



Una incursión modernista en los bordes de la marginalidad: El indio en los cuentos de Ricardo Jaimes Freyre

Author(s): José Ismael Gutiérrez

Source: *Latin American Literary Review*, Jan. - Jun., 2000, Vol. 28, No. 55 (Jan. - Jun., 2000), pp. 67-86

Published by: Latin American Literary Review

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/20119824>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Latin American Literary Review is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Latin American Literary Review*

JSTOR

UNA INCURSION MODERNISTA EN LOS BORDES
DE LA MARGINALIDAD: EL INDIOS EN LOS CUENTOS
DE RICARDO JAIMES FREYRE

JOSE ISMAEL GUTIERREZ

I. Modernismo e Indigenismo: El Caso de Jaimes Freyre

Durante décadas se sostuvo—y no del todo desacertadamente—que los modernistas hispanoamericanos, salvo honrosas excepciones (el caso de José Martí es mencionado como prueba de ello), permanecieron extraños a los suplicios ajenos y a las grandes injusticias sociales que desde la época del Descubrimiento (1492)—prolongadas luego tras la Independencia política en el siglo XIX, y aún persistentes en la actualidad debido a la presión imperialista y a regímenes dictatoriales—se vienen cometiendo en Latinoamérica¹. También se aseguró que esta despreocupación social era tanto más relevante en la actitud descomprometida que mostraron muchos de estos escritores ante los ancestrales moradores del suelo americano, objeto todo lo más de una operación desrealizadora circunscrita al terreno de lo literario que mistificaba su verdadera esencia al colocarlos en un marco esteticista.

El indio, ese ser secularmente marginado desde el siglo XVI y oprimido bajo el yugo de una raza extranjera (“superior”) que llegó desde la otra orilla del Atlántico envuelta en una aureola casi divina ratificada por las tradiciones mitológicas de los propios indígenas, ofreció, en efecto, para ciertos autores de los últimos lustros del XIX, en su mayoría criollos, descendientes de conquistadores y colonos españoles, un interés poco más que anecdótico que se sitúa aún en la antesala de lo que más tarde se llamará literatura indigenista². Según ha afirmado repetidas veces la crítica, en las obras de los seguidores de Rubén Darío (1867-1916) el habitante oriundo de América encuentra escaso protagonismo, y cuando aparece lo hace únicamente como objeto exótico, feliz, estereotipo mítico inserto en un mundo inverosímil que conecta con la relativa tendencia escapista del

modernismo, movimiento esencialmente cosmopolita, y la evasión a espacios lejanos, a tiempos pretéritos asumidos como una respuesta contracultural frente a un mundo materializado que atentaba contra el papel privilegiado que había desempeñado hasta entonces el escritor en la sociedad. “La autenticidad—ha señalado Antonio Urrello—se ausenta de estos personajes, a los que [los autores] utilizan solamente como esquemas sustentadores de sus poemas y relatos” (20). Detrás de la idea subrayada se oculta el influjo del exotismo europeo, la teoría rousseauiana del “buen salvaje”, unido a un fallido deseo arqueologizante—fallido porque los estudios sobre los pueblos prehispánicos no habían alcanzado aún gran desarrollo—que intentaba restituir el pasado telúrico americano al ámbito de una identidad inasible.

Todo es contemplado en ese momento (finales del siglo XIX) desde una óptica destemporalizadora, desde una acronía espacial y a través de la engañosa niebla que forman los siglos³. Los textos modernistas dejan traslucir la ilusión de que en el pasado remoto (léanse las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, de 1896) se pueden hallar formas de vida más nobles, no contagiadas aún por las ideas del beneficio, del progreso económico prevalecientes durante esta etapa de incipiente capitalismo; esto es, una suerte de reino edénico, de refugio atemporal, de solaz balsámico, donde el hombre puede confortar su espíritu y ver realizados así sus ideales y artísticos deseos. Estamos ante una tendencia pasatista, mitificación del ayer; homenaje, rescate y elevada poetización de ese pasado mediante los que se opera una contradictoria fuga del presente, que es desplazado del marco referencial de la escritura, aunque en modo alguno queda completamente omitido de la experiencia textual. Por el contrario, ese presente, en tanto en cuanto se elude, aparece como una realidad palpable en su misma voluntad de autonegación. Proceso traslaticio de la realidad a base de formas mistificadas que surge como una de las caras posibles que bosqueja la amalgama de inquietudes intelectuales disponibles durante la época finisecular.

Ahora bien, como también se ha apuntado, la denominada evasión contiene un trasfondo crítico que no puede soslayar todo aquel que se aproxime al vasto conjunto de obras modernistas, de impecable factura⁴. Más aún: no siempre se da tal escapismo y, en cualquier caso, este no oculta, en opinión de Gerard Aching (16), “a pan-Hispanic debate about economic liberalism and the creation of a language of cultural identity”, aunque para su vehiculización se pliegue a la importación de artefactos culturales y literarios desde los centros metropolitanos como estrategia ambigua asumida para estar a la altura de esos focos irradiadores de influencias y para diferenciarse, mediante la divisa del cosmopolitismo, de los antiguos poderes coloniales. Ello nos lleva a inferir que la generalización constituye siempre un arma de doble filo por cuanto puede deformar la visión real sobre cualquier fenómeno de índole histórica o cultural.

Aunque en el campo de la narración breve se ha señalado una primera presencia del indio en los volúmenes *Cuentos andinos*, del peruano Enrique López Albújar (1872-1966), y en *La venganza del cóndor*, de su paisano Ventura García Calderón (1886-1959), publicados en 1920 y 1924, respectivamente (Leal 62-3, 77-8), no hay que esperar a fechas tan tardías para toparnos con un representante hispanoamericano que se distancia en más de una ocasión de la línea evasivista, aparentemente superficial, adoptada por un sector de las letras de fin de siglo e inaugurada en su más álgida expresión por el cubano Julián del Casal (1863-1893) y el nicaragüense Rubén Darío, entre otros.

Este escritor es el boliviano Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), modernista al cien por cien, pero dueño de una estética abarcadora que le permitirá derivar hacia preocupaciones más hondas, más comprometidas con el entorno social en el que vive⁵. Hijo del costumbrista Julio Lucas Jaimes (1845-1914), autor de abundantes “tradiciones” que siguen la estela de las de Ricardo Palma (1833-1919), y de la dramaturga peruana Carolina Freyre de Jaimes (1844-1916), el modernista boliviano, considerando los aires innovadores que insufla a la poesía hispánica—sus preocupaciones por problemas teóricos del verso quedaron plasmados en diversos trabajos sobre versificación que publica en 1905, reunidos más tarde en el volumen *Leyes de la versificación castellana* (1912)—, y a pesar de su indiscutible madurez creadora en el campo de la lírica (donde introduce el versolibrismo, de tanta importancia en el desarrollo ulterior de la poesía contemporánea), es de lamentar que no haya recibido hasta la fecha el relieve que su protagonismo en la modernización de la cultura argentina finisecular merece⁶. Sin detenernos en valoraciones de carácter general, conviene resaltar cuando menos que a la hora de estudiar a este autor tropezamos con un corpus de obras relativamente breve. Se trata de un corpus que abarca la mayoría de los géneros literarios, desde la lírica al drama—*La hija de Jefhté* (1899), *Los Conquistadores* (1928)—, desde el ensayo hasta el cuento, pasando por el género novelesco, en el que incursionó el escritor con un proyecto narrativo inconcluso titulado *Los jardines de Academo*⁷. Con todo, la brevedad productiva resulta un mero dato circunstancial que justifica el lapso de una vida que, como la de Jaimes Freyre, estaría multiplicada y dividida en diversos quehaceres, muchos de ellos de índole extraliteraria.

Al polifacético literato boliviano se le ha atribuido el honor de haber iniciado el modernismo en su patria. La exactitud de este aserto, divulgado por Darío A. Cortés (179) y otros críticos, habría que cuestionarse. Tengamos en cuenta que, aunque nacido en el país de Gabriel René Moreno (1834-1908), la mayor parte de su obra está realizada en la Argentina y, en cualquier caso, toda ella se publica por vez primera en ese país. Entre Buenos Aires—colabora con Darío y Leopoldo Lugones (1874-1938) en las publicaciones de la época y funda la que sería portavoz del naciente modernismo—y

Tucumán, adonde llega en 1901, transcurre el intervalo más prolífico de su actividad literaria (y, con toda seguridad, también de su vida)⁸.

Dos poemarios fundamentales, *Castalia bárbara* (1899) y *Los sueños son vida* (1917), registran la faceta más divulgada del escritor, es decir, la de poeta, y ambos representan también una dirección opuesta a la rotunda, declarativa y enfática del modernismo de Chocano. Las trece composiciones del primer volumen llevan a cabo una recreación del mundo medieval nórdico, de sus dioses, mitos y paisajes—la Walhalla y el Graal, elfos y hadas, Loke y Odín, figuras wagnerianas y nórdicas—, combinado todo ello con un sentimiento de cristianismo desprovisto de su sentido primigenio, real; un cristianismo que podemos catalogar de “estético”, en el que, como ha atisbado Hans Hinterhäuser en la literatura de entresiglos (16), se aprecian signos inequívocos de la crisis espiritual y cultural que azotaba las conciencias del momento, crisis que se resuelve en un despertar de corrientes metafísicas y movimientos literarios antinaturalistas, así como en la moda del ocultismo y el espiritismo, a la que se aferran muchos hombres “sin fe”, en sentido estrictamente religioso.

La mezcla de parnasianismo y simbolismo de este primer libro continúa en el segundo, cuyo título asociamos enseguida a la clásica pieza de Calderón, aunque también puede tener origen en un párrafo de Unamuno que cita Emilio Carilla: “Si la vida es sueño, ¿por qué hemos de obstinarnos en negar que los sueños son vida? Y todo cuanto es vida es verdad...” (1962: 128). Sin embargo, respecto al anterior, *Los sueños son vida* presenta algunas variaciones, que no una ruptura absoluta: por un lado, los temas y procedimientos utilizados en la colección precedente se sedimentan; desaparecen, eso sí, los sugestivos ambientes escandinavos con sus mitos y vaga ensoñación, pero, por otra parte, se afirman otros como el mundo del amor y la galantería. *Los sueños son vida* es, en esencia, el libro de la serenidad, de la mesura, de las composiciones religiosas o de aquellas que evocan una Grecia clásica. A todo lo cual viene a sumarse un creciente interés por los problemas socio-políticos de su tiempo (el cuerpo temático de la serie “Las víctimas”) o el tema de los antepasados abordado años antes en su obra narrativa desde diferentes ángulos, uno de los cuales problematiza la secular condición de paria del indígena exiliado en un vasto mundo que, si bien en tiempos anteriores a la Conquista estuvo bajo su tutela, ahora, en la actualidad, sigue revelándose ancho, sí, pero a la vez ajeno, parafraseando el título de la famosa novela de Ciro Alegría (1909-1967).

II. VARIACIONES EN LA VISION DEL INDIO

1. El antagonismo “aborigen americano/hombre blanco”

Aparte del cultivo de la poesía, que Jaimes Freyre lleva a niveles de acendramiento lírico sólo comparables con los de su contemporáneo José María Eguren (1874-1942)⁹, el autor boliviano cuenta con una vertiente menos conocida: la de cuentista. Sus relatos, publicados en revistas y periódicos de la época, fuente de abundante material hemerográfico que aguarda impaciente la investigación que lo rescate, exigen ser vistos como importantes muestras del género dentro del movimiento literario que él representaba. Además, en tres de ellos aparece la figura del indio, que debemos destacar por su rareza. Al tiempo que estampaba en varias revistas argentinas siete de las diez piezas que llegó a componer—“Mosaicos bizantinos. Zoe” (1894), “La gesta del conde Runoldo” (1897), “Páginas íntimas. Infiel” (1899), “Los viajeros” (1899), “El mal” (1902), “Ardua sentencia” (1903) y “Zaghi, mendigo” (1905), todos inscritos dentro de las coordenadas estéticas típicas del modernismo (refinamiento expresivo, voluntad pictórica, evocación de épocas antiguas...)—, dio a la luz Jaimes Freyre los relatos titulados “En las montañas” (1906) y “En un hermoso día de verano...” (1907), de los que nos ocuparemos de inmediato, además de “Bajo el granizo” (1902)¹⁰.

Estos textos evidencian en la trayectoria personal del autor un giro tanto de pensamiento como de estilo, además de una nueva orientación temática que favorece el abordaje de una perspectiva inédita en la que sobresale, junto a la ficcionalización, por vez primera en la pluma de un autor boliviano, de la figura del indio, ciertos atisbos de denuncia social¹¹. Al parecer, las incipientes reivindicaciones solicitadas por el peruano Manuel González Prada (1848-1918) durante los últimos años del XIX, al proyectar su defensa de la rehabilitación del indígena dentro del desarrollo de la vida nacional, cuyo porvenir se hallaba en manos de una minoría blanca, comienzan a tener eco a principios de siglo, al menos en el campo de lo literario. Que la primera de las piezas, que lleva por subtítulo “Justicia india”, se concentre en una historia de despojos y de venganza, parece indicar el despertar de esta nueva conciencia indigenista. Por otra parte, reseñemos que la ideología de la reivindicación del indio se fortalece con el cambio del siglo en un momento en que—después de las dos intervenciones de Estados Unidos en América Latina (Cuba y Puerto Rico en 1898 y Panamá en 1903)—los escritores hispanoamericanos vuelven sus ojos hacia el continente mestizo. De estos años son el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó (1871-1917), los *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Darío o las *Odas seculares* (1910) de Lugones. Además del redescubrimiento de la Naturaleza—y su transformación—como base de la identidad latinoamericana, se ponen de manifiesto los males sociales, que era necesario denunciar con vistas a su perentorio remedio, así como la condición de explotación que vive la gente de América. En consecuencia, la actitud humanitarista enfocada en la persona del indígena, cada vez contemplado

con mayor simpatía, se hace bastante recurrente. Lástima que esta simpatía no fuese acompañada de una mayor profundización en la causa, pues el indigenismo en sus inicios no sobrepasó el cuadro de un interés superficial, desconocedor de los elementos constitutivos reales de su cultura.

En este contexto hay que situar el primero de los relatos del boliviano: “En las montañas”, con una base argumental que acabaría convirtiéndose en tópico: Alvarez y Córdoba, dos blancos, roban a dos indígenas, Tomás y Pedro Quisque. Alvarez despoja a Tomás de su caballo, mientras Córdoba usurpa las tierras de Pedro¹². Esta anécdota seminal determina la trama del relato, cuyo trágico desenlace, la muerte de los dos hombres blancos, se ve apresurado por la soberbia de los explotadores. En el diálogo que ambos bandos entablan se hace manifiesta la inferioridad del indígena, su estado de servidumbre:

—Señor... [...] El viajero blanco se volvió hacia él.

—Hola, ¿qué hay, Tomás?

—Señor... déjame mi caballo...

—¡Otra vez, imbécil! ¿Quieres que viaje a pie? Te he dado en cambio el mío, ya es bastante.

—Pero tu caballo está muerto.

—Sin duda, está muerto; pero es porque lo he hecho correr quince horas seguidas. ¡Ha sido un gran caballo! El tuyo no vale nada; míralo, hace gestos con los huesos de las costillas y de las manos. ¿Crees tú que soportará muchas horas?

—Yo vendí mis llamas para comprar ese caballo para la fiesta de San Juan... Además, señor, tú has quemado mi choza.

—Cierto, porque viniste a incomodarme con tus lloriqueos. Yo te arrojé un tizón a la cabeza para que te marcharas y tú desviaste la cara y el tizón fue a caer en un montón de paja. No tengo la culpa. Debiste recibir con respeto mi tizón (690).

La fisonomía de los viajeros, sus maniqueos caracteres—trazados con la ayuda de leves pinceladas (uno, “pequeño, moreno, de aspecto alegre”, perfecta encarnación de burlona crueldad; otro, imperturbable, con una “mirada fría y dura” aflorando en su rostro)? los revelan como unos seres cuya elemental psicología basta para caracterizarlos. En contraste con la malevolencia latente o manifiesta que emana de ellos despunta la humildad, la miseria de Tomás y de Pedro, la pobreza de sus indumentarias, reforzada por su condición de víctimas. En tanto, el diálogo entre ambas parejas discurre monótono, insistente, a modo de letanía a dos voces plagada de

imploraciones y desaires, sucesión de réplicas y contrarréplicas que, al ir subiendo de tono, crean un clima tenso: Córdoba le exige a Pedro una fuerte suma de dinero a cambio de la devolución de las tierras que el blanco le había robado y se niega a pagarle unos animales, al parecer, también sustraídos. Más que el conflicto entre dos culturas (la dominante y la esclavizada), el relato pone el acento en un caso flagrante de injusticia. Dentro del cuento la polaridad de fuerzas enfrentadas tiene a sus agentes más genuinos en Tomás y en Pedro Quisque, por un lado, símbolos del pueblo oprimido, que padece y llora, y por otro lado, en los malvados e insolentes jinetes. Estos últimos asumen de inmediato el papel de raza dominadora; los otros, en cambio, el pueblo vencido (aquí representado por la pareja de indios), resultan no tanto retratos de personas individualizadas como arquetipos humanos en los que está encarnado su reprimido dolor.

La soberbia de los blancos apura la hora de la venganza; y es a la señal de Pedro Quisque cuando la tribu entera tiende una emboscada a los viajeros, en la que pierden la vida. La parte final es la narración del suplicio y de la lenta agonía en medio de las libaciones de los indios. A juicio de Seymour Menton (219), el mensaje de protesta social, implícito en el cuento, está sutilmente velado por una serie de factores que lo debilitan; entre ellos se encuentra la concentración de todos los abusos (el robo del caballo, la quema de la choza, el despojo de las tierras, el “regalo” de la oveja y de las gallinas y el lati gazo en el rostro) en una sola página, la anterioridad de la mayor parte de estos abusos al tiempo de la narración, el razonamiento grotesco de los blancos respecto a los caballos, a la quema de la choza y a la comida, así como la rapidez del diálogo, que salta de tema en tema, causando un efecto operático.

Hemos de añadir a estos factores la estructura musical intensiva que organiza los materiales narrativos. A este propósito, el crítico norteamericano ve en la composición de “En las montañas” una especie de “sinfonía escrita para cornetas y tambores” (219). Y en efecto, si observamos con detenimiento el desarrollo de la acción narrativa, apreciaremos un movimiento ascendente y de ritmo progresivo que parece insinuar dicha similitud. Pedro Quisque toca el cuerno para reunir a los suyos. Al oírlo, el guía indio que iba con los blancos huye, puesto que entiende el mensaje. El cuerno de Pedro sigue sonando y pronto el crescendo se produce con los otros cuernos que llenan los valles. Al mismo tiempo, la lluvia de piedras que comenzaba a caer sobre Alvarez y Córdoba, mientras éstos avanzan por un desfiladero, se va intensificando. El uso de cuernos y de los tambores en la parte central del cuento adquiere tanta potencia que cunde por toda la obra. Un músico podría describir sinfónicamente el camino del sol, progenitor mitológico de los indios.

Se abre el relato al amanecer, momento que se anuncia suavemente con

la corneta que se oye cada vez más fuerte a medida que el sol avanza y que se eleva en un “fortissimo” que culmina con el apedreamiento de los viajeros, el cual coincide, es casi probable, con la llegada del sol al cenit. Luego, las cornetas van desvaneciéndose cada vez más con la luz, al punto que se confunden con los tambores, que también van ensordecándose y que terminan por diluirse en el silencio de la noche. La sinfonía discurre por varias fases tonales que se relacionan con las distintas escenas que determinan el estado anímico que en cada momento atraviesan los personajes. Al final, después de ser besada la cruz y de desaparecer toda señal de sangre y despojo humano, se levanta de la tribu un mortal y hermético silencio. Ha acabado la sinfonía.

En cuanto al lenguaje, éste se despoja de galas retóricas, de florituras y ornamentos preciosistas: aparece terso, limado, haciendo ostentación de unas escogidas imágenes—escasas, por lo demás—que bastan para enriquecer el estilo pero sin recargarlo. A la musicalidad, al ritmo y a la medida de la prosa hay que añadir el escueto ensamblaje de efectos cromáticos diseminados con absoluta parquedad: “La bocina seguía resonando y en lo alto del cerro la figura de Pedro Quisque se dibujaba en el fondo azul, sobre la rojiza desnudez de las cimas” (692). Impresiones táctiles, sensaciones de sonido, notas lumínicas, envolviendo la historia de un claro espíritu de plasticidad, aparecen en no menor medida anexadas a la materialización del discurso, detrás del que es posible adivinar en cada línea la mano sensible del poeta, del artífice de la lengua que tañe con gesto sutil la cuerda literaria del estilo. De hecho, muchos pasajes logran alcanzar, pese a la economía de medios empleados, elevadas cotas de elaboración artística, lo que nos induce a replicar a Seymour Menton que, si bien el sentido social de la obra lo opacan los recursos técnicos y expresivos, son estos precisamente los que le garantizan el mínimo de calidad que exige cualquier obra si desea obtener su estatuto literario, salvándola así de caer, como sucede con la mayoría de las novelas indigenistas, en el vulgar panfleto o en el simple documento de denuncia.

Así y todo, una rápida ojeada a los diálogos es más que suficiente para advertir que la protesta en el texto ante una situación de injusticia no está tan diluida como pudiera pensarse en un principio. La síntesis en una sola página de los abusos cometidos contra el indio, y el razonamiento grotesco de los blancos acerca de los caballos y otros temas en apariencia banales, pero decisivos para las víctimas receptoras de esa malevolencia, no hacen más que acentuar, dentro del breve espacio narrativo, las penalidades y miserias que sufre el indígena. Por otra parte, Jaimes Freyre ha querido infundirle a los diálogos teatralidad dejando a los personajes que hablen libremente, sin que la intervención de una voz narradora mediatice, con su omnisciencia, las palabras de cada interlocutor. El texto gana así en intensidad y en tono dramático.

Ahora bien, no es en la fluidez de los diálogos—aspecto en el que reconocemos que nuestro cuentista no se muestra tan hábil como otros narradores—donde el autor revela su maestría, sino en la viva caracterización del paisaje, en la pintura que hace de la naturaleza, confabulada con el aborigen para la ejecución de la venganza. La montaña con sus sombras y múltiples escondites da cobijo al indio y lo protege, mientras que para el enemigo es un desfiladero sin salida. En un momento dado, la montaña, en contraste con los violentos sucesos que tienen lugar en ella, sugiere un cuadro idílico y en absoluta calma. Sin embargo, en ella despunta la “desolada aridez”, las “anchas crestas”, las asperezas y grietas, que establecen la nota descriptiva sobresaliente del paisaje, en medio de cuya soledad se consuma el horrible sacrificio de los jinetes. Llegados a este punto, absorbe nuestra atención el binomio cristianismo/paganismo que, como producto de la fusión entre dos culturas antagónicas, gravita en todos los cuentos de Jaimes Freyre, incluyendo a “Zoe”, “Los viajeros” y “Zaghi, mendigo”, los tres ambientados en lugares exóticos que nos retrotraen a épocas memorables de la Historia, pero que tienen en común con los relatos que examinamos la coexistencia de fuerzas culturales que entran en juego, a veces sin contradecirse. “En las montañas” reproduce esta fusión al final gracias a una curiosa dualidad de prácticas. Si de un lado los indios actúan como salvajes: “Pedro Quisque arrancó la lengua de Córdoba y le quemó los ojos. Tomás llenó de pequeñas heridas, con un cuchillo el cuerpo de Alvarez” (693), todavía utilizan un símbolo cristiano para rezar: “Luego fue preciso jurar silencio. Pedro Quisque trazó una cruz en el suelo y vinieron los hombres y las mujeres y besaron la cruz”, ritual en el que puede descubrirse un sustrato español en materia religiosa, ejemplo de mestizaje cultural, de sincretismo americano, con los consiguientes desajustes a que el pintoresquismo de esa tradicional fusión daría lugar.

La naturaleza, por lo tanto, no es sólo estático trasfondo que observa con indiferencia el desarrollo del drama, sino que—por encima de su función contextualiza-dora? se convierte en un personaje más del relato, llegando incluso a incidir en el desenlace cruento de la historia. Vista así, la naturaleza, fiel y mágica aliada del indígena con la que éste sintoniza íntimamente, alcanza unos valores protagónicos que sería injusto ignorar, sobre todo desde el punto de vista de la función emotiva que cumple.

El cuento ostenta explícitamente un mensaje de denuncia social. Es más: nos atreveríamos a asegurar que el escritor boliviano, sin abdicar en ningún instante a trabajar el lenguaje con arte—pues literariamente, hemos comentado, estaba adscrito al movimiento modernista, del que fue una de sus máximas figuras—, en este relato consiguió tender un tímido puente entre los presupuestos estéticos con que congeniaba dicha tendencia finisecular y la línea indigenista que, surgida primero en los últimos lustros del XIX con *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner (1854-1909),

y continuada con renovada fuerza en las primeras décadas del siglo XX en Perú, Bolivia y Ecuador, dejará larga descendencia en las letras hispanoamericanas.

2. El indígena en su cotidianidad

El debate actual del “postcolonialismo”, que gira en torno a cuestiones como la liberación nacional y cultural, la hibridación o el dominio político ejercido por una potencia extranjera sobre un territorio, permite enfocar la literatura indigenista desde una óptica más crítica y rigurosa. Como proyecto político y cultural, el indigenismo, desarrollado por hombres que pertenecen a una cultura ajena a la de los seres cuya dignidad pretende reclamar, no pudo darnos una versión rigurosamente verista del indio. Así supo verlo Mariátegui, quien dijo que esta literatura es una literatura de mestizos. De ahí la tendencia a idealizar al aborigen y a estilizarlo conforme a patrones estéticos e ideológicos extranjerizantes. A mediados del siglo pasado

la literatura no podía aún reflejar en toda su dimensión el drama económico y social del indígena. Su imagen folklorizada estaba apoyada por la perspectiva idealista acerca del hombre primitivo que fluía a raudales desde Europa. De igual manera que Inglaterra le devolvía al Río de la Plata su propio cuero convertido en arreos y monturas, pero duplicado en su precio, la literatura latinoamericana sufrió, en sus inicios, la imagen colonizada de un indígena irreal y falseado y como un simple elemento de color local (Yáñez 150-1).

Idéntica situación describe el negro en la región del Caribe o el gaucho en la literatura rioplatense. Si algún valor tienen las manifestaciones mestizas o no-indígenas que idealizan y estilizan al indio de manera artificiosa es el de adelantar un paso en el camino, históricamente necesario, hacia una auto-representación de esta gente “sin voz”, auto-representación que aún está por llegar. Lo que diferencia el nativismo vulgar y romantizado, signado por la aparente simpatía hacia el indio, de la solidaridad del indigenista puro es el grado de compromiso que adopta cada uno (más intenso en el segundo que en el primero) en la lucha por la liberación nacional.

Desde luego, quien vive dentro o proviene de una cultura dada la conoce y la puede representar con más verismo que el que la tiene que percibir desde afuera, pero mientras el indio no esté en disposición de producir una auténtica auto-representación, el discurso indigenista estará en manos de hombres pertenecientes a una cultura y a una raza distintas y por

tanto no vivirán la problemática en carnes propias. La resistencia a concederles legitimidad cultural y estética a las auto-representaciones indígenas está en la base del indigenismo e, indirectamente, esta circunstancia lo sitúa en el meollo del “pacto postcolonial” que lastra buena parte de la literatura latinoamericana. Incluso, en los años veinte de nuestro siglo, una voz defensora de la causa indígena, la de Mariátegui, cuya orientación política marxista lo llevó a analizar la incorporación del “subalterno” a la literatura, al tratar el aspecto de la expresión literaria del indio cae en una idéntica aporía teórica, como puede verse en los *Seis ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

Con sus relatos de asunto indio, Jaimes Freyre se suma a este debate. Si bien el escritor rehúye de una factura estilística acorde con el realismo precedente, añade un eslabón más en la cadena discursiva que parte desde el ingenuo indianismo de un Juan León Mera (1832-1894) o un Manuel de Jesús Galván (1834-1910) hasta llegar al indigenismo, marcado por el tono de activa denuncia, de narradores posteriores¹³. Las formas heterogéneas que puede adoptar el relato finisecular permiten la integración de lo cosmopolita y de lo autóctono, de lo fantástico y de lo real, de lo intrascendente y del compromiso con la realidad. Que ni Aníbal González Pérez ni Gabriela Mora en sus estudios sobre el cuento modernista realcen el componente temático del indio, y en cambio profundicen en otros aspectos, como la interrelación del relato con la crónica, el tono lírico que lo acerca al poema en prosa, lo decorativo y frívolo que hay en él, además del alarde culturalista o las alusiones librescas, así como la preocupación por la subjetividad y el papel de la vida mental en la creación artística, la incursión en los sueños, las fantasías, las conductas aberrantes, los fenómenos paranormales, la sátira, las creencias esotéricas, el rechazo y la atracción de las ciencias “positivas” y del cristianismo, la modalidad decadentista o la vena naturalista abordadas en historias que tratan de prácticas reprobadas socialmente, la exaltación del amor espiritual a la vez que su parodia, la admiración por el lujo, junto al desprecio por la burguesía adinerada, el consorcio de idealidad y de carga crítico-ideológica a algunos problemas acuciantes en la época, las observaciones metaliterarias y autorreflexivas o las numerosas redes intertextuales que tiende el discurso, no prueba la absoluta ausencia de esta problemática en los relatos de la época finisecular; todo lo más pone de manifiesto la imparcialidad de los trabajos críticos, ignorar de una cuestión que, no por reducida, es inexistente.

Si “En las montañas” actúa de cordón umbilical que une las idealizaciones románticas del indianismo con el crudo naturalismo de un Jorge Icaza (1906-1973), un Alcides Arguedas (1879-1946) o un Ciro Alegría, “En un hermoso día de verano...” de 1907¹⁴, exhibe, en cambio, un cariz diametralmente distinto al situar el meollo del conflicto, no entre miembros de etnias diferentes, sino ahora dentro de los acotados límites de

la propia comunidad india, aunque al mismo tiempo comparte con “En las montañas” el tema de la venganza. En esta narración—publicada igual que la anterior en la *Revista de letras y ciencias sociales de Tucumán*—el indio está retratado en su elemento, dentro de su estrecho universo cotidiano, cuya apreciable quietud sólo se ve empañada con el quebrantamiento de una promesa (en las comunidades indígenas la ejecución de la palabra empeñada por un hombre tiene tanto valor como el cumplimiento de las legislaciones impuestas en las sociedades “civilizadas”). La narración cuenta, lo mismo que la anterior, con un entorno espacial de similares características; esta vez la desolada extensión de los Andes. Aquí el autor llega a cargar aún más las tintas en los aspectos de tipo descriptivo. La aldea está pintada como “una pequeña agrupación de casas de barro y cañas; un rincón del mundo, con un valle ancho y pedregoso al frente y una serranía rocallosa y áspera a la espalda” (694). Las descripciones atmosféricas van reflejando los cambios de estación, pormenorizan el transcurso del tiempo, y hacen de ello sustancia misma para el tema. Abundan las escenas de color local, criollistas: aquellas que documentan bailes, festejos, procesiones, detalles tomados de la vida cotidiana. Este criollismo se extrapola a la esfera lingüística, en la que destaca el empleo de algunas voces autóctonas (“quena”, “chulques”, “quinchamales”, “molles”, “cacique”).

El argumento de “En un hermoso día de verano...” lo podemos esquematizar de la siguiente manera: Pablo, su protagonista, crece con la idea de que ha de casarse con Juliana, cuando ésta cumpla doce años. Así lo habían convenido Tomás, padre de Juliana, y el padre de Pablo; pero a la muerte de éste, el viejo Tomás no está dispuesto a cumplir su palabra. Por el contrario, piensa que su vecino Marcos, con sus campos de maíz, es marido más conveniente. Cuando el viejo Tomás anuncia el matrimonio de su hija con Marcos, Pablo idea el medio de vengarse. Con su amigo José Celis, durante varias noches rompe silenciosamente la roca del cerro que domina la aldea india. Ambos individuos remueven las tierras y las piedras en la ladera de la montaña para que, cuando la estación de lluvias llegue, se produzca una avalancha de lodo.

En la estampa inicial de Pablo se vislumbra a un joven ágil, fuerte, trabajador, valeroso. Era “uno de los más hábiles obreros de la aldea, y los estribos que salían de sus manos hallaban siempre buena acogida entre los arrieros y los pequeños traficantes que recorrían el valle con sus caballos y sus mulos, cargados de barricas de vino” (694). Más abajo se nos amplía la información al contarse que realizaba infatigables carreras al lado de los caballos o que ataba con destreza las cargas al lomo de las acémilas con fuertes nudos.

La tendencia del cuentista a objetivar los hechos que narra no impide que el paisaje esté sentido como una prolongación del yo indígena, imantado de melancolía pero también, desde una perspectiva más historicista, de

orfandad. Así, el joven veía silencioso e inmóvil extenderse a sus pies, “la mole rocallosa, después las chozas, con sus techos negros y pajizos; más allá el bosque, luego el valle pedregoso y árido, cerrado por su línea de colinas” (676). Cuando la pena lo oprime, busca en la música consuelo. En este arte, unificador del microcosmos con el macrocosmos, milagro cuyo significado ya encontramos latente en la mayoría de las culturas “primitivas”, el héroe adivina un tónico espiritual que lo conforta del dolor; a través de la música expresa y vuelca hacia afuera el mundo silenciado de su interioridad. Por la esencia misma que la conforma, la música está poseída de cualidades etéreas, espirituales, y su ritmo melódico es honda revelación del ritmo del universo, mediador entre la divinidad y el hombre, que es conducido a través de las modulaciones rítmicas, cadenciosas, a una vida cósmicamente plena. El elemento musical, compañero tanto de la alegría como de la tristeza, da cobijo a las almas doloridas, dispensándoles el subterfugio que estas necesitan para encontrar el anhelado alivio. Los indios conocían este secreto. Por eso, Pablo, mientras el pueblo celebraba sus fiestas o bien iba de asueto, “sentado sobre una roca hacía gemir durante horas enteras su quena dulce y triste” (695). No necesitaba de más compañía que la soledad. Al amparo de la noche, el personaje lleva a cabo el plan urdido a la luz del día. La oscuridad, las tinieblas nocturnas guarecen a los dos conspiradores, José y Pablo, de miradas delatoras. La noche, por otro lado, con toda su carga poética y mágica, se viste al mismo tiempo de tenebrosidad, de infortunio, ya que en su reino—oscuro y lleno de misterio—la muerte es la que prepondera. La misma luna, que brilla por unos instantes iluminando el valle, parece augurar hechos funestos.

La catástrofe ocurre a la llegada de la estación de las lluvias, durante la fiesta de la Virgen de la Candelaria. Entonces desde lo alto de la montaña descendiendo sobre la aldea, como era de esperar, la “movible onda de lodo”.

Un último cuento escribió el poeta de Castalia bárbara en el que desfilan personajes indios, aunque en éste el elemento indígena se suma, más bien, al paisaje o bien sirve de eco a las intenciones del narrador-protagonista. Esta pieza cuentística lleva por título “Bajo el granizo”, y se publicó en la revista *Caras y caretas* en 1902. Se trata de una narración en primera persona: un viaje por la antiplanicie en que el narrador, un blanco a caballo, se acompaña con los pasos del indio guía, testigo silencioso, frente al marco imponente de las montañas y a la irrupción violenta de la tempestad. Prácticamente todo el relato se caracteriza por el abultamiento de lo descriptivo. No ha de sorprendernos que sea así. Los modernistas por lo general estaban más interesados en el perfeccionamiento artístico de la forma que en el diestro manejo de los elementos internos del relato. Pusieron, aunque no siempre, poco énfasis en la acción. El diseño de complicadas tramas, de argumentos dilatados en sus creaciones ficticias (tanto novelescas como cuentísticas) tiene escasa relevancia ante la enorme,

consciente y hasta entonces insólita voluntad por delinear un estilo impecable, palpitante de imágenes originales enriquecidas con matices sugerentes; un estilo brillante, sugestivo, logrado a base de frases rítmicas, musicales, donde brevedad, poesía, cadencia y buen gusto literario son atributos que se dan invariablemente la mano. Este maridaje de elementos homogéneos lo confirmamos apenas leemos algunos cuentos de Darío, Amado Nervo (1870-1919), Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) o Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), entre otros, de modo que no se nos antoja desacertado lo que afirma Enrique Pupo-Walker cuando opina que la delgadez del volumen anecdótico en el cuento modernista “se debe a que la narración pretende comunicar, como el poema, desde el aguijonazo intuitivo y no mediante una progresión detallada de incidentes encadenados. Debido a ese carácter vitalista—continúa explicando el crítico cubano—, la estructura, en muchos casos, se fragmenta, y surgen los vacíos que se producen en el flujo y reflujo de la personalidad creadora” (522)¹⁵. Así es, en efecto. “Bajo el granizo”, pero también “En un hermoso día de verano...”, prodigan buenas dosis de virtuosismo estilístico en forma de pasajes que exhiben un predominio de lo descriptivo sobre la acción. Predominio sólo alterado, en el caso del primero de los títulos, con cierto guiño picaresco, cuando, hacia el final, el narrador descubre que en la tienda en que ha pasado la noche al resguardo de la tormenta, lo ha acompañado cercanamente, sin él saberlo, una joven india de aspecto agraciado.

Volviendo a “En las montañas” y “En un hermoso día de verano...”, qué duda cabe que en estas piezas cuentísticas es la muerte la que guía, la que entreteje con invisibles hilos que preludian e impulsan un desenlace climático, los elementos internos de la trama, el argumento. Además de servir de móvil para la configuración de las acciones, el asunto de la muerte actúa como gozne temático junto al que destaca el motivo de la venganza india. Venganza que, como puntualiza Emilio Carilla, se liga o bien “a la injusticia del blanco”, o bien, según continúa el crítico argentino, “a la falta de palabra empeñada de otro indio” (1961: 669). Todo ello a despecho de que en el segundo de los textos se cierne también, como una sombra, el mundo amenazador de los blancos, aplastante, ejecutor de inexorables leyes que coartan la libertad del pueblo sometido. Al pedirle ayuda Pablo a José Celis, éste le advierte a su amigo en los siguientes términos: “... ya sabes que hay cárceles y que los blancos fusilan” (697; la cursiva es nuestra). Y aun cuando en el resto de las páginas no vuelve a mencionarse más al temido enemigo, estas sucintas palabras bastan para que de él se nos quede bien grabada una imagen negativa, inhumana, perfilada desde la óptica de los oprimidos.

En fin, es sabido que el descubrimiento del espacio americano por parte de Jaimes Freyre durante una fase intermedia de su vida (entre los treinta y cuatro y treinta y nueve años) le indujo a tomar conciencia de los problemas de sus habitantes y moradores. Como una derivación natural de

este proceso descuella el progresivo interés por el pueblo aborigen, sobrevenido después de ceder muchas veces, como otros compañeros de promoción, a la subversión postcolonial de los discursos dominantes, consistente en la desterritorialización de artefactos culturales de los centros metropolitanos europeos. Pero cuando este cambio sucede, el exotismo escapista—presente en una parcela sustanciosa de su obra—es reemplazado por las preocupaciones del sufrimiento, no restringidas a un ámbito nacional sino susceptibles de ser interpretadas también en términos universales. Para Carlos Castañón Barrientos el tema del indio “fue una inclinación sentida, honda y sincera y, socialista como era le dolió profundamente su tremenda situación en esos años...” (cit. por Cortés 204). Según Darío A. Cortés, otro crítico que se ha ocupado de estos relatos, el tono de denuncia que adopta en esta última manera de hacer literatura está estrechamente relacionado “con su labor historiográfica en Tucumán, donde el autor se identifica con los conflictos del hombre tanto en términos universales como americanos” (205-6). Todo ello explica, en cierta manera, su velado espíritu testimonial.

Pero cuando no llega a niveles tan altos de compromiso, Jaimes Freyre, al menos, se limita a reflejar al indio instalado en su medio nativo, viviendo junto a los suyos, de acuerdo con la ley de sus ancestros (la única que parece por entero válida) y habitando unos territorios que por derecho propio le pertenecen. Tan sólo al escudarse tras la complicidad, asumiendo el espíritu de unión comunitaria que suele caracterizarle, y sólo al resguardarse de los peligros circundantes que le acechan al amparo de la soledad y del aislamiento físico, los signos inconfundibles de la identidad indígena—en progresivo estado de extinción—logran salir a flote. La imagen que se defiende entonces es la de un mundo cerrado preservado de todo contagio externo que pueda hacer tambalear su natural equilibrio. Estamos ante nuevos signos demarcadores de ese americanismo literario que por esos años iniciales del siglo XX entra en una etapa de prolífica actividad.

JOSE ISMAEL GUTIERREZ
LAS ISLAS CANARIAS

NOTAS

¹ Uno de los que inicia esta restringida concepción del modernismo, hoy ya superada, es el cubano Juan Marinello (1898-1977) en su ensayo *Sobre el modernismo. Polémica y definición*.

² Ricardo Gullón, al centrar su estudio en el modernismo español, salvo contadas referencias a modernistas hispanoamericanos, apenas tiene en cuenta en el capítulo titulado “Indigenismo y modernismo” (pp. 53-63) la literaturización que se hizo de la figura del indio.

³ Ejemplo de ello es el famoso soneto que en *Azul...* (edición de 1890) dedica Darío a Caupolicán, donde la evocación del jefe de los indios araucanos, muerto a manos de los españoles durante la conquista de Chile, reviste un matiz idealizante, o el poema “Momotombo”, incluido en *El canto errante* (1907), en el que expone de forma categórica que a la historia de Francisco López de Gómara (1510-1560) y de Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), de dudosa fidelidad histórica, prefiere la otra historia, la soñada, la intuida, la que vive, poéticamente transfigurada, en cuentos y leyendas. También en la composición que lleva por título “A Colón”, después de enjuiciar los males contemporáneos—violentas guerras, gobernantes despóticos—mira el poeta hacia el pasado para admirar la lealtad, la nobleza y el soberbio porte de “los Atahualpas y Moctezumas”, en contraposición a la bajeza moral ostentada por “los hombres blancos”. A semejanza del escritor nicaragüense, otro portavoz lírico que convierte los héroes precolombinos en baluartes de una época gloriosa, de un tiempo legendario irremediamente desaparecido de nuestro horizonte visual, aunque de él pervivan aún en nuestro incosciente colectivo algunos elementos residuales, es el peruano José Santos Chocano (1875-1934), quien, a partir de *Alma América* (1906), cantará en hinchadas rimas y en sonetos retumbantes al “inca de soñadora frente” y de “ojos siempre dormidos” con el amaneramiento sentimental característico del modernismo más hueco y que, partiendo de un gesto de romántica sinceridad, brota de unas estrofas minadas por el tono exaltado y la grandilocuencia. En algún que otro verso recuerda el dolor contenido de la “raza vencida”, cuya dignidad ha logrado sobrevivir a los sucesivos oleajes de humillación soportados por ésta, y que cuenta, entre sus elogiadas virtudes, con la resignación

⁴El fracaso por revitalizar una imaginería autóctona indígena que no formaba parte de la experiencia directa de los escritores y de los artistas (blancos, evidentemente), aunque dio lugar a la postre a la reconstrucción de la historia, en primera instancia derivó hacia una generalizada tendencia arcaizante—surgida, según José Carlos Mariátegui (1895-1930), de la moda exotista europea (durante el modernismo, como también antes, durante el romanticismo)—que se perpetuaría hasta la década del 20 tras la primera Guerra Mundial y la búsqueda de los intelectuales hispanoamericanos de unos valores ajenos a los vigentes en la cultura del Viejo Mundo, que parecía entonces en vísperas de desintegración. Jean Franco critica en el caso de los muralistas mexicanos que “su resurrección de mitos y símbolos precolombinos fue a veces un movimiento arcaizante en que estos símbolos aparecían divorciados de su estructura social y religiosa, empleados sólo como motivos decorativos” (127).

⁵Como profesor e investigador que era, no pudo desasirse en absoluto de los lazos que lo ataban al medio circundante y a la cultura a la que pertenecía: en Tucumán, por ejemplo, despierta su interés por la historiografía, que daría como frutos importantes varias obras de investigación y de filosofía de la historia: *Tucumán en 1810* (1909), *Historia de la República de Tucumán* (1911), *El Tucumán del siglo XVI* (1914), *El Tucumán colonial I* (1915) e *Historia del descubrimiento de Tucumán* (1916), a la vez que creó y dirigió uno de los mejores órganos de difusión de la estética modernista y, en general, de la cultura tucumana, pese a que no ha sido lo suficientemente valorado: la *Revista de letras y ciencias sociales* (1904-1907).

⁶De su labor modernizadora destaquemos la fundación y la dirección, junto con Darío, de una de las primeras publicaciones modernistas, de vida efímera: la *Revista de América* (1894). Véase nuestro trabajo sobre dicha revista.

⁷Según el poeta Raúl Jaimes Freyre (1887-1970), hermano de Ricardo, éste llegó a concluir la redacción de la obra, pero la lectura de la novela de Pedro César Dominici (1872-1954) *Dionysos*, dada a conocer en 1907 y con la que presentaba asombrosas analogías en la ambientación, lo disuadió de publicarla. Sólo se conservan cuatro capítulos que entre 1904 y 1907 había entregado a la *Revista de letras y ciencias sociales* (Carilla, 1962: 107). Escrita bajo el influjo de Pierre Louys y Gabriele D'Annunzio, la novela del escritor venezolano sitúa la acción en la Grecia de Pericles, una Grecia amanerada, toda voluptuosidad y artificio, en la que es muy visible el gusto erotizante.

⁸Resaltemos, como dato anecdótico, que Jaimes Freyre obtuvo la nacionalidad argentina en 1917 después de su larga estancia en el país vecino. Sólo retornaría a Bolivia cuatro años más tarde para ser ministro del Gobierno y enviado diplomático en varias naciones; pero al retirarse de la política regresó a Buenos Aires, ciudad en la que pasó los últimos años de su vida.

⁹Sobre la poesía de Jaimes Freyre véanse los artículos de Mireya Jaimes Freyre, de Raúl Botelho Gosálvez o la conferencia de Teresa Gisbert, entre otros trabajos.

¹⁰En parte la recuperación de tales textos se debe a Emilio Carilla (1961), quien recopiló cinco de los mismos (“En un hermoso día de verano...”, “En las

montañas”, “Mosaicos bizantinos. Zoe”, “Los viajeros” y “Zaghi, mendigo”) en la revista *Thesaurus*, precedidos de un análisis crítico. Los pasajes aquí citados de los cuentos de Jaimes Freyre, y que incluimos dentro del texto, están tomados de esta publicación. Con posterioridad se han dado a conocer otros relatos. El mismo ensayista argentino ha reseñado dos—”Bajo el granizo” y “El mal”? en un breve artículo aparecido en *La Gaceta* (1987). Estos cuentos los había insertado Jorge Ruffinelli en su edición de *Caras y Caretas*. El resto de los cuentos (“Ardua sentencia”, “La gesta del Conde Runoldo” y “Páginas íntimas. Infiel”) ha sido compilado por Lea Fletcher en su antología.

¹¹ Los años fueron inculcando en el escritor una recta conciencia social y política, de signo anchamente humanista (en la tradición abierta por Martí y que, entre los autores de su generación, no volvería a aparecer hasta principios del siglo XX). Fue así fervoroso admirador del utopismo social-cristiano de Tolstoi y, más tarde, mostró sus simpatías (sin llegar a la militancia) por el espíritu que animara la Revolución Rusa de 1917.

¹² En el terreno poético José Santos Chocano retrató también al indio ante el ceñudo capataz y cómo este le entrampaba con las deudas.

¹³ Según hemos anotado más arriba, característica del indianismo es la defensa e idealización del indio, que se proyecta hacia el pasado. Emilio Carilla observa que no es el indio contemporáneo el que ficcionalizan estas obras, sino el de la época precolombina, el indio del periodo de la Conquista o el de la época de la Colonia, en conjunción con el paisaje americano, casi siempre apegado a sus tierras o a sus costumbres y vidas. Además, sigue afirmando Carilla, como el autor suele ser un blanco, no se advierte todavía una abierta hostilidad hacia el explotador, por lo general identificado con el español (1975: 19). La nota indianista aparece en varios géneros literarios, no sólo en la novela y en el cuento; también en extensos poemas lírico-narrativos y en textos poéticos breves.

¹⁴ Se conocen dos versiones anteriores del mismo. Con diferente título—”Cuentos indios. El estribero”—fue publicado en dos ocasiones previas: en los periódicos argentinos *El siglo XX*, el 30 de diciembre de 1900 y el 16 de junio de 1901 en *El Sol*.

¹⁵ Con anterioridad a Pupo-Walker, otros muchos críticos habían venido subrayando lo que es ya un lugar común en las investigaciones sobre el cuento modernista: su mayor preocupación por los aspectos estilísticos en detrimento del

dinamismo propio del discurso narrativo; véase, por ejemplo, la introducción de Julio E. Hernández Miyares y Walter Rela a su antología de relatos (12).

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American "Modernismo"*. By Exquisite Design. Cambridge: Cambridge University Press, 1997..
- Botelho Gosálvez, Raúl. "Ricardo Jaimes Freyre en el modernismo americano". *Cuadernos americanos* (México D.F.) CLVI, 1 (1968): 238-250.
- Carilla, Emilio. "Jaimes Freyre, cuentista y novelista". *Thesaurus* (Bogotá) XIV, 3 (sept.-oct. 1961): 664-698.
- . Ricardo Jaimes Freyre. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- . *El romanticismo en la América hispánica*. 3TM ed.. II. Madrid: Editorial Gredos, 1975.
- . "Jaimes Freyre, cuentista". *La Gaceta* (Tucumán) (22 de marzo de 1987): 4.
- Cortés, Darío A. "Los cuentos de Ricardo Jaimes Freyre". *Cuadernos americanos* (México D.F.) CCLVI, 5 (sept.-oct. 1984): 197-206.
- Fletcher, Lea. *Modernismo. Sus cuentistas olvidados en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1986.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México: Editorial Grijaldo, 1985.
- Gisbert, Teresa. "Aproximación a Ricardo Jaimes Freyre". *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid) 239 (sept. 1969): 752-769.
- González Pérez, Aníbal. "Crónica y cuento en el modernismo". Enrique Pupo-Walker (coord.) *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Editorial Castalia, 1995: 155-170.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Gutiérrez, José Ismael. "Crítica y modernidad en las revistas literarias: la Revista de América de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre o el eclecticismo modernista en las publicaciones literarias hispanoamericanas de fin de siglo". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) 175 (abril-junio 1996): 357-383.
- Hernándezmiyares, Julio E. y Walter Rela. *Antología del cuento modernista hispanoamericano*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1987.
- Hinterhäuser, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Trad. de María Teresa Martínez. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.

- Jaimes Freyre, Mirena. "Universalismo y romanticismo en un poeta `modernista'". *Revista Hispánica Moderna* (New York) 31 (1965): 326-246.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. México: De Andrea, 1971.
- Marinello, Juan. *Sobre el modernismo. Polémica y definición*. México D. F.: UNAM, 1959.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. Antología. I, México-Buenos Aires: F. C. E., 1964.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- Pupo-Walker, Enrique. "El cuento modernista: su evolución y características". AA.VV. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*. Coord. por Luis Ñoigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1987. 515-522.
- Ruffinelli, Jorge. *Caras y caretas*. Buenos Aires. Editorial Galerna, 1968.
- Urelo, Antonio. "Antecedentes del neindigenismo". *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid) 268 (octubre 1972): 5-25.
- Yáñez, Mirta. *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.