

LA PROSA DE JAIMES FREYRE

Edición: Omar Rocha Velasco



Prosa Boliviana 2 • Tomo II



LA PROSA DE
RICARDO JAIMES FREYRE

TOMO II



**La prosa de
Ricardo Jaimes Freyre**



Omar Rocha Velasco, (Editor)
La prosa de Ricardo Jaimes Freyre (TOMO II).- La Paz: Carrera
de Literatura; Instituto de Investigaciones Literarias; Instituto de
Estudios Bolivianos - UMSA; 2016.
294 p.; 14 x 22 cm.

Foto de tapa: “Ricardo Jaimes Freyre. El óleo pintado por Honorio Mossi retrató al poeta en sus años tucumanos, que recordaría siempre como los más felices”. “El gran poeta que vivió en Tucumán”, Carlos Páez de la Torre (*La Gaceta*, Domingo 07 de Julio 2013) [<http://www.lagaceta.com.ar/nota/551495/sociedad/gran-poeta-vivio-tucuman.html>]

Edición general: Omar Rocha Velasco

D.L.: D.L.: 4-1-44-16 P.O.
ISBN: 978-99974-56-56-4

CARRERA DE LITERATURA
Av. 6 de agosto N° 2080
Telfs: 244 0566
La Paz - Bolivia
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS - IIL
Casa Marcelo Quiroga Santa Cruz
Av. 6 de agosto N° 2118
La Paz - Bolivia
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

INSTITUTO DE ESTUDIOS BOLIVIANOS - IEB
Av. 6 de agosto N° 2080
Telfs: 244 1602 - Fax: 591 2 244 0577
La Paz - Bolivia
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

© 2016 Carrera de Literatura
© 2016 Instituto de Estudios Bolivianos

Toda reproducción de partes del presente volumen
se hará citando la fuente y comunicando al editor.

Impreso en Bolivia – Printed in Bolivia

Índice del Tomo II

Introducción al Tomo II , Omar Rocha Velasco	9
Modernismo, viaje, crónica en Ricardo Jaimes Freyre Ana Rebeca Prada	19
Algunas ideas a propósito del arte en Ricardo Jaimes Freyre Freddy R. Vargas M.	53
Las reflexiones de Ricardo Jaimes Freyre en torno al teatro moderno Susane Centellas	71
Adán en los Andes o la búsqueda de una lengua perfecta Mauricio Souza Crespo	97
Ecós, Hechos e Ideas: otros lugares de la escritura de Jaimes Freyre Milénka Torrico Camacho	109
El joven Jaimes, un análisis de la prosa temprana de Ricardo Jaimes Freyre Bernardo Paz Gonzales	135
Ricardo Jaimes Freyre y la <i>Revista de América</i> Omar Rocha Velasco	157
Ricardo y sus lectores Antonio Vera Jordán	175
Los jardines de <i>Academo</i>, la presunta novela Marcelo Villena Alvarado	193
El aporte de Ricardo Jaimes Freyre a los estudios clásicos en Tucumán María Claudia Ale	201
Jaimes Freyre en Tucumán: la <i>Revista de Letras y Ciencias Sociales</i> (1904-1907) Soledad Martínez Zuccardi	211
Materia dura: Tierra roja Raúl Antelo	233
Lecturas sincrónicas: Cruz e Sousa en Jaimes Freyre Raúl Antelo	243
Entre faunos modernistas, la estética pánica de Ricardo Jaimes Freyre Juan Manuel Fernández	257
Prólogo a <i>Castalia Bárbara</i> Leopoldo Lugones	281



Materia dura: Tierra roja¹

Raúl Antelo

(Traducción de Juan Manuel Fernández)

Parfois une ville se trouve aussi au seuil, non seulement dans la figure du seuil mais au seuil d'une figure nouvelle, d'une configuration encore invisible qu'elle doit se donner elle-même, c'est-à-dire ne pas se laisser imposer par la loi d'un autre.

Jacques Derrida, *Génération d'une ville*

En una página de *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss va de la ciudad a la literatura para decir que tanto una como la otra se sitúan en la confluencia entre la naturaleza y el artificio. Ciudad y literatura suponen, simultáneamente, la procreación biológica, la evolución orgánica y la creación estética. Objetivo natural, al mismo tiempo que sujeto cultural, la ciudad es una de las formas en que individuo y masa, materia y memoria se articulan. Tal vez sea por eso que la ecología urbana no puede pensar la ciudad sin la ciudadanía, así como no puede concebir la modernidad sin la ciudad.

Es sabido que, después de Baudelaire, lo moderno se construye como un concepto doble en que la modernidad es un dado, un tiro, lanzado por la materia e imaginado por la memoria. En esta vertiente, Bergson enfatiza la idea de que el espacio no determina las prácticas. Son ellas las que lo conforman simbólicamente. La opinión generalizada tiende a situar el recorrido en el espacio y el discurso en la conciencia y, una vez disociados, busca restablecer, entre ambos, arduas y misteriosas correspondencias. De este modo, enclaustrado en la conciencia, el discurso se encuentra im-

¹ Publicado previamente en: (Antelo 2001: 69-76)

posibilitado de alcanzar toda la extensión de su saber, así como, relegado al espacio, el movimiento abre mano de la íntima solidaridad entre presente y pasado que lo define como heterotopía y, en último análisis, como heterología. No es el espacio el que funciona como soporte de recorridos y discursos. Más bien, el movimiento y el punto de vista son los que producen el espacio como campo de experiencias en el que literatura y ciudad vuelven a reencontrarse, ya que el espacio urbano simboliza, precisamente, el proceso de producción de sentido, la mutua presuposición entre prácticas y lecturas que funda el discurso.

Pero si esta concepción del espacio urbano se remonta a las ideas de “El pintor de la vida moderna”, los baudelairianos, sin embargo, poco se interesaron por los aspectos externos de la vida latinoamericana, como oportunamente observó Antonio Candido (1987: 38), y a la calle y a la multitud parecieron preferir la casa y el confort, absorbiendo la vida urbana, apenas tangencialmente, como escena y problema marginal en sus textos. Estilos individuales limitados y una disposición objetiva exagerada tal vez estén en la base del odio con que decadentistas y congéneres contemplaron la ciudad modernizada en el 1900. Con respecto a esto, y tomando a Nietzsche como paradigma, George Simmel destaca que, paradójicamente, es en las grandes ciudades que los individualistas desdeñosos del ciudadano son venerados porque, a los ojos del ciudadano común, ellos pronuncian y liberan los deseos reprimidos por las metrópolis en expansión. Es lo que constatamos, además, en el relato de viaje de uno de esos baudelairianos, el poeta boliviano Jaimes Freyre, a la capital de San Pablo, en los primeros años del siglo.

A sus ojos, la ciudad es una de las más adelantadas “entre las de segundo orden” de América Latina, expresión que no traduce desdén por la capital emergente, sino captura de un límite: la inminencia de mudanzas inevitables en la función y configuración de la ciudad. En San Pablo,² Jaimes Freyre constata la mezcla y contaminación de lo moderno. Allí las cosas pierden la transparencia (imaginaria) original y adquieren la compleja y ambigua heterogeneidad de lo auténtico.

² En la página 43 del Tomo I.

Su versión de la ciudad está intercalada con el campo. “Me hallaba en el centro de un cafetal inmenso” –nos dice en el inicio del relato– y es observando el movimiento de la marcha hacia el oeste –la expansión de la frontera cafetalera, la mezcla inmigratoria en el interior– que Jaimes Freyre analiza el fenómeno de una San Pablo prevanguardista.

Los picos de gas luchaban aún, encarnizadamente con la noche, cuando el tren, un convoy interminable, dejó la estación de la Luz, atravesó los arrabales de San Paulo y se precipitó en los campos. Y cuando alboreó el día y a través de los cristales vi los primeros bosques de cafeteros, comenzó para mí una obsesión que no debía abandonarme en todo el curso del viaje.

El polvo, finísimo, teñía todo de tinte escarlata; los rostros, las manos y las ropas de los viajeros, las butacas, los pisos y los techos de los vagones. Y cuando más avanzaba el tren, más espeso tornábase el tinte, y eran rojas las chozas y las casas del trayecto, y rojas los ganados y los alambres de las cercas y las hojas de los árboles y los flancos de las colinas y veía huir por los campos ginetes fantásticos y sombríos trolleys, como grandes manchas sangrientas.

Cuando salté del tren para ocupar el carruaje que me esperaba en el extremo de un pequeño pueblo, nacido bajo el penacho negro de la locomotora, parecióme el cochero un hijo del Farwest. Y el Piel Roja agujoneó las mulas pequeñas y fuertes, y el trolley cruzó la aldea, de nombre indio y de población italiana y siria, camino de la fazenda. (206; pag. 48 del Tomo I)

Delante de la ciudad, el nativo ve la diacronía, interpretada como transformación o decadencia, al mismo tiempo que un extranjero como Freyre lee la sincronía, una dispersión refractada de parcelas simultáneas, pulverizadas, que constituyen el espacio urbano. Digamos que él capta, así, la estructura esquizoide de la ciudad.

Las grandes capitales –argumenta Benjamin en *Calle de mano única*–, además de un poder estimulante para el artista, consiguen abstraer las fuerzas elementales, siempre al acecho, a punto de reintroducirlas, modificadas de forma inquietante, en su hábitat. En consecuencia, las ciudades están invadidas, saturadas de campo por todas partes. No del campo en cuanto paisaje, sino de la naturaleza –obstáculo. Así, incluso en pleno centro financiero,

la inseguridad cerca, rebaja y persigue al habitante de la ciudad al punto de acorralarlo delante de una arquitectura hostil y extraña, una arquitectura iluminada por trémulos faroles de gas que luchan, valerosamente, contra la noche, pero imponiendo al conjunto una iluminación dura y áspera, un pavor hecho para aumentar el pavor, que sólo refuerza la inseguridad que se quería combatir. Hay ahí una suerte de venganza de la naturaleza. Si la literatura disciplinó el *locus* en paisaje, la propia noción de espacio se transforma, delante de nosotros, en espectáculo. El correlato es que, de la misma forma que recorridos y discursos constituyen el espacio sólo después, no es el campo el que sedimenta la ciudad. Es la ciudad que, gradualmente, incorpora el campo. La ciudad es correlato de la vía; se constituye a partir de cortes, estaciones, puertas en el entramado de las calles.

Jaimes Freyre deja la estación de la Luz (donde las luces de gas traban combate contra las tinieblas) y atraviesa los arrabales para “precipitarse” en la pradera roja. Es el triunfo del acontecimiento (*cadere*=caer, precipitarse). Ahí, a través de los cristales del tren, observa las disciplinadas plantaciones de café, que generan una obsesión paranoica: la marca roja como sombra ubicua. Es en esa resistencia a la aparición obstinada de lo primitivo que la ciudad se define. San Pablo, para el viajante, es una ciudad diurna. Su marco es la luz: una red por donde se pasa, se entra y se sale de forma incontrolada. Por lo tanto, la ciudad no consiste en el campo. Ella transiste.

Murilo Mendes consideraba La Haya un espacio legible; de la misma forma, cabría decir, con base en la metáfora muriliana, que toda ciudad –y San Pablo de forma peculiar– es un transistor, una usina transconsistente. Podemos interpretar de ese modo una observación de la crónica “San Pablo 1949”, aquella en la que la ciudad es un centro de vibración humana, en densidad y variedad, propicio a la manifestación de una atmósfera moderna. “Viajando en automóvil a varios kilómetros del centro urbano –nos dice el poeta de *Poliedro*–, en la ruta hacia Campinas, observamos escenas de la ciudad, ciudad que se desdobra y multiplica sus centenas” (1949: 7). Sin embargo, como Murilo, después de Benjamin, sabe, esa libertad de tránsito que la ciudad presupone no está fuera de la historia sino transcodificada por ella.

En teoría, el viaje al campo prefiere la curva a la recta, el desorden a la lógica, el juego al método. Opone el poblado a la ciudad, el instinto a la razón, la errancia a la dirección. Presenta, en fin, lo rural como un universo todavía no formado, pre-euclidiano, contrapuesto con la regla urbana. (Cf. Urbain 1993: 163) No obstante, el cuadro paulista de Jaimes Freyre deja de lado la curva, el desorden y el juego, tópicos todos de las flores del mal, a medida que el “divin café, dont l’aimable liqueur” embriaga al poeta, es substituido por los “arbustos del café, como un disciplinado ejército”. Del otro lado del vidrio, donde golpea la realidad, el orden acecha. Benjamin irá a reencontrarlo en la red de vigilancia con que se administra la París pos-revolucionaria; Foucault, a su vez, ya lo reconoce, a fines del siglo XVII, en una serie de medidas panópticas que tienen por objetivo controlar la expansión de la peste ciudad afuera. Jaimes Freyre, en fin, la imagina como la censura de una pesadilla con jinetes fantásticos huyendo por los prados y tonos sombríos abatiéndose sobre las figuras como grandes manchas de sangre.

Al descender, precipitadamente, del tren, el carruaje de la hacienda (¿del consejero Prado?) deviene coche fúnebre, por contagio del penacho negro de la locomotora, única máquina en ese universo casi europeo, medievalizado, hecho, por lo tanto, de pequeñas villas, y el cochero que lo espera se transmuta, de forma siniestra, en indígena, hijo del lejano oeste. Ese ambiente extraño y detonado por la fuerza de la imagen, representación motivada en que pieles rojas de polvo se imponen como pieles rojas en pie de guerra, y donde la función poética disloca y hasta domina lo referencial.

En su clásico ensayo sobre el *flâneur*, Benjamin estipula que el observador urbano, suerte de príncipe incógnito de la mundanidad, corre atrás de cualquier rastro en busca de aventura pues sabe que toda pista lo conducirá a un crimen. Esta *poiesis* del inicio, que tanto colabora en la fantasmagoría de la vida urbana, es recurrente en Balzac y atribuida siempre por él a Cooper. En ella busca el novelista urbano una poesía del terror “de la que están llenos los bosques americanos, en los que tribus enemigas se encuentran en el sendero de la guerra”. (Benjamin 1972: 56)

Varios aspectos se superponen en esas ficciones de mezcla intimidante. Cosmogonías -la agresividad caníbal de la selva virgen que postula una contra-utopía ecológica-, fisiologías -el mestizaje degradante expreso en la villa de nombre indígena y población sirio-italiana-, patologías sociales del mal metafísico latinoamericano, todo, en fin, colabora para presentar la ciudad no como un lugar de síntesis y amalgama, sino como un territorio de recomposición cultural, permeado de muertes y crímenes y, por lo tanto, atravesado por una ambigua curiosidad para el observador viajero.

Más que un simple documento de apropiación cultural, el relato de Jaimes Freyre propone un texto de aproximación entre individuos cuyo estremecimiento reside en los hábitos y en la diferencia. De un lado, Occidente -“San Pablo comienza a adquirir marcas de sorprendente cosmopolitismo”; de otro, un Oriente figurado en las amenazas de impureza étnica de la inmigración o de la integridad física de la colonización. El cuadro paulista traduce, de esa manera, el doble imperativo del escritor-viajero. Intenta proponer un marco evasivo para sus rutinas mundanas y, no obstante, inserta el propio relato en una red integrativa ya hecha rutina por una tradición que se remonta a Cooper, Dumas, Balzac. Esto prueba que el relato de viaje, concebido o como abstracción de lo real o como nuevo arreglo simbólico, es siempre un ejercicio de comparación que no compara, de hecho, referentes distantes, sino que pone en escena una misma diferencia ontológica, nuevamente referida o relatada, a través de la ficción.

En este sentido, el cuadro paulista de Freyre anticipa, de modo inverso, algunas ficciones modernistas. En cuanto al género, es literatura de viaje y reportaje, como lo será *Pathé Baby*, escrita a la manera de ese dandy andariego que era A. O. Barnabooth. En cuanto al tema, resuelve, en clave fantástica, lo que Piolim, representará a través de la risa. Con respecto a esto, Mario de Andrade consideraba que, en el caso del payaso, la mezcla de lo nacional y de lo extranjero provenía “directamente de la película cowboy, no se origina de ninguna imitación. Es la utilización perfectamente plausible, deformante siempre y que lleva el absurdo a una tal intensidad” (1926a: 2) difícil de superar. Otro tanto se podría decir del cuadro paulista, en tono abyecto, que nos provee el viajante

en 1905: armonía no imitativa que deforma el imaginario cowboy para refuerzo de la intensidad poética del cuadro urbano.

Freyre lee la tierra roja en búsqueda de un relato. Los modernistas, no obstante, ofrecerán, “en una bandeja *caipira*, el repasto variado y succulento que conviene a un apetito virgen”, invitación lanzada a ese lector hipotético e incierto que buscan con la revista *Tierra Roja*. Acá como allá, la tierra roja es un velo que cubre/ descubre una laguna simbólica. Veinte años antes de Alcântara Machado, Couto de Barros o Sérgio Milliet, Jaimes Freyre podría suscribir la búsqueda del lector hipócrita con que se presenta el quincenario de los modernistas:

Nuestra tierra roja, merced de su fertilidad compleja y exagerada, ha dado a luz todo lo que es el sueño de una imaginación de pionero: azúcar, café, rascacielos, trenes eléctricos, lanza-perfumes, directorios políticos, ómnibus y hasta literatos. Todo. Menos ahí, en ese banco de jardín inglés, o en esa poltrona de galería de bungaló, o en ese club o en esa hamaca de hacienda, o en ese pulman de la Paulista, la entidad rara e inestimable, que es un hombre que lee. Pues es para ese hombre imaginario o por lo menos todavía incógnito como un rey en viaje de recreo, que decidimos imaginar, crear y tirar en el mundo la TIERRA ROJA... y otras tierras. (1926b: 1)

Siendo así, de uno a otro, la memoria textual se impone como diferencia, al mismo tiempo que la materia modernista se diluye como repetición de algo ya dado. No hay diferencia de naturaleza entre las dos instancias sino diferencias entre diferencias que hacen, de la memoria textual, el grado cero de la materia; y de la materia de lo moderno, el auténtico poder de la ficción.

Bibliografia

Antelo, Raúl

2001 *Transgressão & Modernidade*. Ponta Grossa, Paraná: Editora UEPG.

Benjamin, Walter

1972 *Iluminaciones II*. Madrid: Ed. Taurus.

Candido, Antonio

1987 *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.

Jaimes Freyre, Ricardo

s/f “Aspectos del Brasil”. En *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, Tucumán, tomo 5, N° 28.

Mendes, Murilo

1949 “São Paulo 1949”. En *Letras e artes, A manhã*. Rio de Janeiro, 2 oct.

Urbain Jean-Didier

1993 *L'idiote du voyage. Histoires de Touristes*. 2. París: Ed. Payot.

Pau D'Alho (pseud. Mário de Andrade)

1926a “Circo -Do Brasil ao Far-West -Piolim”. En *Terra Roxa*, São Paulo. Año 1, N°3, 27 de febrero.

1926b “Apresentação”. *Terra Roxa*. São Paulo. Año 1, N° 1, 20 enero.





Foto: Ricardo Jaimes Freyre, 10/8/23. Archivo fotográfico de la Biblioteca del Congreso, Washington D.C.
[<http://www.loc.gov/pictures/item/npc2007009666/>]