

Reflexiones sobre el cuento criollista

FERNANDO BURGOS
University of Memphis

I. Territorio del cuento criollista: naturaleza, paisaje, expresionismo

En su ensayo «Nacimiento de la expresión criolla», José Lezama Lima nos recuerda que «En el banquete literario, el americano viene a cumplir la función del que realiza la prueba mayor. El americano traía a ese refinamiento del banquete occidental, *el otro refinamiento de la naturaleza*»¹. Aparte de las implicaciones que esta imagen tiene para una comprensión sobre los procesos de configuración del discurso artístico americano, la penetrante observación del escritor cubano nos lleva a reflexionar sobre la asociación inmediata que se ha tendido a establecer entre expresión criollista y naturaleza, término, este último, vinculado a la dimensión de un nuevo espacio —espontáneo o modificado— que se buscaba conocer con la consiguiente creación de un cierto complejo de significaciones que registrarían una dimensión especial y suficiente de lo *americano*. Mientras la zona espontánea o natural advenía en la representación de una fuerza telúrica envolvente y atractiva, la modificada lo hacía en su correspondencia con los planos de un incipiente escenario urbano. La primera de estas zonas fue predominante e invasiva en la conformación estética del criollismo.

La preocupación por colocar a la naturaleza americana en el cuerpo constitutivo de la narración, vino a hacerse prácticamente sinónima del discurso criollista. Esta naturaleza americana —identificable sobre todo por ese sentido de admiración con que el artista plasmaba un material que había que «desocultar» artísticamente— se poblaba de un registro literario que en cuanto a la estructuración de su fondo y forma narrativos privilegiaba el acceso a cos-

¹ *La expresión americana y otros ensayos*. Montevideo, Arca Editorial, 1969, pág. 79. La cursiva es nuestra.

tumbres, leyendas folklóricas, descripción de localidades rurales, marítimas junto con otras zonas típicas regionales, personajes del pueblo, escenas campesinas, rincones geográficos particulares así como las peculiaridades sintácticas y fonéticas del habla popular. Esta forma de expresión presente en el relato criollista no coincidía, sin embargo, con el propósito didáctico de los cuadros de costumbre ni con su tendencia a retratar lo local como identidad sui generis en el despertar de una sociedad cambiante. Tampoco se asociaba con la mirada amplia y dilatada que consumía el proceder descriptivo de un movimiento que pudiéramos llamar regionalismo, aun conscientes de lo polémico de la terminología.

El cuento criollista se acercaba más a un tipo de representación expresionista en cuanto a la intensidad de la captación de la naturaleza. Nunca se llegó, claro está, a un expresionismo puro en el que, por ejemplo, la fuerza focal de los elementos de la naturaleza quedara distorsionada o convertida en la mancha no figurativa del color aun cuando en las estampas narrativas de un narrador de obra criollista, Federico Gana, tituladas precisamente «Manchas de color», haya un intento particularmente destacado y sumamente creativo de tal representación. El cuento criollista participó de la estética del realismo sin que tal adhesión le impidiera abrirse a la radialidad de los componentes artísticos que ofrecía el desarrollo de la producción moderna hispanoamericana, literatura que se había desencadenado en las dos últimas décadas del siglo diecinueve con el surgimiento del modernismo. De allí que ambientes de naturaleza mítica o fantástica cuya fuente era normalmente la leyenda, podían ser utilizados también en el relato criollista. Si aceptamos este aspecto de sincretismo estético tampoco se verá como contradictorio el hecho de que un cuento criollista —de base realista en vistas al objetivo de penetrar en una zona artísticamente ignorada, el retrato de la vida de los pescadores en un pueblo del litoral, por ejemplo— podía traspasarse de una dimensión lírica.

La perspectiva que observa una convivencia natural del criollismo con las formas artísticas de la modernidad literaria responde a una actualidad crítica divergente de las primeras aproximaciones que tendían a verlo como un movimiento aislado o como una tendencia generacional adscrita a una representación naturalista, y además en su venero de tendencia antimoderna. Los procesos resultantes del despegue del arte moderno en Hispanoamérica germinaron en un medio completamente sincrético de productividad literaria, de suerte que el criollismo como modalidad estética, aunque crítico del modernismo, compartía la curiosidad de exploración de las varias manifestaciones creativas que precipitaban el suceder de un siglo moderno y discordante, innovador y nostálgico; marcas que permitían la coexistencia de posiciones estéticas contradictorias.

La actitud crítica del criollismo hacia el modernismo es una cuestión que debe ser examinada con cuidado. Cuando se hacía presente, la reprobación generalmente se dirigía a la lectura coeval del discurso modernista, en espe-

cial, aspectos del modernismo que aparecían como ajenos u opuestos al programa estético en cuestión. Por ejemplo, el escritor Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937), representante importante del criollismo venezolano, denostaba así al modernismo:

«No contemos pues con apoyo en nuestra tarea, ni aun con el de los que se ocupan de literatura: que a sus ojos, por la índole misma de nuestra tendencia, hemos de aparecer retrógrados, en estos días *de pleno fanatismo por el ideal cosmopolita*; pero no hay que desesperanzarse: es él una forma transitoria entre nosotros . . . los que hoy andan estropeando la idea para dar a la forma redondeces mórbidas, fingido nervio a frase muerta; y los otros, los que matan el verbo, el color, dando a la carne la triste transparencia de los cirios, imagen de sus almas anémicas; esos descoyuntadores de cerebros que son la doliente caricatura de un estado de demencia de las almas, *en no lejano tiempo buscarán nuestra filas huyéndole a la completa anulación de su obra*»².

Esta invectiva, sin embargo, se dirigía al concepto tipificado del modernismo que se manejaba; concepto creado por factores que podían oscilar desde una falta de conocimiento directo de la obra misma o la escasa distancia temporal que precedía su evaluación hasta la simple corporeización que habían alcanzado las formas lexicográficas popularizadas del modernismo. A la luz de los estudios revisionistas existentes sobre los movimientos literarios que confluían entre 1875 y 1930, es claro que así como el cosmopolitismo del modernismo fue más bien una afirmación de lo americano, el acento del criollismo en lo autónomo y regional no proclamaba una negación de la universalización de esa expresión nativa.

Por otra parte, la misma obra de Urbaneja Achelpohl no escapaba a la confluencia de los movimientos artísticos que se vivían entonces, incluyendo momentos de una prosa de cauces líricos cuya fuente como se sabe provenía del modernismo. La diversidad de fases estéticas en el cultivo del cuento del escritor venezolano se anota en el siguiente comentario:

«Tal como señala José Fabbiani Ruiz, autor de las mejores páginas críticas sobre los cuentos de Urbaneja Achelpohl, el conjunto de sus narraciones cortas y de pequeños cuadros descriptivos o de tono lírico sigue una línea de desarrollo que va de iniciales miniaturas de gusto decadente, caracterizada por impulsos formales y emocionales de corte modernista, a relatos de creciente orientación realista, dados a la captación esencial de ambientes rurales»³.

² Luis M. Urbaneja Achelpohl. *El criollismo en Venezuela en cuentos y prédicas*. Tomo I. Caracas. Editorial Venezuela. [1944-1945], pág. 3. El subrayado es nuestro.

³ Gustavo Luis Carrera, «Prólogo» en *Selección de cuentos* de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Caracas, Monte Ávila Editores, 1978, pág. 13.

Hemos observado anteriormente cómo la percepción existente tiende a fundir criollismo con naturaleza en una unidad relacionante apoyada por la universalidad de su recepción. Percepción valedera aunque no necesariamente crítica. La simbiosis de la actitud literaria criollista y del material de esta estética (la naturaleza) debe ser examinada también desde el proceso de su gestación, frente al cual se puede establecer que mientras el criollismo es discurso y tecnificación, es decir, artificio; la naturaleza es productividad pura y descontrol, es decir, creación. Recurso y fuente son parámetros que nos llevan ahora a reflexionar sobre la relación paradójica de ambos términos y la reexaminación de la percepción prevalente. Podemos partir de la presuposición de que en un cuento determinado aquellos materiales dispuestos a ser representados artísticamente tales como un bosque, una selva o un paraje campestre van a ser narrados desde un estado de óptima recepción creativa: un acto de creación en el cual el modo criollista podrá detectar el lujo de los sonidos, la variedad de las figuras, la intensidad de los colores, la geometría de las formas. Desde este ángulo, se le ha asignado al escritor criollista un estatuto fundante. Podemos ver, por otra parte, estos mismos espacios naturales como una productividad creativa *per se* cuyo retrato no podría lograrse sino por medio de un artificio técnico razonado, en cual caso la disposición criollista vendría a ser sólo la mediadora de la representación. Una manera de dirigirse a este perspectivismo la proporcionan las ideas de Lezama Lima contenidas en «Sumas críticas del americano», ensayo en el cual el escritor cubano sostiene que la fórmula del arte europeo de reducir el paisaje al hombre no resultaba en el caso americano cuando lo que se trataba de reducir al hombre no era el paisaje sino la naturaleza. La transición de la naturaleza al paisaje se daba por el artificio de la cultura y de la representación artística. Afirma Lezama:

«Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno... El paisaje es una de las formas del dominio del hombre, como un acueducto romano, una sentencia de Licurgo, o el triunfo apolíneo de la flauta. Paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre. Cuando decimos naturaleza el *panta rei* engulle al hombre como un leviatán de lo extenso. El paisaje es la naturaleza amigada con el hombre... ese diálogo entre el espíritu que revela la naturaleza y el hombre, es el paisaje»⁴.

La representación de una naturaleza totalizadora habría rebasado el campo estético del criollismo. Este movimiento literario hace desembocar la naturaleza en el hombre, modificada como paisaje. Retrato en el que los elementos de la naturaleza surgen ordenadamente como si el foco de la impresión criollista estuviera más pendiente del concierto del paisaje y en armonía con el resto de los elementos expresionistas del *tempo* narrativo. Hay, se podría decir,

⁴ *Op. cit.*, págs. 104-105.

un afán civilizador en la descripción de la naturaleza, una conversión a pintura, a paisaje deleitado por la carga de los recursos literarios que lo sostiene. Los textos cuentísticos que citamos a continuación pertenecen a Mariano Latorre, uno de los principales representantes del criollismo en Chile. Se apreciará en esos textos el cultivo de una prosa de perfiles sumidos en un intento perfeccionista, de factura sumamente proporcionada en la que la naturaleza no afecta la tranquilidad de la escritura; por el contrario, hay un sentido de dominio de la escritura por el que la naturaleza se adapta.

La composición pictórica en la armonía del color:

«De cuando en cuando espaciábanse los flancos de las cumbres, y entonces el pasto, de un intenso verdor de terciopelo, que el viento rizaba como una laguna esmeralda, refulgía al sol con tonalidades de oro, ribeteadas de sangre en las proximidades del arroyo»⁵.

El dinamismo de la transformación (nieve/agua) junto con la sinestésica comunicación de la fluidez y el sonido:

«En su base, y por encima de las masas de montes pelados, blanquea la nieve inhollada de ventisqueros y planchones. Su mismo corazón helado se deshace un poco más abajo en madejas espumosas, en blancos brazos de agua que se escurren por los altibajos de los cerros, formando regatos y torrentes y se juntan en el fondo de la hondonada en un riacho bullanguero que abandona el cajón, saltando en los peñascos o apozándose en los aguazales, en un loco deseo de huir de su cuna de nieve»⁶.

La disposición integral, cosmogónica de la naturaleza (pájaros /viento/frutos/vegetación):

«Y los pájaros de primavera, diucas, chincoles, tordos y zorzales que suben del valle a robustecer sus pulmones o a enrojecer su sangre, cuando apuntan las mil gramíneas de mallín y hojecen los hualles, hinchados de digüeñes, y enredan el viento las reticuladas ramas de los coigües o el puñado de verdes cascabeles de los hualos cordilleranos»⁷.

El trazado geométrico y funcional de los elementos naturales:

«La lluvia era un ángulo de gotas grises que el viento Norte empujaba hacia los cerros invisibles. A ratos se abrían las cortinas movilizadas de la niebla, y entre los desgarrones se perfilaban, casi fundidos en

⁵ Mariano Latorre, «La epopeya de Moñi» en *Algunos de sus mejores cuentos*, Santiago, Chile, Empresa Editora Zig Zag, 1957, pág. 23.

⁶ *Op. cit.*, pág. 22.

⁷ Mariano Latorre, «El difunto que se veló dos veces» en *Viento de mallines*, 2ª ed. Santiago, Chile, Empresa Editora Zig Zag, 1944, pág. 36.

la blanca garúa, desmochados esqueletos de robles o negros tocones carbonizados»⁸.

Los textos precedentes ilustran además sobre la cuestión relativa a procedimiento literario y propósito artístico con la que se enfrenta una estética determinada. El criollismo hacía suyo el proyecto denominador de lo *americano* o de los países americanos que reflejaban esa esencia, y no hay duda de que este es el espacio que brota del cuento criollista: digüefnes, coigües y hualos cordilleranos no provenían de la tradición europea sino de la observación directa del suelo americano y que podía llegar incluso a identificarse con la idea de nación (el criollismo argentino, el criollismo chileno, el criollismo venezolano, etc.). Frente a ese encuadre ideológico del criollismo, se encontraba el problema de la tecnificación que acarrearía la visión de mundo y objetivos del criollismo y es allí donde éste, no resuelve la definición por lo autóctono.

En los pasajes de los cuentos citados, el procedimiento técnico y la convocación particular del lenguaje, a diferencia del modernismo, no se aleja de la convención literaria. Es decir que la preferencia por lo autóctono, esa necesidad de que la naturaleza criolla fuera por fin pieza fundamental del imaginario americano no se iba a corresponder exactamente con el encuentro o necesidad de búsqueda originales del medio artístico. La incorporación del lenguaje popular ocurre sólo en los diálogos con lo cual disminuyen las posibilidades de encuentro de un modo autóctono a nivel narrativo. Ver este aspecto como inconsistencia en la realización del cuento criollista no es particularmente productivo desde nuestra actualidad, sobre todo cuando sabemos que su producción coexistiría con intensas fases de la sensibilidad moderna y que los procedimientos estilísticos de varios autores criollistas dejaban, aun cuando disparejamente, permearse por el de estéticas abiertamente alejadas del criollismo.

La revisión de este aspecto nos sirve sí para entender los puntos de debilidad a los que se exponía esta estética y la génesis de un enjuiciamiento crítico que se refería a la actitud más bien desapegada del criollismo en el conocimiento de lo americano. En esta perspectiva crítica de apuntar a los aspectos no logrados, el criollismo habría descendido a la base de lo americano de un modo aséptico, distante, sin llegar a la penetración íntima de la esencia americana. La retórica convencional del procedimiento habría reemplazado ese intimismo de la visión tan necesario para alcanzar un conocimiento verdaderamente profundo. Esto explica que en la década de los cincuenta el escritor chileno Manuel Rojas se preguntase si era acaso la «intención didáctica» un estorbo en el logro de la obra del escritor criollista Mariano Latorre, agregando que «En buenas cuentas, lo que como escritor puede haberlo perjudicado es, más que nada, el desconocimiento sensible de lo que quería mostrar y

⁸ Mariano Latorre, «On Dani y la yunta robada» en *Viento de mallines*, 2ª ed. Santiago, Chile, Empresa Editora Zig Zag, 1944, pág. 67.

enseñar»⁹. Manuel Rojas, sin embargo, destacaría el «aporte valioso» de la obra de Latorre con lo cual quedaba en claro que este examen de discernimiento no estaba animado por la intención de destruir, rebajar, o desconocer los méritos de la propuesta criollista.

Lo que estas y otras observaciones valorativas sobre este movimiento transmitían era una preocupación por el balance entre la dirección o proyección global del criollismo y el desenlace de su resultado artístico. Es decir que no se trataba de una inquietud referida a la falta de observación del paisaje americano sino al sentido de compromiso del arte y grado de participación del escritor mismo en la incorporación artística de esa realidad. Es necesario tomar en cuenta también que cuando se habla de la naturaleza o paisaje como *referente inmediato del criollismo*, el significado es el de todo el universo que lo significa, es decir, no sólo geografía y vegetación sino seres humanos, tipos, habla, costumbres, y verbalización psicológica de ese ámbito, por lo cual el paisaje urbano también quedaba potencialmente incluido en la óptica criollista. Así como el modernismo sufrió los embates del reduccionismo —la percepción de ser un movimiento «escapista», por citar una de tantas reducciones—, el criollismo pudo ser igual e injustamente categorizado como una simple fotografía localista. Asimismo, la idea de que los parámetros de lo urbano y lo rural podrían decidir la instalación de la obra dentro de una estética determinada, llevó equivocadamente, en un principio, a reclamar como criollistas, mundonovistas, o regionalistas textos como *La vorágine* (1924), *Don Segundo Sombra* (1926), *Doña Bárbara* (1929) y otros, haciendo caso omiso de los planos de modernidad de estas obras. Parece difícil hoy entender que consideraciones relativas al predominio de un espacio narrativo determinado o cualquier otro aspecto del texto cuya relevancia fuese sobredimensionada —la presencia de la naturaleza o de la ciudad, por ejemplo— pudieran haberse manejado como determinantes principales de identificación estética de una obra puesto que cualquiera fuese el resultado de la categorización, era el movimiento artístico mismo el que se reducía. El registro impresionista de este tipo de juicios refleja sin duda el estado de la crítica y el aparato conceptual de su discurso (o la falta) en la fase histórica en que fue vigente, sirviéndonos de otra parte como punto de partida para una visión que pueda ofrecer la diferencia desde un ángulo integral.

El transcurso de un siglo —desde que se produjeran las primeras manifestaciones del cuento criollista a fines del siglo diecinueve— ofrece la ventaja de ubicación panorámica respecto de su trayectoria. En el caso de la literatura chilena tenemos hacia fines de los veinte la polémica entre criollistas e imaginistas que imprimiría aún más significación al rol artístico del relato criollista. Veinte y cinco años más tarde, también en Chile, críticos y escritores se aproximaban a este fenómeno de un modo revisionista en torno a lo que se

⁹ Manuel Rojas, «Aproximaciones a Mariano Latorre» en *Algunos de sus mejores cuentos* de Mariano Latorre, Santiago, Chile, Empresa Editora Zig Zag, 1957, pág. 18.

denominaría «querella del criollismo», debate que parecía definir una toma de posición de partidarios y detractores. Como programa estético el cuento criollista captó la conformación de originalidad artística en la representación de un paisaje de expresión desbordante. Se accedía así a una fuente de imaginación y creatividad que no había sido explorada en la literatura hispanoamericana. Al mismo tiempo, los cuentistas criollistas percibían en esta fuente una base relacionante como rasgo caracterizador de lo americano. Allí residía el propósito artístico del espíritu criollista. Por otra parte, el encuentro de una escritura propiamente criollista así como la participación del criollismo en un medio estético sincrético son cuestiones a la luz de las cuales debe visualizarse el problema de propuesta, realización y logro artísticos del cuento criollista.

II. Bases estéticas del cuento criollista: revisión de un concepto

La tentativa de acercarse al campo de componentes artísticos que involucró la realización del cuento criollista nos lleva necesariamente a una revisión de los planteamientos críticos del movimiento literario que generó esta producción. Un conocimiento del ideario estético criollista podrá arrojar luz sobre la cuestión del género cuentístico como práctica así como una visión más íntima sobre los planos ideológicos en los que éste se apoyaba. Nos abocaremos en este apartado, por consiguiente, a una revisión del concepto criollismo, acudiendo para ello a una trazado historiográfico tanto de vertientes que se registraban coevalmente de parte de los propios autores como de la evaluación que la crítica literaria inmediatamente posterior hiciera al respecto.

En su trabajo «Criollo: definición y matices de un concepto», publicado por primera vez en 1951, José Juan Arrom llegaba a una caracterización de la literatura criollista luego de haber trazado la evolución del término criollo cuya utilización primera nos indica Arrom habría correspondido a la del cronista Juan López de Velasco hacia los años 1571-1574 en México. Arrom demuestra los cambios históricos que fue experimentando el concepto criollo, recorrido en el que los soportes culturales más visibles de esta noción referían a lo americano y a lo nacional. La afirmación de las nacionalidades en el siglo diecinueve habría dado lugar finalmente a la asociación de lo criollo con los aspectos más autóctonos de una nación, frente a lo cual señalaría Arrom: «De ahí que la literatura criollista sea, en gran parte, una literatura de carácter rural en la que predomina el paisajismo y la descripción de ambientes y tipos locales»¹⁰.

A fines del siglo diecinueve, el escritor venezolano Luis M. Urbaneja Achelpohl intentó destacar las bondades de la literatura criollista definiendo el

¹⁰ José Juan Arrom, «Criollo: definición y matices de un concepto» en *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1959, pág. 25.

concepto a través de la fuerte esencia americanista que éste contenía y confrontándolo, para resaltar esta dimensión americana, con las tendencias cosmopolitas o foráneas del modernismo. La defensa de una literatura de carácter americanista, la expone Urbaneja Achelpohl en los textos «Sobre literatura nacional» y «Más sobre literatura nacional» que escribió en 1895. En ellos va a resaltar primeramente, con la retórica de un manifiesto literario, la defensa que él emprende de este arte «hoy como ayer venimos a abogar por el arte esencialmente americano»¹¹ para encontrar luego un canal definitivo de dirección de lo americanista en la construcción de una literatura nacional:

«Nada más hermoso que el objeto del americanismo: ser la representación sincera de nuestros usos, costumbres, modos de pensar y sentir, sujetos al medio en que crecemos, nos desarrollamos y debemos fructificar... En la presente cuestión literaria, no sólo está interesada nuestra dignidad, sino la fibra legal de la Patria; pues un pueblo que no posee la manera genuina de expresar sus sentimientos no tiene derecho alguno a aspirar a un puesto en la armonía universal. Entre los varios medios que cuentan los pueblos para el sostenimiento de esa fibra, es quizás el cultivo de una literatura nacional el de mayores resultados...»¹².

En el cuento «Flor de las selvas» de 1898, en el marco romántico del relato de amor trágico, el escritor venezolano pone ya en práctica esa veta criollista a través de la cual la expresión nativa de lo americano se ubica en primer plano. Los atributos de la protagonista Juana-Vicenta se plasman con una marcada asimilación telúrica, como si tierra, naturaleza y personaje fueran una sola identidad: «La tierra negra da buen grano, y Juana-Vicenta, era prieta y acanelada como un grano de mazorca cariaquita, hacendosa como la hormiga y más trajinadora que una erica»¹³.

En 1902 Ernesto Quesada publica *El criollismo en la literatura argentina*, ensayo polémico cuya perspectiva ideológica criticaba la noción de que lo considerado popularmente como lo criollo pudiera representar típicamente lo nacional, cuestionándose por tanto la significación de originalidad de la expresión criollista. El ensayista argentino se refería especialmente a la literatura gauchesca, y sus ideas no se volcaban tanto en cuestiones de estética ni en el debate del criollismo como concepto artístico de fondo sino más bien en una discusión del habla, los dialectos populares y la constitución del idioma nacional. Este enfoque en un aspecto circunscrito del criollismo y dirigido sólo hacia la expresión de la literatura gauchesca, resultaba en una evaluación negativa: «El criollismo literario es hoy, por eso, una faz artificial de

¹¹ Luis M. Urbaneja Achelpohl, «Sobre literatura nacional» en *El criollismo en Venezuela. En cuentos y prédicas*, Tomo Primero, Caracas, Editorial Venezuela, 1944, pág. 3.

¹² Luis M. Urbaneja Achelpohl, «Más sobre literatura nacional». Op. cit. págs. 7, 10.

¹³ Luis M. Urbaneja Achelpohl, «Flor de las selvas» en *Selección de cuentos*, Comp. Gustavo Luis Carrera, Caracas, Monte Avila, 1978, pág. 29.

nuestras letras: es un pálido reflejo de una sombra»¹⁴. En la presente revisión del ideario criollista, el ensayo de Quesada es más significativo como la fuente y contexto de los comentarios que suscitaría y en los que participarían varios intelectuales de la época, incluyendo la figura de Miguel de Unamuno, quien en carta fechada en Salamanca, el 11 de enero de 1903 le daba a conocer a Adolfo Casabal su afición por el tema del criollismo: «Muy señor mío: Hace unos días recibí su tarjeta con el anuncio de *Estudios* y hoy recibo estos. El número que me envía es interesantísimo y una excelente prueba de lo que la revista debe ser. Trátase en él un asunto que me interesa y es el del *criollismo*»¹⁵. Luego en una carta abierta, en la que tiene en cuenta los comentarios de Quesada y de escritores como Francisco Soto y Calvo, Unamuno se extiende sobre la cuestión del idioma nacional sosteniendo que era erróneo ver la creación de nuevos términos y el surgimiento de dialectos o jergas como un peligro para la unidad del idioma puesto que la diferencia y la variedad eran modos de enriquecimiento de la lengua, la cual siempre seguiría funcionando en el contexto de una unidad prevalente: «Por fuerte que pueda llegar a ser la tendencia a la diferenciación, la tendencia a la integración será mayor»¹⁶. Indirectamente, Unamuno reconocía en el criollismo el ejercicio creativo de un potencial diferenciador y productivo. Este texto de Unamuno así como los de los argentinos Eduardo Wilde, Francisco Soto y Calvo, Miguél Cané, Carlos A. Estrada, y Alberto del Solar se recopilaron en 1983 en el libro *En torno al criollismo*, a cargo de Alfredo Rubione. La publicación de los ensayos de Ernesto Quesada *El problema del idioma nacional* (1900) y *El criollismo en la literatura argentina* habían suscitado esta polémica.

El debate de los años veinte en Chile entre imaginistas y criollistas forzaría a Mariano Latorre a aceptar la realidad del criollismo como expresión literaria de la cual había que hacerse cargo y definirla. En un comienzo, le había parecido al escritor chileno que la creación del término criollista indicaba solamente el simplismo de un discurso crítico poco riguroso como el del periodismo para calificar a obras que carecían de lo universal y de los elementos esenciales del proceso imaginativo; de allí que Latorre se dirigiera primeramente al cuestionamiento del uso del término criollismo sin admitir su adhesión a una escuela o movimiento que comportara esta estética. En su ensayo *Autobiografía de una vocación* se puede ver claramente que Latorre no veía su propia obra como criollista: «Y si algunos merecen el calificativo de criollistas son los escritores de costumbres que no pintan paisajes, sino que componen cuadros de género, con diálogos populares y un telón de fondo, un árbol *ad*

¹⁴ Ernesto Quesada. *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires. Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos. 1902, pág. 101.

¹⁵ «Sobre el criollismo» en *En torno al criollismo*. Ernesto Quesada «*El criollismo en la literatura argentina*» y otros textos, Alfredo V. E. Rubione, comp. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, págs. 277-278.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 280.

hoc y un atardecer de final de acto»¹⁷. Ser criollista podía implicar una etiqueta de injusto descrédito. Paulatinamente, sin embargo, Latorre acepta la expresión «ya que desterrar el cómodo término es casi imposible»¹⁸. Despegarse del término criollista para la obra que Latorre y otros autores coevales creaban no sólo era imposible sino que además se utilizaba como el punto de referencia de una estética hacia el cual los llamados escritores imaginistas reaccionaban. En su ensayo *Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*, Latorre expondría críticamente la noción más conocida del criollismo que había sido difundida por el periodismo. Este lo había asociado a una especie de costumbrismo interesado especialmente en la descripción del paisaje rural. Mariano Latorre rechaza esta caracterización reductiva del criollismo, indicando que «los escritores criollistas son los intérpretes objetivos o psicológicos de la vida chilena en los campos y en las ciudades»¹⁹. Llega así a la propuesta de una estética abierta y amplia en la cual cabe tanto el paisaje urbano como la incorporación de lo psicológico de la representación. El criollismo bien entendido debía para Latorre «diferenciar al paisaje y al hombre»²⁰, con lo cual se entraba verdaderamente en el rincón de lo universal.

El libro *El criollismo* publicado en 1956 incluye tres ensayos de revisión sobre el tema que nos ocupa: «La historia del criollismo» de Ricardo Latcham, «Aspectos del criollismo en América» de Ernesto Montenegro; y «En torno al criollismo» de Manuel Vega. El ensayo de Latcham clarifica dos aspectos que le parecían fundamentales al crítico chileno. Primero, la necesidad de establecer la existencia de una literatura criollista producida en el siglo diecinueve que debe separarse de las expresiones criollistas genuinas que comenzaron a manifestarse a principios del siglo veinte. En las expresiones criollistas del siglo diecinueve habría prevalecido el paisaje campesino en la perspectiva de una visión costumbrista o localista mientras que en el criollismo ya definido como expresión estética había una consciente preocupación artística por la plasmación de lo autóctono con utilización de técnicas realistas y naturalistas. Lo autóctono, por cierto, trascendía la limitación de referirse exclusivamente a lo rural. Segundo, el criollismo genuino se habría manifestado en Chile a través de dos movimientos: la generación de 1900 a la cual Latcham adscribe entre otros a los escritores Baldomero Lillo, Federico Gana, Diego Dublé Urrutia, y Manuel Magallanes Moure; la generación de 1910 en la que incluye a autores como Eduardo Barrios, Pedro Prado, Mariano Latorre y Fernando Santiván. Latcham reconoce en el naturalismo y en el realismo dos fuentes estéticas que inicialmente sirvieron de apoyo a la constitución del criollismo, el cual llegó a configurar su propia expresión en la integración de estas fuen-

¹⁷ Mariano Latorre. *Autobiografía de una vocación. Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*. Santiago. Chile. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. s.f. [1955], pág. 39.

¹⁸ *Op. cit.*, pág. 84.

¹⁹ *Op. cit.*, pág. 84.

²⁰ *Op. cit.*, pág. 81.

tes con formas peculiares originadas desde el propio medio artístico. El tratamiento original de lo autóctono que emprendió el criollismo contribuyó con un conocimiento único cuya significación en la literatura chilena es clara para Latcham:

«El criollismo descubrió un mundo intocado por los escritores chilenos del siglo XIX: el paisaje rural que pintó admirablemente el Padre Alonso de Ovalle en su *Histórica relación del reino de Chile*. También ensanchó, y esto a menudo se olvida, el campo de la visión de la novela de ciudad, haciéndola más recia, auténtica y humana...»²¹

En lo que respecta al aporte estético y estilístico del criollismo, Latcham ilustra con una multiplicidad de ampliaciones artísticas y de repercusión cultural operadas por esta expresión literaria:

«El criollismo dejó otro impacto en la mentalidad nacional: el escritor ensanchó sus registros expresivos, enriqueció el lenguaje, diversificó los asuntos, emblematizó a su raza en tipos populares como huasos, arrieros, campesinos de la gleba, astutos bandidos, contrabandistas, marineros del litoral, individuos trashumantes, rotos de la ciudad, inquilinos sumisos y fatalistas, mineros de Lota, de El Teniente, calicheros o peones de la pampa, gentes venidas a menos de la capital, pintadas por Maluenda, calaveras y bohemios, pintores y artistas, evocados por Santiván y Barrios. También se perfilaron otros problemas: la ansiedad del sexo y las limitaciones del ambiente...»²²

La valoración positiva de Latcham era medida pues también advertiría sobre el «exceso documental» del criollismo y el hecho que un movimiento literario puro, sin la coexistencia con otras formas artísticas o el trasvasamiento de estilos, difícilmente sobreviviría la tendencia sincrética de la expresión americana.

En el segundo ensayo del libro *El criollismo* se discute este concepto literario de un modo genérico, refiriéndose a su aplicación hispanoamericana. Desde la partida esta expresión es vista como «un concepto histórico, un fenómeno social y una modalidad literaria»²³ cuyo despertar se vincula a una reacción a los modos culturales que traían las corrientes de inmigración. El desenlace del criollismo se refiere al encuentro de lo americano, pero descartando el intento de convertir esta expresión en un movimiento literario nacionalista, léase, chovinista: «Por mi parte, concibo la literatura criolla como brote natural del suelo en que se ha nacido, y también como punto de arran-

²¹ Ricardo Latcham, «La historia del criollismo» en *El criollismo*, Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1956, pág. 26.

²² *Op. cit.*, pág. 30.

²³ Ernesto Montenegro, «Aspectos del criollismo en América» en *El criollismo*, Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1956, pág. 57.

que de un arte nacional, aunque no necesariamente nacionalista»²⁴. De aquí que el acercamiento de Montenegro al criollismo fuera hecho como el de un concepto amplio que podía manifestarse a través de varias vertientes. Esta posición de Montenegro explica asimismo el hecho de que no le pareciera apropiado el uso del término criollista como clasificación uniforme. Es decir que escritores como el chileno Pedro Padro, el uruguayo Carlos Reyles, y el venezolano Manuel Díaz Rodríguez no podían denominarse criollistas a secas en su parecer. En la obra de estos escritores se habrían plasmado elementos y temáticas criollistas dentro de otras estéticas globales de tendencia cosmopolita y de resolución imaginista. Montenegro ejemplifica sí con obras paradigmáticas del criollismo como en el caso de *Martín Fierro* de José Hernández, pero le parece problemática la idea de ver en el criollismo una escuela ya que ello implicaba un modo limitado de aproximarse a la obra literaria. El criollismo utilizó lo documental, trascendiendo luego a otras dimensiones de acuerdo con la peculiaridad cultural del país. En este sentido, se puede indicar que Montenegro veía en el criollismo una disposición más integral y comprensiva de realización:

«En su sentido más abarcador, el criollismo lo comprende todo, desde la invitación de Emerson a establecer una forma de culto religioso individual en consonancia con el hombre nuevo de América, que ha de adorar a Dios a su modo, hasta el criollismo radical de Thoreau, que se declara por la entrega total del cuerpo a los dictados de la naturaleza americana y la del espíritu a los genios tutelares de la humanidad. Cada pueblo añade así su propio concepto de lo criollo y su manera de expresarlo»²⁵.

Como se deja ver en la cita precedente, para Montenegro, el radio de acción del criollismo era amplio y su definición no quedaba sujeta al modo asumido por un país determinado. La captación de lo esencial americano se enriquecía en esa acción plural y diversa en la cual se puede apreciar la conexión filosófica de la propuesta criollista. El último ensayo de Manuel Vega confronta el hecho de que la literatura clásica enfocaba al hombre como abstracción sin el contexto de su medio mientras que la literatura contemporánea en la que participa el criollismo le da valor literario al entorno, siendo en esta instancia donde el paisaje adquiere una relevancia fundamental: «El paisaje tendría, pues, un alma, y sería esta compleja»²⁶. Vega se refiere luego al criollismo en Chile deteniéndose principalmente en Mariano Latorre, figura que le parece fundamental en la creación de una obra plenamente criollista de vengero realista y por la cual el «alma» del paisaje, es decir, la relación dialogada de hombre y naturaleza es capaz de mostrar el carácter esencial de un pueblo determinado. Mariano Latorre animaría

²⁴ *Op. cit.*, pág. 63.

²⁵ *Op. cit.*, pág. 75.

²⁶ Manuel Vega, «En torno al criollismo» en *El criollismo*, Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1956, pág. 110.

además nos dice Vega la querrela de los años veinte entre la tendencia criollista e imaginista, esta última representada por Salvador Reyes. Finalmente, Vega visualiza la importancia del criollismo en cuanto al legado de su tradición:

«En esta gran polémica, provechosa para nuestra cultura, que se ha levantado a propósito de la literatura denominada criollista, puede llegarse a la siguiente conclusión: la descripción, detallada o no, del gran escenario, físico o natural, en que se desenvuelve nuestra nacionalidad, tiene y tendrá cada vez mayor importancia, en el futuro, para el conocimiento y la apreciación psicológica e histórica de los elementos humanos que en dicho escenario se mueven, de acuerdo con esa simbiosis que se produce entre el hombre y la tierra, según Paul Valéry»²⁷.

Para Vega, las obras de factura criollista vendrían así a revelarse aun más significativamente en el espectro de toda una trayectoria literaria. La distancia histórica era la que iba a permitir observar la riqueza de su aporte: un conocimiento directo del «alma» o esencia de lo americano que el criollismo logró caracterizar.

III. Mariano Latorre y el cuento criollista

La obra cuentística de Mariano Latorre (1886-1955) es particularmente representativa en el estudio de las vertientes del cuento criollista chileno. De hecho, la presencia de la obra de Latorre en las letras chilenas marcó la identificación del criollismo como escuela; Homero Castillo llamó al escritor chileno «el padre del criollismo». Como figura epónima, Latorre no pudo apartarse de la polémica suscitada por este movimiento literario, participando activamente en su discusión. Nos hemos referido anteriormente en este trabajo al texto que registra la posición teórica de Latorre, «Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo» (Conferencia leída en 1954 y publicada en 1955). De modo tangencial tocó también el tema del criollismo en «Autobiografía de una vocación» (Discurso leído en 1953 y publicado en 1955), texto en el cual reflexiona sobre el deseo «místico» de penetrar íntimamente en el paisaje de su país y la misión de darlo a conocer:

«Y al observar esta disparidad entre una enseñanza sin savia y un pueblo que era superior a ella, se despertó en mí un afán casi místico de viajar por todos los rincones de mi tierra, conocer paisajes y hombres por mis propios ojos y no a través de libros o referencias y, por último, verterlo en novelas, cuentos o ensayos y darlo a conocer a los propios chilenos y a los estudiantes»²⁸.

²⁷ *Op. cit.*, pág. 125.

²⁸ Mariano Latorre. *Autobiografía de una vocación. Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*. Santiago, Chile. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. [1955], pág. 50.

Propósito que Mariano Latorre cumplió a cabalidad en novelas como *Zurzulita* (1920), *On Panta* (1935), *Ully* (1954) así como en sus libros de cuentos entre los que destacan *Cuentos del Maule* (1912), *Cuna de cóndores* (1918), *Chilenos del mar* (1929), *Hombres y zorros* (1937), *Viento de mallines* (1944), *La isla de los pájaros* (1955), y la selección *Algunos de sus mejores cuentos* (1957). El criollismo en la práctica escritural de Latorre fue más allá de la idea de reflejo de costumbres de una localidad determinada. En el caso del escritor chileno hay más bien un viaje en el alma de la naturaleza, la cual convertida en paisaje artístico plasma la psicología de comunidades e individuos. Latorre no separó la naturaleza de la experiencia humana. Entró en ambas a través de un concepto artístico de formulación universal y no de una escuela literaria lo cual le dio un carácter plural a su obra. La sumaria revisión de los cuentos que hacemos a continuación muestra que la plástica narrativa de Latorre recibía el impacto de estéticas confluyentes, llegando a una ejecución multívoca de su propuesta. Se hace evidente en su obra cuentística una rica variedad de planos, aspecto retratado en sus propias palabras: «Pluralidad de rincones y pluralidad de almas en cada rincón»²⁹.

En el cuento «La miel del rico», incluido en *Algunos de sus mejores cuentos* (1957), dos niños compiten por la posesión de una colmena silvestre que se encuentra en un pellín, árbol típico del paisaje sureño de Chile. El árbol es derribado por el hacha del niño cuya fuerza semeja la de la naturaleza, el indio Huira: «El estil lustroso del hacha y su espejeante uña de acero prolongan el musculoso brazo del mapuche»³⁰. La enemistad inicial de ambos niños –Chilo y el indio Huira– cede al objetivo común de disfrutar de la miel del panal, y entre la fuerza del muchacho que conquista el árbol y la astucia del otro quien sabe que el humo sirve para alejar a las abejas logran acceder al fondo de un descubrimiento presentado como la delicia de un pequeño tesoro en el cuento. La tensión narrativa es tenue aunque hábilmente sostenida por el sentido de pasión, misterio y aventura con el que los niños se entregan al propósito de conquista de la naturaleza. Como trasfondo de la aventura adolescente presencia la pintura de un paisaje inconfundible. La invocación intermitente de expresiones de la vegetación y ornitología del sur de Chile tales como maquis, pellines, diucas, chucaos, tiuques deja percibir el subtexto de una energía sin la cual se anularía el conflicto de los protagonistas. Estos, a su vez, son fuerzas del medio susceptibles de responder instintivamente al suceder de la naturaleza: «Su cuerpo elástico se recoge, de pronto, sobre sí mismo»³¹, o de mimetizarse con ella: «[Chilo] Está sobre un tronco seco y sus pardos harapos se confunden casi con la madera amorenada por el sol»³².

²⁹ Mariano Latorre. *Chile país de rincones*. 6ª ed. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag, 1969, pág. 6.

³⁰ Mariano Latorre. *Algunos de sus mejores cuentos*. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag, 1957, pág. 41.

³¹ *Op. cit.*, pág. 41.

³² *Op. cit.*, pág. 40.

La caracterización de los niños acentúa lo primitivo, atribuyendo su triunfo final sobre la naturaleza a la simbiosis de la constitución recia del indio Huira y de la sagacidad espontánea de Chilo en respuesta a la conformación de plenitud y vitalidad del paisaje. Hay, también, notas de realismo en el cuento, por ejemplo, en el intercambio de reprensiones entre los niños, particularmente el de Chilo hacia el indio Huira, el cual en una instancia llega a ser ofensivo: «Indio *guata tregua, güeñi lairón, cara e costra e maqui*»³³. Predomina, sin embargo, el tono de exaltación poética del paisaje con el cual se ha inaugurado el cuento:

«Alba fresca entre los altos robles. Chillar de diucas en los arrayanes y maquis. Chillar interminable, cada vez más nutrido, más penetrante, a medida que la claridad se va tiñendo de oro. Balar de ovejas en el corral, a espaldas del rancho»³⁴.

La escritura torna hacia la naturaleza con un éxtasis místico desde el cual el color y el sonido fluyen armoniosamente, trayendo consigo una esencia integradora:

«La luz dora ya las cimas verde-claras y el alba se disuelve en el chorro líquido del sol. Oyese el arrullo de las torcazas y madrugadoras y en el seno del bosque ríen los *chucaos* y gargarizan las *gallaretas* con el agua fangosa del estero»³⁵.

La actitud poética de la narración infunde vida al paisaje e inflama el espíritu de pasión y lucha de los personajes, lo cual va a crear correspondencias de diverso orden. La más visual ocurre luego que uno de los niños obtiene finalmente el trofeo de la miel; arriesgada empresa alcanzada a través de arduo esfuerzo. En este punto, el sol se detiene con el efecto de una contemplación en la que se retrata nuevamente el sentido de unidad de la naturaleza. Así como en la escena de apertura del cuento, la narración vuelve a mostrarse gozosa, iluminando todos los ángulos de la descripción:

«Mete la mano en el agujero y saca, hundiendo sus dedos en la cera dócil, una paleta resplandeciente de dorada miel. El sol se detiene un instante en este prodigio de la selva, hecho de savia de la tierra y de su propia luz»³⁶.

Por otra parte, la muerte de las abejas da lugar al deleite de los niños. «No hablan el indio y el niño. Bajo el aletear de las abejas moribundas, tragan

³³ *Op. cit.*, pág. 42.

³⁴ *Op. cit.*, pág. 38.

³⁵ *Op. cit.*, pág. 39.

³⁶ *Op. cit.*, págs. 44-45.

la miel del panal hasta adormecerse en el pasto, como bestias ahítas»³⁷. Correspondencia de contrarios excepto que en la representación de rasgos cercanos al panteísmo que Latorre plasma de la naturaleza tal contraposición es aparente. Su discurso se relaciona de un modo feliz con los elementos orgánicos del universo como si se tratara de un orden inquebrantable que sólo reclama la admiración de su belleza y la magnitud de su existencia. Así, en la imagen citada, muerte y provisión de alimento son instancias integrales del ciclo natural por lo cual no hay noción de culpabilidad en esta escena sino el transcurso de una temporalidad indiferente que sólo cumple con la llamativa expresión de la naturaleza: «Y las horas resbalan por su caras pringosas y sus vientres hinchados, lentas, imperturbables, luminosas»³⁸.

En el cuento «Y un filón de rojo raulí», también incluido en la colección *Algunos de sus mejores cuentos* (1957), se advierte preferencia por la utilización de una estética realista en vistas a la perspectiva social que reviste el tema de la explotación maderera en la selva del sur chileno. Se parte en este cuento así como en «La miel del rico», con un conflicto de enfrentamiento de dos personajes (y el grupo e intereses que cada uno representa) por la posesión de un producto de la naturaleza, pero a diferencia del cuento anterior el objeto de la disputa no puede ser compartido. Se trata del mundo adulto y del usufructo monetario de la naturaleza por lo cual uno de ellos debe necesariamente imponerse y vencer. Juan Azócar contratista de un aserradero en Huisapi, región del sur de Chile poblada de árboles de valiosa madera, dirige el trabajo de los obreros que talan el raulí y preparan en el aserradero la preciosa madera de este árbol para su entrega a la firma «Buques y Maderas». Azócar es notificado del hecho que José Henríquez también cree tener derecho a la explotación del raulí pues la mayor producción de éste se encuentra en terrenos fiscales y de que ha enviado a sus hombres con los medios para instalarse en esta zona y comenzar la explotación maderera. El escenario del enfrentamiento es preparado así con la inevitabilidad de un desenlace trágico. Azócar organiza a sus obreros, impide el avance del transporte que intentan los hombres de Henríquez, y hiere mortalmente a José María Mera, el matón a cargo del grupo enviado por Henríquez.

La filiación realista del cuento responde también al hecho de que la naturaleza se ve aquí robada y abusada. No hay un desafío entre el hombre y el ambiente que permita la continuidad del ciclo natural. La naturaleza es despojada irracionalmente sólo en vistas a la ganancia. Se ha roto el vínculo armonioso con la naturaleza lo cual explica los atributos humanizadores del raulí, dueño de un «rojo corazón», de «aromosa carne», y de una «frente verde clara». Ni Azócar, ni Henríquez, ni Mera son presentados de un modo positivo. El afecto se traslada más bien a las figuras de los niños que que deben sobrevivir en este medio y de los obreros del aserradero que frente a la deses-

³⁷ *Op. cit.*, pág. 45.

³⁸ *Op. cit.*, pág. 45.

peranza de su situación no tienen más alternativa que exponerse a la explotación de su trabajo:

«Por el momento confiaban como niños inexpertos en Azócar, y harían lo que él les ordenase. No por afecto, sino porque el azar los puso bajo su tutela y de él recibían el pobre jornal, suficiente para lo que ellos llamaban sus vicios: tabaco, azúcar y yerba. Y los que Mera contrató en Loncoche no se diferenciaban de éstos. No había entre ellos ninguna solidaridad de clase, tan doblegados estaban. Eran instrumentos de los capitalistas y explotadores de las tierras en formación»³⁹.

La figura femenina del relato, Brígida, no corre mejor suerte que la de los obreros. Su padre Anacleto Muñoz y ex propietario de la hacienda se ha visto forzado a dejarla allí como otro bien de consumo. Su existencia transcurre en un estado de resignación a su destino de haber sido «heredada» al nuevo contratista del aserradero, Juan Azócar. La crudeza de este escenario en el que los personajes marginales no pueden abandonar una situación que se repite continuamente coadyuva en el gráfico realismo de la narración con una nota de acento naturalista:

«El antiguo colono, a quien se le compraron las mejoras de la hijuela, dejó la hija con la rancho y los descampados, y la Brígida, sin protestas, pasó a ser la querida del contratista. Derecho de pernada que pagó el pobre Anacleto Muñoz a los explotadores de la selva»⁴⁰.

El paisaje no desaparece en este cuento, pero su presencia adquiere un tono más controlado aunque el flujo poético de su tratamiento es consistente con el estilo de Latorre en su obra narrativa:

«A las diez de la mañana, los ruidosos chaparrones se cuajaron en nieblas silenciosas. Acudían apresuradas y en ciega avalancha desde el lago, dormido en el fondo del valle. Atraídas el volcán como a gigantescas mariposas de blancas alas. Desgarrábanse en el mudo clamor de los palos quemados, les envolvían en sus elásticos cenadales y penetraban en alocado galope al seno oscuro de la selva virgen»⁴¹.

La metáfora de «Y un filón de rojo raulí» se construye en la herida roja del árbol cuya sangre derramada anuncia la de los hombres que destruyen la naturaleza por lucro y sin miramientos por el hábitat del que ellos son también parte. El realismo del cuento describe el hecho de la explotación maderera, la de los obreros y la complacencia institucional ante tal situación. Esta

³⁹ *Op. cit.*, pág. 60.

⁴⁰ *Op. cit.*, pág. 64.

⁴¹ *Op. cit.*, pág. 62.

perspectiva se distancia sí de la retórica de la literatura de protesta social (injusticia, clases sociales, capitalismo). El énfasis narrativo está más bien en la herida profunda de la naturaleza, en el apartamiento de su energía en la que ha caído el hombre. La escena en la cual «las cortezas rezumantes de savia» de los raulíes cortados, dejan ver «los dientes voraces de la sierra» convoca una imagen focal del cuento: la de una naturaleza humanizada con el rostro del dolor y la impotencia frente al de un instrumento destructivo operado por el hombre.

De la colección *Viento de mallines* (1944) destacan «El aspado» y el cuento que da el título a la colección. En «Viento de mallines», el narrador regresa después de veinticinco años de ausencia al lugar en el que transcurrió su adolescencia, un pueblo del sur de Chile cercano a la cordillera. La vuelta se propone como una recuperación del tiempo y del espacio que rápidamente se torna evasiva. Las personas ya no están y el recorrido no transmite necesariamente la emoción de la experiencia primera. Mientras mayor es el intento de aprehensión del pasado más profunda deviene la dimensión de la nostalgia. El tempo de la rememoración impone una modificación de la tecnificación narrativa a través de la cual se ausenta la noción de orientación anecdótica. Tampoco hay la búsqueda de una resolución climática. El yo que regresa advierte cambios y ausencias en medio de la débil esperanza de alguna permanencia, la cual parece provenir del lenguaje de la naturaleza:

«Y el puelche parecía hablar. Algo decía de rodados y de nieves, de ríos y de ganados. La inmensa cordillera respiraba así, aliviada del sol, arbozándose, al llegar la noche, en su obscuro poncho salpicado de estrellas»⁴².

La recuperación del pasado es conectada así a una poética concentración con un paisaje capaz de comunicar. La naturaleza se personifica esta vez en su actitud comprensiva y solidaria hacia el sentido de pérdida.

El cuento «El aspado» dispone de un tratamiento moderno de la tensión narrativa. Juan Pedreros, un bandido que huye de la justicia, se ha internado en la selva buscando refugio de sus perseguidores. Su escondrijo no lo protege sin embargo de los disparos de los soldados. Una bala se le ha alojado en el pulmón. El relato se inicia con la escena de la huida a través de una técnica de indeterminación narrativa. Salvo el término «salteador» no hay inicialmente antecedentes sobre la identidad del protagonista ni la razón de ser perseguido. La bala que lo hiere es el resultado de disparos al azar de los soldados, lo cual induce desde ya la duda del protagonista sobre la posibilidad de castigo divino:

⁴² Mariano Latorre. *Viento de mallines*. 2.^a ed. Santiago. Chile. Empresa Editora Zig-Zag. 1947, pág. 26.

«La bala de plomo que el azar dirigió hasta su escondite era un aviso del cielo ¿cómo pudo llegar hasta la patagua, escondida en la selva, sin que el cívico supiese adónde apuntaba?»⁴³

En el transcurso de la narración a través de rápidas referencias diseminadas a lo largo del cuento o de instancias del delirio del personaje herido se sabe de su destino desamparado, marginal y degradado. Abandonado por su madre, su andar por el mundo se aferra a un sentido de sobrevivencia primitivo en el que su conexión social más identificable es un escapulario de la Virgen que lleva al cuello: «Otras veces, se ve niño: recuerda el rancho donde fue recogido, el cajoncito del perro en que se crió hasta que los dos no cupieron y tuvo que abandonárselo al animal»⁴⁴. Pedreros —a quien la gente lo conoce por su apodo «el Picoteado» por las marcas que una enfermedad le dejó en la cara— procura ayuda de una conocida suya, una vieja curandera, sin resultados positivos. La herida empeora, la fiebre sube. Desesperado pero aún con fe en que la herida del castigo que lacera su cuerpo puede ser redimida en la penitencia, decide llevar la cruz en una procesión del pueblo. El vía crucis, poblado de imágenes de desolación, señala el episodio tensivo más elaborado del cuento: «El Picoteado levantó la pesada cruz, cuyas, aspas parecieron dos brazos gigantes que implorasen auxilio»⁴⁵. En este punto los tres momentos estructurales del cuento parecen fundirse en una sola imagen. La herida acacida azarosamente, el intento de sanarse junto con sus recuerdos y visiones, y la caminata con la cruz. Al mismo tiempo que Pedrero imagina su recuperación, su cuerpo desfallece y la procesión escenifica los pasos de la tragedia. El retrato tensivo impacta por su carácter de pintura expresionista en la que la imaginación de Pedrero queda aferrada al sentido de esperanza. Esto crea una resistencia interna —y de allí el logro moderno de la tensión cuentística— al desenlace ominoso de una realidad cada vez más precaria.

Otra veta cuentística explorada por Mariano Latorre es la relacionada a leyendas que colocan a la narración en las puertas de lo fantástico, lo cual se da principalmente en su relatos de escenario marítimo. El cuento «El pontón N.º 5», incluido en *Chilenos del mar y otros cuentos* (1945), ilustra sobre esta dirección de la obra cuentística de Latorre. El texto relata la historia de un buque inglés prácticamente destruido por un incendio que ha sido encontrado en Tierra del Fuego. Luego de ser remolcado a Punta Arenas es dotado de lo mínimo para servir de pontón, servicio que presta por treinta años. Cuando se descubre que una de sus bodegas se filtra y no se puede reparar se decide retirarlo de servicio, destruyéndole el fondo para utilizarlo como baliza. En medio de los preparativos se desata una tormenta y el buque logra «huir» de su destino con cinco marineros que han quedado atrapados en su interior. Se inicia

⁴³ *Op. cit.*, pág. 168.

⁴⁴ *Op. cit.*, pág. 177.

⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 184.

la búsqueda y se le encuentra eventualmente en el mismo lugar en que se incendiara; los marineros han resultado ilesos y son rescatados. Los términos artísticos de esta historia remiten a la base legendaria-fantástica de que el buque como elemento que ha llegado a ser una parte viva de la naturaleza oceánica está dotado de un alma que se rebela a su denigración hacia el final de su existencia:

«Como nunca, tuve la sensación de esta alma oscura que el mar y los hombres comunican a los navíos, alma silenciosa y torpe que sólo se manifiesta en los grandes instantes, ya enemiga y terrible como sumisa y generosa ante el destino. En la masa negra de ese casco aprobado al sur y fustigado por las rotas cadenas que él mismo rompió había un pundonor obscuro, igual al que palpita bajo el jersey sucio de todos los marineros del mundo»⁴⁶.

La transmisión de vaso comunicante entre la leyenda y lo fantástico es abordada de una manera más decidida y desafiante desde el punto de vista narrativo en el cuento «Miñimiñí llegó al Caleuche», incluido en la colección *La isla de los pájaros* (1955). La historia es narrada por un maestro de escuela, natural de Chiloé, quien advierte a un supuesto interlocutor que escucha el relato sobre los límites borrosos entre ficción y realidad que invade la conciencia colectiva del habitante de su comunidad: «Usted no ignora, señor, que el chilote vive entre la realidad y el mito, pero no olvida cuando es realidad y cuando es ficción, aunque, a veces, las confunda»⁴⁷. Este relator juega además con las nociones de realidad e irrealdad y la de su plasmación artística en un afán deliberado de provocar confusión cuando se trata de deslindar un plano del otro. Su pregunta retórica «Lo irreal contado como verdad es lo mismo que si hubiera sucedido alguna vez ¿No cree usted?»⁴⁸ le permite anticipar un espacio narrativo de especiales contornos y en el cual se crea el discurso necesario para viajar libremente entre leyendas y zonas de lo fantástico. El relato recuenta la historia de dos hermanos y la visita que uno de ellos hace a un barco encantado en el cual encuentra al padre, el capitán Soren, cuyo cuerpo ahogado en el mar luego de un naufragio nunca fue recuperado. La historia tiene por fuente la leyenda del Caleuche, un barco fantasmagórico y «mítico» tripulado por navegantes muertos en naufragios. Los dos hermanos y su perro viajan desde su casa a la escuela en un bote construido por su padre y la ayuda de ellos. Durante el viaje el paisaje comienza a difuminarse: «Inesperadamente, la masa de niebla patina sobre el agua. En pocos segundos ha borrado los contornos de las islas y hasta el mar mismo»⁴⁹. Este paisaje sin visibilidad permite el

⁴⁶ Mariano Latorre. *Chilenos del mar y otros cuentos*. 3.^a ed. Santiago. Chile. Empresa Editora Zig-Zag. 1954, págs. 148-149.

⁴⁷ Mariano Latorre. *La isla de los pájaros*. 2.^a ed. Santiago. Chile. Nascimento. 1959, pág. 63.

⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 64.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 74.

ingreso del bote en una zona irreal, vía por la cual uno de los hermanos se aproxima al conocimiento del Caleuche: «Y lo deslumbró, súbitamente, un enorme buque fondeado al abrigo de un cerro, cuyo casco era transparente como un cristal o como el hielo recién cuajado de las cordilleras»⁵⁰. El ambiente mágico cobra plenitud en la descripción de un espacio encantatorio: un barco de cristal, iluminado, con orquesta, celebración y tripulantes alados cuyo medio de comunicación «era una mezcla de grito de pájaro, de bramido de lobo, del silbo de culebra y risa de chucao»⁵¹. El bote es finalmente devuelto a la playa desde el mar abierto donde se ha producido el encuentro mágico con la ayuda de delfines y la intervención sobrenatural de los tripulantes del Caleuche entre quienes también está el padre del niño. Una mezcla de factores ha posibilitado la internación en este universo fantástico y la irrealidad de la visión que se desprende: el pueblo entero siente predilección por la construcción de eventos míticos y leyendas susceptibles de ser visitadas o revividas; la madre de los niños les narra a ellos leyendas e historias asombrosas, casi como un nutriente necesario para su imaginación; el niño que ha llegado al barco encantado narra ese encuentro con el ensueño típico y desmesura de la imaginación infantil; el paisaje por el que navegan en el bote se torna neblinoso y difícil de precisar; un registro amplio de leyendas en el pueblo se suma a la del Caleuche: entre ellas, la historia del «imbunche» y la del «camahueto». Latorre descien- de en este cuento a la base mítica del consciente colectivo y su implicaciones en la psicología individual. Allí encuentra lo fantástico, demostrando una vez más la diversidad de planos de la propuesta criollista.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo, «Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910» en *Ideologies & Literature*, 1980, n.º 14, págs. 134-154.
- Alonso, Carlos J. «The criollista Novel» en *The Cambridge History of Latin American Literature*. Editado por Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Vol. II. Cambridge. Cambridge University Press. 1996, págs. 195-212.
- Arrom, José Juan, «Criollo: definición y matices de un concepto» en *Certidumbre de América. Estudios de Letras, Folklore y Cultura*, La Habana, Anuario Bibliográfico Cubano, 1959, págs. 9- 26.
- Benítez Rojo, Antonio, «La cultura criolla en Cuba» en *Taller de Letras* (Santiago, Chile), 1994, n.º 22, págs. 69-76.
- Cardozo, Lubio, «El criollismo: período de estabilización de la narrativa nacional. Una hipótesis» en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien* 1979, n.º 32, págs. 149-156. [Refiere a la narrativa venezolana]
- Carrera, Gustavo Luis. comp. *Luis Manuel Urbaneja Achelpohl. Selección de cuentos*. Caracas, Monte Avila Editores. 1978.

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 79.

⁵¹ *Op. cit.*, pág. 82.

- Castillo, Homero. *El criollismo en la novelística chilena. Huellas, modalidades y perfiles*. México. Ediciones de Andrea. 1962.
- Durand, Luis. «En torno al criollismo» en *Alma y cuerpo de Chile*, Santiago, Chile, Nascimento, 1947, págs. 25-50.
- Erro, Carlos Alberto. *Medida del criollismo*. Buenos Aires. 1929. [No se indica casa editorial].
- Garganigo, John F. y Walter Rela. *Antología de la literatura gauchesca y criollista*. Montevideo. Editorial Delta. 1967.
- Higgins, Antony, «La *Bibliotheca Mexicana*: hacia una poética de la legitimidad criolla» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXII, 1966, n.º 43-44, págs. 77-87.
- Huerta, Eleazar, «Creación y estilo en las novelas de Mariano Latorre» en Mariano Latorre, *La isla de los pájaros*, 2.ª ed., Santiago, Chile, Nascimento, 1959, págs. 167-176.
- Latcham, Ricardo, Ernesto Montenegro y Manuel Vega. *El criollismo*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria. 1956.
- Latorre, Mariano. *Algunos de sus mejores cuentos*. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag. 1957.
- Latorre, Mariano. *Autobiografía de una vocación. Algunas preguntas que no me han hecho sobre el criollismo*. Santiago, Chile. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile. s.f. [1955].
- Latorre, Mariano. *Chile, país de rincones*. 6.ª ed. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag. 1969.
- Latorre, Mariano. *Chilenos del mar y otros cuentos*. 3.ª ed. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag. 1954.
- Latorre, Mariano, «El cuento en la literatura chilena» en *Antología de cuentistas chilenos*, Santiago, Chile, Biblioteca de Escritores de Chile, 1938, págs. V-XXI.
- Latorre, Mariano. *Hombres y zorros*. Santiago, Chile. Ediciones Ercilla. 1937.
- Latorre, Mariano. *La isla de los pájaros*. 2.ª ed. Santiago, Chile. Nascimento. 1959.
- Latorre, Mariano. *Viento de mallines*. 2.ª ed. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag. 1947.
- Lezama Lima, José, «Nacimiento de la expresión criolla» y «Sumas críticas del americano» en *La expresión americana y otros ensayos*. Montevideo, Arca Editorial, 1969, págs. 75-95; 96-116.
- Nigro, Kirsten F. «From Criollismo to the Grotesque: Approaches to José Donoso» en *Tradition and Renewal. Essays on Twentieth-Century Latin American Literature and Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1979, págs. 208-232.
- Oelker, Dieter, «El criollismo en Chile» en *Acta Literaria*, 1983, n.º 8, págs. 37-51.
- Oelker, Dieter, «La polémica entre criollistas e imaginistas (Presentación y documentos)» en *Acta Literaria*, 1982, n.º 7, págs. 75-123.
- O'Gorman, Edmundo. *Meditaciones sobre el criollismo. Discurso de ingreso en la Academia Mexicana Correspondiente de la Española y respuesta del académico de número y cronista de la ciudad, señor don Salvador Novo*. México. Centro de Estudios e Historia de México Condumex. 1970.

- Parodi-Lisi, Cristina y José Morales Saravia, «*La Pampa Argentina: una revista criollista en el Río de la Plata. Un plantamiento de la cuestión*» en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, 1989, n.º 30, págs. 259-275.
- Paz, Octavio, «Manierismo, barroquismo, criollismo» en *Revista Candiense de Estudios Hispánicos*, 1976, Vol I, n.º 1, págs. 3-15.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1988.
- Quesada, Ernesto. *El criollismo en la literatura argentina*. Buenos Aires. Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos. 1902. [Este texto se incluye en la compilación de Alfredo Rubione que citamos en esta bibliografía]
- Rela, Walter. *Un documento poético-criollista*. Montevideo. Editorial Ciudad Vieja. 1966.
- Rossel, Milton, «Significación y contenido del criollismo» en *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, 1955, n.º 121, págs. 9-28.
- Rubione, Alfredo V. E. Compilador. *En torno al criollismo. Ernesto Quesada. El criollismo en la literatura argentina y otros textos*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1983.
- Urbaneja Achelpohl, Luis M. *El criollismo en Venezuela en cuentos y prédicas*. Caracas. Editorial Venezuela. [No se informa sobre la fecha de publicación. Años probables de publicación 1944-1945].
- Yankas, Lautaro, «Dilucidación del criollismo» en *Atenea. Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción* 1955, n.º 121, págs. 386-402.
- Zubizarreta, Armando F. *Perfil y entraña de «El caballero Carmelo»*. (El arte del cuento criollo). Lima. Editorial Universo. 1968.