

Comentarios sobre Carlos Reyles

ALFREDO de Musset creía que el espacio de tiempo que encierran dos semanas es bastante para quitar actualidad a la muerte de un hombre ilustre; de tal manera la vida nos arrebatada en su vuelo vertiginoso, y de tal manera es tornadizo y olvida el mundo.

Et dans ce pays-ci quinze jours, je le sais,
Font d'une mort récente une vieille nouvelle.

No habrá de decirse esto de Carlos Reyles. Siempre será oportuno hablar de este gran escritor, un si es no es filósofo, que por su cultura, sus gustos, sus inclinaciones y la forma como construyó su vida, sin que ello sea olvidar su recia raíz castiza, recuerda a los grandes señores del Renacimiento italiano, los Médici, los Salviatti, los Rucellai, los Sforza, mitad aventureros, mitad humanistas, pero antes que otra cosa hombres de arte y de sensibilidad refinada. Siempre será tiempo también de hablar de sus novelas, algunas de las cuales tienen mucho color épico. Es sabido que con esta clase de epopeya más que con la gran epopeya es como, a veces, se traza la historia del alma de los pueblos. La gran epopeya es generalmente heroica; canta la gloria, la guerra, el honor de las naciones y de los hombres, y suele callar lo que dice esta otra que ha sido llamada por algunos preceptistas con poca propiedad "epopeya burguesa", y a la que el novelista dió tal trascendencia histórica y social que, de una de sus más bellas novelas, "El Embrujo de Sevilla", dijo que con ella se proponía pintar lo que la raza de Don Pedro el Cruel y Felipe II tiene aún de violenta, fanática, triste y lúbrica.

No es una novedad en las ficciones de este escritor el acento épico. "El Terruño" y "El Gaucho Florido", novelas

de fuerte color realista, tienen ese carácter, pues, a vuelta de descripciones, disertaciones y psicología toman trazas de trascendencia social y sus personajes se convierten en tipos genéricos del medio ambiente nacional. Otra de sus novelas, que no va en zaga a ninguna de sus obras en valor artístico y hondura humana, nos referimos a "La Raza de Caín", abarca, dentro de la universalidad psicológica de sus personajes, algunos de los tipos, también genéricos, de la sociedad del siglo XIX. Sus famosas academias: "Primitivo", "El Extraño" y "El Sueño de Rapiña", y su primera novela, "Beba", escrita ésta en plena boga del naturalismo, ofrecen caracteres semejantes, aunque cada una de ellas refleja una manera diversa de novelar.

"El Extraño" anuncia ya "La Raza de Caín" con su factura, su psicología y su estilo; están concebidas, una y otra, bajo la influencia de Bourget y Barrés; a pesar de la fuerza de realidad que hay en ellas, el romanticismo mundano y elegante del novelista psicólogo del *faubourg Saint Germain* y del dandi de *Un homme libre* ha penetrado la substancia de la novela y le ha impreso un sello aristocrático y de buen tono.

Digamos ya que estos libros inician en la historia literaria del Uruguay esa forma de novelar en que la introspección y el auto análisis 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 distinción verbal de sus maestros y aún ha agregado a ello algo de lo sombríamente pintoresco de Balzac. Estas novelas alcanzan casi siempre en las confidencias y confesiones tono autobiográfico; los soliloquios adquieren el acento de páginas de diario íntimo a lo Amiel; los personajes, aunque diversificados y estilizados tienen inconfundible aire de familia; los caracteres son dúPLICAS más o menos disfrazadas de un tipo central: Guzmán, personaje que comenzó a vivir y mirarse vivir con enfermiza morosidad en "El Extraño" para torturarse y alcanzar carácter épico en "La Raza de Caín". Es este un Hamlet moderno, un intoxicado de civilización y cultura que lleva en su mórbida sensibilidad todos los estigmas de esa raza de inquietos, ansiosos y atormen-

tados que se llaman René, Werther, Adolfo, Obermann, y que Bourget refundió en el Paul Larcher de la *Physiologie de l'amour moderne* y en el Robert Greslou de *Le Disciple*, y Huysmans en el Des Esseintes de *A Rebours*. El protervo Casio, otro de sus personajes, aunque advenedizo, pertenece a la misma raza. La fábula le aproxima a aquella familia de aves de presa que se llaman Rastignac, Julián Sorel o Antoni y que trinfadores, o vencidos como en este caso, tienen el alma torturada por la ambición no satisfecha, por el deseo de venganza no saciado, por el odio no extinguido, por la humillación bebida hasta las heces. La Taciturna, trasunto de Eleonora, de Corina, de Mariana, de Ligeia, muchedumbre de mujeres fatales en quienes la belleza tiene algo de sepulcral y en quienes el amor conduce a la locura y a la muerte, es flor del mismo invernadero. Este mundo novelesco es así: una galería, un poco a lo museo Grevin, de almas modernas, atormentadas por el "mal del siglo".

En sus demás novelas este sabor a "mal del siglo", este perfume acre y perverso, sin extinguirse, se atenuaron, dominados por el factor objetivo o el color local. Este disector de almas que perteneció a la raza de que habla un crítico, "formada por los inquietos lúcidos entre los cuales se han reclutado siempre los grandes pintores de pasiones", vióse obligado a pintar, además de los paisajes del alma, los paisajes de la naturaleza y de la vida; pero siempre conservó el acento, la profundidad y el estilo.

Este estilo es cosa con que el autor selló, como con propio troquel, no solamente su obra literaria, si que también su manera de vivir, de pensar, y hasta los objetos de que se rodeó en su mundo doméstico. Decía Teófilo Gautier que Leconte de Lisle poseía un cuño en el que estaba grabada su esfígie y que con él acuñaba toda su moneda, fuera ella de oro, de plata o de bronce. Cosa semejante le ocurría a nuestro novelista; pero este cuño fué grabado con un buril más agudo y por una mano más recia; el trazo es más hondo. el

claroscuro más intenso, el sentimiento más patético. La vida del hombre, dramática, atormentada, llena de contrastes, se ciñó a ese estilo, y, a haberla él historiado en un diario o en una autobiografía, surgiría ella con la fuerza y el relieve de la mejor de sus novelas. Este estilo masculino que procede de fuentes raciales estuvo también en su manera de pensar. Realizó este noble ejercicio en profundidad, con rara intrepidez y, para no desmentir su estirpe, lo hizo con el rigor lógico de un escolástico aunque con la libertad de un filósofo de la escuela de Erasmo. El estilo de su pensamiento tiene la misma fuerza dramática que su vida y aún ha de verse ello en su acción rectilínea, aguda, pertinaz y siempre sostenida por viril orgullo, y en sus gustos objetivos; en su amor al arte castizo sin artificios de escuela, a las formas un poco bárbaras, a los colores un poco primitivos, a todo aquello que es fruto espontáneo del poder creador y expresa fuerza de pensamiento, de sentimiento o de pasión. ¿Qué de extrañar es que esta psicología y esta como ordenación superior hayan dado lugar a la creación de una manera personal que, en la individualidad, se llama carácter y, en la obra literaria, estilo?

Para definir este carácter fuerza sería repetir lo que ya dijimos en un momento solemne, (1) pues no hay manera de eludir este complejo humano. Aunque otras fueran las palabras, el concepto sería el mismo.

El estilo literario fué el hombre: recio, ceñido, con algo de la austeridad herreriana y mucho de la grandeza barroca; enriquecido con primores del léxico y del buen decir castizos; integralmente masculino, pero sacudido por espasmos de violenta sensibilidad. El monólogo imprime a veces al lenguaje la complejidad de la casuística introspectiva que agota el análisis y hace que la forma adquiera atormentado acento. En las descripciones fluye, preciso y nítido, con claridad latina, tocado por la gran tradición castellana en la que el orden

(1) Nos referimos al discurso que pronunciamos en el acto de ser inhumados los restos de Carlos Reyles, cuyo texto se halla al fin de este estudio.

de la sintaxis y la armonía fonética son elementos primordiales. Mas en todo esto, ya sea cuando hincha el idioma el turbión pasional o cuando aquél refleja la serenidad del cuadro objetivo o el encalmado paisaje interior, se advierte siempre la contención, el recato, la elegancia pulcra pero simple del dandi.

*
* *

El dolor que atormentó la vida del hombre ensombreció también la visión del pensador. Conoció éste los angustiosos laberintos de la especulación filosófica y sus engañosos corredores le llevaron a la inquietud esencial, a ese estado de ansiedad espiritual que lo mismo conduce a la conversión que a la negación integral. Evadido del dogma y de la metafísica blasonó de ateo y materialista, tal vez sin ser una y otra cosa, y quiso sustituir los valores seculares por nuevas sustancias que él llamó fuerza, acción, energía, oro. Ocurrió esto antes de la boga de James, Boutroux y Bergson y, sobre todo, antes de la Gran Guerra que fué el crisol donde se transmutaron los metales de las filosofías negativas para dar vida al formidable renacimiento espiritualista y religioso que, a partir de 1914, conmovió todas las fuerzas morales de la humanidad. Este movimiento exaltó la inquietud espiritual del filósofo, le replegó sobre sí mismo y le llevó, como a varios de los personajes de sus novelas, a "entrarse en el alma", a refugiarse en el absoluto y a embellecer con una concepción sonambúlica su desolado sistema de negación. Perdido en la *inania regna* de Spinoza, embriagado por el escepticismo esencial de los nominalistas creyó encontrar la paz en lo que él llamó nuestra divina facultad de soñar y convertir los sueños en realidades, e hizo de Don Quijote y su locura espejo del mundo y de la vida y de sus propias inquietudes espirituales. Este antiguo materialista concluyó por evadirse de toda realidad para vivir, como Amiel, entre fantasmas.

La inmersión en el absoluto le dió nuevas energías espirituales. Poco antes de morir nos escribió para definir su posición. "Me parece un tanto injusto, —nos decía—

poco preciso, tildarme de pesimista o algo equivalente; — acaso lo fui antes, luego no, — siendo yo, malgrado las apariencias, afirmativo y constructivo. Mi continuo bregar lo prueba. Creo en el hombre, creo en la vida, creo en la perfectibilidad humana y si no creyente poseo una conciencia religiosa”.

Esta pequeña confesión, si rectifica la doctrina del filósofo, afirma en cambio la preocupación del moralista que aparece evidente desde sus primeras obras. Recordemos que la posición del escritor en su novela central, “La Raza de Caín”, tiene analogía con la adoptada por su maestro Paul Bourget en *Le Disciple*. Este dedicó su novela a un joven, y en él a la juventud francesa de 1889; al hacerlo la previno en el prólogo, que es un pequeño sermón laico, contra los dos tipos sociales que se diseñaban en aquella época: el étnico que sólo buscaba gozos y triunfos y que cualquiera fuera su actividad sólo reconocía a sí mismo por Dios, principio y fin; bárbaro civilizado, embriagado de positivismo; arquetipo del *struggle for life* que tenía por alma “una máquina de calcular al servicio de una máquina de placer”; y el otro, poseedor de todas las aristocracias nerviosas y del espíritu, epicúreo intelectual y refinado, adorador del yo, buscador de sensaciones nuevas, nihilista delicado que nunca creyó ni creerá jamás en nada como no sea en los juegos de su espíritu que él “transformó en un instrumento de perversidad elegante”. Nuestro novelista lanzó su libro diez años después y lo dedicó también a la juventud de su país, pero lo hizo con estas sobrias y casi silenciosas palabras: “Respetuosa y humildemente dedico a la juventud de mi país, este libro doloroso, pero acaso saludable”. Dos líneas, apenas, pero ¡cuánta elocuencia en ellas! ¡Cómo se advierte el inmediato parentesco con la situación moral del autor de *Le Disciple*! También en el libro están los dos arquetipos humanos de que habla Bourget en su prólogo, refundidos en la raza proterva. Y está por sobre todo ello el ejemplo social trascendente, la tragedia y la catástrofe que acecha a quienes pretenden evadirse de la norma moral y humana, sea mediante el vicio y el crimen, sea mediante esa otra forma lenta de destrucción de la personalidad: el diletantismo de la sensibilidad y el

pensamiento, el cultivo enfermizo del análisis, la anulación de la voluntad.

*
* *

La publicación de la novela “La Raza de Caín” constituyó uno de los acontecimientos del año 1900. Ese acontecimiento desbordó la zona puramente literaria y tuvo repercusión general en todos los círculos. En las páginas del libro, a pesar de su color universal y de su sentido épico, el autor trazaba animados cuadros del ambiente montevideoño y de sus costumbres sociales, y describía personajes y caracteres en quienes se buscaba reconocer arbitrariamente analogías con personas conocidas amén del acentuado sabor autobiográfico que, en el orden psicológico, ya que no en la fábula, tenía la novela, lo que fué rasgo peculiar del autor. Además, este libro fué considerado como producto genuino del estado moral y espiritual de la generación que comenzó a pensar y escribir en los últimos años del siglo pasado. No se debe olvidar que Reyes dedicó a ella su novela. El autor confesaba en las breves líneas de su dedicatoria que su libro tenía un propósito moral, o por lo menos ejemplar, además de su fin estético. Sin advertirlo él y los lectores de la época, se hallaron en presencia de un documento de singular valor para juzgar el estado moral y espiritual de la juventud que ahora ha dado en ser llamada “novecentista”. Agreguemos, por fin, que este aspecto moral y espiritual de la novela de Reyes tiene paralelismo con el que inspiró a Rodó su ensayo “El que vendrá”.

Comencemos por decir, a título informativo, que “La Raza de Caín” fué impresa en la Imprenta Artística de Dornaleche y Reyes y que la impresión fué terminada en el mes de setiembre de 1900. El libro consta de 442 páginas en octavo, impresas con tipo elzeviriano, cuerpo 12, en papel apergaminado que imita los antiguos papeles batidos a mano. Trae al frente un retrato del autor grabado al agua fuerte por el artista italiano Alfonso Bosco, impreso en tinta sepia. Del mismo artista son la portada, los dibujos de los cabezales de los capítulos y las mayúsculas historiadas y viñetas que orna-

mentan esta edición, lo cual responde a una acentuada modalidad del carácter de Reyles, que en todos los actos de su vida puso un sello de dandismo.

La colaboración artística de Bosco en este libro ofrece extraordinario interés. Desde luego interés estético, puesto que se trata de un notabilísimo dibujante y de un agudo intérprete. En planchas xilográficas el maestro italiano tralujo con verdadero sentido patético, mediante símbolos y alegorías o recurriendo a la anécdota tomada del mismo libro, los personajes, los caracteres y los pasajes principales de la novela. Su sensibilidad áspera y fuerte, que se asemejaba a la de Reyles, le permitió penetrar la psicología de los protagonistas y de la fábula y el significado de la novela, y dar forma gráfica a todo ésto, creando así, junto a la versión literaria, la versión plástica de la creación del novelista.

Mas, si la interpretación de Bosco ofrece singular interés, no es menos singular el que ofrecen la forma y los elementos usados por el artista para realizar su obra. Este aspecto plástico es también un documento de extraordinario valor para conocer un momento, que fué fugaz en la historia del arte, y que coincide precisamente con la época en que apareció este libro. Nos referimos a lo que a principio del siglo fué llamado *art nouveau*, brevísimo episodio que alcanzó por igual a la arquitectura, la pintura, la escultura y las artes decorativas y suntuarias, sin excluir el moblaje, los objetos de adorno, el *biblot*, la orfebrería, las joyas y hasta las modas femeninas.

Imprimiéndole la vigorosa fuerza de su temperamento, Bosco utilizó las atormentadas líneas y lacerías del *art nouveau* que tan bien cuadraban a la complicada novela de Reyles, para hacer con ellas recuadros, comentarios de las dramáticas figuras de los protagonistas, envolver las mayúsculas con que se inician los capítulos o vestir las alegorías con que terminan, utilizando generalmente monstruosas flores de pesadilla que parecen cultivadas en el trágico jardín de Nathaniel Hawthorne o en el turbador invernáculo de Baudelaire.

Bosco dibujó también el *affiche* con que fué anunciada la novela de Reyles, medio de publicidad que por primera vez se empleó entonces en nuestro país. En este cartel anunciador el artista italiano reprodujo la trágica imagen de Caín

dentro del mismo concepto que informa las ilustraciones del libro. El fratricida, roído por el remordimiento, con el ceño plegado y la torva y dolorosa mirada puesta en la invisible pero implacable pupila que lo mira sin cesar, aparece en actitud angustiosa, el mentón apoyado en la crispada mano. El recio tronco desnudo se proyecta sobre el oscuro fondo formado por cárdenos nublados que parecen plegarse a la espalda del culpable como las membranosas alas del ángel protervo. Este cartel, pintado con colores primarios, apareció antes de terminar el año 1900 en las vidrieras de las librerías de Montevideo junto a los ejemplares recién impresos de "La Raza de Caín". Un ejemplar impreso en raso figuró en la exposición de *affiches* que en aquella época se realizó en el Ateneo.



"La Raza de Caín" tuvo pleno éxito crítico en las revistas y diarios de la época. Recordando aquellos tiempos, me decía Carlos Reyles en una carta que me dirigió el 12 de enero de 1938, esto es, pocos meses antes de morir: "No olvido que el de Rodó y el suyo fueron los mejores artículos que en América se escribieron sobre "La Raza de Caín", libro doloroso y pesimista, lo que testimonia la amplitud de su criterio". El juicio de Rodó era el de un maestro — ya había aparecido "Ariel" — y fué por lo tanto, digno del crítico y del novelista. El mío, sobre el cual ha corrido más de medio siglo, era el de un joven que nunca soñó que su artículo pudiera ser juzgado tan generosamente por Reyles. Ese juicio lo publiqué en el N.º 2, de fecha diciembre de 1900, (tomo I, pág. 29), de la revista mensual "Vida Moderna" que fundamos y dirigimos con Rafael Alberto Palomeque, y lo reprodujo el diario "El Siglo" que entonces dirigía el Dr. Juan Andrés Ramírez.

Acabo de leer ese artículo, después de 51 años de escrito, y en realidad juzgo que el juicio de Reyles es exagerado. Sin embargo, hay en aquella pretendida crítica algunas precisiones e intuiciones que ofrecen interés. Desde luego en el título

del artículo se indica que el libro contiene “ilustraciones modernistas” de Bosco. Esta clasificación en aquella época era un acierto, y el uso de la palabra “modernista”, que era entonces muy poco corriente, demuestra que el autor conocía su significado. Luego de algunas frases retóricas, pero en las que se advierte la lectura de autores ultramodernos entonces casi desconocidos en Montevideo, dice el artículo que Caín, “con su pupila clavada en la pupila implacable que sin cesar lo contempla, está sentado en la portada del libro, como siniestro centinela que guarda un mundo de dolor”. Agrega que la novela es un drama sombrío, real y desconsolador, y que sus personajes son “encarnaciones de la época, hijos del siglo arrancados al drama humano”, y ensaya así la definición de los personajes: “Julio Guzmán es un hijo del siglo, heredero de sus neurosis y degeneraciones. Melancólico desorbitado, exquisitamente sensitivo, degenerado superior para quien la vida es un mal y a quien la neurosis del análisis le hace vivir en un eterno desmenzamiento de sensaciones e ideas... El melancólico coleccionista de *affiches*, en quien el feminismo enfermizo de Bourget ha hecho estragos profundos robándole la voluntad y el carácter, vive en un limbo en que las sensaciones hacen las veces de ideas y acciones. Replegado sobre sí mismo, alienta sólo para su yo que cultiva como exótica planta de invernáculo”. Sara, la víctima propiciatoria de Guzmán, está definida así: “La *Taciturna*, heroína del amor en quien el extraño fenómeno de la sugestión pasional determina la anulación del instinto vital y el deseo de la muerte, tiene la trágica hermosura de las flores sepulcrales”. A Casio, el criminal en cierto sentido víctima de Guzmán, pero sobre todo víctima de sí mismo, lo califica de “rumiador eterno de todas las ambiciones y eterno rechazado de todas las esperanzas, especie de hombre fiera acosado y perseguido por todos, humillado y becado”. Y dice “que sólo vive para el odio” y que “es la encarnación dolorosa de la raza maldita”. Afirmo el inexperto crítico que en estos personajes Reyless desarrolló su tesis, actuando de profeta apocalíptico, poniendo en sus labios las palabras dolorosas de su doctrina, en su corazón el presentimiento de la catástrofe, y en sus manos la realidad del crimen. Ellos *estaban de acuerdo*; unidos aun-

que sin rozarse cruzaban sus *vías dolorosas*, sentían la necesidad del fin y cayeron en el abismo donde permanecieron eriguídos como el ángel protervo, formando el símbolo de la obra.

Dice también el articulista que el carácter y el temperamento de Reyless se advierten a cada paso en la novela, siguiendo así el procedimiento del maestro de Medán: “ver el mundo a través del temperamento”; pero, que a ello agrega el autor el método psicológico de Bourget, observando y quintaesenciando los estados más oscuros de la sensibilidad; gozándose en lo vago, en lo difuso, en lo amorfo; llevando a la acción verdaderos casos de patología moral, y agrega que en todo ello hay también mucho del egotismo de Maurice Barrés. Afirmo el crítico que el libro sería una autobriografía sino mediara la fábula; puesto que el análisis, la experimentación psicológica están hechos en sí mismo. Tal es el método; en cuanto a la doctrina que informa la novela procede del determinismo. Desde la primera página de la obra se prepara el trágico desenlace al que se hacen concurrir, guiados por irresistible fatalismo, seres y cosas, y en el que la naturaleza toma activa parte. Muchas otras cosas dice el joven comentarista de 1900 en que se advierte la profunda impresión que le hizo la lectura de “La Raza de Caín”, y el interés que le inspiró lo que en ella hay de autobiográfico, y los elementos literarios afines con sus gustos y lecturas; pero junto a todo eso hay también una severa repulsa de las ideas del autor, de su posición filosófica, de su actitud de moralista, y de lo antisocial del procedimiento que emplea a título de corrección y ejemplo.

Ahora, fuerza es concluir diciendo que la lección que el autor pretendió ofrecer a la generación de 1900 se vió frustrada por la desolada solución a que llegó en su novela. Ni un rayo de luz, ni un resto de esperanza pudo hallar la juventud de aquella época en el libro de Reyless. En cambio, ¡qué mundo de dolor, de angustia, de negación y desesperanza halló en él! ¿Acaso el aspecto estético de la obra pudo compensar tan amarga concepción del hombre y de la vida ofrecida a los inexperientes lectores?

No. Rodó, sin acertar a resolver integralmente el problema, fué más feliz en sus primeros ensayos refundidos luego

filosóficamente en "Ariel". La juventud halló en el vago idealismo y en los nobles postulados del ilustre escritor, junto a la inquietud esencial, un rayo de luz y de esperanza. Las tenues alas de Ariel trajeron en aquellos días que, en el orden moral, eran de duda y azoramiento, un transparente mensaje de que no podía ser portador la fatídica figura de Caín, cuyas membranosas alas estaban hechas para arrastrarse por el lodo de la tierra y no para desplegarse en el azul del cielo.

*
* *

"El Embrujo de Sevilla", es obra de reacción espiritual e ideológica, puesto que los valores que en ella se analizan y exaltan son netamente idealistas. La fuerza, la energía, la acción forman parte esencial de esta novela, pero no aparecen como entidades abstractas, como fuerzas egoístas puestas al servicio del *homo homini lupus*, sino como virtudes sociales, como formas de idealidad y de espiritual substancia. Este libro, además de su valor novelesco, tiene alto sentido sociológico.

El autor encuentra en el alma española una profunda idealidad immanente, fuente secreta de la energía de la raza, y la revela por boca de uno de sus personajes con este sugestivo discurso: "España posee grandes energías espirituales, sólo que están en las entrañas de la tierra, ocultas y sin empleo. Descubrir "filones", hacer "pozos muy hondos", y sacar afuera el material propio, he ahí lo que nos hace falta. Inútil es echarle la culpa de nuestra decadencia a los Austrias, a los Borbones, a los malos gobiernos; ni pensar que la triaca del mal está en la monarquía, la república o el socialismo. Hace siglos que todos, cada cual en lo suyo, veníamos preparando la pérdida de Cuba, porque nadie, en lo suyo, hacia lo "suyo". Nos fuimos infieles, y la suerte nos fué 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 "sustancias" que toman las modalidades impuestas por los tiempos sin cambiar de esencia nunca, antes bien, decantando y acendrando de época en época su esencialidad. Ya hay barruntos de ese deseo de abrir pozos hondos y sacar a luz el material castizo. Renace la azulejería; renace el admirable arte de los rejeros; renace la moda mudéjar de tallar el ladrillo con el mismo primor que la piedra. Los pintores desentieran al Greco y a Valdés Leal; los escritores a Góngora y a Gracián; los arquitectos empiezan a "ver" al enigmático Churriguera, y todos a "sentir" lo español".

Esta página es digna del novelista pero acredita, como hemos dicho, la perspicacia del sociólogo. Escrita hace muchos años, se advierte sin embargo, en ella, el peligro a que se precipitaba España al olvidar sus propias tradiciones y entregarse a exóticos devaneos filosóficos. "Descubrir filones", "hacer pozos muy hondos" y sacar afuera el material propio, ¿era acaso lo que había hecho y hacía España? ¿Regresaba como lo quería el novelista a la tradición, no de las formas sino de las "sustancias"? Nada de eso. Una gran parte de España, la más capacitada, pues estaba formada por los intelectuales, de mucho tiempo atrás se había dado a la obra de ocultar los filones, de cegar los "pozos muy hondos", de desdeñar el material propio, de desconocer la tradición y renegar de las "sustancias". Iniciada esa corriente de ideas en el último tercio del siglo pasado por la gran generación que creó la primera República, fué continuada por la generación novecentista y precipitada por las últimas generaciones intelectuales españolas que la llevaron hasta el fin, en que todo concluyó en tragedia, hecatombe y holocausto. De nada valió que Menéndez y Pelayo, como un monje del medioevo, restaurara el monumento de la cultura autóctona española y demostrara que ella se basta por sí sola para alimentar la vida espiritual de la Nación; tampoco fué suficiente que los exégetas extranjeros de la filosofía y del derecho profanizaran el alma española y buscaran en Vitoria, en Vives, en Suárez insospechadas fuentes de doctrina. Mientras el gran polígrafo español prevenía contra la heterodoxia, no en el sentido exclusivamente religioso del vocablo, sino en su acepción social y humana más amplia, la heterodoxia, importada

desde el siglo pasado por Sanz del Río con el krausismo, se diluía en el racionalismo de la gran generación liberal de fines del siglo pasado; se apoderaba de las nuevas generaciones; penetraba en las Universidades, en los ateneos, en el Parlamento, en la legislación, en la literatura, en los más selectos espíritus. La tradición española padeció en aquellos días dueños y hierros. Se oyó a Joaquín Costa pedir fuera encerrada con doble llave la tumba del Cid; y hasta se llegó a renegar de Don Quijote. ¿Qué de extraño que las últimas generaciones literarias consumaran la obra de “despañolización” en el terreno de la filosofía, del derecho, de la política, de la moral social? Y, ¿qué podían contra ello, las tímidas tentativas de restauración objetiva de la azulejería, la herrería, la técnica mudéjar, la pintura del Greco, las arquitecturas barrocas y los trazos castizos que el novelista atisbó en sus paseos espirituales por el panorama español?

Tal vez ninguna de esas tentativas de restauración tuvo mayor profundidad y trascendencia literaria que esta novela en la que se penetra el misterio o “embrujo” de Sevilla. Escrita en el estado espiritual de que es muestra la página transcrita, situación alimentada por el acicate de la pasión castiza que busca la esencia, el carácter y lo primitivo en todos los aspectos físicos o morales del objeto, el libro cobra, antes que nada, sabor pintoresco y cierto picante interés de museo. Aparece en ella una España vista y sentida por el autor a su guisa. Tiene trazas de la ruda España de los siglos de la reconquista y los descubrimientos, no de la del siglo XIX. No parece sino que todo ésto ha escapado del Romancero, de las coplas de Manrique, de las páginas del Conde Lucanor, de las crónicas de Hernando del Pulgar y de Don Alvaro de Luna, de las novelas de caballería, de los pasos y autos sacramentales. Todo es primitivo, fuerte, áspero, tumultuoso. El paisaje es sombrío, las arquitecturas enjustadas y tétricas, las figuras tienen el misterio de las alegorías, los caracteres la fuerza de la pasión que los enciende. El artista, luego de sumergirnos en ese mundo primitivo, nos pasea por las calles de Sevilla, nos lleva a la plaza de toros, nos hace subir a la torre de la Giralda y nos muestra el panorama de la ciudad maravillosa. Con sus rojos tejados, sus torres y calados minaretes,

sus enjalbegados muros, sus floridos jardines, la ciudad andaluza se tiende lánguidamente sobre la riente vega; mas de pronto, surgen de la tierra como sulfurosos vapores que todo lo envuelven; es el “embrujo”, misterioso hechizo que brota de la entraña, que viene de los “pozos hondos”, del limo profundo de la historia y del tiempo, filtro hecho con el zumo del alma de los reyes, de los grandes capitanes, de los conquistadores, de las multitudes que guerrearon contra la media luna, que tallaron el cofre gótico de piedra de la catedral de Burgos, que peregrinaron hacia Santiago de Compostela y San Pedro de Cardena, que se embarcaron en las naos y galeones para hacer proa hacia el “mar proceloso”, que hicieron espada de la cruz, y de la cruz espada. Grande España, maravillosa de alegría y juventud en la corte de Don Juan de Aragón, tétrica y grandiosa en Yuste y el Escorial, claudicante con los últimos Austrias, renovada con los Borbones, sacudida por los vientos encontrados del último siglo, destinada al holocausto. El “embrujo” tiende sobre el riente cuadro una capa de oscuro barniz. Se ensombrece el cielo, los muros se ennegrecen, las masas arquitectónicas se hacen ceñudas, las figuras adquieren acento y actitudes dramáticas, los caracteres cobran salvaje fuerza, las pasiones ya no tienen dique y surge la fábula en que intervienen el amor, la sensualidad, el dolor, el odio, el crimen y el misticismo.

“El Embrujo de Sevilla” es una tragedia intensa, de significado psicológico hondo, con caracteres reciamente trazados, con descripciones que parecen antiguas xilografías, realizada en una prosa coloreada y densa, llena de riquezas de léxico, de curiosidades castizas, de nuevas formas de buen decir. Una bailadora, a fin de salvar a su primer amante, a quien desprecia y odia, apuñala alevosamente al hombre a quien ama, aristócrata convertido en torero, y con cuyo amor se siente redimida. El amor puro ha renovado el alma de la bailadora.

Et ton amour m'a fait une virginité.

Mas, reaparece el acre turbión del antiguo frenesí pasional, y la mano que acariciaba, empuña la navaja y asesta

la puñalada traperera. ¿De dónde nace este impulso homicida? Del fondo oscuro de la sensualidad, de las profundidades del instinto, del insondable misterio femenino. La bailadora, enloquecida de dolor y remordimiento, rechaza, después de la embriaguez del crimen, a su primer amante que creía haberla reconquistado, y, poseída de un acceso de misticismo histérico, hace pública confesión y penitencia de su crimen acompañando de rodillas la procesión del Viernes Santo. El amante despreciado, un gitano, el rey del "cante hondo", viejo dominador de mujeres, se consume como un blandón, quemado por la llama del amor impuro, y la vida se le escapa con las convulsivas "saetas" que canta a la Virgen del Mayor Dolor, detrás de la cual marcha la bailadora penitente.

Los personajes y caracteres de la novela, si bien son individualidades, adquieren la jerarquía de símbolos o entidades colectivas: la bailadora homicida es la encarnación de la amante sevillana, de su casuística amorosa, de su feminidad, de su perversidad, de su arte de atormentar a los hombres y atormentarse a sí misma. La complicada estética de su baile es hermana de la estética barroca y churrigueresca, y hay en ella algo del frenesí histérico de las escuelas del arte decadente. El torero es un profesor de energía e idealismo, es la "encarnación de la gloria del pasado español, la bravura, los desplantes donjuanescos, el tronío, el cogote tieso, la sal y pimienta de la raza". La boca del gitano canta la tristeza secular de España, la doliente queja del alma popular "que habla siempre de amor, tortura, sangre y muerte". Todos los personajes, además de su valor individual, tienen su significado social e histórico. Hay un pintor, "el pintor de la España negra", que no es otra cosa que la encarnación de ese estado de inquietud, ambición y paradoja que llena el alma de los artistas contemporáneos. Y hay otros personajes todavía, chulos, "cantaores", toreros, que tienen su aire y expresión de universalidad.

Un excelente crítico español dice que lo real, lo que expresa mejor, lo que contiene de una manera más completa el estado de ánimo, las ideas y tendencias de un pueblo, no es lo que narra la fría historia, ni la exacta cronología, sino lo que nos presentan las grandes ficciones poéticas.

Claro que no se debe aceptar sin reservas esta España demasiado estilizada y acaso incompleta, ni es cosa de ir a sorprender su historia integral en el café de "El Tronío" de Sevilla, entre chulos, toreros y majas, en medio del humo de los cigarros, las copas de manzanilla y las quejas del "cante hondo", ni en el redondel de la plaza de toros, ni en los pasos y procesiones de penitentes del Viernes Santo, ni en esa sucesión de cuadros barrocos y sombrías estampas; pero en todo esto que el novelista vió y sintió a través de su temperamento hay un aporte psicológico, histórico y pintoresco, de carácter esencial, que nos aproxima un poco más al conocimiento del alma española y al complejo de su tragedia.

La semblanza del hombre y del escritor quedarían incompletas si no agregáramos a estos comentarios críticos el texto del discurso que, en representación del Gobierno de la República y de las instituciones académicas y culturales del Estado, pronunciamos en el acto de ser inhumados los restos de Carlos Reyles en el Cementerio Central el día 25 de julio de 1938. Lo incorporamos a este estudio y ponemos con él fin al mismo.

Dijimos así:

Nunca la verdad que contiene el verso inmortal cobra mayor fuerza, como cuando se le repite ante la augusta majestad de la muerte:

Sólo el silencio es grande: todo lo demás es debilidad.

No se puede, sin embargo, entregar a la tierra estos despojos, sin que la palabra humana turbe el silencio solemne para expresar el dolor con que vemos caer a Carlos Reyles, y para confortarnos con la afirmación de que este melancólico episodio debe ser saludado, más que como un hecho luctuoso, como la entrada del gran escritor en la inmortalidad.

Rotas las humanas ligaduras, desaparecido lo contingente que es lo que origina los conflictos y disputas que empequeñecen la vida, sólo queda ahora, purificado por la muerte, el recuerdo del hombre, que parece cosa inmaterial y soñada, y la verdad de la obra, que es cosa real e imperecedera.

Puesto que el recuerdo es cosa que perece y pasa procuramos retenerlo y decir que este gran maestro de las letras que aquí yace, fué, además, un gran señor. No hubo producto racial más puro. Había en él, madera dura y castiza. Su tozudez y su orgullo proclamaban la estirpe hispana de sus abuelos. En la España del siglo XVI habría sido un señor aventurero, mayorazgo o segundón de casa grande, capitán de tercios en Flandes, corsario contra la media luna en mares levantinos, aliado de los príncipes italianos, conquistador adelantado en Indias. Y entre empresa y empresa, entre aventura y aventura, habría escrito, como Cervantes, novelas ejemplares y romances caballerescos, y, como Baltasar Gracián, sutiles tratados de filosofía. Este hidalgo habría hecho buenas migas con don Juan de Austria y con el Gran Capitán, y aún después de discutir argucias escolásticas con el Cardenal Cisneros, habría concluído por ser amigo del Gran Inquisidor.

Nacido en nuestra época, su carácter y sus empresas se adaptaron al clima histórico, pero no perdieron su acento racial. Había en él algo de mozo de "tronío" y de aristócrata; de majó y de señorito. Se sentía a sus anchas, lo mismo en los cafés del Avapiés como en los palacios de los grandes; en el tendido de la plaza de toros como en el paranifo de las Universidades y academias. Cuando contó su fortuna por millones fué pródigo y magnífico; creó cabañas y feudos rurales dignos de los grandes criadores andaluces; edificó sumptuosos palacios y los pobló, como pudo hacerlo un magnate, de cuadros, de tapices, de muebles antiguos, de preciosos libros. Y aún tuvo esta otra virtud netamente española: fué manirotó; mas cuando llegado al meridiano de la vida, azares de la fortuna le desposeyeron de riquezas, hacienda, palacios, obras de arte y joyas, se desprendió de todo ello serenamente, y aceptó la pobreza y el trabajo con gesto grave y silencioso, pero sin una queja ni una protesta. En su modesto refugio

siguió siendo tan gran señor como lo había sido en su palacio; jamás su prestancia estuvo tan bien defendida como en los días difíciles.

Tal era su cepa castiza; tal se sentía el mismo. Por eso, en una de sus novelas pintó a su padre, recio e imponente como un señor feudal, noble y magnánimo, pero inflexible cuando premiaba o castigaba; por eso se pintó a sí mismo, adolescente, a caballo, como un infante de la época del Conde Duque, rodeado del respeto y de la devoción de sus vasallos; por eso creó el personaje casi autobiográfico de otra de sus maravillosas novelas, flor de novela, en que el alma española aparece en toda su frenética fuerza castiza; por eso también se hizo retratar por Zuloaga con crudeza racial, estampa en que el aristócrata y el chulo mezclan la hidalguía del señor con la sal y la guapeza del torero.

De esta cepa y con estos elementos disciplinados por la educación, la cultura, la sensibilidad y la vocación, proceden su literatura y su filosofía, y con ellas construyó su obra.

Fué un humanista que creó su cultura en los grandes centros de civilización europea, en contacto con hombres eminentes que no desdénaron contender con él; que cultivó su aptitud para la especulación filosófica como lo hicieron los maestros del primer Renacimiento que peregrinaban de Universidad en Universidad en busca de disputas y de doctrina; que penetró el espíritu del idioma y visitó sus inagotables tesoros para enriquecer con ellos su lenguaje y dar temple y color a su incomparable estilo. Así conquistó su presea de gran escritor. Armado caballero de las letras por Don Juan Valera en edad en que otros recién balbucean, comenzó su galería de novelas y de ensayos filosóficos. Fué el iniciador en nuestro ambiente de la novela psicológica de introspección y autoanálisis y, apartado luego de lo meramente romanesco o episódico, baseó lo épico. Así paso del análisis stendhaliano de "La Raza de Caín", libro digno de Bourget o de Barrés, a la epopeya racial de "El Embrujo de Sevilla", de "El Terruño" y de "El gaucho Florido", novelas que son páginas vivas de historia social y que condicen con el concepto de aquel crítico que, para estudiar la historia de España desdeñaba las páginas del Padre Mariana, y leía, en cambio, el

“Quijote”, “Rinconete y Cortadillo”, “El burlador de Sevilla”, “El gran tacaño”, “Guzmán de Alfarache” y “Las cartas del caballero de la Tenaza”. Tal era el concepto del novelista y tal es el contenido de su obra.

Nosotros hemos de leer páginas de nuestra historia en sus novelas donde aparecen nuestro paisaje, nuestro hombre y nuestras multitudes con toda su crudeza de color y de verdad: uno con sus campiñas, sus serranías, sus bosques y sus corrientes de aguas vivas; otros con su carácter, sus atavismos, sus instintos, sus pasiones y sus virtudes raciales; pero España sobre todo, — porque este preclaro escritor además de pertenecer a nuestra literatura pertenece a la literatura de la raza española — España ha de ver en “El Embrujo de Sevilla” algo así como una gigantesca escenografía épica en la que ha de reconocer sus rasgos esenciales. No es ésta la España de los cármenes floridos, de las deliciosas vegas, de los encantados jardines, de las arquitecturas aéreas, de las alegres rondallas, de las suaves pláticas de amor bajo la misteriosa sombra de los arcos de herradura; no es la España de los claveles y de las panderetas. Es otra España fuerte, áspera, primitiva, tumultosa, que en estos momentos de holocausto cobra extraordinaria actualidad. Esta España tiene la trágica grandeza escurialense, y sobre ella cruza ese sentimiento atormentado que dislocó los entablamentos de Juan de Herrera y Juan de Toledo y los convirtió en las delirantes fábricas hurri-guerescas; que sobre la serena gracia de las serranillas de Santillana derramó el veneno de la copla doliente y sensual; que de la ingenua malicia del baile popular hizo el frenesí voluptuoso y perverso de la bailadora de tablado; que mezcló a la religión el sortilegio; lo bárbaro a lo caballeresco; al duelo de encrucijada la puñalada trapera.

Sobre enjestrados frontones de téticas iglesias, lóbregos portales de arquería, arquitecturas barrocas y mudéjares de Sevilla donde todo es un poco bistro, cruzan los toreros y las majas, las bailadoras y los cantaores; las procesiones de penitentes y los Pasos; el Señor del Gran Poder y la Virgen del Mayor Dolor y Traspaso; las multitudes embriagadas de fe, de pasión y de misterio. Estas figuras recuerdan los retratos pintados dentro de la manera sombría de Pantoja y Sánchez

Coello, en que el alma asoma a los agrandados ojos, y en que las engoladas cabezas parecen fundirse en los fondos lívidos y bituminosos del lienzo. La pasión y la tragedia parece que acechan a los hombres y a las mujeres que desfilan, en raro tumulto, como poseídos de un delirio malicioso que los impulsa igualmente al goce o al renunciamento, al amor o al crimen. Estos hombres y estas mujeres cantan, ríen, bailan y aman; pero cuando cantan lloran; cuando ríen, la risa parece en ellos un sollozo convulsivo; cuando bailan, sufren dolorosos espamos; cuando aman, matan. Todo esto les viene a estas almas muy del fondo, del limo que los siglos, las invasiones y el misterio de las razas han ido depositando en ellas. Es un sortilegio, un embrujo, como dijo el maestro, un filtro cuya fuerza de hechizo está hecha con el zumo del alma de los reyes, de los grandes capitanes, de los conquistadores.

Junto al novelista está el filósofo. Toda la obra de Reyes está agitada por cierta curiosa sed espiritual que, huyendo de la metafísica y del dogma fué a abreviar, — extraña paradoja, — en la negación esencial. Movidó por esa inquietud construyó un sistema, especie de filosofía *au rebours*, negación de las universales escolásticas y reconocimiento de nuevas substancias virtuales llamadas oro, fuerza, energía, acción: un ensayo de sustitución de los principios tradicionales cristianos por la desolada filosofía nietzchiana. Ese fué el “canto del cisne” que él dejó oír antes de la guerra. Pero este cisne no pereció en el holocausto. La transmutación de las doctrinas filosóficas negativas en el formidable renacimiento espiritualista provocado por la catástrofe, replegó a este filósofo sobre sí mismo y le llevó a refugiarse en el absoluto y a embelleber, con una concepción sonambúlica, su desolado sistema. Perdido en la *inania regna* de Spinoza, creyó encontrar la paz en lo que él llamó nuestra divina facultad de soñar y convertir los sueños en realidades, e hizo de Don Quijote y su locura espejo del mundo y de la vida y de sus propias inquietudes

espirituales. La vida se convirtió así en mero sueño y él, que sólo había creído en lo objetivo de ciertas realidades que se refieren al hombre, al arte, a la ciencia, a la cultura y a las formas de civilización, concluyó por evadirse de ello para vivir entre fantasmas.

La misantropía de sus últimos años fué eso. Seguía viendo y explicando su doctrina en la cátedra de Maestro de Conferencias e irradiando la cultura artística desde su otra cátedra del S. O. D. R. E., pero se movía entre fantasmas y sentía que las sombras se aproximaban a él. Cuando, hace apenas tres semanas, advirtió el fin inminente, hizo su breve testamento espiritual. Renunció todos sus cargos y funciones para esperar estoicamente el contacto con el misterio. La muerte tendió sobre él su sudario, mientras el cielo estaba cerrado y las nubes lloraban sobre la tierra. ¡Melancólico adormecerse en la sombra para despertar a la luz de la inmortalidad!

En la losa de una humilde tumba perdida en un viejo cementerio de Francia una mano piadosa grabó esta maravillosa pregunta que yo leí una fría tarde de invierno como ésta: “¿Por qué buscáis entre los muertos a uno que es inmortal?” Esta frase en aquella tumba tiene un sentido místico profundo y ultraterreno. No importa; en la lápida que cubra estos despojos mortales también podemos grabar la misma pregunta. Reyles es ya un inmortal en la tierra, donde su nombre y su obra perdurarán para gloria de las letras del Uruguay, de América y de la Madre España.