

# NÚMERO

MONTEVIDEO, ENERO-JUNIO 1950

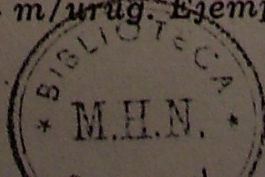
Año 2. N° 6-7-8

## SUMARIO

	PÁG.
EN EL CINCUENTENARIO	11
AMBIENTE ESPIRITUAL DEL 900	C. Real de Azúa. 15
LA GENERACIÓN DEL 900	E. Rodríguez Monegal. 37
VALORACIONES	
LA CONCIENCIA FILOSÓFICA DE RODÓ	Arturo Ardao. 65
VAZ FERREIRA: NOTAS PARA UN ESTUDIO	M. A. Claps. 93
JULIO HERRERA Y REISSIG	Idea Vilariño. 118
LAS POETISAS DEL 900	Sarandy Cabrera. 162
PARA UNA REVISIÓN DE CARLOS REYLES	Mario Benedetti. 187
TRIPLE IMAGEN DE VIANA	Jorge A. Sorondo. 198
OBJETIVIDAD DE HORACIO QUIROGA	E. Rodríguez Monegal. 208
EL NATURALISMO EN EL TEATRO DE FLORENCIO SÁNCHEZ	Antonio Larreta. 227

(a la vuelta)

Publicación bimestral. Consejo de dirección: SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Red. responsable, J. L. Osorio, 1179, Ap. 1, Montevideo), IDEA VILARIÑO, Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja. Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624. Suscripción anual, \$ 7,— m/urug. Ejemplar ordinario, \$ 1,50 m/urug.





MARIO BENEDETTI

# PARA UNA REVISIÓN DE CARLOS REYLES

QUIEN MANTENGA VIVO su interés por el hecho literario aun después de la época liceal, hallará seguramente que cada vez que retoma un autor *de programa* para efectuar, con definida intención crítica, una tercera o cuarta lectura, la nueva impresión purga el recuerdo de todo encuentro adolescente —cuando Dumas lograba interesarnos más que Dostoievsky o nos atraía Dickens por muy diversos motivos que ahora— y hasta modifica sustancialmente el concepto que entonces habíamos fabricado.

Tal vez ello se explique por la ausencia de sorpresa. Ahora sabemos que lo que nos asombraba no eran los recursos de un autor determinado sino los de la literatura en general. Recién descubríamos el mundo literario, la mera posibilidad de la ficción, y confundíamos ese descubrimiento con el de un sector del mismo, acaso insignificante.

De cualquier modo, toda revisión de este tipo resulta casi siempre tan desalentadora como saludable, ya que ayuda a encontrar el núcleo verdadero de atracción, que es frecuentemente bastante más reducido de lo que esperábamos.

Enfrentar con criterio revisionista la obra de un autor cercano como Carlos Reyles, incluye el riesgo de medirlo con prejuicios de vecindad. No obstante, es menester correr ese riesgo, porque de lo contrario las opiniones críticas —o seudocríticas— hechas sobre el molde de otras anteriores, pueden convertirse en meras prolongaciones de un dictamen oficial, tácitamente autorizado y nunca puesto al día.

Es evidente que una lectura total, o casi total,<sup>1</sup> de la obra literaria de Reyles, provoca en el lector una reacción de anti-

1. Algún título, como *Por la vida*, resulta en la actualidad imposible de conseguir. Reyles retiró de circulación los ejemplares de esta obra, incluso los que deben permanecer en la Biblioteca Nacional.



patía que no resulta fácil de pormenorizar. Nadie pone en duda la competencia de este escritor, ni siquiera su conocimiento del oficio. Nadie se atrevería a afirmar que sus novelas carecen de una trama adecuada ni sus ensayos de una intención. No obstante, el mundo literario de Reyles resulta incómodo, desagradable, y no puede evitarse un pequeño desquite de satisfacción cuando se le abandona.

Después de todo, ¿qué falta allí, qué escondido desequilibrio impide la comunicación entre la conciencia del personaje y la del lector? Acaso pueda interpretarse a Reyles en función de su carácter de hacendado. A ello nos autoriza el hecho de que en buena parte de su obra haya concedido tanta importancia a la ganadería como a la misma literatura. Ribero en *Beba*, Mamagela en *El terruño*, don Fausto en *El gaucho florido* y el propio Paco en *El embrujo*, conocen el haz y el envés de la vida ganadera. Con razón ha visto Torres Ríos que *Beba* resulta una especie de tratado de economía rural.<sup>2</sup> Sabemos más de toros Durham y de ovejas merinas que de los estados de ánimo de los personajes, y cuando, como en *Beba*, va a suceder algo sorpresivo —el hijo engendrado por Tito y su sobrina nacerá muerto y de monstruoso aspecto— los animales se habían adelantado en su lección, ya que resultaron anormales los potros que eran hijos de consanguíneos.

Aun el naturalismo zoliano sabía esquivar tan inconducente prolijidad. A Reyles le agrada pasar por realista, y por eso mismo sorprende hallar pasajes como la cursi descripción que hace Beba de su imaginada alcoba de casada o, en *El embrujo*, la huída de Pura y el Pitoche después de herir a Paco, momento que no parece el más adecuado para que los fugitivos se pongan a recordar los *espeluznantes dramas* y las *tétricas visiones* vinculadas a cada una de las plazas y las calles de Sevilla.

En realidad, poco puede esperarse de semejante naturalismo. Sólo en contadas oportunidades consiente Reyles en

2. Arturo Torres-Ríos, *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, Nascimento, 1939, pág. 321.



aparearse de su condición de hombre acomodado, desde la cual no resulta difícil formular una ideología de la fuerza o una metafísica del oro. Todas sus obras tienen un símbolo, una intención moralizante; en todas ensaya dar una lección. Pero a veces los símbolos se contradicen,<sup>3</sup> la moral se vuelve arbitraria o la lección no sirve. Por lo general, las figuras ejemplares, es decir, los únicos personajes que no son viciosos o crápulas o miserables, son los que tienen dinero en abundancia. Mientras tiene dinero, Ribero es un bravo ejemplar nietzscheano, un hombre de carácter, un tenaz. Pero en cuanto comienza a perderlo, se transforma en un débil, en un pobre tipo que no aguanta sus culpas. Crooker, Mamagela y don Fausto, son, en las novelas que respectivamente animan, las figuras sin tacha y con dinero, cuyo gobierno difunde la única moral posible. En *El embrujo* es el señor Míguez —que además de tener dinero en abundancia, posee (¿cuándo no?) muchos y buenos toros— quien se convierte de la mañana a la noche de ogro en protector y merece por ello sonrisas amables, frecuentes “hola, don Antonio” y la consabida palmadita en el hombro, familiar y respetuosa a la vez.

Lo cierto es que la realidad social y económica está fuera del mundo *naturalista* de Reyles. Para sus personajes, aun los más miserables, el problema económico no resulta tal. Los desocupados escriben para los diarios o se casan con una mujer de fortuna. La peor tortura que sufre Cacio es no poder seguir el fastuoso tren de Arturo. Ana, nacida en un *boliche*, padece lo indecible porque los Crooker la reciben en el comedor y no le ofrecen la casa. De modo que los problemas son de envidia, no de necesidad. El autor ve la miseria de arriba abajo, es decir, del lado afortunado; de ahí que los únicos pobres de *La raza de Caín* tengan para Reyles el grave inconveniente de que molestan a los ricos y causan —siempre por envidia— su irreparable desgracia. Para el pobre de sus novelas, la solución no consiste en emanciparse sino en cobijarse

3. Obsérvese que *El sueño de Rapiña* es la negación anticipada de *La muerte del cisne*.



bajo el alón del rico, seguir su corriente y vegetar, es decir, merecer que permitan su vegetación. Hay para Reyles —en especial para el “último Reyles”— un solo tipo de pobreza que merece simpatía: la del que tuvo fortuna y la ha perdido, la del equívoco Pepe de *A batallas de amor... campo de pluma*.

En realidad, Reyles no siente horror por la pobreza, no teme caer en la miseria física y moral del pobre vergonzante. Siente en cambio el orgullo de la propia fortuna y es evidente su incomodidad cuando su oro desaparece, ya que, de acuerdo con su cantada *metafísica*, ello significa para él el más abominable de los fracasos. (Es entonces cuando produce sus dos libros menos eficaces —*Ego sum* y *A batallas de amor... campo de pluma*— ensayando sin éxito en el primero una débil retirada idealista y otorgando en el segundo a su malparado personaje un final de anodina espectacularidad.) Por otra parte, Reyles prefiere que sus pobres sean a la vez intelectuales, a fin de representar dos caricaturas en una. Tocles, que ha fracasado política y económicamente, es también un escritor abortado, un mequetrefe lleno de teorías ajenas y que carece del mínimo valor para sobrellevarlas. Como hace más de treinta años señalara Lauxar, Tocles no es un idealista sino un ilusionista.<sup>4</sup> No es un intelectual, puesto que carece de paciencia en la investigación y de rigor para consigo mismo, ni tampoco es un poeta, ya que su obra está totalmente desprovista de gracia y él mismo se halla demasiado apegado a la vanidad, a la gloria circunstancial, a la bambolla de los círculos. En el fondo, Tocles no se rebela contra ningún orden falso, contra ninguna moral de engañabobos, sino pura y exclusivamente contra su propia torpeza, contra su manifiesta incapacidad para el acomodo.

Pero no es éste el único *intelectual* que el autor ridiculiza. También Cacio y Menchaca —las dos figuras más despreciables de *La raza de Caín*— tienen veleidades de literatos. Uno escribe para dar rienda suelta a sus odios; el otro, para crearse una aureola. Pero ni Tocles ni Cacio ni Menchaca tienen por

4. Lauxar, Carlos Reyles, Montevideo, Barreiro, 1918, pág. 132.



las letras otro interés que el lucimiento o el desahogo personales. El sacrificio del arte no les seduce, ni siquiera parecen enterarse de su posibilidad.

Reyles se coloca en una posición falsa cada vez que arremete contra un clan enemigo, ya sea éste de los pobres o de los intelectuales, porque en general elige de uno u otro los representantes más abyectos, es decir, los que mejor justifican su reacción. Su realismo aparece por ello como parcialmente deshonesto, desde que se limita a subrayar los rasgos que se oponen a su propio temperamento de escritor. La crítica objetiva de las costumbres, el tratamiento desapasionado de los caracteres, que fueran apreciadas virtudes del naturalismo, se hallan ausentes de sus retratos. Todos los personajes están cargados de Reyles: unos, de lo que él es o quiere ser, otros, de lo que evita llegar a ser. La ingrata impresión que causa *Bebá* se debe en primer lugar a la intromisión simultánea del autor en los dos caracteres principales; tanto Ribero como Beba dicen las palabras y piensan los pensamientos de Reyles, y desde esa novela en adelante sus personajes mostrarán cierta condición equívoca —cercana a veces al incesto o a la homosexualidad— debida principalmente a su estructura inacabada, es decir, a que cada uno de ellos es la contraparte de algún otro y no tiene por tanto valor autónomo. Por lo general, el carácter del autor se divide en dos personajes principales. Podría decirse que Reyles está formado por Beba más Ribero, o Guzmán más Arturo, o Mamagela más Tocles, o Cuenca más la Pura, o don Fausto más Florido. Siempre existe un personaje depositario de la parte oficialmente admitida como *noble*, y otro de la parte *desagradable* con la que Reyles guarda, en último rigor, soterraña correspondencia. No obstante, no se resigna ni se decide a ser desagradable por completo, a chocar de una vez por todas con los prejuicios del lector. En toda su trayectoria novelística es posible advertir esa fatal indecisión que es, al fin de cuentas, por la que su obra se destruye a sí misma. En la narrativa contemporánea han aparecido otros *desagradables*, como Céline, Faulkner o el



propio Sartre, que han sabido sin embargo decidirse y cuyo talento reside precisamente en haber dado a ese choque, ya una formidable verosimilitud, ya un original sesgo filosófico.

Reyles en cambio fracasa, no precisamente por falta de talento, sino —y esto es lo más lamentable— por no haber querido quemar todas sus naves. Sin duda presume que le conviene reservar alguna retirada, pero parece ignorar que esa retirada no concuerda con el aparato ideológico de un presunto nietzscheano, que no tiene, sin embargo, del *terrible profesor de Basilea*, ni su obsesionante atracción por la verdad ni su visión de lo *demasiado humano*.

Toda arremetida contra las convenciones es corrientemente disculpable. Será además altamente plausible, siempre que se vea dignificada por un imponente y generoso impulso. Pero cuando la mueve sólo el egoísmo, sólo el ansia de poder o de figuración, entonces es preciso volverse momentáneamente convencional a fin de defenderse de una reacción que no tiene en sus raíces suficientes garantías de sinceridad. Claro que la falta de verosimilitud y hasta la inconsecuencia literaria con su ambiente o con su tiempo, suelen convertirse en virtudes de un escritor que busque precisamente alejarse de la realidad, y hasta pueden ser imprescindibles, por ejemplo, en el caso de un escritor fantástico. Pero un declarado naturalista no se halla honestamente en situación de hinchar hasta límites intolerables la existencia de sus criaturas.

No es mera coincidencia que los personajes de Reyles resulten artificiales hasta el ridículo, ni es asombroso que esos mismos personajes incurran en actos a cual más chocante. El lector es siempre consciente de que trata con personajes, nunca con personas. Torres-Ríoseco señala, a propósito de *Beba*, que *algunas veces el estilo es excesivamente literario en circunstancias en que sería de rigor una perfecta sencillez, llegando a veces a una verdadera aberración; v. gr. cuando Beba y Ribero son arrastrados por la corriente, a lo que ellos creen una muerte segura, él exclama: "¿No ves a la vieja e inexorable Parca?"*, palabras que sonarían mejor en un drama de Víc-



tor Hugo que en una novela realista".<sup>5</sup> Agreguemos a ello la personalidad imposible de Menchaca, con su cadena de estúpidas humillaciones; en *El terruño*, la salida pseudoquijotesca de Papagoyo o el discurso que pronuncia Mamagela envuelta en la bandera patria; en *El gaucho florido*, la inopinada muerte de Mangacha; en *A batallas de amor* las páginas en que Pepe espía los escarceos equívocos entre su antigua y su futura esposa, pasaje en el que Reyles, que admiraba a Proust,<sup>6</sup> no se decide a tocar francamente el tema de la homosexualidad y sólo se permite la licencia de insinuarlo y negarlo a la vez, dejando empero en el lector un sedimento como de algo inalcanzablemente morboso, casi pornográfico, por lo menos mucho más grosero que cualquiera de los sórdidos capítulos de *Sodome et Gomorrhe*.

Por supuesto que Reyles gusta de cierto sensacionalismo, de los más habilidosos golpes de efecto. El menosprecio que experimenta por el público y los intelectuales, se traduce aproximadamente en su constante afán de desconcertar tanto a uno como a otros. Es preciso reconocer que nadie espera la muerte de Mangacha —al menos, *esa* muerte— ni el derrumbe espiritual de Ribero, ni la reacción insólita de la Pura. Pero no basta con desconcertar. Para que la sorpresa valga literariamente, es menester que lo que sorprende esté incluido en las posibilidades del protagonista, en los rasgos factibles de su carácter. Lo contrario es un recurso fácil, demasiado barato para ser ponderable. Es así que el asesino de Mangacha resulta un tal Banega, a quien el lector prácticamente desconoce; que Ribero, un fuerte que arrasa con todos los prejuicios y todos los escrúpulos, luego se arrepiente y resulta más débil, menos varonil que la misma Beba; que el relato de los amores de Paco y la Pura (muy distinto, por cierto, del que

5. A. Torres-Ríoseco, ob. cit., pág. 322.

6. Véase el ensayo Marcel Proust y su mundo fantasmagórico y realísimo, surgido de la memoria del olvido, incluido en *Incitaciones*, Santiago de Chile, Ercilla, 1936, pág. 109/125. El mencionado pasaje de *A batallas de amor* tiene su probable modelo en una página de *Combray* donde Marcelo ve casualmente, a través de una ventana abierta, los juegos en apariencia inocentes a que se dedican la hija de Vinteuil y una amiga.



se presenta en el *Capricho de Goya*, cuento que da origen a la novela y que la supera en varios aspectos) no justifica en absoluto el arrebató ciego de la bailarina en defensa del chulo. Como puede apreciarse, la receta consiste sencillamente en trampear al lector.

Reyles no posee —como Quiroga o como el mismo Viana— condiciones naturales de narrador, verdadero olfato de la peripecia. Su pobreza narrativa le impide desligarse de sus relatos cortos iniciales, y así *Primitivo* se transforma en *El terruño*, *El extraño* en *La raza de Caín*, *Capricho de Goya* en *El embrujo de Sevilla*, y *Mansilla* en *El gaucho florido*. En general, estas transformaciones han resultado poco afortunadas. Casi siempre el relato breve supera a la novela, que viene así a resultar un cuento artificialmente prolongado.<sup>7</sup> A veces Reyles no se limita a estirar las *Academias* sino que, mediante leves variantes, les arrima otros episodios que hubieran podido existir aislados, y la novela nace entonces —como *La raza de Caín*— del entrecruzamiento de esas anécdotas. No obstante, las costuras de unión resultan siempre demasiado visibles, máxime cuando ha sido preciso agregar algún personaje de enlace.

Otra alarmante fisura del agresivo naturalismo de Reyles es sin duda su notoria incomprensión del ambiente. El hecho de que aun hoy se le considere como un fiel intérprete, tanto de la realidad gauchesca como de la estentórea Sevilla, es únicamente atribuible a nuestra alarmante escasez de narradores. Sólo gracias a ella puede Reyles sobresalir como uno de los pocos valores estimables de nuestra literatura narrativa. El apoyo de ese renombre podría estar constituido, sin embargo, por las buenas páginas descriptivas que ha dedicado Reyles a algunas tareas y a algunos momentos de nuestra vida rural, tales como el cruce del río por la tropa, al comienzo de *El gaucho florido* —novela en la que se hallan, pese a su fracaso desde el punto de vista argumental, los más dignos momentos de su estilo— o el breve relato *Mansilla*, uno de los

7. Con la sola excepción de *Primitivo*, cuyo desenlace ha mejorado algo al ser trasladado a *El terruño*.



pocos trabajos literarios en que el autor ha acertado en forma cabal. Por lo demás, el gaucho de Reyles es un retrato bastante adulterado. Así como ve a los pobres con su arbitraria visión de millonario, también considera únicamente al gaucho desde su inamovible condición de estanciero. En la portada de *El gaucho florido* pudo Reyles parafrasear en estos términos la dedicatoria de Güiraldes en *Don Segundo Sombra*: "Al estanciero que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva su hostia".

Reyles nos da del gaucho una pintura sólo exterior, en la que los dichos abundan y los refranes surgen a borbotones, como si fuera prurito del autor dejar bien sentado que está haciendo *folklore*. No obstante, el verdadero y contradictorio carácter gauchesco, en el que conviven el primitivismo y la civilización, el machismo desconfiado junto al romanticismo ingenuo, no aparece en el *campo* de Reyles. El gaucho real es menos dicharachero y más parco, menos *florido* y más frugal. Es el gaucho de Espínola y —descontados sus símbolos— también el de Güiraldes.

Por supuesto que si había derecho a reclamar de Reyles un tratamiento más adecuado de su propio ambiente, no puede ya sorprender que su versión de Sevilla adolezca de parecidos defectos. Si bien ensayó dejar cuidadosamente a un lado la Andalucía de pandereta que solía contrariar a la Pura, el panderetismo —como representación de la parte más burda de lo sevillano— se ha colado igual en su interpretación del misterio andaluz. La Andalucía de Reyles mete mucho ruido, tanto como debe parecerle a un extranjero más que a un sevillano. Reyles entra en pormenores de Baedeker que parecen un tanto pueriles. Los antecedentes históricos o simplemente míticos de cada monumento o cada calle pueden acaso interesar al turista pero no flotar con semejante insistencia en las parrafadas conmemorativas con que mutuamente se afligen esos ardientes sevillanos que proclaman ser la Pura y el Pitoche, Paco y el pintor Cuenca. El propio Reyles revela en *Incitaciones* que Sevilla le dijo al oído: *Si quieres conocerme tal como soy ahora y en mi recóndita intimidad, no me bus-*



ques en las historias, los monumentos y los museos; eso todos lo saben. Sevilla tenía razón: todos lo saben. Pero, inexplicablemente, el prudente consejo no fué seguido por su renuente admirador.

Es preciso admitir que en *El embrujo* el corriente artificio del autor se ve aminorado por una circunstancia fortuita, que en cierto modo contribuye a dotar a la novela de un impensado, ocasional equilibrio. El secreto reside quizá en que el tipo sevillano de tablado y redondel es también enfático y artificial, gran sollozador y mejor llorador, y prefiere siempre una histérica angustia postiza al degradante fracaso de no tener penas que retorcer en su *cante*. Después de los decadentes de *La raza de Caín*, que a duras penas sobrellevan sus mentalidades acalambradas, habrá sido para Reyles juego de niños el representar caracteres de tan lujoso exterior como los asistentes a la tertulia y al espectáculo de "El Tronío". Ello explica en parte que *El embrujo* sea una novela presentable y que su melodrama resulte en ciertos pasajes hasta conmovedor, pues el equilibrio que debe existir entre los tipos originales y sus representaciones literarias, se establece allí en un plano de artificio que, después de todo, conviene a la índole de la obra. Pero es ésta una receta que no sirve para más de una vez.

Si Reyles hubiera escrito únicamente *El embrujo*, tendríamos quizá una impresión mejor de esta novela y aun de su autor. Aparecería entonces como posición deliberada lo que en realidad fué en él un defecto corriente. Sus personajes son exageradamente afectados, no porque así convenga al ambiente sevillano de la obra, sino porque todas las criaturas de Reyles son fatigosamente literarias y falsas.

Por supuesto que resultaría de interés una revisión más detenida de la obra de Reyles. Debido tal vez a un absurdo escrúpulo patriotero, se ha rehuído siempre un estudio imparcial de la misma. Acaso exista también una secreta convicción de que peor es menearlo, ya que eso nos dejaría sin el único de nuestros novelistas que posee un prestigio internacional.



Estoy convencido de que este prestigio no desaparecería totalmente, pero sí de que se reduciría en forma notable. Es posible que de Reyles estén destinados a sobrevivir su notoria habilidad descriptiva y algunas pocas páginas de limpio estilo (presentes, en su mayoría, en la primera mitad de *El gaucho florido*); como obra completa, su cuento *Mansilla...* y nada más. El resto es hinchazón, merced a la cual consiguió Reyles, en su momento, el sensacionalismo que perseguía. Han bastado empero unos pocos años de distancia para que su mensaje aparezca ya como inactual y limitado.

Además, y esto no es tan pueril como parece, el hombre que surge por debajo de esta obra literaria, no es interesante. Ni siquiera francamente desagradable. Orwell expresa que *cuando leemos cualquier escrito marcadamente individual tenemos la impresión de ver un rostro tras la página. No tiene por qué ser el rostro real del escritor... Lo que uno ve es el rostro que el escritor debería tener.*<sup>8</sup> El rostro que trasmite la obra de Reyles mantiene sin pausa una expresión dura y despectiva. No sé si ese hombre desagradable que lleva en sí la obra, se aproxima al Reyles de carne y hueso. Pero si un libro de cerrada intención hagiográfica como el de Josefina L. A. de Blixen<sup>9</sup> deja empero suficientes resquicios como para apreciar un carácter arbitrario, egoísta y mandón, es probable que ambos hombres —el que encubre la obra y el auténtico— se hayan correspondido y hasta recíprocamente venerado. Es probable también que ni uno ni otro hayan sido nunca demasiado admirables.

8. George Orwell, *Ensayos críticos*, trad. de B. R. Hopenhaym, Buenos Aires, Sur, 1948, pág. 75.

9. Josefina Lerena Acevedo de Blixen, *Reyles*, Biblioteca de Cultura Uruguaya, Montevideo, 1943.