Falta en Guzmán, sobre todo, cosa que no acontece en Cacio, un interés profundo, una ilusión vital que dirija sus existencias.

Zum Felde, en el referido "Índice Crítico", repudia el final un tanto forzado y poco lógico de esta novela, diciendo: "Además, que Guzmán, hastiado de todo, resentido contra todo, decide a su querida morir, pero que, frente ya al cadáver de su víctima —su "vaso de tristeza" baudelaireano, su "gran taciturna"— no tenga valor para abocarse el arma suicida y queda sollozando de horror, es final de novela muy lógico y muy bello; pero también su adláter Cacio envenena a la mujer que pretende, en vísperas de su boda con otro Crooker (pues,

muy cuerdamente ha preferido al mozo burgués y con fortuna) y que, en consecuencia, ambos vayan a encontrarse en la cárcel, reos de sendos crímenes, ya en truculencia que descalabra ese final”.

Luisa Luisi —al igual que Zum Felde— no está de acuerdo con el final de la novela, “ya que Reyles no necesita agregar a la terrible tragedia interna de los dos personajes, este doble homicidio, que es como la materialización de aquélla, para dar mayor realidad al drama psicológico. Un soplo de fatalidad, semejante al que dio grandeza al teatro griego, unido a un sentido ruso de morbosidad anímica, pasa violentamente sobre estas páginas dolorosas, sacudidas de veracidad y realismo”.

Carlos Roxlo, en su “Historia Crítica de la Literatura Uruguaya”, aplaude esta cualidad de Reyles para ir amasando la personalidad desquiciada de sus entes literarios, pero no está de acuerdo con ciertos atisbos de exageración psicopáticas que ellos presentan a veces: “Este Reyles, verdadero químico de las almas, suele dar miedo en muchas ocasiones, como cuando desdobra el alma compleja de su Guzmán, y como cuando alumbra con la linterna de la perspicacia escudriñadora, la noche psíquica de Cacio”.

El mismo Carlos Roxlo a propósito del carácter de los personajes pesimistas e infelices, dice: “Los entes engendrados por el magín de Reyles vive en una infelicidad constante, sin conseguir sobreponerse ni por un instante al triste destino que los amenaza. Los principales, los más salientes, los de primera fila, nunca nos son simpáticos, nunca nos ganan el corazón, nunca nos enamoran ni nos enternecen, como si la más funesta de todas las hadas, el hada de lo despreciable o de lo repulsivo los hubiera tocado”.

No es reprobable que Reyles refleje en sus novelas lo negro que le ofrece la sociedad del momento, pero sí que es malo que el autor casi prescindiera del uso del contraste, de lo aleccionador que resultaría el choque, lo mismo que se observa en novelas de Zola o de Pérez Galdós, por ejemplo.

Cacio, de origen humilde, hijo de unos pacíficos y aburguesado gringos, al ilustrarse, reniega de su pobre cuna, y su espíritu envenenado por las descortesías que él cree se le prodigan, quiere reaccionar, pero como en toda alma enferma, la reacción, en vez de ser beneficiosa, da frutos malsanos. Cacio se vuelve calculador, egoísta, frívolo, hipócrita y malo.

Guzmán no quiere reconocer a Cacio como hermano espiritual. Pero Cacio es superior, porque existe en él la idea y el deseo de superarse. Si cae vencido, no es sin algo de lucha, la que no existe en Guzmán. Y por eso, Cacio inspira mayor piedad que aquél.

“Cacio es intelectual, amoral y abúlico como Guzmán, pero su vileza es más plebeya —dice A. Zum Felde en su “Proceso Intelectual”— carece del orgullo señorial que da a la perversión de Guzmán cierta gallardía”.

Es Jacinto Cacio un temperamento sensible, analítico, intelectualmente anarquizado y roído por los celos y la envidia; como Guzmán, es un enfermo de la voluntad. Usa Cacio todos los medios lícitos e ilícitos a su alcance para quitarle a Arturo Crooker su novia, Laura, a quien ama entrañablemente. Al verse despechado y en ridículo cae bajo la influencia del pensamiento disolvente de Julio, quien le hace concebir el crimen como único medio de poner en evidencia la voluntad. Aunque las teorías de Guzmán son siempre abstractas, Cacio decide asesinar a Laura para vivir con ella eternamente en zonas ideales, y la víspera de la boda, la envenena.

Alfred Coester en su “Historia Literaria de América Española” destaca el cainismo de Cacio, “eternamente rencoroso contra Abel” (Arturo Crooker), llegando a exclamar un día: “La felicidad de los otros me irrita”. Debemos recordar que esta animadversión de Caín-Cacio contra Abel-Arturo ha sido un proceso largo, incubado desde los días de colegio y que culminan en la adultez cuando Arturo logra conquistar el amor de Laura, a quien Cacio amaba sinceramente y que venía a ser como la purificación de su alma.

Igualmente insiste en este cainismo no tanto de Cacio, sino de los personajes de “La Raza de Caín” en general, el crítico francés Max Dairaux en su “Panorama de la Littérature hispano-américaine”.

Junto a Julio Guzmán y Cacio, calificados de “sin volición viril”, se encuentra, aunque en un grado inferior, Menchaca, esposo de Ana y cuñado de Cacio. Claro que Menchaca no es un intelectualista psicópata como los anteriores, sino que es un personaje bonachón, simple, enamorado de su joven mujer; pero, de una abulia tremenda que lo lleva, primero, a abandonar su cómoda situación provinciana para irse a la capital, exigido por Ana, donde fracasa rotundamente y, finalmente, a aceptar ser testigo de los amoríos de ésta con Arturo Crooker, y a quien es incapaz de amonestar para

no verse en la necesidad de perderla. Así dice Menchaca: “No, no; pasaré por todo antes de perderla; sin Ana no puedo vivir”.

Menchaca se transforma en un incomprendido, un espíritu solitario que sufre interiormente, como los otros personajes, el haber perdido el amor de Ana, llama que se aviva en su mente atormentada cuando contempla la esplendidez de su físico joven: “El gran hombre no es feliz”. No, no era feliz desde que adivinó que el corazón de la esposa de su alma distaba mucho de pertenecerle. Comprendía, veía que la ingrata iba rompiendo uno a uno los lazos que la ataban a él. Las caricias, las ternuras de ella se desvanecían como el aroma de las flores que empiezan a marchitarse. Las perfecciones de su mujer: “el cuello flexible, sobre el cual se balanceaba la cabeza rubia como un mirasol sobre su tallo, las espaldas un tanto angulosas, pero tentadoras, precisamente por su picante flacura, la morbidez del pecho y de la cadera, fina como la de una núbil doncella y voluptuosa como la de una cortesana” se avivaban en él “cuando, sentado en un rincón de la alcoba de ella la veía hermosearse para el otro”.

Ana, al término de la novela, se fuga con unos actores de teatro que regresaban a Europa, impulsada por su indiferencia hacia el abúlico y sin personalidad del marido y porque éste no le puede ofrecer ya bienes ni felicidad algunos.

Menchaca representa en la obra la descomposición de un carácter, llegado a su completa madurez, sometido a la voluntad de Ana, su esposa y es tal su abulia frente a ella, que termina entregándose a la bebida.

Es realmente admirable la observación del detalle, desde el abandono del pueblo donde tenía su negocio próspero, para acceder a un capricho inexplicable de la esposa, ya enamorada de otro hombre, a quien sigue en su marcha a la capital; la tolerancia de su culpable coquetería y, por fin, el conocimiento y aceptación de su afrentosa postura. La última escena, sobre todo, en donde el marido ultrajado ruega a su esposa de rodillas que no le confiese la verdad, grotesca y terrible como una escena de “L’eternel mari”, de Dostoieswky, hasta la comida que el nuevo amante de Ana le ofrece y a la cual asiste también el infeliz Menchaca, repugna y apiada al mismo tiempo.

No solamente los personajes masculinos —Guzmán, Cacio, Menchaca y a lo lejos Arturo Crooker— son individuos atormentados, abúlicos, escépticos y desambientados, ya que estos defectos también

los encontramos en menor grado en los personajes femeninos. Cora y Sara, que conocimos ya en "El Extraño"; Amelia, esposa de Julio; Ana, esposa de Menchaca y Laura, novia de Arturo son una misma versión enfocadas desde ángulos disímiles: sin personalidad ninguna, burguesas satisfechas, propensas al amor fácil y que coquetean con un amor vedado y no imposible de realizar, que influyen desfavorable y negativamente en sus hombres, haciéndolos desgraciados. Incluso podemos atribuirles un tipo de la vanidad sin moralidad.

A pesar de estas cualidades negativas, las mujeres, en general, están bien presentadas, con excepción hecha de Sara, figura literaria más que mujer de carne y hueso.

EL ANTIDECADENTISMO FINISECULAR DE "LA RAZA DE CAÍN" FRENTE A "EL EXTRAÑO": Hemos manifestado en otra parte que, debido a la técnica o mecánica creadora de Reyles, la novelita "El Extraño" de las "Academias" aparece vaciada casi en su totalidad en "La Raza de Caín", que posee su mismo programa estético-ideológico.

¿Quiere decir esto que el autor uruguayo sigue pulsando la misma lira decadente, artificiosa de fin de siglo, a la manera europea, que se impuso después del realismo en su nueva obra "La Raza de Caín"? Creemos que no.

A pesar de que pudieran hallarse los mismos personajes —Julio Guzmán, por ejemplo, protagonista de "El Extraño" y "La Raza de Caín" —o muchas características del individuo abúlico sin volición viril del decadentismo de las "Academias" en su última novela, debemos expresar que hay en Reyles una actitud, hasta cierto punto, contraria a su posición anterior, que abandona para encauzar su obra por una senda realista que se acomoda mejor a su estilo y personalidad, pero vista desde un ángulo de psicologismo literario.

"El nihilismo moral de las Academias —manifiesta Ventura García Calderón en "Semblanzas de América"— da paso a un realismo de buena ley y tanto Cacio como Guzmán sólo merecen el desprecio del lector; por otro lado ya Reyles se inclina mucho al culto de la fuerza y del dinero como elementos constituyentes de una vida sana y feliz".

El crítico A. Zum Felde piensa igual que nosotros respecto al cambio de actitud de Reyles. Así lo manifiesta años después, en 1939, a raíz del primer aniversario de la muerte del novelista, adoptando una postura diferente respecto a "La Raza de Caín", a la cual niega "la falsa vinculación decadente fin de siglo", diciendo ahora:

“Esta novela significa una total reacción contra el mal fin de siglo que lo había sugestionado. Purgándose de la intoxicación literaria de lo decadente, Reyles se vuelve en un violento viraje al plano del realismo pragmático. Es verdad no hace sino volver a lo suyo, a sí mismo, ya que tal es la modalidad predominante de su temperamento de escritor y de hombre, manifestada en toda su obra y en toda su vida, con excepción de aquella aventura fugaz de “El Extraño”, con lo que parece daba la razón a Valera”.

Josefina Lerena Acevedo está también de acuerdo con Zun. Felde en el giro estético de Reyles, al decir: “Ahora Reyles no estudia los problemas psicológicos con prescindencia de la ética; y los mismos personajes están tratados, de manera distinta. “La Raza de Caín” es obra escrita bajo un clima anímico más grave. Momentáneamente Reyles ha evolucionado. Su vida es ya más sedentaria y quieta. Sus pasiones se asientan, dando ahora una nueva versión del anterior, por lo cual las atrevidas concepciones toman otro giro y se solucionan de manera confortadora.

“La Raza de Caín” marca una especie de rectificación —dice Jorge Mañach en “Carlos Reyles”— “la psicología detraqué de los decadentes sigue siendo su materia encarnada ahora en el medio burgués de Montevideo; pero Reyles vuelve a la ley sana y viril de su temperamento, y nos presenta condenatoriamente el morbo social y moral de las voluntades enfermas, atacándolo en páginas de un realismo lacerante”.

Reyles adivinó en “La Raza de Caín” el tipo de novela psicológica, después del realismo naturalista de Zola y por reacción con respecto a su objetividad demasiado grosera. Ya manifestamos que el autor quiso que esta novela sirviera de ejemplo moralizador a aquellos espíritus intelectualoides de su país, que viven y actúan a la manera de su Julio Guzmán o de Cacio, su doble espiritual y mostrarles lo funesto de aquella aberración intelectualista. Así lo vemos por lo menos por su dedicatoria: “libro doloroso pero necesario”, tesis que da la razón a los ricos burgueses ganaderos que son los congéneres del lado opuesto.

Esta nueva posición del autor —antidecadentista— lo lleva a analizar su propia literatura anterior erigido en duro inquisidor, modificando la personalidad del “extraño” Julio Guzmán a quien ahora juzga y condena a muerte “por intelectual y por enfermo”. En efecto, el Guzmán de “La Raza de Caín” es el mismo personaje de “El Extraño”, pero, despojado de todo lo que el autor había puesto antes en él de simpatía y complacencia, reaparece sólo con sus de-

formidades y sus vicios; borraba la falsa aureola de satanismo decadentista con que le había idealizado la víspera, sólo queda del personaje un diletante abúlico, un enfermo moral.

Vive Guzmán, ahora, inadaptado y desazonado con su familia burguesa, fracasado en sus ambiciones de grandezas, sin sentimiento de deber ni capacidad de acción, encastillado en su vanidad de hombre superior. Guzmán, el personaje ruin, condenado ahora al sufrimiento, se encuentra como agobiado por un sentimiento moral y más normal de la vida.

El “degollante yapestoso” protagonista de aquella novela “último modelo de París” según Valera, reaparece aquí, en efecto, tal cual, pero visto al revés, traído nuevamente a cuento para enjuiciarlo en segunda instancia y condenarlo. El propio autor se ha vuelto contra él —y contra sí mismo— por razón cuya peregrina causa se ha explicado ya. En “El Extraño” parecía simpatizar con Julio Guzmán. Mas, si literario y ficticio era Guzmán en aquel relato decadente, el de la “sensibilidad fin de siglo”, cuando su autor se complacía en él, mucho más lo es en el nuevo libro, bajo la luz del repudio y de la cruel lección moral que es su tesis. Ahora es más cursi, exótico y al no ser comprendido robustece su egoísmo.

“Guzmán, personaje que comenzó a vivir y mirarse vivir con enfermiza morbosidad en “El Extraño” —expresa Ventura García Calderón— para torturarse y alcanzar carácter épico en “La Raza de Caín”. Es este un Hamlet moderno, un intoxicado de civilización y de cultura”.

Al final de la obra, el pervertido Guzmán y su menguado colega Cacio, son vencidos; vencidos hasta el extremo de ir a parar con sus intelectualidades a la cárcel, por sendos envenenamientos de sus amadas, para lo cual el autor hace de ellos, no sólo abúlicos e inútiles, sino cobardes e innobles seres desposeídos de toda virtud, la cual se atribuye, en cambio, abundantemente, a sus opuestos, los Crooker, gente normal y práctica, a quienes nos puso como ejemplos de salud moral. Debe señalarse, sin embargo, que, restándole a esa honorable y distinguida familia de terratenientes la parte de alta ejemplaridad humana que el autor pone en ella, para el servicio de su tesis, los tipos están mejor trazados y siendo, desde luego, mucho más reales que los otros.

Respecto al cambio de Guzmán en “La Raza de Caín”, Luisa Luisi expresa que “encontramos un Guzmán, mucho más desgraciado, pero también, por eso mismo, mucho más humanizado que en “El Extraño”. La equivocación de su vida, que quiso rehacer con

su matrimonio con Amelia Crooker, después de su imperdonable aventura con Sara y Cora, en "El Extraño", ha concluido en obra de desmoralización".

TRAMA DE "LA RAZA DE CAIN": ¿Es "La Raza de Caín" una sola novela con varios asuntos o temas, o, son tres novelas cortas (a la manera de "Las Academias") entrelazadas en una sola novela larga? Las opiniones son encontradas, pero es clara la coexistencia temática en ella. Podemos hablar en esta novela —la mejor y más lograda de Reyles— de tres novelas cortas. La primera, constituida por el extraño Julio Guzmán. La segunda, la forma Cacio y su complejo de inferioridad. La tercera, representada por Menchaca y su abulia. El elemento que da conexión a éstas es la familia Crooker —a la cual están todos ligados de una u otra manera— y cuyo tronco común, el viejo Pedro Crooker (tal vez el mismo Reyles o su padre) es la única persona normal y emprendedora de la obra.

PRIMERA NOVELA: Julio Guzmán, el mismo desambientado familiar que conociéramos en "El Extraño", aparece ahora casado con Amelia, hija de don Pedro Crooker, con quien no es feliz, porque ésta es también un espíritu disconforme y abúlico y viene a perjudicarle a la larga, especialmente cuando se opone a sus afanes de superación nada más que por egoísmo. Como son polos iguales se repelen mutuamente: "Las palabras más insignificantes de Amelia solían mortificarlo de un modo cruel, pues, aunque inofensivas aparentemente, lastimaban sus sentimientos íntimos y sobre todo sus ideas, y como a ella le acontecía lo propio, no podían cambiar una docena de palabras sin discutir y sin ver abrirse entre ellos abismos insalvables. Por causas muy recónditas y profundas, estaban irritados el uno contra el otro y cualquier motivo hacía estallar la latente irritación de ambos; de ahí las discusiones sin causa, las disputas y la miradas oblicuas".

Guzmán reconoce su falta de personalidad y carácter que lo hace un individuo abúlico y pesimista; así se confiesa a Sara implorando su amor: "Ahí tienes mi contradictoria y débil condición (el no tener el valor de su amante). Soy así, y por eso malgastaré mis fuerzas en temores superfluos: quiero obrar tan perfectamente que no puedo obrar de ninguna manera. Lo reconozco con amargura: no seré capaz de una volición viril; mi muerte será la muerte ridícula de todos los que vacilan".

O más adelante, en una conversación filosófica con Cacio: “Cargó su pipa y añadió, fijando en las pupilas de Cacio sus pupilas ardientes:

—Pero... ¿Usted es capaz de una volición viril? Yo confieso mi impotencia. Delante del Rubicón permanecería perplejo, analizaría, razonaría... los viriles, no son así; y de ellos es el mundo, sólo de ellos”.

Ser feliz para Julio es poseer esa volición viril. Ser capaz de decidirse; “Guzmán se quedó pensando. Después de algunos segundos, movido secretamente por una idea oscura, se dijo, sin que él mismo supiera por qué parodiaba y repetía la frase de Stendhal: “Es feliz... y lo sería en cualquier parte, porque él, sí, él es capaz de ir a recoger la misteriosa flor del amor al borde de un precipicio”.

Julio no está conforme con su intelectualismo y su inteligencia superior que lo inhibe volitivamente y en un acto de fe expresa: “¿O usted cree que yo me enorgullezco de mí mismo porque su inteligencia rebasa el nivel de los comunes? ¡Cuánto se equivoca! En el fondo me desprecio y me cambiaría de buena gana por cualquiera que tuviese carácter varonil, voluntad masculina, ausencia de dudas... Hace mucho tiempo que lo intelectual es estéril, y que lo que hemos dado en llamar intelectuales son gentes que valen bien poco... individuos de mezquina condición, egoístas feroces, perversos, femeninos, seres de pura vanidad y criaturas incapaces de ningún esfuerzo generoso o viril. Lo que importa es el carácter”.

Julio se va alejando poco a poco de Amelia, sin que a ésta le importe mucho. Amelia se parece a Beba en su equivocado casamiento con Julio: “Casáronme padeciendo una lamentable equivocación. A ella le sedujeron en el novio las brillanteces exteriores, la elegancia, la chispa, la verba incomparable del parisiense, aquello precisamente que le impidió fraternizar con el marido, al que seguía queriendo, no obstante, aunque sin ardor ni confianza”.

Vuelve al lado de Sara —su amante de la juventud, desdeñada en “El Extraño”— a quien llorando suplica perdón y le renueve su amor. Julio confiesa su infelicidad con su mujer y que ella (Sara) es su única salvación para evitar su suicidio. La amante, que no ha podido olvidar a su atormentado y viejo amor, lo perdona y acepta ser nuevamente su querida. Ambos son felices a su manera —a pesar de que solamente existe entre ellos el atractivo sexual.

Al final de la obra, a raíz de ser descubierto en sus amores con Sara y de cierto complejo de culpabilidad por haber inspirado, en la mente de Cacio, ciertas teorías del asesinato como medio de alcan-

zar la felicidad (ya que éste había envenenado a Laura), Guzmán convence a su amante de morir junto a él como único medio de conservar su amor. Así se conduce ante el asesinato de Laura en manos de Cacio:

“In mente he sido asesino” se decía, despertándose a altas horas de la noche; “in mente he sido asesino” repetíase horrorizado, no por el crimen en sí, sino porque todo acto violento repugnaba a su naturaleza delicada, casi femenina. “Mi descreimiento, mi irritación y las abstrusas doctrinas del egoísmo, que viviendo en esta época de aridez intelectual no podía menos de beber en las aulas, en los libros y en la práctica de la vida, me arrastraron a pensar en... ¡Ah, es horrible! ¿Fabricué sobre un error fundamental mi teoría del mundo? ¿Elegí un falso punto de mira? No lo sé aún; lo único que no ignoro es que todas las rutas conducen al hombre a un idéntico error final porque el error está en la naturaleza del hombre”.

Después de una larga misse en scène, Julio mata a Sara, pero ante la evidencia de la muerte no tiene la voluntad de matarse y lo único que se atreve hacer es llorar abrazado al cuerpo de Sara. Es llevado a la cárcel a hacerle compañía a Cacio.

SEGUNDA NOVELA: Jacinto Cacio, hijo de un mísero despachero provinciano, es protegido por el acaudalado estanciero Pedro Crooker. Crece y se educa al lado de Arturo, hijo de don Pedro, joven inteligente y de carácter, que lo desplaza en sus juegos en el colegio y logra imponerle su voluntad. Cacio comienza ya a odiar a Arturo, el vencedor: “Con el tiempo perdió Arturo, gran parte del dominio que ejercía sobre Cacio; pero éste no pudo perdonarle nunca el daño que le había hecho e interiormente lo culpaba de la pérdida de su carácter y de otras cosas peores. Ese era el rencor que, a pesar del tiempo, persistía vivo en el alma de Cacio”.

Este complejo de inferioridad es muy prematuro en nuestro héroe y mucho hizo el joven Arturo con su personalidad, con sus actitudes feudales y principalmente con su riqueza: “Transcurrió el tiempo, y la mano férrea de Arturo, que oprimía sin saberlo, envileció a su discípulo al sugerirle de mil modos la certeza de la propia inferioridad, a cuya alquimia poderosa no resiste sin descomponerse el oro del alma. Cada vez que Arturo iba a la escuela con un traje nuevo —lo cual sucedía con frecuencia— comparaba Cacio aquellas ropas de corte elegantísimo con las suyas hechas en

casa, ordinarias y disgraciasas, y sentía grande humillación y abatimiento”.

O en otras páginas más adelante: “Luego la falta de aplomo degeneró en timidez y amaneramiento; una preocupación molestísima llegó a atar todos los ademanes de Cacio. No sólo delante de Arturo, sino de cualquiera, sentíase cohibido y con más o menos fuerza lo atormentaba siempre lo que podría llamarse el pavor de descubrir la repulsión de los otros, descubrimiento que tanto martiriza a las naturalezas sensibles y apasionadas”.

Cacio, como inadaptado abúlico en embrión, sufre desde niño continuos vaivenes de personalidad, que van desde un estado depresivo a otro de autoexaltación, cambios que auguran una voluntad zigzagueante y falsa: “En medio de las alabanzas que él mismo se prodigaba, y a pesar de su terrible amor propio, solía juzgarse Cacio con ironía y hasta con desprecio. Deprimíase o se encumbraba con la misma facilidad; sólo que al deprimirse tenía por objeto impedirles a los otros que lo hicieran antes que él. Pero en aquel instante, habló durante media hora de sus aventuras y éxitos mundanos solamente, sin mencionar caídas y fracasos”.

Después de terminar sus estudios, entró a trabajar en la casa comercial de los Crooker. Esperanzado en hacerse rico especulando por cuenta propia, sacó a su protector cierta suma de dinero; pero, al perderla fue sorprendido y expulsado de su puesto.

Se fue a Buenos Aires donde luego se dio a conocer como cronista social de un estilo gongórico y falso como él. Vivió como gran señor, codeándose con lo más granado de la sociedad bonaerense.

Viajó a Europa y Oriente. Como es un plebeyo de origen se vuelve fatuo y se acentúa su amor propio, que es la más incorregible de sus vanidades. Así lo pinta Reyles en este momento: “Aunque se conociera escéptico y desdeñoso, deseaba ardientemente ser admirado, y no sólo por vano prurito, sino porque de la admiración de los demás se servía, como de un calmante, para sosegar las dudas que le atenaceaban sobre los méritos y merecimientos de su propia persona”.

Cacio, al volver de Europa, se presenta —con su levita gris, con su bastón de ballena de puño de oro, con sus bigotes que dan suavidad y brillo a la acción de las tenacillas y del cosmético— en la riquísima mansión de los Crooker. Cree estar ahora a la altura de ellos, pero en cuanto pisa la casa de su ex patrón vuelve a ser el mismo Cacio de antes, especialmente al enfrentarse con Arturo, mozo robusto y tipo de belleza varonil, de desenfadado ademán, y de mi-

rada firme y de risa franca y abierta, que tenía gran arrastre entre las mujeres, sacando partido de ello.

Cacio, que ha ascendido socialmente, odiaba su origen modesto (era hijo de un fondero italiano), en la persona de su padre. Es un sentimental diabólico, un poseído del delirio de las grandezas, todas las envidias y todos los rencores de las razas nacidas para el hombre y el palo. “El primer ascendiente de Cacio fue Caín —dice Carlos Roxlo en su “Historia Crítica de la Literatura Uruguaya”.

“Cacio, en verdad, no simboliza, exclusivamente, el traumatismo psíquico de la envidia, sino más bien, el rencor y la humillación de la personalidad frustrada o malograda; Cacio no puede perdonar, porque no puede olvidar las cualidades abortadas por las circunstancias de una infamia difícil o por la influencia maléfica de otras personalidades que agostaron la suya. Y su perseverancia es el alma, mejor dicho, el veneno con que inficiona a los otros en el deseo de devolver las heridas recibidas”.

Jacinto se ha enamorado de la bella y casquivana Laura, sobrina de don Pedro Crooker, que ama apasionadamente a su primo Arturo y el cual a su vez, no le da la debida importancia. A objeto de estar más cerca de su amor, Cacio acepta servirle a don Pedro de secretario privado.

Se reaviva el odio de Cacio hacia Arturo, en primer lugar, al comprobar que sigue siendo más poderoso que él y que le ha arrebatado su amor imposible y, en segundo lugar, al presenciar los amores de su hermana Ana con su enemigo de siempre.

Nuestro Caín, despechado de amor, maquiavélicamente le remite a Laura anónimos donde detalla los amores sensuales de Arturo con su propia hermana, casada con Menchaca, un próspero negociante de provincia y amigo de la familia Crooker.

Laura, cegada por los celos, comienza a coquetear con el joven Cacio, “aunque sus ojos no ven en él sino a un perverso, cuya frente nudosa e innoble, cuya nariz grosera, cuyos ojos perspicaces, cuya sonrisita relamida y cuyo parpadeo pudibundo le recomiendan mal”.

En vista de la indiferencia de Arturo, Laura, impulsada por el odio de ser pospuesta en sus amores, se inclina fríamente hacia Cacio, quien es tan sonambulesco que cree ver su amor correspondido y la puerta abierta hacia la felicidad. Claro que el enamorado galán no es franco ni hombre para confesar su amor a Laura: “No, Laurita, yo nunca creeré, yo nunca osaré creer que puedo aspirar a tan inmensa dicha... Usted es un ángel del cielo, yo un gusano

de la tierra; sería locura... Amarla desde lejos, sí; suceda lo que suceda y sea cual fuere mi destino, la amaré siempre, siempre y con más fuerza que nadie; pretenderla, aspirar a que Ud. me corresponda, no; le repito que sería locura”.

Arturo, a fin de separarse de Ana, cuyo amor pegajoso comienza a hastiarle, resuelve ir a Europa en representación de su padre a seleccionar algunos caballares de raza (¿aspecto autobiográfico de Reyles que persiste en sus teorías de la purificación?). En vista de ello, Laura, de rodillas, confiesa a su primo la pureza y la fuerza de su amor con tanta convicción que Arturo decide casarse inmediatamente con ella y llevarla a Europa, en viaje de bodas. Este es el único pasaje sincero de la novela.

Todos son felices, menos Cacio que rumia su odio y su desaliento. Se cree engañado y vejado por pobre. La noche de su alma se hace más honda y negra. Caín se pregunta qué le habrá hecho a Dios para que Dios le arroje de continuo, bien engrillado, a las plantas de Abel. Habla con Guzmán y le dice: “La felicidad de los otros me irrita, me subleva como una gran injusticia. ¡Ah, la raza de Seth...! No sufren, no padecen, no luchan, y se muestran orgullosos de su bondad, de su estúpida bondad”.

Y después agrega: “No me avergüenzo de decirlo: los odio, sí, los odio con el gran derecho que me da mi dolor, mi injusto destino”.

Es tal la pasión y el despecho de Cacio que, en la misma noche de bodas de Laura, desliza sobrepticamente un veneno en su sopa y la mata, yendo a parar a la cárcel.

TERCERA NOVELA: Menchaca, cuñado de Cacio, es un provinciano altruista y emprendedor, que es feliz a su manera y en su medio. Es bastante rico, riqueza que encubre su escasa cultura y su falta de personalidad. Es feliz porque está casado con una mujer buena-moza y joven y a quien ama desesperadamente.

Ana, la joven esposa, corresponde ese amor sólo a medias, aunque con un poco de asco, ya que pretende algo más. Es una persona egoísta que vive en función de su propia persona. Así se desprende de la manera cómo injustamente trata al pobre Menchaca, esclavo de su amor y de su belleza.

Ana tiene amores prohibidos con Arturo. Es sorprendida por su hermano Cacio, quien no tiene la hombría de enrostrarle su falta ni denunciarla al engañado marido. Sólo se limita a ignorarlos y

aún más, a alimentarlos, a objeto de alejar así a Arturo de su adorada Laura.

Menchaca se da cuenta de los amores de su mujer, pero es incapaz de defender su patrimonio. Prefiere aceptarlos antes que perderlo todo. Ana le enrostra su cobardía para defenderla, diciéndole airada: “¡Maldita la hora en que me casé, ¿qué digo? ¡En qué me casaron contigo!, en que me casaron, ¿entiendes?, porque yo, por mi gusto, nunca lo hubiera hecho con un hombre tan insignificante como tú... Sábelo bien: yo nunca te he querido, y ahora te aborrezco”.

—“¡Por Dios, por Dios, no me lo digas!— gritaba el infeliz con el rostro bañado en lágrimas. Yo estoy dispuesto a hacer todo lo que tú quieras, a ser tu esclavo, a besar la tierra que tú pisas; pero no me digas eso, porque me vuelvo loco: ¡Ten piedad de mí...!; ¡Ana, Ana!, escúchame: tú no puedes llevar a la desesperación a quien te quiere como te quiero yo; mi única alegría eres tú, y tú lo sabes bien; mira que muero de pena”.

Obligado por Ana, vende sus propiedades y negocios y se traslada a la capital, a sabiendas que comete un grave error. La esposa intensifica sus relaciones con Arturo, hasta que éste decide dejarla. Para olvidarlo —después de haber agotado todos los recursos para retenerlo— traba amistad con unos actores de teatro europeo, y asiste a verdaderas orgías, obligando, de paso, a que Menchaca la acompañe.

El abúlico marido, queriendo ahogar sus penas y su amargura, se dedica al alcohol, lo que acaba con su empobrecida situación. Ana huye a Europa con los actores.

Menchaca viene a ser en “La Raza de Caín” el tipo perfecto de la medianía criolla, producto legítimo de la civilización inferior y grosera de los pueblos de campo que participan de todos los prejuicios y comulga con todos los lugares comunes. Era “un corrompido”, pero inocente de su corrupción, siendo sólo humano por cobardía o por indiferencia.

Las escenas entre Menchaca y su mujer son, a veces, de una sublime ridiculez y otras, de un dramatismo estupendo y en esta parte de la novela se podrían desgajar las páginas más intensas de toda su labor.

Ya dijimos que las situaciones o fabulaciones de Cacio, Guzmán y Menchaca estaban relacionadas entre sí por la familia Crooker, que es su entronque central.

Reyles coloca a los Crooker frente a ellos, en oposición de ca-

racteres y cualidades. En los Crooker, presenta el autor la salud orgánica, el equilibrio psicológico, entereza de voluntad. Atendidos a las realidades objetivas y a las normas comunes, un fuerte y noble positivismo rige sus conceptos y sus acciones.

Reyles se expresa así de don Pedro, por boca de Julio: “¡Qué extraña concepción de la vida debe de tener ese hombre!, para trabajar sin descanso y sin que lo mueva a ello ni la avaricia, ni la vanidad, ni ninguna ambición, fuera de la simplísima de dejarles a sus hijos grandes riquezas”.

O más adelante: “La nobleza de don Pedro, su poder verdaderamente prodigioso de perdonar y de sufrir sonriendo todas las miserias de la vida, su potencia de amor, me parecen cosas admirables y superiores a toda inteligencia. Observe cómo actúan sobre él los males, los reactivos del alma: el precipitado es siempre el perdón, la bondad. Las desgracias, las penas, los disgustos que nos descomponen y contra los cuales reaccionamos con el despecho, la envidia, el odio, no alteran la profunda calma de su bravo corazón. ¡Ah, ése es un hombre!, nosotros homúnculos no más”.

“LA RAZA DE CAÍN” NOVELA DE TESIS: Otro de los aspectos característicos de toda la producción de Reyles es que todas sus novelas entrañan una tesis, es decir, que tienden a un fin moralizador, de acuerdo con su propia ideología realista y pragmática.

Tanto en “Beba”, su primera obra seria, como en “La Raza de Caín”, como en “El Terruño” que aparecerá mucho más tarde, como en el mismo “Embrujo de Sevilla”, su novela culminante, la tesis está siempre presente, más o menos explícita, pero orientando todo el desenvolvimiento de la acción y de los caracteres, como su *deux-ex-machina*. Sólo falta agregar, con respecto a este punto, que las mismas ideas orientadoras de su creación novelesca, aparecen expuestas de una manera dialéctica en sus libros de ensayos “La Muerte del Cisne”, “Los Diálogos Olímpicos” y otros trabajos de distintas épocas de su vida, las que coinciden plenamente en su doctrina con las tendencias inspiradas de sus novelas.

¿Cuál es la tesis de “La Raza de Caín”? Ya la dejamos entrever en páginas anteriores: Reyles, que se había dado cuenta de lo fugaz de su posición decadentista en “Las Academias”, vuelve a su senda realista en “La Raza de Caín” y aquí quiere que ésta, su nueva obra, sirva de ejemplo a la juventud intelectualista de su patria, para que se dé cuenta de lo pernicioso que es el intelectualismo exagerado, la abulia, la falta de carácter y el problema de la volición viril.

Respecto a las intenciones moralizadoras de Reyles en "La Raza de Caín", José E. Rodó, en su prólogo a dicha novela, ha dicho: "Ha querido y conseguido Ud. enseñar que el cultivo egoísta del propio yo, no dominado por la conciencia de nuestra subordinación a las leyes de la vida y de nuestra solidaridad con la obra de todos; la perversión de la voluntad, enervada por la ausencia de un objetivo real, viril y fecundo, son perniciosos a la juventud".

"Ha querido y conseguido Ud. enseñar que cada destino individual tiene su única posibilidad de paz y de dicha, en la adecuada relación de los instintos y las aspiraciones con la fuerza real del propio ánimo, y en la transacción generosa de nuestra voluntad con lo inevitable y lo fatal. Nos ha demostrado Ud. cómo la estéril soberbia de los egoísmos rebeldes es un motivo de disolución que concluye por destruir y anular la misma voluntad que se consideraba engrandecida y fortificada por la virtud del aislamiento".

ASPECTOS AUTOBIOGRAFICOS EN "LA RAZA DE CAIN": También en esta novela encontramos algunos aspectos autobiográficos de Reyles y de su padre en la persona de Arturo y el viejo Crooker, respectivamente.

Don Pedro Crooker, el rico estanciero uruguayo, emprendedor, capaz, sabio, trabajador que lucha por los suyos para darles una situación privilegiada, es el propio padre del autor. De esto no hay duda.

Al propio Reyles lo vemos en "La Raza de Caín" en la persona de Arturo: ambos tienen la misma actitud y la misma predisposición durante sus años de escolaridad. Luego, como adolescentes, las mismas inquietudes e idénticas autodefensas nerviosas y absorbentes. Ya maduros, siguen pareciéndose en la filosofía de la vida.

Pero Reyles se encuentra en parte, además, en Guzmán. Arturo tiene sus virtudes y Guzmán, sus defectos. El primero, su posición económica que le permite ser persona importante; el segundo, ha adquirido su cultura y ha llevado su vida andariega, está aburrido de los hombres. Son ambos —Guzmán y Reyles— discípulos de Hobbes, Schopenhauer y de Stendhal.

La obra, a pesar de ser producto de la fantasía, descubre algo del alma y vida del autor. Así al hablar del matrimonio de Guzmán, sombrío y carente de felicidad habla de su propio matrimonio, diciendo: "como todos los esposos, transigieron con la realidad . . . perdiendo el noventa por ciento de las ilusiones, y como todos, siguieron viviendo juntos".

Se ha dicho que Reyles es algo ególatra, porque él siempre ocupa el centro de sus novelas, pero también estudia a los otros.

EL ESTILO EN "LA RAZA DE CAIN": "El estilo de Reyles es una maravilla. Ese estilo es castizo, flexible, puro, sonoro, redondeado, original, sin amaneramientos y muy rico en ideas. Ese estilo ilumina hasta el último recoveco, hasta el rincón más hondo del alma de sus personajes. Ese estilo, por el uso de ciertos vocablos y por el modo de ser de ciertos giros, individualiza y denuncia a su autor. "Ese estilo es vivo y perdurable" —manifiesta en su "Historia Crítica de la literatura uruguaya", Carlos Roxlo.

INFLUENCIAS EN "LA RAZA DE CAIN": Max Daireaux en su "Panorama de la Littérature hispano-américaine" se expresa de esta manera: "La funeste influence de Zola a disparu et pour la chasser, sans doute Reyles a-t-il-faut appel á Dostoiewsky. Mais il est à ce moment en possession de tous ses moyens, il a trouvé sa personnalité et l'affirme dans ce livre d'une profonde et puissante originalité".

Robert Bazin en su "Historia de la Literatura Americana" dice que percibe en esta novela la influencia de Dostoiewsky, y que, en una atmósfera netamente americana, describe un mundo enfermo, de veleidosos, un mundo que tiene algo así como el sabor de la desgracia.

"Es evidente la influencia de D'Annunzio —asegura Alfredo Clulow en "Carlos Reyles"— Reyles ha aprendido de Maupassant a condensar, en narraciones cortas y sintéticas, el proceso psicológico de las narraciones que agitan a los distintos personajes".

Muchas son las influencias extranjeras que han obrado sobre Reyles. Por esta causa, ha llegado a sostenerse que "La Raza de Caín" no es una novela uruguaya. Al respecto, V. García Calderón ha respondido y bien esta objeción, diciendo que "tienen carácter americano inconfundible las rivalidades aldeanas, el rastacuerismo de Menchaca, la bondad total y el abnegado rendimiento de mujeres como Sara y Laura".

Además, Reyles, con "La Raza de Caín" ha pretendido hacer una novela nacional y ha querido realizar algo más que un pálido trasunto de los modelos franceses. Esos personajes, aunque calcados de moldes extranjeros, toman carta de ciudadanía literaria y se adaptan perfectamente a nuestro medio. Cacio deja entrever ribetes balzacianos.

“La influencia de Huysmans en la obra de Reyles es grande” —agrega más adelante A. Clulow— “Guzmán presenta una estrecha afinidad con el Des Esseintes de “A rebours”. Huysmans es uno de los más preclaros e importantes exponentes de Zola”.

En la tesis de “La Raza de Caín” va más allá del determinismo en sus tipos de monstruos morales. Como un remoto precedente es el “Caín”, obra teatral de Byron; como un consiguiente, la novela de Unamuno “Abel Sánchez”. Aun admite relación con la filosofía germana de Schopenhauer y Nietzsche” —dice Agustín del Saz en su “Resumen de la historia literaria hispanoamericana”.

En “La Raza de Caín” se ve que Reyles conoce al dedillo los novelistas europeos del siglo pasado, en especial, los franceses —manifiesta A. Torres Rioseco en “Novelistas Contemporáneos de América”, “De Tolstoy tiene la fe en la bondad de la vida campestre; de Flaubert hay reminiscencias (Guzmán recuerda al Frédéric de L’education sentimentale y Mme. Bovary)”.

“De Zola posee el culto por la información documentada y la preocupación por las leyes de la herencia y del medio. De Stendhal, Bourget y Prevost, la maestría en el análisis psicológico”.

“La influencia de Huysmans es evidente en “La Raza de Caín”. Como Joris-Karle, siente Julio Guzmán la obsesión de todas las bajezas morales, de la fealdad y la corrupción. La futilidad de todos los esfuerzos humanos le desespera y busca la evasión en la metafísica, en una vida de refinamientos extraños, en una creencia religiosa o en el suicidio”.

“Julio como Des Esseintes enferma y enloquece, busca consuelos en poetas mórbidos como Carlos Baudelaire y, por fin, trata de suicidarse”.

Todos los críticos coinciden en que en “La Raza de Caín” la influencia de Dostoiewsky es fundamental. Pero hay entre el escritor ruso y el sudamericano ciertas diferencias de actitudes. El eslavo hace actuar personajes de originalidad intrínseca, y, por tanto, auténtica; Reyles esquematiza originales, es decir, presenta tal o cual protagonista, ya definido, y que reacciona, naturalmente, en la tónica dada. En cambio, Dostoiewsky desarrolla originales con todos los matices de su sutileza y refinamiento.

JUICIOS ACERCA DE “LA RAZA DE CAÍN”: “La Raza de Caín” es una casa de salud de enfermos de la voluntad” —dice Carlos Roxlo en su “Historia Crítica de la Literatura Uruguaya”.

En 1916, desde Salamanca, escribió Miguel de Unamuno a Reyes una carta en la que le decía, entre otras cosas "... ha venido a mi memoria aquella novela suya "La Raza de Caín" a la que dediqué hace ya de esto algunos años, un ensayo crítico y de la que guardo viva impresión. Y precisamente la estaba recordando últimamente y con idea de releerla, pues que he emprendido la preparación de una novela que se llamará "Abel Sánchez" una historia de pasión siendo la pasión la envidia. Al estudio de observación y meditación de ello, en la vida y en los libros, he dedicado años y no fue su obra de las que menos me ilustraron".

A. Zum Felde en "La Historia Literaria del Uruguay", dice de "La Raza de Caín": "Técnicamente considerada, es ésta una de las mejores novelas de Reyes, por la agudeza de su análisis, por su contextura formal y por la nobleza de su prosa". Sin embargo, en su "Proceso Intelectual del Uruguay", se contradice: "La Raza de Caín", en cuanto novela pura, es ésta, en conjunto, menos consistente que "Beba". Los caracteres son menos verdaderos; el ambiente es menos refinado; los procesos psicológicos son a menudo un tanto arbitrarios; la acción no sigue aquel desenvolvimiento natural y fatal que en "Beba" impresiona como una fuerza interna a la cual el mismo escritor parece obedecer. Por el contrario, aquí se ven demasiado los hilos con los que el autor mueve a sus muñecos de modo frecuentemente forzado y artificioso. No puede negarse, sin embargo, a esta novela —que pese a sus defectos, es obra de alcurnia literaria— vigor dramático y un estilo más rico y refinado que el de "Beba"; un estilo que ha pasado por los alambiques franceses de Las Academias".

"Modernista a su modo en "La Raza de Caín" planteará reiteradamente el conflicto del destino de su nación entre los elementos ofrecidos por la tesitura geográfica y las posibilidades creadoras de un progreso fecundo movido por la renovación" —manifiesta Carisomo Berenguer en su "Medio siglo de Literatura Americana".

"La Raza de Caín" es la más psicológica de las novelas de Reyes —afirma A. Torres Ríoseco en "Novelistas Contemporáneos de América"— "en ella, pueblo y ciudad se esfuman y sólo se destacan los personajes, con sus inquietudes y sus pasiones. La técnica es puramente europea, pero aplicada con cordura y en un ambiente propio".

Max Nordau, en una carta enviada a Reyes en enero de 1901 enjuicia así la obra de Reyes: "He leído con el más vivo interés vuestra hermosa "Raza de Caín", hermosa como composición y estilo, hermosa como exterior. ¡Cosa extraña! Un sentimiento tan común, tan vigoroso, que apasiona tanto como lo es la envidia, casi no ha encontrado hasta

ahora su expresión poética. Diríase que los poetas tienen vergüenza de mostrar ese aspecto repugnante del alma humana, a pesar de que mostrar el alma bajo todos sus aspectos es la gran misión de la poesía y del arte”.

“Por una coincidencia curiosa, casi al mismo tiempo que vuestra vigorosa novela, apareció otra de Ernesto Wildenbruch, titulada “Neid” (Envidia) que trata, como vuestra “Raza de Caín” la misma baja pasión. Las comparaciones se imponen. Pues bien; sobrepasáis en mucho a nuestro autor alemán por la verdad de vuestro análisis psicológico, por la sombría grandeza de vuestro arte, por la sencillez sorprendente de vuestros medios”.

En “Semblanzas de América”, Ventura García Calderón, dice: “Es balzaciano Cacio, un Restignac de corto vuelo; es dannunziano Menchaca, un triste Epíscopo. Son rusas, es decir, admirablemente bárbaras, tienen el júbilo sombrío que hiela en Dostoiewsky, la ardiente y lúcida preparación del envenenamiento de Laura, las escenas en donde Guzmán y su mujer, Cacio y su hermana se aborrecen; en donde Menchaca se arrodilla gimiendo ante la mujer que lo deja y lo envilece. En fin, arremolina las últimas páginas del suicidio frustrado, el turbio frenesí del Triunfo de la Muerte”.

“Se ha dicho que “La Raza de Caín” es la mejor novela de Reyles. Es probable. El análisis de las almas de Cacio y de Guzmán es detalladísimo y la descomposición de estos caracteres tiene positiva grandeza”.

José E. Rodó, en su famoso prólogo a “La Raza de Caín”, dice de esta novela de Reyles: “Lo primero que yo haría resaltar sería la doble y excepcional calidad de obra inspirada y obra perfecta (perfección literaria: orden, regularidad, conveniencia formal). El color y dibujo lidian a una en tan admirable esfuerzo de arte. “La Raza de Caín”, que es obra de inspiración y de fuerza, es, a la vez, un hermoso modelo de corrección y de factura. De corrección en lo que la forma literaria tiene de más interno, de inmediato a la concepción original: en el plan, el orden, en la armonía de las partes; y de corrección también, en lo más exterior y plástico de la forma: en el lenguaje, en el estilo, en la expresión”.

“Hay en toda la obra una perfecta regularidad de estructuras. Sabe Ud. componer: tiene Ud. una admirable intuición del desenvolvimiento lógico de un argumento, de la arquitectura de la obra novelesca; y esta cualidad, que ya se dejaba percibir en su primera novela, tanto más notablemente, cuanto que parece ser de una condición de experiencia más que de instinto, se manifiesta ahora con magistral intensidad. Sin esa condición literaria no hay novelista verdadero. Ha-

brá, a lo sumo, cuentistas, “costumbristas”, autores de cuadros o episodios más o menos relacionados, por una agregación desproporcionada, dentro de una novela aparente; pero faltarán siempre al conjunto la entereza y la vida que sólo se dan cuando la obra es un verdadero organismo: cuando es un ser animado, sujeto, como todos, a la luz de las correlaciones orgánicas”.

“La acción de la novela sigue la progresión armoniosa, el movimiento fácil de la curva, que es la línea expresiva de la agilidad y de la gracia, porque, cambiando constantemente la dirección, cada dirección nueva está indicada por la que la precede”.

“Otra de sus novelas, que no va en zaga a ninguna de sus obras en valor artístico y en hondura humana es “La Raza de Caín” —declara Raúl Montero Bustamante en “Comentarios sobre Carlos Reyles”. Abarca, dentro de la universalidad psicológica de sus personajes, algunos de los tipos, también genéricos, de la sociedad del siglo XIX”.

Alfredo Clulow en “Carlos Reyles”, expresa: “En su obra Reyles, ha pretendido algo más que un pálido trasunto de las modas francesas, y ha creado una novela psicológica de alto fuste, quizá la mejor que se ha hecho en Uruguay. Los personajes han sido concebidos y ejecutados con maravillosa precisión. Sus sensaciones y estados de espíritu, reproducidos magistralmente por el pincel maestro del autor, señalan páginas de una hermosura y plasticidad estupendas”.

“CAPRICHO DE GOYA” (1902) o “Un triángulo de amor fatal”.

Este cuento, de tema hispano, de ambiente sevillano (aunque se realiza en Madrid), lo veremos aparecer nuevamente, veinte años después, como un capítulo esencial en la novela “El Embrujo de Sevilla”, siguiendo Reyles su técnica de elaboración literaria, como ya expresáramos en este mismo capítulo.

Su asunto es el mismo de la novela grande: los amores de la Pura, bailaora sevillana con Paco Avila (en la novela será Paco Quiñones), torero de fama, y los celos de Perote, cantaor flamenco (Pitoche en “El Embrujo”), ex amante de la heroína.

La trama se desarrolla en un solo lugar, un popularísimo café de Madrid, barrio de Toledo (en la novela inmortal será en Sevilla), siempre atestado de gente del redondel, bailaoras, cantaores, gitanos y bohemia diversa: “Veíanse bastantes coletas, rostros rasurados y tufos relucientes; algunos trabajadores que se gastaban allí las dos pesetas ganadas en el día sobre los andamios o en el obrador; tal cual burgués,

de rostro venerable y costumbres licenciosas y una buena cantidad de “horteras”, “golfos” y “señoritos chulos”.

Aquí se aspira el mismo aroma especial del “Tronío” de la obra sevillana; “olor a claveles, a aguardiente y a mosto jerezano”: “La atmósfera opalina, tibia y espesa de uno de los cafés de “cante” y baile “flamenco” más socorridos de Madrid, olía a claveles, a aguardiente y a mosto jerezano. El humo podía cortarse, el polvillo tenue que levantaban con sus “falsetas” y “escobillas” los ágiles pies de los “artistas”, subía como el incienso de la fuerza dorándose a la luz de los picos de gas, cuyas llamas, de un amarillo dorótico, parecían estremecerse al igual de los corazones, con los roncos bordones de la guitarra y las voces quejumbrosas, apasionadas o libertinas del “cante jondo”, válvula por donde escapa en española tierra, lo que la raza de Felipe II tiene aún de violenta, triste y lúbrica”.

Pura, hermosa bailaora sevillana triunfa en Madrid. Es cortejada por todos los mozos, pero es Paco Avila, el torero gentil, quien gana su corazón gitano. La Pura le jura quererlo, a él sólo, dejar el cante y ser su esposa.

En este mismo café sigue siendo figura principal Perote, famoso cantaor flamenco, y quien fuera, cinco años antes, amante de la entonces adolescente Pura. Al verla nuevamente, moza, bella y triunfante renace en él su amor y cierto derecho a su posesión. Cuando comprueba la indiferencia de ésta y sus amoríos con el torero jura vengarse de Paco y recobrar su antiguo amor.

Una noche, medio bebido, espera a la salida del café a los amantes. Audazmente ataca al torero con una navaja, pero éste es más ágil y lo desarma, ahogándolo entre sus manos. En ese momento, Pura al ver en el rostro de su ex amor el dolor de la muerte, instintivamente renace en ella su pasión, da muerte a Paco y huye con el cantaor (en “El Embrujo de Sevilla” lo hiere solamente).

El cuento está bien concebido y mejor expresado en un lenguaje puro, realista y españolísimo que da amenidad al lector: “Los chicos, con el paño al brazo y el indispensable pitillo en la boca, mariposeaban alrededor de las mesas, escanciándoles manzanilla y aguardiente a los parroquianos de “sevillana” y “cordobés”, los cuales bebían sin turbarse “chatos” y más chatos, “cañas” y más cañas, pidiendo siempre con tono imperativo y voz aguardentosa:

—¡Eh, tú! dos chatos.

—¡Niño! otra “bateíta”.

Y seguían luego, bebiendo, hablando y “abriéndose” con los codos apoyados en la mesa y el ancho sobre los ojos o en la mesa”.

O la expresión literaria no exenta de belleza que da fluidez al relato de por sí fluido: "Sobre el blanco crudo de las paredes, en las que se reflejaban las siluetas de las "bailaoras" como fantasmas de locura y pasión en los sueños de un ninfomaniaco, los movimientos hacíanse más muelles, las ondulaciones más voluptuosas".

"Sus ojos grises, pequeños y escondidos en el fondo de las órbitas, brillaban como dos piedras pulidas".

Lo mejor logrado, sin lugar a dudas, en el cuento "Capricho de Goya" es la exaltación del aspecto artístico de la bailaora y del cantaoor especialmente y al cual nos vamos a referir oportunamente al tratar "El Embrujo de Sevilla", aspectos que Reyles supo captar maravillosamente, desentrañando las secretes de estas razas antiquísimas y ancestrales de la España islámica.

"EL TERRUÑO" (1916) o "El retorno a la tierra".

Reyles alternó siempre la creación novelesca con el ensayo filosófico-literario; y en la narrativa, en particular, el tema psicológico con lo europeo y lo universal y especialmente, con el campo uruguayo, con lo "terruñero", es decir, lo autóctono y primitivo que él conociera a lo largo de su existencia.

Se dice que "El Terruño" —novela criollista— es la vuelta al campo uruguayo. Claro que este retorno es, hasta cierto punto, simbólico, y en sentido figurado, ya que el autor —salvo "La Odisea de Perucho", "El Extraño", "El sueño de Rapiña" y "Capricho de Goya"— todas obras cortas —según ya hemos visto— nunca dejó de presentar la campaña de su tierra con mayor o menor énfasis y frecuencia.

Lo único cierto es que Reyles, en "El Terruño", intensifica el predominio del campo, o lo rural, que había perdido un poco de validez en "La Raza de Caín", donde los únicos rasgos criollistas corren a cargo de Menchaca y sus situaciones en un pueblito aldeaño a la capital.

EL CAMPO EN LA NOVELA "EL TERRUÑO": ¿Es "El Terruño" una novela regionalista? ¿o una novela de costumbres?, ¿o una novela criollista, a la manera nuestra?, ¿o una novela de la tierra, según el concepto que le da Arturo Torres Ríoseco?

Ya expresamos, refiriéndonos a la novela "Beba" —al hablar de su fabulación interna y externa— que una obra literaria narrativa no puede taxativamente ser encajonada y encuadrada en una tendencia o manifestación o escuela determinada y que una característica literaria no

excluía la posibilidad de otra u otras. En tal sentido, sí podemos hablar en “El Terruño” de novela regionalista, de costumbres, criollista, etc.

En literatura —novela, principalmente— es muy difícil establecer los límites precisos de sus características fundamentales, ¿hasta dónde una novela es regionalista, por ejemplo?, ¿hasta qué punto no lo es la costumbrista o la naturalista? Si éstas pertenecen a las novelas objetivas —en oposición a las subjetivas— ¿en dónde comienza o termina su diferenciación con las otras? En fin, ¿dónde empieza y dónde concluye la línea divisoria entre la llamada novela criollista, y la del campo o ruralista, respecto de la regionalista?

A fin de no deambular peligrosamente en disquisiciones aclaratorias en un terreno escabroso y difícil de por sí, soslayaremos el problema afirmando —y entendiendo la buena fe de nuestros críticos— que “El Terruño”, indudablemente, es una novela de la tierra uruguaya, de la campiña oriental, donde vislumbramos cuadros de costumbres, aspectos regionalistas, cierto criollismo gauchesco, etc.

Josefina Lerena Acevedo de Blixen observa que “El Terruño” como todas las demás novelas de Reyles es también una novela de costumbres: “en ella se desarrolla la vida de la gente de campo, monótona, los más de los días, pero expuesta a muchas y grandes eventualidades, como lo prueba cuando comienza el período revolucionario”.

Toda la crítica, tanto americana como extranjera, está de acuerdo que el campo, el territorio —“lo bárbaro” como diría Sarmiento— ha sido y sigue siendo, predominantemente, el tema de nuestra novelesca continental, a pesar de las numerosas ramificaciones y manifestaciones de la novela actual. Y porque en él se han logrado las más fuertes y representativas obras narrativas.

“En el campo están los tipos humanos de rasgos más visiblemente originales, los hábitos de más sugestivo colorido, la grandeza del paisaje, las potencias telúricas; lo épico —manifiesta A. Zum Felde en su “Índice Crítico de la Literatura Hispanoamericana”.

En síntesis, es la tierra; y la tierra, en América, es todavía el factor preponderante. Allí están no sólo los elementos básicos —naturales y humanos— de su economía, sino también, en gran parte, las raíces ancestrales de su historia, de sus caracteres.

La narrativa hispanoamericana fue y sigue siendo, desde el siglo pasado, principalmente, telúrica. “Y así será mientras la tierra no sea dominada por el hombre (como lo ha sido en otros continentes) y su potente, imperiosa primitividad, no sea vencida por la civilización”, asegura Zum Felde.

En "El Terruño", Reyles sitúa la acción otra vez en el medio rural uruguayo y nos presenta, en un marco a la vez eglógico y épico, caracteres inolvidables como el de Tocles y Mamagela, la liquidación de la lucha de los hacendados con el caudillaje tradicional (episodio del propio Reyles) y el nuevo espíritu de organización política y económica.

José E. Rodó, en su prólogo a "El Terruño", aprueba el tema de Reyles, diciendo que: "si la vida de los campos no es la única que ofrece inspiración eficaz para el propósito de originalidad americana, es, sin duda, la de originalidad más bravía y entera y, por lo tanto, la que más fácil y espontáneamente puede cooperar a la creación de la literatura propia".

El sortilegio de la tierra nativa mantuvo siempre encendida en el espíritu de Reyles la nostalgia jugosa de los cantos de zorzales y sabiás, la alegría límpida del hornero, el vuelo esotérico de las garzas migradoras, el ímpetu rítmico del carancho perforador de lejanías, el milenario envión del pampero pulidor de la cima de los cerros, el galope de los potros sobre las praderas de verde luminoso, el chirriar de las vetustas carretas de bueyes, la rutilante magia del cielo austral, la nitidez impecable y de honda fosforescencia, la humildad de los ranchos proletarios, la mansedumbre de los ombúes florecidos, los olores agrestes que el sol aviva en los montes, la púrpura de los ceibos y el eco de la canción de los troperos curtidos por las andanzas aventureras sobre los terrenos endurecidos por la sequía.

Pero aunque Reyles se sienta apegado en todo tiempo a los recuerdos del campo criollo, soñó siempre con un terruño en el que cupiera la acción civilizadora que explotara la riqueza nacional y que desterrara la indolencia y la rutina de los rurales.

Interesante sería recordar aquí algunos de los conceptos generales vertidos por Rodó en su prólogo a "El Terruño" justificando en Reyles su amor y afán por su tierra uruguaya, tan amada y tan querida. Así dice el autor de "Ariel": "La obra del escritor, como toda la obra del hombre está vinculada al medio social en que se produce, por una relación que no se desconoce y rechaza impúnemente". "La misma "voluntad" que nos señala la tierra donde nacer y tiempo en que vivir, nos impone con ello, una solidaridad y colaboración necesarias con las cosas que tenemos a nuestro alrededor".

Es decir, que todo escritor debe tener presente su medio geográfico-social. Nadie puede ser original ni desconocer ese medio.

Hay muchos novelistas que desprecian lo telúrico y lo campesino por ser un tema limitado, ingenuo, de pobre interés psicológico, lo que

constituye una falsedad porque “dondequiera que existe una sociedad llegada a aquel grado elemental de civilización, es que, por entre las primitivas sombras del instinto, difunden sus claridades matinales la razón y el sentimiento, hay mina suficiente para tomar lo más alto y lo más hondo que quepa dentro del arte humano. La esencia de pasiones, de caracteres, de conflictos que constituye la idea fundamental del Quijote, del Otelo, del Macbet, de El Alcalde de Zalamea y aun del Hamlet y del Fausto, pudo tomarse indistintamente del cuadro de una sociedad semiprimitiva o del de un centro de alta civilización”, agrega Rodó en su comentado prólogo.

De aquí podemos concluir “que si la vida de nuestros campos, como materia de observación novelesca y dramática, no ha alcanzado, sino en alguna obra de excepción, a las alturas del grande interés humano, de la representación artística universal y profunda, ha de culparse de ello a la superficialidad de la mayor parte de los que se han allegado como intérpretes, y no a la pobreza de la realidad, cuyos tesoros se reservan, en éste como en todos los casos, para quien con ojo zaharí catée sus ocultos filones y con brazo tenaz los desentrañe de la roca”.

Rodó se alegra de que un escritor de la significación de Carlos Reyl s sienta esta vez su garra en el terruño nativo y realice la gran novela campera “y por medio de la verdad local solicite la verdad fundamental y humana que apetecen los ingenios de su calidad”. Este gentleman farmer que, en cuanto novelador, se acerca ahora por primera vez a la vida de nuestros campos, es, en realidad, familiar e íntimo con ella, y le consagra amor del alma, y no sólo le está vinculado por la aplicación de un esfuerzo emprendedor sino que, como propagandista social y económico, pugna desde hace tiempo por reunir, en apretado haz, las energías dispersas o latentes del trabajo rural, para que adquieran conciencia de sí mismas o desenvuelvan su benéfico influjo en los destinos comunes”.

“El Terruño”, “esta novela de Reyles” nos habla del campo, y aún pudiera decirse que en favor del campo” —manifiesta Rodó en otra parte. La oposición del campo y ciudad forma, en cierto sentido, el fondo esencial de la obra. Claro que el campo no es el salvaje e incivilizado del gaucho nómada de antaño, sino dócil y semiculto, más próximo a las grandes ciudades y del gaucho resero e inquilino de las estancias de hoy.

Finalmente, señala Rodó que “en el desenvolvimiento de nuestra literatura campesina, esta novela representaría una ocasión memorable y por decirlo así, un hito terminal”.

Para Alberto Lasplaces, en "Opiniones literarias", la publicación de "El Terruño" es un verdadero acontecimiento literario. Hasta ahora los contados novelistas camperos habían hecho obra de índole distinta: pictórica, histórica o costumbrista, palpable sobre todo en lo que llevan escritos Acevedo Díaz y Viana".

"Lo que no se había tentado aún —agrega— es una obra de gran aliento —y por eso "El Terruño" representa un nuevo ensayo, era la novela tendenciosa, es decir, puesta al servicio de un cuerpo de doctrinas bien definidas".

RURALISMO Y URBANISMO EN "EL TERRUÑO": Reyles era un apasionado por el campo. Tal como lo dijera Rodó en su prólogo a la novela, el autor uruguayo habla en favor de su campo. A pesar de haber sido toda su vida un empedernido viajero, siempre tuvo en su mente la campiña uruguaya, donde recalaba periódicamente a fortalecer su espíritu sonambulesco.

Frente a dos realidades disímiles: ciudad-campo, Reyles se inclinó por la segunda y nunca tuvo inconvenientes para afirmarlo categóricamente. Ya en su novela "Beba" había insinuado esta pugna tan antigua y palpitante, representado, por una parte, por Tito y Beba y, por otra, por la familia de los Benavente que aparecen al final de cuentas, derrotados.

"En "El Terruño", Reyles vuelve a poner en vigencia esta controversia. Ahora el campo uruguayo está simbolizado por el gaucho Primitivo, por el caudillo Pantaleón —uno de los personajes secundarios más recios de la obra— y, especialmente, por Mamagela, la figura céntrica de esta novela. La ciudad o anticampismo está reproducido por Temístocles Pérez y, en parte, por su esposa Amabilia quienes, al término de la creación narrativa, son absorbidos y reconquistados por la campiña".

Este antagonismo "de la realidad y el idealismo se plantea una vez más en esta novela punzante, en la que Reyles utiliza su doble experiencia de novelador consumado y de campero curtido por una larga lucha de civilizador en plena soledad agreste" —manifiesta Alvaro Guillot.

Incluso este antagonismo viene a constituir la tesis de la novela: el tiempo de la acción sobre la contemplación, el impulso del análisis de la experiencia sobre la teoría, son los principios filosóficos de Reyles. Por eso canta a las excelencias de la vida sana entregado por entero a la fecunda labor del trabajo rural, lejos de la ciudad.

Hemos hecho mención a la analogía entre “Beba” y “El Terruño” en cuanto a la descripción del campo uruguayo; pero en éste, es esencialmente distinta a aquélla. En “Beba”, la pintura del campo, la explicación de un concepto más elevado de los trabajos propios de éste, son más que el episodio romántico, la verdadera finalidad del libro. “El Terruño” es todo él una obra de tesis y de propaganda.

El conflicto entre campo y ciudad esbozado ya en “Beba”, cobra en “El Terruño” los relieves de una verdadera oposición y hasta de lucha, en que el autor dará el triunfo al campo. Reyles adopta con su novela una posición de combate y trata de persuadir a Uruguay a fomentar la ganadería, la única fuente real de economía.

Josefina Acevedo de Blixen agrega en su obra que Reyles involucra en la realidad ciudad —opuesta al campo— “el intelectualismo, al cual ataca presentando a modo de fórmula condenatoria, a un individuo absurdo, como hombre de luces”. Sigue: “allí todo es elogio a los hombres de campo; canción de lo místico. Mamagela y Primitivo personifican la perseverancia santa, mansa, vibrante, pero perseverancia siempre y que sólo tienen para él las buenas gentes de campo. En cambio, el hombre de la ciudad es el inútil, el declamador, el quimérico, el vanidoso”.

A este individuo absurdo —Tocles— Mamagela, su suegra, trata, en las últimas páginas de la novela, de atraer hacia la tierra, hacia la realidad y le aconseja abandone sus sueños y sus sonambulismos intelectualistas.

“Doña Angela cruzó las manos sobre la honrada panza y dijo:

Me diría: mi familia, mis amigos, mi patria es la tierra, mi tierra; lo que yo soy, es decir, mis aptitudes, la semilla; no la tiraré al aire fuera de razón, la echaré a su tiempo en los surcos hondos y recogeré buenas cosechas. Hablando en plata; ten presente quien eres y que no eres olo; que tienes deberes que cumplir para con nosotros y para contigo mismo. Cúmplelos. Déjate de perseguir quimeras, no seas fantástico, apoya los pies en el suelo, echa raíces en tu terruño y deja que sople el viento”.

LA ACADEMIA “PRIMITIVO” EN LA NOVELA “EL TERRUÑO”: Siguiendo con su técnica o mecánica de concepción literaria, Reyles continuó madurando el tema de “Primitivo”, su primera Academia, escrito en 1896 y el cual intercala como un capítulo o una novela corta en su obra “El Terruño”.

“Nace de “Primitivo”, pero desenvuelto con sentido abarcador del medio criollo, sahumado con supervivencias de otros tiempos, vividos por el autor, cavado con observaciones agudas y enriquecido con

nuevas situaciones dramáticas, de vigorosa potencia evocadora” —dice el crítico Alvaro Guillot.

A propósito de esta utilización de “Primitivo” constituyendo una novela separable de “El Terruño”, debemos dejar establecido que, al igual que la novela anterior “La Raza de Caín”, aquí también podemos encontrar temas o argumentos separables que bien podrían constituir una novela aparte. La primera novela corta podría estar constituida por “Primitivo”, su tragedia amorosa y su atroz venganza en la persona de Jaime, el gaucho malo. La segunda novela giraría en torno al intelectual Tocles, pariente espiritual de Julio Guzmán y Cacio de “La Raza de Caín” y su sonambulismo quijotesco. Y una tercera novela, en torno a la persona del caudillo Pantaleón y sus guerrillas partidistas de sabor político. Todas ellas girarían en torno a la persona de Mamagela, del mismo tipo del viejo Pedro Crooker de “La Raza de Caín”, que es su tronco sanchopanzesco y con sabor puro de ruralismo materialista.

“El Terruño” se inspiró en el tema que expusiera en “Primitivo”; pero al darle mayor desarrollo y amplitud, aquel boceto se convirtió en una obra fuerte, maciza, que no cede en mérito a ninguna de las otras que escribió.

Angel Rama observa que el personaje Primitivo de “El Terruño” —que sirve de contrapeso a Mamagela— “ha quedado desdibujado, en parte, porque Reyles utiliza un material ya viejo y no supo adaptarlo, transformándolo, a la nueva situación en que le coloca. Esto dio lugar a varias irregularidades e incoherencias, que son probatorias, una vez más, como las situaciones argumentales vienen en Reyles después de la invención de personajes con sus problemas psicológicos característicos, y cómo se acomoda a las exigencias”.

“De “Primitivo” poco ha sido modificado al ser incorporado íntegro en “El Terruño”. Apenas el nombre de la mujer, Adelina, que se convierte en Celedonia en la novela, y de la cual se nos da ahora, como antecedente valiosísimo para comprender su conducta, un temperamento excesivo que obligó a la madre, la prudente y casta Mamagela, a casarla joven con uno de sus peones de mayor confianza, Primitivo, que es además ahijado, y cuyas condiciones de laboriosidad y honradez eran garantía para su hija”.

Con gran acierto suprime Reyles en “El Terruño” el episodio de la moneda, que revela un refinamiento de crueldad tal vez poco en armonía con el alma ruda, primitiva del Sancho bueno y trabajador. Nada pierde por eso de dramaticidad la obra, cuya mayor hondura está en la lenta y progresiva degeneración del alma sencilla de Pri-

mitivo, en su envilecimiento incurable, en la pérdida absoluta de su voluntad del bien y de trabajo, una vez perdido el objeto de ella, y en la notable psicología de Celedonia, en la cual el dolor del mal producido, y la piedad que él despierta, encienden en su conciencia oscura el primer destello del remordimiento, y un extraño e inconsciente orgullo haber producido por una sola influencia tanto cariño y una tan radical transformación en el alma de su esposo. Reconocía su culpa, cometida sin pasión, ni sensualismo, por debilidad tan sólo, pero más que la falta misma la atormentaban las consecuencias de ella: la vida miserable que vino luego; y, sobre todo, la abyección del esposo, cuyo relajamiento físico y moral seguía espantada paso a paso.

La muerte de Adelina es diferente a la muerte de Celedonia. A pesar de que ambas mueren, víctimas de su arrepentimiento y de su culpabilidad, la mujer en "Primitivo" es perjudicada directa y permanentemente por la venganza del marido ofendido; en cambio, Celedonia, en "El Terruño", se consume lentamente en la casa de su madre Mamagela sin la motivación vengativa de Primitivo, por lo que su muerte es más atroz y psicológica.

Igualmente Reyles varió el desenlace de Jaime, el gaucho malo, su hermanastro ofensor. En la Academia, Primitivo, después de la muerte de su mujer, va en su búsqueda para vengarse, pero éste ha muerto. En cambio, en "El Terruño" nuestro buen hombre se hace guerrillero del caudillo Carranca para luchar contra Jaime, que es a su vez guerrillero del caudillo Pantaleón.

En un encuentro entre las dos fuerzas, Primitivo busca a su hermano. Primitivo degüella al gaucho malo. Este es un pasaje muy realista, crudo y estremecedor: "Jefe y ayudante (Pantaleón y Jaime) vieron un claro abierto y por él se metieron; el bravo caudillo pudo romper, u a vez más, el círculo de la muerte, a tiempo que los aceros se abatían sobre Jaime. El indio se desplomó y quedó tendido boca abajo. Rápido, un milico de aspecto siniestro (Primitivo) se abalanzó sobre l, le puso el pie en medio de las espaldas y agarrándolo de los cabellos y levantándole la cabeza violentamente, lo degolló de oreja a oreja".

LOS PERSONAJES DE "EL TERRUÑO".

Reyles, en esta nueva novela, al igual que en las anteriores, mantiene, en general, en sus personajes, ciertas características psicológicas que le dan un claro parentesco vital: actitudes y aptitudes similares,

igual postura frente a la sociedad y a sí mismo y, sobre todo, similar determinismo frente a la sociedad pesimista e irrevocable.

Pero es, en “El Terruño”, donde este determinismo fatalista llega a ejercer una función preponderante como factor literario. Los tres personajes centrales llevan el sello de una condición moral fijada de antemano y cruzan sus caminos para descubrir el instante y el método en que habrán de condenarse. Los dos hermanos —el bueno y el malo— y la mujer, actúan con ciega y obstinada determinación de autómatas.

Hay una traición y una muerte que llevar a cabo: ellos se encargan de realizarlas. Tocles no es menos fatalista en el logro de su solución: el desenlace se ha invertido, pero la fuerza que le mueve y le lleva a conquistar la felicidad en el trabajo es igualmente teórica, inevitable.

EL SANCHOPANCISMO DE MAMAGELA: El personaje central y que da la tónica realista y positivista es Mamagela —doña Angela— especie de receptáculo vital donde van a desembocar todos los demás protagonistas de la obra. Es decir, algo así como el titiritero que controla todos los hilos que mueven y frenan la actuación de aquellos que se mueven en “El Terruño”. Todo gira en torno suyo: es mujer de consejo, que maneja al marido, a las hijas, a los yernos, a la servidumbre y a los peones. Atenida a la realidad inmediata y empírica a la que lleva la corona del tiempo, apabullando a su yerno, quien maltrecho, al fin, se rinde y acoge a la protección de la sabia matrona, en cuyo fogón doméstico quema sus títulos, sus libros y sus ideales. “Ese fogón matronil exhala un sabroso tufillo de estofado: es el Cisne que se está cocinando y ha de servir de plato fuerte en el almuerzo con que se celebra el triunfo del buen sentido práctico sobre el idealismo libresco” —dice A. Zum Felde “En el primer aniversario de la muerte de Carlos Reyes”.

En esta lucha —idealismo intelectualista y realidad pragmática de la existencia— de que habla el crítico uruguayo A. Zum Felde, y representados en la novela por Tocles y Mamagela, respectivamente; es decir, el quijotismo y el sanchopancismo cervantino, vence nuevamente el segundo, encarnado por la vieja estanciera.

Mamagela triunfa sobre el universalismo utópico y la indigestión política y pedagógica de Tocles. Este antagonismo entre la estanciera previsora y el iluso fracasado por el exceso de pedantería, que huye de la capital para ocultar su despecho, se sostiene a través de la tragedia que domina la acción y que se viene a aquietar solamente al

final e la novela cuando Tocles, como don Quijote, reniega de su pasado y de lo falaz de su quimera quemando sus ideales en el fogón estanciero de Mamagela.

Mamagela ocupa el lugar del viejo Crooker de "La Raza de Caín". Su personalidad españolísima es robusta, de buen sentido, sentimientos piadosos no exagerados, entereza de ánimo y energía le dan el aspecto de un personaje de pueblo algo galdosiano, un tanto alejado de lo telúricamente uruguayo, pero que de todas maneras encarna el espíritu campestre y gaucho que iba desapareciendo de esos pagos.

Referente a este aspecto criollista de Mamagela, Luisa Luisi dice: "No hubiera tenido ese sabor de realidad, esa vitalidad asombrosa, esa naturalidad espontánea, el carácter de Mamagela, al haberlo hecho su autor puramente criollo". "De un tío cura tiene la afición a la lectura y las ideas generales; de su padre, hidalgo venido a menos, la dignidad y la entrega del carácter. De España vienen la alegría retazona, los refranes oportunos y ese sentido común, alicorto, pero clarividente y justo que hizo de Sancho Panza una figura tan real y verdadera como la de don Quijote. No sólo encarna la campaña sana y fecunda, frente a la ciudad, sino también encarna los egoísmos bien entendidos que fueron defendidos ya en "La Muerte del Cisne" y que al arraigarse en la realidad inmediata y concreta, terminan en generosidad, en altruismo".

Concordamos con el crítico Angel Rama que hiciera el prólogo a "El Terruño" en que la macidez de Mamagela y su fortaleza física y psíquica (al igual que Pedro Crooker), que le permiten ser el centro de la novela, se debe a que "el personaje es visto desde fuera" y no desde dentro como sucede con Primitivo y Tocles de la obra en cuestión, o con Cacio y Julio Guzmán de "La Raza de Caín".

Es Mamagela "una vieja simpática, refranera y de sólido sentido común", manifiesta A. Torres Ríoseco en "Novelistas Contemporáneos de América", aspecto suyo, diríamos nosotros, que la liga —fuera de aquel otro de representar el lado práctico y sencillo de la vida— al no menos inmortal Sancho Panza, ya que "El Terruño" va también con maestría entrelazando sus refranes populares con calidad y oportunismo, además de cierto contenido filosófico y humano.

A. Zum Felde en su "Proceso Intelectual del Uruguay" destaca la heterogeneidad caracterológica de la dualidad Tocles-Mamagela, símbolo de fuerzas antagónicas: "el uno, representa la intelectualidad teorizante, quimerista que se empeña en obrar según normas racionales; la otra, el criterio realista, pragmático y utilitario de la vida, ajeno a toda teoría y racionalismo, moviéndose dentro de las normas

comunes establecidas”, “Mamagela, robusta estanciera criolla, es Sancho con faldas; pero un Sancho no tan simple como el escudero cervantino, sino con algo de la astucia práctica y benigna del alma y del cura, por el modo que encarna en su fortaleza matronil, el positivismo de la burguesía”.

Mamagela discute de política y negocios con bastante buen tino; interviene en los asuntos de la estancia, en los que ninguno le aventaja; sabe como nadie cuidar enfermos y ovejas, y tiene mano de ángel para hacer pasteles. Cuando viene a la ciudad, es como si con ella viniera la estancia; moviliza a todos, trae un gran séquito de parientes, ahijados y servidores, y viene dispuesta a mantenerse con las costumbres del campo, y a no claudicar de su altivez campesina.

Por este ruralismo, a todas luces absorbente, Mamagela se parece a Beba; pero, en ésta no choca su inteligencia práctica como en Beba; porque Mamagela es una mujer de poca feminidad, entrada en años, vulgar en sus gustos, de costumbres rurales, y cuya posición social está de acuerdo con el papel que representa. Es Mamagela para Reyles el sentido práctico. Pero demasiado práctica, casi ordinaria.

Quien mejor ha estudiado el carácter de los personajes de “El Terruño” es José E. Rodó en su prólogo a la novela. Dice respecto de Mamagela: “Ha personificado el novelista la sana tendencia del genio campesino en un energético y admirablemente pintado carácter de mujer; la vigilante, ladina y sentenciosa Mamagela, musa prosaica del trabajo agrario, Sancho con faldas. Como en el ingenuo utilitarismo de Sancho, hay en el de esta remota descendiente del inmortal escudero un fondo de honradez instintiva y de espontánea sensatez que identifica a veces las conclusiones de su humilde perspicacia con los dictados de su recta filosofía. Por sus labios habla la malicia rústica, más rastreadora de verdad que la semicultura del vulgo ciudadano. Y tal cual es y en los conflictos en que lidia, no hay duda de que Mamagela lleva la razón de su parte, porque el autor no ha colocado junto a ella a nadie que la exceda (quizá debido a que tampoco suele haberle en la extensión de realidad que reproduce) y los falsos o desmedrados idealismos que la tienen de enemigos valen mucho menos que la rudimentaria idealidad implícita en lo hondo de aquel sentido suyo de orden y trabajo”.

El propio Reyles quiso dar a Mamagela esa identidad sanchesca, que no es descubrimiento de críticos literarios a posteriori, sino que está ahí en la obra en diferentes veces:

“Las murrias de Tocles se disiparon. Contra lo que esperaba Amabí, su marido hacía muy buenas migas con doña Angela. El sancho-

pancismo y lenguaje pintoresco de la buena señora lo divertían y eran bálsamos de sus heridas, triara de los líricos males que lo apenaban. Oyéndola discurrir con aquel sentido práctico, craso, pero saludable, le parecía que se apeaba de las nubes y ponía las asentaderas en el pollino de Sancho. Y a tal punto subía su admiración risueña por los discursos de doña Angela, que a veces se repetía escuchándola: “¡Cuán consolador sería tenerla sentada junto a la cabecera del lecho en la hora suprema de la muerte!”.

EL QUIJOTISMO DE TOCLES: Ya manifestamos al esbozar a Mamagela —la “heroína” de “El Terruño”— que ella refleja el espíritu práctico de la raza gaucha rioplatense que denominamos sanchopancismo; y que Temístocles Pérez y González —Tocles— “el antihéroe” —representa el quijotismo idealista.

Tocles, yerno de Mamagela, casado con su hija Amabilia— Amabí— es profesor de Filosofía, político de pelea y teórico, periodista, literato que vive sonambulescamente. Su quijotismo estriba en su no aceptación de la realidad, en la persecución de quimeras y en persistir en su postura introvertida. Es fugaz en sus ideales. Es un fracasado en ciernes, algo fuera de lugar con respecto a sí mismo y los que lo rodean. Su desubicuidad lo emparenta con los personajes del Reyles anterior, de las Academias y, sobre todo, con los de “La Raza de Caín”.

Tocles es “un andante caballero de jacquet y pluma, enloquecido sobre los libros de filosofía, convertido en desfacedor de entuertos sociales y vengador de agravios a la Razón. Como su arquetipo se cree destinado a grandes empresas y fracasa en cada uno de sus intentos. Vencido, desengañado, maltrecho, se rinde al fin a su suegra” —dice A. Zum Felde en su “Proceso Intelectual del Uruguay”.

Claro que su quijotismo no es absoluto, porque a veces duda y sabe que es un fracasado ante la vida y desea en su ser parecerse a la feliz y triunfante Mamagela. Por influencia de su suegra, que pesa poderosamente en él y debido a golpes recibidos de su partido, renuncia a sus filosofías abstrusas y se va al campo a vivir agrestemente. Es feliz. Pero vuelve a dudar y a ensimismarse. Su espíritu no es campesino. Sufre.

Cuando Tocles va a abandonarlo todo, sabe por boca de Mamagela que ha sido designado Diputado y elegido Representante Agrario de su zona. Todos se alegran menos Tocles, que ya no sabe lo que quiere. Este se dispone a abandonar a los suyos e irse no sabe dónde, pero su suegra le hace ver la realidad y lo convence de quedarse con sus tierras y aceptar la diputación. Temístocles es ahora feliz al compartir la vida

política y la vida estanciera. Poco a poco va rompiendo sus papeles y escritos de antaño, que le habían aniquilado volitivamente.

Como se ve, Tocles es un tipo de hombre que carece de sentido común. Tiene la cabeza llena de ideas aprendidas en los libros y va hablando en todo momento de reformas; pero siempre fracasa en sus empresas. Sólo bajo la influencia del espíritu práctico de Mamagela se vuelve el visionario un buen cultivador de tierras.

Angel Rama dice que el personaje Tocles, presentado “quijotesca-mente, como un ser ridículo que sólo parece respirar menosprecio y que deberá abjurar de sus convicciones para sobrevivir, se eleva sobre el ambiente natural en que se encuentra para tratar de entender los motivos de la condición humana y el secreto funcionamiento de la vida”.

Tocles es, como Guzmán, la conciencia en crisis que refleja el desarrollo de la novela y que debate los sentidos contradictorios de la condición humana sin poder llegar a una solución. Comprende la verdad que asiste a la realista Mamagela, pero su naturaleza se rebela contra esa verdad y apunta una interpretación superior de los fenómenos humanos (“hay dos clases de criaturas: unas que nacen para enterrar al burro; otros, para desenterrarlo”, así dice Reyles en su novela cuando quiere ocultar simbólicamente el fracaso de la aventura revolucionaria del bueno de Papagoyo, esposo de Mamagela. Aquí el burrito simboliza el fracaso de una verdad).

Su destino debería ser semejante al de Guzmán, abandonando el hogar por estar incapacitado para la vida que le es asignada, tal como él se dice poco antes de terminar la novela: “tu tierra son las nubes, tu familia, la soledad; tus semejantes, los fantasmas que engendra tu imaginación”, si no fuera que Reyles le obliga a retomar el cauce real forzosamente sin que quede explicada la transformación del personaje, necesaria para justificar esta determinación. El final conformista no corresponde en realidad al desarrollo de la novela.

Claro que este Caín de “El Terruño” es mucho más odioso que Guzmán o Cacio, pero también más humano y vivo.

“Tocles es un intoxicado por la cultura puramente ideológica, como Guzmán lo era por la cultura esteticista: son hermanos, o, mejor dicho, son el mismo tipo. Ambos encarnan la intelectualidad en dos maneras o épocas distintas. Guzmán, víctima del nihilismo moral y de la viciosidad estética, cae en la abulia y en la perversión. Tocles, víctima del racionalismo idealista, se malgasta grotescamente en empresas quiméricas y se destroza contra la realidad”.

Luisa Luisi, en “Escritores Uruguayos. Carlos Reyles, novelista”, encuentra que la novela está íntimamente relacionada con “La Muerte

del Cisne” en cuanto a la preocupación del autor por predicar el trabajo, la energía para conquistar los frutos tardíos de la cultura nacional. Así, discursos puestos en boca de Tocles, son con las mismas palabras y pensamientos, lo que constituye “La Filosofía de la Fuerza”. Pero lo curioso del caso es que en “El Terruño” no es Mamagela, sino Tocles, quien expone las teorías utilitarias. También hay en Tocles el utilitarismo idealista de “Los Diálogos Olímpicos”.

El carácter de Tocles, complejo y contradictorio como la vida misma, desconcierta y sorprende en su misma complejidad. Es, indudablemente, la cultura sin raíces en la vida, la aspiración desordenada sin el cimiento de una sólida aptitud, el idealismo huero. Es también el producto descentrado de una falsa cultura universitaria. Pero si no fuera Tocles nada más que eso, el personaje de “El Terruño”, no sería nada más que una caricatura, un remedo sin importancia de la realidad. Pero en toda criatura humana hay un elemento de simpatía que lo eleva por sobre su misma abyección, cuando es sincero el dolor y Tocles sufre sinceramente. Así lo comprende Mamagela.

Pertenece al grupo de los inadaptados desde la partida, como Guzmán, Cacio y aún, en cierto modo, Cuenca, de “El Embrujo de Sevilla”, cada uno en sus medios diferente, con una cultura y aspiraciones distintas. Todos tienen algo que repugna a la sensata mentalidad del común de las gentes: la ineptitud y falta de carácter que termina en falta de dignidad y de hombría en Guzmán; la vulgaridad mediocre y vanidosa de Cacio; la suficiencia pedante y grandilocuente de Tocles.

Para A. Torres Ríoseco, en “Novelistas Contemporáneos de América”, Tocles “el soñador impráctico, idealista descentrado” representa la ciudad o esa parte de ella que se limita a las Academias, a la Universidad y corrillos literarios, lo que es vencido nuevamente por la filosofía ruralista de Mamagela.

Concuerda con este “ruralismo-urbanismo” del crítico chileno, la postura literaria de José E. Rodó en su Prólogo a “El Terruño” al expresar que “mientras en esos caracteres (Mamagela, Primitivo y Pantaleón) tiene representación el campo, ya laborioso, ya salvaje, la propensión y la influencia del espíritu urbano encarnan para el novelista, en la figura de un iluso perseguidor de triunfos oratorios”, como es Tocles.

“Todos los vicios de la degeneración de la cultura de universidad y ateneo —continúa Rodó— arrebatando una cabeza vana, donde porfían la insuficiencia de la facultad y la exorbitancia de la vocación, hallan cifra y compendio en el Tocles de esta fábula”.

Lo que Reyles está satirizando en el mísero Tocles, no es, desde luego, la aspiración ideal, sino la vanidad de esta aspiración ideal.

Rodó justifica en Tocles esta inquietud espiritual, porque es, al fin, "el desasosiego de un alma que busca un objeto superior al apetito satisfecho; la sed del ideal arde en esa conciencia atormentada; y, por eso, del fondo de sus vanas aspiraciones y sus acerbos desengaños trasciende, ennobleciendo su interés psicológico, una onda de pasión verdadera y de simpatía humana. El dolor de su fracaso es la sanción de su incapacidad y su flaqueza; pero es también, por delicado arte del novelista, imagen y representación de un dolor más noble y más alto: del eterno dolor que engendra el contacto de la vida en los espíritus para quienes no existe la diferencia entre la categoría de la realidad y la de lo soñado".

OTROS PERSONAJES SANCHOPANCISTAS DE "EL TERRUÑO": Además de Mamagela, Reyles añadió a su novela otros entes literarios de bastante claridad materialista y espíritu práctico que participan del ruralismo vencedor de la patrona del "Ombú", como son Primitivo, Papagoyo y el propio caudillo Pantaleón, que es un gaucho de mucho más cepa legítima que aquel que vislumbráramos en "Beba".

Incluso nos sorprende en "El Terruño" la ausencia de personajes con traumas psíquicos a la manera de Guzmán, Cacio y tantos otros que provocaron en nosotros esta observación psicologista. Salvo Tocles —ya visto in extenso— solamente podemos señalar al Primitivo después de haber sido engañado por Celedonia y que justificamos en parte por esa sed de venganza que bullía en su alma frustrada.

De Primitivo, a quien ya analizamos desde el punto de vista de su situación frente al engaño de su mujer, diremos que su sanchopancismo es similar, en gran parte, al de su suegra Mamagela, ya que sus aspiraciones volitivas, sus actitudes y su posición práctica frente a la vida son el fiel reflejo de aquéllas más firmemente insinuadas en la recia gaucha, dueña del "Ombú".

Claro que debemos dejar aclarado que estas cualidades sanchescas aparecen palpables sólo en el Primitivo de los comienzos de la obra, ya que luego, se convierte en un ser ocioso y cruel que vive para vengarse de su hermanastro Jaime. En cambio, en el Primitivo de "Las Academias" es mucho más patente y prolongado la existencia de este actuar práctico, emprendedor y ruralista.

Incluso, la descripción física que hace Reyles de Primitivo nos da la sensación del tipo resuelto, práctico y terreno, cualidades propias del bueno de Sancho:

“El paisano se puso a sacar cuentas. Su rostro cuadrado, de frontal estrecho y huido, nariz corva, labios pulposos y recios maxilares. El diario y encarnizado bregar por el mendrugo, sin otras armas que buenos músculos y firme voluntad, lo había hecho prudente y reflexivo”.

Papagoyo, el tranquilo pulpero esposo de la dinámica Mamagela es también, a su manera, una versión de Sancho Panza —claro que mucho más pasivo y bonachón— que persigue su felicidad y prosperidad a la vera de Mamá Angela. Así nos lo presenta el autor: “Los ademanes mesurados del pulpero, las actitudes perezosas, la eterna sonrisa que florecía en sus labios, el dormido mirar y hasta los pantalones que abrochaba por debajo del redondo vientre, todo en él respiraba calma, dulzura, beatitud”.

Este pacífico sanchopancismo de Papagoyo no es la única actitud en él, ya que casi al final de la novela —capítulo XI— se ve arrastrado por el vórtice de la revolución política y la influencia del caudillismo colorado o blanco— adoptando una resolución quijotesca e idealista, como es la de salir furtivamente de su casa acompañado de su sirviente Sinfoso para sumarse a la revolución: “El pacífico comerciante parecía inquieto y congojoso. Paseábase a lo largo del almacén y suspiraba frecuentemente, como si lo embargase una de esas penas que no sólo pungen, sino que quitan los bríos y arrestos del vivir. Después de muchas idas y venidas, suspiros e indecisiones, se dirigió al dormitorio de su mujer y, en puntillas, acercóse a la puerta. Escuchó: la castellana de “El Ombú” dormía el sueño de los justos. Bien asegurado de esto Papagoyo, mudóse de ropa sigilosamente; empuñó luego la herrumbosa lanza en la diestra, y con las botas en la otra mano, muy paso, salió”.

Claro que Papagoyo no tuvo ocasión de cubrirse de gloria como su patrón espiritual, pues a la primera posibilidad de pelea huyó vertiginosamente hasta su querencia, perseguido por el ruido de sables y pisar de caballería en sus talones.

Y aquí mueren definitivamente los arrestos heroicos del bueno de Papagoyo, que voluntariamente entierra junto al supuesto enemigo atravesado por su lanza vengadora, en el fondo de su patio, y que no es más que un pacífico burro que perezosamente amanecía.

Este pasaje que Reyles titula en boca de Mamagela, “el burrito enterrado” es uno de los más líricos y significativos de la obra, puesto que simbólicamente representa el enterrar las ilusiones quiméricas del hombre. Posteriormente, sirvió al autor para componer su única obra dramática “El burrito enterrado”, que nunca logró representarse por carecer de calidad literaria.

El caudillo Pantaleón —sanchopancista y quijotista a ratos— es uno de los personajes mejor logrados de “El Terruño”, que representa, a juicio nuestro, la fuerza indomable del gaucho rioplatense que perece lánguida y pacíficamente en las estancias uruguayas y argentinas y que se rebela contra ese sino injusto de una muerte adinámica buscando la aventura que le fue característica y vital en los cauces peligrosos de la revolución política.

Rodó, en el Prólogo a la novela, distingue la macidez creativa del caudillo Pantaleón, diciendo: “Sobre este mismo fondo de la guerra ha destacado el autor, esbozándolo sólo, pero en rasgos de admirable verdad y expresión, la figura de mayor vitalidad poética y más enérgico empuje de cuantas entran en el cuadro: Pantaleón, el montonero, el caudillo; ejemplar de los rezagados y postreros, de una casta heroica, que el influjo de la civilización desvirtúa, para reducirla a su yugo, o para obligarla a rebajarse al bandolerismo oscuro. Es el gaucho en su primitiva y noble entereza. El cuadro de la muerte de Pantaleón, por su intensidad, por su grandeza, por su épico aliento es de las que parecen reclamar la lengua oxidada y los ásperos metros de un cantar de gesta”.

Así describe Reyles este final del heroico Pantaleón: “Estremeciéndose de horror, apartó los ojos y los puso luego con ansias mortales en los jinetes que, vociferando, perseguían a Pantaleón. Algunos lo denostaban, otros lo habían reconocido y, admirados de su indómito valor, le gritaban que se rindiese; pero él no hacía caso; parando con la lanza, diestramente las boleadoras que le arrojaban, huía hecho un ovillo sobre el lomo del caballo. De tiempo en tiempo, cuando se veía muy acosado, revolvíase como un toro furioso, y se abría camino dando y recibiendo golpes. En aquellos supremos instantes de sonambulismo heroico, sintiendo las embriagueces del peligro y la locura del matar, sólo pensaba en no caer prisionero, en morir peleando, según la fiera tradición de su raza. La misma sangre caliente que le corría por el rostro y le mojaba los labios, lo enardecía como si bebiese un licor de fuego. “¡Salvajes! ¡Ladrones! ¡Van a ver cómo muere un criollo!”, se decía, viendo sin espanto, al contrario, con exaltación bélica, los grupos de milicos que le salían al encuentro por todas partes. Un tiro de bolas le arrancó la lanza de la mano; no le quedaba arma ninguna; el torcillo daba signos de fatiga; los enemigos lo rodeaban. Entonces Pantaleón, adelantándose a la muerte, tarda en venir, pasó de industria todo el pie a través del estribo, y, golpeándoles la boca a son de burla a sus perseguidores, gritó: ¡Viva la revolución! Y se dejó caer. La soldadesca, espantada, sentó los caballos, hasta los más desalmados sintieron los es-

calofríos del horror: el cuerpo del caudillo, arrastrado en veloz carrera, fue rebotando sobre el suelo hasta quedar convertido en una masa informe”.

A. Guillot, en su “Creación literaria de Reyles”, concuerda con Rodó en esta característica de Reyles de “crear tipos definidos, de criollos inconfundibles, que denotan la íntima vinculación del novelista con el medio uruguayo”, como es el caso del épico Pantaleón.

LA TESIS DE “EL TERRUÑO”: Ya dejamos aclarado que Reyles es un autor de novelas de tesis que consume gran parte de la obra literaria y es como su elemento permanente en ellas. A veces, este afán de tesis oscurece y quita espontaneidad a la creación literaria, como es el caso de “Beba” o “La Raza de Caín” y en parte en “El Terruño”.

¿Cuál es el propósito de Carlos Reyles?

La verdadera intención del autor es más profunda que la mera pintura de un carácter. Sus saetas, van más allá de su creación, y van a clavarse y a herir todo el sistema universitario de su época. Y por esta intención oculta, el personaje Tocles se levanta, de simple y vulgar caricatura, de personaje despreciable y mísero, a víctima indefensa de un equivocado sistema de enseñanza. Quiere demostrar Reyles en la actuación de Tocles que para la vida misma son inútiles las teorías intelectuales y las abstracciones metafísicas.

Luisa Luisi dice que “la novela quiere servir de guía —según Reyles— a la juventud descarriada que persigue el falso conocimiento y se atiborra de superficialidades”.

El último sentido de esta novela estaría en enseñar a los jóvenes que abandonaran ideologías, teorizaciones, prédicas, ideales, para dedicarse al trabajo industrial, porque la realidad económica es la única positiva, y el único camino para encontrar hombres y pueblos, fuerzas, dignidad y dicha.

Por eso, el carácter de Tocles, tomado de la realidad viva, no es una mera fantasía del autor, sino que existe verdaderamente.

A. Zum Felde, que es uno de los primeros críticos que se dio cuenta de este fondo de tesis en la novelística de Reyles, observó a raíz de la crítica a las teorías intelectuales hechas por nuestro novelador de la Generación del 900, que hay un parecido palpable entre el Tocles de “El Terruño” y Guzmán de “La Raza de Caín”, símbolos de esta intelectualidad retórica y torcida: ambos son intoxicados por la cultura; aquél por la puramente ideológica y éste por la esteticista. En ambos, Reyles ha querido presentar un ejemplo aleccionador. La tesis es, por lo tanto, una sátira a la sociedad intelectualista.

Pero no está de acuerdo Zum Felde con el ejemplo que considera “falaz frente al error y al mal que provienen de la falsa intelectualidad, ya que Reyles no presenta como antítesis la intelectualidad verdadera, sino la negación de toda intelectualidad, lo que es como combatir a la enfermedad con la muerte”.

El mismo crítico uruguayo, en su “Índice Crítico de la Literatura Uruguaya”, alega que “en esta novela, la tesis se devora casi todo: pintura, caracteres, asunto, estilo. Todo es en ella compuesto sólo en vista de los predicados éticos y sociales del autor”.

Finalmente, como crítica a “El Terruño” agrega que: “como toda obra de Reyles, contiene ésta muchas páginas de real humanidad y episodios de gran relieve literario; pero, el conjunto y lo principal se resisten demasiado de los predicados del autor, implícitos en la tendencia que hace del protagonista Tocles, un ente caricaturesco más que un personaje real. La novela no da una sensación de realidad ni en sus caracteres ni en su acontecer —por lo mucho que al autor ha forzado el asunto— planeándolo doctrinariamente”.

ASPECTOS AUTOBIOGRAFICOS EN “EL TERRUÑO”: Como premisa general, debemos decir que Reyles siempre se ha identificado con el o los personajes de sus obras literarias narrativas.

En el caso de “El Terruño”, encontramos, en primer lugar, identidad con Mamagela, por su defensa del ruralismo de su patria como antónima del urbanismo poco constructivo; por sus teorías acerca del cruzamiento de animales. A guisa de ejemplo, Reyles habla así en boca de Mamagela, cuando ésta, envuelta en la bandera patria, habla al auditorio emocionado de la estancia, en los siguientes términos: “Los rodeos y las majadas son las únicas cosas serias del país . . . y enriquecen y enseñan, sí señor, enseñan más cosas útiles que las mismas escuelas”.

Igualmente, encontramos semejanzas entre el autor y Tocles, en cuya boca pone sus pensamientos y que interviene en política con su mismo ardor, funda un club y piensa en la constitución de una Liga Agraria, además de que luego se desencanta de los partidos como de los intelectuales: “Yo me declaro en teoría, el apóstol del egoísmo, y prácticamente, del egoísmo rural, vale decir, de la energía castiza de la nación” y ¿quiénes sino él y Reyles podrían decirlo? Y como la voz es sincera, se adivina que Cacio, Guzmán o Tocles fueron caretas de Reyles ya superadas.

También por Tocles expresa Reyles su censura a las guerras civiles, motivadas por la pugna de los partidos tradicionales o su visión del ideal sonámbulo de los hombres.

“EL EMBRUJO DE SEVILLA” (1922) o “La ciudad de los círculos mágicos”.

Reyles publicó esta novela en Madrid. Cuenta el autor con 53 años de edad. Es ya un escritor de renombre internacional, no solamente conocido y aplaudido en América, sino también en España, donde se le recuerda aún por su vieja polémica con don Juan Valera, a raíz de la publicación de sus Academias, recuerdo que reaviva periódicamente con sus continuos viajes a la madre patria donde concurre a aspirar el perfume de la hispanidad que palpita en su ser de origen andaluz.

Es, a juicio de la mayoría de los críticos, “El Embrujo de Sevilla”, su obra maestra de psicología y estilo.

El novelista que perpetuara en sus obras aspectos del regionalismo rioplatense, trazando sobre todo rasgos del hombre de campo, con finísima percepción, descubre las cualidades intrínsecas de un pueblo que no es el suyo, pero al que llega por rara afinidad sensible y estética como llevado de la mano por cierta fuerza innata que fluye en él espontánea y ancestralmente.

ESPAÑOLISMO DE REYLES: ¿Es “El Embrujo de Sevilla” un acierto literario casual, momentáneo o es, podríamos decir, la culminación estética de una actitud y una psicología espontánea del autor que en forma consciente e inconscientemente fue amalgamando a través de su existencia inclinada a lo español?

Creemos que no hay duda alguna referente a la segunda hipótesis.

“Reyles era un apasionado de Sevilla y a ella fue muchas veces a bu car la clave de su idiosincrasia de hombre sensual y arrebatado, a de pejar la incógnita del subconsciente”, manifiesta A. Torres Ríoseco en “Novelistas Contemporáneos de América”.

Reyles viajó en Europa por todas partes, pero solamente dos centros le atraían, pero de distinto modo: París era el seno cosmopolita de la civilización, el emporio de la cultura occidental. Sevilla, en cambio, era la copa donde el autor gustaba el más profundo sabor de la vida, un sabor más natural y más esencial, y más primitivo también, donde su más íntima substancia sentía la caricia más poderosa de la vida. Sevilla le atraía por el embrujo subconsciente. En su misma persona física, seca, nerviosa y morena, hubo siempre algo de marcadamente torero y gitano, por influjo de aquella atávica reminiscencia”.

En Andalucía, en ese mundo aparentemente trillado por escritores de todas las lenguas y de todas las razas, Carlos Reyles va a buscar y encuentra como mágico privilegio la esencia inédita de su novela “El

Embrujo de Sevilla". Allí en la cuna de Velázquez, Murillo y Fernando de Herrera, en un sondeo largo y diestro, refrescado en las aguas del Guadalquivir, Reyles penetró todas las reconditeces, hasta entonces inasibles, de la vida andaluza, del alma andaluza, del duende andaluz. Allí palpó "lo que la raza de don Pedro el Cruel y Felipe II tienen aún de violenta, fanática, triste y lúbrica".

Vinculado sólidamente con la hechicera, añeja y salerosa ciudad, frecuentó todas las capas del conglomerado social, desde la gente blasonada hasta la humilde de los barrios indigentes.

Sentía a España y principalmente a Sevilla, estéticamente, amorosamente, como con sensualidad y sin conciencia de que era así. Por eso se explican ciertas tonalidades cálidas —semitropicales— que toma su pluma de escritor enamorado, apasionado. "Con nervio y sangre parece haberse escrito la obra" —dice Josefina Lerena Acevedo.

¿Por qué están presente "este nervio y esta sangre", de que habla la erudita uruguaya en la novela máxima de Reyles? Solamente los justificarían su españolísima cepa andaluza y porque su estudio racial está basado en la observación directa de los tipos y en el contacto inmediato con un pueblo de vida intensa, de arraigada tradición y que es, al final de cuentas, su pueblo espiritual.

Reyles fue durante toda su vida —con mayor razón en su juventud— un espíritu apasionado y ávido de apetencias vitales que lo hacían impulsivo y vehemente. No podía haber mayor coincidencia entre él y la Sevilla "de los círculos mágicos", "la embrujada, sensual y apasionada" ciudad de las emociones, del amor y del odio profundos.

Su españolismo y, dentro de España su andalucismo, apuntaron pronto. Recordemos que tuvo, de mozo, su tertulia taurina en el Café Polo-Bamba, donde departía con diestros y aficionados y él mismo tomó parte en algunas novilladas.

El autor encuentra en el alma española una profunda idealidad inmanente, fuente secreta de la energía de la raza. Para Reyles, España posee grandes energías espirituales, sólo que están en las entrañas de la tierra, oculta y sin empleo.

La obra da testimonio de una inviolable probidad intelectual. Reyles vivió en Sevilla con intensidad y regocijo espiritual antes de empeñarse en la tarea de pintar las costumbres andaluzas. Sin duda, hay rasgos estrechos de consanguinidad entre él y la raza que en ella está descrita, con todos sus anhelos, sus pasiones vehementes, su amor a la vida y su indiferencia ante el peligro.

El concepto general de la novela es la afirmación de los caracteres raciales del pueblo andaluz y, por extensión, de todo el pueblo pe-

ninsular. No hace Reyles diferencia entre virtudes y vicios; admira las unas y acepta los otros como elementos naturales e irreductibles del alma de cada pueblo. Y en este dualismo vital se encuentra la originalidad y razón de ser del pueblo que plasma en "El Embrujo de Sevilla".

A. Guillot, en su obra "Creación literaria de Reyles", hace también alcance a esta identidad del autor con Sevilla: "La España trágica y la España luminosa, la tierra puente por donde la esencia trepa a Europa, atrajo siempre a Reyles. Y este sortilegio de Iberia, avivado por frecuentes viajes y prolongadas escalas que el novelista hizo en toda la península, le robustecieron el conocimiento del alma compleja de la España de todos los tiempos".

"El amor de Reyles por Sevilla es perfectamente natural", dice A. Torres Ríoseco en "La Gran Literatura Iberoamericana". Para ello recuerda que la madre del autor era andaluza y que el propio Reyles era un tipo marcadamente español: figura pequeña y movimientos rápidos, pronunciada nariz aguileña, rasgos prominentes y ojos pequeños, brillantes como el acero".

"Por razones de herencia, lleva el españolismo en la médula, como lleva el criollismo —y la entrañable pasión con que ama a Sevilla— y a la España flamenca y gitana que a Sevilla tiene por centro y por signo no es en él mera sugestión literaria, cosa pegadiza, sino un atavismo imperioso".

Este enlace sanguíneo le permitió a Reyles descubrir la forma precisa que evocara el alma misma de España. Por eso el juicio que vertiera M. de Unamuno es adivinatorio: "nadie ha escrito jamás sobre el alma española con tanta novedad y profundidad", aún contando, por supuesto, a los mismos escritores hispanos que ahondaron el tema.

De las orillas del Guadalquivir, este agudizador y profundizador de emociones, buceador tenaz, novelista "con segundo plano" trajo, no sólo el color —que no podía menos que traer— no sólo la realización, como la lengua literaria y el lenguaje popular, tan rico y pintoresco, no sólo el donaire que vuela en la atmósfera luminosa, sino también una interpretación del alma andaluza —y del alma española— que podemos juzgar diversamente, que podemos aceptar o no, que podemos considerar fragmentaria, parcial, pero que no podríamos dejar de mirar como llena de sugestión. La obra "El Embrujo de Sevilla" le valió a Reyles ser declarado "hijo adoptivo e ilustre de Sevilla".

Grata a los españoles, que tantas veces han rechazado totalmente la óptica de los viajeros extranjeros, o significado sus reservas ante las que suelen llamar "interpretaciones poéticas" de sus caracteres, algunos de sus mejores ingenios tejieron su elogio. Igual que sucedió que en sus

años mozos, cuando apareció "Primitivo", mereció ahora Reyles la atención y la consagración de la crítica española.

Reyles había estado en Sevilla por primera vez en 1892. Su cuento "Capricho de Goya" fue publicado en 1902 y su novela "El Embrujo de Sevilla" en 1922, es decir, veinte años después. ¿Cuándo la capital andaluza, a la que volviera muchas veces, permaneciendo en ella largas temporadas, empezó a insinuarse en su imaginación con las formas que habría de revestir en "El Embrujo"? ¿Cuándo concibió el pensamiento de hacer que transcurriera en las márgenes del Guadalquivir su fábula barroca? Entre la fecha de su primer contacto con Sevilla y la aparición de su famosa novela, publica la mayoría de sus obras: "Beba", "Las Academias", "La Raza de Caín", "La Muerte del Cisne", "Los Diálogos Olímpicos", "El Terruño".

¿Alternó en su mente con esa producción aquella obra insigne, pensándola, sintiéndola, considerando largamente el doble drama que había de abarcar, hasta sacar, al cabo, de sus profundos silos su "recóndita Andalucía"?

Dice Gregorio Marañón que "si Reyles no hubiera vivido en Sevilla habría muerto sin exprimir el jugo más rico de su alma".

"El azar —agrega— lo llevó a aquel pedazo del planeta, donde fermenta la pasión de vivir con violencia ingenua y primitiva".

Este perfume sevillano aspirado profundamente le significó al novelista uruguayo contornear y bosquejar su mejor novela, o si no, una de sus mejores obras literarias.

Algunos críticos niegan que "El Embrujo de Sevilla" sea la mejor novela de Reyles. Lo indudable es que el españolismo de su autor, su sentido y su emoción raciales, encuentran en Sevilla la atmósfera y el terreno precisos para el estímulo a la actividad del artista y acicate a la inquietud del filósofo. En contacto con aquella tierra, su índole personal y la corriente de sangre española que había en él, le permitieron forjarse su visión y darnos su interpretación del alma andaluza y también, del alma de España.

¿Qué opinaba Reyles acerca de este españolismo suyo que le permitió crear su "Embrujo de Sevilla"? Modestamente, decía: "Muchas veces me he preguntado si era yo en realidad el autor de "El Embrujo de Sevilla" y siempre una vocecita algo burlona me respondía: "No, quien dictó esa obra fue Sevilla misma". Son palabras de un discurso pronunciado en esa ciudad en 1929 y publicado en "El Noticiero Sevillano".

Parece que el duende andaluz le hiciera descubrir al novelista ese segundo plano de que habla Azorín a propósito del "Embrujo", parece

que ese duende hiciera vibrar el nervio que anima a los personajes apasionados hasta la tragedia.

EL EVASIONISMO MODERNISTA DE LOS ESCRITORES AMERICANOS: Antes de enfocar el tema, debemos recordar que el Modernismo —entre muchos otros aspectos— se dedicó a la búsqueda de valores latinos, e inclusive, algunos autores, particularmente a la de valores hispánicos, como son Enriqueta Larreta, D'Halmar, Reyles, etc.

La mayoría de estos escritores americanos que vivieron en España sintieron muy de cerca el embrujo de la madre patria, llevando sus impresiones plétóricas de vivencias a algunas novelas de bastante calidad literaria. Es el caso de los chilenos Augusto D'Halmar, Joaquín Edwards Bello, Edgardo Garrido Merino con “Pasión y muerte del cura Deusto”, “Chilenos en Madrid”, “El hombre de la montaña”. Igualmente, el argentino Enrique Larreta inmortalizó su novela “La Gloria de don Ramiro”, que rivaliza en categoría con “El Embrujo de Sevilla”, de Carlos Reyles. Asimismo, podemos agregar al peruano Félix del Valle con su obra “Juergas de Sevilla”, editada en Argentina recientemente.

Este afán de eterno retorno de leyendas y mitos que caracteriza al hombre sentimentalmente hablando, se verifica en nuestros escritores americanos, quienes sintieron siempre la atracción de lo español. El americano, durante esa infancia que simboliza el período colonial, se nutrió de la cultura hispánica, cultura superpuesta a su realidad. Adolescente luego, pugna por libertarse de esa influencia paternal con esa rebeldía congénita de la juventud; pero, cuando su mentalidad alcanza cierto grado de maduración, torna a aquilatar en su autenticidad ese amor inconsciente y espontáneo de su infancia.

A. Zum Felde, en su “Índice Crítico de la Literatura Uruguaya”, concuerda con este atavismo hispanizante diciendo: “El Embrujo de Sevilla”, novela de tema y caracteres puramente españoles, es como “La Gloria de don Ramiro”, ejemplo culminante de cierto movimiento psicológico hispanizante, atavismo de raíz colonial que suele producirse en los escritores americanos. En este caso, la consustanciación ancestral con lo español es más íntima que en otros”.

Tal vez, consciente o inconscientemente, a una pregunta de qué ha hecho América por España, los escritores nuestros empezaron a interesarse por esta interrogación, y uno de los primeros pasos quizás sean, en el arte, las interpretaciones o versiones de España. De ahí han surgido algunas novelas que retratan esa preocupación hacia la madre patria.

En esta suerte de retorno del hijo pródigo al solar paterno, se advierten, desde luego, todas las posturas inherentes al temperamento y al ambiente de cada escritor, como es natural. Factores personales, culturales y ambientales diferencian este reencuentro esencial. En realidad Reyles, Larreta, D'Halmar, Edwards Bello y Garrido Merino vieron lo que fueron a encontrar y encontraron lo que llevaban en sí mismos. Quizás, de todos ellos, sea Edwards Bello el que ofrezca una visión más fidedigna, pues enfrente con lo que es España, no la adapta a lo que quería ver: objetividad de periodista, probablemente.

Pocos de nuestros escritores más representativos han logrado desembarazarse del embrujo ejercido sobre sus sensibilidades ávidas y veraces, por culturas ajenas a nuestra raíz vernácula. Y como alucinados por cantos de sirenas, se han alejado de nuestra verdad y sus promesas virginales, y de nuestra herencia de hispanoamericanos. Rubén Darío confesaba encantado que nuestras musas amantes eran Francia o Rusia o Inglaterra.

Pero cuando llega la hora de la conciencia, el momento de considerarnos a nosotros mismos, surge la necesidad imperativa de ahondar en nuestra herencia, en nuestra raíz materna, como si este reencuentro en los zumos radicales, permitiera el florecimiento de una visión de lo autóctono, un redescubrimiento, a la vez, de nuestra América, preterida por enfervorizantes adolescentes.

Y no en vano hemos recordado a Darío, pues, a partir del modernismo, precisamente por sus tentativas de evasión temporal o espacial a la realidad inmediata, se verifica esta inmersión de los americanos por el solar de sus antepasados.

De estos americanos evasionistas, uno de los más conspicuos es Reyles. Su novela "El Embrujo de Sevilla" es quizá una de las más hondas escritas por un americano, y en ella está vivo y fulgente el gran amor que el artista sintió por la vida pintoresca y trágica a la vez, de los artistas, toreros y cantaoras.

¿En qué se basa la preeminencia de Reyles como el mejor intérprete de España en América si hubo, como ya hemos dicho, otros escritores como Edwards Bello, por ejemplo, que escribió sobre España con menos alharaca preciosista y con más sabor y emoción de humanidad; o como D'Halmar y Garrido Merino, que analizaron aspectos recónditos del alma española sin batir tantas castañuelas?

Según Fernando Alegría, en su "Breve historia de la novela hispanoamericana" se basa "en que conjugó a tiempo los ingredientes exactos de un ideal literario que unió a un momento dado a los escritores peninsulares y a los de nuestro continente. Reyles alcanza en este libro

la culminación de un estilo sensual y pictórico que fue uno de los ideales máspreciados de la modalidad modernista. Más aún, ese estilo está iluminado por una pasión sincera y por una comprensión justa de aspectos de la vida española que nunca dejan de emocionar en el terreno del arte popular”.

Si comparamos las obras citadas de Larreta, Reyles y D’Halmar de ambiente español curiosamente originales, “el argentino vence por la propiedad rica del léxico; el uruguayo, por la sabia construcción arquitectónica; pero el chileno demuestra una mayor facultad poética espontánea y más atrevimiento”, dice Torres Ríoseco en “La gran literatura iberoamericana”.

SEVILLA, PERSONAJE PRINCIPAL DE “EL EMBRUJO”: Sin despreciar la individualidad abigarrada de los personajes humanos que se destacan nítidamente en “El Embrujo de Sevilla”, creemos que, sin duda alguna, es Sevilla, con sus toros y sus coplas, sus danzadoras y sus rojos claveles, con la policromía de sus procesiones, la verdadera protagonista y núcleo central de la novela inmortal del estanciero uruguayo.

Y la presencia de esa Sevilla, con todo lo que tiene de sanguíneo, irracional y bárbaro, como expresiones del instinto vital, dionisiaco, nietzscheano —al decir de Zum Felde— es lo que campea señorial o señera por sobre Paco, la Pura y el Pitoche, símbolos de la tradición hispana: los toros, la danza y el cante jondo.

¿Carlos Reyles, al centrar a Sevilla como eje cimero de “El Embrujo”, desentendiéndose de las figuras individuales, intuyó tal vez la importancia estelar de un personaje masivo, absorbiendo a aquéllos otros que separadamente equivalen a ese todo que es la ciudad andaluza?

¿Es puramente coincidencia literaria que “El Embrujo”, una de las novelas más famosas de América Latina y una de las que mejor ha evocado ese mundo hispano —suma de cristiandad y morería— destaque como “La Numancia” de Cervantes, como “Fuente Ovejuna”, de Lope; como “La Araucana”, de Ercilla —sólo por mencionar a algunas obras clásicas de la literatura española— a un protagonista impersonal y masivo?

Esta intuición estética de Reyles: la supervaloración de Sevilla y su personificación en “El Embrujo”, la explicamos por el amor que el autor tenía a la ciudad de la majeza y del tronío, los toros, la manzanilla, el cante jondo, la danza gitana, el amor brujo. Es decir, todo aquello que lleva en sí el duende, como nos diría el dulce García Lorca y que penetra y rebulle en la sangre.

“Ciertamente, que ni toda España es la del Embrujo, ni siquiera toda Andalucía, pues que Granada y Córdoba ya tienen otro matiz. Pero la Sevilla que Reyles ha sentido, por afinidad con su propio temperamento, es la típicamente sevillana, ese que tiene un sabor hondo y amargo de sensualidad, bravura y hechicería” —dice Zum Felde en su “Proceso Intelectual del Uruguay”. Agrega el uruguayo: “Ha dado Reyles esa Sevilla típica en su novela, y no a modo de una decoración pintoresca —tal que lo dieron otros— sino que en su más hondo latir, sentida desde tan adentro, que no es ya el adentro de la cosa, sino el adentro de sí mismo. Lo objetivo y lo lírico confúndense en el proceso intuitivo de esta novela que parecía escrita por el más majo de los sevillanos”.

EL TRIPTICO SENSUALISTA DE “EL EMBRUJO DE SEVILLA”: A pesar de haber afirmado que el personaje central de la novela era Sevilla, no por eso podemos dejar de lado a aquellos entes literarios —fuerzas vitales de la obra— como el torero, la bailaora y el cantaor ubicados todos en un mismo plano de importancia, que constituyen el triángulo vitalista de la ciudad embrujada y cada uno de los cuales expresa a su modo el alma de Sevilla. Son —dice A. Torres Ríoseco en “La gran literatura Iberoamericana”— la verdadera encarnación de lo sevillano”.

Fernando Alegría en su “Breve historia de la novela hispanoamericana” ha captado perfectamente el valor de esta trilogía de individualidades: “Sus tres personajes centrales expresan los tres caminos de evasión de la realidad del pueblo español —¿o diremos mejor de su realidad inmediata?—; el toreo es para el escritor uruguayo escuela de energía y de moral que ha mantenido sana a la raza a través de los siglos . . . El baile expresa el alma atribulada y altiva de la raza cuajada de molicies árabes y de inquietudes cristianas . . . El cante jondo es el lamento de todo un pueblo, la voluptuosidad del dolor, el desgarrón de las entrañas, la tragedia y la muerte que se alargan en el postrer ¡ay! de la estrofa”.

Estas figuras son símbolos unidos entre sí por emociones galvánicas, moviéndose en una ciudad de ensueño y de poesía riente, dolorosa y mística.

PACO O EL EMBRUJO DEL REDONDEL: Paco Quiñones, el héroe-torero, fiero como “don Juan delante del Comendador”, erguido y ceñudo, con el arrojo de Don Quijote y la arrogancia de don Juan Tenorio, es la reencarnación del empuje y del espíritu indómito de la raza milenaria de la eterna España.

Así lo presiente además B. Sanín Cano en “Sobre una novela de Carlos Reyles”: “Paco, el joven patricio que abandona sus preocupaciones de rango para rehacer la fortuna de su familia en los azares del redondel personifica “el valor de la raza”, su amor a la vida libre, los rezagos del nomadismo que dejó el árabe en aquel paraíso de los musulmanes”.

¿Cómo explica Paco su pasión por los toros y eso de ganarse la vida con ellos? Así se confiesa ante la Pura: “Pues arrimándome, Puriya. Siempre creí que metiéndose entre los cuernos, el peligro era menor y el lucimiento más grande. Ensayé, y salió lo que yo pensaba. Los toros, de cerca, pueden poco. El busilis está en meterse en su terreno. Allí, donde parece que está la muerte, está la seguridad. En cuanto a lo de matar, siempre lo traje hecho. Si entro al volapié lo hago desde muy corto y sin ningún cuarteo, pero cuidando de empapar bien al toro en la muleta y vaciar mejor; cuando tira el derrote ya estoy yo fuera de cacho. Si recibo, cito indicándole al toro con el cuerpo la salida, como quien va a dar un quiebro, lo traigo con la cara tapada hasta el e toque y trato de herir cuanto antes”.

El aristocrático Paco Quiñones, salido de su círculo social para descender hasta el redondel embrujador, se comporta dignamente en su nuevo papel —que es como la materialización del sueño de todo español que aspira a convertirse en un torero de primera plana. Es por este motivo que el señorito Paco adquiere una más recia personalidad cuando intrépidamente desafía a la muerte entre los cuernos de los toros. Así lo comprende Reyles, quien se extasía resaltando el “círculo mágico de la arena toruna” y el señorío del mataor sevillano:

“Miradas brillantes de admiración y codicia se fijaron en ambos diestros. Eran finos, esbeltos, bien plantados y vestían con igual presunción, aunque menos lujosamente el novillero (Paco) que el mataor. Por encima de la sevillana del uno y la chaquetilla del otro, irreprochablemente cortadas, las pecheras primorosas y los pantalones altos, adivinábanse los recios músculos, los tórax anchos, las cinturas flexibles de los apuestos mozos. El público se los comía con los ojos, admirando a regañadientes en el heredero del gran Rafael, al famoso matador que le daba a Córdoba, donde había nacido, la supremacía del toreo sobre Sevilla, y en Quiñones, el novillero de agallas, que podría arrancarle el cetro del arte a la ciudad de los Califas para entregárselo a la ciudad de los Reyes. La vieja y enconada rivalidad entre Sevilla, la sapiente, y Córdoba, la noble, florecía en el redondel y apasionaba, no sólo a los dos pueblos, sino a toda Andalucía”.

Bajo el subtítulo de “la ciudad de los círculos mágicos”, quisimos resaltar el carácter simbólico de las tradiciones hispánicas como el toreo, el cante jondo, el baile flamenco, etc., que Reyles redivive en su novela “El Embrujo de Sevilla”. De todos estos círculos, el más divino para el uruguayo es el del redondel. Oigamos a Reyles:

“Sí, aquí todos son círculos mágicos: el sol, las calles embrujadas, los patios soñadores, las coplas quejumbrosas, las procesiones trágicas, los tablaos dislocadores”.

A propósito del afán del artista torero, debemos decir que Reyles nos ofrece, a través de toda la novela, en forma vívida y emocionante esta verdadera profesión o rito del toreo con su hechizo y su magia:

“Los picadores de tanda requirieron las garrochas, y al galope desarticulado de los pobres pencos dieron una vuelta al ruedo. Volvió a sonar el clarín; hubo algunos instantes de ansiosa expectativa, y saltó a la arena el primer bicho, un cárdeno de Orozco de regulares libras y muchos pies. Era el toro que el ídolo sevillano le cedería a Paco para darle la alternativa. Éste lo observaba con esa atención intensa con que los espadas examinan las bestias que les corresponde matar. El toro, después de algunas carreras, se paró en los medios, desafiando. Paco, adelantándose, lo citó, haciendo flamear el capote, y el toro se arrancó como una exhalación: él lo dejó llegar, y le dio un quiebro con el capote al brazo. Manoliyo intentó pararle los pies con algunas verónicas muy ceñidas, pero el toro, demasiado boyante, se le fue. Paco lo recogió muy oportunamente, lo lanceó de capa sin darle casi salida, y lo dejó en suerte con una media verónica en que parecía llevar el hocico del cornúpeto cosido a los pliegues del capote. Estallaron los aplausos. Sin volver la cara el toro tomó ocho puyazos a los quites con mucha valentía, y desde un principio el público comprendió que se disputarían las palmas encarnizadamente”.

“Los tres se las traen”, se decían los entendidos.

“En la última vara, Tabarba cayó al descubierto; los matadores acudieron al quite, pero no había por dónde entrar. El toro estaba entre el picador, el caballo y la barrera, y volvía el terrible testuz, ya hacia el uno, ya hacia el otro”.

Para Paco, el toreo no es una postura ficticia, sino una actitud noble, leal y absorbente. Se siente depositario de un arte antiquísimo como su raza y se esmera por ser un fiel exponente. He aquí su filosofía:

“El torero, aparte de ser un artista como cualquier otro y más noble que los otros, si tú quieres, porque, arriesgando a cada instante la vida,

muestra lo que valen el coraje y la inteligencia, lo cual tiene sus bemoles, es una cosa que el instinto de la raza produce, porque alguna necesidad muy grande lo reclama. Somos un pueblo macho y necesitamos emociones fuertes para no caer, para no bastardearnos. Si las viejas virtudes españolas no han muerto ya por falta de empleo, es quizá porque la magia del redondel las galvaniza y conserva. La bizarría y la majeza, que no podemos poner en la industria y el comercio, la ponemos en el arte taurino, el más viril y arrogante de todos, arte exclusivamente español, como no podía menos de ser, siendo el más arrogante y viril, hecho con nuestros nervios y con nuestras entrañas, y por eso el único que les habla al alma a todos los españoles castizos. Lo que el pueblo adora en el ruedo es la gloria del pasado, la bravura, los desplantes donjuanescos, el tronío, el cogote tieso, la sal y la pimienta de la raza”.

Paco, a quien en “todas partes le querían bien, porque era campechano, alegre, decididor, rumboso y extremadamente sociable: un verdadero andaluz, sin los flamenquismos ni las gitanerías que adulteran la gracia primigenia de la especie”, ama apasionadamente a la bailaora, con un amor puro y casto; una especie de entrega espontánea y natural se establece entre ambos.

Este amor, cálido y sin contemplaciones pugna en el corazón del torero con el otro —lento y cerebral, y no menos envolvente de Pastora— el amor de toda su vida que al final vence sobre el sensual y gitano de la Pura, quien renuncia a él en honor del mucho amor que le tenía a Paco Quiñones.

Se produce en la novela, lo que nosotros llamamos “los eternos triángulos amorosos de la existencia humana”: Paco se ve en la disyuntiva de elegir entre el amor arrebatador e ineludible de la Pura y el bueno y eterno de Pastora, la noviecita juvenil. Es decir, por un lado, el amor sexual y sensual y, por otro, el amor del corazón y del pensamiento.

Para Pura también se cumple este “triángulo del amor” quien se debate entre el bien y el mal: el bien encarnado en la persona del torero que la ama y la respeta; y, el mal, encarnado en el Pitoche, fatal sensualista que la lleva a su perdición por segunda vez en la no ela.

LA PURA O EL EMBRUJO DEL BAILE FLAMENCO: Si hubiéramos de decidirnos por alguno de los personajes de “El Embrujado de Sevilla” como protagonista, diríamos que es Pura, “cuyo baile flamenco ha

de encarnar para Sevilla, el alma misma de Andalucía” —dice Luisa Luisi en “Escritores uruguayos”.

“Los personajes de la novela, si bien son individualidades, adquieren la jerarquía de símbolos o entidades colectivas” —dice R. Montero Bustamante en “Comentarios sobre Carlos Reyles— “la bailaora homicida es la encarnación de la amante sevillana, de su casuística amorosa, de su femineidad, de su perversidad. La complicada estética de su baile es hermana de la estética barroca y churriqueresca, y hay en ella algo del frenesí histórico de las escuelas del arte decadente”.

Reyles ve en la bailaora la encarnación de la riente Andalucía y su danza “trasunto fiel de la voluptuosidad mora y del orgullo andaluz” es el embrujo con que las multitudes se deleitan.

Así como Paco trata de revivir con su arte el espíritu indomable y heroico de la raza, la Pura trata inconscientemente de representar, por medio de las danzas y el canto propios de la región, el espíritu de la tribu. Algo que bulle en sus entrañas la hace comprender que es posible mantener vivo en su gente aquello a que la raza debe las cualidades históricas que se han hecho manifiestas en los pintores, en los hombres de espada, en los que llevan a mundos desconocidos toda una civilización.

Los espectadores del baile afirman su noción de lo andaluz en la flexibilidad del cante jondo y en las actitudes livianas a un mismo tiempo y dolientes de ese cuerpo que obedece a la música como las vértebras de la serpiente domesticada.

“Aquel baile —dice el autor— trasunto fiel de la voluptuosidad mora y orgullo español, les revolvía en los antros más recónditos del alma los instintos oscuros, las levaduras extrañas de abandono e imperio, de dolor y placer, de vida y muerte que fermentan en el fondo de todo erotismo”. Estas palabras parece que fueran el lema, la intención oculta, la médula espiritual del libro.

Pura es algo más que una de tantas artistas de tablao. Tiene una personalidad que le es propia, sin ambición personal, su chalaúra en fin, su contacto con pintores y artistas, ha afinado su sensibilidad y dado forma al instinto oscuro del baile, que existía en ella. Hija del pueblo, con sangre gitana y pasiones gitanas, la Pura, es, sin embargo, una criatura excepcional, nacida para el amor y la tragedia. El encuentro de una criatura así con Paco Quiñones no podía sino producir la chispa violenta de la pasión, que a la larga constituye el nudo de “El Embrujo de Sevilla”, especialmente cuando esta pasión toma un matiz de tragedia íntima en el corazón de la

gitana, a raíz de haber herido y traicionado a Paco oyendo las voces ocultas y ya desaparecidas de aquel otro amor de antaño que le despertaba el Pitoche.

Luisa Luisi asegura en la obra ya mencionada que “lo más notable de la novela, además del ambiente en sí, notabilísimo, es la psicología de la Pura. Esa contradicción viviente entre su amor y su crimen, el gesto impulsivo en el que obran fuerzas inconscientes e irresistibles es un verdadero acierto”. Y a continuación: “Desentrañar esa complejidad y esa contradicción del alma, es lo que da tan hondo sabor a tragedia, de dolor, de realidad humana, a la obra de los novelistas rusos y, a los cuales, en cierto modo, se parece Reyles.

La liturgia del baile, poseso y absorbente, se encuentra destacado con los mismos caracteres que el otro ya visto del toreo y que el cante jondo encarnado en el Pitoche, y que constituye una especie de religión a un culto raro y atractivo, exótico y contagioso para el español y que tan magníficamente pinta Reyles. Veamos el endemoniado arte de la Pura:

“Los tocadores verificaron el temple, las guitarras sonaron con más brío, y por el fondo del tablao apareció la Trianera, envuelta, como en un capote de paseo, en su pañolón de Manila, el ancho sobre la oreja, el pitillo humeante en la boca. Olés, vivas y aplausos atronadores la saludaron. Por su provocativa belleza, picante gracia, ojos gachones y presumidos andares, a los parroquianos se les antojaba aquella primorosa muñeca la encarnación viviente, no ya de la maja graciosa y brava, sino de la mismísima Andalucía. Taconeando levemente y mirando de soslayo, como si mimase al cadencioso paso de la andaluza, dio dos vueltas al tablao, ejecutando así su especial salida por alegrías, que las gentes habían dado en llamar el paseo de la Pura. Luego, desde el fondo, se vino sobre el público, acentuando el taconeo, hiriendo las tablas cada vez con más precisión y nervio, y cuando llegó al borde del tablao dio una rapidísima vuelta sobre sí, despojándose al propio tiempo del pañolón, el cordobés y el pitillo, y quedó clavada frente al público, en jarras, la cabeza echada soberbiamente hacia atrás, los ojos entornados, provocantes los firmes y menudos pechos, la boca sonriente, húmeda, roja, brindando amores y pecados, como una granada abierta su pulpa sanguínea. Estallaron los olés; algunos sombreros rodaron a los pies de la ailadora. Ésta cambió bruscamente de expresión y de postura, pú ose grave, echó las manos a lo alto, en vivo revoloteo, empezó a ondular las caderas de un modo apenas perceptible, mientras los

brazos, serpientes tentadoras, dibujaban en el aire graciosos arabescos, perezosas caricias, espasmos eróticos. Parecía ritmar los ruegos y las ansias del amor naciente, sentido por una hembra de Triana. Poco a poco la maja de Goya se desvanecía y surgía la gitana de arrullos de paloma y prontos de fiera...".

Hemos dejado entrever que este arte inmanente del Pitoche, Paco y, sobre todo, de la Pura, no es una actitud narcisista, ególatra y de adoración, sino un vórtice que los arrastra, consciente o inconscientemente hacia aquel fluido electrizante de la entrega de su embrujo y convirtiéndose algo así como el "médium" que revive mensajes del más allá. Este más allá serían las tradiciones y el genio de la raza españoles.

De esta manera explica la Pura su propio hechizo por el baile:

"Cuando bailo pienso que soy no una mujer, sino la misma Seviya: un nazareno, un torero, una maceta de flores, una caña de manzaniya y una gachí con navaja. Y venga de ahí". Es tanta la maestría de la bailadora que hasta baila los colores. Para un pintor amigo suyo: "lo andaluz es rojo, negro y amargo"; para la Pura, "sangre, pasión y sol embotellado".

Y lo reafirma Paco: "Tú intentas darle al baile su significación total, expresar, por medio de él, la pasión y el sentimiento del pueblo andaluz; mostrar su alma torturada y gozadora, ulcerada y florida".

EL PITOCHÉ O EL EMBRUJO DEL CANTE JONDO: El otro vértice del triángulo sensualista del embrujamiento español y sevillano es el Pitoche, que encarna el cante jondo, plañidero y fatalista como el protagonista mismo y que viene a representar el papel del antihéroe en "El Embrujo de Sevilla". Es el elemento mefistofélico que, impulsado por su pasión amorosa no correspondida surge como un vengador implacable en el seno de la Pura hasta conseguir que ésta pierda el único amor puro y verdadero que había sentido en su vida por el torero Paco Quiñones.

Como en todas las novelas anteriores, Reyles revela en "El Embrujo" una vez más sus notables cualidades de pintor detallista y observador de sus personajes. Con estas palabras nos impresiona los rasgos firmes del Pitoche:

"El pico de gas que tenía enfrente le ponía al cantador una máscara de cobre y acentuaba la expresión exótica, el gitanismo de su rostro, adobado y buido por la sensualidad y el alcohol. De perfil, con la boca entreabierta y los párpados caídos, aquella expresión tornábase crapulosa y estúpida. A pesar de ello, los ojos negríssimos

y aterciopelados, y la sonrisa de niño perdió, atraían como imanes las miradas de las gachís”.

Este perfil del Pitoche, casi al final de la novela, ya arrastrado por su vorágine amorosa y su destino fatalista ha cambiado en el pincel retratista del autor uruguayo:

“El Pitoche nada contestaba y seguía bebiendo. El rostro, demacrado y endrino, se le había afilado y ennegrecido más desde algún tiempo a aquella parte. Los ojos aterciopelados parecían más grandes, más prominentes los pómulos, y las orejas, como descoladas del cráneo, caían hacia adelante. Un gracioso pozuelo, que al sonreír se le formaba antes en la mejilla izquierda, habíase trocado en profundo surco”.

Pitoche, enfermo y arrepentido de sus desvíos, dominado como Pura y Paco por la fiebre histriónica y por el amor, expresa en su vida y en sus cantos la invencible melancolía de la raza, aquella tristeza sutil que ha hecho nacer en Andalucía, los grandes líricos españoles, de Góngora a Bécquer, a los pintores que han expresado con mayor eficacia el dolor espiritual y los tormentos de la carne.

El embrujo del cante jondo es genérico en el español que, en mayor o menor grado, pulsa una guitarra y adivina su canto decidor, o bien, es un versado que entiende sus secretes, sus estilos y sus tonalidades líricas. Así se expresa Silverio, el amo del café “El Tro-nío”, antiguo tañedor y cantaor, sobre su arte:

—“Templarme y ponerme a sufrir era todo uno —decía— y eso le pasa a todos los güenos cantaores. El cantaor sin sufrimiento es una guitarra sin cordaje: hace ruido, pero no suena. Las gentes, creen, por lo regular, que los ayes y garganteos son presumidos adornos, agilitades, floreos: mentira, son gemidos, y por eso, asegún lo que sufre cada cantaor, estruja y moldea las coplas para darle la forma de su queja y el sabor de sus lágrimas”.

Reyles, como buen amante de lo español, también se siente embrujado por el cantar del Pitoche que disputa a Paco y la Pura la supremacía de su arte. Así lo expresa en diversas partes de la novela:

“¡Ay!, no me habías de conocer, rompió a cantar el Pitoche, y soltó una copla nueva, inspirada, sin duda, por la presencia de su antigua querida. La voz pastosa, que tenía por veces tonalidades oscuras, se abría en la mitad de cada verso como si la dilatase la onda de la pasión; se desgarraba al final de ellos en prolongados

sollozos y suspiros y convertía en llanto lo que en la antigua malagueña eran sólo pasos de garganta”.

O más adelante:

“Y después de un temple muy hondo, cerró los ojos e hizo su especial salida por malagueñas.

Soolo con las peeena miaaaaaa...

“Prosiguió el Pitoche, apianando la nota final, hasta dejarla morir, para recogerla después de un silencio y delatarla, como en angustioso lamento:

*Aaaaa y yo me queooooo, ooo, oo
solo con laa peeena miaaaa, aaa, aa,
quiero olvidarte y no pueooo, oooo, oooooooooo, oo
tras ti se me va la viaaaaa, aaaa, aa,
mi mal noooo tieneeeeeee remedioooooo, ooo, ooooo, oo.*

“El esfuerzo que hacía el gitano le congestionaba el rostro y dilatava las venas de las sienas. Cada verso era un puro quejido, un prolongado lamento, un llanto que ya arreciaba en retorcidos sollozos, ya mordía en un ¡ay! sin fin”.

AUSENCIA DE PSICOLOGISMO EN LOS PERSONAJES: La mayoría de las novelas y cuentos de Reyles tuvieron como elemento estable el estudio de los personajes desde su psiquis más o menos alterada y semipatológica. Personajes como Cacio, Guzmán, Primitivo, Tocles, etc., arrastran penosamente por las páginas de estas obras reyleanas su alma desquiciada, contradictoria y enferma.

La única novela que está ausente de esta tónica amarga de existencias desequilibradas es “El Embrujo de Sevilla”, por lo que viene siendo la novela menos psicológica del novelador uruguayo.

“El Embrujo” no tiene ninguna de las características de las otras novelas del autor. En ella las fuerzas instintivas y pasionales, la subconciencia, toma una amplia y decidida revancha sobre el análisis psicológico que domina en las otras.

El único personaje que presenta ciertos rasgos de psicologismo negativo es el pintor Cuenca.

Cuenca encarna en “El Embrujo” la personalidad refinada, culta y artística y al que encomienda Reyles la expresión de sus propios pensamientos. Es el que plantea el problema español: “Yo les digo a ustedes que si todos los españoles trabajasen revelando su secreto y descubriendo su misterio como usted, Pura, baila, y tú, Paco, toreas, y tú, Tabardillo, fabricas cacharros, sabríamos mucho más de

nosotros mismos; tendríamos más enjundia castiza y cobraríamos la antigua pujanza. España posee grandes energías espirituales; sólo que están en las entrañas de la tierra, ocultas y sin empleo”.

Y asegura más adelante:

“Hace siglos que todos, cada cual en lo suyo, veníamos preparando la pérdida de Cuba, porque nadie, en lo suyo, hacía lo suyo. Nos fuimos infieles, y la suerte nos fue infiel. Al salir y alejarnos de nosotros mismos, perdimos el sentido de la realidad fecunda, dejamos de oír las voces inspiradas de la tierra nativa. Volvamos a la tradición, no de las formas, como quieren muchos espíritus momificados, sino de las substancias...”.

EL JUEGO CONTRADICTORIO DE LO PAGANO Y LO MISTICO EN “EL EMBRUJO”: España es el país de las contradicciones espirituales. Y dentro del país del Cid y de Cervantes, Sevilla, quizás sea la más contradictoria de sus ciudades. E incluso, podríamos afirmar que, en esta Sevilla de los claveles reventones, de los chulos y las majas, es la Semana Santa donde mejor se observa esta dualidad de perenne vitalidad, lo pagano y sensualista frente a lo místico y religioso.

Y es en este país, en esta ciudad y en esta fecha —entre el Domingo de Ramos y el Domingo de Resurrección— donde Reyles desarrolla su novela “El Embrujo de Sevilla”.

Hemos insinuado, en páginas anteriores, gran parte de ese sensualismo pagano a través de los círculos mágicos del toreo, del cante jondo y del baile flamenco, magistralmente representados por Paco Quiñones, el Pitoche y la Pura.

T dos son, en Sevilla, para Reyles, “círculos mágicos”, “embrujo” la plaza de toros, el tablado, el cante y baile flamencos. Pero en la obra son a la par, estos embrujo, motivo de exaltaciones españolas. Arrogancia, valor, líricas penas, pasiones violentas y secretas e imperiosas ansias, alegría y tristezas, sensualidades, son signos de una concentrada energía capaz de lanzar a nuevas gestas gloriosas al pueblo que la conserva y alimenta. Y ésta es también “el pulso vital de la novela”.

A. Zum Felde en “El primer aniversario de la muerte de Carlos Reyles” también vislumbra este erotismo: “En ninguna parte del mundo occidental efectivamente, la voluptuosidad, la bravura, la gallardía, el embrujamiento, el fatalismo han logrado el punto de razón estética que en la luminosa capital andaluza, acaso, porque, en su copa han vertido su ardor y su molicie el moro, su orgullo y su arrojo el español, su libertad y su brujería el gitano”.

El propio Reyles nos confiesa la existencia de lo pagano y lo religioso en un autoanálisis de "El Embrujo de Sevilla": "Me propuse al escribirlo, mostrar el alma barroca, graciosa y patética de la ciudad bruja al través de lo que más completa y profundamente la revela: el arte, el redondel mágico, las tenebrosidades del cante jondo, el expresivo y ácido baile flamenco, las fiestas populares religiosas o paganas, todo lo cual es así como la cristalización estética del sentir andaluz, del querer andaluz, del pensar andaluz".

Nosotros entendemos aquello de "misticismo, voluptuosidad y muerte" de que nos habla A. Torres Ríoseco, porque Reyles fue uno de los escritores más íntimos e imperiosos en su individualidad realista: su erotismo de artista, amador, fino y profundo de las emociones vitales; y de los valores vitales.

Comparemos, a través de un pasaje cualquiera de la novela, aquella fuerza antagonica de sensualismo-misticismo. Es Semana Santa. Días de penitencia y meditación. Bien: el español se prepara a disipar esa pena honda con fiestas paganas y vino:

"Oros afiligranados, diamantes, sellos antiguos y morrudos dijes brillan en las pecheras y los chalecos. Es Sábado de Gloria: el Señor ha resucitado y los sevillanos se disponen a ahogar en vino y jolgorio las supuestas abstinencias y peniyas de la Semana Santa. Después de las impresiones dolorosas de la Pasión, la alegría de vivir recobra sus fueros. A las misas solemnes, los Pasos y las saetas, siguen las ferias, las corridas y los tangos. Termina la ostentación de las lágrimas y empieza el derroche de risa y la furia de gozar, ya con el vino, ya con la sangre, ya con la vida, ya con la muerte".

Todo este cuadro de paganismo y sensualidad sevillanos lo encontramos después del Domingo de Resurrección.

Lo místico y religioso, también apasionado y profundo, lo hallamos en la Semana Santa misma, con sus penitencias, sus procesiones multicolores y sus saetas balconeras.

Así nos pinta Reyles esta Semana Santa sevillana:

"En las iglesias, mil manos prolijas componían, redoraban y ornamentaban las andas, las historiadas farolas y los patios de los Pasos. Las camareras de las Imágenes limpiaban ardorosamente los mantos maravillosos, los finos encajes y las estupendas joyas que aquéllas habían de lucir".

"Y llegó el Domingo de Ramos, y empezaron por la tarde las procesiones. Venían de sus iglesias y parroquias al son lúgubre de los tañedores, pasaban por la Campana, recorrían la calle de las

Sierpes e iban a hacer estación a la Catedral. A lo largo y cada lado de esta calle se habían dispuesto hileras de sillas, que ocupan, por dos pesetas, los curiosos regalones, a fin de ver sin apreturas el desfile de los Pasos resplandecientes de luces, oros y joyas, y resguardados por delante y por detrás de una doble fila de nazarenos de túnicas, capas y antifaces blancos, celestes, morados, negros. Estos téticos enmascarados llevaban en la diestra enguantada un grueso blandón encendido y avanzaban solemnemente chorreando cera...”.

¿Y hay algo más desgarrador y místico que las Saetas de amor a Jesús que improvisan cantaores y el pueblo mismo ubicados a lo largo de la Procesión? Reyles lo entrevé en sus páginas:

“...entonces de las ventanas y los balcones, llenos de gente, y que parecían negros enjambres humanos sobre la albura de los muros encalados, partían como flechas líricas vibrando en el aire las saetas, ese canto extraño y tenebroso que es un grito desgarrador en la noche oscura del alma, un prolongado lamento que se descompone en sollozos y remata en arpegios y trinos”.

Reyles, en boca del pintor Cuenca, nos señala enfáticamente el paganismo del creyente en Semana Santa. Ya no se trata de dos posturas antagónicas en fechas diversas, sino de dos actitudes coetáneas y permanentes:

“No estoy triste, Pura —respondió Cuenca—; pero le diré a usted: la Semana Santa, los Pasos, las ceremonias religiosas, los nazarenos, la fe de los humildes, y sobre todo las saetas, revuelven en mi alma muchas cosas y me llenan de pensamientos graves. La irresistible inclinación de este pueblo a convertir en espectáculo lo mismo su alegría que su amargura, y solazarse con cualquiera de las dos, explican nuestras costumbres y me mueve a considerarlo como un colega, como un artista que se recrea con los engendros de su fantasía. Las procesiones, las corridas de toros, los tablaos, son sus obras de arte; es decir, los cuajos, los cristales puros de su gozo y de su pena. El pueblo no cree en los dogmas de la Iglesia sino de cierto modo; pero cree a pies juntos en los dogmas de su Cofradía, y se enorgullece como si de él fueran, de la riqueza, el poder y el esplendor de aquélla. No cree en Cristo ni en la Virgen, pero cree en su Cristo y en su Virgen”.

Finalmente, qué mejor prueba de este paganismo de la religiosa actitud del español en Semana Santa se puede dar que la de aquél que le habla a la Virgen al pasar, irreverente pero cariñosamente a la vez, ofreciéndole lo único que tiene; cierta borrachera que ha

agarrado entre café y café: “Parado en el borde de la acera con una botella de Cazalla colgada del cuello, un chulillo escandaloso, que apenas podía sostenerse en pie, lo contemplaba sonriendo como un serafín. De su boca procaz brotaban palabras dulces; de sus ojos revueltos miradas ternísimas. Gorrilla en mano, ajeno a lo que pasaba a su alrededor, le decía:

—¡Qué saeta te cantaré ahora mismo, maresita mía, si no estuviese curda...! ¡Y qué requetebonita vas, lucesita del alba, pimpoyo del cielo, cosa del Paraíso...! ¡Yo no pueo ofrecerte más que mi jumera, pero a güena voluntad no me la gana ni el mismo Dió! ¡Por eso la cogí gorda, pero gorda!”.

LA TECNICA ARQUITECTONICA DE “EL EMBRUJO DE SEVILLA”: Ya hemos manifestado a lo largo de este capítulo que Reyles tenía un sistema de creación, una técnica arquitectónica para la elaboración de sus novelas. El tema de un cuento de años atrás es tomado por el autor e intercalado en su novela, como capítulo aparte y de carácter fundamental, o bien, constituyendo el asunto o argumento de la obra definitiva.

Así sucede también con “El Embrujo de Sevilla”, basado en el cuento “Capricho de Goya”, escrito veinte años antes.

“El cuento —un cuento magistral, anotemos de paso— contiene ya condensados los esenciales elementos líricos y dramáticos que la novela ha de desarrollar más tarde: la sensibilidad del cante jondo, del baile flamenco y del torerismo, por una parte; por otra, la puñalada que Pura da a Paco el torero”, dice A. Zum Felde en su “Proceso Intelectual”.

La fábula de “El Embrujo de Sevilla” estaba, como ya dijimos, en su cuento de juventud. Su “Capricho de Goya” es un cuento admirable que se desarrolla en un café madrileño. Trasladada la acción a Sevilla, debía cobrar bajo las reverberaciones del cielo andaluz, otras proyecciones, y hacer correr aguas más profundas.

El autor amplió esa versión enriqueciéndola con nuevos personajes y episodios. “El simple drama pasional del bajo fondo madrileño, que era en el cuento, se transformó así en una vasta composición representativa de la vida y el alma de Sevilla”, dice A. Zum Felde en la obra recientemente citada.

En el cuento, el mataor Paco Avila muere del navajazo de la bailaora, la que en verdad sigue queriendo al cantaor —al gachó que la abandonara— a pesar suyo y huye con él después “con su crimen y su amor a cuestas” por las calles temerosas del barrio de Toledo. Todo eso, aunque de bajo fondo, es muy humano y muy hermoso.

En la novela, la escena baja de latitud hasta Sevilla; el navajazo que recibe Paco Quiñones no es mortal y Pura, arrepentida de su acción ansía que el torero se salve y se aparta del gitano. Es decir, que la Pura de la novela es menos gitana que en el cuento, siendo más humana y sensible al amor verdadero del torero señorito.

ASPECTOS AUTOBIOGRAFICOS: Sólo de cuando en cuando encontramos en “El Embrujo de Sevilla” algunos rasgos de Reyles, o se oye su voz y es, con toda seguridad, la obra donde menos notamos su presencia, pero en ninguna ha quedado tan fuertemente impresa su personalidad vibrante.

El escritor se identifica con Paco, quien tiene algunos de sus dones, inclinaciones y gustos. Ambos son temperamentos arrebatados y poseen “aquel ostentoso dominio de sí o aquella burlona entereza” que los andaluces admiran y de los que Reyles se envanece, aunque queriéndolos tener “por la cosa más natural del mundo”.

Paco, como el autor, confiesa no poseer la constancia ni para el ahorro paciente ni para el trabajo oscuro, ni puede conformarse con los renunciamientos propios de la miseria, por aquello del “esprit gentil” que los caracteriza.

¿Acaso la descripción siguiente que hace Reyles del torero, en los comienzos de la novela, no es, en el fondo, su propia presentación?:

“En todas partes lo querían bien, porque era campechano, alegre, decididor, rumboso y extremadamente sociable; un verdadero andaluz, sin los flamenquismos ni las gitanerías que adulteran la gracia primigenia de la especie. Un singularísimo don de gentes, que le venía, sin duda, de haber frecuentado las bajas y altas esferas sociales, hacía que se encontrase a sus anchas lo mismo entre labriegos que entre señoritos, sin que entre éstos y aquéllos dejase de ser lo que era siempre: un mozo crudo y cumplido caballero, sin más defectillos que el acendrado amor por las cosas de la tierra, buenas o malas: el vino, el juego, las mujeres, los caballos y los toros”.

Creemos modestamente que “El Embrujo de Sevilla” es la tentativa más profunda y trascendente por restaurar literariamente las secretes más recónditas y eternas de la ciudad andaluza. Escrita en el estado espiritual y emocional adecuados, alimentados por los ancestrales sentimientos de la pasión castiza que va en pos de la esencia, el carácter y lo primitivo de todos los aspectos físicos o morales del objeto, la obra cobra sabor pintoresco innegable. Aparece en la novela una España oída, vista, sentida y presentida a su manera ameri-

cana y personalísima. Se nos ocurre que aparece más la batalladora e invencible España de los siglos de la reconquista que la modernista del siglo xx; todo es más primitivo, fuerte, áspero.

“EL PIAL” (1929).

La única obra que publicó Reyles entre “El Embrujo de Sevilla” y “El gaucho Florido” —es decir, en un período de diez años— es el cuento “El Pial”, que apareció en “La Nación” de Buenos Aires, a fines de 1929 y cuyo contenido campero y caballeresco se aprovechará junto al de “Mansilla” en “El gaucho Florido”.

“EL GAUCHO FLORIDO” (1932) o “La novela de la estancia cimarrona y del gaucho crudo”.

Muy escasa es la producción literaria de Carlos Reyles a partir de la publicación de “El Embrujo de Sevilla”, en 1922, ya que “El gaucho Florido” aparece diez años después. Entre medio, sólo publicó su cuento “El Pial”. Este período de flojedad y laxitud literarias se explican por los viajes a Europa que, precisamente en este capítulo de su vida hace Reyles más extensivos y más continuados aún, y, sobre todo, por el derrumbe de su fortuna a raíz de la desvalorización de la moneda originada después de la Primera Guerra Mundial y que dejó el autor sumido en un lapso de crisis material e intelectual evidentes, lo que le hizo decir que perdía “sus últimos florones de su corona de señor feudal”.

¿Está Reyles ya acabado literariamente después de esta crisis en su vida? Indudablemente que no. A pesar de su pobreza, de su vejez, y de su salud resentida, no ha perdido ese brillo mental que lo caracterizó como prosista y ensayista de categoría continental. Lo prueba el haber dado a luz “El Embrujo de Sevilla”, su obra más maciza y más cosmopolita de todas. (Reyles había comenzado a tener problemas económicos, desde el año 1916, cuando se vio obligado a vender su estancia “El Paraíso”).

Un poco repuesto de estos embates de la diosa fortuna da a la impresión “El gaucho Florido”, que si bien ciertamente no es novelísticamente, la mejor de su producción, posee cierto halo de lirismo y suavidad espiritual y una mansedumbre tal que la constituye en una de sus novelas más exquisitas y sentidas.

Creemos que “El gaucho Florido”, con este no se qué de idealismo auténtico y un concepto gauchesco romántico que culmina dolorosa-

mente con la “muerte del gaucho rioplatense”, es una especie de compensación vivificadora a la acibarada existencia del productor uruguayo.

Cuando ya se había considerado cerrado el ciclo evolutivo de la novelística reyleana, el escritor parece poseído de un nuevo embrujo, el embrujo de la pampa. Claro que ahora no es el alucinado de la ciudad sortilega, el embriagado que en la plenitud de su existencia alza la copa desbordante de zumos esotéricos, sino el soñador melancólico que rememora viejos recuerdos y añoranzas con los cuales reconforta su aislamiento y soledad.

Se nos ocurre que “El gaucho Florido” viene a ser para Reyles algo así como la novela de aventuras “Los Trabajos de Persiles y Sigismunda” para Cervantes, cuya terminación coincide con la muerte del autor. Esta fue para el inmortal Manco de Lepanto, su más querida hija porque era íntima y personal. Igual pudo pasarle a Reyles. Es su “Gaucho Florido” tan sutil y juvenil, tan lírico y sentido que bien pudo haber tenido para él el mismo valor de obra preferida y personalísima que para el dilecto hijo de Alcalá de Henares.

EL APORTE DE REYLES A LA LITERATURA GAUCHESCA RIOPLATENSE: ¿Es Reyles un escritor gauchesco? ¿Cuál es su aporte a este destacadísimo género que se originó y desarrolló en torno a la figura mítica del gaucho rioplatense?

Pensamos que Reyles es un narrador gauchesco. Tiene algunas obras de claro sabor gaucho y otras donde —si bien es cierto— no es el centro y eje de ellas, encontramos de una u otra forma situaciones, pasajes, personajes y ambiente gauchos que nos hacen pensar en lo autóctono y criollo de la obra del escritor uruguayo, que en esporádicos momentos de su literatura abandonó para sumergirse en las tormentosas aguas del psicologismo patológico, fin de siglo.

No debe sorprendernos esta inclinación de Reyles hacia lo gauchesco, puesto que desde su juventud fue un amante incondicional de la campiña uruguaya y sus especímenes bárbaros que conoció personalmente a través de su agitada vida campesina. Aquí palpó extasiado la existencia romántica y soñadora de los gauchos de su patria; el ir y venir de esos nómades de las pampas rioplatenses despertaba sus propias inquietudes andariegas que pronto lo llevarán a otras latitudes.

La figura enhiesta y altiva de su gauchesco padre quedará grabada en su mente como una sombra mítica que lo obligará a encarnarlo en

el patrón don Fausto de su obra "El gaucho Florido" en muchos aspectos y cualidades de superación y bondad naturales, en ambos.

Finalmente, el mismo Reyles en sus años mozos despreció la quietud oscura del internado escolar para gustar los hechizos de la estancia cimarrona donde soñó muchas veces con parecerse a aquellos gauchos que compartían su vida ruralista: allí aprendió a montar a lo gaucho, a domar "malacaros serrunos" y los secretos del lazo y los rodeos de la hacienda chúcará.

En otra parte de este trabajo, dejamos establecido que, a pesar de la tónica psicologista de ciertas obras de Reyles, podíamos vislumbrar, en la mayoría de ellas, la presencia de la campiña de su patria. Ahora podemos agregar que en este predominio campesino de su obra, encontramos lo gauchesco de su producción.

Ya en "Mansilla", su cuento de 1892, percibimos en el protagonista central la presencia del gaucho bueno enceguecido por los celos. A su vera cruzan la pampa solariega, el capataz Esquivel, el viejo amigo, junto a los aparceros y arrieros gauchos de andar lento y taciturno.

En su novela "Beba" —1893— adivinamos en el caudillo anónimo, que aparece al final de la obra, ciertos rasgos gauchos, como asimismo, ciertas costumbres de los personajes sin importancia que llevan el peso de las faenas camperas.

En su primera Academia "Primitivo" —1896— el gaucho ya sedentario y aquerenciado presenta, a nuestro juicio, las dos facetas más destacadas del referido ser de leyenda rioplatense: el gaucho bueno, leal, generoso y emprendedor que, víctima de la infidelidad conyugal, se transforma en el gaucho malo, vengativo, sanguinario y abandonado a su triste destino. Junto a Primitivo aparece, además, el hermano Jaime —el verdadero gaucho malo— pendenciero y arrastrado.

Fuera de "El gaucho Florido" —la novela auténticamente gaucha— es "El Terruño" (1916) la más reveladora de maneras gauchas a través de los personajes Mamagela, Primitivo, Papagoyo y, principalmente, el caudillo Pantaleón, que se hace montonero a objeto de no percer y como una espontánea actitud de rebeldía de su raza condenada a sucumbir ante el progreso y la civilización.

Por último, "El gaucho Florido" viene a ser algo así como la concentración de las fuerzas expresivas de lo gauchesco en Reyles y el mejor aporte de Uruguay a la Literatura gauchesca del Atlántico, comparable con "Don Segundo Sombra", del argentino Güiraldes.

Antes de iniciar el estudio de lo gaucho en esta última novela de Reyles (le quitamos tal calidad a "A batallas de amor, campo de plu-

ma”), creemos oportuno ver de paso y muy someramente primero, el origen y concepto del gaucho, y luego, el gaucho en la novela uruguaya.

ORIGEN Y CONCEPTO DEL GAUCHO: No sabemos con exactitud en qué momento apareció este tipo particular.

El gaucho, tipo de transición que nació del injerto español en el tronco indígena pampero, ¿surgió por primera vez en Argentina o en los llanos del Uruguay? Hay discrepancias al respecto; se sustentan dos teorías: unos sostienen que surgió en las tierras de Entre Ríos y Santa Fe, rebasando de aquí a la Banda Oriental; y, otros, que consideran al gaucho producto semi-autóctono de Uruguay, resultado del cruce indígena y español.

El crítico Emilio A. Coni en su obra “Contribución a la historia del gaucho...” concilia ambas teorías afirmando que “en 1714 se concedió permiso a un grupo de santafecinos para ir a vaquear al Uruguay. Dos años después, ya había en esta región cuatrocientos vecinos de Santa Fe, que al mando de Andrés López Pinto, trabajaban para los portugueses, proporcionándoles cueros. A este núcleo trasplantado a la pampa uruguaya, vino a incorporarse sangre lusitana; de ahí arranca la diferenciación, cada vez más acentuada, entre los dos tipos de las pampas rioplatenses. El gaucho uruguayo, debido sin duda a la mayor complejidad de las fuerzas históricas y biológicas que actúan sobre él, alcanza antes su plenitud, y hasta podríamos decir, es producto más logrado que su hermano de Entre Ríos”.

En resumen, el autor da prioridad a la Argentina en la aparición del gaucho, pero concede primacía al Uruguay en cuanto al logro del tipo superior.

La primera pintura del gaucho parece ser la hecha por el escritor Concolocorvo en su “Lazarillo de Ciegos Caminantes” —en 1773— de lo que él llamaba “gauderios”: “Allí tienen sus bacanales, dándose cuenta sus gauderios a otros, como a sus campestres cortejos que al son de la mal acordada y destemplada guitarrita cantan y echan unos a otros sus coplas, que más parecen pullas”.

“Hasta principios del siglo XIX coexisten las denominaciones de gaucho y gauderios” —expresa Robert Bazín en su “Historia de la Literatura Americana”. “Es imposible —agrega— dar una respuesta segura sobre la existencia de una relación entre ambos nombres sobre la procedencia de la palabra gaucho y sobre otras muchas cuestiones. De todos modos, las dos palabras designan al mismo tipo de hombre, y gaucho pronto llegó a ser el único término empleado”.

¿Qué es el gaucho? El gaucho es el habitante de la pampa. Se encuentra en toda la extensión de la inmensa llanura, en Argentina, Paraguay y Uruguay.

Es esencialmente jinete. Va de un lugar a otro a caballo, trabaja a caballo, e inclusive obtiene de él la mayor parte de sus diversiones. Se ocupa del ganado y se alimenta de carne y del mate (que él llama amargo). Su trabajo consiste en manejar los gigantescos rebaños domésticos o salvajes (que él llama hacienda) y que pueblan la pampa y extraer de ellos la carne para alimento y el cuero para la venta (por eso es tan buen jinete, tan buen laceador y tan buen domador, uno de los mejores del mundo).

El gaucho se reconoce por su vestimenta: sombrero alto, pantalón con las piernas terminadas en flecos, chiripá (pañó que pasa entre las piernas y ajusta al pantalón) y poncho de vicuña. Le es infaltable su cinturón enhebillado de cuero bruto donde porta su facón o puñal largo. Forma parte de su equipo: el lazo y las boleadoras (de origen indio) con los cuales es inmensamente hábil.

Hubo en su período de apogeo diversos tipos de gauchos: el gaucho indio, el gaucho mestizo y el gaucho blanco, cada uno de los cuales se distinguía por cualidades diferentes, productos de su estirpe racial.

El gaucho era generalmente nómada e inquieto. Reservado e introvertido, de pocos amigos. Su aislamiento influyó en su carácter y en su manera de ser. Solamente busca compañía para el trabajo y el juego (carreras de caballos, taba, pato, bailes o beberajes en las pulperías). El concepto de justicia es muy restringido: comienza y termina con él y, más fuerte es aún su concepto del honor, ya que prefiere hacerse matrero antes de entregarse.

Este aislamiento del gaucho en sus comunicaciones y en los parajes que recorre creó en él su propio lenguaje "que se caracteriza por la conservación de formas españolas arcaicas; la inclusión de palabras indias aprendidas en su contacto inevitable con ellos y palabras quechuas y guaraníes; la creación de un abundante vocabulario técnico especial en todo lo que concierne al ganado, y en particular, al caballo; y finalmente, una fonética especial, matizada a la vez por supervivencias e influencias indias" —expresa R. Bazín en la obra recién referida.

Su castellano ni muy correcto ni muy puro, enriquecido con esos vocablos netamente americanos fue el habla que perduró en la campaña uruguaya.

Habría que agregar, para completar la visión del gaucho, que es aficionado a la música, puesto que improvisa payas o trovas, o el cielito, la vidalita, el triste, acompañado de guitarra y generalmente canta a las mujeres o a su china en especial, dada su espontánea inclinación a las faldas; pero que no lo hacen renunciar a su libertad.

EL GAUCHO EN LA NOVELA RIOPLATENSE: ¿A qué se llamó literatura gauchesca? “Se llamó así no sólo a las trovas de los payadores y las composiciones de los poetas que crearon este género, sino también a las obras posteriores a aquéllas, ya en verso o en prosa que refieren la vida del gaucho, describen sus costumbres y modalidades y estudian su psicología”, dice Domingo Caillava en su “Historia de la Literatura Gauchesca en el Uruguay”.

Se afirma que esta literatura gauchesca alcanzó su madurez en la poesía épica en obras como “Fausto”, de Estanislao del Campo; “Santos Vega”, de Hilario Ascasubi, y el famoso “Martín Fierro”, de José Hernández.

Claro que la aparición de la prosa como sucesión de la poesía gauchesca no involucra la desaparición de este género, ya que siguió coexistiendo con los géneros clásicos, aunque no por mucho tiempo.

El género narrativo gauchesco, que habría de durar medio siglo, inició la suplantación de la poesía con la obra “Juan Moreira”, de Eduardo Gutiérrez (argentino, 1853-1890), que pecó de falta de autenticidad y cuyo único mérito fue despertar el interés de escritores de verdadera calidad literaria.

El verdadero iniciador de la novela gauchesca rioplatense fue el uruguayo Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921), quien tiene el mérito de ser el primer escritor de asuntos nacionales del Uruguay. Su primera obra de importancia es “Ismael” (1888), que debe tomarse como antecedente de “El Terruño”, de Reyles: “Ismael representa al gaucho ardoroso y generoso; junto a él, simbolizando el cuadro étnico uruguayo, aparecen la mestiza Jacinta, que actúa como soldadera, y el indio charrúa Cuaró, rezago del autóctono”.

“Ismael”, como anticipo de “El Terruño” y también de ese poema de la sangre que es “El Embrujo de Sevilla”, respira ferocidad, sangre y muerte”, dice Luis A. Sánchez en “Breve Historia de la Literatura Americana”.

Luego Acevedo Díaz publica “Nativa” (1890) y “Grito de gloria” (1894) que cubren gran parte de las guerras por la independencia uruguaya.

Pero su obra máxima es "Soledad" (1894) que, sin lugar a dudas, ha ejercido notable influencia en las novelas gauchescas del siglo actual. Dice A. Torres Ríoseco en su "Gran Literatura Iberoamericana", que "Soledad" es un modelo en su género: tiene el paisaje indómito, los tipos rudos y elementales, el impulso épico y la brutalidad y la violencia tan características del escenario sudamericano. Su realismo es absoluto: los personajes del relato, fieles a su naturaleza sencilla e ignorante, se expresan más en acciones que en palabras. "Soledad", quizá debido a su realismo de raigambre nativa, ha servido de modelo a muchas novelas gauchescas, y escritores posteriores han imitado no sólo la presentación general de la obra, sino también las escenas más brillantes (por ejemplo el episodio de la esquila se halla en la Primera Crónica de Zavala Muniz. Del mismo modo el incendio de los campos con todos sus detalles, incluso la fantástica pincelada de la yegua muerta que se usa para extinguir las llamas, reaparece en "Raquela", de B. Lynch, y en muchas de las obras modernas más célebres de este género: "El gaucho Florido", "Zogoibi", etc.).

Otro de los primeros novelistas gauchescos uruguayos fue Javier de Viana (1872-1925), que es uno de los más vigorosos de estos escritores, por su afán innovador. Es el precursor de Horacio Quiroga con sus hermosos cuentos criollos "Yuyos" (1912) y "Leña seca" (1913).

Sus novelas cortas "Campo" (1896) y "Guri" (1898) son cuadros de verdadero sabor local y de observación minuciosa de la vida del campo vista con una lente realista ciento por ciento. Sin embargo, su mejor novela es "Gaucha" (1899) antecedente de "Beba", de C. Reyles. También hay realismo en la descripción del agro uruguayo, que se ve alterado por la aplicación de las teorías naturalistas de Zola (acerca de las leyes de la herencia). Además de este aspecto cientifista de "Gaucha" y "Beba", encontramos cierto parecido entre Juana y Beba, en su introversión psicológica en desacuerdo con sus escenarios rústicos.

Completa una trilogía con Acevedo Díaz y Viana, el novelista Justino Zavala Muniz (1897), quien es la expresión más acabada de este realismo puro en la narrativa gauchesca del Uruguay a través de sus "Crónicas de Muniz" (1921), "Crónica de un crimen" (1926) y "Crónica de la Reja" (1930) que analizan períodos diversos de la evolución del gaucho.

Tal como lo intuye Muniz, y se venía observando en las últimas producciones del género, el gaucho como tipo había ya comenzado a desaparecer en el primer cuarto del siglo xx y, por ende, el género gauchesco tendía a su fin. Todos los noveladores habían explotado el

tema desde todos los ángulos posibles, pero invariablemente siguiendo una técnica realista. Pero cuando ya no se insinuaba posibilidad alguna de prosecución literaria aparecieron dos escritores argentinos —Benito Lynch y Ricardo Güiraldes— quienes redescubrieron el gaucho encarando su problema desde el punto de vista psicológico, logrando las mejores novelas del género.

“Lynch introdujo una nota nueva y refrescante en la novelística gauchesca. El rasgo esencial de su obra es la naturalidad sin afectación, la habilidad para pintar al gaucho con sinceridad, en estilo sencillo y sin adornos heroicos. Esta sencillez es igualmente característica de la vida de Lynch. Su hábil limitación —la elección deliberada de una técnica sencilla, los detalles vulgares, los personajes del estrecho marco de campesinos ignorantes que se expresan en pocas palabras— es lo que separa a Lynch de los demás escritores de tema gauchesco. Sus cuentos siempre corresponden al ambiente rústico en que se desarrollan, aun cuando el ser fiel a la verdad estropee el mérito artístico de un cuento”, manifiesta A. Torres Ríoseco en “La Gran Literatura Iberoamericana”. Sus mejores obras son “Los Caranchos de la Florida” (1916), “Raquela” (1918), “El Inglés de los huesos” (1924), “El Romance de un Gaucho” (1930), totalmente escrita en lengua gauchesca.

Pero es Ricardo Güiraldes (1886-1927) “quien aprisionó el heroico espíritu gauchesco en el trascendental simbolismo de “Don Segundo Sombra” —el non plus ultra del género— dice Torres Ríoseco.

“No es “Don Segundo Sombra” una obra realista —ni siquiera de realismo psicológico como el de Lynch— sino una descripción idealizada”, agrega el crítico chileno.

“Reyles creó no un personaje de carne y hueso, sino un mito, es el gaucho ideal, el símbolo de las pampas. Posee don Segundo Sombra un ideal de hombría llana y de libertad. Aquí reside el secreto de la obra de Güiraldes: trató de ennoblecer a un tipo histórico nacional y lo logró plenamente porque la simbólica figura de Don Segundo se extenderá siempre sobre las pampas, no como un retrato tomado de la vida, sino como el símbolo legendario de un tipo heroico ya desaparecido”, concluye A. Torres Ríoseco.

REYLES Y LO GAUCHO EN SU NOVELA “EL GAUCHO FLORIDO”: Dejamos estatuido que Carlos Reyles fue un narrador a la manera gaucha y que su mejor aporte había sido su novela “El gaucho Florido” que es, junto a “Don Segundo Sombra”, una de las mejores de este género gauchesco rioplatense y en donde el autor nos da el rico e inquietante tipo del criollo químicamente puro, con sus extrañas actitudes y heroísmos.

La novela gira en torno al gaucho —llámese éste Florido, Mansilla, Zabana, Viraqué, Lucero y el propio patrón don Fausto—, su cerruna vida nómada, sus amores, sus alegrías y sus preocupaciones. Por la obra deambulan, macizos y épicos, los últimos gauchos de las pampas uruguayas, aquéllos que comprueban con dolor el fin de su existir romántico y sonambulesco, para desaparecer en el vértice de la civilización y el progreso avasalladores, o bien, adaptarse a una nueva concepción de la vida.

Sin embargo, el gaucho, el verdadero gaucho, el clásico que todavía señorea en la novela de Reyles, es ágil y resuelto para cualquier empresa; alegre y animoso en las faenas más rudas y prolongadas; y campechano y decididor en todas circunstancias y ocasiones. Su permanencia en las estancias se conoce pronto: en la cocina por las francas y ruidosas carcajadas con que alegra la tertulia del fogón, por el risas de las soberbias espuelas en los patios y corredores, y en el campo por el airoso continente y los escarceos y pinturerías de los pingos que monta, a los cuales les ata la cola que tiene siempre primorosamente tusada.

¿En la obra de Reyles podemos formarnos una idea clara del gaucho, motivo central de la creación de una literatura?

Creemos que sí, puesto que en “El gaucho Florido” los protagonistas céntricos y secundarios están bien esbozados en su psicología y en su idiosincrasia gauchas.

Reyles nos da en casi toda esta obra pinceladas acertadísimas del concepto del gaucho —baqueano, tropero, resero, aparcerero, etc.— pero, su mejor bosquejo es el que hace de Florido —Zoilo Mozo— que es el arquetipo del gaucho, incluso para sus compañeros de trabajo:

“Florido era para ellos el prototipo, el paradigma del criollo que tenían embutido en los sesos; lindo mozo, liberal, decididor, buen compañero en todas suertes de lances, suertudo con las hembras, capaz de hacerle la pata ancha a un escuadrón, y por añadidura camperazo”.

En cuanto a sus aperos y atuendos, objetos de que tanto se enorgullecía el gaucho, aparecen así en “El gaucho Florido”:

“Entre rotundas carcajadas tusaban y desvasaban los troperos sus pingos más gordos y lucientes; ponían en las maletas de lienzo el parvo equipaje, compuesto generalmente de dos mudas de ropa blanca, otra de ropa exterior, pañuelos y zapatillas brasileras. El poncho de invierno lo llevaban arrollado en su funda y atado a los tientos, el de verano puesto. Además, nunca le faltaba la clásica caldera del gaucho caminante sujeta por el cimbrón bajo la barriga del caballo”.

O más adelante:

“Y partió como una exhalación revoleando el pesado rebenque de puño de plata y manija de cuero de lobo. Las anchísimas bombachas blancas y el pañuelo colorado de golilla flameaban al viento. Las nazarenas de plata, las copas y las punteras mayúsculas del freno, los estribos, las cabezadas relampagueaban. Llevaba su enorme e histórico puñal atravesado sobre la barriga, dos pistolas de cabo de marfil a la cintura y facón caronero”.

Este gaucho caminante, según Reyles, vivía una existencia nómada, dado su espíritu libérrimo. Puede estar sito en la mejor de las estancias, pero hay algo que lo impulsa a correrla.

Oigamos este concepto en Florido:

“Todos los años por aquella época sentía Florido la necesidad imperiosa de libertarse de toda sujeción e irse a gauchar. Le pagaban dos libras por cada potro domado. No era la apetencia de lucro el impulso que lo llevaba a caminar. Una especie de aura emigratoria, el ímpetu irrefrenable de sentirse absolutamente dueño y señor de su persona y cambiar de querencia por algún tiempo, lo impelía a vagabundear”.

Debido a que debe desempeñarse como un campesino avezado en múltiples actividades estancieras, como asimismo en sus correrías andariegas solitarias es un excelente jinete y con su caballo —uno de sus dos amores— forma un solo todo y no pierde oportunidad para demostrarle a su animal su superioridad, como es el caso de la doma de potros salvajes. Reyles logró en páginas maravillosamente líricas eternizar la descripción de una doma gaucha que es un acontecimiento importante, un verdadero rito entre el poblado ávido de aventuras y hechos épicos. El que doma es Florido, de reconocida habilidad inigualable:

“A los potros no les daban los primeros galopes a campo abierto sino en la manguera grande del establecimiento. Si algún domador caía no hacía falta correr detrás del bagual y bolearlo. Por otra parte se abreviaba la tarea. Don Fausto no asistía generalmente a las domadas, pero e e día, sabiendo que Florido iba a jinetear al pampa, estaba allí sentado en la manguera, conversando con el mayordomo. Habían acudido como a una fiesta casi todas las chinas de la estancia, entre ellas Mangacha, que él, como una gran distinción, hizo sentar a su lado. De un corral pegado a la manga sacaban los potros enlazados. Al pasar la tran uera tomaban la disparada: un pial de volca, un seco y al suelo. Cuand sacaron al pampa, colocóse Florido a la derecha de aquélla. Apenas iniciada la carrera, para que no se desfogase, lo pialó, ponién-

dole luego el bogal, el torturante “bocau” y las pesadas riendas. Antes que se enderezara del todo, Abrojo le agarró con la mano derecha una oreja, suave como el terciopelo, y con la izquierda el hocico, y afirmándose bien, dijo:

”—Ensilá, rubio, de aquí no se va’mover.

”Era como si estuviese atado a un ombú. Florido le colocó las jergas, luego las caronas y después el basto, y empezó a apretarle la cincha poco a poco, hasta partirle la barriga en dos. Bufó el pampa y quiso manotear, pero el dolor no lo dejó. La mano del negro le apretaba el belfo, como una terrible mordaza, Florido terminó de ensillar y montó con toda suavidad y haciéndose tan liviano que seguramente el potro no se enteró.

”—Me parece imposible que no lo baje; los ha basureau a tuitos los domadores y hasta el mismo Sabana que lo he visto jinetear en pelo los potros más bellacos. Verá, patrón, qué manera fierasa de corcovear. Y qué poder. Naides le h’aguantau má de sinco a seis saltos.

”Los domadores habían interrumpido la tarea; los troperos lo mismo: Florido empuñó las riendas y el cabestro, revolvió el rebenque y gritó:

”—Suelteló a ese maula, abrá, ba,ba, ba! —y le metió las nazarenas y le cruzó las carretillas de un rebencazo.

”En cada corcovo el pampa se levantaba un metro y medio del suelo y hacía un cerrado arco. Corcoveaba a la derecha en redondo, como si se buscara a sí mismo, de repente a la izquierda en la misma forma o a los dos lados a la vez, o tomaba la carrera y, en medio de la furia, se convertía en un epiléptico ovillo y tiraba una serie de descompuestos y tremendos saltos. Las lloronas le coloreaban las paletas y los sobacos; el rebenque subía y bajaba implacable. En el aire, Florido abría las piernas, haciendo gala y alarde de su dominio sobre el bruto, y al tocar la tierra le clavaba los “fierros”.

”Bellaqueando furiosamente, recorrió el pampa la manguera bajo una lluvia de azotes y espolazos, que lejos de hacerlo amainar, excitaban su furor. Tenía el hocico ensangrentado y los dientes rotos de los golpes que daba contra la tosca del piso; los ojos inyectados en sangre, los ijares tensos. Ondas de temblor le recorrían la sudorosa piel. Las fuerzas lo abandonaban, defendíase, como los pugilistas que se sienten desfallecer, acudiendo a los recursos y trucos ilícitos, patadas a los estribos, mordiscos a los pies. Florido esquivaba, arrollando las piernas y corriéndole como burla las espuelas por la frente. Al fin, domeñado y sin

aliento, tomó la carrera de los potros vencidos, derecho al cerco. El apadrinador quiso desviarlo, pero Florido le gritó:

"Déjelo no má.

"Y pegándole al pampa un formidable mangazo entre las orejas lo hizo rodar como una pelota. El salió corriendo con el cabestro en la mano".

Es el arrojo y la valentía naturales en el gaucho una de sus principales cualidades: arrojo en su caballo, arrojo para lanzar el lazo, para hacerse matrero, para echar a tierra una res en plena carrera, etc. Vemos este arrojo en la descripción del autor uruguayo cuando el protagonista se lanza contra un toro recién castrado y evita la muerte de su novia Mangacha:

"—¡Guarda! ¡guarda! . . . —gritaron varias voces.

"Un toro recién castrado había atropellado la tranquera y embestía furioso el grupo de Florido y las dos mujeres. Éstas lanzaron un grito y quedaron paralizadas. Florido saltó por encima del fogón y esperó al toro agachado y con los brazos abiertos. Al bajar el testuz para tirar el derrote, el rubio se le arrojó sobre la cabeza y abrazó a las astas arrollando las piernas para no tocar el suelo. Aquel peso que le cayó en la cerviz hizo que la bestia se detuviese cabeceando desesperadamente. El cuerpo de Florido subía y bajaba. De pronto el mozo clavó los pies en la tierra; los músculos se le amontonaron en las pantorrillas, los muslos y los brazos; las manos, como garfios, se prendieron una al hocico, la otra de un cuerno del toro. Después de forcejear breves instantes, Florido le torció violentamente la cabeza y lo volcó casi a los pies de Mangacha. De un salto quedó ahorquetado sobre el cornúpeto, que emprendió la carrera corcoveando bajo una lluvia de azotes. Cuando, vencido y con la lengua afuera, tomó un humillado galopón, Florido pasó la pierna por encima del lomo y se dejó resbalar por las costillares suavemente".

Igualmente podríamos señalar la forma oportuna y vívida como Reyles a través de "su novela de la estancia cimarrona" destaca otras cualidades del tipo gaucho. Por ejemplo, sus habilidades con la guitarra y su facilidad para improvisar payas y cantos, reminiscencias del andaluz y payador; su dominio absoluto del lazo y de cómo "un pial de volea trazó en el aire fulgurante garabato" y de cómo "la armada verticalmente abierta por un movimiento enérgico de la mano gaucha, fue a buscar, como obedeciendo a una atracción irresistible, los miembros del animalito y subió cerrándose cada vez más hasta las rodillas".

Reyles —un observador directo de lo gaucho durante su vida—

captó plenamente la filosofía gaucha: este ser privilegiado era silencioso y taciturno, callado y poco comunicativo, pero esta actitud cambiaba cuando éste se encontraba en torno “al fogón” y se hacía locuaz y expresivo: “la reserva y el silencio del gaucho se quemaban y hacían humo en el fogón”, expresa el autor uruguayo.

Asimismo, Carlos Reyles observó la filosofía conformista del gaucho ante su destino y de qué manera éste se siente a gusto consigo mismo:

“Pobres son los que no tienen dónde caerse muerto. A ninguno de nosotros le pasa eso. Tenemos linda tropilla e’pelo, güenas pilchas; nunca nos falta un peso en el sintio, ¿y pa’ qué má? No todos dibamos a ser ricachos —replicó Florido. Yo hasta que no cumpla los cincuenta no pienso rejuntar cobres. Vean cómo son hechas las monedas: redonditas pa correr”.

Claro que esta conformidad natural se hace trizas cuando el gaucho comprueba el fin que le espera: el término de su vida andariega y de sus costumbres ancestrales y eternas, originadas por el avance del tecnicismo y de la civilización que van transformando su “pampa bárbara y arisca” en una pampa quieta y parcelada por alambradas y setos y en dónde él “el gaucho crudo” se va haciendo peón estanciero. No justifica la existencia y no se siente indispensable en este medio que pinta Reyles:

“Apagáronse muchos fogones en la estancia, pero brillan otros nuevos en los puestos flamantes, las cabañas, los tambos, la grande que-sería, cuyos edificios se divisan a lo lejos. Ahora sólo hay un mayordomo, un capataz y seis peones de campo. La principal tarea estriba en vigilar el trabajo de los puesteros y ayudarlos cuando el caso lo requiere. A cada instante hablar por teléfono para pedir órdenes al mayordomo o al patrón, al patrón nuevo. Éstos no necesitan salir de las casas para andar y estar al corriente de todo. Los rodeos, las majadas, las manadas son de razas selectas. Los ganados criollos, las novilladas chúcaras, los franqueros guampudos, el pasto duro, las boleadoras, el lazo han desaparecido, y con ellos también han desaparecido los gauchos de casta brava con sus problemas resueltos y sus funciones cumplidas”.

Y como es lógico, viene la nostalgia del gaucho por su pasado, “especie de morriña o saudade”, que lo va consumiendo y lo va exterminando poco a poco:

—“A veces hemos solido materiar por el Rincón de Cabrera pa’ visitar a ña Justa y ver la estansia . . . de noche. Y no l’hemos carniau

ni una oveja, patrón, ni a naides. ¡Pero tá esto tan cambiau! Los gauchos de nuestra laya no tienen cuasi qu'haser en las estancias grandes d'aura. Ya no se volea, el laso poco se usa, los apartes se hasen en los bretes, no hay que lidiar con haciendas chúcaras, las tropas las llevan en tren, los baguales se doman d'abajo. Hay que agringarse pa'vivir".

"ay que agringarse para vivir", qué expresión más decidora. Entregar e a lo nuevo es para el gaucho morir, dejar de ser, renunciar a sí mism y eso no lo consiente. Prefiere hacerse matrero o caudillo.

E ta rebeldía y obstinación del gaucho por mantener su vida pasada no es orgullo ni altivez falsas sino más bien una actitud espontánea, como su alma sencilla y bárbara. Su filosofía no tiene reconditeces ni contradicciones de ninguna índole. El gaucho crudo es bueno y es tradicionalista. Nace, vive y muere haciendo lo mismo que sus padres y abuelos. Así lo presenta Reyles en boca de Florido:

"En cada uno de nosotros hay dos gauchos: uno que tira pa'las casas, el otro pa'al campo, campo ajuera. De moso la tierra se le hace chica al criollo. Dispués los coscorrones de la suerte y las cachetadas del destin en las carretillas lo hasen rumbiar pa'las casas. Obligau por la necesidá, porque si se retoba no come, amina, se agringa, y, como disen los puebleros, se hace gente el paisano, pero deja de ser gaucho".

De igual manera, el lenguaje típico gaucho es expresivo, macizo y, sobre todo, natural y espontáneo lo que nos hace pensar en el profundo conocimiento que tenía Reyles de él:

"Puso una mesita en medio de la pieza y se sentaron en torno. Barranca entreabrió los turbios ojos y estiró la manaza:

"—Pa mí ginebra; eso sienta la caña.

"—Mi compadre ni durmiendo pierde el rumbo.

"—No hay que darle güeltas; estoy mamadaso, pero sé andar mau sin toparme con la gente. Naides me vide nunca gambeteando ni cáido. ¿No es ansina? Ponéme, rubio, una baraja delante o sacáme cuchillo y verás si se me aclara la vista. Así semos los gauchos del tiempo viejo. Otro vasito, vamo a darle gusto al gañote. Las chicas se las regalo; pa'mí la ginebra. Un día de vida es vida ¡qué pucha! . . .".

Antes de terminar con lo gaucho en la novela "El gaucho Florido", de C. Reyles, debemos mencionar algunos episodios y pasajes que se nos ocurren, también netamente gauchos, como: el arreo de la hacienda brava desde sus madrigueras serrunas hasta los lugares del marcaje y reconocimiento; el heroico y largo paso de este ható de animales por un río bravío y arrastrador —donde se destaca el patrón Fausto que nos recuerda al padre de Reyles—; la polémica carrera de caballos— el ga-

teau y el overo— que simbolizan la supremacía caballar de dos estancias aledañas y su ceremonia gaucha; el desentierro de la olla de plata desoyendo las fuerzas naturales de los espíritus, a quienes el gaucho guardaba muchísimo respeto, próximo a lo intocable; el materismo del protagonista principal al final de la novela, etc.

En resumen, Reyles volvió a su tema predilecto: el de la vida gaucha. Ya en “El Terruño” apunta el motivo gaucha, pero en tanto allí es un tema episódico, sin excepcional relieve, en “El gaucho Florido” se convierte en verdadera razón de ser.

Hacia fines del siglo el gaucho ya estaba vencido —como dijimos— por la civilización y el tecnicismo. Hoy es un recuerdo histórico y un motivo estético. A medida que lo gaucho se distancia más en el tiempo, más se depura y aquilata estéticamente y como siempre ocurre, al perder actualidad histórica, para incorporarse a la tradición y a la leyenda mítica, asume nobleza y proporciones artísticas, que en la realidad carecía.

La pintura de lo gaucho en la obra de Reyles es un tanto idealizada y ennoblecida por la magia del arte y pericia novelística del autor. Aquí mezcla Reyles —como en todas sus obras— los recuerdos y las experiencias personales con la fantasía.

Claro que Reyles, en “El gaucho Florido”, no ha logrado desprenderse ni de los recuerdos de la infancia o juventud estancieras ni de los hilos y coloraciones de su invocación sevillana; y el gaucho Florido parece, más bien, una transformación de la figura de Paco Quiñones, hechizado esta vez, por el embrujo de la pampa, nueva especie de rondel, ahora infinito y eterno y por el magnetismo secular de dos mujeres: Mangacha y Micaela, la misma dualidad erótica de la novela de “los círculos mágicos”.

LA ESTANCIA EN “EL GAUCHO FLORIDO”: Esta novela de Reyles —y en esto están todos los críticos literarios de acuerdo— es una evocación de la estancia uruguaya, la cimarrona, que el escritor conoció en su infancia y en su juventud.

Claro que ahora el novelador ve la campiña a través de sus vivencias; por eso, el concepto de ella es almibarado y profundo. Es la descripción de la estancia solamente en función estética y no como sucedió en una de sus primeras novelas, “Beba”, en donde la estancia y la campiña —de quien se declaró abierto partidario en oposición a la ciudad— se encontraban descritas en función de las teorías científicas en boga y de la aplicación de técnicas hereditarias en el cruce de sus

animales y el rotamiento en los cultivos, etc. Es decir, que el campo era la materia prima esencial en donde aplicar estos conceptos nuevos.

En “El gaucho Florido” ya no hay prédica agropecuaria. “Desde que dejó de ser estanciero, la estancia ya no fue para él sino una imagen estética”, dice A. Zum Felde en su “Proceso Intelectual del Uruguay”.

Esta evocación de la estancia primitiva en “El gaucho Florido” está exenta de toda tesis —elemento esencial en todas las novelas de Reyles— y viene a ser, al final de cuentas, una serie de cuadros de colorido y trazo bizarros de la vida patriarcal y ruda del pastoreo, en su ambiente cargado de pasiones bravías y de sangrientas guerras civiles, que la lejanía del recuerdo llena de agreste sugestión ya casi legendaria.

Héctor Villagrán afirma en su “Estética de Reyles”, que “El gaucho Florido” es la epopeya del latifundio de nuestra civilización rural uruguaya”.

En “Creación novelística de Reyles”, Josefina Lerena Acevedo de Blixen expone que “Reyles ve su estancia y sus campos con ojos de poeta, el campo se viste de agua . . . hay lluvia de alfileres . . . un latigazo e fuego corta la noche”. Escribe con emoción.

A pesar de la descripción estética y lírica de la estancia y del campo uruguayos en “El gaucho Florido”, que es antítesis de aquella otra practicada en “Beba” y quizás en “El Terruño”, donde todo es tecnicismo, no por eso Reyles dejó de vivenciar su interés por un campo más modernamente explotado en el cual ve —como uno de sus grandes postulados— la única salida de la pobreza económica de su patria:

“El paisaje del Tala Grande, merced a las obras y mejoramientos que incansablemente introducía don Fausto, cambiaba de aspecto continuamente como de colorido la piel del camaleón. Proseguía dividiendo los potreros; alambrados rectos de cinco hilos cruzaban los viejos cercos, formando geométricos y plásticos dibujos. Los nuevos puestos, de muros encalados, ponían crudas pinceladas albas en los vagos horizontes, en tanto que los bretes de trabajar hacienda grande y los montes de eucaliptus les hacían rudo contraste con sus notas opacas. El teléfono unía los puestos en la estancia. Éstos fueron dotados de pequeños baños para curar las ovejas, potreros especiales de aislamiento y una chacra”.

O ás adelante:

—“Hay que curar la sarna más con la higiene que con el remedio. Así los peones trabajarán menos y ganarán el doble. Hay que formar avenales para rematar pronto el engorde de los novillos atrasados en el invierno o salvar la hacienda flaca. Hay que incorporar las pequeñas

industrias rurales a la estancia, a fin de sacarle mayor rendimiento a la tierra. Necesito hombres competentes y que por su propia conveniencia se interesen en la prosperidad del establecimiento. Necesito transformar los puestos en estansuelas y los puesteros y los peones en habilitados. La estancia y el gaucho que se queden atrás van al muere —solía explicar el patrón, y continuaba introduciendo novedades”.

NUEVAMENTE LA MECANICA ARQUITECTONICA DE REYLES: Reyles no se apartó nunca de su técnica de elaboración narrativa, de la cual hemos hablado profusamente en este trabajo.

En el formato definitivo de “El gaucho Florido”, colaboró eficazmente su cuento “Mansilla”, que publicara en su juventud. Igualmente sucede con el cuento “El Píal”, pero del cual no podemos hablar por desconocer su contenido y asunto.

Algunos cuadros de “Mansilla” se ven reproducidos íntegros en la novela, que no se ha concretado a ensanchar descripciones de ambiente o a crear nuevos personajes típicos de las viejas estancias criollas en vías de desaparecer, sino que, en sus imágenes, parece buscar incorporar en prosa la tan zarandeada nueva sensibilidad expuesta, por lo general, en simples exteriorizaciones imaginativas.

El mismo Reyles anticipó en una carta que “sus personajes y las escenas viven en función de la estancia”, pues “no se trata de un episodio arrancado de cuajo de ellas, sino de la estancia misma y su creación”. Añadiendo en seguida que por eso y por razones varias se había visto obligado a “darle al tema a fin de abarcarlo por entero, un carácter sinfónico, empezando “por pequeños motivos que se van entrelazando con otros y aumentando el volumen orquestal, hasta terminar en una culminación o apoteosis de todos los motivos a la vez”.

Sin embargo, esta orquestación temática sufre en la novela variaciones substanciales con respecto a la creación primigenia.

A pesar de que el escenario gaucho y cimarrón es el mismo, tanto en el cuento como en la novela, observamos algunos cambios indispensables y necesarios para la existencia del protagonista central —Florido— y para la trama y desenlace de la obra definitiva.

Por ejemplo, en la novela, Florido va a desplazar a Mansilla a segundo término, ocupando su lugar (Mansilla aparece actuando solamente a partir del capítulo v).

La trama amorosa de Mangacha-Mansilla es ahora entre Mangacha-Florido. Estos amores están en la novela, mucho mejor logrados, más espontáneos, más naturales, que en el cuento. Ellos —desde un pe-

ríodo de indiferencia, por parte de Florido especialmente, se van criando paulatina y sensatamente, aumentados por las cualidades excepcionales de Mangacha —una gaucha en todo el sentido de la palabra— y sobre todo, por el asedio inteligente y continuado de ésta por lograr el convencimiento del único amor de su vida.

El motivo central del cuento: la espina de los celos clavada en el corazón del protagonista es ahora en la novela el epílogo, el desenlace de los amores entre los personajes centrales, e incluso visto con otro ánimo. El cuento gira y termina en este plano de los celos, la comprobación de la infidelidad de la noviecita gaucha y la venganza del engañado, quien corta la trenza de su china y se va a otros pagos a llorar su dolor.

En “El gaucho Florido”, este argumento del cuento “Mansilla” es ahora un pasaje como otros tantos de la novela. Claro que es un pasaje importantísimo e hito de la obra grande.

Viraqué —que desempeña el papel del viejo Esquivel del cuento— confiesa a su amigo Florido que Mangacha no le es fiel y que es como todas las chinas. Así lo dicen algunos. Y recita la misma frase del cuento: “El gaucho debe picar de flor en flor y volar”.

Florido —al igual que el capataz Mansilla— rumia sus celos y regresa solo por las pampas soledosas a averiguar la verdad. Entra en sospechas. Pero ya no del patrón como en el cuento (ahora el patrón —don Fausto, que tiene mucho del padre de Reyles— es un perfecto caballero), sino del viejo Froilán, mayordomo de “Tala Grande”.

A medida que se acerca al rancho de la novia, Florido ya no tiene dudas de que sea Froilán el amante de Mangacha. Por eso no se sorprende en absoluto de encontrar el caballo del viejo mayordomo, amarrado a la puerta de su china. A los gritos de Mangacha, que es derribada por Florido, sale Froilán a medio vestir y es golpeado por el gaucho engañado. Igual que en el cuento, corta a ésta la trenza, que ata a la cola de su caballo, y se va.

Hasta aquí el desenlace es el mismo: Mangacha habría mentido en su amor y el novio resuelve abandonarla, cortándole, como castigo, sus trenzas, castigo que tiene el mismo significado que mesarle la barba al caballero feudal en la épica castellana.

Pero Reyles altera este desenlace. Florido ha sido engañado por la maledicencia de algunos gauchos contrarios y de otros pagos —los mismos que habían salido perdedores en la corrida de caballos— quienes invitaron lo de Mangacha.

¿Cómo justifica el autor el hecho de haberse encontrado Florido

en casa de su novia con el viejo Froilán y en paños menores? Revelando un secreto de antaño: el viejo era el padre de Mangacha e iba a pernoctar allí de vez en cuando.

Florido, antes de irse de todas maneras —ahora de vergüenza y de dolor por haber mancillado a su novia— se dirige al escondite del infamador y le da muerte, colgando luego su lengua en la puerta de Mangacha.

Huye Florido a los bosques y se hace matrero. Llega la revolución. Se le persigue. Mangacha, que ha perdonado y comprendido el verdadero amor de Florido, y aconsejada por su padrino, el patrón Fausto, busca el escondrijo del gaucho vengador y se queda junto a él compartiendo su destino.

REYLES EN SU NOVELA “EL GAUCHO FLORIDO”: Es, sin duda, una de las novelas del uruguayo Reyles donde encontramos mayores aspectos autobiográficos. En “El gaucho Florido” repasa los días de su niñez, de su juventud y también los días de su madurez, opulenta en cierto modo.

Podemos percatarnos que Reyles a ratos es el niño Faustino —el hijo del patrón— que tiene sus mismos arrestos infantiles, su mismo carácter recio y dominador y su mismo amor por la estancia paterna y quien a la larga se va haciendo hombre a la vera de su padre. A ratos es también el propio don Fausto: en su concepto de la campaña progresista, en su personalidad abigarrada y firme y en sus rasgos gauchescos de espíritu indomable, especialmente cuando no se amilana por las pérdidas que sufre, producto de los saqueos de los caudillos políticos en revolución:

“Viene una rigolusión y le mistura la hacienda, le voltea los alambrados, le carnea las vacas finas, y él güelta a emesar sin echar un taco siquiera. Es como lo ombú, no lo desacomoda ningún ventarrón”.

Además del parecido psíquico entre Reyles y don Fausto, creemos adivinar ciertos rasgos físicos del autor en el retrato que hace del mencionado dueño de “Tala Grande”:

“Era un hombre alto, bien parecido y apuesto. Llevaba poncho de vicuña, espuelas de plata y grande chambergo. Los ojos un tanto hundidos y de mirada fuerte, la nariz aguileña, los labios finos y la expresión enérgica del rostro . . . delataban la firmeza del carácter y el hábito del mando. Empero, cuando sonreía parecía brotarle de los ojos y la boca así como efluvios de bondad”.

Estas superposiciones hechas por Reyles en “El gaucho Florido”

revelan su mano maestra y los personajes vivos siempre parecen trazados de un rasgo.

Josefina Lerena aplaude este don de Reyles de evocar un pasado, en horas tan amargas como las que vivió el autor al escribir "El gaucho Florido". "Vivir en el mundo que se inventa, es poseer el arte de vivir", expresa acertadamente.

Y afirma que "en ese momento, escribe apartado de sí y de su realidad, y si toma un pasado para llevarlo al libro, no es como otras veces, presentándose él, sino reconstruyendo como un cerco de evocaciones alrededor suyo, permaneciendo invisible. Hechos y paisajes parecen más bien venir de la lejanía del pasado, del fondo de los recuerdos; y figuras muertas recobran vida al lado de fantasmas imaginarios" ("Reyles, creación novelística").

EL PAISAJE EN "EL GAUCHO FLORIDO": Dijimos al comienzo del estudio de esta novela de Reyles que, si bien es cierto, no es novelísticamente hablando su mejor obra, es, no obstante, una de sus más líricas y de más colorido artístico.

Este lirismo —además de su manifestación más primorosa contenida en el estilo, es decir, en la forma cómo el autor narra su fábula— se evidencia y comprueba en la descripción del paisaje.

Tal como lo manifestara Josefina Lerena Acevedo, Reyles, por el hecho de exteriorizar su novela de la estancia en un periodo difícil de su vida y lejos en el tiempo y en el espacio de ese campo amado, tuvo necesidad de aquietar su espíritu, afinar su sensibilidad evocadora, actitud que significó el logro de imágenes más puras y prístinas. Por eso su paisaje "venido de la lejanía del pasado", tiene cierta superioridad expresiva, cierta fluidez cristalina, cierta sensación de color y dinamismo que no divisamos en novelas anteriores con cierto sabor de ruralismo criollista:

"A intervalos breves el relampagueo vestía el fantástico paisaje de lívidos clarores: tintas tétricas, descompuestas, cadavéricas, y entonces apareció en lontananza un rancho trémulo, un ombú furioso, un pajonal epiléptico y un llano que se encogía y alargaba cual si fuese de goma. Luego el tronerío, deshaciéndose en bombas atronadoras, hacía retumbar el cóncavo parche del cielo e iba rebotando de cuchilla en cuchilla cada vez más sordo, cada vez más lontano, hasta expirar, allá muy lejos, entre los anchos brazos del ventarrón".

O en otras páginas:

"El viento, después de despachurrar y barrer los nubarrones, acari-

ciaba suavemente las calvas sierras; la luna tramontaba un cerro, el cielo lucía como recién lavado.

Y la movilidad de éste:

“Por el camino real redoblaban tambores de cascos de la tropilla. A los troperos les parecía que el caserío en masa les salía al encuentro. A cada instante lo veían más distinto. Los árboles, los edificios, iban destacándose del informe montón y proyectando siluetas sobre el horizonte, marcado por la lividez de la muerte. El sol, por detrás de los ganchos, se apeaba del cielo y ponía en las poblaciones tenues rosas y desmayados oros, pinceladas de estampas japonesas”.

O, finalmente, frases sueltas, elegidas al azar:

“El sol iba subiendo, tramo a tramo, la escala del día”.

“El sol caía a pique despojando a los árboles del pucho liviano de la sombra”.

“Al salir el sol, una ampolla del horizonte grávida, de sangre rutilante que fue creciendo hasta quedar flotando en el espacio como una enorme guinda. Una media luna como de lanza nueva, iluminaba tenuemente el paisaje dormido”.

Acerca de la técnica de los escritores gauchescos en la descripción del paisaje, el propio Reyles nos da su punto de vista en su trabajo “El nuevo sentido de la narración gauchesca”, aparecido en 1930:

“La naturaleza es inimitable, incopiable, porque el artista no es una máquina fotográfica, sino un creador de mundos mágicos. Hay que trabajar del interior al exterior, del subconsciente, de aquella zona común a todos los hombres, hacia la obra universal”.

EL ESTILO EN LA NOVELA “DE LA ESTANCIA CIMARRONA”: “Su estilo, tan trabajado y tenso, donde cada palabra es la más justa, la más eficaz, la más precisa, y donde la idea no está expresada sino con las necesarias, manifiesta el predominio del pensamiento y de la voluntad sobre la sensibilidad. Vigila y contiene su lirismo. Sospecho que, no sin emoción, dio término y remate al “Gaucha Florido” dijo Héctor Villagrán en su obra “Estética de Reyles”.

“El Gaucha Florido” en la forma externa está apretado de vocabulario, de frases trabajadas, de imágenes valientes, expresivas y camperas.

El estilo es claro y conciso, trabajado y relamido; sus descripciones son de carácter fotográfico y no exentas de belleza y dulzura. Reyles tiene la espontaneidad de los grandes escritores para la consecución de figuras literarias que dan amenidad a su prosa castiza y americana:

“El campo se vestía de agua. Por las sendas de los ganados corría a borbollones y remolineaba airada en las zanjas”.

“El negro descorrió las espesas cortinas de sus belfos, mostró los dientes blancos y paletudos como los de un potrillo”.

“No admiraban la aurora saliendo desnuda y tiritando de frío de entre las sábanas húmedas de la niebla; no veían la puestas del sol en las cuales los seres y las cosas parecían agonizar dulcemente y disponerse para el último sueño, paisajes apenas esfumados por las tintas crepusculares y que se desvanecían como paisajes de cine”.

“Absorbió una gran bocanada de aire tibio y con olor a campo y miró el cielo acribillado de pocitos de luz”.

“La luna maga convertía el agua dormida en azogue”.

“—¡Oigalé al rubio! Había sido doctor de letra menuda— declaró doña Justa, y soltó la carcajada, redonda, cristalina, que no cesaba sino con sus fuerzas; una carcajada de muchos rollos, según decía Florido, que iban deshaciéndose en el aire uno tras otro, hasta quedar estirado todo el lazo”.

“La luna sembraba la desganadísima hoja de una hoz. La noche habías empolvado de sombras claras”.

E muchos de estos ejemplos, encontramos en Reyles cierto sensualismo pictórico al captar imágenes en forma sensitiva, e incluso, mezclando las sensaciones visuales con las auditivas, táctiles, olfativas, de la misma manera que lo hizo en Chile Oscar Castro en su “Comarca del jazmín”, o lo hace Pablo Neruda en su poesía vanguardista de hoy.

“En el nuevo sentido de la narración gauchesca” Reyles dice que “el estilo debe ser libre de trabas académicas y que debe tener un ímpetu creador que no desdeñe los fantaseos ni las imaginaciones, ni sofrene el miedo de caer en la arbitrariedad. El análisis debe ser profundo y las escenas y los personajes vividos por dentro y el énfasis debe ponerse en lo posible más que en lo real”.

El estilo de la novela —agregaríamos nosotros— es bellissimo. Muchos pasajes, en los que Reyles se acerca a su manera realista acostumbrada, tienen el profundo sabor de cosa vista y vivida y son equiparables a lo mejor que haya salido de la misma pluma.

En su concepto de la fatalidad, Reyles es un escritor típicamente romántico, ya que es en esta escuela donde encontramos una cantidad mayor de tragedias inmotivadas, en oposición a la escuela clásica en la cual hay una justificación moral en todo desenlace. Y ni siquiera se podría argüir que Reyles emite las ciegas fuerzas naturales porque

él mismo expresó su sentir en forma irrefutable cuando dijo parafraseando a Wilde: "El arte empieza allí donde acaba la naturaleza".

Reyles conoce casi toda la novela europea moderna; en sus conferencias cita copiosamente a Proust, Joyce, Giroudaux, Jules Romains, Valéry, etc.

Ya insinuamos que en Reyles, a juicio de su compatriota Zum Felde, se adivina la presencia de M. Proust en la postura final de la novela: una especie de "búsqueda del tiempo perdido", esa noción patética del tiempo; pero, en realidad, se trata de una evolución lógica de su momento, de una posición natural y espontánea. Todos los escritores, en ciertos pasajes de su vida, bosquejan memorias, recuerdos de infancia. Toda realización artística es una búsqueda angustiada, un intento de capturar el tiempo fugitivo.

"UNA MUJER PASO" (1936) .

El último de su serie de cuentos apareció también, como "El Pial", en el diario La Nación de Buenos Aires, en 1936.

"La creación bien templada y los personajes de carácter refinado y actual serán desarrollados en la novela "A batallas de amor, campo de pluma" —expresa A. Guillot en su "Creación literaria de Reyles".

"A BATALLAS DE AMOR, CAMPO DE PLUMA" (1939) o "Una trilogía de amor erótico".

Es la última novela de Reyles, publicada —como su libro de ensayos "Ego Sum"— pocos meses después de su deceso.

"Es una novela apasionante, estructurada con vigor. Libro erótico, ultra-sensual que, a momentos resulta de innecesaria crudeza y vivo en demasía, y a su propósito, se ha empleado la palabra "decadencia" —dice Josefina Larena Acevedo de Blixen.

Conociendo sus temas literarios y sus preferencias estéticas, creeríamos que esta novela erótica no fue escrita por Reyles, porque ella se aparta total y contrariamente al autor de "El Embrujo" y de "El Gaucho Florido".

Zum Felde justifica su tonalidad erótica afirmando que la novela es para el autor "como una reserva de fuego psíquico para calentar el invierno de la senectud". Casanova, en la vejez, se consoló escribiendo sus Memorias. Es una forma de revivir. Pero, desgraciadamente, "este erotismo que campea en la novela no está

pasado por los alambiques de la destilación” agrega Zum Felde en su “Proceso Intelectual del Uruguay”.

Al escribir este apéndice novelístico, muy fuera de la órbita estética de Reyles, cometió el autor dos errores fundamentales: abandonar su género noble y medido al publicar esta novela audaz e impura; y, en segundo lugar, no haber cuidado bastante el estilo. Por eso parece una obra improvisada. Hay, contradictoriamente, pasajes plagados de errores y de frases banales, y otros, bellísimos, pulidos y pensados a fondo.

La trama no carece de unidad, ni son pobres las escenas ni flojos los desenlaces.

“El libro refleja la lucha anímica del autor que aspira a ponerse a tono con la época, por un lado y porque Reyles buscaba el equilibrio emocional que rompiera el brusco cambio de vida al que obligara la inacción de sus últimos años” expresa Josefina Lerena Acevedo.

Y prosigue a continuación: “A batallas de amor, campo de pluma” no fue escrito a última hora, sino que tiene un intervalo de siete u ocho años de elaboración. Y estas circunstancias explican, aunqu no excusan esas alzas y bajas de estilo y tal vez esos mismos campanillazos que sacuden el libro como para dar la impresión fuerte, violenta, chocante, que no se encuentra en ningún otro libro suyo”.

Su argumento —distribuido en xxiv capítulos y un epílogo —es el siguiente:

Pepe Arbiza, abogado, de cuarenta y cinco años, es un personaje calavera, rico y donjuanesco de la bohemia bonaerense, que de la noche a la mañana se ve próximo a la miseria y enfermo de ciática, por lo que debe refugiarse en su estanzuela “Talapenda”, que es su único bien raíz. Su convalecencia física y espiritual es larga y angustiosa. Comprende que su única salvación es “Talapenda”. Se entrega junto a Ciriaco, el leal negro que lo acompaña, al trabajo de su campo que había visto siempre indiferentemente. Goza aquí descubriendo cosas pequeñas y simples. Para completar su nueva felicidad, Pepe pide a Pichona —su esposa que se encuentra en París— que regrese a su lado, pero le asaltan dudas: ¿Será capaz de ser feliz nuevamente junto a Pichona y hacerla dichosa en ese medio más o menos desvalido que le queda? ¿Aceptará la encopetada mujer compartir su pobreza?

Pichona llega, pero todo le es indiferente ahora e incluso la presencia de su esposo, a quien sólo tiene lástima. Le expresa que

no viene a quedarse, ya que ama a un joven comunista a quien conoció en el barco durante su regreso.

Pepe, que ama entrañablemente a Pichona, sufre con esta declaración pero —como hombre vividor y amante— no puede rogarle que se quede. Pichona también se da cuenta que todavía quiere a Pepe, al que ve ahora tan indiferente pero siempre orgulloso. Se producen largos soliloquios interiores en que los protagonistas tratan de descubrir los pensamientos del otro.

Pepe y Pichona pasan la tarde juntos. Recorren sus campos; sufren pero no transigen. Pepe recuerda que “las batallas de amor” se ganan teniendo las valijas listas para partir —como él lo hacía— pero ahora quien tiene las maletas listas es su esposa. ¿Cómo pueden cambiar tanto los papeles? Al partir Pichona, Pepe desfallece.

Pepe se queda sólo con sus recuerdos. Revive en su mente las circunstancias de cómo conoció a Pichona, sus amores —más cerebrales que sensuales— y de cómo, a pesar de sus reconocidas cualidades donjuanescas —no avanzaba gran cosa en sus amores con Pichona— por la sencilla razón de que ella representa “el antidonjuanismo” o “un donjuanismo femenino”.

Al final, los amantes transigen en sus conceptos del amor y se casan con el compromiso de mantener la libertad en el amor más que la obligación de esposos. Después de un dilatado viaje de bodas por Europa, a su regreso Pepe vuelve a ser el mismo calavera de antes. Pichona, que es una mujer de gran carácter y que aspira a la posesión absoluta de la felicidad, al darse cuenta de su equivocación pide el divorcio a Pepe y regresa a Europa. Hasta aquí los recuerdos del marido en su soledad de “Talapenda”.

El único amigo que mantiene cerca de sí Pepe es el doctor Agüero que lo asistió durante su enfermedad y quien —conocedor de los problemas conyugales de su paciente— trata de justificar la posición de Pichona.

Pichona regresa al día siguiente a fin de cuidar a Pepe, a quien encuentra desmejorado e indeciso ante sus emociones. Ambos duermen en piezas separadas. Pichona sigue queriendo a su ex esposo, pero desde fuera de su corazón. Lo compadece sobre todo, pero no acepta sus besos. Desea ser fiel al amor de Iván —el joven comunista que conoció en su regreso. Aquí se produce un clima intenso de psiquismo progresivo: Pepe y Pichona se quieren aún, pero temen franquearse. Se huyen y se recelan. Se producen grandes monólogos internos. Se agrava en el caso del marido, quien desea a su ex esposa.

Cora, amiga íntima de Pichona y Pepe —que viene a pasar unas vacaciones a Talapenda— rompe, en cierto grado, esta situación. Se impone la conversación y discusión de temas como la religión, los deportes, el nudismo, el homosexualismo, etc. Pepe sigue pensando en Pichona y en su opulencia ida. Pichona trata de olvidar a Iván y volver a querer a Pepe.

Pepe, impulsado por su erotismo fallido, atisba por la cerradura de la puerta a su mujer cuando ésta se desnuda, y quien duerme con Cora.

Pichona confiesa a su amiga que a pesar de que quiere a Pepe no puede entregarse a él “porque su amor carnal se lo llevó el fantasma” (Iván).

Pichona y Cora, en la intimidad de su dormitorio, recuerdan sus vidas y sus amores, narrados espontánea y abiertamente, sin tapujos ni prejuicios sociales.

Pichona acepta acostarse con Pepe, pero no puede entregársele a pesar que también lo desea. Problemas psíquicos inhibidos. Pepe tampoco se atreve a demostrar su apetencia sexual. Empieza a pensar en el suicidio.

Llega el Año Nuevo; festejan nuestros tres amigos con champagne. Parecen recobrar su integridad anímica y haber superado sus inquietudes. Pichona parece definitivamente entregada a Pepe, pero de pronto sale corriendo y llorando: ha recordado a Iván —el fantasma. Todos se van a acostar, amargados y desilusionados. Las dos mujeres invitan a Pepe a su cuarto a seguir bebiendo champagne. Luego, impulsados por el alcohol y el erotismo reprimido convidan a Pepe se acueste al medio de ellas. Escenas de orgía y lujuria que terminan con la posesión de Cora, mientras Pichona no capta la realidad en su afán de regreso espiritual hacia Iván.

Se suceden largos capítulos de suspenso y de huida de la realidad por parte de los tres personajes: Cora, pretende olvidar lo sucedido en la noche pasada y se esfuerza por hacer creer a Pepe que ha sido un sueño de él. Pepe está seguro de lo acontecido, pero duda por el empeño de Cora. Pichona, algo sospecha, pero se aparta pronto, abandonando la posibilidad de ello. Hay desconfianza y celos triples.

Largo tiempo después y aprovechando que Pepe ha salido, Cora y Pichona analizan y confiesan su situación. Cora confiesa que está encinta. Pichona renuncia a Pepe para que se case con su amiga. Ambas lo quieren, pero no desean tampoco separarse. Resuelven fugarse ambas a Buenos Aires,

Tratan de engañar a Pepe, pero éste ha oído su conversación. No las culpa porque él tiene la culpa de todo. Cora confiesa que lo quiere, pero que no podrá vivir con él. Pepe comienza a darse de golpes y se aturde. Cora lo atiende y Pichona corre en busca de árnica; cuando vuelve los encuentra en una escena de apasionado dramatismo. No siente odio, sino liberación y alegría, pues, la acerca a su fantasma postergado.

Pichona se va a Buenos Aires. Pepe se casa con Cora. Las dos amigas se escriben periódicamente. Cora pide a su amiga que regrese a la estanzuela. Pepe también le pide lo mismo. Pichona sabe que si regresa, a la larga se convertirá en amante de Pepe.

Pichona, para no delinquir, comienza a flirtear con Benito Torres Méndez, un joven argentino, rico, ex diputado, serio y bueno y quien siempre estuvo enamorado de la elegante y atractiva mujer, sin habérselo confesado nunca. Ambos se comprometen. Pepe, al saberlo, en Talapenda, se vuelve loco: es una traición para él y para Cora; se romperá el triángulo de amor necesario. Pepe parte a Buenos Aires en auto y Cora, en tren, después de avisar a Pichona de lo sucedido.

Pichona y Benito se casan y Cora, que ha abandonado a Pepe, se va a vivir con su amiga a la capital argentina.

Pepe ha quedado nuevamente solo en sus pagos. Se vuelve bebedor y morfinómano. Le queda poco de vida. Recibe un telegrama que le comunica la muerte de un hermano y donde se le nombra único heredero. Es tarde. Semiborracho ve los cuerpos de sus mujeres que lo llaman y los sigue hasta la laguna, donde se ahoga.

Cora y Pichona son felices junto a sus maridos, el doctor Agüero y Nito, excelentes esposos, buenos padres de familia, pero malos amantes. Las dos mujeres recuerdan a Pepe, quien ahora es el fantasma necesario de ambas.

Como apreciamos, esta novela última de Reyles es de un tema poco común en su literatura, el cual se agrava y complica con las largas descripciones eróticas y sensualistas y, aún más, por los diálogos y los monólogos que se van entremezclando. Por ejemplo, así piensa Pepe en un pasaje de la novela.

“Hace dos días —díjose— cuando me telegrafió su llegada, estaba casi arrepentido de haberla llamado, y ahora que me ha confesado su amor por otro, platónico, pero amor al fin, y que quizá me ha engañado (no lo creo, en ese caso, no hubiera venido, aunque tratándose de mujeres, lo más absurdo es posible), siento que la quiero con pa-

sión, como siendo intachable y amándome, nunca la quise y que rabio de celos”.

Es bien palpable en “A batallas de amor, campo de pluma” el donjuanismo de Pichona, en el sentido de amar activamente y decidir su parte, razonadamente:

—“¿Nos casamos?” —preguntó él ansioso.

—“Nos casamos —contestó ella mirándolo amorosamente. Te pido que seas leal. ¿No te arrepentirás después? ¿No creerás que es la derrota de don Juan? Mira que yo me entregaré a ti aun sin casarme. No quiero que me compres y te ates con el casorio. Querernos libremente, ¿no sería el ideal?”.

O más adelante:

—“Ahí tienes lo que quería de tu boca (dice Pichona). ¡Cuánto te lo agradezco! Pero el matrimonio mata el amor porque es obligación. Y yo quiero amor. . . y tú también. Te veo como amante, como marido, no”.

El estilo, a pesar de ser descuidado y poco expresivo, a ratos adquiere colorido y logra Reyles figuras de palabras que entonan su prosa:

“El marco de la ventana semeja un cuadro de caballete. A medida que agoniza la tarde, el cuadro se patina, adquiere tono violetas, cárdenos, vinosos, le salen ojeras, y cuando anochece es como si un párpado se ha cerrado sobre él”.

“Ha cesado de llover, el sol barniza de luz el paisaje, la mañana sale del baño toda rosada”.

“Los ruidos del campo llegan a él apagados, amortecinos, como el bordoneo lejano, muy lejano, de una guitarra”.

“El horizonte lejano lucía esos colores desmayados y enfermos de las piedras que mueren, el coral, la turquesa. . .”.

“La luna bailaba en el cielo límpido como un zafiro, la laguna parecía un disforme espejo de plata bruñida”.

También logra Reyles algunas descripciones de paisaje, bastante bellas:

“Por la noche Pepe sale a pasearse por el parque abandonado. Noche diáfana, que deja ver el perfil de los troncos y las copas de los árboles. El paisaje parece enorme camafeo trabajado en una alunita. Las calles cubiertas de yuyos y opulentas matas de espartillo apenas e columbran. Ni chispa de viento. El cielo se divierte como el juego de luces de las estrellas y las gasas brillantadas de la vía láctea. El

viejo algarrobo, que ha cobijado el rancho primitivo, parece engarzado en plata”.

“El sol alto doraba las calles del jardín y le ponía a las aguas de color lodoso, un esmalte tornasolado. En el cielo sólo se veían algunas nubes redondas y blanquísimas como grandes bolas de algodón”.

E. Anderson Imbert en su “Historia de la Literatura Hispano-americana” encuentra en esta novela rasgos de M. Proust, especialmente, en la escena en que Pepe espía los juegos eróticos de Cora y Pichona.

HIPÓLITO GONZÁLEZ.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL

1. REYLES, CARLOS. *La Muerte del Cisne*. París, Sociedad de Ediciones Literarias, Librería Paul Ollendorff, S. A.
2. REYLES, CARLOS. *Diálogos Olímpicos*. Buenos Aires. Casa Peuser con Ilustraciones de López Naguil, 1918.
3. REYLES, CARLOS. *Incitaciones*. Santiago, Ed. Ercilla, 1936.
4. REYLES, CARLOS. *Ego Sum*. Buenos Aires, Ed. Sopena, 1939.
5. REYLES, CARLOS. *Mansilla*. En *Academias y otros Ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cía. S. A.
6. REYLES, CARLOS. *Beba*. Santiago, Ed. Ercilla, 1936.
7. REYLES, CARLOS. *La Odisea de Perucho*, en *Academias y otros Ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cía S. A.
8. REYLES, CARLOS. *Academias y otros Ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cía. S. A.
9. REYLES, CARLOS. *La Raza de Caín*. Montevideo, Impr. Artística de Dornaleche y Reyes S. A.
10. REYLES, CARLOS. *Capricho de Goya* en *Academias y otros Ensayos*. Montevideo, Claudio García y Cía. S. A.
11. REYLES, CARLOS. *El Terruño*. Madrid, Soc. Gral. Esp. de Librerías, S. A., 1927.
12. REYLES, CARLOS. *El Embrujo de Sevilla*. Madrid, Soc. Gral. Esp. de Librería S. A., 1922.
13. REYLES, CARLOS. *El gaucho Florido*. Santiago, Ed. Ercilla, 1936.
14. REYLES, CARLOS. *A batallas de amor... campo de pluma*. Buenos Aires, Ed. Sopena, 1939.

BIBLIOGRAFÍA ESPECIAL

1. ACEVEDO DE BLIXEN, JOSEFINA LERENA. *Reyles*. Montevideo, Biblioteca de Cultura Uruguaya. Impresora L. I. G. U., 1943.
2. ACOSTA, CRISPO (LAUXAR). *Carlos Reyles*. Montevideo, Revista “La Cruz del Sur”, Nº 31, 1938.
3. ALEGRÍA, FERNANDO. *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana* México, Ed. de Andrea, Manuales Studium, Vol. 10, 1959.

4. ALLEN, MARTHA. *La personalidad de C. Reyles*. Revista Iberoamericana, 1947.
5. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, Breviario N° 89, 1954.
6. ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Estudios sobre escritores de América*. Buenos Aires, Ed. Raigal, 1954.
7. ARGÜELLO, SANTIAGO. *Modernismo y modernistas*. Guatemala, Ed. Stgo. Argüello, 1935.
8. BARBAGELATA, HUGO D. *La novela y el cuento en Hispanoamérica*. Montevideo, Talleres Gráficos de Enrique Miguez y Cía, 1947.
9. BAZÍN, ROBERT. *Historia de la Literatura Americana en lengua española*. Trad. de Jofesina A. de Vázquez. Buenos Aires, Ed. Nova, 1958.
10. BERENJER CARISONO, ARTURO y BOGLIANO, JORGE. *Medio siglo de Literatura Americana*. Madrid, Edic. Cultura Hispánica (Instituto de Cultura Hispánica), 1952.
11. CAILLAVA, DOMINGO A. *Historia de la Literatura Gauchesca en el Uruguay*, Montevideo, Claudio García y Cía., Ed. (Biblioteca Rodó), 1945.
12. COESTER, ALFRED. *Historia Literaria de la América Española*. Madrid, Librería y Casa Ed. Hernando, S. A., 1929.
13. CONI, EMILIO A. *Contribución a la historia del gaucho*. Buenos Aires, 1937.
14. CLULOW, ALFREDO. *La Novela en América*. Buenos Aires, en Rev. "Nosotros", N° 180, mayo, año XVIII, 1924.
15. CLULOW, ALFREDO. *Carlos Reyles*. Montevideo, Tall. Gráf. F. Percia Valle, 1923. (Conferencia pronunciada en el Ateneo de Montevideo, el 19 de septiembre de 1922).
16. DAIREAUX, MAX. *Panorama de la Littérature hispano-américaine*. París, Editions K. P. A., 1930.
17. DÍAZ PLAJA, GUILLERMO. *Modernismo frente a Noventa y ocho*. Madrid, Espasa Calpe, S. A., 1951.
18. FSCO SANSONE, NICOLÁS. *Antología y crítica de Literatura Uruguaya*. Montevideo, Colección Cultura, 1940.
19. GARCÍA CALDERÓN, VENTURA. *Semblanzas de América*. Madrid, Ed. Rev. Hispano-Americana, "Cervantes", Bibl. Ariel, S. A.
20. GOLDBERG, ISAAC. *La Literatura hispanoamericana*. (Versión cast. de R. Cansinos-Assens), Madrid, Ed. América, S. A.
21. GONZÁLEZ, MANUEL PEDRO. *Fichero*. (Índice hispanoamericano). La Habana, n "Revista Bimestre Cubana", julio-agosto, 1934.
22. GUILLLOT MUÑOZ, ALVARO. *Estudio sobre C. Reyles*, en "Historia Sintética de la Literatura Uruguaya", de C. Reyles, Montevideo, Alfredo Vita, E., 1931.
23. HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949. (Trad. de J. Díez-Canedo).
24. HENRÍQUEZ UREÑA, PEDRO. *Literary Currents in Hispanic America*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1946.
25. HENRÍQUEZ UREÑA, MAX. *Breve Historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
26. KUPAREO, RAIMUNDO. *Estética de la Novela*. Santiago, U. Católica de Chile, 1955.
27. LASPLACES, ALBERTO. *Opiniones Literarias*. Montevideo, Claudio García, Ed., 1919.

28. LEGUIZAMÓN, JULIO A. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Buenos Aires, Editoriales Reunidas, S. A., 1945.
29. LUISI, LUISA. *Escritores Uruguayos, Carlos Reyles, novelista*. Buenos Aires, en Rev. "Nosotros" N.os 158 y 159, julio-agosto, 1922.
30. MAÑACH, JORGE. *La literatura de hoy, Carlos Reyles*. Nueva York, Rev. Hispánica Moderna, año v, N° 1, enero, 1939.
31. MEAD, ROBERT G. *Breve Historia del Ensayo Hispanoamericano*. México, Ed. de Andrea, Manuales Studium N° 3, 1956.
32. MONCUIÓ, LUIS. *Estudios sobre Literatura Hispanoamericana*. México, Ed. de Andrea, Manuales Studium N° 20, 1958.
33. MONTERDE, FRANCISCO. *Novelistas Hispanoamericanos (del Prerromanticismo a la iniciación del Realismo)*. México, Seleccionada Hispanoamericana, 1943.
34. ORLANDI, JULIO. *Literatura Hispanoamericana*. Santiago, Ed. del Pacífico, S. A., 1963.
35. PÉREZ PETIT, VÍCTOR. *El Embrujo de Sevilla, de Carlos Reyles*, en Rev. "Nosotros", N° 33 (Segunda Epoca), dic., 1938.
36. PRAMPOLINI, SANTIAGO. *Historia Universal de la Literatura*, vol. XII. (Trad. Dante Ponzanelli). Buenos Aires, Uteha-Argentina, 1941.
37. RAMA, ANGEL. *Prólogo a El Terruño y Primitivo*. Montevideo, Bibl. de Clásicos Uruguayos, vol. 3, Bibl. Artigas, 1953.
38. Revista *Atenea*. Santiago, agosto de 1938, N° 158 (ver Notas del mes: Carlos Reyles, págs. 341-343).
39. RODÓ, JOSÉ E. *Carta Prólogo a La Raza de Caín*. Santiago, Ed. Ercilla, 1937.
40. RODÓ, JOSÉ E. *El Mirador de Próspero*. Barcelona, Edit. Cervantes, 1928.
41. RODÓ, JOSÉ E. *La Novela Nueva*. Montevideo, Ed. Minerva, Máximo García, Edit., sept., 1919.
42. RODÓ, JOSÉ E. *Prólogo a El Terruño en Fusco Salsone, Nicolás: Antología y crítica de Literatura Uruguaya*. Montevideo, Col. Cultura, 1940.
43. ROXLO, CARLOS. *Historia Crítica de la Literatura Uruguaya*. Montevideo, A. Barreiro y Ramos, Editor Librería Nacional, 1913.
44. SALAVERRI, VICENTE A. *Florilegio de prosistas uruguayos*. Valencia, Ed. Cervantes, 1918.
45. SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. *Proceso y contenido de la novela Hispanoamericana*. Madrid, Bibl. Romántica Hispánica. Edit. Gredos, 1953.
46. SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO. *Historia de la Literatura Americana*. Santiago, Ed. Ercilla, 1940.
47. SANÍN CANO, BALDOMERO. *Sobre una Novela de Carlos Reyles*, en Rev. "Sur", agosto, 1936, año VI, Buenos Aires, 1936.
48. SAZ, AGUSTÍN DEL. *Resumen de Historia de la Novela Hispanoamericana*. Barcelona, Ed. Atlántida, S. A., 1949.
49. SCARONE, ARTURO. *Uruguayos Contemporáneos*, Montevideo, Casa A. Barreira y Ramos, S. A., 1937.
50. TORRES RÍOSECO, ARTURO. *Novelistas contemporáneos de América*. Santiago, Ed. Nascimento, 1939.
51. TORRES RÍOSECO, ARTURO. *La Novela en la América Hispánica*. Berkeley California, University of California Publications in Modern Philology, vol. 21, N° 2, 1941.
52. TORRES RÍOSECO, ARTURO. *La Gran Literatura Iberoamericana*. Buenos Aires, Emecé Editores, S. A., 1945.

-
53. TORRES RÍOSECO, ARTURO. *Ensayos sobre Literatura Latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
 54. VALERA, JUAN. *Cartas Americanas*, en *Obras Completas*. Madrid, Edic. Aguilar, 1942.
 55. VILLAGRÁN BUSTAMANTE, HÉCTOR. *Perfil de Carlos Reyles*, en *Rev. Nacional*, año II, Nº 14, Montevideo, febrero, 1939.
 56. VITIER, MEDARDO. *Del Ensayo Americano*. México, Fondo de Cultura Económica, Colecc. Tierra Firme, 1945.
 57. YÁÑEZ, AGUSTÍN. *El contenido social de la Literatura Iberoamericana*, en *Rev. Jornadas*, Nº 14, de El Colegio de México (Centro de Estudios Sociales), México, S. A.
 58. ZUM FELDE, ALBERTO. *El problema de la cultura americana*. Buenos Aires, Ed. Losada, S. A., 1943.
 59. ZUM FELDE, ALBERTO. *En el primer aniversario de la muerte de Reyles*, en *Rev. Nacional*, año II, Montevideo, julio, 1939.
 60. ZUM FELDE, ALBERTO. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo, Ed. Claridad, 1941.
 61. ZUM FELDE, ALBERTO. *La Literatura del Uruguay*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la U. de Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1939.
 62. ZUM FELDE, ALBERTO. *Indice Crítico de la Literatura Hispanoamericana*. (El Ensayo y la Crítica, tomo I y La Narrativa, tomo II). México, Ed. Guaraní, 1959.