

LA NOVELA DE ARTISTA COMO PRESPECTIVA DE LECTURA: *EL EXTRAÑO* Y *LA RAZA DE CAÍN* DE CARLOS REYLES

La crítica ha interpretado *El extraño* (1897) y *La raza de Caín* (1900)¹ como una unidad orgánica: el escritor uruguayo Carlos Reyles comenzaría defendiendo el llamado decadentismo en la novela de 1897 para hacer público su rechazo tres años después. Y el protagonista de ambas obras, el poeta Julio Guzmán, sería un heredero directo del duque Jean Des Esseintes, paradigma del esteta aquejado del mal del siglo que protagoniza la novela *À rebours* (1884), de Joris Karl Huysmans. Este autor se encuentra entre los referentes reconocidos por el propio Reyles (1897: IX) y *À rebours* es una de las obras más frecuentemente citadas como modelo de la renovación que experimenta la novela hispanoamericana en torno al novecientos (Aínsa: 2011: 30; Gutiérrez Girardot: 1983: 65; Meyer-Minnemann: 1991: 5). Desde esta perspectiva, *La raza de Caín*, donde el poeta es condenado a presidio y la prosa de su autor experimenta un llamativo viraje realista, supone la ruptura con los postulados filosóficos y estéticos de *El extraño* y la antesala de la adscripción de la obra de Reyles al «realismo de moderna raigambre gauchesca» (Aínsa: 2011: 30), que le ha valido la consideración de clásico de la literatura en español con novelas como *El terruño* (1916) o *El gaucho Florido* (1932), aunque si hay un título ligado al nombre de Reyles es *El embrujo de Sevilla* (1922), manifestación de que, tras el cosmopolitismo modernista, el viaje de regreso de los autores americanos al lugar de origen «se conjugó con la afirmación de lo hispánico o al menos contó con una etapa de interés en lo español» (Fernández: 1998: 33).

El presente estudio se centra en la producción de Reyles más cercana al modernismo para proponer una reinterpretación de *El extraño* y *La raza*

¹ En adelante las citas extraídas de estas dos novelas aparecerán referenciadas mediante las abreviaturas de sus títulos, *E* (*El extraño*) y *RC* (*La raza de Caín*), seguidas del número de página de la edición manejada en cada caso. Se ha modernizado la grafía y la puntuación del texto de dichas citas.

de Caín, a la luz de una perspectiva distinta de la oposición entre modernismo cosmopolita y realismo americanista: la perspectiva de la novela de artista, que permite profundizar en su reflexión acerca del papel del arte en la era moderna. Desde esta perspectiva, *El extraño* no constituiría una defensa del solipsismo decadentista, sino un intento de desmitificación del esteta radical, que prefiguraría, por tanto, su expulsión de la polis en *La raza de Caín*.

La concepción de la novela de artista adoptada en este trabajo es deudora de la definición propuesta por Herbert Marcuse en su estudio fundacional del subgénero, *Der deutsche Künstlerroman* (1922). De acuerdo con Marcuse, se trata de una forma específica de la novela moderna definida por Lukács en *Teoría de la novela* (1916); esto es, un subgénero integrado «en una línea histórica y no en una clasificación jerarquizada» (Segre: 1985: 280), donde el conflicto dinamizador de las tramas modernas, la escisión entre el ideal y la realidad, adopta la forma específica del antagonismo entre el arte y la vida. Cuando la vida deja de ser concebida como corporeización de la idea, esta permanece unida al arte, que se desliga del mundo contingente y desacralizado: «Now life is no longer the material and the form of art» (Marcuse: 2007: 75). Y el personaje del artista ejemplifica paradigmáticamente el conflicto existencial del individuo problemático de la modernidad: «El hombre privado, realista en la oficina, exige del interior que le mantenga en sus ilusiones» (Benjamin: 1972: 182). De ahí la coincidencia temporal entre la emergencia de la novela de artista y la consolidación de la novela moderna como forma de expresión literaria preferida por el público lector (Calvo Serraller: 1990: 14).

No obstante, la reflexión sobre la figura del artista no emerge en la modernidad; Platón en *La república* ya instaba a expulsar a los poetas de la polis, si bien posteriormente en su diálogo *Fedro* les asigna una función específica dentro de la misma: los representa como sujetos poseídos por «un éxtasis divino» (Platón: 1871: 290) que hace de ellos los únicos capaces de cantar las proezas de los antiguos héroes para que sirvan de ejemplo a las generaciones venideras. Se trata del poeta épico de la era premoderna al que se refiere Lukács en *Teoría de la novela*. Será en la coyuntura histórico-filosófica de la modernidad, tras la desintegración de la cosmovisión orgánica del mundo, la disolución del sentido épico de la vida y la emergencia de la individualidad romántica, cuando aparezca el subgénero de la novela de artista. En esa coyuntura Hegel certifica el «fin del arte romántico» (2003: 275) y proclama la autonomía del poeta (Hegel: 2003: 276); ya no es el portavoz del sistema de valores compartidos, sino que «todas las formas, como todas las ideas están al servicio del artista, cuyo talento y cuyo genio no se ven ya obligados a limitarse a una forma particular del arte» (Hegel: 2003: 278). La relación entre el artista y la sociedad se convierte en un problema que encuentra una de sus formulaciones más precisas en la elegía «Pan y vino» del también romántico alemán Friedrich Hölderlin:

¡Pero llegamos demasiado tarde, amigo! Sin duda los dioses
 aún viven, pero encima de nuestras cabezas, en otro mundo;
 [...]
 ¿Qué decir? No lo sé. ¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?
 (1977: 69).

La novela de artista trata de responder implícitamente a la pregunta de Hölderlin y así lo confirma Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo *Modernismo* (1983) en relación con las novelas hispanoamericanas de artista, que emergen un siglo después de la aparición del subgénero en el contexto del romanticismo alemán (Calvo Serraller: 1990; Gutiérrez Girardot: 1983: 55 y 1990: 623; Marcuse: 1985). Las novelas de artista de ambos lados del Atlántico no solo tratan de ficcionalizar la escisión entre el arte y la vida, son asimismo respuestas ante el conflicto existencial de sus héroes, que deriva de la defensa del valor epistemológico del arte, incluso de su eficacia para transformar la realidad, en un mundo donde el arte junto con los valores espirituales ha sido relegado. El único modo de que el artista se reintegre en la sociedad parece ser la renuncia a sus convicciones y a la práctica estética para dedicarse a otro trabajo que cuente con el reconocimiento del grupo social: « du moment que l'on cesse d'être poète, il faut le dire, la vie redevient possible » (Gautier: 1874: 158).

Como explica Marcuse, la representación literaria de ese proceso de renuncia consciente implica una transformación de la forma de la novela: el abandono del subgénero de la novela de artista (*Künstlerroman*) en favor de la novela de formación (*Bildungsroman*)² protagonizada por un artista que deja de serlo. *La raza de Caín* puede explicarse como el reverso de la novela de formación; Reyles negaría así toda posibilidad de que el poeta moderno se integre en la sociedad de su tiempo. No obstante, la transformación de la novela de artista en novela de formación no resuelve el conflicto existencial del héroe, simplemente lo disuelve: la renuncia a su individualidad no es suficiente para recuperar la armonía propia de la épica; se requiere además la construcción de una realidad novelesca aporosa externa al personaje, un auténtico espacio de evasión. Únicamente así la experiencia de insatisfac-

² En fechas más recientes Roberta Seret reformula la distinción de Marcuse entre *Künstlerroman* y *Bildungsroman* en su ensayo *Voyage into creativity. The modern Künstlerroman* (1992). Para Seret (1992: 96), el *Künstlerroman* moderno es una forma específica del *Bildungsroman*, donde se ficcionaliza el proceso formativo de un artista. Mientras que reserva la denominación *artist novel* para aquellas novelas en las que “the protagonist is already a formed artist”. Seret concibe la trayectoria del artista como una variante específica del tópico literario del viaje interior. Si he optado por el enfoque de Marcuse se debe a su mayor productividad en relación con las novelas de artista hispanoamericanas, pues el rasgo diferencial de estas es la tendencia de sus héroes a trascender los límites de sus respectivos mundos interiores (Gutiérrez Girardot: 1983; Meyer-Minnemann: 1991).

ción con el presente se revelaría como «una mera objeción artística sobre las formas exteriores» (Lukács: 2010: 112).

Antes de transformarse en novela de antiformación, *La raza de Caín* se aproxima a uno de los dos modelos de novela de artista propiamente dicha, descritos por Marcuse: la novela de artista realista-objetivista. Aquí el héroe asume el estado de cosas de la realidad contemporánea y trata de transformarlo a través del arte, aunque finalmente deba afrontar su fracaso, como lo hace el protagonista de *Ídolos rotos* (1901), del venezolano Manuel Díaz Rodríguez, uno de los ejemplos más acabados de este tipo de novela en la tradición hispánica: «¡Y nosotros teníamos la candidez de pensar en el arte como un medio de regeneración política! [...] Nunca, nunca podré vivir mi ideal en mi patria. ¡Mi patria! ¡Mi país! ¿Acaso es esta mi patria? ¿Acaso es este mi país?» (Díaz Rodríguez: 2009: 308). El otro tipo de novela de artista propiamente dicha definido por Marcuse es la variante romántica: sus héroes optan por refugiarse en un *antimonde* creado a imagen y semejanza de su ideal interior con el fin de expresar el rechazo absoluto hacia «la sociedad racionalizada, burguesa, en la que todos son medios de otros y fines para otros» (Gutiérrez Girardot: 1983: 53). Este modelo permite dar cuenta de *À rebours* y es la perspectiva desde la que viene interpretándose también *El extraño* de Reyles, aunque, como veremos, la lógica narrativa de este texto es, de nuevo, la antítesis del modelo descrito por Marcuse.

El extraño es la segunda entrega de la propuesta literaria que Carlos Reyles tituló *Academias* o *Ensayos de modernismo*, como él mismo aclara en el subtítulo de la tercera y última de ellas, *El sueño de Rapiña* (1898). La finalidad de su autor era impulsar una renovación de la novela en español análoga a la que estaba experimentando el género en otras tradiciones occidentales. Así lo declara en el prólogo «Al lector», publicado en 1896 como antesala de la primera de sus academias, *Primitivo*, donde emparenta su proyecto con la tradición iniciada por «Tolstoy, Ibsen, Huysmans o D'Annunzio» (Reyles: 1896: 8) y lo define como «un arte que no permanezca indiferente a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, tan refinada y compleja, y que esté pronto a escuchar los más pequeños latidos del corazón moderno, tan enfermo y gastado» (Reyles: 1896: 7). La polémica recepción de *Primitivo* induce a Reyles a reescribir el prólogo para publicarlo como prefacio de *El extraño* y así reafirmarse en su propuesta. José Enrique Rodó, que fue uno de los defensores más decididos de las *Academias*, destaca la restauración del «culto de la interioridad humana» (Rodó: 1967: 152) como rasgo definitorio del proyecto literario de Reyles, orientando así la lectura de *El extraño* según el modelo romántico de la novela de artista descrito por Marcuse. En su ensayo «La novela nueva» (1897)³

³ Este es el título con el que suele editarse este ensayo y así aparece en la antología *El que vendrá*, Montevideo, Claudio García y Cía., 1946, o bien, «La novela nueva. A propósito de "Academias", de Carlos Reyles», como decide titularlo Emir Rodríguez Monegal en su edición de las *Obras completas* de Rodó.

presenta las *Academias* como la realización de su propia propuesta estética: la de una literatura llamada a satisfacer a «los curiosos de la inteligencia, [...] argonautas del perdido Ideal» (Rodó: 1967: 163), y que reacciona contra el objetivismo naturalista. Ese es el sentido de *À rebours* en la trayectoria literaria de Huysmans, tras su militancia en las filas de Zola (Tablada: 1994).

La asimilación de *El extraño* con el decadentismo fue un argumento fundamental para sus detractores, liderados por Juan Valera, para quien la nueva escuela pecaba de «pesimista, fatalista, materialista y atea» (Valera: 1947: 484). Si con sus reseñas de *Azul...* (1888) había apadrinado la renovación de la poesía impulsada por Rubén Darío, Varela rechazó luego la francofilia y «la carencia de todo ideal trascendente» (Valera: 1947: 517-518) de sus *Prosas profanas* (1896). En su reseña «*El extraño. Última moda de París*», publicada en junio de 1897 en *El Liberal* de Madrid, se muestra mucho más tajante: niega que el texto ofrezca una respuesta al anhelo del perdido ideal, al que se refería Rodó, y considera que, en contra del precepto aristotélico de «purificar las pasiones, [...] serenar y elevar el espíritu y no perturbarle, humillarle o deprimirle», la novela de Reyles expone al lector a que su digestión se turbe (Valera: 1947: 484). Queda inaugurada así una de las polémicas más productivas que conoció el campo literario hispánico finisecular; en ella participaron el «mismo señor Reyles, la señora doña Emilia Pardo Bazán y los señores don Jacinto Octavio Picón y don Eduardo Benot» (Valera: 1949: 944), entre otros, y su escenario privilegiado fue *El Liberal* de Madrid.

En lo que se refiere a la obra de Reyles, la polémica desencadenada por la publicación de *El extraño* habría condicionado fuertemente la lectura de la *Raza de Caín*. La reaparición del poeta Julio Guzmán en esta novela, que supone un punto de inflexión en la trayectoria literaria de su autor, ha sido interpretada como señal inequívoca de ruptura con los principios estéticos y filosóficos que había defendido en contra de la autoridad de Valera. Dicha interpretación se ve reforzada por el hecho de que en este texto, publicado el mismo año que *Ariel* (1900), de Rodó, se hace manifiesta la contraposición entre las tesis de ambos autores. El antagonismo resultará más diáfano, si cabe, cuando Reyles adopte la forma ensayística en 1910 para formular sus reflexiones bajo un título tan significativo como *La muerte del cisne*, que «es la concreción doctrinaria de la tesis que informa *La raza de Caín*» (Zum Felde: 1930: 278): «*La muerte del cisne* pudo llamarse *Calibán*», concluye Zum Felde (1930: 283). La lectura que hace Zum Felde de *El extraño* coincide con la de Rodó, de modo que, para este crítico, *La raza de Caín* es «la antítesis de *Ariel*» (Zum Felde: 1930: 283) en igual medida que lo es de *El extraño*:

Así –tras su aventura decadentista– Reyles reanuda en *La raza de Caín* la órbita de su realismo constitutivo, en modo más consciente, decidido, y aun quizás más exclusivo que antes. Se opera en su conciencia una reacción enérgica, y se vuelve violentamente contra su extravío de la víspera. En su nueva novela va a hacer el proceso de su estado literario anterior;

erigido en duro inquisidor, hace comparecer a Guzmán para condenarlo. Pero, desmedrado por el propósito del autor, despojado de cuanto en él había puesto antes de simpatía, Julio Guzmán reaparece en *La raza de Caín* solo con sus deformidades y sus vicios; borrada la aureola de satanismo estético que le rodeaba, solo queda del personaje un caso clínico; ya no es, siquiera, un extraño: es apenas un enfermo⁴ (Zum Felde: 1930: 274).

Zum Felde refrenda así implícitamente la interpretación ofrecida por Osvaldo Crispo Acosta, Lauxar, en su ensayo de 1918 *Carlos Reyles: Definición de su personalidad, examen de su obra literaria, su filosofía de la fuerza*, y esta lectura se mantiene vigente hasta nuestros días (Aínsa: 2011: 30-31). De acuerdo con Crispo Acosta (1918: 51), *La raza de Caín* señalaría la frontera entre dos etapas diferenciadas en la trayectoria literaria de Reyles: una primera, definida por la «anarquía moral», en la que se inscriben las *Academias*, y una segunda etapa donde *La raza de Caín* inauguraría la «reacción realista». Si en su primera etapa Reyles niega todo «obstáculo entre la voluntad y el deseo», en la segunda daría forma a la legitimación de un determinismo socio-económico igualmente radical (Crispo Acosta: 1918: 70).

La perspectiva de la novela de artista permite reinterpretar la reaparición de Julio Guzmán en la novela de 1900, coherentemente con el cambio de código literario observado por la crítica, pero con una diferencia sustancial. Como señala Zum Felde, el poeta de *El extraño* se autorrepresentaba rodeado de una «aureola de satanismo estético» y mostraba, como advierte Lauxar, una resistencia pertinaz a asumir cualquier obstáculo entre su deseo y la realidad, de acuerdo con el modelo romántico descrito por Marcuse. Pero a diferencia de este modelo, en *El extraño* asistimos a una maceración sostenida de la aureola del héroe romántico, que habría pasado inadvertida hasta que Reyles hace explícita su condena en *La raza de Caín*. Luego, la reaparición de Julio Guzmán indicaría la continuidad de su reflexión acerca del papel de arte y el artista, pero no necesariamente la refutación de los planteamientos filosóficos y estéticos de *El extraño*: *La raza de Caín* no solo no constituiría una renuncia al proyecto literario emprendido en la segunda de las *Academias*, sino la culminación del mismo.

Esta propuesta no parece aventurada si tenemos en cuenta el corto espacio de tiempo que separa la publicación de una y otra novela y, sobre todo, el hecho de que su autor nos informe de ambos proyectos en el prólogo «Al lector» de 1896 como si se tratase de actividades paralelas en el tiempo; incluso podría inferirse que el comienzo de la redacción de *La raza de Caín* había precedido al de *El extraño*, que pensaba titular *El extranjero*: «A Primitivo seguirán *El extran-*

⁴ Zum Felde reitera esta interpretación en su artículo «En el primer aniversario de la muerte de Reyles», publicado en diciembre de 1938 en la *Revista Nacional: Literatura, Arte, Ciencia*, editada por el Ministerio de Instrucción Pública de Uruguay.

jero, *Lo femenino* y *La luna de miel*⁵; luego, ya más dueño de mi arte, daré cima a *La raza de Caín*, hace algún tiempo comenzada y que he dado de mano premeditadamente, para hacer algunos estudios que considero indispensables y ampliar su concepción» (Reyles: 1896: 10); de ahí la mayor complejidad y extensión del texto de 1900. Así parece entenderlo también Crispo Acosta, a pesar de que su lectura no coincida con la que se propone en este estudio:

Son tres las academias y tres los procedimientos que ensayó en ellas Reyles: descripción realista, análisis psicológico y construcción fantástica. No reaparecerá esta última en su producción posterior; en cambio encontraremos la realidad de *Primitivo* y la psicología de *El extraño* en *La Raza de Caín* y *El Terruño* (Crispo Acosta: 1918: 67).

De hecho, la reacción realista a la que se refiere Crispo Acosta se encuentra ficcionalizada ya en el desenlace de *El extraño*, en la epifanía final de Julio Guzmán: este bruñidor de versos descubre por fin el valor de la experiencia directa del mundo. Y al darse cuenta de que ha intentado sustituir la realidad por las palabras, su discurso remite al del protagonista de *La vida es sueño*: «¡Miserio de mí! El amor y el dolor solo son fecundos: lo intelectual es estéril; mi existencia no tiene objeto; ¡ay! no seré nada, nada, nada....» (E 93). Semejante diatriba antiintelectualista es el punto culminante del mencionado proceso de trituración de la aureola del poeta a lo largo de *El extraño*. Con la finalidad de mostrar dicho proceso de manera más diáfana llevaremos a cabo una lectura retrospectiva, centrándonos primero en el texto de 1900, para abordar después el de 1897.

La diatriba antiintelectualista del Julio Guzmán del final de *El extraño* prefigura su abandono de la búsqueda poética en *La raza de Caín*: «comprendió la pequeñez de su tarea de habilidoso y no pudo escribir más» (RC 48). Pero a diferencia de los protagonistas de las novelas de formación, en el sentido dado por Marcuse, la renuncia de Guzmán no lleva aparejada la aceptación del sistema de valores que sustenta la realidad apromblemática del grupo social dominante, el clan de los Crooker. Si en *El extraño* declaraba «las riquezas, los honores, los placeres que ellos anhelan, no tienen para mí significación alguna» (E 22), en *La raza de Caín* persiste en ese desprecio:

Supongamos que emprendo lo que las buenas gentes llaman una tarea hermosa, una tarea que me transformara en un hombre respetable, serio, útil; supongamos, y no es poco suponer, que obtengo en breve plazo fortuna, consideraciones, honores... Y bien, al fin de cuentas me diré: «Bueno, ¿y qué?» (RC 48-49).

⁵ Finalmente a *Primitivo* lo siguieron únicamente las ya mencionadas *El extraño* y *El sueño de Rapiña*.

El abandono de la poesía no es la única renuncia que Guzmán lleva a cabo; aunque no sea por convicción sino por el agotamiento de su patrimonio, abandona también la búsqueda de la mujer amada, Sara Primo de Casares. Esta huye al descubrirse el perverso cuadrilátero sentimental que había urdido el poeta y que parece ser el desencadenante de la muerte del marido añoso de Sara. Guzmán, arruinado material y moralmente, busca consuelo y también, «aunque no lo sospechase» (RC 106), una solución a sus problemas económicos en el matrimonio con la heredera del hacendado don Pedro Crooker.

Su desprecio de los valores mercantiles así como el sentimiento de nostalgia de aquella fe en la palabra lo conducen a la experiencia de un nihilismo obsesionante, que amenaza con paralizar el desarrollo de la trama; pues si el escepticismo del protagonista imposibilita la adopción del modelo narrativo romántico, su perseverancia en las convicciones antiburguesas impide la transformación de la novela de artista en novela de formación. Para resolver el problema solo resta el modelo realista-objetivista y esta es la solución que adopta Reyles al comienzo de *La raza de Caín*. El Guzmán de *El extraño* negaba el «para qué» del arte, «creía como Flaubert, que *la palabra es todo*. “La palabra es para la idea, lo que la línea para la escultura y la nota para la música”» (E 46), y buscaba liberarse de toda convención social, incluidos los automatismos del lenguaje. «Se reía y se jactaba de despreciar al común de las gentes» (E 46) y dirigía su obra a las criaturas de su «misma patria espiritual» (E 67), un sector de la comunidad artística que no incluía a los autores y críticos afines a Juan Valera. A Valera, que es el gran ausente en la nómina de críticos mencionados en el prólogo de 1897, le reserva este dardo en el cuerpo de la novela:

Un monaguillo crítico, cuyo gusto en literatura y... en todo, es muy conocido y justamente apreciado, asegura que la novelita esta no tiene novedad ninguna, que es poco más o menos lo que han hecho los demás escritores del país, por ejemplo –la intención se trasluce– él con sus cuentos vulgares e insulsos; él, frases de estas: «las ardientes lenguas de fuego consumían, consumían como las lenguas amorosas de las amantes...» ¡pobre *pistolo!* como les dicen en España los veteranos a los quintos (E 68).

El Julio Guzmán de *La raza de Caín* es tan consciente de la escisión entre el arte y la vida como el de *El extraño*: «entre nosotros la actividad literaria o artística es cosa pueril y ridícula, porque es una cosa que no reclama ninguna necesidad profunda de nuestra incipiente y descolorida civilización. Del literato y del artista, ¡phss!, se ríen las gentes» (RC 84). Pero ya no es aquel solipista, ahora trata de responder al «para qué» del arte, intenta reconciliar su práctica estética con la realidad de su tiempo: tras la crisis antiintelectualista ficcionalizada al final de *El extraño*, asume la función ideologizante y pedagógica que Rodó asignaba a los escritores. El neoidealismo arielista se revela

como tabla de salvación, pues no hunde sus raíces en la noción de idea, sino en la de ideal; los ideales debían ser rescatados, pero siempre desde «la justa consideración de las realidades terrenas» (Rodó: 1967: 521), como explica Rodó en su ensayo de 1899 «Rubén Darío. Su personalidad literaria. Su última obra»:

Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas (Rodó: 1967: 191).

El pensamiento de Rodó sería el resultado de una síntesis histórica (Ardao: 1956: 22): el trascendentalismo idealista pasado por el tamiz del positivismo de Spencer, que fue la corriente hegemónica en el Uruguay de sus años de formación, que son también los de Reyles:

Solo que nuestro idealismo no se parece al idealismo de nuestros abuelos, los espiritualistas y románticos de 1830, los revolucionarios y utopistas de 1848. Se interpone, entre ambos caracteres de idealidad, el positivismo de nuestros padres. [...] La iniciación positivista dejó en nosotros, para lo especulativo como para lo de la práctica y la acción, su potente sentido de relatividad; la justa consideración de las realidades terrenas; la vigilancia e insistencia del espíritu crítico; la desconfianza para las afirmaciones absolutas; el respeto de las condiciones de tiempo y de lugar; la cuidadosa adaptación de los medios a los fines; el reconocimiento del valor del hecho mínimo y del esfuerzo lento y paciente en cualquier género de obra; el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación. Somos los neoidealistas [...] (Rodó: 1967: 521).

Tal conjunción de lo especulativo con la práctica y la acción se traduce en una concepción de la literatura como modelo epistemológico y moral. Esta fue la respuesta mayoritaria de los escritores hispanoamericanos de fin de siglo al «para qué» del arte. Y así lo ficcionaliza Reyles en *La raza de Caín* mediante el proyecto editorial de su protagonista: la «creación de una revista ilustrada, de actualidad palpitante y al alcance de todos los bolsillos, aunque de lectura sustanciosa y con un vasto programa que desarrollar» (RC 49). El Guzmán de *La raza de Caín* pretende llegar al común de las gentes de las que se reía en *El extraño* y, lo que creo aún más significativo, su estrategia tiene en cuenta los condicionantes materiales. A pesar de que su discurso carece de toda declaración filantrópica explícita, ese objetivo así como la ausencia de toda mención de los beneficios que le reportaría la revista apuntan directamente a la concepción arielista del arte como práctica contrapuesta a la

lógica mercantil. Por otra parte, coherentemente con el neoidealismo, los contenidos de la revista de Guzmán deben ser «de actualidad palpitante» con el fin de ofrecer una alternativa eficaz al discurso hegemónico de la prensa. Aunque no es el poeta quien desacredita a la prensa diaria en la novela, sino el patriarca de los Crooker, dirigiéndose al comerciante Menchaca:

¿Qué son tus artículos sino pura botaratería y afán de exhibición? [...] ¿Supones que tienes la sólida preparación que es necesaria para dirigirte a las masas, como tú dices? [...] ¡Bah, bah...! Deja eso de ilustrar a las masas para quien pueda hacerlo, y no te e[n]vanezcas por los embusteros elogios de los periodistas, porque los periodistas mienten que se las pelan. No hay pavada ni mentira que no apadrinen (RC 231).

A través de estas palabras Reyles ficcionaliza la emergencia de un campo específicamente intelectual en la América hispánica del fin de siglo, que no habían conocido los letrados de mediados del XIX. Para estos, representados paradigmáticamente por la llamada generación argentina del 37, el «para qué» de la literatura no suponía un problema, era un instrumento al servicio de la utopía modernizadora. Mientras que la legitimidad de los intelectuales modernos para intervenir en el espacio social procede precisamente de su independencia de las instituciones, es distinta de la del poder económico, el poder político o el poder religioso:

Así, lejos de existir, como se lo cree habitualmente, una antinomia entre la búsqueda de la autonomía (que caracteriza al arte, a la ciencia o a la literatura, que se llaman puros) y la búsqueda de la eficacia política, es incrementando su autonomía (y, por ello, entre otras cosas, su libertad de crítica respecto a los poderes) que los intelectuales pueden incrementar la eficacia de una acción política cuyos fines y medios encuentran su principio en la lógica específica de los campos de producción cultural (Bourdieu: 2000: 187-188).

Este es el contenido de la segunda epifanía de Guzmán: descubre la utilidad específica de sus habilidades como escritor, de su conocimiento de los procedimientos discursivos, como una vía privilegiada para desenmascarar el efecto estructurante de la realidad ejercido a través de «mentiras saludables» o «ilusiones vitales», como las denomina Reyles en su ensayo de 1918 «Apolo y Dionisos». Pero, frente al neoidealismo de su personaje, las ilusiones a las que se refiere Reyles coincidirían con los postulados arielistas:

Muchos austeros moralistas niegan con horror que el fundamento de la vida social sea la mentira, la ficción, y al hacerlo representan una comedia. Pero el arte, la literatura, la civilización son ficciones, estados contranaturalidad; sin embargo, ¿quién será osado a negar su realidad y excelsitud? Por otra parte, no vivimos de verdades, sino de ficciones, ilu-

siones, fantasmagorías; con ellas urdimos la sutil trama de las realidades que necesitamos (Reyles: 1965b: 17-18).

En «Apolo y Dionisos» Reyles reformula las tesis de *La muerte del cisne*, donde daba la bienvenida a la vida despojada definitivamente de todo revestimiento espiritual. Para este autor, la recuperación del ideal no es más que el intento desesperado de oponerse a la inevitable consolidación del pragmatismo mercantilista, entendido como la materialización del triunfo de la voluntad de poder anunciado por Nietzsche:

El vasto y heterogéneo panorama espiritual del mundo en las postrimerías del siglo XIX y los rojos albores del presente, brinda al observador de los tiempos que corren un espectáculo magnífico y emocionante. [...] Entre mil tribulaciones, el curioso se pregunta si está a punto de convertirse en realidad palpitante la transmutación de valores anunciada por el terrible profesor de Basilea, y si la Fuerza, como principio de la moral y medida de todas las cosas, no amenaza de muerte, a pesar de la Conferencia de la Haya y del humanitarismo, las entidades de las filosofías espiritualistas: Justicia, Derecho, Bien, Mal [...] (Reyles: 1965a: 113).

La filosofía de Nietzsche es la atalaya desde la que Reyles contempla la inserción de la América hispánica en la anhelada modernidad y desde ahí certifica ya no el exilio, sino la muerte de Dios. Su tono victorioso contrasta con el de la elegía de Hölderlin:

No hay por qué adolorirse ni indignarse. Tal presunción es menos temeraria y absurda que las hipótesis que, sin escándalo, llevan en el disforme vientre las viejas cosmogonías. Mueve a risa el hecho solo de suponer [...] que las ciencias podrían aplicar sus instrumentos infalibles y razones experimentales a descubrir la voluntad divina en el orden del universo. Aunque nos pese y hiera nuestros sentimientos más caros, los fenómenos físicos constatan invariablemente la presencia de la fuerza y la ausencia de la divinidad (Reyles: 1965a: 122-123).

Reyles no elabora una lectura hermenéutica de la obra de Nietzsche, «transporta a Nietzsche a Wall Street» (Zum Felde: 1930: 283) mediante la fusión de su ideología de la fuerza con el materialismo dialéctico de Marx, convenientemente expurgado de todo «endiablado parentesco con las amables sofisterías de Jean Jacques [Rousseau] y la hueca y rimbombante fraseología jacobina» (Reyles: 1965a: 170). Pues si bien es cierto que el materialismo dialéctico niega que las ideologías determinen la vida, Marx y Engels dirigen su crítica contra el efecto estructurante de la idea, no contra el ideal, y el tono elegíaco pervive en el *Manifiesto comunista*: «Todo lo que era sólido y estable es destruido; todo lo que era sagrado es profanado, y los hombres se ven forzados a considerar sus condiciones de existencia y sus relaciones reci-

procas con desilusión» (Marx y Engels: 2000: 31). Reyles se desvía impunemente de los originales para hacer confluír a Nietzsche con Marx, dotando de legitimidad filosófica a sus propios planteamientos teóricos, tal como lo indica la fusión explícita de dos citas extraídas respectivamente de *La ideología alemana* y de *Así habló Zaratustra*:

Muy acertadamente dice Marx: «El modo de producción de la existencia material determina generalmente el *processus* social, político e intelectual de la vida. No es la conciencia del hombre lo que determina su manera de ser, sino, al contrario, su manera de ser social, lo que determina su conciencia. El cuerpo creador se crea el espíritu como una mano de su voluntad», diría Zaratustra (Reyles: 1965a: 167-168).

Como ha estudiado Arturo Ardao, los planteamientos de raigambre marxista constituyeron la principal alternativa al neoidealismo de Rodó en el Uruguay de comienzos del siglo XX. Y entre ellos destaca el llamado «materialismo científico energetista» (Ardao: 1956: 110), en el que se inscribe el pensamiento de Reyles. Ambas corrientes, neoidealismo arielista y materialismo científico energetista, compartían la misma raíz spenceriana y el afán de superarla sin renunciar a su herencia. Reyles trata de llevar a cabo esa superación a través de la mencionada conjunción de Nietzsche y Marx en «La metafísica del oro»: el oro «es el habitáculo misterioso de la *voluntad* de dominación de los hombres y los pueblos. Como tal, merece el respeto de las cosas sagradas» (Reyles: 1965a: 178). Así entona, sin ironía alguna, «La canción del oro» (1888) de Rubén Darío y, distanciándose de Marx en igual medida que de José Enrique Rodó, legitima un orden social sustentado sobre «el fetichismo de la mercancía» (Marx: 1972: 38): sustituye las que considera «tiránías de la pluma» (Reyles: 1965a: 124) por la tiranía de las «ilusiones del sistema monetario» (Marx: 1972: 47). La victoria de estas sobre aquellas es ficcionalizada en *La raza de Caín* a través del antagonismo entre el hacendado don Pedro Crooker y el poeta arruinado Julio Guzmán. Porque Reyles concibe a sus personajes como alegorías, no como representaciones de una individualidad:

No hay grandes personajes históricos con volumen representativo suficiente, para hombrarse con los vástagos de la mente, [...] hechos y nutridos con las entrañas, no de una madre como los seres reales, sino con las entrañas de los pueblos, las razas y a veces de la humanidad entera. Prometeo, Hamlet, Fausto [...]. La magnitud los descuaja de lo particular y huidero y arraiga en lo universal (Reyles: 1965b: 51).

Don Pedro Crooker es la personificación de la primera parte del aforismo 293 de *Más allá del bien y del mal*, de su admirado Nietzsche:

Un hombre que dice: «Esto me gusta, lo tomo para mí, quiero protegerlo y defenderlo contra todos»; un hombre que puede conducir un negocio,

ejecutar un designio, permanecer fiel a un pensamiento, retener a una mujer, castigar y abatir a un insolente; un hombre que tiene su cólera y su espada, al cual llegan y pertenecen naturalmente los seres débiles, dolientes, oprimidos y aun los animales; en suma, un hombre que ha nacido «amo», si tal hombre experimenta compasión, ¡pues bien, «esta» compasión tendrá valor! (Nietzsche: 1965: 583).

Julio Guzmán es uno de esos seres débiles, incapaces de afrontar la incertidumbre, la finitud y el condicionamiento material de la existencia:

Las verdades tenidas por indiscutibles durante siglos, y que representan fabulosos esfuerzos y sacrificios humanos, se derrumban de la noche a la mañana y son objeto de befa y oprobio, y en su lugar aparecen otras verdades despreciadas siempre. ¡Bah! Toda verdad humana es efímera y deleznable... (RC 150).

Cuando estos sujetos débiles se topan con la realidad material se desilusionan del único modo posible para ellos, absolutamente: «¿Cómo tener voluntad *si no creo?* La política, el arte, la industria, el comercio, la ciencia, toda actividad, en una palabra, me parece absurda agitación, desde que nadie sabe el punto hacia el cual debemos encaminarnos. Todos andan a oscuras» (RC 150). La tiranía de la pluma será la opción elegida por Guzmán cuando se vea obligado a aceptar la relación de dependencia material que liga al artista con la burguesía, representada en la novela mediante su matrimonio con la hija de don Pedro Crooker. Amelia Crooker le deniega despectivamente la financiación del proyecto de revista ilustrada. En este capítulo Reyes retoma la reflexión de Rubén Darío en «El rey burgués», pero con una diferencia fundamental: reemplaza los fastuosos jardines por el espacio privado de la casa conyugal y no lo hace, como el Darío de *Cantos de vida y esperanza*⁶, para apropiarse de lo cotidiano, transformándolo en imagen insólita, sino para cumplir con las convenciones del realismo folletinesco, correlato literario de la prensa orgánica al grupo social dominante, frente a la que Guzmán proyectaba su publicación como alternativa. Ese código sustituye aquí a la prosa poética del cuento de Darío: Guzmán es obligado a «transigir con la prosa de la existencia» (RC 271), como él mismo asume en otro lugar del texto; a transigir, en definitiva, con la instauración del imperio de Calibán. De ahí el contraste entre el final del cuento de Darío y el del capítulo de Reyes:

⁶ Como argumenta Octavio Paz, tal apropiación de lo cotidiano encuentra su forma más acabada no en *Azul...* sino en *Cantos de vida y esperanza*, donde Darío «inyecta una dosis de prosa en el verso y hace poesía con la crítica de la poesía» (Paz: 1993: 138). En esta operación cifra Paz la toma de lo cotidiano por parte de los modernistas: «Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso» (Paz: 1993: 139).

Y se quedó muerto..., pensando en que nacería el sol del día venidero, y con él el ideal... y en que el arte no vestiría pantalones sino manto de llamas, o de oro... [...].
 ¡Oh, mi amigo!, el cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Flotan brumosas y grises melancolías...
 Pero ¡cuánto calienta el alma una frase, un apretón de manos a tiempo!
 ¡Hasta la vista! (Darío: 2006: 161).

Frente a esta esperanzadora despedida, la amarga resignación de Guzmán:

Después Guzmán, huyendo como un loco, abandonó la alcoba, y un momento más tarde la casa. La pesada puerta cerrose tras de él con un golpe recio, nunca oído en el pueblo a altas horas de la noche, y deslizándose silenciosamente como una aparición del otro mundo, avanzó a la ventura por las calles desiertas y preñadas de sombras misteriosas, mientras se repetía: «He estado a punto de asesinarla; el hombre puede llegar a todos los extremos. ¡Qué asco ...!» (RC 96)

Reyles retuerce sin piedad el cuello del cisne y condena al poeta desde el segundo capítulo al escepticismo devastador que Manuel Díaz Rodríguez demora hasta el final de *Ídolos rotos*. Fin de *La raza de Caín* como novela de artista realista-objetivista. Porque Reyles no busca ficcionalizar el proceso que conduce a la muerte del ideal, sino certificarla.

Muy en concordancia con sus convicciones nietzscheanas y con su admiración por la obra de D'Annunzio, podría haber hermanado a Julio Guzmán con el tipo de esteta vitalista que protagoniza los textos de la «fase "heroica"» (Meyer-Minnemann: 1991: 73) de la novela de fin de siglo, cuyos protagonistas trascienden el «*antimonde* de Des Esseintes hacia la creación de una realidad nueva en el mundo –asociada con la referencia a Nietzsche» (Meyer-Minnemann: 1991: 54). Uno de los mejores ejemplos de este tipo de héroe en la tradición hispánica es la única novela de José Asunción Silva, *De sobremesa* (1896⁷). Aquí el poeta urde todo un proyecto modernizador del país de origen durante su estancia en la región de Interlaken (Silva: 2006: 365-368), el mismo lugar donde Nietzsche comenzó a escribir *Así habló Zaratustra* en 1881. No obstante, el poeta de Silva no hace el más mínimo intento de poner en práctica su plan, a pesar de estar exento de la dependencia material que atenaza a Julio Guzmán. Esta inacción política no es una consecuencia del intelectualismo exacerbado, sino que supone la reafirmación del personaje en sus convicciones neoidealistas: «¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas solo un sueño luminoso de mi espíritu;

⁷ Señalo el año de la segunda redacción en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman Realidad» (Silva: 2006: 548). Silva reformularía de este modo la estrofa de Hölderlin: *aunque* encima de nuestras cabezas, sin duda, los dioses aún viven. La inacción política de su personaje es la negativa del intelectual moderno a pactar con el diablo: este se muestra consciente de que la única vía para llevar a cabo su proyecto desarrollista es participar en el juego de la corrupción institucionalizada y aunque en ese momento se declare exento de los escrúpulos morales que definen al escultor de *Ídolos rotos*, finalmente decide no renunciar a la utopía. Porque la epifanía del personaje de Silva consiste en descubrir la diferencia entre la utopía y la ideología, entre el «sueño luminoso de mi espíritu» y «eso que los hombres llaman Realidad». Reyles, en cambio, representa al poeta como una alegoría del escepticismo radical. De ahí que, a pesar de la irrupción de Sara Primo de Casares en su cotidianidad burguesa, como el último vínculo con su fe de antaño –«Sara es la belleza, el amor, la libertad; Amelia es la esclavitud, la prosa de la vida» (RC 125)–, el regreso de Guzmán a los interiores modernistas ya no resulte posible: «Los muebles exóticos, las colecciones de *affiches*, las monerías artísticas, lo irritaban secretamente, sin duda porque le sugerían el sentimiento de su *frivolismo*, de su juventud gastada en futelezas sin valor moral alguno» (RC 271). Ese escepticismo radical unido a la perseverancia en el rechazo de los valores del clan de los Crooker determina el viraje no solo improductivo sino destructivo de su discurso:

El carácter destructivo tiene la consciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es una desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique). [...] El carácter destructivo no vive del sentimiento de que la vida es valiosa, sino del sentimiento de que el suicidio no merece la pena (Benjamin: 1994: 160-161).

Guzmán y su amante acuerdan suicidarse juntos, pero finalmente solo ella cumplirá el compromiso. El poeta es representado como autor intelectual del suicidio de la amada y, como si se tratase de un Anti-Pigmalión, permanece abrazado al «cadáver de la *Taciturna*, de su obra» (RC 301), durante la metamorfosis: «después de un ligero temblor, el cuerpo de la infeliz permaneció rígido, huyeron las rosas de las mejillas, y los músculos de la cara se contrajeron violenta y dolorosamente» (RC 300). Reyles despoja así al sujeto artístico del favor de unos dioses que ya no viven siquiera encima de nuestras cabezas. El poeta es condenado finalmente a presidio, a la exclusión social definitiva, dado que su dolorosa renuncia a todo deseo personal no lo transforma en un miembro respetable de la comunidad, como sucedería en una novela de formación, sino en un ideólogo que descrea de toda posibilidad de progreso moral y ejerce la tiranía de la pluma con consecuencias devastadoras. Así parece reconocerlo el propio Guzmán al sentirse responsable del crimen cometido por su interlocutor a lo largo de la novela, el joven periodista

Jacinto B. Cacio, autor intelectual y también material del asesinato de su amada Laura: «La idea de que había depositado en el alma de Cacio los gérmenes del crimen, y de que en el fondo, muy en el fondo, simpatizaba en cierta manera con la conducta del criminal, lo perseguía a sol y a sombra» (RC 273). Hacia el final de la novela Reyles se sirve de este interlocutor para hacer explícita su propia tesis acerca del carácter destructivo de los intelectuales: «Los hombres como usted y como yo, hemos nacido solo para *destruir* la sociedad, porque llevamos en el alma los gérmenes de la duda y de la negación y debemos cumplir un *alto, aunque odioso destino* que nadie comprende» (RC 284). Este personaje se autorrepresenta como un vástago del Caín romántico de Lord Byron: «Somos los que se rebelan contra la ley, los descendientes de Caín, sobre quienes pesan las terribles palabras del Señor: *vagabundo y fugitivo vivirás sobre la tierra*» (RC 285); pero un vástago que deja al descubierto las motivaciones terrenales de su rebeldía: «No reniego de mi patria, no me humilla, no, pertenecer a la *estirpe de los que desheredados y vencidos, sueñan en silencio...* Los *ratés*, los que lo anhelan todo sin conseguir nada, los que sientan el roedor despecho de los caídos y la rabia de los hijos de Caín, son mis hermanos...» (RC 138). Porque el crimen cometido por Cacio responde en última instancia al condicionamiento material: su «origen plebeyo» (RC 27) imposibilita el matrimonio con la mujer amada, que va a casarse con el delfín de los Crooker.

En *La raza de Caín* el sujeto artístico es representado, pues, como la antítesis, el negativo, del ideal ontológico de Reyles: desposeído del oro, hábitaculo misterioso de la voluntad de dominación, y de las certezas metafísicas, el poeta reemplaza la creación artística por la destrucción desesperada de la realidad que lo rodea. Reyles ficcionaliza así su negativa absoluta ante toda posibilidad de reintegrar la espiritualidad exiliada en la realidad física, material, histórica, de la modernidad, al tiempo que ilustra el vínculo entre la superioridad material y la superioridad moral a través del personaje del hacendado don Pedro Crooker. De ahí que la forma literaria elegida para representar el conflicto existencial de Guzmán y Cacio, la novela de antiformación, reproduzca la negatividad de estos personajes, que impregnaba más sutilmente la representación del poeta en 1897.

En *El extraño* Julio Guzmán se autorrepresenta como una individualidad irreductible, condenada al distanciamiento del mundo: «¡Cómo gozan! Todos participan del contento general. ¿Es la salud del cuerpo o la del alma, la que produce esa alegría? Evidentemente, en todo esto hay mucha estupidez: los *inferiores* son *homogéneos*» (E 8). Su tragedia es la del elegido del conocimiento, al que se refiere Nietzsche (1965: 578), o la del artista del conocimiento, como lo denomina Marcuse (1985: 397): Julio Guzmán es el hombre que ha escrutado la realidad hasta el fondo con el fin de aislar *la verdad* a través de la palabra poética, mediante una extrema autoexigencia en la búsqueda de la expresión escrita: «Guzmán era un diamantista del verso, un artífice más que un poeta» (E 46). Para este tipo específico de sujeto artístico, la intelectualiza-

ción de la vida ha dejado de ser un proceso plenamente voluntario y se ha convertido en un impulso irrefrenable, que termina desembocando en un sentimiento de nostalgia hacia la vida comúnmente aceptada por los otros: «Haga lo que haga un mar de hielo me separará de mis semejantes y ni mis rimas ni mi *Tratado del Amor* lo romperán. ¿Habré equivocado el camino de la vida, seré únicamente un retórico elegante y vano?» Y mil dudas le señoreaban» (E 49). De ahí que se aferre a la indagación estética como un medio para definir su lugar *superior* en un mundo del que se siente excluido, precisamente, como consecuencia de ese saber específico: sabe «come Flaubert, che il piacere di analizzare e di “notomizzare” è una vendetta» (Marcuse: 1985: 397). Por otra parte, su nostalgia de la vida corriente justifica la diatriba antiintelectualista del final de *El extraño*, el rechazo profundo del impulso escrutador, exhaustivo y severo, que lo induce a pasar por la vida como «un eunuco del cuore e dello spirito» (Marcuse: 1985: 399), privado de la experiencia «di abbandonarsi interamente e senza riserve agli altri esseri umani» (Marcuse: 1985: 399).

Pero, a pesar de la condición trágica que define la autorrepresentación del sujeto artístico en la novela, el lector no experimenta identificación catártica alguna con el personaje. Valera ponía de manifiesto tal discordancia: «El autor, en mi opinión, aspira a que admiremos a su héroe, pero solo logra que nos parezca insufrible, degollante y apestoso» (Valera: 1947: 524). El sinsabor que destila esta crítica podría parecer únicamente fruto de sus discrepancias con el autor de *El extraño*, si no fuera por su coincidencia con el juicio de otro autor tan distante de Valera en muchos aspectos como Mario Benedetti:

Es evidente que una lectura total, o casi total, de la obra literaria de Reyes, provoca en el lector una reacción de antipatía 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 Reyes 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? (Benedetti: 1951: 56).

Entre la crítica de Valera y la de Benedetti existe una diferencia fundamental: el novelista decimonónico buscó el origen del pesar en el que le sumían los textos de Reyes en los conflictos y en los protagonistas elegidos, mientras que Benedetti orienta su crítica hacia la concepción que tiene Reyes de los personajes como alegorías. Mediante estas personificaciones de ideas, Carlos Reyes despliega una poética que es en sí misma un ejercicio de la voluntad de poder. Una de las caracterizaciones más precisas de esta poética es la que ofrece su biógrafo Luis Alberto Menafrá, quien la define como la técnica del «segundo plano»:

[...] por debajo de la representación más o menos objetiva del mundo sensible, sentimos la presencia de una fuerza que lo engendra y alimenta; es su causa y su razón de ser, aunque se deslice subterráneamente, [...] sin romper la apariencia de las cosas, salvo cuando salta como un chorro de fuego y luz primitivas [...].

Constituye la idea o tesis, la intención profunda del autor, «su posición» con respecto a la vida que llamea en la novela (Menafra: 1957: 240).

Reyles, tal como teoriza en 1936, impone su verdad al hacer creer que esta brota de las situaciones y acciones representadas, como si fuera el principio rector del mundo externo que él mismo ordena «por medio de sus tentáculos filosóficos, antes de [...] moldearlo a su placer en la obra artística» (Menafra: 1957: 238). En *El extraño* la posición del autor resulta diáfana al desplazar el foco de lectura desde la voz del protagonista hacia la del narrador omnisciente, que al poco de comenzar su relato parece evocar el aforismo 275 de Nietzsche en *Más allá del bien y del mal*: «el que no quiere tener la altura de un hombre mira con tanta mayor penetración lo que es vulgar y superficial en él, y de este modo se traiciona a sí mismo» (Nietzsche: 1965: 579). Este narrador muestra un indisimulado desdén por «los estados de alma de la nerviosa generación actual» (*E VIII-IX*), al caracterizar a Guzmán como uno de esos *ratés*, a los que se refiere Cacio, que lo anhelan todo sin conseguir nada y sienten el roedor despecho de los caídos y la rabia de los hijos de Caín:

Ennegrecíale el humor una de esas desazones de carácter maligno, durante las cuales nos hace daño la alegría de los otros y nos acosa a menudo el secreto deseo de turbarla. No padecía ninguna tristeza, ningún dolor reciente, el mal era viejo; su disgusto lo engendraban a una la pena del que se encuentra en todas partes fuera de su medio, los escozores del que aspira y nadie cree en él, y la sorda irritación de los seres nerviosos e intelectuales obligados a tratar frecuentemente con personas de inteligencia tarda y vulgar discurso (*E 5*).

Este desprecio por el elegido del conocimiento va macerando el aura del poeta a lo largo de toda la novela y se interpone entre el personaje y el lector:

Con la fruición con que el refinado ahonda y multiplica las sensaciones que experimenta, echose en el diván y entornó los ojos para sentir más el dolor sin dolor de la racha de sentimentalismo que lo entristecía poéticamente y le arrancaba las lágrimas negadas al dolor verdadero. Sentía oculto gozo en sufrir, en abandonarse a las penas, porque le parecía que eso demostraba que aún era rico en sentimientos [...] (*E 90*).

Este narrador se sitúa, pues, en las antípodas del esperado «novelista de la *universalidad humana* que brinde, en la copa exquisita de sus cuentos, el extracto sutil de sus torturas intelectuales, de sus contemplaciones ínti-

mas, de sus estremecimientos profundos», que Rodó (1967: 163) creyó encontrar en el autor de las *Academias*. Es un narrador impermeable al neoidealismo que alienta a los sujetos artísticos en *De sobremesa* o en *Ídolos rotos*. Y tampoco participa del pesimismo histórico y cultural, legitimado por *Degeneración* (1895) de Max Nordau, que había alcanzado una de sus cimas literarias en *À rebours*. Por el contrario, su voz profana sin piedad, en ambas acepciones, todo vestigio de la aureola de malditismo del poeta desde el inicio de la novela. Porque la intención de Reyles no es idealizar al personaje, como creía Zum Felde, sino problematizar la sublimación del mal del siglo, tal como él mismo declara en su ensayo de 1897 «La novela del porvenir»:

Los que sufren los tormentos de la soberbia intelectual, los enconados con la vida, los caídos, los dolientes, en fin, existen y reclaman su puesto en el libro moderno, cuyo objeto no debe ser el de sublimar los personajes, sino el de retratarlos con toda su sugestiva verdad, entre otras cosas, para concluir el admirable estudio que la novela viene haciendo del hombre. Las luchas entre la inteligencia analizadora y la sensibilidad exquisita de lo que se ha dado en llamar decadentes; la aridez, sequedad y así como extranjerismos del alma que pronto señorea a los cultivadores del yo; las pasiones oscuras, complejas y contradictorias de los refinados [...] es [...] estudio interesantísimo y materia de graves meditaciones para el pensador, el artista y aún para el filósofo (Reyles: 1965a: 33).

En *El extraño* Reyles trataría de inducir esa reflexión desmitificadora de la figura del artista del conocimiento, mediante la tensión dialéctica que se establece entre el personaje y el narrador. No obstante, los juicios de este narrador avasalladoramente omnisciente envuelven las palabras del personaje poeta, la voluntad de poder de Reyles termina imponiéndose sobre su declarada finalidad reflexiva hasta diluir la mencionada tensión dialéctica. Esta disolución resulta diáfana al comparar *El extraño* con la desmitificación del sujeto problemático llevada a cabo por Baudelaire en el primero de los *Petits poèmes en prose*, «L'Étranger». Baudelaire, que es otro de los autores de referencia para toda aquella generación de jóvenes narradores, abordó asimismo la desmitificación de la figura del artista en dos de esos poemas: «Une mort héroïque» y «Perte d'aurole». *El extranjero* era el título previsto inicialmente para *El extraño* y Reyles debió de advertir la distancia que interpone Baudelaire entre el lector y el Extranjero mediante una voz inquisitorial que dirige el contenido de las intervenciones de aquel. Pero en *El extraño* el empleo de la técnica del segundo plano anula la tensión dialéctica que estructura el texto de Baudelaire, Reyles no deja lugar para la duda. Mientras Guzmán se aferra patéticamente a su autorrepresentación idealizada, el narrador persiste en sus envites hasta que finalmente, parafraseando su propia celebración de esta victoria amañada, como un Hércules monstruo, un

Dios potente, zamarrea al poeta, lo arroja a tierra y le pone sin piedad la vencedora planta sobre el cuello (*E* 94). De este modo la segunda de las *Academias* de Reyes participa, aunque en negativo, de la transformación de la novela de fin de siglo. Su sujeto artístico no se ajusta, ni mucho menos, al modelo vitalista que protagoniza los textos de la llamada fase heroica, pero su novela desmitifica el *antimonde* literario de los protagonistas de la novela de artista romántica. Podríamos considerar *El extraño* una novela de artista antirromántica, que desembocará en una novela de *antiformación*, *La raza de Caín*, donde el poeta será definitivamente expulsado de la polis, aunque no de la obra de Reyes.

INMACULADA DONAIRE DEL YERRO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando. (2011) *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo. Trilce.
- ARDAO, Arturo. (1956) *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. México. Fondo de Cultura Económica.
- BENEDETTI, Mario. (1951) «Para una revisión de Carlos Reyes». *Marcel Proust y otros ensayos*. Edición de Sarandy Cabrera. Montevideo. Imprenta Rosgal. 55-66.
- BENJAMIN, Walter. (1972) *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid. Taurus.
- . (1994) *Discursos interrumpidos*. Traducción de Jesús Aguirre. Barcelona. Planeta-De Agostini.
- BOURDIEU, Pierre. (2000) *Intelectuales, política y poder*. Traducción de Alicia Gutiérrez. Buenos Aires. Eudeba.
- CALVO SERRALLER, Francisco. (1990) *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid. Mondadori.
- CRISPO ACOSTA, Osvaldo. (1918) *Carlos Reyes: Definición de su personalidad, examen de su obra literaria, su filosofía de la fuerza*. Montevideo. Librería Nacional A. Barreiro y Ramos.
- DARÍO, Rubén. (2006) *Azul... Cantos de vida y esperanza* [1888]. Edición de José María Martínez. Madrid. Cátedra.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. (2009) *Ídolos rotos* [1901]. Edición de Almudena Mejías Alonso. Madrid. Cátedra.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. (1998) *Literatura hispanoamericana: Sociedad y cultura*. Madrid. Akal.
- GAUTIER, Théophile. (1874) *Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques et d'une Etude sur la poésie française, 1830-1868*. París. G. Charpentier et Cie., libraires-éditeurs.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. (1983) *Modernismo*. Barcelona. Montesinos.

- . (1990) «José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa». José Asunción Silva. *Obra completa*. Héctor H. Orjuela (ed.). Madrid. C.S.I.C. 623-635.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. (2003) *Lecciones sobre estética*. Traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos. Madrid. Mestas Ediciones.
- HÖLDERLIN, Friedrich. (1977) *Poesía completa II*. Traducción de Federico Corbea. Barcelona. Ediciones 29.
- LUKÁCS, György. (2010) *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos Aires. Ediciones Godot.
- MARCUSE, Herbert. (1985) *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca*. Traducción de Renato Solmi. Torino. Giulio Einaudi Editore.
- . «The German Artist Novel: Introduction». (2007) *Art and Liberation*. Edición de Douglas Keller. Oxon. Routledge. 71-81.
- MARX, Karl. «El fetichismo de la mercancía». (1972) *El capital: crítica de la economía política. Libro I: El proceso de producción del capital*. Traducción de Wenceslao Roces. México D. F. Fondo de Cultura Económica. 36-47.
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS. (2000) *Manifiesto comunista*. Traducción de M.P. Alberti. <http://www.seminariodefilosofiadelderecho.com/BIBLIOTECA/M/Marx,%20Karl%20-%20Manifiesto%20comunista.pdf>
- MENAFRA, Luis Alberto. (1957) *Carlos Reyles*. Montevideo. Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. (1991) *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México D.F. Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1965) *Obras completas III. El eterno retorno. Así habló Zaratustra. Más allá del bien y del mal*. Traducción de Eduardo Ovejero y Maury. Buenos Aires. Aguilar.
- PAZ, Octavio. (1993) *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona. Seix Barral.
- PLATÓN. (1871) *Fedro. Obras completas II*. Traducción y edición de Patricio de Azcárate. Madrid. Medina y Navarro. 261-349
- REYLES, Carlos. (1896?) *Academias I. Primitivo*. Montevideo: Imprenta de Dornaleche y Reyes.
- . (1897) *Academias. El Extraño*. Madrid. Estudio Tipográfico de Ricardo Fe.
- . (1965a) *Ensayos I*. Edición del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- . (1965b) *Ensayos III*. Edición del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Montevideo. Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social.
- . [s. f.] *La raza de Caín* [1900]. París. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas.
- RODÓ, José Enrique. (1967) *Obras completas*. Edición de Emir Rodríguez Monegal. Madrid. Aguilar.
- SEGRE, Cesare. (1985) *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona. Crítica.
- SILVA, José Asunción. (2006) *Poesía. De sobremesa* [1925]. Edición de Remedios Mataix. Madrid. Cátedra.

- TABLADA, José Juan. (1994) «La aventura mística de Huysmans». *Obras completas V. Crítica literaria*. Edición de Adriana Sandoval. México. UNAM. 378-381.
- VALERA, Juan. (1947) *Obras completas III. Correspondencia, historia y política, discursos académicos, miscelánea*. Edición de Luis Araujo Costa. Madrid. M. Aguilar Editor.
- . (1949) «Del progreso en el arte de la palabra». *Obras completas II. Crítica literaria*. Edición de Luis Araujo Costa. Madrid. M. Aguilar Editor.
- ZUM FELDE, Alberto. (1930) *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo. Imprenta Nacional Colorada.