

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

Las reflexiones de Ricardo Jaimes Freyre en torno al teatro moderno

Susane Centellas

Si bien es amplia la crítica que se ha desarrollado en torno a la figura y la obra de Ricardo Jaimes Freyre, pocos son los estudios que han revisado sus tres obras teatrales —*La antorcha* (Sucre, 1889), *La hija de Jephthé* (La Paz, 1889) y *Los conquistadores* (Buenos Aires, 1928)¹— y sus reflexiones críticas sobre el género dramático. Varias antologías de teatro boliviano e hispanoamericano incluyen estas tres piezas en sus selecciones, presentándolas, usualmente, mediante un resumen de sus tramas, una biografía del autor y (en raros casos) sugerencias sobre sus posibles relaciones con el teatro europeo de la época. Paralelamente, artículos como “El teatro de Jacinto Benavente” (p.125 Tomo I) o “La teatrocracia francesa” (p.435 Tomo I) (compilados en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*) tampoco reciben más atención que algunos apuntes sobre su pertenencia a la cronística y crítica modernista. Esta falencia puede atribuirse a una diversidad de razones: en el caso de las obras, a la escasez de ejemplares (como menciona E. Carilla)² y la falta de referencias de posibles escenificaciones; en el caso de los artículos, la poca difusión y el desconocimiento de los investigadores sobre la existencia de estos papeles. La razón mayor, sin embargo, es la escasez de estudios sobre la relación entre el movimiento modernista y el teatro.

Aunque se han publicado varios libros, artículos y ensayos sobre el desarrollo sociohistórico y artístico del teatro latinoamericano a finales del siglo XIX, son contados los autores que indagan la opinión de los modernistas sobre el tema; o, lo que resulta aún

¹ En las páginas 191, 197 y 215 del Tomo I

² “*La hija de Jephthé* (...) constituye una rara pieza, de difícilísima localización.”. (1962: 153) Carilla, al hablar de *Los conquistadores*, también señala esta problemática y apunta que dicha escasez se debe a “que su autor, descontento con la obra, ordenó más tarde destruir ejemplares de la misma”. (*Ibíd.*)

peor, no examinan sus producciones dramáticas. Como Erminio G. Neglia expone en “El teatro modernista de Leopoldo Lugones” (1993), este hueco crítico ha causado que actualmente se ponga en duda la existencia de un teatro que pueda llamarse modernista: “¿Existió un teatro nutrido por el sentir y el estilo del quehacer literario modernista, o sólo compartió el tiempo y el espacio con el nacimiento de la literatura hispanoamericana a la universalidad del arte?” (Schmidhuber 1989: 11); o, incluso, se piense que tales piezas jamás fueron escritas: “los modernistas que escribieron poesía y cuentos cortos, y hasta novelas, nunca escribieron teatro”. (Mireya Jaimes Freyre 1966: 152) Tales opiniones son alarmantes, pues no sólo niegan la existencia de obras como *El Pierrot negro* (1909) y *La copa inhallable* (1909) (ambas de Leopoldo Lugones), sino que también parecen sugerir que los modernistas no repararon en este género.

Tres son los errores que la crítica comete al abordar el tema del teatro durante el modernismo. El primero lo explicita George Cole en “En busca de Talía y de Melpómene. ¿Existe el teatro modernista?”: “la gran mayoría de los estudiosos del tema piensa que el modernismo como movimiento literario es principalmente poético, con algunas incursiones en la narrativa, y que, por lo tanto, no existe el teatro modernista”. (2009) La veracidad de dicha observación puede comprobarse mediante una revisión de la bibliografía sobre modernismo, la cual expone sendos análisis sobre las obras poéticas de Rubén Darío o Jaimes Freyre, mas pocos o brevísimos ensayos sobre sus crónicas, artículos periodísticos o dramas. El segundo error: “... la tendencia simplista a reducir el modernismo a pocas características dentro de una cronología estrecha”. (Neglia 1993: 1) Neglia, revisando el artículo de Schmidhuber (1989) —donde el autor fija el inicio del modernismo en 1888, con la publicación de *Azul*—, revela uno de los grandes fallos que la crítica comete al incursionar en este tema: el encasillamiento. Como Isaiah Berlin —parafraseando a Northrop Frye— apunta en su introducción a *Las raíces del romanticismo*: “cuando alguien se embarca en una generalización sobre el tema (...) no faltará quien presente evidencia contraria”. (2000: 2) Encasillar tajantemente a un movimiento filosófico o artístico en un periodo temporal o en una definición siempre trae consecuencias desfavorables para su estudio, ya que niega

la existencia de “desfases” en su desarrollo —obras tempranas o tardías que pueden ser claves para una tradición que inició décadas antes—³ y problematiza el planteamiento de relaciones entre dos o más corrientes, argumentando que sus conceptos son opuestos o, peor aún, incompatibles. El tercer error que comete la crítica es aquél desde cuya revisión nos proponemos iniciar el presente ensayo: la marginación de las reflexiones de autores modernistas como Jaimes Freyre sobre su actualidad artística y dramática —en este caso, hablamos del teatro hispanoamericano de fines del XIX, influenciado profundamente por la situación del drama moderno europeo—.

A continuación, realizamos un estudio de las tres obras de Ricardo Jaimes Freyre y sus artículos “El teatro de Jacinto Benavente” y “La teatocracia francesa”, en pos de desenterrar la opinión que ostenta respecto al teatro de su época. Este análisis nos permitirá desentramar los vínculos existentes entre su concepción teatral y el desarrollo del drama en Latinoamérica a fines del XIX e inicios del XX. En ese sentido, nuestro objetivo no yace sólo en dar lectura a los mencionados textos, sino también en encontrar y explorar la opinión del modernismo respecto a este género. Desarrollar dicho estudio nos posibilitará ahondar las extensas investigaciones que se han realizado respecto a la filosofía artística subyacente a este movimiento, esta vez desde un campo tan poco visitado como el género dramático.

La opinión modernista sobre el teatro moderno europeo

Para el modernismo, la revista fue el escenario de uno de sus proyectos más ambiciosos: la construcción de una crítica latinoamericana. *La Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904) es una notable colección de crónicas, reseñas literarias, poemas, cuentos, etc., pero también un bastión del juicio social y artístico de los escrito-

³ El desfase temporal es una problemática propia de los estudios sobre la producción dramática de este movimiento. Neglia desglosará esta afirmación al exponer la existencia de piezas que pueden llamarse modernistas a lo largo de la primera mitad del siglo XX (*Lo que buscaba don Juan* [1923] y *En la tela del sueño* [1950] del argentino Enrique Larreta [1875-1961]), las cuales no fueron advertidas por la crítica debido a su aparición tardía.

res pertenecientes a esta corriente, un lugar que les permitió examinar las observaciones de autores –latinoamericanos o extranjeros– respecto a temas como el arte y la literatura. “En el ánimo de sus editores⁴ estaba la idea de no permanecer ajenos a ningún aspecto de la vida cultural local, regional, nacional e internacional”: (Valdez 1998: 449) de cara a la modernidad y la alienación, los modernistas reportaban su actualidad social y literaria desde una subjetividad marcada por un tono desconfiado y juicioso. Así, en la revista hallamos un sinfín de críticas, de reseñas sobre libros de derecho, de sociología o literatura, que pronto toman la forma de ensayos, reflexiones concienzudas sobre el lugar del arte en sus tiempos. “El teatro de Jacinto Benavente” y “La teatrocra-cia francesa” –escritos por Jaimes Freyre y publicados en 1906 en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*– pueden ser leídos desde este enfoque: como análisis sobre la escena dramática en la Francia y España de inicios del siglo XX –entiéndase: teatro moderno europeo–. Ahondamos al respecto.

Tras su brote durante el segundo tercio del siglo XVIII en Alemania, Inglaterra y Francia, y su posterior alza como la filosofía dominante de Occidente, el romanticismo entra en decadencia. “Revolución contra todo” (Berlin 2000: 23), “protesta pasional contra cualquier tipo de universalidad” (*Ibid.*: 12), el movimiento romántico sufre el destino de toda revolución y, a lo largo de la segunda mitad del XIX, comienza a devenir en aquello a lo que había jurado oponerse: una institución, una norma. Dos son las causas principales de esta caída. La primera: su popularización y consecuente vulgarización. Siendo la “tendencia en boga”, el teatro romántico comienza a difundirse al público común en la forma de melodramas.⁵ La segunda: el advenimiento de la modernidad –y la turbulencia que causa en el espíritu de la sociedad

⁴ Se refiere a Ricardo Jaimes Freyre, Juan B. Terán y Julio López Mañán.

⁵ Modalidad dramática que, a fines del XIX, se caracterizó por ser sensacionalista y espectacular. En términos generales, el melodrama aparece en escena ya a inicios del siglo XIX y alcanza uno de sus puntos más altos a mitad de siglo, al expresar “la ansiedad producida por un nuevo mundo lleno de inquietud en que las normas tradicionales del orden moral ya no suministran la necesaria cohesión social”. (A. Percival y J. Escobar citando un fragmento de *La imaginación melodramática* de Peter Brooks: 141) Sin embargo, hacia finales de siglo –impulsado por la llegada de la modernidad y la capitalización de las producciones dramáticas– se convierte en sinónimo de espectáculo, en tanto que sus autores tienden a concentrarse más en la escenificación que en la construcción del texto.

europea— convierte al romanticismo en una filosofía anacrónica, incapaz de entregar a una nueva generación de pensadores y escritores una explicación aceptable al capitalismo feroz y la industrialización ciega y alienante. Síntoma de su anacronismo será su pronta sustitución por el realismo y el naturalismo, o el simbolismo y el expresionismo.

Es de nuestro interés revisar el devenir del teatro romántico porque nos permitirá descifrar dos críticas que los modernistas realizaron al teatro de su tiempo: el ataque hacia el “puro espectáculo” —la desvalorización del arte como arte y su alza como producto, como capital— y la desaparición del enfoque crítico en la creación artística —entrevisto en una generación de escritores abocados más a la *imitación* que a la *creación*—. Debe recordarse, pues, que si bien la perspectiva modernista estuvo profundamente influenciada por el pensamiento europeo desarrollado a lo largo del XIX, no tuvo reparo en examinar críticamente varios de sus productos nacidos de su romance con la modernidad. Acorde con las críticas de los simbolistas al romanticismo, “el modernismo [fue] un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo” (Enríquez Ureña 1954: 11), mas no una “reacción contra el romanticismo en su esencia misma, sino contra (...) la vulgaridad de la forma y la repetición de lugares comunes e imágenes manidas, ya acuñadas en forma de clisés”. (*Ibid.*: 13) Señalar la importancia del carácter crítico del modernismo, al momento de leer las tendencias occidentales, es clave, ya que nos deja entrever su posición respecto de la dramática y también revisar sus presupuestos artísticos. Ampliamos nuestras reflexiones leyendo dos artículos de Ricardo Jaimes Freyre publicados en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, más algunos fragmentos del libro de crónicas *La vida parisiense* (1895) de Enrique Gómez Carrillo.

No es posible comprender la obra dramática sin una finalidad cualquiera. Cada escuela o cada tendencia persigue la suya, pero nadie la ha negado hasta hoy. Sería negar el arte. “El teatro no es el *teatro* —escribía Alejandro Dumas, hijo—, no es más que el *espectáculo*, si dado un asunto no lo llevamos hasta sus últimas consecuencias”. Este concepto del drama, sólo aplicable al parecer al drama útil, que preconizaba el autor de *Dionisia*, es, en realidad, el único lógico. El simple espectáculo sale de los dominios del arte literario para penetrar en otros mucho menos elevados. (Jaimes Freyre 1906: 377; p.126-127 Tomo I)

En “El teatro de Jacinto Benavente”, Jaimes Freyre dilucida, citando a Dumas, una de las falencias fundamentales del teatro moderno: *El teatro no es el teatro, (...) no es más que el espectáculo*. En *Semiótica del teatro*, Fernando de Toro explica: “el problema fundamental que siempre se confrontó reside en que el teatro nunca es sólo texto o espectáculo, es más bien las dos cosas al mismo tiempo”. (2008: 282) Según el autor, el texto dramático se caracteriza por estar compuesto por un lenguaje escrito: “una situación de enunciación parcial donde los personajes dialogan y donde a veces se precisa el contexto por medio de didascalias, [sin otorgar específicamente] las condiciones de enunciación” (44); y por su “manifestación espectacular”, que viene a ser la palabra puesta en escena, es decir, la escenificación, la interpretación de los actores, la entonación y otros elementos extratextuales. Como señala Jaimes Freyre —al reseñar la obra *Gente conocida* (1896) de J. Benavente—, la dramática de fines del siglo XIX ha extirpado el arte de la composición dramática al consagrarse a la construcción de grandes espectáculos.⁶

La percepción de una falencia honda en la escena teatral no sólo es visible en España, lo es también en el ambiente parisino, como Gómez Carrillo develará en *La vida parisiense*.⁷ En sus crónicas, se exponen un conjunto de observaciones sobre la movida cultural y artística de la capital francesa; notas en las cuales destacan las opiniones que le merecen al autor las piezas dramáticas y sus representaciones. El modernista guatemalteco recalca la prima-

⁶ Sobre este punto cabe señalar que el devenir histórico del drama romántico en el espectáculo data de inicios del siglo XIX. En “Romantic drama” (s/f), C. Reindfandt se sirve de una cita de Carlson para explicar este desarrollo: “gran parte de la producción escritural del periodo estuvo tratando de desplazar al drama y a sus espectadores fuera del teatro (...). La perspectiva general sostuvo tanto en su historiografía del teatro como en su crítica al romanticismo que (...) las condiciones de los teatros de inicios del siglo 19 (...) fueron en sí mismas hostiles con el drama clásico, en especial con el verso trágico (...). Capaces de alojar hasta 3000 espectadores, los teatros eran cavernosos, los escenarios enormes y las audiencias ruidosas, tempestuosas e irreverentes (...). El efecto combinado fue que la experiencia teatral favorecía el espectáculo por sobre el discurso hablado, puesto que gran parte de la audiencia no podía escuchar lo que se decía en el escenario (...) o sólo asistía a él con el objeto de admirar y ser admirado. En su tiempo, el discurso relacionado al teatro romántico instituyó un notorio quiebre entre el escenario y la página, entre el ver y el leer, entre lo popular y lo ‘cultivado’”.

⁷ Compilación de crónicas que se publicaron entre 1895 y 1908 en la revista venezolana *El Cojo Ilustrado*.

cía del espectáculo por sobre la escritura. Sobrevaloración de los aspectos extrateatrales que saldrá a la luz en la importancia que comienzan a cobrar las polémicas fuera del teatro: los berrinches y escándalos de las actrices –Jeanne Granier, Sarah Bernhardt, Carolina Otero, etc.– o las reyertas públicas entre autores –un polémico encuentro entre los fanáticos de Ibsen y Bjoernstjerne, por ejemplo–. Jaimes Freyre coincidirá con la visión de Gómez Carrillo en “La teatocracia francesa”:

[A]sistimos desde lejos (...) a un curioso espectáculo: estatuas a comediantes muertos, condecoraciones a comediantes vivos, visitas de monarcas a comediantes jubilados, comediantas y comediantes que hacen vibrar el cable incesantemente. ¡Oh, pobre Thespis, infeliz Livius, Lope de Rueda desdichado, humilde Molière, estáis bien lejos! (363; p. 437 Tomo I)

El lento ocaso del drama como arte puede leerse en su lenta capitalización. Gómez Carrillo señala con insistencia la “espantosa (...) fecundidad parisiense” (1895: 73), el descontrolado número de publicaciones y escenificaciones que se producen anualmente en París. La sobreproducción es resultado de la popularidad que tiene el teatro en la época, no por su valor estético, sino por su condición de “producto de moda”. Siendo la tendencia en boga se convierte en el pasatiempo que todos desean, es decir, se transforma en el objeto que el público desea adquirir. En consecuencia, el teatro toma forma de capital, de “cosa” apreciada por su simbólico valor socioeconómico de “entretenimiento noble”. Síntoma de su desvalorización artística es la aparición temprana de nociones como publicidad y marketing en el círculo parisino:

En otro tiempo los parisienses sabían esperar una semana para conocer los juicios de la crítica teatral. (...) La gente leía poco, pero leía bien. Lo que decía el periódico era artículo de fe en arte como en política y en literatura como en religión (...). Pero vino el ferrocarril. El público se tornó impaciente. (...) Fue necesario andar más de prisa, detenerse menos, reflexionar con vivacidad, improvisar discursos, adivinar intenciones. Y la crítica, antes dominical, tornóse diaria. (Gómez Carrillo 1895: 72)

En “Una nueva moda teatral”, Gómez Carrillo anuncia el nacimiento de la “crítica eléctrica”: reseñas dramáticas que funcionan como avisos publicitarios que anuncian las tendencias y las

nuevas obras que se debe o no ir a ver. Jaimes Freyre también habla de esta especie de marketing cuando, citando la opinión de un escritor francés, denuncia la aparición de una generación nueva de “críticos literarios”: “los corredores de publicidad han reemplazado a los escritores concienzudos que analizaban en otro tiempo los libros nuevos”. (Freyre 1906: 362; p.436 Tomo I) Estos *grandes fabricantes de opinión pública* representan a “los críticos y los autores [que] confun[den] el éxito de las obras teatrales con el éxito del teatro” (361) y personifican la forma final de la obra concebida como producto. Su valor de arte, pues, está siendo reemplazado por su valor de capital en el momento en que se la promueve como si se tratase de una joya o un vestido de diseñador.

La capitalización del teatro no sólo tiene como consecuencia su desvalorización artística, también provoca su lento divorcio con la sociedad. Si el arte y la literatura habían servido como refugio para los violentados espíritus de época anteriores, durante la modernidad pierden su vínculo con la sociedad, al convertirse en simples espectáculos:

... ya no [es] la más alta expresión de los menesteres del espíritu (...). Y no sólo porque la literatura no fuera [ya] una profesión, sino porque en la sociedad en la que dominaba la “división del trabajo” ésta no tenía cabida o cuando se la toleraba, figuraba como adorno pasajero o como extravagancia. (Gutiérrez Girardot 2004: 21)

Rebajado a la categoría de actividad de moda o pasatiempo, el quehacer artístico es expulsado del lugar preferencial que guardaba en el corazón de la sociedad. Espectáculo, “adorno pasajero” o “extravagancia”, el arte se transforma lentamente en una actividad más de fin de semana, perdiendo su carácter trascendental, su calidad de momento de profunda compenetración entre público y obra. Este rompimiento desemboca en un segundo distanciamiento aún más grave: al comenzar a practicar el arte más como una ocupación corriente que como una profesión, una nueva generación de artistas comienza a confundir la creación artística con la producción mimética. Para desglosar esta afirmación debe recordarse al académico, figura que tuvo una peculiar relevancia durante el modernismo: “el académico representa (...) las concepciones ‘neoclásicas’, es decir las que derivan el valor estético no de criterios inmanentes sino en virtud de cánones pre-

ceptivos y normativos”. (Roque-Baldovinos 1995: 235) Para los modernistas, este personaje predomina en la modernidad y simboliza al autor y al crítico que reproducen fielmente los modelos filosóficos o literarios de sus antecesores, sin sumar su reflexión, su aporte. Jaimes Freyre señalará que estos personajes aparecen en su época, camuflados como escritores emergentes:

A las dos influencias más poderosas que ha sufrido el teatro moderno, la del segundo Dumas y la de Ibsen, debe atribuirse la verdadera orientación del arte dramático de nuestros días. Todos los escritores franceses y sus imitadores proceden de Dumas, sin más excepciones que las constituidas por los ibsenianos de los diversos países, cuando unos y otros no procuran armonizar ambas tendencias o no ceden alternativamente a la primera o a la segunda. (378-379; p.128 Tomo I)

El poeta revela en el fragmento una de las grandes problemáticas del teatro moderno: la respuesta mimética de un grupo de escritores de cara al peso de su tradición. Después de Goethe y Schiller, después de Corneille y Dumas, varios artistas europeos se preguntan qué rumbo tomar. La presión de ser sucesores de figuras tan célebres empuja a varios al abismo de la imitación (mientras otros –Ibsen, Strindberg, Haptmann, Maeterlinck, etc.– se concentran en innovar la escena teatral de Occidente). En el teatro, este proceder da a luz a una gran cantidad de dramas sin valor artístico, en tanto que son copias que tratan de repetir el éxito de sus antecesoras, sin proponer nuevas perspectivas. El resultado, como podrá suponerse, es un fracaso total. La audiencia, si bien encuentra un pasatiempo en tales espectáculos, pronto reconoce las referencias y abandona el teatro. Por su parte, la obra, al no plantear nada nuevo, al no inducir a su público a las lágrimas, a la risa o a la duda, pierde por completo su peso artístico, se convierte en una representación más, un “adorno pasajero”.

Según Jaimes Freyre, el éxito de una pieza dramática puede medirse en el impacto que provoca en el público. Si no logra conmover, perturbar el ánimo de la audiencia y empujarla a la reflexión, no es arte. Para lograr este efecto, afirma el modernista, el escritor debe compenetrarse con aquello que va a representar, es decir, con su realidad inmediata. El valor dramático descansa en la capacidad del autor de reproducir concienzudamente las pasiones de los hombres: representarlas no automáticamente, sino

pensarlas, problematizarlas. A su juicio, en las obras modernas esta capacidad parece haberse perdido, puesto que varios escritores imitan a sus antecesores y se empeñan en reflejar la realidad. Ni drama, ni emoción, ni arte: para Jaimes Freyre, este tipo de piezas contrastan con aquellas que explotan lo que él y el modernismo creen que es —y debe ser— el núcleo del arte dramático moderno: la reproducción crítica de la realidad.

El drama según los modernistas

Las críticas de Jaimes Freyre al teatro de su tiempo pueden parecer algo severas, mas son reflejo de su preocupación respecto al rumbo que está tomando el arte en la modernidad: su capitalización y, consecuentemente, la extinción del artista crítico. Angustia provocada por el desarrollo histórico del arte en Europa⁸ y el rumbo de las letras en Latinoamérica. Jaimes Freyre nos habla desde fines del XIX, época en la cual la secularización y la crisis de fin de siglo perturban el espíritu del continente, produciendo *nuestro verdadero romanticismo* —parafraseando a Octavio Paz en *Los hijos del limo* (2008)—,⁹ entiéndase, la revolución modernista. Este movimiento no es, pues, sólo artístico, sino una respuesta latinoamericana a la decadencia de la sociedad y el arte en estas épocas. Esta observación puede leerse especialmente en el campo de la dramática latinoamericana, ya que es en sus escritos y puestas en escena en las cuales se atestigua una de las rencillas más importantes: el debate entre el costumbrismo y el modernismo.

⁸ No olvidemos que la revolución romántica ocurre en Europa mucho antes —y de forma diferente— que en Latinoamérica. Citamos a Ricardo Roque-Baldovinos para aclarar la diferencia de contextos: “la modernización, es decir el proceso de secularización y racionalización de las sociedades latinoamericanas, si bien se emprende siguiendo el modelo europeo, tiene características que lo hacen irreductible a estos últimos: vinculación dependiente y subordinada al sistema mundial; atraso de la infraestructura productiva; la marcada vigencia de la estructura de poder del antiguo régimen heredadas del período colonial; y, finalmente, el agente modernizador, la fracción liberal de la élite criolla”. (1995: 2) Este desfase temporal permite que el modernismo lea el devenir histórico europeo como uno de los futuros posibles de las letras latinoamericanas.

⁹ El autor mexicano afirma que el modernismo representa una respuesta racional a la crisis social que traía el fin de siglo con la entrada en la modernidad. De ahí que lo compare con el romanticismo, el cual, en su época, representó una crítica de la comunidad hacia el positivismo y el dominio de la razón por sobre la emoción.

El drama es un género íntimamente ligado a la sociedad latinoamericana. En “Apuntes para una poética del teatro latinoamericano” (1990), Franklin Rodríguez sostiene: “el drama fue utilizado frecuentemente como una forma de expresión de las ideas y el sentir de la época [es decir] se ha venido caracterizando por haber venido asumiendo históricamente un carácter crítico social”. (1990: 184) Este vínculo puede rastrearse desde la época precolombina, cuyas culturas expresaban la conexión entre lo sagrado, el individuo y la comunidad a través de rituales de tinte dramático. Posteriormente, este carácter sobreviviría la conquista y atravesaría al periodo colonial para instituirse en la comedia de costumbres. Dicha tendencia permanecería oculta hasta mediados del XIX, cuando la turbulencia política y social de la identidad regional provocó el (re) nacimiento del realismo narrativo y de la literatura de compromiso político. La revaloración de la comedia de costumbres alcanzaría su popularidad más alta a fines de siglo, justo antes del inicio del modernismo.

Además de ser una respuesta social al desalojo existencial que se atraviesa tras el lento advenimiento de la modernidad, el modernismo es una contestación al estancamiento artístico que se atestiguaba en el ámbito literario. Como expone R. González Echevarría, el costumbrismo se alió al periodismo y se convirtió en el movimiento reinante de la época. Un logro que no siempre era exitoso artísticamente: “*costumbrismo*, alegoría, melodrama, las novelas escritas en Hispanoamérica adoptaron por un par de décadas los esquemas programáticos comunes, a los cuales se adscribían sin (...) mostrar mucha preocupación artística”. (1996: 434) Jaimes Freyre desglosa la degradación de esta corriente a través de una revisión de su influencia más directa —el costumbrismo europeo— en “El teatro de Jacinto Benavente”:

La comedia de costumbres debería ser, por definición, la más fugaz de las obras de arte, porque refleja lo más cambiante, lo más inestable dentro de lo humano. Si el poeta se limita a reproducir lo que le rodea, sin selección alguna, consagra sus obras, desde el primer instante, a la muerte y al olvido. Acaso más tarde las exhumará la erudición a título documentario, sin mayor mérito que una carta privada o un retrato de época. (1906: 378; p.127 Tomo I)

Desde el principio del artículo, Jaimes Freyre se expone como un fiel opositor del costumbrismo. Sus críticas, sin embargo, no están dirigidas a la tradición en sí misma, sino al procedimiento mediante el cual produce obras: *el poeta se limita a reproducir lo que le rodea, sin selección alguna*. Desarrollando esta observación, también criticará el costumbrismo francés al decir que: “el teatro, es, cada vez más, un espejo social. Las obras tendenciosas hacen bostezar, se quiere costumbres, sobre todo malas costumbres”. (362) Para él, la falta de arte en estas piezas está en la falta de una apropiada *observación*: el trabajo artístico que precede a la escritura, la reflexión, la exploración y la selección de situaciones, imágenes y personajes de la realidad.¹⁰

En los modernistas no se trataba de un lenguaje “desnudo” desplazado de inmediato de la realidad. [Ellos] incidían más bien en una traducción de la experiencia a un código poético en el que los textos perdían su efecto de “realidad desnuda”, pero ganaban, a su vez, un horizonte poético transportado generalmente a dimensiones legendarias. (Wiethüchter 2003: 86)

La querella entre el modernismo y el costumbrismo tiene como eje la discusión sobre el tratamiento artístico con el cual se manipula la realidad. Los costumbristas reciben la información de su contexto real y, sin filtro de por medio, trasladan al papel sus impresiones. Al contrario, los modernistas insisten en que la escritura requiere de una reflexión previa sobre la percepción de lo real. Mauricio Souza señala esta característica como propia del movimiento, leyéndola a través de la poética de Jaimes Freyre: “el tropo central de sus textos: la tematización del acto de percibir”. (2003: 27) “Este tropo (...) es una de las marcas de la época, [trata] de identificar en la sinestesia el principio sensorial de las visiones: ¿qué es lo que se percibe?, ¿cómo se lo organiza?, ¿para qué?, ¿por qué?, ¿desde dónde?”. (*Ibid.*)

¹⁰ “Una obra, sea o no dramática, con tales condiciones sólo puede aspirar a imponerse por la perfección de una cualidad secundaria, muy digna de aprecio: por la observación. Aceptando como principio que la vida de la mayoría de los hombres no es trágica ni cómica; que los grandes vicios y las grandes virtudes constituyen excepciones, y que las pequeñas miserias y los pequeños defectos crean el ambiente social común, puede basarse sobre él un plan de labor literaria: la reproducción fiel de ese mundo vulgar e inexpressivo, escogiendo precisamente sus momentos más inexpressivos y más vulgares”. (Jaimes Freyre 1906: 376; p.126 Tomo I)

La ruptura modernista yace en la discusión sobre la recepción de la realidad y la capacidad del lenguaje de descifrar lo que oculta tras su aparente desnudez. Este objetivo introduce al modernista a un proceso de exploración e incorporación de ideas y técnicas europeas, provenientes del parnasianismo y el simbolismo. Sus artistas se apropian de la estética y las técnicas retóricas de los parnasianos, “el gusto por el color y las formas, esa obsesión por considerar a la poesía (...) una suerte de equivalente lingüístico de la pintura” (*Ibid.*: 29), mientras que aprenden de los simbolistas a buscar “la armonía musical” que subyace a las cosas, a través de una inspección de la dimensión analógica del mundo.¹¹ Ambas discusiones/técnicas sobre/de la percepción pueden leerse en la obra de Jaimes Freyre, *La antorcha*.

La antorcha se publica en *El Álbum* el 16 de agosto de 1889. Está compuesta por cinco cuadros que narran el desenlace trágico de un triángulo amoroso ambientado en la Venecia del siglo XV. La obra relata el desenlace de Marieta y Luigi de Médicis, quienes son separados por el envidioso y malvado Giovanni Piciolo, que urde una estrategia para inculpar a su rival amoroso de un supuesto complot. La historia comienza enfocando a la pareja que circula por las calles tras asistir a un baile de máscaras. Marieta, angustiada, le narra a Luigi un sueño en el cual lo veía morir ahogado en el Gran Canal de Venecia. En el fondo de la escena se halla escondido Giovanni, quien sigue de cerca a la pareja, consumido por la envidia al ver a Marieta en brazos de otro hombre. Esta escena es particularmente importante, pues adelanta el desenlace de la pieza —Médicis es condenado a muerte y es lanzado al Canal, ante los ojos de una horrorizada Marieta, que decide seguirlo— y, más significativo aún, está marcada por la estética poética de Jaimes Freyre:

MARIETA: Luigi, Luigi mío, ¿crees en los anuncios del corazón? Escucha. Yo dormía, soñaba contigo, (*con dulzura*) siempre sueño contigo... Tú paseabas en tu góndola debajo de mis balcones, y tus servidores, esos moros que has traído de España, tañían la guzla y tú cantabas dulcemente. De pronto se alzaron las tranquilas aguas del Gran Canal, se arremolinaron como las

¹¹ “A partir de Verlaine y Mallarmé, comprenden que la poesía es sobre todo música y que sólo la presencia de una ‘voz’ les permitirá reencontrarse con una interioridad ‘profunda’, que deriva en aquella poesía que con mayor resolución canta las vicisitudes de la conciencia”. (Souza 2003: 29)

olas agitadas por el viento; a su terrible impulso vaciló tu góndola. Quise precipitarme y sólo tuve tiempo para verte desaparecer en las profundidades del Adriático. Tu última mirada, apasionada, intensa, parecía llamarme. ¡Entonces desperté y te veo aún en aquel horrible momento y tu última mirada me vuelve loca! (p.191-192 Tomo I)

En el fragmento hallamos una construcción típica del autor: la imagen poética configurada desde *los dos lugares comunes de su retórica: lo “visual” y lo “auditivo”*. (Souza 2003: 15) Sirviéndose de la cualidad onírica del momento a capturar, el autor filtra la realidad a través del lenguaje poético: el ambiente, los personajes y la velocidad en la cual transcurren los eventos son reproducidos a través de una descripción sostenida gracias a un arsenal de figuras retóricas –el oxímoron, la concatenación y el pleonismo, en este caso–. El poeta estructura de forma “oximorónica” los sentidos de la imagen –la paz y la turbulencia, el silencio y el estruendo, la vida y la muerte– sirviéndose de una concatenación de imágenes opuestas: el dulce canto de los servidores y del propio Luigi seguido por la turbulencia de las aguas; imagen que, posteriormente, se agrava al enfocarse a la muerte en la mirada de Luigi. El impacto y realismo de la imagen general –la violenta muerte del personaje– es resultado de una distribución inteligente de pleonasmos –la repetición de los sentidos de *sueño, tranquilidad, violencia y muerte*– y su concatenación –la potencia de la imagen descansa en el ritmo de la secuencia: el instante pacífico, característica en la cual se insiste al principio, propulsa el carácter intempestivo de la muerte de Luigi.

La antorcha representa un temprano puente entre la perspectiva artística del modernismo y el género dramático. El beneficio de darle lectura yace en que nos permite vislumbrar, a través de ese breve y onírico momento, la naturaleza de la perspectiva crítica del modernismo: su juiciosa percepción de la realidad. Sin embargo, la pieza no nos basta para entrar en el campo temático del teatro modernista, ya que si bien posee elementos pertenecientes a esta tradición, no otorga el material suficiente para iniciar la discusión, no en comparación con *La hija de Jephthé*. En el siguiente subtítulo exploraremos la problematización entre el hombre y la realidad en la dramática de Jaimes Freyre, recalcando el éxito como obra modernista de *La hija de Jephthé*.

El teatro de Ricardo Jaimes Freyre

La relativización de la realidad que opera en el núcleo del pensamiento de Jaimes Freyre es consecuencia y respuesta a la modernidad:

El modernismo representaba una nueva sensibilidad, que se originaba en lo que Manuel Díaz Rodríguez llamó “la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja”. Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia de vivir, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remontan al *Werther* (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de *mal del siglo*. (Henríquez Ureña 1962: 17)

En tanto contestación social, el modernismo tiene como movimiento homólogo al romanticismo. El romanticismo fue “una (...) moral, una erótica y una política (...), fue una religión, fue algo más que una estética, una filosofía: una manera de pensar, sentir, enamorar, combatir, viajar”. (Paz 2008: 65) El modernismo fue un quiebre, un despertar, una lucha, un momento en el cual el espíritu continental comenzó a dudar y se vio obligado a replantear sus creencias en pos de sobrevivir. Ambos casos representaron el encuentro y choque del hombre con una realidad hostil que amenazaba (como cumpliría luego) con tumbarlo hasta sus cimientos. Las dos corrientes tienen, pues, mucho en común, en especial porque ambas son, esencialmente, respuesta y revuelta.

Ahora, si bien el drama funge como el estadio principal del pensamiento romántico, mientras que en Latinoamérica el teatro modernista de lejos no alcanza tal preeminencia, sí puede leerse en ambas dramáticas un paralelismo entre sus principios filosóficos y la composición de sus obras. En el caso romántico, el drama es, por excelencia, el escenario en el cual Goethe, Schiller, Werner y Heinrich von Kleist exponen sus opiniones artísticas, políticas y morales. El arte se convierte en la escena de la revolución, el espacio en el que se expone la empatía del autor con la angustia del pueblo, las críticas al curso que está tomando la historia. El teatro es el lugar donde la revolución se lleva a cabo: “los componentes formales de la representación, la sensualidad en la forma

de los versos, la mezcla de los sentidos, los escalofríos hondos, los desmayos y las figuraciones nerviosas. (...) Nada en [estas obras] es inocente: [son] siempre autoreflexiva[s] y consciente[s] del poder de su propio arte”. (Saul 2009: 91)

El teatro romántico, sin embargo, como Isaiah Berlin sostiene, debe analizarse desde el *Sturm und Drang* (Tempestad y empuje). Movimiento precursor del romanticismo, sus obras narran tempranamente el drama central del romanticismo: la lucha entre el hombre y la naturaleza. La esencia de estas piezas plantea que “hay algún tipo de conflicto insoluble en el mundo, en la naturaleza misma, que determina que los fuertes no puedan convivir con los débiles [...] el conflicto, el choque, la tragedia, la muerte (...) enmarañados en la naturaleza del universo”. (Berlin 83) Debe recordarse que el romanticismo descifra (desde sus inicios) la tragedia inherente al humano —su confrontación con la realidad, sea ésta a la que cae (la naturaleza) o la que se le impone (el curso de la historia)— y la adopta como su relato central. Observemos que el movimiento, en rigor, no está apropiándose de este relato, sino encontrando en él la forma nuclear de sus preocupaciones, de los cuestionamientos que la realidad despierta en sus autores cuando se preguntan por su individualidad. El modernismo latinoamericano es resultado del mismo proceso. Nace de la crisis del sujeto provocada por una cotidianidad de cambios sociales acompañados de turbulencias políticas y regionales, a los cuales, para colmo, se suma la lenta entrada de la modernidad. Al igual que los románticos, los modernistas “narrativizan” la problemática que los asola y la convierten en el *alma mater* de sus obras, las cuales suelen centrarse en el conflicto entre el individuo y todo aquello que le es externo.

La obra de Jaimes Freyre, en este sentido, “inaugura modernismo y modernidad”. (Wiethüchter 2003: 51) Su insistencia en la relatividad de la realidad, su tendencia a no conformarse con el engaño de su inmediatez y disponibilidad, su consciencia sobre su complejidad, representa el espíritu del modernismo —la tragedia de sabernos contrincantes de un oponente que no podemos ni avistar, muchos menos vencer— y de su sociedad —destrozada tras tomar consciencia de dicha tragedia—. Acorde con esta ideología, en su obra abundan preguntas que —sean explícitas o implícitas en su forma— ocultan la profunda incertidumbre que habita al

autor. Dicho conflicto puede revisarse a través de su obra poética y narrativa, sin embargo, decidimos leerlo acercándonos a una de sus piezas dramáticas más conocidas.

La hija de Jefhté (La Paz, 1889)¹² retoma uno de los episodios más controversiales de la Biblia. La historia bíblica (Jueces 11) sigue la tragedia de Jefhté, un guerrero de Galaad que, tras ser exiliado – debido a que es hijo de una prostituta –, vive en la región de Tob junto a su hija Holda. Tras iniciar una sangrienta lucha contra los amonitas, el pueblo de Galaad lo busca con la intención de reclutarlo como comandante. Jefhté, recordando el maltrato recibido, duda de aceptar o no la oferta, mas termina accediendo. Ya en guerra, buscando el favor de Dios, hace una promesa al Señor: “Si me ayudas a vencer a los amonitas, entonces al regresar victorioso te haré una ofrenda. La ofrenda será la primera persona que salga de mi casa a recibirme cuando yo regrese”. Desde este momento el relato toma un curso trágico, cuando tras ganar la guerra y regresar victorioso a su hogar, Holda es quien lo recibe. La narración concluye con el desenlace esperado: Jefhté cumple su promesa y Holda es sacrificada.¹³ La versión de Jaimes Freyre sigue el modelo de esta narración, pero se diferencia mediante la peculiar representación que nos ofrece del protagonista.

JEFHTÉ: Joel, tú eres mozo y no has sentido que cada humillación hace brotar una cana y mi cabeza es ya blanca, como las cumbres de los montes armenios. Yo fui maldito por los hijos de mi padre y arrojado de su seno y del techo que cobijó mi infancia. Yo, como Ismael, estuve expuesto a ser devorado por las aves de rapiña, cuando el hambre y la sed dejaron mi cuerpo desfallecido en medio del desierto. Yo que cumplí los mandatos eternos de Sinaí cuando reclamé las tierras y las riquezas de mi padre, fui llamado el hijo de la impúdica y expulsado ignominiosamente del hogar en que se deslizaron tranquilos mis primeros años. El Señor se olvidó de mí o como a Job quiso probarme, y yo miserable, no resistí la prueba. (p.197-198 Tomo I)

¹² Se conocen dos ediciones de esta obra: aquella que sirve a nuestro estudio, extraída de *Presencia Literaria*, publicada en La Paz, el domingo 28 de julio de 1968; y la editada por Tipografía de El Siglo Industrial, en La Paz, el año 1899. (p.197 Tomo I)

¹³ Existe una controversia respecto al tipo de sacrificio que se realiza. Algunos apuntan a que Holda es sacrificada (muere), mientras otros creen que lo que se ofrenda no es su vida, sino su virginidad (en este caso el personaje habría realizado un voto de castidad).

Mientras el Jefhté bíblico se abstiene de cuestionar demasiado su destino y, aún peor, las decisiones del Señor, el Jefhté de Jaime Freyre es la personificación del escepticismo. El monólogo mediante el cual se nos presenta a su personaje —citado arriba— expone su carácter problemático. Jefhté es un hombre continuamente golpeado por la desgracia, tantas han sido sus penurias que él ve reflejados en sí mismo a otros personajes desgraciados de la Biblia, como Ismael y Job. El rumbo tumultuoso de su destino lo ha convertido en un hombre escéptico tanto de su realidad como de sus congéneres. Encarnación de la duda que siempre está presto a cuestionar: sea el trasfondo de la petición de los ancianos de Galaad que lo visitan para hacerlo su comandante, tras años de haberlo marginado; sea la supuesta bondad de un pueblo que lo despojó de sus pertenencias, lo exilió y lo repudió, para posteriormente consagrarse al exceso y a la idolatría; sea la divinidad de Dios que tras haber permitido que tal tragedia se cerniera sobre él, le pide ahora sacrificar a su hija. El cuestionamiento se halla en el eje de la construcción de este personaje. Decisión acertada del autor, en tanto que Jefhté simboliza el conflicto implícito de la obra: la lucha del individuo con su entorno.

Al fondo de la duda y la perspectiva crítica de Jefhté se halla una profunda consciencia sobre la naturaleza hostil de (casi) todo aquello que lo rodea. “Dios sabe que esa marca de infamia con que se señaló mi frente la hubiera borrado con sangre, al no existir tú”, le dice Jefhté a Holda, quien es la única razón por la cual el personaje no se ha entregado a la rebeldía, a la locura o a la muerte. Ella es para él la única certeza que le impide reconocerse solo, habitante de una realidad siempre enemiga que amenaza con desquiciarlo. Es por esta caracterización que Jefhté puede ser homologado con los héroes románticos, poseedores de un destino maldito, simbolizan la voluntad humana de sobrevivir, la perseverancia del individuo de cara a la agresividad e incommensurabilidad de la realidad que amenaza con devorarlo.

El nudo de *La hija de Jefhté* es el conflicto entre el hombre y la realidad. En concordancia, los personajes que lo componen están marcados por la duda y la tragedia. Joel —sacerdote del pueblo de Israel— sucede a Jefhté con su rebeldía seudopasiva: enamorado de Holda, abandona su puesto en las filas de Leví para enlistarse en el

ejército, no sin proclamar antes su amor —de tinte sacrílego— por ella: “Yo lo abandoné todo por ti, abandoné a mis padres y a mi patria y hubiera abandonado a Dios”. Holda, por su parte, es un personaje devoto y casto que, en consecuencia, encarna el carácter trágico y la resignación del hombre frente a la inmensidad del destino divino. Es Holda quien ruega a Joel y a Jefhté evitar sus erupciones de rebeldía contra el Señor: instando al primero a jamás profesarle un amor más grande que el que guarda a Dios, mientras que al segundo le pide que deje de hacer de ella su razón para marchar a la guerra, cuando el único motivo debiera ser el mandato del Señor. Es Holda quien, en un acto que refleja la intensidad de la tragedia de todos los hombres, no duda un segundo en entregarse, en sacrificio, a Dios e impulsa a su padre a cumplir lo prometido: “Estoy pronta, señor. Si tú has jurado, cumple tu juramento”.

Joel y Holda pueden ser personajes secundarios en la obra de Jaimes Freyre, mas, reflejan en sus caracteres y acciones el choque violento entre el hombre y su realidad. Junto a Jefhté, mediante los tres puede indagarse ese relato implícito que subyace a la poética del autor. “El desarrollo de una lúcida consciencia crítica que deconstruye aquellas certezas instaladas como verdades en el tejido de la así llamada ‘realidad’” (Wiethüchter 2003: 53) se traslada a la página en *La hija de Jefhté*. El éxito con el cual el drama devela el estilo y la filosofía artística de Jaimes Freyre no puede compararse con *La antorcha*, pero sí, por contraste, con su obra, a nuestro parecer, menos acabada. Nos referimos a *Los conquistadores*.

La decadencia del modernismo leída desde el drama

Tras el auge del modernismo a fines del XIX e inicios del XX, el pensamiento y la literatura latinoamericana se caracterizan por su heterogeneidad. La coexistencia de estilos y estéticas es especialmente evidente en el teatro. El romanticismo de José Zorrilla y Echegaray comparte escena con obras que recuerdan al realismo naturalista de Emile Zola y de Dumas. Simultáneamente, también resuenan el “teatro de ideas” de Henrik Ibsen, el “teatro de la crueldad” de Jarry o el estilo dramático de autores como Strindberg y Hauptmann. Mas, la magnitud de la influencia europea en nuestro teatro no debe llevar a la observación común

que sostiene que en esta época los autores latinoamericanos estaban imitando a sus congéneres extranjeros. Si bien algunos dramaturgos se dedican a copiar sus estilos y estéticas, otros exploran y adoptan sus ideas y procedimientos en pos de innovar:

Habría que ser cuidadoso cuando se expresa que el drama latinoamericano del siglo XIX o comienzos del XX es un “drama imitativo” por excelencia. Al investigador de las estructuras del drama latinoamericano, al comparatista, le corresponde no sólo establecer la influencia y la similitud del drama europeo en el drama latinoamericano, sino sobre todo destacar las diferencias, aquello que al llegar a América dejó de ser europeo. Es a partir de estas diferencias que se van afirmando los elementos de autenticidad del drama latinoamericano (...). Al lado de una dramática que busca [tendencias] en boga, surge una dramática que busca formas de expresión auténticas, (...) que recoge la herencia internacional y la convierte en instrumento para expresar contenidos de su realidad americana. (Rodríguez y Salvador 1987: 184)

La “imitación” a la que se abocó el teatro latinoamericano de inicios de siglo no era signo de un europeísmo creciente, sino síntoma de la lenta reconfiguración en la que estaba entrando el género. Como afirmábamos previamente, las ideas y perspectivas de los autores extranjeros no eran siempre recibidas de manera imparcial e indiferente, gran muestra de ello son los modernistas, quienes si bien se nutrieron de perspectivas externas, lo hicieron siempre desde un juicio artístico propio. Consecuentemente, en sus producciones dramáticas pueden atestigüarse no calcos de las grandes obras europeas, sino piezas experimentales en las cuales se explora el ámbito latinoamericano desde la perspectiva del drama social de Ibsen o el teatro simbolista de Maeterlinck.¹⁴

El deseo del modernismo de replantear el drama en Latinoamérica, sin embargo, se ve problematizado por un dilema: el equilibrio entre la estética modernista y la corriente americanista. Enríquez Ureña divide al modernismo en dos periodos. El primero se desarrolla desde fines del XIX a inicios del XX y está marcado por “el culto preciosista de la forma [que] favorece el desarrollo de la voluntad de estilo [y] culmina en el refinamiento artificioso”. (1954:

¹⁴ Neglia y Schmidhuber, en sus respectivos artículos, ya mencionados, revisan las diversas corrientes europeas que influyen en la dramática latinoamericana de inicios del XX y realizan –el primero con mayor efectividad que el segundo– un breve listado de obras modernistas de carácter experimental.

33) En este momento, afirma el autor, las civilizaciones exóticas se convierten en los temas por excelencia de los modernistas, pues en el colorido y vitalidad de sus imágenes ellos encuentran la inspiración necesaria para crear nuevas expresiones literarias. El segundo periodo abarca las primeras décadas del XX,¹⁵ justo antes del inicio de las vanguardias. Esta etapa es particularmente interesante porque “el lirismo [busca] una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano”. (*Ibid.*: 33, 34) Estamos frente al americanismo modernista.

“El cosmopolitismo los hizo descubrir otras literaturas y revalorar nuestro pasado indígena” (98); como sostiene Octavio Paz en *Los hijos del limo*, los modernistas tuvieron una mirada bifronte: fijaron su vista en el mundo europeo, pero también en su propio continente. A inicios del XIX, América fue redescubierta por varios escritores latinoamericanos, quienes encontraron en ella territorios tan fascinantes y enigmáticos como los explorados en Norteamérica, Europa y Asia. Consecuentes con ello, los modernistas dejaron de evocar las épocas pasadas de otras civilizaciones y comenzaron a desenterrar las raíces de Latinoamérica, sus leyendas y relatos fundadores. Este reencuentro está mediado por la época preciosista del modernismo, por lo cual, cuando ellos deciden buscar la identidad latinoamericana, no se remiten “sólo [al] el reflejo de las peculiaridades de la naturaleza exterior, ni [a] la expresión dramática o descriptiva de las costumbres, ni [a] la idealización de las tradiciones”, sino a su realidad profunda, yacente “en la expresión de las ideas y los sentimientos que flotan en el ambiente de una época y determinan la orientación de la marcha de una sociedad humana”. (Rodó 1895) El objetivo del modernismo, en este periodo, es desenterrar las raíces de la *latinoamericanidad*, capturar su espíritu. Tarea que algunos realizan con menos éxito que otros, como es el caso de la obra de Jaimes Freyre *Los conquistadores*.¹⁶

¹⁵ Como explica Enríquez Ureña, el americanismo literario no es una novedad. En el Río de la Plata, por ejemplo, se desarrolla ya durante la primera mitad del siglo XIX y logra resonar en todo el continente. Enríquez Ureña, sin embargo, afirma que fue a inicios del XX que el modernismo americanista acabó de conformarse como movimiento latinoamericano.

¹⁶ Nuestra lectura debe su brevedad al hecho de que Jaimes Freyre (como apunta Carilla) no sólo la despreció y quiso quemarla, sino que la terminó únicamente debido a la insistencia de un colega. Siendo una producción que el mismo autor quiso eliminar, creemos que un estudio prolongado de dicha pieza no sería justificable.

Los conquistadores se publica en 1928 en Buenos Aires, después de un silencio literario de más de diez años por parte de Jaimes Freyre –consecuencia de sus actividades no literarias que lo absorben a partir de 1921. El drama se ambienta en los tiempos de la conquista y narra el descubrimiento de Tucumán, específicamente, la expedición de Diego de Rojas. La narración tiene como conflicto central la conspiración de Francisco Mercado –maestresala de Rojas–, quien hace correr el rumor de que la agonía de Rojas –quien ha sido envenenado– es producto de un complot gestado por Felipe Gutiérrez –segundo al mando de la expedición– y Catalina del Enciso –cónyuge de éste–. La pieza, nos sugiere Carilla, es resultado de la atracción que Tucumán ejerció en Jaimes Freyre. Mas, ya en su versión acabada, es un producto insatisfactorio para el autor, quien tuvo intenciones de eliminarla. Profundicemos al respecto.

Como leímos anteriormente, Jaimes Freyre repudia al teatro costumbrista por su cualidad de espejo social. Critica la falta de un trabajo reflexivo y escritural previo al texto, que puede atestiguar en el simplismo con el cual caracteriza a sus personajes y desarrolla su trama. En *Los conquistadores*, el autor cae en ambos errores. Como ya lee Carilla, los personajes están pobremente constituidos, por ejemplo, las mujeres que acompañan al grupo de expedición –Catalina del Enciso, Marí-Santos y Leonor de Guzmán– son indistinguibles unas de las otras. Catalina usualmente aparece junto a Leonor, sin embargo, sus diálogos son a tal punto similares que, a momentos, pareciera que sólo un personaje está hablando. Por otro lado, Catalina siempre es auxiliada por Marí-Santos, personaje con el cual Jaimes Freyre adopta una estrategia equivocada, al vestirla con atuendos masculinos y hacerla locutora de un discurso con claros tintes feministas, sin preocuparse por otorgarle una debida caracterización que exponga su individualidad (su carácter guerrero). La inapropiada escenificación de los personajes también se debe a la falta de una historia que se desarrolle consistentemente. Dos son las tramas que sigue el curso narrativo: el supuesto complot liderado por Gutiérrez y su esposa y el triángulo amoroso entre Catalina, Gonzalo de Rivera y Francisco Mercado. La primera historia –claramente, el nudo del drama– no logra desarrollarse adecuadamente –no empuja al lector al suspenso a través de la intriga, por ejemplo– y es

constantemente interrumpida por escenas de la segunda historia, el triángulo amoroso. De esta segunda no hablaremos demasiado, puesto que es un relato que nunca logra cuajar como tal, ya que el drama amoroso está coartado por la mala representación de los personajes en sus respectivos caracteres amorosos —la amada, el amante, el tercero—.

Mas, el fallo más grave de esta obra es la falta de comunicación entre la estética de los versos y el discurso dramático. *Los conquistadores* está compuesta por un sinfín de diálogos que aspiran a ser poéticos. Desde el inicio se les otorga a los personajes una perspectiva preciosista de su experiencia; en tal sentido, estos suelen utilizar una gran cantidad de adjetivos y metáforas para relatar su paso por la naturaleza latinoamericana y sus contactos con las tribus, o los problemas existenciales que confrontan durante su vivencia. Estas descripciones, sin embargo, no llegan a contactar con la trama —lo que hace que parezcan fragmentos apartados— y, por tanto, no alcanzan a ser, en rigor, ni versos ni diálogos. Por su lado, la trama tampoco dialoga con la intención poética que debió tener Jaimes Freyre al escribir esta obra. En un intento de clara naturaleza americanista, el autor se sumerge en un episodio poco conocido de la historia de Latinoamérica con el objeto, probablemente, de explorar el pasado y el espíritu del continente. No se logra llevar a cabo este objetivo porque la narración se estanca en personajes clisé —el conquistador que muere de hambre y extranjería, el indio que en sus ojos guarda conocimientos astrales, etc.—. También hallamos escenas estereotipadas, por ejemplo, los momentos amorosos que parecen salidos de melodramas nada serios —la avergonzada pretendida que ruega al hombre que se vaya y deje de apenarla con sus piropos—. Se trata, pues, no de un drama finalizado, sino de uno a construir.

Llegamos al fin de esta revisión de las reflexiones en torno al teatro moderno y las producciones dramáticas de Ricardo Jaimes Freyre. A lo largo de nuestro recorrido por la amplia historia de la dramática europea y latinoamericana, fuimos desenterrando los diferentes nichos en los cuales descansaban ciertas particularidades del modernismo, examinando sus aciertos y fallos. Esta revisión pudo concretarse a través de una exploración de la influencia de la estética poética y la perspectiva modernista de Jaimes

Freyre en sus únicas tres obras. El estudio está lejos de cerrarse, en tanto que, como pudimos atestiguar, la escritura dramática encierra, como puesta en abismo, un sinfín de temas: el núcleo de una tendencia, la historia de una sociedad, el espíritu de un pueblo que por un breve instante se deja avistar.

Bibliografía

Berlin, Isaiah

2000 *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.

Jaimes Freyre, Ricardo

1889 *La antorcha*. En *El Álbum*. N°16 / 16 de agosto. Sucre.

1906 “La teatrocracia francesa”, *Revista de Letras y Ciencias Sociales*. N°23, pp. 361-64. Tucumán.

1906 “El teatro de Jacinto Benavente”, *Revista de Letras y Ciencias Sociales*. N°24, pp. 375-85. Tucumán.

1928 *Los conquistadores*. Buenos Aires: Juan Perroti.

1968 *La hija de Jéffthé*. En *Presencia Literaria*. 28 de julio. La Paz. Berlin, Isaiah

Carilla, Emilio

1962 *Ricardo Jaimes Freyre*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Cole, George

2009 “En busca de Talía y de Melpómene. ¿Existe el teatro modernista?”, *Magazine Modernista*: [<http://magazinemodernista.com/2009/08/10/en-busqueda-de-talia-y-de-melpomene-¿existe-el-teatro-modernista/>]

- De Toro, Fernando
2008 *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. (Cuarta edición). Buenos Aires: Ed. Galerna.
- Gómez Carrillo, Enrique
1895 *La vida parisiense*. Fundación Biblioteca Ayacucho. Ed. Torino.
- González Echevarría, Roberto
1996 *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gutiérrez Girardot, Rafael
2004 *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. México D. F.: FCE.
- Henry Hardy (ed.).
2000 *Las raíces del romanticismo*. Silvina Marí (trad.) Madrid: Taurus.
- Henríquez Ureña, Max
1962 *Breve historia del modernismo*. México D.F.: FCE.
- Jaimes Freyre, Mireya
1966 “La ausencia de un teatro modernista en Hispanoamérica”, *El teatro en Iberoamérica*. México D.F.: International Institute for Ibero-American Literature.
- Neglia, Erminio G.
1993 “El teatro modernista de Leopoldo Lugones”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*. Año 17. N° 3.
- Paz, Octavio
2008 *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar.
- Percival, Anthony y José Escobar
s/f “De la tragedia al melodrama”. [http://www.cervantesvirtual.com/bib/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_2/escobar.pdf]
- Reindfandt, C
s/f “Romantic drama”. [http://www.uni-tuebingen.de/engl/downloads/romanticism/Romanticism_Lecture_9.pdf]
- Rodó, José Enrique
1895 “El americanismo literario”. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-que-vendra--0/html/fefccfe2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_18.htm]

Rodríguez, Franklin

- 1990 “Apuntes para una poética del teatro latinoamericano”, *Semiótica y teatro latinoamericano*. Fernando de Toro (ed.). Buenos Aires: Ed. Galerna.

Rodríguez, Juan Carlos y Álvaro Salvador

- 1987 *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*. (Tercera edición). Madrid: Ed. Akal.

Roque-Baldovinos, Ricardo

- 1995 “El modernismo hispanoamericano como Modernidad Estética”, *Realidad. Revista de Ciencias de Ciencias Sociales y Humanidades*. pp. 229-248. [<http://www.uca.edu.sv/revistarealidad/archivo/4e26024b68983elmodernismo.pdf>]

Saul, Nicholas

- 2009 *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schmidhuber, Guillermo

- 1989 “El modernismo hispanoamericano y el teatro: una reflexión”, *Revista Iberoamericana*. Universidad de Cincinnati. [<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4551/4718>]

Souza Crespo, Mauricio

- 2003 *Lugares comunes del modernismo. Aproximaciones a Ricardo Jaimes Freyre*. La Paz: Plural.

Valdez, María Lastenia

- 1998 “Unamuno y la Argentina: la revista de *Letras y Ciencias sociales* de Tucumán y el diálogo finisecular”. *Universidad Nacional de Tucumán*. Actas XIII Congreso AIH. Tomo II. Centro Virtual Cervantes.

Wiethüchter, Blanca, *et al.*

- 2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Tomo 1*. La Paz: Fundación PIEB.

