

Carlos Reyles

II

El embrujo de Sevilla es un libro de maravilloso entusiasmo, de ardoroso sensualismo, de singular belleza plástica y lírica. Nunca, ni en *La raza de Caín*, puso este novelista tanto fervor estético, tan profundo amor por el tema, como en esta descripción poemática y psicológica de la ciudad gloriosa. Y es que Reyles es un apasionado de Sevilla y a ella ha ido muchas veces a buscar la clave de su idiosincrasia de hombre sensual y arrebatado, a despejar la incógnita del subconsciente, a encontrar la explicación de voces interiores, determinantes de acciones ajenas a su ambiente hispanoamericano. La madre de Reyles era de Andalucía y en la sangre del mozo ardía ya ese sol rotundo y único que quema sin afiebrar y que estalla en colores en el higo, el clavel, el melocotón y la granada. Y a Sevilla iba en peregrinaje obligado cuando sus caprichos de joven millonario le llevaban a Europa y si en la ciudad intelectual que es París aprendió la manera sutil y complicada de construir novelas como *La raza de Caín*, en la ciudad encrespada de vida le enseñaron, le enseñó la ciudad misma, a hacer esta obra que chorrea pasión en todas sus páginas. El analista que desde su laboratorio hacía la vivisección de sus personajes atormentados se convierte en Sevilla en un espectador sanguíneo de la fiesta española y se conquista el al-

ma de la ciudad para llevársela, a caballo y con pistolas, por sus pagos de América. *Del misticismo, de la voluptuosidad y de la muerte* pudo haberse llamado esta novela; del misticismo que se abre como blanca corola en las plegarias a la Virgen en las procesiones de la Semana Santa, de la voluptuosidad que hay en la atmósfera "tibia y espesa" del *Tronío*, en las caderas de la Pura y en los ojos embrujados de las mujeres sevillanas; de la muerte de amor que va ensartada en la punta de una *saeta* y de la otra muerte que florece en las puntas de los cuernos taurinos. Los personajes más importantes de *El embrujo de Sevilla*, son Paco Quiñones, matador de alta alcurnia social, y la Pura, bailaora famosa, la doctora de Avila del tablado. El escenario es *El Tronío*, café de canto y baile flamencos. Allí se encuentran el héroe y la heroína de Sevilla. Y como es lógico, se aman. Y este amor hace revivir la pasión del *cantaor* Pitoche por la Pura. Pitoche trata de reconquistar a su antigua amante, pero ella le rechaza indignada. En cierta ocasión Pitoche agrede navaja en mano a Paco, pero éste lo desarma y va a estrangularlo cuando el *cantaor* implora la ayuda de Pura. El viejo amor de la chula por el golfo que la había perdido estalla en el pecho de la mujer como un incendio voraz, según el autor, y la Pura recoge la navaja y hiere a Paco en la espalda. La mujer se va con el Pitoche y Paco queda moribundo. Al otro día la Pura se da cuenta de su tremenda culpa y corre a informarse del estado de su amante. Paco mejora después de algunos meses, gracias a los cuidados de su novia, Pastora, con la cual se casa más tarde. La Pura decide irse de Sevilla a purgar eternamente su pecado.

Hasta aquí el argumento de *El embrujo*, ya esbozado en un cuento publicado en "La Nación" de Buenos Aires, en 1902, con el título de *Capricho de Goya*. (1) En el cuento, que tiene lugar en un café de Madrid, la Pura asesina al torero para salvar a su viejo amante Pitoche y después se va con éste. La trama resulta más lógica en el cuento, ya que la bailarina obedece al mandato supremo de la pasión gitana y, en el rápido desarrollo, el

amor entre la bailarina y el torero no tiene las profundas raíces que en *El embrujo*. Parece inverosímil que una mujer tan finamente enamorada de un hombre pueda tratar de asesinarle en defensa de un chulo que sólo le dió malos tratos arrojándola por fin al arroyo. Pero como acerca de la psicología gitana no hay nada escrito, debemos aceptar la verdad de los hechos tal como pasaron. El crimen de la Pura en el cuento es la voz imperativa de la sangre, mientras que en la novela es un impulso subconsciente, una especie de embrujamiento. (2) Y es que Reyles no trata de aplicar en *El embrujo* los mismos métodos de análisis psicológico de sus novelas anteriores, sino que todos los caracteres se agitan aquí en zonas de estudiada subconsciencia. Sevilla ha creado así a sus hombres y mujeres, que van por el mundo guiados más por el instinto que por la razón, sordos a todo lo que no sea su propia manera de sentir, atados eternamente a la locura de la raza.

Imposible olvidar los caracteres de este libro. Paco Quiñones, tan parejo en su doble personalidad de señorito y de torero; la Pura, profunda en su pasión, en su arte y en su dolor; Pitoche, patético en su desamparo; el pintor Cuenca, feo y simpaticuíssimo, que busca en el sufrimiento y en el arte el alma de España. De él se ha dicho que encarna a Zuloaga y a Romero de Torres, aunque lo lógico es interpretar sus palabras como opiniones y teorías del propio Reyles. Sus tres personajes centrales expresan los tres caminos de evasión de la realidad del pueblo español —¿o diremos mejor 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; musculoso deporte que mantiene a España en su sonambulismo heroico: “La plaza de toros, el redondel divino. La arena amarilla parece un topacio luminoso y ese topacio es un crisol donde se funden y aparecen limpias de escorias, las broncas virtudes de la raza; un misterioso espejo; un espejo brujo en el cual los españoles nos vemos como quisiéramos ser, como fueron los

Grandes Capitanes, los Conquistadores, los Misioneros": (3) El baile expresa el alma atribulada y altiva de la raza, cuajada de molicias árabes y de inquietudes cristianas:

"Esas angustias, esas postraciones, esas soberbias, ¿son las tuyas o las de la raza? Esa pena, que quiere mostrarse con la cara bonita, ¿es la pena de la andaluza o la pena presumida y galana de Sevilla? Esos desplantes provocativos y esos resignados *qué más da*, ¿son los de la Chula, los del pueblo andaluz? Ese lloro altanero y ese *querer y no poder*, ¿es el de la Pura o el del orgullo español? ¿Es posible que tanta pasión, tanta fiebre y tanta ansia violenta no vayan a ninguna parte?" (4)

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:

"El *cantaor* sin sufrimiento es una guitarra sin cordaje. Las gentes creen que los ayes y garganteos son presumidos adornos, agilidades, floreos; mentira, son gemidos, y por eso asegún lo que sufre cada *cantaor*, estruja y moldea las coplas para darles la forma de su queja y el sabor de sus lágrimas. El Choto de Jerez, cuando cantaba solo, lloraba: Conchiya la Peñaranda muchas veces al descender del tablao, sufría unas arrancás de llanto que partían el alma. . . Y es que nosotros no somos máquinas de emitir sonidos, como los tenores, sino criaturas que sufrimos y que, por no llorar, cantamos". (5)

Después de resolver el nudo dramático de su obra, Reyless nos da una descripción detallada de lo que es la Semana Santa en Sevilla. Hermandades y Cofradías preparan la fiesta. Las imágenes lucen sus joyas, sus terciopelos y sus sedas; se adornan de flores las iglesias y las casas; por los paseos salen los caballistas y los ganaderos vistosos, las manolas de alta peineta y los coches de caballos enjaezados. Balcones y patios están llenos de flores. Mantones de Manila, peinetas de concha, navajas de pico de pájaro, sombreros cordobeses, polainas de flecos y fajas

de colores brillantes. El Domingo de Ramos empiezan las procesiones:

“Pasos resplandecientes de luces, oros y joyas, resguardados por delante y por detrás de una doble fila de nazarenos de túnicas, capas y antifaces blancos, celestes, morados, negros. Estos tétricos enmascarados llevaban en la diestra enguantada un grueso blandón encendido y avanzaban solemnemente chorreando cera. De tiempo en tiempo, los Pasos se detenían, no tanto para que descansasen los invisibles *gallegos* que a lomo los llevaban, sino para permitir a los espectadores que admiraran las estupendas esculturas de Montañés, Roldán, Ordóñez; la riqueza de las peanas y los palios, el bordado magnífico de las túnicas, los vestidos y los mantos de las divinas imágenes, y 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”. (6)

La crítica hispanoamericana recibió *El embrujo de Sevilla* con gran entusiasmo. Don Miguel de Unamuno, siempre atento al ritmo estético de América, escribió: “Jamás se ha hablado del alma española con tanta novedad y profundidad”; Azorín se refirió a esta novela, diciendo: “Es una maravillosa evocación de Sevilla”; Pérez de Ayala la calificó de “novela excelentísima”; Enrique Larreta dijo: “Estoy embriagado con el libro, que reputo como el más hermoso, hondo y fuerte que se ha escrito sobre la hechicera Sevilla”; Manuel Gálvez la reputó “obra maestra” y Georges Grappe estampa en su *Prefacio* a la edición francesa:

“Cette oeuvre, m’avez-vous dit, a fait le tour des pays de langue espagnole. Tres vraisemblablement elle connaîtra parmi nous une faveur identique. Je n’en sais pas, pour ma part, qui

soit plus capable de nous faire comprendre le véritable caractère de l'antique et toujours jeune capitale de l'Andalousie".

El estilo de Reyles en *El embrujo* es vibrante, ágil, rítmico y lleno de colorido. Combina con gracioso donaire el estilo clásico español con los giros populares andaluces para dejar en el lector el gusto fuerte y picante de la expresión castiza renovada. Pocos escritores americanos conocen la lengua hablada de España tan bien como Reyles y pocos han hecho andanzas tan largas por los senderos de Quevedo, Cervantes, Góngora, Valera. El conoce la salerosa manera de los chulos, la varonil expresión del redondel, los retruécanos de los *cantaores*, las frases de doble sentido, toda la jerga andaluza condimentada con salsas de malicia y sutileza. Y él tiene un vocabulario escogido y rico para describir los heráldicos blasones, las suntuosas catedrales, las valiosas telas. Y también es dueño de un estilo parejo y sereno como el mármol, para las hondas meditaciones y los trascendentales soliloquios. Su diálogo es ligero y chispeante y el movimiento de su relato es variado, según conviene a la intención de su tema. Desprecia, sin embargo, la sensiblería romántica en la sintaxis y odia la exuberancia tropical.

El embrujo, con ser novela moderna, no es de vanguardia. No tiene esa condescendencia obligada con el gusto imperante; no rinde vasallaje a la moda. Aspira a ser novela de todos los tiempos, novela con intriga y desenlace, destinada al intelectual que no se haya olvidado de la vida en el ambiente formulista del cenáculo y al humilde lector que sabe hallar placer allí donde hay intensidad de pasión, realismo verdadero, entusiasmo, en una palabra, vida. Se podrá argüir que en *El embrujo* los personajes carecen de refinamiento psicológico, pero sería injusto ver en esta carencia falta de penetración estética, antes por el contrario, habría que agradecer al autor la armonía estrecha que supo ver entre los caracteres, el medio ambiente y la verdad histórica.

Desde 1922 se han escrito varias novelas y obras descripti-

vas que acaso se hayan inspirado en *El embrujo de Sevilla*. Es innegable la influencia de este libro en *Virgin Spain* de Waldo Frank. Todo lo que dice el autor norteamericano acerca de la religión, el toreo y la danza, había sido expresado en forma similar por Carlos Reyles.

*

*

*

En diciembre de 1893 publicó Reyles su cuento *Mansilla*, que apareció más tarde en una antología de cuentistas uruguayos. En esta narración ya está en germen *El gaucho Florido*, tanto en la personalidad del campesino como en la trama misma. Aunque el motivo gauchesco aparece en casi todas sus novelas, Reyles nunca lo hizo motivo central de la obra. A *Mansilla* siguieron sus novelas de tesis y de corte europeo. En 1929 aparece en "La Nación", de Buenos Aires, otro cuento de tema campesino, *El pial*, lo que nos hace creer que Reyles empieza a conceder nueva importancia al motivo genuinamente americano. En 1930 aparece su estudio crítico intitulado *El nuevo sentido de la narración gauchesca*, opúsculo dedicado a dos colecciones de cuentos gauchescos: *La raza ciega*, de Francisco Espínola, y *Los alambradores*, de Víctor Dotti. En este estudio Reyles expone algunas ideas de cierto interés sobre el género gauchesco, ideas que podrían servir de prólogo a su última novela, *El gaucho Florido*.

Observa Reyles que los escritores jóvenes de su patria usan el dialecto aldeano que está en íntima armonía con la realidad campesina, por lo que se refiere a la forma, y en cuanto al fondo abandonan el obligado realismo y van, por medio del análisis detenido, a la concepción estética pura. El naturalismo, el costumbrismo, el verismo pierden su imperio sobre la imaginación, la fantasía, el genio inventivo. El escritor no se contenta con captar la realidad, sino que trata de superarla y con-

vertirla de anécdota en categoría, creando así una realidad superior. Como el artista utiliza sólo las representaciones de los objetos, las imágenes, el realismo puro no ha existido nunca. 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. Caen en error los que hablan de realidad, verdad, cosa vista, observación directa; la estética tiene razones que la razón no conoce. Lo esencial no es que el escritor nos presente escenas y tipos reales en sí, sino que intensamente y subjetivamente lo parezcan. Lo irreal suele ser verosímil en la creación literaria y lo arbitrario representado con arte se puede convertir en belleza. El novelista es un creador de mitos. El nuevo sentido de la narración gauchesca consiste en el estilo libre de trabas académicas, y en el ímpetu creador que no desdeña los fantaseos, ni las imaginaciones, ni sofrena 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. En la técnica novelística nueva son desterrados a segundo término, o desterrados por baladís, el asunto, la intriga, el desenlace.

Hasta aquí sus ideas son perfectamente lógicas y las vemos aplicadas en su novela *El gaucho Florido*, novela de la estancia cimarrona y del gaucho rudo. Con el subtítulo opone Reyles su gaucho de ahora al de sus otras novelas, con excepción de Primitivo. La obra no tiene intriga, o si la tiene, es arbitraria. El gaucho Florido se enamora de una muchacha, y por obra de malas lenguas que han hecho correr el rumor de su infidelidad, la castiga brutalmente, cortándole la cabellera con su cuchillo. Luego, convencido de su inocencia, asesina al culpable y tira su lengua a la puerta de su amada. Huye de la justicia y la joven le sigue y cuando cae rendida de amor en los brazos del

gaucho, una bala enemiga pone fin a su vida. Florido se hace matrero.

El propósito inicial de Reyles al escribir esta novela ha sido retener, en la rápida evolución de la vida rural argentina, la figura sufrida y simpática del gaucho. Parte como siempre del hecho real, conocido, de lo que vieron sus ojos de niño en la estancia que le dejara el padre, Tala Grande, Bellavista en la realidad, allá en las riberas del Río Negro. Por esta razón nos ha dado la síntesis del gaucho, pero no el gaucho, y la síntesis del patrón, pero no el patrón mismo.

Para revelarnos este tipo ya extinto de hombre, ha tenido que describirnos el ambiente en que vivió, sus ejercicios cotidianos, sus amores, sus divertimientos, sus conflictos internos y externos. Y como Reyles conoce al dedillo la vida de la estancia, lo ha hecho en forma correcta, encuadrándolo en sus propias dimensiones, sin contradicciones, faltas de sentido, incorrecciones materiales. En vez de novela psicológica le salió una novela de costumbres, en que la hacienda vieja nos muestra sus dilatados paisajes, los juegos de sus hijos, en especial el de la taba; sus labores, el aparte, el rodeo, la doma; las fiestas de sus ranchos y las agradables tertulias de la cocina. La hacienda nueva, también humanizada, nos da a conocer sus progresos, alambrados, galpones, máquinas, bretes, esquiladoras, automóviles, teléfonos.

Usa Reyles el dialecto aldeano con sus términos locales, voces obliteradas, aberraciones verbales, expresiones de caprichosa y pintoresca formación, fenómenos fonéticos típicos. Y lo usa con propiedad, aunque a veces asalta al lector la sospecha de que el literato concede demasiado refinamiento al medio gauchesco de expresión.

Siguiendo de cerca a Pirandello, sostiene Reyles en el opúsculo ya citado, la teoría de la libertad volitiva de los personajes novelables que "medran, van y vienen", y él (el autor) los sigue en sus peripecias y oye lo que dicen; no les impone que hagan

o digan esto o lo otro, y menos tuerce su vocación. Con este método el autor no sabría nunca en qué va a resolverse su novela y si bien es cierto que se le presenta ante los ojos un panorama de infinitas posibilidades, lo más probable es que se extravíe en la mitad del camino y le dé a su novela un fin arbitrario y antipoético. Además, yo creo que el novelista debe concebir primero su obra con espacio y seriedad y, con o sin desenlace, crear un todo armónico, con ritmo de belleza y justicia poética. En este sentido falla *El gaucho Florido*. No hay nada que justifique la muerte de Mangacha en el momento supremo de su existencia, en que cae en brazos de su amante; si esto pudo pasar en la vida, como accidente más que siguiendo el ritmo natural de los acontecimientos, nos sublevamos en contra del destino inexorable, pero una novela debe corregir la injusticia de la vida ya que la obra literaria es una creación consciente, razonada, un mundo en sí, con leyes que deben aspirar a una perfección ideal. 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 imite las ciegas fuerzas naturales, porque él mismo expresó su sentir en forma irrefutable cuando dijo, parafraseando a Oscar Wilde: "El arte empieza allí donde acaba la naturaleza".

Estamos de acuerdo con el escritor uruguayo en que todo narrador auténtico crea su realidad y en que los personajes más reales y vividos son precisamente los inventados, y es por eso que, dentro de este amplio horizonte creador, el artista tiene una responsabilidad mayor que cuando se limita a copiar de la naturaleza. Reyles conoce casi toda la novela europea moderna; en sus conferencias cita copiosamente a Proust, Joyce, Giraudoux, Jules Romains, Valery Larbaud, Delteil, Montherlant; sabe que en la novela moderna "no cabe volver grupas para bordar sobre

un cañamazo ordinario alguna insulsa escena costumbrista o cursi sentimental”, se ha dado cuenta de que “en general los narradores criollos acuden afanosos al dramatismo forzado, al recurso pueril de las escenas violentas y la jerga gaucha sacada de sus naturales quicios”, pero a pesar de todo esto cae a veces en los errores que critica. Todo *El gaucho Florido* es una larga serie de escenas costumbristas que pueden ser insulsas o no, según el cristal con que se miren; escenas de violencia son aquellas en que Florido corta la cabellera de la mujer amada, arranca la lengua a uno de sus enemigos y deja ciegos a otros dos; el episodio de la Tapera de los Duendes; el asalto a la hacienda, y hasta se puede encontrar algún pasaje cursi sentimental como aquél en que el niño Faustito sale con el rifle dispuesto a asesinar al comisario.

Reyles tiene fe profunda en la alta misión del narrador gauchesco. “¡Cómo nos agradaríamos —exclama—, en qué grande espejo nos veríamos si tuviéramos un Don Quijote, o un Hamlet, o un Cid criollo! Lo genuinamente nuestro no ha encontrado aún su expresión literaria total. Falta la conjunción suprema de las fases y las aristas en un sintético haz”. (7) En este punto acaso vaya demasiado lejos, no por falta de héroes, sino porque las hazañas heroicas no han obedecido en América, y sobre todo en la vida gauchesca, a profundos ideales de trascendencia universal. Las torturas de Don Quijote, de Hamlet y hasta las del Cid, son la síntesis de las torturas de toda una raza, de toda la humanidad, en el caso del hidalgo español. Los pueblos tienen que vivir intensa y prolongada vida interna, deben tener su filosofía propia, su personalidad bien definida para ser capaces de crear estos héroes descomunales. ¿Es este el caso de nuestra América? Sólo un sentimiento patriótico exagerado nos obligaría a creerlo. Por otra parte, el género de novela rural de tema gauchesco está limitado por la cultura embrionaria de sus personajes y por la pequeñez de su mundo psicológico. Tomando en cuenta estas limitaciones resulta admirable el caso

de novelistas como Lynch y Güiraldes, que han podido hacer dos obras representativas en *El romance de un gaucho* y *Don Segundo Sombra*, pero hay que tener en cuenta que donde dos aciertan fracasan diez.

El gaucho Florido no es ni esto ni aquello, ni fracaso ni novela ejemplar en su género. Reyles ha tratado de dignificar esta clase de narraciones; quien compare los adesios de Eduardo Gutiérrez con la obra que nos ocupa podrá apreciar el largo camino recorrido. En *El gaucho Florido* hay bellísimos cuadros de costumbres, paisajes descritos con un gusto admirable, bellos aciertos de psicología, v. g., el carácter de don Fausto, pero en el final de su relato el autor se ha enredado en sus teorías estéticas y por huír del desenlace ha caído en una especie de anticlimax.

El crítico cubano Manuel Pedro González opina lo siguiente, al analizar las obras de Reyles:

“Cada una de sus obras significa una superación técnica respecto a la anterior. Sus dos últimas novelas —*El embrujo de Sevilla* y *El gaucho Florido*— representan la feliz culminación de este proceso ascendente de perfección. En la última, sobre todo, el autor ha realizado un verdadero prodigio de sencillez, de sobriedad y de verismo estético. Todo en esta obra acusa una intensa y extensa labor de meditación y lima, y el lector no sabe qué admirar más, si el fuerte relieve psicológico de los muchos caracteres que por ella desfilan, o la asombrosa fidelidad con que Reyles —hombre de París como Güiraldes y de gran cultura filosófica y literaria— se ha asimilado las costumbres y el lenguaje gauchos”. (8)

Yo difiero de este juicio; para mí la obra maestra de Reyles es *El embrujo de Sevilla*, creación de ambiente y de psicología colectiva. Tiene razón González al llamar a Reyles hombre de París; de Sevilla y París, diría yo, hombre metropolitano. Ha vivido, es cierto, la vida de la estancia, pero él ha contribuído a industrializar esta vida, a introducir en ella el ele-

mento ciudadano, la cultura. Por eso parece que no está en ritmo de simpatía con la estancia cimarrona, con el pago semibárbaro, y su gaucho, cimarrón él también, matrero al fin, se le escapa de entre los dedos que aseguran mejor la sólida forma del patrón, don Fausto. Recordemos que para hacer triunfar a Primitivo tuvo que darle una existencia violenta y trágica y que en cambio uno de sus más claros aciertos, Mamagela, representa cualidades no gauchescas, y comprenderemos mejor las dificultades con que tuvo que luchar al concebir y hacer desfilas a través de su libro la personalidad de Florido.

ARTURO TORRES-RIOSECO,
University of California.
Berkeley, Calif.

(1).—*El Capricho de Goya* volvió a aparecer en "El cojo ilustrado" de Buenos Aires, en 1918.

(2).—Nótese que Manuel Gálvez aprovecha este mismo desenlace en *Historia de arrabal*, publicado en 1922.

(3).—*El embrujo de Sevilla*, pág. 83.

(4).—*Ibid*, pág. 201.

(5).—*Ibid*, pág. 41.

(6).—*El embrujo de Sevilla*, págs. 291, 292.

(7).—*El nuevo sentido de la narración gauchesca*, págs. 39, y 40.

(8).—Manuel Pedro González, *Fichero*, (Índice Hispanoamericano), en "Revista bimestre cubana", La Habana, Julio-Agosto, 1934, pág. 84.

