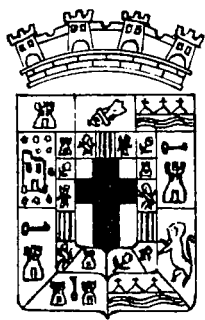
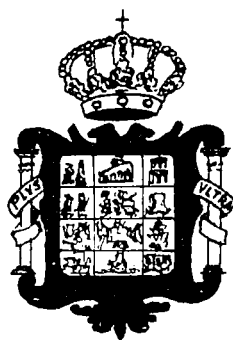


VISION DE ANDALUCIA EN LA OBRA DE REYLES

Carmen de Mora Valcárcel



ALMERIA



CADIZ



CORDOBA



GRANADA



HUELVA



JAEN



MALAGA



SEVILLA

Introducción

El trabajo que presento en estas primeras jornadas de Andalucía y América toca una pequeña parcela de lo que constituye un amplio y profundo intercambio cultural entre la región andaluza y los países hispanoamericanos.

Como es bien sabido, una vez debilitados y rotos los vínculos políticos y mercantiles en el siglo XIX, se desarrolló en el plano cultural una fructífera relación por la que América devolvía a España con creces la herencia recibida.

El viaje resultará el pretexto idóneo para una serie de encuentros en los que Andalucía será uno de los principales centros de reunión. Los viajes a España de Rubén Darío en 1898 de Huidobro en 1918, de Borges en 1920 y, posteriormente los de Vallejo, Neruda y Nicolás Guillén fueron hitos importantísimos dentro de una tendencia que ha venido manteniendo este tipo de contactos de forma continua hasta la actualidad.

Lo mismo cabe afirmar de los autores españoles que atravesaron el Océano y dejaron en América la impronta de sus ideas estéticas y sus libros de poemas, como Moreno Villa, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Jorge Guillén y la plana mayor de la generación del 27.

Dentro de este marco hay que situar la novela que intentaré analizar en este estudio *El Embrujo de Sevilla* de Carlos Reyles, fruto también de los viajes que el escritor uruguayo realizara a la ciudad desde 1892.

En ella, el autor, de sangre andaluza por parte materna, rinde homenaje a Sevilla recreando estéticamente los aspectos que más le impresionaron desde su perspectiva como miembro de la alta burguesía uruguaya, como son el baile, el cante, el toreo y las fiestas populares.

El escritor uruguayo Carlos Reyles se inserta en esa manifestación literaria conocida por el nombre de modernismo criollista que abarca cronológicamente el último tercio del siglo XIX y primero del XX, como resultado de la fusión del realismo tradicional, ya renovado por la influencia naturalista, con el legado culto y esteticista de la corriente artística del modernismo.

Esta confluencia de tendencias origina diversos tipos de novelas según la modalidad que prevalezca. El propio Reyles cultivó la veta naturalista en sus novelas *Por la vida* (1888) y *Beba* (1894), la psicológica en *La raza de Caín* (1900), la criollista en *El Terruño* (1916) y *El gaucho Florido* (1932), y la artística en *El Embrujo de Sevilla* (1922).

Puesto que *El Embrujo* es la novela que me dispongo a analizar, interesa dejar apuntados algunos rasgos de la tendencia artística, tales como su tema, frecuentemente exótico, las digresiones intelectualistas y estéticas que interrumpen el desarrollo de la trama, y, sobre todo, la subordinación de los elementos narrativos a la intención artística, que es el verdadero eje estructurador de la novela.

Pero, a poco que penetremos en esta obra, nos damos cuenta de que los rasgos apuntados resultan insuficientes; que el posible exotismo que pudiera representar para un hispanoamericano el tema de Sevilla y el andalucismo queda compensado por la profundidad y la familiaridad con que el autor trata de aproximarse a una temática tan ajena al resto de su producción. Por ello, aunque de orden extraliterario, no podemos desestimar otros factores como la ascendencia andaluza del autor por el lado materno y sus asiduos viajes a la capital andaluza con la que se sentía plenamente identificado. De todas las imágenes que le ofrecía la ciudad, Reyles elige su faceta artística, que constituye para él la esencia de lo andaluz.

Antes de entrar en el análisis y valoración de la novela repasaré brevemente los juicios más significativos que se han emitido sobre ella y, por lo tanto, han contribuido a catalogarla.

Arturo Torres-Rioseco destaca en su extenso comentario tres aspectos fundamentales

que sintetizan el espíritu de la obra: el misticismo, la voluptuosidad y la muerte. Más interesante, sin embargo, me parecen sus observaciones relativas a la comparación entre *El Embrujo de Sevilla* y el cuento que le sirvió de boceto, *Capricho de Goya*, o al tratamiento diferente de los personajes en relación con las restantes novelas del escritor uruguayo: «todos los caracteres se agitan aquí — dice Torres-Rioseco — en zonas de estudiada subconsciencia. Sevilla ha creado así a sus hombres y mujeres que van por el mundo guiados más por el instante que por la razón, sordos a todo lo que no sea su propia manera de sentir, atados eternamente a la locura de la raza»¹.

Este mismo crítico recoge también la favorable acogida que le tributaron escritores contemporáneos de la talla de Unamuno, Azorín, Pérez de Ayala, Enrique Larreta y Manuel Gálvez.

En cambio, Alberto Zum Felde, afamado crítico uruguayo, repara en la interpretación parcial de Reyles: «Ciertamente, que ni toda España es la del *Embrujo*, ni siquiera toda Andalucía, pues que Granada y Córdoba ya tienen otro matiz. Pero la Sevilla que Reyles ha sentido, por afinidad con su propio temperamento, es la típicamente sevillana, esa que tiene un sabor hondo y amargo de sensualidad, bravura y hechicería»². No menos importante resulta su consideración del *Embrujo* como novela de tesis, observación que — dicho sea de paso — no he hallado en ningún otro autor a pesar de su evidencia. Y escribe: «Esas ideas — de acuerdo con el realismo anti-racionalista profesado por Reyles — significan una defensa de la España *bárbara* contra las pretensiones europeizantes de los progresistas, siendo su punto capital la apología de la tauromaquia. Ese espectáculo genuinamente dionisiaco, en un sentido niezscheano, tan combatido por una gran parte de la intelectualidad española, es consagrado en esta novela como la más soberbia expresión de vitalidad ibera...»³.

Rafael Cansinos Assens no perdona a Reyles su parcialidad y la condena sin eufemismos: «Es falsa y relumbrante como una mala joya, una calumnia con aire de apología, un elogio insultante hecho a lo más burdo de la personalidad andaluza. No sabemos cómo el Municipio hispalense ha nombrado hijo adoptivo de la ciudad al autor de esa metafísica del flamenquismo, mejor dicho, de esta teología de la pandereta, que sólo ha visto el alma de Sevilla en los colmados, en la plaza de toros, en lo más sensual de su cuerpo»⁴.

No obstante, una voz tan autorizada como la de José M.^a de Cossío, en la sección dedicada a los novelistas sobre temas taurinos en el volumen II de *Los Toros*, escribe unas palabras llenas de elogio sobre *El Embrujo*: «Siendo de un americano, y describiendo en castizo castellano el ambiente de Sevilla, no podía contarla entre las excepciones de novelas extranjeras que menciono. Por el conocimiento de costumbres y ambiente, por el sentido profundamente español y de raza, es ésta una novela española íntegramente, y de las más felices e importantes que en torno al tema taurino han sido escritas»⁵.

¿Cuál es entonces el valor real de la novela como obra literaria y como intento de descubrir la esencia de lo andaluz?

Estas dos cuestiones son las que me propongo abordar aquí, apoyándome en unos cuantos presupuestos que permitan valorar más objetivamente tan controvertida novela.

La intertextualidad

Existe una peculiaridad en la narrativa reylesiana que afecta no sólo al *Embrujo*, sino, en general, a toda su producción. Me refiero al hecho de que una gran parte de sus novelas fueron concebidas y publicadas previamente como cuentos. Así, por ejemplo, de «El extraño» surgió *Raza de Caín*; de «Primitivo», *El Terruño*; de «Capricho de Goya», *El Embrujo de*

Sevilla; de «Mansilla y el pial», *El Gaucho Florido*; de «Una mujer pasó», *A batallas de amor campos de pluma*.

Se trata de un fenómeno de intertextualidad en el sentido expresado por Laurent Jenny de que encontramos en un texto elementos estructurados anteriormente a él⁶.

En este caso concreto, existe un cuento inicial, «Capricho de Goya», que se inserta en otro texto, la novela *El Embrujo*, para constituir un género narrativo distinto y un texto también distinto.

La figura retórica en virtud de la cual se realiza aquí la intertextualidad es la amplificación, esto es, la transformación de un texto original por desarrollo de sus virtualidades semánticas. Si bien, es un caso de intertextualidad restringida por tratarse de relaciones entre textos del mismo autor.

No concluyen ahí las transposiciones de Reyles, sino que en un libro de ensayos de 1936, *Incitaciones*, dedica la sección titulada «Resonancias de Sevilla» a evocar los motivos más interesantes de su novela transcribiendo en el ensayo frases y párrafos de la misma, o recreándolos con datos históricos. Pero este fenómeno entra más bien en lo que se conoce como «puesta en abismo», por cuanto el autor, en dicho ensayo, cita expresamente *El Embrujo*, sin duda, con objeto de fortalecer la tesis en ella sostenida y garantizar su interpretación.

De este modo, compone un ensayo esteticista, muy al gusto del modernismo, mediante el recurso ficticio de un viajero que pasea en una manola por las calles de Sevilla y va registrando sus impresiones; por detrás de la alegoría lo que descubrimos en realidad es al propio Reyles paseando su mirada por las páginas de la novela y reconstruyéndolas en el ensayo.

Más allá de tanto juego intertextual interesa ahora calibrar el alcance de dicho artificio literario.

Por lo que respecta al ensayo, me parece no sólo adecuado, sino oportuno en la medida en que, de ese modo, Reyles estaba ofreciendo al lector las claves para la lectura de su novela, seleccionando las partes más logradas y desestimando el plano argumental que, efectivamente, carece de interés.

No puedo opinar lo mismo de la costumbre de convertir el cuento en novela. El cuento, cuando está bien concebido, posee una estructura cerrada, acabada, en que los elementos constitutivos se hallan tan firmemente entrelazados que no puede añadirse ni quitarse nada sin que su estructura se vea negativamente afectada. Por ello, la trama del «Capricho de Goya», esto es, el trágico desenlace de los amores del torero Paco Quiñones y la bailadora Pura, no casa con los juicios reflexivos y doctrinales incorporados a la novela sobre el arte andaluz, resultando de ello, a pesar de su relación, una obra híbrida compuesta de dos cuerpos extraños con evidente detrimento de su valor literario.

Este factor cambia totalmente nuestra perspectiva como lectores; si la leemos exclusivamente como novela nuestra valoración resulta, claro está, negativa. En cambio, si la consideramos como un libro de impresiones y reflexiones de un viajero que conoce por primera vez la ciudad, el libro atrae en mayor medida nuestro interés.

Tal vez, insisto, si mi hipótesis resulta cierta, el autor se diera cuenta de que su novela estaba mal urdida y nos ofreció en forma de ensayo lo verdaderamente rescatable de ella.

De todos modos, el vicio de la obra híbrida lo arrastra la literatura hispanoamericana desde su primera muestra en 1816, *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, por lo que ya ha pasado a convertirse casi en un rasgo definitorio.

Costumbrismo

La novela hispanoamericana halla en *El Embrujo* cumplida manifestación de un rasgo que en palabras de Uslar Pietri le da unidad y carácter a toda la novela del siglo XIX: «La tendencia a concebir la novela como una sucesión de cuadros de costumbres, a buscar y destacar lo pintoresco, lo curioso, lo típico en la realidad. No toda la vida, no toda la realidad, sino la vida pintoresca, la realidad peculiar. A falta de mejor palabra y sacando el vocablo de su empleo genérico, podríamos llamar este rasgo *costumbrismo*»⁷.

Fruto tardío más que verdadero anacronismo, la novela de Reyles constituye un ejemplo típico de fusión entre modernismo, costumbrismo y novela de tesis, obedeciendo este último aspecto al propósito de dar un alcance trascendente o metafísico a los elementos típicos de la realidad.

Dentro de la novela, es el autor quien se encarga de justificar la incorporación de detalles costumbristas: «...hay que empezar a hundir el bisturí en lo genuinamente nuestro: los tipos, las costumbres y los sentimientos populares. Los que quieran palpar el alma de Sevilla sin la plaza, el *tablaó* y las procesiones, no saben lo que se pescan»⁸. El costumbrismo, pues, no es un fin en sí mismo, sino más bien un modo de aproximarse a los pueblos para conocerlos en profundidad. Desde esta perspectiva, Reyles introduce unas cuantas descripciones estratégicamente ubicadas en la novela: «El Tronío, Café de cante y baile flamencos, calles típicas y con leyenda, el barrio de Triana, una escena de corral, la plaza de toros, ambientación sevillana en los preliminares de la Semana Santa, y las procesiones de la madrugada del Viernes Santo.

La descripción que preside las páginas del *Embrujo* pone de relieve la importancia del Café como espacio utópico⁹ donde se cumplen las funciones-núcleo del relato: 1.º la primera actuación de Pura desde su regreso a España convertida en «La Trianera», quien gracias a su arte consigue ganarse la devoción del público; 2.º el encuentro de la bailadora con el torero Paco Quiñones, que será su nuevo amor, y con Pitoche, «cantaor» gitano con quien estuvo amancebada en tiempos, y al que le unen inexplicables pero poderosos sentimientos; 3.º en ese mismo Café Pura asestará una puñalada a su amante para salvar al gitano Pitoche sin ningún rencor por los malos tratos que le daba antes de su triunfo¹⁰. Por último, recordemos las charlas que transcurren en «El Tronío» entre los actores principales de la novela como pretexto para introducir la visión reylesiana del alma andaluza¹¹.

En cambio, el espacio paratópico que rodea al anterior y en el que ocurren acciones preparatorias o secundarias, está constituido por las calles sevillanas, campos, huertas y jardines. Estas descripciones poseen un léxico básico común compuesto por sustantivos y adjetivos asociados a diversas sensaciones con objeto de consignar las impresiones de las cosas y no las cosas mismas, como requiere la técnica impresionista tan familiar en esta obra:

1.º Sensaciones ópticas y cromáticas: sol, paredes blancas, tugurios sombríos, sórdidas callejuelas, «barridas albas sobre las tintas negras de los muros», puentes ebrios de sol, añil del *cielo*.

2.º Sensaciones acústicas y musicales: guitarras, castañuelas, organillos, coplas, calles rumorosas.

3.º Sensaciones olfativas y cromáticas: la ciudad entera huele a *vino*, a claveles y a ropa blanca de mujer, botones, yemas, *capullos*, *geranios*, *rosas*, *aromas de azahar*.

Cuando no, se refieren a detalles urbanísticos y monumentales, o, simplemente, a elementos ornamentales que perfilan la fisonomía de la ciudad: tejados, tejadillos, aleros, ventanas florecidas, paredes blancas, ventanas pequeñas, ventanucos angostos, calles amplias, oscuras callejuelas, sombríos callejones, azulejos, rejas, tabernas, puestos de castañas, la Torre mauritana, la Torre del Oro, el Alcázar, el Archivo de Indias, el Guadalquivir.

El elemento humano popular ocupa un reducido espacio en la novela ensombrecido siempre por la figura de los protagonistas, y sólo muy accesoriamente participa en la trama. En el mejor de los casos, sirve de telón de fondo para las escenas costumbristas; así, por ejemplo, en un paseo en manola por el barrio de Triana, los personajes observan: a las fregonas que «recogidas las sayas, arremangados los brazos, barrían las veredas; las comadres de patillas acaracoladas y moñete chismeaban en las esquinas; vendedores de muy diversos artículos, a pie o sentados en las angulosas ancas de los borriquillos morunos, pasaban... Cierta vendedor de alfajores los pregonaba con un canto *garganteao*... Como era Domingo de Resurrección, los esparteros, los albardoneros, los remendones, no trabajaban en los soportales de las casas o a las puertas de ellas, ni lucían colgadas de clavos y cordones sus pintorescas mercaderías; pero las calles, limpias y blancas, las casitas diminutas como juguetes, las rejas floridas, las persianas verdes, las jaulas de pájaros, los rostros rientes de los chiquillos que, por docenas, jugaban en medio del arroyo, encantaban los ojos y refrescaban el alma». (E, 72).

Uno de los instantes descriptivos más afortunados de la novela corresponde a una vista panorámica de la ciudad y pueblos adyacentes desde la Giralda; allí, en el último cuerpo de la Torre, los protagonistas, como si su mirada fuera el objetivo de una cámara, van enfocando sucesivamente la Lonja, la Fábrica de Tabacos, San Telmo, el puente de Triana, el rojo frontis de San Jacinto, y, a lo lejos, los pueblecitos de Corias, Gelves, San Juan de Aznalfarache, Castilleja de la Cuesta, Camas y, a la derecha, Santiponce.

En todas estas descripciones predomina el carácter fusionista de las sensaciones propio del modernismo y de la técnica impresionista, pero en ninguna alcanza tal abigarramiento de manchas y colores como en la de una tarde de toros, donde los elementos plásticos adquieren por su viveza poderes cinéticos y cromáticos que opacan las figuras humanas que les sirven de soporte. La descripción, en tres planos, presenta: abajo, el amarillo y rojo del ruedo; en el medio, la abigarrada coloración de la muchedumbre; en lo alto, el zaul rabioso del cielo.

La figura retórica que preside el texto es la metonimia: «Las mantillas de negros madroños o níveo encaje, las peinas jacarandosas, los claveles y las rosas de fuego, los ojos gachones, ... los mantones de Manila, extendidos, parecían arriates de flores. Miradas pegajosas como moscas revoloteaban alrededor de los cuellos frágiles y los escotes mórbidos. El sol caía a pleno sobre la arena, trocándola en topacio fulgurante. Oíase como un zumbido de abejas. De vez en cuando una exclamación graciosa, un dicho oportuno hacía reír a la plaza entera. El aire hervía. Los abanicos aleteaban en los palcos, y en los tendidos de sol las botas de vino circulaban de mano en mano. Por aquella parte, la sombra de los *anchos* les ponía negros antifaces a los rostros de los hombres. Los mantones de talle y las blusas de las hembras destacaban sus colores rotundos sobre la masa del público; los rebozos de espumilla negra tenían reflejos tornasolados; las cabezas, cargadas de claveles reventones, parecían vivas mariposas» (E, 137).

Por último, una buena parte de los capítulos XIV y XV están dedicados a la Semana Santa, fiesta que Reyles sabe sentir no como extranjero, sino como un sevillano más de esos que él nos describe en una imagen de la calle Sierpes en los preliminares de tan religiosa celebración: «Detrás de las grandes vidrieras de los clubs, los cafés y las peluquerías de la famosa calle, repantigados en muelles sillones, viendo pasar la gente, los buenos sevillanos discutían las medidas adoptadas por las autoridades y cofradías para asegurar el éxito y esplendor de las fiestas» (E, 275). No escapa a su mirada atenta la labor meritoria y anónima de las camareras que limpian los mantos, encajes y joyas que habían de lucir las imágenes, ni la rivalidad entre las distintas Hermandades: «Cada Cofradía y cada Hermandad se esforzaba por ser la primera en importancia y pompa» (E, 275).

El carácter andaluz

En tres aspectos centra Reyles lo que hemos denominado su visión de Andalucía: el carácter andaluz, el significado de su arte y la trascendencia de lo andaluz.

Las virtudes y defectos del carácter andaluz se encarnan fundamentalmente en el personaje de Paco Quiñones, en particular, el estoicismo ante los avatares del destino, la despreocupación y la indolencia; mas, como si el autor quisiera limar las asperezas de tanta pasividad, la contrarresta concediéndole una gran capacidad de reacción, impulsiva aunque tardía; así el protagonista, miembro de la aristocracia andaluza, que dilapida su fortuna en la juerga hasta quedar totalmente arruinado, se sobrepone dedicándose al toreo y arriesgando con ello su posición y su vida.

En él, Reyles le ofrece al lector la radiografía de un determinado sector de la sociedad en la Sevilla de fin de siglo: «Paco, como la generalidad de los andaluces de su condición, no tenía otros propósitos ni otras ambiciones que satisfacer sus gustos y caprichos, y vivir lo más regaladamente posible. Los cálculos prolijos, la actividad reflexiva, no estaban en sus libros... comprendía y admiraba la vida intensa de yanquis, ingleses y alemanes, pero prefería el dejarse correr sevillano» (E, 62-63).

Ciertamente esta imagen contrasta con la otra cara de Sevilla, la que ha sido analizada por Nicolás Salas en su libro *Sevilla. Crónicas del siglo xx*, donde nos presenta con negras tintas los rasgos de una ciudad asolada por la plaga del hambre, que hacía lanzarse al pueblo a las calles, la ignorancia —se carecía de la más mínima ilustración—, y la muerte, en la que alcanzaba tan altas cotas que colocó a Sevilla en el tercer lugar del mundo en índice de mortandad ¹².

Sin duda, el escritor uruguayo conocía esa Sevilla, pero tuvo buen cuidado de ignorarla porque carecía de las virtualidades estéticas que tan afanosamente buscaba en la «Sevilla del turista» —como la llama Nicolás Salas— y que desde luego también era una faz, la más externa, de la ciudad.

La de Paco Quiñones es una filosofía del instante que demuestra un desprecio olímpico por la Historia y un triunfalismo que parece resumir su sentido en el tópico tan latino del «carpe diem» horaciano: «Un pueblo —dice— que desprecia el pellejo, el trabajo, la riqueza y el saber, y ama el tronío, la valentía, la gracia y el goce, no está de más en este pícaro mundo» (E, 65).

Salvando las distancias, también Cernuda había cantado el goce de vivir del andaluz en su famoso poema «El indolente»:

*Así, al ponerse la tarde, tu podrías
de un vino transparente beber el color rubio
mordiéndolo la delicia de un pan y de una fruta,
y luego silencioso, tendido junto al río,
ver latir en la honda noche las estrellas.*

En contraposición con la actitud «pasotista» de Quiñones, Pura, a través de sus viajes y experiencias en el extranjero, descubre que el mal de los andaluces, su atraso, se debe a la falta de aspiraciones, de metas: «Si vieras cómo son por allá. Todos tienen su chalaura; todos quieren ir lejos, cada cual en lo suyo. Nosotros, no, y por eso nos vamos quedando atrás» (E, 62).

En consecuencia, el sentir de Reyles parece inclinarse hacia la conjunción de ambas visiones opuestas: progreso, sí, pero sin renunciar a esos valores tan propios del andaluz que le predisponen de modo especial para el goce de vivir, para saber rodearse de belleza y alegría,

precioso legado de sus antecesores árabes tan dados a la voluptuosidad y el refinamiento.

De todos los rasgos del carácter sevillano el que mejor condensa su identidad es lo versátil, el poder de transfiguración como fruto de la fusión étnica subyacente: «¡Tierra rica y tierra pobre, tierra alegre y tierra triste; tierra de hechizos incomparables y de realidades sórdidas!»

También Cernuda estructura su poema «El Andaluz» en torno a las ambivalencias y contrastes de su alma:

*Sombra hecha de luz
que templando repele,
Es fuego con nieve
El andaluz,*

*Enigma al trasluz,
Pues va entre gente solo,
Es amor con odio
El andaluz.*

*Oh hermano mío, tú.
Dios, que te crea,
Será quien comprenda
Al andaluz.*

Significado del arte andaluz

Dos manifestaciones del arte andaluz, el flamenco —entendido como cante y baile— y el toreo, discurren de modo paralelo, según Reyles, en el sentir del público; diestros y ganaderos veían en el tablao la transfiguración artística de la valentía de la plaza, y en ésta la encarnación real de los desplantes del tablao.

El cante. El valor del cante estriba en ser expresión auténtica del sentimiento popular: «Ninguna música, fuera de la música de Beethoven, me remueve las entrañas como ese lloro de gitanos, porque ninguna es tan pueblo, tan miserable, tan humana...» (E, 31), pero, sentimiento entendido como dolor: «El cantaor sin sufrimiento es una guitarra sin cordaje: hace ruido pero no suena», nos dice Silverio, dueño del «Tronío».

El baile. La observación más aguda en este dominio corresponde al revestimiento erótico del arte del tablao; después de describir los gestos provocadores-evocadores del juego erótico que la Trianera despliega en su baile, trae a la memoria los orígenes de ese erotismo: «Aquel baile, trasunto fiel de la voluptuosidad mora y del orgullo español, les revolvía en los antros más recónditos del alma los instintos oscuros, las levaduras extrañas del abandono e imperio, de dolor y placer, de vida y muerte que fermentan en todo erotismo»¹³ (E, 42).

El toreo. Es en el toreo donde Reyles juega la carta más peligrosa de su tesis al concederle un significado que trasciende lo meramente artístico y trágico de la faena: «Sin duda, el torero célebre es, aunque parezca paradoja o enorme dislate, el profesor de energía e idealismo de nuestras multitudes. El les habla del lenguaje que ellas entienden y les llena el alma de apetencias de oro y ambición de gloria. Es un estimulante, el único que poseen. Existen, a no dudar, otras influencias más nobles, pero ninguna llega al pueblo, y éste, sin el lidiador que condenan a ciegas los moralistas se quedaría ayuno de todo alimento espiritual» (E, 34).

Con esta defensa a ultranzas puesta en boca de don Gaspar —abogado de la Empresa

de Madrid— salía al paso de los duros ataques que por aquellos años estaba recibiendo la fiesta taurina por parte de la intelectualidad española.

No obstante, el escritor uruguayo había captado magníficamente el alcance popular de la fiesta, como también lo hiciera Blanco White cien años antes en sus *Cartas de España*: «Después de mi última carta — escribe White— un inesperado suceso ha llenado de júbilo a los vecinos de esta ciudad. Las corridas de toros, que habían estado prohibidas por Real Orden durante varios años, han vuelto a ser permitidas atendiendo a los deseos del pueblo. Ninguna otra noticia, ni aun la de la victoria más decisiva, podría alegrar más a los andaluces ni moverlos a mayor actividad. Consiguientemente no se perdió ningún tiempo en comenzar los preparativos y a las pocas semanas todo estuvo dispuesto para la corrida en tanto que los corazones latían ansiosos ante la proximidad del día señalado para el espectáculo favorito»¹⁴.

Lo verdaderamente curioso en el autor del *Embrujo* consiste en que si bien se propone en todo momento desmitificar la Andalucía de panderete elige para ello los mismos elementos que han contribuido a forjar esa imagen: el toreo, el cante, el baile y las fiestas populares, tratando, eso sí, de darles una dimensión más profunda y auténtica. En una ocasión Paco Quiñones le comenta a Pura: «Nada más lejos de lo andaluz que la Andalucía de cromo. Tu baile habla de la otra, de la honda, de la Andalucía que lo estoda a la vez, triste y alegre, fanática y descreída, orgullosa y humilde, mística y sensual, pobre y rica» (E, 59).

Resulta paradójico e inconsecuente que sea este personaje el artífice de tan seria reflexión cuando tres o cuatro líneas más adelante él mismo encarna lo más superficial del andaluz, los valores más negativos del decadente «señorito» (la pereza, la falta de previsión y el buen vivir): «...los ambiciosos planes de la bailadora le avergonzaban ... porque, indirectamente, le hacían sentir la superficialidad egoísta y la chatura de sus querencias de andaluz» (E, 63).

En cambio, resulta meritorio en un extranjero como Reyles su intento de comprender la celebración profana de la festividad religiosa por excelencia, la Semana Santa: «La irresistible inclinación de este pueblo a convertir lo mismo su alegría que su amargura, y solazarse con cualquiera de las dos, explican nuestras costumbres y me mueve a considerarlo como un colega —dice el pintor Cuenca—, como un artista que se recrea con los engendros de su fantasía...

El pueblo no cree en Cristo, ni en la Virgen; pero cree en su Cristo y en su Virgen... En lo que algunos observadores superficiales llaman carnaval religioso, hay mucha religión verdadera. Hasta los que se embriagan o corren *juerguitas sordas* en estos días de duelo practican un culto y ejecutan actos de contricción... a su manera. El vicio, la sensualidad misma en ellos es comunión... (E, 278-279).

Trascendencia de lo andaluz

Reyles, haciéndose eco de las inquietudes suscitadas en la intelectualidad española por la pérdida de Cuba, se plantea en la novela el «problema español».

Aquí, se pierde entre su apología del toreo como crisol de las energías de la raza, colmada de irracionalismo y fantasía, y una actitud razonadora que trata de hallar vías más reales de solución. En el primer aspecto, para justificarse ante el lector por lo que pudiera parecer mera elucubración, recurre al artilugio —muy habitual en él— de desdoblarse en el pintor Cuencá —su alter ego— con objeto de explicar su postura: «Su imaginación de artista y espíritu razonador lo llevaban a establecer fantásticas realidades sin afinidad alguna en apariencia, sin parentesco, a veces antagónicas, y a verlo todo bajo el aspecto metafísico» (E, 21).

En lo segundo, Reyles intenta recuperar en el presente para España su papel heroico y de guía espiritual que tuviera en la época de la conquista. Así, en una escena en el taller de Cuenca, a propósito de una virgencita de Alonso Cano, saca a relucir con nostalgia los valores perdidos de la raza: «Pertenece a la casta brava de los conquistadores y los aventureros, los santos y los pícaros; a esa casta de donde salieron Cortés y Alonso Contreras, aquel que de pinche llegó a comendador de Malta; Santa Teresa y la monja alférez, la niña de familia noble que, abandonando el convento donde iba a profesar, vistió el traje de soldado y se hizo famosa guerreando en España e Italia, por su bravura, reyertas, homicidios y fechorías entre rufianes y bandidos la fe y la virginidad, le inspiró a Pérez de Montalván su mejor comedia, a Calderón la asombrosa *Devoción de la cruz* y a Moreto el admirable *San Franco de Sena*... Esas barbaridades nos hicieron grandes... Ahora no hacemos barbaridades, y por eso andamos tan decaídos» (E, 182).

Le falta al autor en su manera de enfocar el problema el mínimo aparato crítico necesario para no caer en esas ideas tan luminosas como inconsistentes. Compárese si no con el análisis que verifica sobre esta misma cuestión el hispanista Waldo Frank en su *España Virgen*: «El español no es ni decadente ni débil. Hay en él ahora la misma gran fuerza que hubo en los días en que su poder, no fundido aún, conquistó media Europa, descubrió América y vertió sobre el mundo la visión de Cervantes, de Rojas, de Calderón y de Velázquez. Pero ahora toda su energía está encerrada en su propia y voluntaria ecuación. Sus dualismos anárquicos no están muertos, están refrenados y neutralizados... Si el español hubiese sido menos heroico en su voluntad y más objetivo en sus medios, no estaría inmóvil ahora y paralítico, como un gigante destrozado por su propia victoria, aprisionada en la realidad de su ideal»¹⁵.

Contra algunos de los pecados capitales españoles, miseria, ignorancia y orgullo, propone Reyles trabajar, aprender y viajar, pero, sobre todo, «abrir pozos hondos y sacar a la luz el material castizo», tarea que vislumbra en las diversas manifestaciones artísticas de aquella época: «Renace la azulejería; renace el admirable arte de los rejeros; renace la moda mudéjar de tallar el ladrillo con el mismo primor de la piedra. Los pintores desentierran 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» (E, 187).

El error de Reyles en su visión de Andalucía y, por proyección, de España nace en el instante mismo en que propone una especie de regresión hacia el pasado para recuperar las energías perdidas sin detenerse a examinar las causas de nuestro fracaso como hiciera Frank. Tampoco proyecta su mirada hacia el futuro ni propone paliativos para no quedarnos descolgados del resto de Europa.

Reyles y Frank

En su artículo «Resonancias de Sevilla», Carlos Reyles hace una alusión a la probable influencia de *El Embrujo* sobre la *España virgen* del filósofo norteamericano Waldo Frank, que posteriormente los críticos del uruguayo han acogido como cierta¹⁶.

Al margen del prestigio que dicha aseveración podía reportar a la novela, siquiera en aspectos parciales, como la frase «En la corrida hallan una válvula todos los deseos que han creado la historia y a los cuales la misma Historia les ha negado después una salida», es posible inferir que Waldo Frank conocía la obra de Reyles.

Pero las distancias entre ambos están bien marcadas. A Frank hay que ubicarlo en la línea del hispanismo intelectual forjado en Alemania, en el grupo prerrománico que presidía Schlegel (Novalis, Schiller y otros) y continuado durante el romanticismo hasta la época contemporánea por nombres tan prestigiosos como Schopenhauer, Wossler, Pfandl, Curtius,

Grossmann, en Alemania; Fitzmaurice Kelly y Gerald Brenan, en Inglaterra, entre otros.

En cambio, Reyles se adscribe a esa línea mixtificadora de la literatura francesa que aprovechaba temas españoles para insertarlos en la obra literaria y a cuyos autores ya no cabe aplicar el nombre de hispanistas: Victor Hugo, Dumas, Gautier y Mérimée, aunque más tarde también Francia gozara de hispanistas insignes. Quizá Reyles, con el instrumental de su realismo criollista haya sabido reflejar con más fidelidad la realidad andaluza, pero la calidad del material seleccionado pone al descubierto su intención pintoresquista, aunque revestida, eso sí, de un aparatoso ropaje metafísico, no ajeno al idealismo romántico.

NOTAS

1. Arturo TORRES-RIOSECO: *Novelistas contemporáneos de América*, Santiago de Chile, 1939, pág. 240.
2. Alberto ZUM FELDE: *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, Montevideo, Editorial Claridad, 1941, pág. 267.
3. Id. *Ibid.*, pág. 370.
4. Rafael CANSINOS-ASSENS: *Verde y dorado en las letras americanas*, Madrid, Aguilar, 1947, págs. 299-300.
5. José M.º DE COSSIO: *Los Toros*, vol. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1943-61, pág. 456.
6. Laurent JENNY: «La stratégie de la forme», *Poétique*, 1976, n.º 27, pág. 262: «Nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà de lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration».
7. Arturo USLAR PIETRI: *Breve historia de la novela hispanoamericana*, Madrid, Edime, 1947, pág. 52.
8. Carlos REYES: *El Embrujo de Sevilla*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1932 (única edición autorizada por Reyes), pág. 95. En lo sucesivo me limitaré a añadir junto al texto citado la sigla *E* (*Embrujo*); seguida de la página correspondiente.
9. Según A. G. Greimas, espacio utópico es el lugar donde ocurren las acciones más importantes del relato, esto es, las que transforman la situación inicial del mismo. Cfr. su obra *Maupassant*, París, Seuil, 1977, pág. 99.
10. Es muy posible que para completar el argumento de su novela Reyes se inspirara en *Margot*, zarzuela escrita por Martínez Sierra para Taurina, que fue estrenada en 1914. Los paralelismos entre el trío amoroso del *Embrujo*: Paco, Pura y Pastora, y el trío de *Margot*: José Manuel, Margot y Amparo son evidentes. Tanto en una como en otra, Paco y José Manuel abandonan a sus amantes una madrugada de Viernes Santo y regresan con sus novias, Pastora y Margot, respectivamente.
11. La exactitud y pormenores en la descripción del «Tronio» tentaron mi curiosidad, consulté algunos libros sobre el tema y, por fin, en el libro *Sevilla. Crónicas del siglo XX*, de Nicolás Salas, hallé el siguiente dato: «Las referencias al número y nombre de los cafés cantantes sevillanos difieren según los autores, pero sí hay coincidencia plena en afirmar que «el más importante de todos los cafés cantantes de España fue, sin duda, el Café de Silverio. Este estuvo instalado en la sevillana calle Rosario por lo menos por los menos hasta 1899». (Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, pág. 56.)
Aunque el nombre del Café lo inventara Reyes, su dueño, Silverio, sí parece ser el mismo citado por Salas; además, la Sevilla de Reyes se sitúa en la novela justamente hacia 1898, época en que todavía existía el Café de Silverio.
12. Id. *Ibid.*, pág. 73.
13. Bien pudo inspirarse Reyes para este motivo en las *Escenas Andaluzas* de Serafín Estébanez Calderón, donde también aparecen una bailadora trianera que despierta con su baile la sensualidad y el erotismo: «...por los quiebros y requiebros, provocaciones y tentaciones de su cuerpecillo y cintura, es maravilla de la naturaleza, asombro de los nacidos, estimulante de la vida, y saleroso mortificante de la carne, que vuela sin plumas, que quema sin candela, que aparece y desaparece ligera como el pensamiento...» (Serafín Estébanez Calderón, *Escenas Andaluzas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1945, pág. 143.
14. José M.º BLANCO WHITE: *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1977 (2.ª edición), pág. 123.
15. Waldo FRANK: «España Virgen», en *Retratos culturales*, Madrid, Aguilar, 1962, págs. 268-269.
16. Carlos REYLES: «Resonancias de Sevilla», en *Ensayos*, T. III (Montevideo, Biblioteca

Artigas, 1965, pág. 165): «...después que el filósofo Waldo Frank desentrañó los valores espirituales del arte popular andaluz en su *España Virgen*, los españolitos, que por dár-selas de cultos lo menospreciaban, cambiaron de actitud. A ello contribuyó *El Embrujo de Sevilla*, libro anterior al de Frank, y en el que se exalta de mil formas aquel arte. No quiero insinuar con lo dicho que el

escritor norteamericano se inspirase en mi novela, pero seguramente recibió algunas sugerencias, lo que no amengua en manera alguna su originalidad y mérito... Es el primer filósofo que habla de cante, baile y toreo como de cosas graves y trascendentales. Keyserling también lo hace, pero de pasada, sin el conocimiento de causa, la extensión y la complacencia de Frank».