

**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL**



**LA HUMAREDA DE LA CIVILIZACIÓN.  
IMAGINARIOS Y MODERNIDAD EN *ZURZULITA* DE  
MARIANO LATORRE Y *FRONTERA* DE LUIS DURAND**

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN,  
MENCIÓN ESPAÑOL

Profesora Guía: Dra. Clicie Nunes Adao

Seminarista: Boris López Figueroa

CONCEPCIÓN, 2017



**UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
PEDAGOGÍA EN ESPAÑOL**



**LA HUMAREDA DE LA CIVILIZACIÓN.  
IMAGINARIOS Y MODERNIDAD EN *ZURZULITA* DE  
MARIANO LATORRE Y *FRONTERA* DE LUIS DURAND**

SEMINARIO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN EDUCACIÓN,  
MENCIÓN ESPAÑOL

Profesora Guía: Dra. Clicie Nunes Adao

Seminarista: Boris López Figueroa

CONCEPCIÓN, 2017

*El artista es parte de estas capas sociales informadas y  
aisladas, en un papel no muy preciso entre bufón y vocero*

Luis Camnitzer

*Cada época posee el mito clásico que se merece. Siempre  
habrá una antigüedad a la cual tomar prestado el hábito,  
porque este hace al monje*

Acuerdo Díaz-Mellado, Protocolo #3, junio 1984



## Agradecimientos

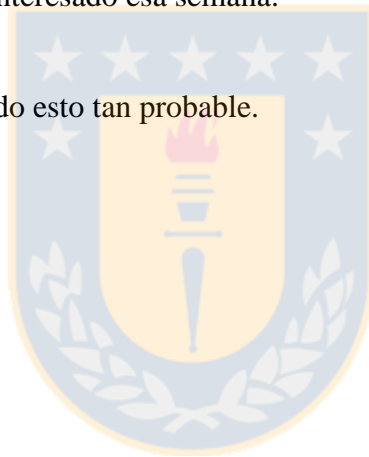
A mi madre, María Figueroa, por enseñarme a leer (aunque a veces parezca haber sido el error más grande de todos)

A mi padre, Rubén López M., por soportarme en más de un sentido, incluso más allá de lo realmente necesario.

A mi profesora guía, Clicie Nunes A., por su paciencia un poco más que infinita.

A todos los que han sufrido, por años, mis digresiones sobre libros, historia, arte, o cualquier cosa que me haya interesado esa semana.

A todos, gracias por hacer todo esto tan probable.



## Resumen

Este trabajo propone una lectura de dos novelas centrales del canon criollista chileno (*Zurzulita* (1920) de Mariano Latorre y *Frontera* (1949) de Luis Durand) a partir de las representaciones de la idea de modernidad planteadas por cada texto. Con tal objeto se identifican los diversos imaginarios que los autores construyen en torno a espacios, personas y sus relaciones con el poder, integrados en una matriz que articula un ideario naturalista positivista y la participación en un tiempo nacional definido por la integración. La resolución de los conflictos presentados en cada novela y sostenidos por los imaginarios en cuestión arroja una visión tensa del proceso modernizador, imagen que implica casi inevitablemente la destrucción de sujeto y comunidad. En *Zurzulita* dicha destrucción es oscurecida por la infertilidad del gesto y la incapacidad del protagonista para aprehender el mundo, en *Frontera* la autodestrucción es glorificada como una etapa más de un ciclo progresivo.

**Palabras clave:** Criollismo, modernidad, integración, espacio, Mariano Latorre, Luis Durand.

### Abstract

This work proposes a reading of two key novels of the Chilean *criollista* canon (*Zurzulita* (1920) by Mariano Latorre, and *Frontera* (1949) by Luis Durand) starting from the representations of the idea of modernity posed by each text. With that objective, diverse imaginaries built by the authors around spaces, people and its relationships with power are identified, integrated in a matrix that articulates a naturalist-positivist ideology, and the participation in a national time defined by integration. The resolution of the conflicts presented in each novel and sustained by the imaginaries in question, casts a tense vision of the modernizing process, an image that implies, almost inevitably, the destruction of subject and community. In *Zurzulita* said destruction is obscured by the infertility of the gesture and the incapacity of the protagonist to apprehend the world; in *Frontera* autodestruction is glorified as another step in a progressive cycle.

**Key words:** Criollismo, modernity, integration, space, Mariano Latorre, Luis Durand.

## Índice

Introducción.....	8
Fundamentos.....	10
a. Planteamiento del problema.....	10
b. Hipótesis .....	11
c. Objetivo general.....	12
d. Objetivos específicos .....	12
e. Marco teórico .....	13
Crítica precedente .....	16
a. Los contemporáneos .....	16
b. La crítica posterior.....	19
c. La respuesta de los otros narradores .....	22
Los autores.....	26
a. Mariano Latorre Court.....	26
b. Luis Durand.....	27
El criollismo y sus problemas.....	30
El criollismo y su época .....	34
a. El mundo.....	34
b. El surgimiento de una cultura de masas .....	38
c. El papel del escritor en la construcción de imaginarios.....	42
Estudio de las obras .....	47
Mariano Latorre y <i>Zurzulita</i> .....	47
a. Presupuestos teóricos.....	47
b. Análisis de la obra .....	52
b.1. Breve síntesis de la obra .....	52
b.2. <i>Zurzulita</i> , el mito arcádico y la ley fatal de la comarca.....	53
b.3. <i>Zurzulita</i> y la problematización del ver sin poder .....	56
b.4. <i>Zurzulita</i> y el problema de la comunidad amenazante .....	60
Luis Durand y <i>Frontera</i> .....	65
a. Presupuestos teóricos.....	65
b. Análisis de la obra .....	71

b.2. <i>Frontera</i> y la recuperación del paraíso terrenal.....	72
b.3. <i>Frontera</i> y la problematización del poder sin ver .....	74
b.4. <i>Frontera</i> y el problema de la comunidad amenazada .....	77
<i>Zurzulita y Frontera</i> como documentos de modernidad.....	82
a. La imaginación tectónica. La tensión entre el lugar y el espacio. ....	82
b. Lo urbano a contraluz .....	87
b.1. Lo urbano latente .....	87
b.2. Historia de dos ciudades .....	92
c. La modernidad colonial a través del Rincón .....	93
Conclusiones y reflexiones finales .....	98
Bibliografía.....	101





## Introducción

La narrativa chilena del siglo XIX es abrumadoramente urbana. Es, quizá, parte de un sentimiento de época, un orgullo civilizatorio propio de una república recién nacida. La ciudad parece el escenario ideal para la imaginación de un siglo que todavía bregaba por ponerse de acuerdo consigo mismo. No es casual que en una de las escenas más celebradas de *Martín Rivas* Alberto Blest-Gana pinte el ajeteo de la ciudad en plenas fiestas patrias. Tampoco que, en los primeros párrafos de *Alberto el jugador*, Rosario Orrego se sienta tan conmovida por la belleza de las “calles rectas cortadas a escuadra” de la capital. O que, en las *Memorias de un perro escritas por su propia pata*, de Juan Rafael Allende, el escenario escogido sea una ciudad que bulle con intrigas políticas y refriegas entre los parias del desarrollo urbano (en la alegoría del perro callejero) y la poco santa “gente de bien”, cuyas máscaras caen con la noche. Máscaras que ya no son metafóricas sino reales en los *Lances de Noche Buena*, de Moisés Vargas, donde entre disfraces y artificios se confunden rotos y pijes, en una mezcla que no termina de cuajar y que, significativamente, se disuelve violentamente cuando las primeras luces del día golpean las avenidas del centro, dominios de la clase acomodada. Ni siquiera cuando el telón de fondo es la provincia los personajes pueden dejar de codiciar la ciudad, aun cuando es a la manera de la sátira de *Como en Santiago*, de Barros Grez; menos aun cuando el protagonista es el provinciano cuya ignorancia queda en ridículo al llegar a la ciudad, como en *Don Lucas Gómez, o sea, el Guaso en Santiago*, de Mateo Martínez Quevedo.

Incluso en aquellas novelas aparecidas a comienzos del siglo XX se mantiene esta sensibilidad, aun cuando los autores meten el dedo en la llaga de la incipiente desigualdad (como en *Juana Lucero*, de Augusto D’Halmar) o la bien asentada hipocresía de clase (como en *Casa Grande*, de Luis Orrego Luco).

Así las cosas, ¿qué pasa, tan radical, que ad portas de la segunda década del siglo los autores se vuelcan con tanto ahínco a lo rural? ¿Cómo explicamos el surgimiento, triunfo y posterior omnipresencia del criollismo? Este trabajo pretende responder estas preguntas, reconstruyendo (dentro del límite de lo posible) los

imaginarios de dos obras fundamentales del canon criollista, *Zurzulita* (1920), de Mariano Latorre, y *Frontera* (1949), de Luis Durand, vinculándolas con el sentir de una época y posicionándolas como textos reveladores de una actitud o forma de sentir la modernidad. La elección de dos obras separadas casi por 30 años no es accidental, ni se sostiene en la comparación gratuita. No podría ser capricho, siempre y cuando admitamos que la ubicación de cada novela no es casual: se trata de textos situados en los extremos de la vigencia criollista, y su lectura paralela no solo nos hablará sobre los altibajos de una estética, también nos dará pistas sobre los caminos seguidos por la imaginación de toda una época.



# Fundamentos

## a. Planteamiento del problema

*Zurzulita* de Mariano Latorre y *Frontera* de Luis Durand se ubican en un lugar incómodo del canon literario chileno. Por una parte, son consideradas como piezas centrales del ciclo naturalista tardío que ha sido denominado “criollismo” y, por esta razón, de gran importancia histórica. Por la otra son, hasta cierto punto, textos críticamente *huérfanos*, que no despiertan el interés de los lectores y que no han resultado en desarrollos creativos ulteriores a una respuesta de oposición por las generaciones siguientes. En resumidas cuentas, se trata de obras “superadas”.

Al enfrentar a una obra “superada”, sobre todo en casos como el que nos interesa, donde nos enfrentamos a obras que fueron leídas, valoradas y sostenidas como obras canónicas por varias generaciones, cabe preguntarse dos cosas que resultan en respuestas profundamente imbricadas. La primera: ¿Por qué se leyó esta obra? La segunda: ¿Por qué ya no se lee? La respuesta, en nuestra lectura, se encuentra en el repertorio de imaginarios a los que cada obra recurre.

Para responder a estas preguntas dividiremos este trabajo en dos ejes. El primero presenta una visión sintética de la situación de los autores, su integración en la creciente sociedad mesocrática de intelectuales y productores de bienes culturales, y su rol como productores y articuladores de imaginarios en una naciente cultura popular urbana, un nuevo *corpus* informado por los movimientos propios de un *tiempo de integración nacional*.

El segundo eje se abocará a estudiar con mayor detención los imaginarios presentes en las obras antes mencionadas. Con tal fin analizaremos las maneras en que cada autor estructura mundos donde las oposiciones entre personas y entorno son centrales, con particular atención a las relaciones de poder que motivan o derivan de dichos enfrentamientos, desentrañando sus orígenes y efectos sobre los personajes típicos y comunidades que habitan la narrativa de nuestros autores. Luego dedicaremos

nuestra reflexión a las estrategias empleadas por cada autor para problematizar el espacio, centrándonos en la crisis que supone la mirada como elemento estructurante, en las apelaciones a un bagaje mítico y, contrastando ambas obras, en la tensión resultante de la contraposición entre la idea de espacio y la de lugar. En forma paralela, buscaremos entre las grietas de los imaginarios postulados una imagen de modernidad/modernización identificable con figuras elusivas o implícitas, como la ciudad, la multitud y el roto.

## b. Hipótesis

Las novelas *Zurzulita* y *Frontera* representan, como extremos en el desarrollo del *canon* estético criollista, imaginarios complementarios. En el caso de *Zurzulita* nos encontramos con un espacio altamente racionalizado donde, siguiendo a una matriz positivista/naturalista, se articulan Rincones de carácter inductivo, donde el enfrentamiento entre las particularidades del medio y los personajes tienen proyecciones universales en la muerte trágica del protagonista que no puede superar el peso de sus condiciones y pierde, definitivamente, el paraíso perdido del Rincón.

En *Frontera* la situación es distinta. El espacio es un espacio en continua emergencia, sujeto a la voluntad sin límites aparentes del protagonista. El espacio de la Frontera<sup>1</sup> (como nombre propio) es conceptualizado como una especie de paraíso indómito donde el paso del protagonista es el que genera lugares, donde la entrada de la comunidad se da por las mismas relaciones de emergencia, necesidad de amparo y protección de la frontera (como objeto y nombre común). Es, entonces, una relación deductiva.

Si bien ambas proyectan imaginarios sobre el espacio rural y las relaciones de poder que se estructuran sobre y en torno a él, en ambas late un imaginario implícito

---

<sup>1</sup> Para evitar confusiones, en este trabajo emplearemos la grafía Rincón (con mayúscula), para aludir a la mónada, espacio básico e imaginado que constituye la base del proyecto *espacializador* de Latorre, y rincón (en minúscula) para los casos en que se emplee la palabra como nombre común. En el caso de Durand, emplearemos Frontera (con mayúscula) para aludir a la mónada, sustento de la obra, *Frontera* (en cursiva y mayúscula) para referir a la novela, y frontera (sin mayúscula ni cursiva) para los casos en que se emplee la palabra como nombre común.

que es, finalmente, el que condiciona la forma de estructurar el mundo. Se trata, en última instancia, de la modernidad. Su presencia se manifiesta con distintas imágenes, dependiendo de la obra. En *Zurzulita*, como una racionalización posible de la relación tensa entre multitud y comunidad, la aparición de un progreso destructor; en *Frontera*, como la aparición de una novedad amenazante que se introduce a través de las rendijas del poder.

### **c. Objetivo general**

Analizar los imaginarios del poder, modernidad y modernización en dos novelas centrales del criollismo chileno, *Zurzulita* (1920) de Mariano Latorre y *Frontera* (1949) de Luis Durand.

### **d. Objetivos específicos**

- Analizar, en las obras a estudiar, la construcción y ubicación de los sujetos en torno a ejes de poder, la estructura de dichos ejes como índices de una racionalización del mundo, y el papel que cumple en ellos la cuestión genético-racial.
- Analizar, en las obras a estudiar, la configuración y racionalización de espacios y lugares, y cómo estos procedimientos evidencian marcas e indicios de una modernidad / modernización donde la integración de nuevos territorios y sus habitantes al ecúmene patrio se impone como necesidad.
- Analizar, en las obras a estudiar y el aparato crítico formulado por los mismos autores en torno a su trabajo, la integración al imaginario narrativo criollista de sujetos ajenos, amenazados o conflictivos en la relación modernidad / modernización.

## e. Marco teórico

Nuestro trabajo, como ya mencionamos, seguirá dos ejes. El primero se abocará a presentar una visión sintética del mundo de los autores y su participación como productores de imaginarios en una embrionaria cultura de masas. El segundo examinará específicamente los imaginarios en cuestión y su papel como imaginarios de modernidad. Aunque el uso de las ideas clarificará con mayor intensidad sus sentidos, corresponde definir dos ideas centrales del texto y la posición de las demás, nunca accidental, frente a ellas.

Nuestra primera idea matriz es la idea de imaginario. Aunque su uso revela en mayor o menor medida a qué nos referimos, es importante realizar algunas precisiones. Entenderemos por imaginario a cualquier clase de representación más o menos estructurada que podamos extraer del texto, y por extensión a un repertorio de representaciones o símbolos. Nuestra lectura no es, en todo caso, tan ingenua. Reconocemos a los imaginarios como aquellas representaciones que acuden a llenar los espacios difusos que separan a los autores del mundo, a sintetizar lo desbordante o dar volumen a lo llano en operaciones que, en su grado último, bordan en el fetichismo. Hay imaginarios sobre el roto, por poner un ejemplo, puesto que el roto es una figura elusiva, de difícil definición y de más difícil encasillamiento. En este caso, el imaginario resignifica la trashumancia del personaje llevando dicho rasgo a un extremo, otorgándole una flexibilidad exacerbada: el roto aparece entonces como soldado, como aventurero, como delincuente y como policía. En otros casos, como los imaginarios más nefastos contruidos en torno a la mujer, la operación es la contraria: se priva al sujeto de su profundidad, en pos de un objeto fácil de coordinar con el mundo. Y es que los imaginarios no son neutros, prueba de ello es la institucionalización de algunos y la obsolescencia de otros. El asumir que un imaginario es puramente estético anularía nuestro trabajo antes de haberse iniciado.

Nuestra segunda idea matriz es la idea de modernidad. No entenderemos la modernidad como un elemento aséptico, interpretado con una visión europea. En nuestro caso, donde la relación territorial es esencial y la posición histórica es determinante, la modernidad tiene un resabio colonial. El uso de la tierra implícito en

nuestros textos no es solo de explotación, también es de apropiación y conquista a través del imaginario. No podemos olvidar que “el imaginario del mundo moderno/colonial es su autodescripción, las maneras en que se describe a sí mismo a través del discurso del estado, intelectuales y académicos” (Mignolo, 2000, p. 23<sup>2</sup>), y esto justifica de sobra la lectura que pretendemos realizar.

Pues bien, entenderemos a la modernidad como un reducto de un poder colonial europeo, entendiéndose acá que el papel del antiguo poder colonial es asumido por la metrópoli estatal, la capital del estado. Siguiendo a Enrique Dussel y sus postulados en *Eurocentrismo y modernidad* (2001), interpretamos la modernidad como una urdimbre casi mítica, que contiene dentro de sí varios implícitos. Nosotros identificamos algunos de los rasgos mencionados por el autor con la situación de las obras:

- Una relación tensa entre un poder “moderno” que se asume a sí mismo como civilizado y una periferia del ecúmene visto como atrasado. En nuestro caso, la capital/ciudad contra la provincia/rural y sus respectivas *especializaciones*, la definición de móradas (Rincón y Frontera) y espacios más o menos míticos. Es, en pocas palabras, el presupuesto básico del proyecto criollista.
- Un impulso hacia el desarrollismo, la entrada de la modernización y sus fantasmagorías, detritos de la modernización técnica, abordados por nosotros mediante referencias a la obra de Walter Benjamin.
- Una recurrencia a la violencia como último recurso, siempre latente. Es acá donde hace su entrada la idea del *tiempo de integración*, aludido por Subercaseaux (2007), donde se integran a la república nuevas perspectivas con un interés homogeneizador. Nuestra opinión es que todo interés homogeneizador es, en alguna medida, una violencia contra los significados, sobre todo considerando que dentro de todo proyecto integrador existen recursos de violencia simbólica contra aquellos que no acuden al llamado del centro.

---

<sup>2</sup> La traducción del fragmento es nuestra.

- La aceptación por todas las partes de un potencial destructivo. La entrada de la experiencia de la modernidad, donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”, idea cristalizada por Marx y desarrollada por Berman (1989).
- Un mito de poder emancipador que quedará en evidencia en los imaginarios respectivos a los individuos, su relación con la tierra y con el poder, así como las distintas visiones de la comunidad.

Estas son, grosso modo, las líneas que estructuran nuestro trabajo. No ocuparemos más espacio en este apartado explicando cada término o cada idea, puesto que ellas serán desarrolladas en el cuerpo analítico del texto. Aun cuando las referencias se oscurezcan bajo las reflexiones más específicas, sabemos que, como dice una canción, debemos pagar las deudas antes de pagar la renta. Sirva este apartado como una especie de índice de ideas, o cartografía, para determinar la situación de cada tema en un panorama más amplio.





## Crítica precedente

### a. Los contemporáneos

La aparición de las últimas iteraciones de una estética naturalista, entre ellas el criollismo, coincide con el florecimiento de la crítica literaria en Chile. En la primera mitad del siglo XX operan destacados críticos como Omer Emeth (1860-1935), Eliodoro Astorquiza (1884-1934), Armando Donoso (1886-1946), Alone (1891-1984), Domingo Melfi (1892-1946) y Ricardo Latcham (1903-1965), entre muchos otros. Por estas razones, abundan los materiales para establecer una historia de obras, programas estéticos, autores y sus respectivas respuestas. Puesto que un examen exhaustivo supera a nuestras necesidades, mencionaremos solo algunas que nos parecen relevantes para nuestro estudio.

Quizá la respuesta más famosa (y más temprana) a uno de los autores que constituyen nuestro objeto de estudio es la querrela del criollismo. El origen del conflicto lo encontramos en el prólogo que Salvador Reyes escribe para *La niña de la prisión y otros cuentos* (1928), de Luis Enrique Délano. En dicho texto Reyes declara abiertamente su fastidio con la narrativa costumbrista, proponiendo una literatura de la imaginación, postura que pronto se llamaría imaginismo y sería puesta en cuestión por el crítico Manuel Vega, cercano a Mariano Latorre. A esto seguiría una escalada de ataques y contraataques en la prensa santiaguina, donde Salvador Reyes condena las pueriles, fatigosas y abrumadoras descripciones del criollismo (Promis, 1995). Aunque visto en perspectiva (y tras revisar la bibliografía disponible) parece un asunto menor, este evento tendría eco por varias décadas, generando una ruptura entre un bando de críticos partidarios y glosadores de la obra criollista y otro de fervientes detractores de Mariano Latorre. Entre ellos el más notorio es Hernán Díaz Arrieta, Alone.

La enemistad de Alone y Mariano Latorre nos proporcionaría, quizá, material suficiente para realizar un trabajo aparte. A veces una rivalidad avivada por ataques de fino sarcasmo, otras veces un odio abierto y virulento, el antagonismo entre crítico y

narrador alimenta toda clase de leyendas y anécdotas. Por razones de espacio, nos limitaremos a reproducir parte de la entrada biográfica que Alone le dedica a Latorre en su *Historia personal de la literatura chilena* (1954):

LATORRE (Mariano). N. 1886, en una ciudad de provincia, habitante de la capital, durante las vacaciones explora el campo, recorre la costa, sube la montaña, y, libreta en mano, averigua, pregunta los nombres de los árboles, los animales, los pájaros y los gritos de los pájaros. Es un hombre muy minucioso. Todo esto, trasladado al papel, origina cuentos y novelas “criollistas”. Se le considera el jefe de esta escuela y muy patriota, porque ha escrito elogiosamente la naturaleza chilena y el traje de nuestros huasos. Es profesor de castellano, ha sido rector del Instituto Pedagógico; su situación docente, prolongada durante varias generaciones, extendió mucho e hizo considerable su posición literaria. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura. En realidad, su temperamento no lo impulsa a narrar; carece de inventiva; sus personajes tienen muchos arreos nacionales, pero les falta el alma: nunca logran eso indefinible que Federico Gana, con un solo rasgo, les imprime. Es poeta, pintor, descriptor: prodiga los cuadros de la naturaleza y reproduce el lenguaje y los accidentes del habla popular, punto por punto, como un copista. Autor de obras valiosas y pesadas, Mariano Latorre trata a sus lectores como a sus discípulos: dándoles, al mismo tiempo, la enseñanza, una tarea y, también, su castigo. (...) Acaso Mariano Latorre no sea, en el fondo, sino una ilustre víctima del imperativo “criollista”, forzado por patriotismo a condescender. (Alone, 1954, pp. 253-254)

Visto esto, no cabe sino preguntar si es que la cálida acogida que Alone siempre prodigó a Durand (a quien en el mismo volumen califica de huaso lleno de malicias “macucas”, opuesto al Latorre “habitante de la capital”; criollista auténtico que no ha necesitado apuntes para desenvolver su obra, sin el entrecomillado que emplea al motejar al “criollista” Latorre) no tendrá algo de reproche “en clave” contra el maestro.

Aunque Alone es una voz con autoridad, y con el tiempo se posicionaría como el crítico chileno más importante del siglo XX, sus opiniones no se imponen de forma inmediata y sin resistencia entre la mayoría de los críticos contemporáneos. Existe una crítica partidaria al criollismo, tan temprana como la opuesta, aunque tendiente a cierta

homogeneidad. Por ejemplo, Raúl Silva Castro dedica a Latorre uno de sus *Retratos literarios* (1932), donde opina que si bien su minuciosa narrativa de observación es la más leal, quizá no es la más interesante. El foco de su obra, según Silva Castro, se desplaza de los personajes al paisaje, y advierte que se trata de una narrativa visual, entregada a largas descripciones que ocupan casi por completo sus relatos, reflejos fieles de la geografía chilena. Cierra su comentario con una acotación que, aunque aspira a ecuanimidad, vista a casi noventa años de su publicación suena a condena. “Pedirle más sería una crueldad innecesaria. Negarle su mérito, injusticia evidente” (Silva Castro, 1932, p.124).

Domingo Amunátegui (1934), repite las observaciones e indica a Latorre como “un maestro en la descripción de los paisajes” (p.330), donde cifra su originalidad y valor en las letras chilenas, aunque sugiere que el autor tal vez abusó de la técnica, ahogándose las peripecias de sus personajes en la exhuberancia de las descripciones. *Zurzulita* es para el crítico la obra más importante del autor, pero repite: “no tendría defectos si no estuviera a menudo interrumpida por interminables descripciones de aquella región (el Maule)” (p.330). En cuanto a Durand, quien entonces solo había publicado dos volúmenes de cuentos (*Tierra de pellines* en 1929, y *Campesinos* en 1932), Amunátegui celebra que sea un autor capaz de lograr el “más acabado realismo” (p.349), pudiendo retratar escenas verificables en las provincias de Arauco, empleando para estos efectos diálogos ricos en expresiones campesinas. Cierra su comentario señalando que Durand proporciona “fecundo tema para el estudio de la etnología araucana” (p.349).

En sus *Estudios de literatura chilena* (1938), Domingo Melfi elogia a los narradores criollistas con una metáfora recurrente entre los críticos simpatizantes de dicha estética, la de “conquistadores” estéticos de la naturaleza, figura donde aparece, implícita, la relación metropolitana. Agrega a esto un rechazo en sordina contra el cosmopolitismo amenazante de las ciudades. Destaca a Latorre como “el autor que ha trabajado con más unidad y continuidad en las interpretaciones campesinas” (p.17), y ubica a Durand entre el grupo de narradores que acercan su “don de observadores” (p.215) a la vida miserable del trabajador agrícola, destacando su fluidez y la “fragancia de poesía que deriva de su emoción” (p.221). La separación entre la percepción de Latorre y la de Durand es relativamente clara; mientras Latorre es un trabajador

empeñoso, Durand posee un don, su capacidad de narrador es natural e innata. Se percibe acá, como en otras apreciaciones, la aparición de la autenticidad como valor problemático. Ricardo Latcham explicita la relación en su *Historia del criollismo* (1956):

Luis Durand se reconocía entonces como discípulo y admirador de Latorre. (...) Todo lo que Latorre posee de sistemático, Durand lo tiene de espontáneo. Es un autodidacto y un narrador nato, como esos viejos cronistas de fogón, del período de la Conquista. Es también menos artista de la palabra que Latorre y no alcanza la dimensión estilística del primero (Latcham, 1956, p.36).

Latcham amplía también la metáfora del autor como colonizador, relacionándola con la ampliación del imaginario nacional que opera en la narrativa criollista. De esta manera, “el escritor ensanchó sus registros expresivos, enriqueció el lenguaje, diversificó los asuntos, emblematizó a su raza en tipos populares” (p.30). No obstante, y como dijimos más arriba, las opiniones de uno y otro crítico son hasta cierto punto intercambiables. No sería hasta la muerte de los autores y la superación de la narrativa criollista durante los años siguientes que surgirían nuevas posiciones heterodoxas.

## **b. La crítica posterior**

Sin embargo, dicha superación no es inmediata. Durante la década siguiente aun se mantienen posiciones críticas que insisten en señalar las mismas cualidades en los autores que estudiaremos. Raúl Silva Castro, quien ya había dedicado palabras contemporáneas a los autores, destaca en su *Evolución de las letras chilenas* (1960) la irregularidad de la obra de Latorre, pero vuelve a elogiar las dotes pictóricas desplegadas en *Zurzulita*. Hugo Montes y Julio Orlandi mencionan también la inestabilidad entre personajes y ambiente en la novela de Latorre en su *Historia y antología de la literatura chilena* (1961), pero vuelven sobre el tema pictórico. Añaden elogios sobre Durand celebrando, nuevamente, su habilidad para reproducir el habla campesina y construir escenas rurales en *Frontera*. En el artículo *Luis Durand y sus novelas* (1961) Héctor Fuenzalida, colaborador de *Atenea*, elabora una defensa entusiasta del obrar del narrador. Aunque el texto se transforma rápidamente en un

panegírico, hay algunos datos importantes acerca de la recepción de *Frontera* que no podemos dejar de reproducir:

Durand fue un pionero. Su mejor libro es un libro de pioneros, *Frontera*, celebrado por chicos y grandes, por don Francisco Antonio Encina al confesar que las páginas de esa novela llenas de pinceladas de realismo y colorido, le sirvieron para vestir las propias de su magistral y breve capítulo sobre la reducción de la Araucanía, hacia 1886, en su monumental *Historia de Chile*. Nadie, ningún literato, ningún crítico pudo ser más justo con el, quizás porque no andaban en campos semejantes. Hay literatura que es pasatiempo, hay una crítica que es reacción química, depósito subsidiario de humores materiales. Todo eso pasa y muere de muerte final. Pero estos libros que se alimentan en la substancia [sic] cierta de las cosas, que cuentan la historia de lo que hacen los hombres y su tránsito verdadero, que los juntan en su hora, parecen ser dominio de la historia (Fuenzalida, 1961, p.90).

La tendencia de interpretar textos literarios como materia histórica no debería sorprender a nadie en el país donde *La Araucana* es aun considerada por muchos como una fuente documental confiable e imparcial, o donde la novela *Adiós al séptimo de línea*, adaptación de un radioteatro, era editada por Zig-Zag en una colección de documentos históricos. El examen de este fenómeno excedería por mucho a los límites impuestos sobre este trabajo. Esto no impide que podamos observar, dentro de nuestros términos, que en este caso la confusión no es más que la consecuencia lógica de una corriente que hemos visto en la suma de la crítica precedente. Si el criollismo es una representación fiel de la realidad, y se ha insistido tanto en dicho punto, no es extraño que los límites entre literatura y antropología, literatura y ciencia, o literatura e historia acaben volviéndose frágiles por su misma pretendida inmovilidad. Es señal, en resumidas cuentas, de una especie de anquilosamiento.

Mismo caso en el artículo *Introducción al estudio de la novela 'Frontera' de Luis Durand* (1975) de María Angélica Alfonso, que pretende, también, reafirmar el papel de la novela como documento histórico fidedigno. El artículo no presenta grandes sorpresas, pero no por ello deja de ser una lectura informativa, tanto por las cosas que aporta (por ejemplo, un itinerario completo de las locaciones reales por las que circula

Anselmo Mendoza, el protagonista) como por las cosas que pueden leerse entre líneas. Entre ellas, la lectura políticamente tendenciosa, la carga racial, los vacíos históricos que se encuentran en la novela y que los autores prefieren ignorar. Todos lastres que desembocan (o derivan en) una extrapolación de la obra con el *Poema del Mío Cid*, paralelo que nos daría suficiente material para un ensayo aparte<sup>3</sup>.

No sería hasta el año 1968 que surge una perspectiva crítica *progresiva*. El estudio de Cedomil Goic sobre *Zurzulita* (en *Los mitos degradados*, aparecido originalmente en 1968, reeditado en 1991) sigue siendo, hasta el día de hoy, el más completo sobre la obra y —de paso— sobre el problema de la periodización y el lugar histórico que corresponde al criollismo. Aunque su tono es marcadamente exegético, el aporte que representa es considerable, al identificar definitivamente a la novela con una estética naturalista tardía que el crítico llamará mundonovismo, empleando un término formulado en 1917 por el poeta y narrador Francisco Contreras. Pese a que objetamos el uso de dicha etiqueta (opinión que sostiene también José Miguel Oviedo (1998)) sí debemos reconocer que la separación entre distintas generaciones naturalistas constituye un acierto, y continúa con las observaciones más agudas de Latcham. Acierto también es, en nuestra lectura, la observación que realiza acerca del proyecto de Latorre, cuyo origen se encontraría en “la necesidad de integrar, precisamente, una realidad nacional que se le aparece variada y compleja” (p.113), puesto que reconoce abiertamente la función que nosotros pretendemos estudiar en este trabajo.

Por razones que se sobreentienden, durante las décadas siguientes al estudio de Goic la producción crítica se ralentiza. Podemos destacar una obra editada en el exilio, *El revés de la arpillera* (1988), donde René Jara ubica a *Zurzulita* y *Frontera* como piezas centrales del criollismo chileno, junto a *Gran señor y rajadiablos* de Eduardo Barrios. Su juicio de *Frontera* es particularmente entusiasta, calificándola como una de

---

<sup>3</sup> La analogía tiene su gracia, aunque quizá no por las razones que los autores del artículo original pretenden. Si El Cid es un héroe cuyo valor se sostiene en la defensa del Rey, la dama y el cristianismo; Anselmo Mendoza, protagonista de *Frontera*, es un héroe cuyo valor descansa en la defensa de los intereses del estado, la familia (o sea, la hacienda) y sus intereses comerciales. Es un héroe mundano, que concentra tanto la popular tríada de “la salud, el amor y la plata” como la potencia de la iniciativa comercial / militar. No perdamos de vista, tampoco, que la pacificación de la Araucanía, telón de fondo de la novela, es una aventura tanto mercantil como castrense: la empresa Albarracín y Urrutia, encargada de construir los ferrocarriles de la zona, está fundada por dos generales que participaron activamente de la campaña de desplazamiento y exterminio.

las grandes narraciones del regionalismo americano. Apunta certeramente al carácter de antropológico del proyecto cíclico de Latorre, ubicándolo tácitamente bajo la sombra del proyecto Balzaciano.

Una década más tarde encontramos el trabajo *Reflexiones sobre el «criollismo» y su desarrollo en Chile* (1998), de José Miguel Oviedo. Aunque no presenta innovaciones radicales con respecto a sus lecturas, sí presenta la novedad de impugnar el uso del término mundonovismo planteado por Goić, como vimos más arriba, y de problematizar el uso del término criollismo (empleado como «criollismo» por Oviedo, por su dificultad de definición). Destacamos también su mirada retrospectiva: “la distancia que hoy tenemos respecto del grupo de narradores «criollista» nos permite ver que su aporte fue estéticamente menos perdurable que su significación histórica” (p.27).

Más de diez años después nos encontramos con el artículo de Mario Verdugo *La explotación del hinterland: criollismo y ficción territorial* (2013). Artículo que es, con diferencia, el estudio más interesante sobre la literatura criollista. Parte de un trabajo mayor, Verdugo emplea la categoría de topógeno para describir espacios (y, podríamos agregar también, tránsitos) imaginados por tres ciclos de la literatura terrígena chilena: el criollismo, la poesía lárca y la novela regionalista. En lo que respecta al topógeno criollista, Verdugo destaca la relación heterogénea y compleja que existe entre las caracterizaciones particulares que éste recibe en diversos proyectos narrativos (mónadas regionales: Rincones, Frontera, patrias chicas) y la serie de actores que articulan la tensión entre centro y periferia. Profundizaremos luego sobre algunos de los conceptos y observaciones realizadas por Verdugo.

### **c. La respuesta de los otros narradores**

De los autores que reaccionan ante el criollismo, el más cercano generacionalmente, incluso calificado como tal por sus obras tempranas, es Manuel Rojas. La relación de Manuel Rojas con el criollismo y con la escritura de Latorre es tensa, tanto como la relación del autor de *Hijo de ladrón* con los temas campesinos. En 1930 Rojas se preguntaría, tras hacer una exhaustiva lista de los autores más relevantes de la época y sus temas, “¿no resultan demasiados rotos y demasiados campesinos para



un público tan escaso como el que poseemos los escritores chilenos?” (Promis, 1995, p.236).

Sin embargo, la dificultad que Rojas encuentra en Latorre no es tanto temática, sino técnica. En el prólogo a la selección que el mismo realizó de los cuentos de Latorre, *Algunos de sus mejores cuentos* (1957), Rojas observa en Latorre una intención didáctica, una intención que se encuentra obstruida por la incapacidad del autor para obtener el conocimiento sensible de las cosas que pretende enseñar. Latorre es, en opinión del nada cómodo prologuista, un artista cuyo mayor mérito reside en su capacidad de observación, de *pintor* literario. La inclinación visual de Latorre no es un descubrimiento de Rojas —bien sabemos que es algo que ha sido repetido *ad nauseam*— pero su énfasis en el carácter didáctico de la obra del criollista, en el acto de *mostrar* más que el *ver*, aporta una nueva perspectiva. Rojas introduce en su crítica la relación entre autor y lector en términos más complejos que una simple reacción de aburrimiento o entusiasmo en el receptor, tomando la obra como un objeto externo al escritor, proyectado desde el, más que un objeto estético *ideal* ligado de manera fatal a su creador. Años más tarde, en su *Historia breve de la literatura chilena* (1964) Rojas volvería sobre el tema, esta vez con un veredicto algo más grave. En los relatos de Latorre, dice Rojas, el paisaje absorbe al personaje. Un error que, en su opinión, el narrador no debería cometer jamás. Añade una apreciación sobre Durand, a quien atribuye una cierta desprolijidad compensada por su penetración en el lenguaje campesino.

La recepción del criollismo entre los autores de la generación del '38 es menos cómoda aun. Miguel Serrano, en su *Antología del verdadero cuento en Chile* (1938), apunta sarcásticamente que “se han creído cuentistas los criollistas, los marinistas<sup>4</sup>, los médicos, los boxeadores, los vendedores de libros usados, los profesores de gramática, los viajeros con capa y enfermos de exhibicionismos orientales. Tanta gente” (p.5), y agrega, poco después, que “esta antología es del CUENTO CHILENO, aunque muchos

---

<sup>4</sup> Probablemente una referencia irónica al grupo *imaginista*, en particular a su líder, Salvador Reyes, cuyas narraciones solían ambientarse en el mar, protagonizadas por piratas y aventureros. En el caso de los “exhibicionismos orientales” la ironía podría redoblar al referirse a la narrativa de Juan Marín, quien, junto con mostrar también una inclinación a los temas marítimos, acostumbraba a escribir sobre un “oriente” misterioso y altamente mitificado.



no sepan ni quieran reconocer su nacionalidad e ingenuamente renieguen, afrancesándose. La tierra los agitó, desde allí vienen, a ella, sólo a ella, le deben su grandeza o su miseria” (p.7). Aunque en la superficie su discurso no varía mucho de lo propuesto por Latorre o Durand, su posición va más allá de simples influencias ambientales o raciales mecanicistas. En el proyecto de Serrano participan elementos esotéricos que, en su punto máximo de desarrollo, llegarían a posturas que podríamos llamar —por lo bajo — excéntricas.

Más vehemente, si es posible, es la actitud asumida por Carlos Droguett, al igual que Serrano un afilado polemista. En el impetuoso prólogo a su crónica *Los asesinados del seguro obrero* (1940), Droguett apunta directamente a los narradores criollistas y los declara muertos:

¡Ay!, hemos tenido tanto cuento campesino, tanta novela campesina, tanto poema campesino, tanto rústico de pluma en medio de la chacra. Y todos exangües. Mariano Latorre, Luis Durand, Marta Brunet, Federico Gana, Fernando Santiván, Rafael Maluenda, todos, han mirado hacia el campo de nosotros, pero sólo han visto la cueca, pero no la sangre que corría del tacón de la cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría del borracho y que parecía que era vino, han visto al patrón enamorando a la chinita, aun le han ayudado a enamorarla, pero no han mirado siquiera la sangre del aborto, han visto los rodeos de los animales chúcaros, aun les han hecho su rondel patriótico para mirarlos mejor, pero no han visto la doma y el rodeo del trabajador de nuestros campos. Cito nombres, me gusta citar nombres. (Droguett, 1940, pp. 13-14).

Droguett matizaría luego su posición en *Materiales de construcción*, un ensayo de 1971 antologado luego en un volumen homónimo de 2008. En el dedica palabras algo más cálidas a Durand, señalando que *Frontera* es una novela “pesada, primaria, titubeante, pero grandiosa a ratos, verdadera” y “auténtica en su deformidad” (p.27), ya que proviene de la experiencia viva del autor que “ama la tierra, él mismo es un pedazo de tierra” (p.27). Las palabras dedicadas a Latorre siguen siendo duras: es “un hombre que se siente ridículo, tímido, montado a caballo y del campo sólo siente los zancudos, al huaso, al campesino, no los siente” y “sus mejores cuentos son aquellos en que se

encuentra el mar, es decir, la aventura, porque él mismo era un soñador, frío pero soñador” (p.27).

Entrando en aquello que ha sido llamado generación del ‘50, tomamos como posición paradigmática la expuesta por el cuentista Claudio Giaconi en su ponencia *Una experiencia literaria*, del año 1958, e incluida en la versión aumentada (y definitiva) de su único volumen de relatos *La difícil juventud*, edición publicada en 1970. El carácter polémico del texto es evidente: Giaconi propone lisa y llanamente la superación definitiva del criollismo como primer punto en el programa de su generación, añadiendo que, si bien el programa criollista “ha representado un valor innegable”, este ha llegado a “momificarse”, suprimiendo el “*élan* personal” (p.11). El carácter de ruptura de la ponencia va más allá, e introduce una perspectiva inédita hasta entonces. Si los críticos anteriores han buscado la raíz del criollismo en matices raciales, ambientales o nacionalistas, Giaconi lo atribuye a razones estrictamente materialistas, describiéndolo como un “fenómeno de incitación colectiva” (p.12) condicionado por las características de la economía chilena de la época.

El siguiente gran novelista chileno, y mentor de la generación de Giaconi, José Donoso, responde de forma mucho más cautelosa: no desestima la obra de Latorre, y censura a aquellos que la menosprecian “endiosando actitudes estéticas que en manos de chapuceros toman la forma de lo que Neruda hubiera calificado de *modernette*”, añadiendo que Latorre dejó una obra que “será necesario refloatar colocándola en una perspectiva correcta” (1998, p.210). Aunque no explicita el contenido ni aun la orientación de dicha perspectiva, la posición de Donoso es estimable, y coincide en parte con lo apuntado por Camilo Marks cuando señala, a propósito de los criollistas, que aunque puedan parecer tediosos y abrumadores, “si se dispone de tiempo y calma, pueden considerarse escritores de gran mérito” (2001, p.16). Posición que, huelga decirlo, coincide también con las pretensiones de nuestro trabajo.

## Los autores

**a. Mariano Latorre Court** (4 de enero de 1886 – 10 de noviembre de 1955) nació en Cobquecura, ciudad de la provincia de Ñuble bañada por el Maule. Hijo del comerciante vasco Mariano de la Torre Sandelis y de Fernandina Court Biezac, descendiente de franceses, realiza sus primeros estudios entre el pueblo natal y Constitución. Los movimientos de su niñez responden tanto al carácter del empleo del padre como a la situación económica del país: en la época de nacimiento de Latorre la exportación de legumbres a través del Maule se encuentra en decadencia, lo cual impulsa a una gran cantidad de chilenos a mudarse a centros urbanos.

Latorre se traslada a Santiago en el año 1895 para iniciar sus estudios en el Instituto Nacional, pero se vuelve a trasladar en el año 1897, esta vez a Valparaíso. A comienzos del siglo XX se traslada a Talca, donde comienza a escribir seriamente relatos que son publicados en la revista *Luz i sombra*<sup>5</sup>. Obtiene su bachillerato en el año 1905 y de regreso en la capital se inscribe en la carrera de Derecho de la Universidad de Chile, bajo influencia paterna, abandonándola por el poco interés que le suponía poco después de la muerte del padre. Ingresa al Instituto Pedagógico, donde se titula de Profesor de Estado tres años más tarde, en el año 1915, mismo año en que contrae matrimonio.

Durante la década del '20 se dedica a la docencia y a la escritura. Entre los años 1924 a 1928 es encargado de la sección de libros de la revista *Zig-Zag*. En 1929 se hace cargo de la cátedra de Literatura Chilena y Americana en el Instituto Pedagógico, misma institución de la cual será nombrado director en el año 1945. Durante las décadas del '20 y el '40 su actividad se intensifica, incluyendo viajes al extranjero para dictar seminarios y clases magistrales, movimientos que tienen eco en la edición de sus obras en Argentina y España.

---

<sup>5</sup> Originalmente publicada en 1990, la revista *Luz i Sombra* se fusionaría pronto con la revista *Instantáneas*, dando origen a la revista *Instantáneas de Luz y Sombra*, órgano que funcionaría hasta el año siguiente. El dato es importante: el director de la revista *Instantáneas* es Joaquín Díaz Garcés, luego director de *Pacífico Magazine*, publicación impulsora del relato criollista chileno.

Latorre recibe el Premio Nacional de Literatura en el año 1944, el tercer autor en recibir el galardón tras Augusto D'Halmar (para quien se creó el premio) y Joaquín Edwards Bello (quien se dice ganó el premio mediante amenazas al jurado). Prueba del lugar que ocupaba entonces en el panorama de la literatura nacional es, además de haber sido el tercer premiado, el haber recibido el premio en una versión donde sus competidores más cercanos eran Gabriela Mistral y Pablo Neruda. Esto sin desestimar que dos de los tres miembros del jurado eran abiertos partidarios del autor (Ricardo Latcham y Armando Donoso) y el otro era rector de la universidad donde Latorre era académico (Juvenal Hernández, rector de la Universidad de Chile).

Junto a *Zurzulita* (1920), considerada su obra mayor y comparada con otras obras importantes del regionalismo americano de la época, destacan en su producción literaria las novelas cortas *Ully* (1923) y *On Panta* (1935, Premio Municipal de Santiago), y las colecciones de relatos *Cuna de cóndores* (1918), *Chilenos del mar* (1929), *Hombres y zorros* (1937, Premio Atenea de la Universidad de Concepción), *Viento de mallines* (1944) y *Chile país de rincones* (1947).

**b. Luis Durand** (6 o 12 de julio de 1895 - 11 de octubre de 1954) Luis Durán (la “d” final fue adoptada mucho más tarde) nació en Traiguén, ciudad donde su madre, Cruz Durán, tenía un almacén de comestibles. Durand, el menor de seis hijos, es el fruto de un romance entre su madre y el rico latifundista Andrés Manríquez Oliva, quien fue asesinado por un grupo de bandidos ante Cruz y sus hijos cuando Luis era aun un niño.

El interés de Durand en la literatura brota a temprana edad. Recuerda en varias ocasiones el autor el arrobamiento con el cual escucha los folletines leídos en voz alta por su madre o en tertulias, o la fascinación con que lee las novelas por entregas que recibe un amigo zapatero.

En 1908 es enviado por su madre a cursar las humanidades en el Instituto Nacional. Sigue sus estudios por tres años y regresa a Traiguén. Durante los años siguientes ejerce como administrador del fundo Lagunillas y otras haciendas de Quechereguas y Lumaco, al tiempo que empieza a escribir relatos inspirados en su

experiencia campesina. Su temperamento dúctil lo pone en problemas, es demasiado flexible con los trabajadores del campo y su desempeño flaquea. En el año 1920 se muda definitivamente a Santiago, con una carta de recomendación de un diputado de su ciudad natal. La operación fracasa, y pasa años entre empleos oficinescos varios, viviendo en un conventillo. Finalmente logra una ocupación en Correos de Chile, lugar en el que entra en contacto con un hermano del escritor Sady Zañartu, director de la revista *Zig-Zag* por aquel año 1927. Es ahí donde publica sus primeros relatos orientados a un gran público con un éxito casi inmediato. De ahí en adelante se abren las puertas del mundo literario para Durand, quien se volverá asiduo participante de tertulias literarias, donde conocerá a su amigo y mentor, Mariano Latorre. Esta primera etapa de su producción culmina con la publicación de su primer libro de cuentos, *Tierra de pellines* en el año 1929. Durand tiene 34 años, es un debutante tardío.

En 1930 traba amistad con Arturo Alessandri, personaje que tras asumir la presidencia de la república lo empleará como secretario en el año 1932. Esta posición, mucho más cómoda que los trajines de la oficina de correos, permitirá que Durand desarrolle con calma sus escritos y pueda dar forma a una carrera incansable de escritor que le permitirá mantener a su mujer y sus tres hijos. Entre los años 1946 y 1954 ejerce con solvencia como director de la revista *Atenea*. Allí publicará un gran número de artículos, reseñas y la columna editorial *Puntos de vista*. A esto se suma su participación como columnista de *Las Últimas Noticias* y articulista en la revista *En viaje*, órgano de difusión de Ferrocarriles del Estado. Solo el agravamiento de la mala salud que lo acompañó durante toda su vida lograría alejarlo de las letras.

Durand murió sin recibir el Premio Nacional de Literatura, pese a que fue uno de los candidatos fuertes en todas las versiones del premio posteriores al lanzamiento de *Frontera*, novela que en su momento fue considerada una obra mayor. Aunque Durand negaba su deseo de obtener el premio, Gómez Bravo (2005) señala que el ex-presidente Alessandri habría tratado de influir en al menos una de las versiones del premio a favor de su antiguo secretario, y Fuenzalida (1961) afirma que los repetidos fracasos de Durand en este aspecto habrían agriado la relación entre éste y Latorre.

Aparte de *Frontera* (1949), obra inspirada en la vida del padre del autor y considerada prácticamente de forma unánime como su obra mayor, destacan entre los

libros de Durand la novela *Mercedes Urizar* (1934), las colecciones de relatos *Tierra de pellines* (1929), *Campesinos* (1932) y la antología *Sietecuentos* (1950), suma de la narrativa breve esencial del autor.



## El criollismo y sus problemas

No podemos lanzarnos a escribir un trabajo sobre el criollismo sin antes hacer algunas salvedades acerca de nuestro uso del término.

En absoluto pretendemos encontrar la cuadratura del círculo y lograr —¡después de casi un siglo!— un juicio definitivo acerca de un verdadero sentido o un uso apropiado del término criollismo, si es que alguno de estos llegase a existir. Aun volver sobre el documento histórico y reconstruir nuevamente la historia de la palabra excede al espacio que ocupamos (ya ligeramente abusivo). Por lo pronto nuestra aproximación al tema es, parcialmente, un reconocimiento de aquello que no planeamos hacer y un reconocimiento de aquella postura que adoptaremos.

No usamos en este trabajo criollismo como un puro sinónimo de narrativa campesina o una identificación con lo *pintoresco* rural y lo *folclórico*. Creemos que esta interpretación ha hecho suficiente mella, generando una reticencia a la hora de realizar nuevas lecturas que es aun difícil de remontar<sup>6</sup>. Nosotros emplearemos el término criollismo en aquel sentido *programático* (Muñoz y Oelker, 1993) que divisa Mariano Latorre, quien propone un criollismo donde lo que importa es “la pintura del hombre de América y de sus costumbres, clases bajas, medias o altas, de ciudades y campos” (Latorre, 1971, p.27), sostenida por el “empleo de técnicas nuevas, lenguaje americano, para describir a personajes heroicos que dignifican la lucha del hombre con el medio” (p.30), con el fin último de “dar todo el interés al narrador que busca su auténtica expresión en el medio en que vive y lucha” (pp.36-37). La posición de Durand no es muy lejana a la de su maestro, proponiendo que la tarea correspondiente al escritor americano de su tiempo es lograr una “obra representativa que muestre el color y el relieve de nuestros paisajes, ahincarse en el detalle costumbrista, acertar en poner la palabra justa que es lo que más idea da de un hombre” (Durand, 1933, p.521). La

---

<sup>6</sup> Es ejemplar el caso de la narrativa de Marta Brunet. Su obra ha sido reducida, primero al gueto de lo *criollo* (para no reconocer en su narrativa el elemento de crítica social), luego al gueto de la *novela femenina* (para no reconocer en su narrativa el elemento feminista). Respecto a esta resistencia a realizar lecturas productivas sobre la narrativa de Brunet, es recomendable el extenso estudio preliminar que Lorena Amaro Castro escribió para el primer tomo de su *Obra Narrativa* (Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2014)

opción de los dos autores se orienta a un proyecto de ampliación e integración, una operación de *mostrar* e *incorporar* (Verdugo, 2013) nuevas piezas al repertorio expresivo de la literatura nacional.

Tampoco estimamos conveniente asumir sin más este sentido programático como un plan vacío, sin reconocer la potente filiación naturalista que alimenta ambas obras. Se trata de autores cuya admiración del método de Andrés Bello — agotar todas las fuentes históricas — es declarada. La posición de Latorre es, en este sentido, del más rígido positivismo. No seremos los primeros ni probablemente los últimos en decir que su actitud linda en el cientificismo de época. Sus asertos en *La literatura de Chile* (1941) lo ponen en evidencia. Por ejemplo: *La hechizada* (1916), de Fernando Santiván, es inverosímil; según Latorre no se explica el triunfo del protagonista ciudadano. Manuel Rojas, por otra parte, no le da suficiente importancia a los caracteres y el paisaje del mar. La psicología de los héroes campesinos de Marta Brunet es una falsificación. En estos casos su criterio es marcadamente territorial: sanciona a los autores que no responden con suficiente rigor a la realidad del campo, vuelve sobre los autores el criterio de autenticidad que antes veíamos vuelto sobre sí mismo por la crítica. Pero mucho peor y mucho más contundente es su juicio de D'Halmar, quien supuestamente se aleja de la realidad por sus antecedentes raciales. En último lugar reniega de la literatura social, y considera artificial el conflicto entre capital y trabajador. Como buen naturalista, el interés de las lecturas de Latorre no se dirige a las generaciones, sino a las particularidades de cada autor, a través de las cuales pretende organizar un canon orientado en torno a la mayor o menor lejanía respecto a aquella esencia que tanto le preocupa. Y es que Latorre es un declarado admirador del método de Rodolfo Lenz, lingüista alemán afincado en Chile, y responsable único de la conservación última de los textos de la Lira Popular. Cita también a Hermann Von Keyserling al defender una *americanidad* definida por el dominio de “razas autóctonas en la evolución social” (Latorre, 1971, p.261). Y no es que Durand se aleje en demasía de la sombra del maestro al dramatizar el problema del criollismo con los mismos colores deterministas:

Creo que la influencia racial tiene una grande importancia en el obrero intelectual. Así como el mulato trata de empolvase para disimular su origen, y así como el indio, cuando se pone ropa de hombre civilizado, niega su propia raza, y como el negro que vive soñando en un elixir que lo blanquee, creo que es



también una manifestación de raza espiritualmente inferior el tratar de europeizar nuestra literatura, la que debe tener una fisonomía propia y característica (Durand, 1933, p.531).

Resuena en los comentarios de ambos autores la pregunta con que Honoré de Balzac inaugura su *Comedia humana*: “¿La sociedad no hace del hombre, según los medios en que su acción se despliega, tantos hombres diferentes como variedades existen en zoología?” (2014, p.14), tanto como la cita de Zola que Latorre repite de memoria en su autobiografía intelectual: “Novela, poema, cuadro o escultura no es sino un rincón de la naturaleza, visto a través de un temperamento” (Latorre, 1971, p.23).

Por lo tanto, nuestra decisión de emplear el apelativo criollismo por sobre otras denominaciones se sostiene en el uso que los mismos autores dan a la etiqueta. Hay en ambos una intención clara de eludir el sentido ramplón de criollismo, aquel que atribuye el mote a cualquier narración campesina, y apropiar el término con fines constructivos. Preferimos, también, no emplear el término mundonovismo, un uso que tiene sus propias complicaciones. La más importante: con este término Francisco Contreras designa a una refinación estética tardomodernista. El mismo autor diría, en el proemio de su novela *El pueblo maravilloso*, que el mundonovismo “en pos de asimilarse las verdaderas conquistas del Modernismo, aspira a crear una literatura autónoma y genuina [...] a fin de reflejar las grandes sugerencias de la tierra, de la raza, del ambiente” (2007, p.19). La distancia entre práctica y teoría confirma su proyecto: en el texto es claro el contraste entre los temas vernáculos y el gusto decididamente europeo, al punto que los personajes no tardan en ponerse a conversar sobre *chinoiseries* y los elementos fantásticos del texto muestran, con frecuencia, una pátina de cuento de hadas. Aunque conserva aquel ánimo de descubrimiento del territorio a través de la literatura, hermanándose así con el proyecto de Latorre<sup>7</sup>, sus métodos entran en conflicto con el naturalismo seco y preciso del autor de *Zurzulita*. El ideal del artista modernista es, de hecho, radicalmente opuesto al de nuestros criollistas. Allí donde Contreras describe el

---

<sup>7</sup> El proyecto de Contreras conserva una similitud estructural con el proyecto de Latorre. *El pueblo maravilloso*, publicado en francés en 1924, y en español en 1927, iba a ser el primer volumen de un ciclo de diez novelas explorando distintos “ambientes” chilenos. De vuelta en el proemio de *El pueblo maravilloso*, el autor anuncia que ya están terminadas la segunda y tercera parte del ciclo (*La montaña maravillosa* y *El valle maravilloso*), a las que seguirían *La ciudad*, *La selva*, *La metrópolis*, *El estero*, *El éxodo*, *La tierra* y *La catástrofe*. (Contreras, 2007)

paisaje con un colorismo que raya en lo impresionista, Latorre o Durand tienen nombres propios para plantas y animales. Aun el enfrentamiento entre la persona y el medio, la preocupación básica de Latorre y Durand, se disuelve en el proyecto de Contreras, quien torna su atención a la superstición popular y lo mágico, aun cuando mantiene un envoltorio positivista.



# El criollismo y su época

## a. El mundo

### a.1. La ciudad

El sociólogo y economista Claudio Véliz emplea para referirse a Chile la imagen de una mesa sostenida por tres patas; los exportadores mineros, los exportadores agrícolas y los importadores comerciales (Godoy, 2000). No es de ninguna manera un equilibrio constante, Chile ha sido sostenido algunas veces por unos y otras por otros.

La época que a nosotros concierne, las cuatro primeras décadas del siglo XX, coincide con la decadencia y crisis del soporte exportador agrícola. La decadencia del ciclo triguero alcanza su punto más bajo en la década 1885-95 —período en que nacen gran parte de los autores del *primer* criollismo— situación que incide en el declive poblacional de las provincias agrícolas (Aconcagua, O'Higgins, Talca, Maule, Linares, Arauco, Bio-Bio) con un movimiento de la población hacia el extremo norte (Tarapacá y Antofagasta), hacia el extremo sur (Punta Arenas), y hacia Santiago y Viña. Muchos de estos emigrantes pertenecen a la incipiente clase media de comerciantes, funcionarios y militares de bajo rango, o a la clase popular, cuya migración hacia los extremos del país no es enteramente limpia, puesto que adoptó muchas veces la forma del enganche; un contrato *de palabra* que no establecía ninguna obligación ni responsabilidad.

La decadencia del ciclo agrícola redunda en la decadencia de la clase de grandes propietarios y, políticamente, en el desequilibrio de la política de consenso entre grandes industriales, propietarios mineros y hacendados. Situación que, a la larga, ayudaría a la clase media comerciante a entrar a la política metropolitana mediante una nueva política de partidos, muchas veces populista y pocas veces popular. Una clase que no posee mucho más que ideas y anhelos de ascenso social solo puede ganar al tambalearse aquella *mesa de tres patas*. No por nada señala Véliz que, de las tres patas

de la mesa, el sector comercial es el elemento desestabilizador, puesto que no promueve la industria e introduce políticas liberales (Godoy, 2000).

Esto sin considerar aun a la clase baja, que emigra en grandes cantidades a las ciudades, hacinándose en conventillos suburbanos donde no llegan los servicios básicos, soportando largas jornadas laborales y magros sueldos. La situación repercute en una problematización del uso del suelo urbano, sobre todo en Santiago, ciudad que, gracias a las obras públicas emprendidas por Vicuña Mackenna en el siglo XIX, no está acondicionada para recibir un flujo creciente de obreros pobres. Los trabajadores que incrementan la población de la capital están obligados a soportar la aglomeración en el centro o el abandono e inseguridad en la periferia. Si el crecimiento poblacional de la época no representa una verdadera continuidad proporcional a la de censos previos<sup>8</sup>, sí existe un aumento considerable en la densidad poblacional: 5 personas por kilómetro cuadrado, cifra que se debe probablemente a la concentración en las ciudades.

Los propietarios de la metrópolis obtienen pingües beneficios, elevando el costo de la habitación, lo que deviene en la formación de ligas de arrendatarios de corte anarquista y comunista. Hacia 1925 la tensión entre propietarios de conventillos y arrendatarios del centro no da más, y resulta en la creación de un tribunal para la fijación de tarifas, donde propietarios y gobierno (dos tercios del organismo) manipulan unilateralmente los precios. En la periferia y los lugares no contemplados para la residencia la situación es más lenta: solo en los años '40 estos residentes postergados superarían la capacidad de la urbe. En el año 1946 ocurren las primeras tomas de terreno en Santiago, situación que se agravaría mucho más en las décadas siguientes y aun en la actualidad. En el mismo año 1946 el gobierno busca subsanar la crisis, construyendo la población Juan Antonio Ríos, primer intento de construir una población como unidad en Chile. Contrastemos esto con el amplio desarrollo de los programas de pavimentación a partir del gobierno de Ibáñez (década del '30) que responden al crecimiento del parque automotriz y a un fomento a la movilidad temporal pero no a la crisis residencial.

---

<sup>8</sup> El censo de 1895 registra 2.695.911 habitantes; el de 1907, 3.231.496. El censo siguiente no fue realizado hasta el año 1920, y registra una población de 3.731.573 habitantes. Entre 1907 y 1920 la población aumenta solo un 1,19%, crecimiento que no es proporcional al período de 13 años, cuando en el decenio 1875-85, por ejemplo, hubo un crecimiento un 1,99%. La cifra de 1920 se agrava si consideramos la alta mortalidad de recién nacidos y niños en la época. Posteriormente, el censo de 1930, marcará un salto a los 4.287.445 habitantes, y el de 1940 a 5.023.539 (McCaa, s.f.).

Coincide, entonces, el surgimiento de una aguda cuestión social y el ascenso, aun tímido, de una clase mesocrática que resultaría, finalmente, en una grave crisis política. Dos poderes atenazan el monopolio oligárquico del poder. Aunque se promulgan diversas normas en atención a la crisis social (por ejemplo, la Ley de la Silla se promulga en el año 1914, la de Accidentes de Trabajo en 1916, la de Salas Cuna en 1917, la de Previsión de Personal de Ferrocarriles en 1918 (Portales, 2004)), la presunta inmovilidad de los añejos hacendados en el poder terminaría en un quiebre constitucional y un tránsito a una dictadura militar que se mantendría hasta el año 1931.

## **a.2. El campo**

Esto para una mitad del país. Porque, según el censo de 1930, 50.57% de la población es rural, justificando quizá el ánimo criollista de insertar al imaginario nacional figuras campesinas. Esta población, tanto como la clase baja urbana, tiene un poder nulo o limitado sobre la tierra. Pero su posición es quizá aun más difícil. No hay en la ciudad grandes concentraciones de terreno a la escala de aquellas que se ven en el campo: en 1924, 570 propiedades de más de 5000 has. controlan el 62.30% del territorio nacional. Un 3% de todas las propiedades concentran el 79% de la tierra agrícola, un 10% de las propiedades concentran un 90% de la tierra agrícola y un 75% de la población del valle central, sin contar migrantes (Loveman, 1976). Existe una clase cuya fuente de poder político descansa en el campo aunque opera en la ciudad, trabajando de forma indisimulada para mantener su estatus.

Porque las leyes tienen poca valía en los amplios dominios privados, circunstancia que se refuerza por los intereses particulares de la política metropolitana. El campo es, hasta la llegada de la Reforma Agraria de 1962, un mundo aparte. Se repite el símil del campo chileno como un lugar que adhiere aun a condiciones casi feudales, heredadas del sistema colonial de encomiendas. Se habla de siervos de la gleba, campesinos inmóviles y apegados por generaciones a una hacienda. Los propietarios rurales controlan el movimiento y establecen pequeños gobiernos en sus fundos. En este aspecto, es indicativo de la situación del agro el uso continuado y la inquietante correspondencia con la realidad que tuvo, por casi un siglo, el *Manual del*

*hacendado chileno*, de Manuel Balmaceda. En dicho texto se sugiere toda clase de medidas, desde la prelación entre los distintos funcionarios de la hacienda hasta la organización del espacio, como queda de manifiesto en el siguiente fragmento:

La localidad mas conveniente para poner a los inquilinos, consultando el interes del hacendado, es a inmediaciones de las casas principales del fundo, donde puedan hacer compañía en la, soledad i en la falta de seguridad de nuestros campos, donde todos sus actos pueden ser vijilados por el patron, sirvientes i demas inquilinos i donde estén mas cerca para los llamados<sup>9</sup> (Balmaceda, 1875, p.9).

La hacienda redobla, entonces, como un mecanismo de control que somete a la mitad de la población del país. A diferencia del espacio urbano, clasificado por la mayor o menor movilidad que permite (Sennet, 2007), el espacio rural está parcelado en función de la mayor o menor visibilidad. Hay panópticos en la hacienda. El espacio está no solo dividido por razones estrictamente productivas; también se establece una separación en función de la posibilidad de vigilancia, la mayor o menor cercanía a aquellos campos abiertos y peligrosos. Las instituciones tradicionales de la hacienda (la pulpería, la escuela rural, el policlínico) se estructuran en torno a una necesidad de control y mantenimiento. Es, en definitiva, un pequeño gobierno autoritario y un pequeño orden patriarcal donde la línea entre lo público y lo privado se derrumba.

Singularidad que se refuerza toda vez que consideramos la agria resistencia de los grandes hacendados a la intervención estatal, cuando esta *realmente* intentaba hacerse valer. Por ejemplo, la serie de leyes promulgadas entre 1928 y la década de los '30 cae prácticamente en saco roto, puesto que los hacendados no las acatan, cierran el paso a inspectores gubernamentales, o lisa y llanamente los atacan. Peores los casos en que el estado activamente colabora con los propietarios: se nombran inspectores pero no se les otorgan medios para llegar a las haciendas que deben inspeccionar (Loveman, 1976). Y esto sin considerar la nefasta ley de comuna autónoma, del año 1891, que virtualmente entrega el señorío de las comunas rurales a los patronos, para que hagan y deshagan como mejor les parezca, ni el acuerdo tácito de no tocar a los latifundistas que

---

<sup>9</sup> Mantenemos la ortografía original de cada fuente en esta y en todas las demás citas en este trabajo.

lleva a Arturo Alessandri al poder. La clase media, que podría haberse introducido en el agro a través de sus funciones burocráticas, se encuentra con un obstáculo de difícil solución.

Los intentos de modernización con mayor validez en la práctica son aquellos que impulsan la introducción de nuevos propietarios, como la creación de la Caja de Crédito Agrario (1928). Los obreros rurales reciben, a contrapelo, algo de la inquietud derivada de la modernización urbana. Los peones afuerinos introducen ideas políticas ajenas a las de los patrones. Significativo es que en el año 1933 (y, nuevamente, en el año 1939) se suspendan las uniones o sindicatos rurales. En el año 1934 tiene lugar la masacre de Ránquil, tras el levantamiento de campesinos mapuche contra los abusos de los latifundistas que les arrebatan sus tierras de cultivo. En 1935 se forma la Liga de Campesinos Pobres. Al pasar de las décadas ocurrirán nuevos levantamientos campesinos en Choapa, Coronel, Colcura, Los Andes, La Calera, Melipilla, San Fernando, Chimbarongo, Longaví y Molina, capital de la organización política rural a partir de los '50 (Loveman, 1976). Todos movimientos que manifiestan una constancia: el poder metropolitano tiene interés en la provincia solo en la medida que esta supone una ampliación de los límites de la república. En 1928 se crea, sin mayores complicaciones, la Caja de Colonización Agrícola, y se otorgan amplias facilidades para el asentamiento en territorios desocupados, como Magallanes, que recibe en 1929 la calidad de provincia.

## **b. El surgimiento de una cultura de masas**

Las grandes aglomeraciones en las ciudades coinciden con una transformación cultural a gran escala, a un nivel nunca antes visto. No es para menos, considerando la efervescencia social que envuelve al país en la época. Dentro de las primeras décadas del siglo XX, tiene lugar un “acrisolamiento” de la nación que derivará en una escenificación del tiempo nacional en clave de *integración*. Un tiempo que:

...incorpora discursivamente a los nuevos sectores sociales y étnicos que se han hecho visibles (...) reformulando la idea de nación hacia un mestizaje de

connotaciones biológicas y culturales y confiriéndole al Estado un rol preponderante como agente de integración. Se trata de una reelaboración identitaria en la que subyace –en un contexto de crisis y cambios– la preocupación por mantener la cohesión social. La mayoría de los discursos recurren a un lenguaje científicista, a un campo metafórico de corte organicista o evolucionista, en que se concibe a la nación como una identidad corpórea (Subercaseaux, 2007, p.17).

La idea de nación como entidad corpórea es concomitante con la idea de una multitud compacta y orgánica, la imagen de aquella *familia de ojos* a la que alude Marshall Berman al hablar de los pobres en la ciudad de Baudelaire (1989). Es correspondiente también con la idea de una totalidad, una personalidad ajena a la cual corresponde una cultura distinta a aquella de las individualidades, perfecto correlato social de una era eminentemente positivista<sup>10</sup>. El tiempo de integración es también el tiempo de la aparición de una cultura de masas, que determina la producción y circulación de nuevos imaginarios, los cuales, a su vez, determinan nuevas formas de experimentar la modernidad, sintetizando lo antiguo y lo común con el cedazo de la novedad constante. Transformaciones que apuntan, sin duda, al montaje de un patrimonio común de imágenes, a la conformación de un lenguaje que no es casual ni accidental, puesto que cristaliza, legitima y espectaculariza elementos que ya son parte de la imaginación nacional. Estos elementos, siguiendo a Benedict Anderson (1993) ayudan a establecer el ideal de Chile como una gran comunidad donde cada habitante posee, de manera uniforme, un catálogo de referencias más o menos cardinales.

Quizá una primera etapa de la constitución de una cultura de masas ocurre en el plano de la lectura. La instrucción y la alfabetización aumentan de forma exponencial desde las últimas décadas del siglo XIX. Si en 1875 las escuelas primarias del país cuentan con 65.875 alumnos, en el año 1920 esta cantidad aumenta a los 333.047; mientras la cantidad de personas alfabetas es de 22,9 % en la primera fecha, en 1920 supera levemente la mitad de la población, con un 50,3% (McCaa, s.f.), tendencia que

---

<sup>10</sup> No es, en ningún caso, una *sobrelectura* sin ecos en la realidad. Queda como testimonio la lúcida lectura que Luis Emilio Recabarren hace de su época, ya en el año 1907: “El catolicismo y la religión de Comte (el positivismo) sostienen el estado de organización presente con todos sus tiranos y explotadores” (Portales, 2010, p.293)



solo se acrecentaría con la promulgación de la ley de instrucción primaria obligatoria, en el mismo año 1920. La ampliación del público lector queda de manifiesto en el crecimiento del mercado editorial. Así, la revista *La Lira Chilena* tiene un tiraje semanal de 12.000 a 15.000 ejemplares hacia el año 1902 (Subercaseaux, 1993). Producto de este éxito, surgen también a principios de siglo revistas como *Zig-Zag* (1905) y *Pacífico Magazine* (1913), ambas publicaciones que serían de gran importancia para el desarrollo de la literatura nacional, en particular de la estética costumbrista<sup>11</sup>, introduciendo en el sentido común de una época figuras hasta entonces poco atendidas.

Ambas revistas pertenecen al mismo grupo editorial, e indican un interés para nada casual en motivar un sentimiento patriótico coincidente con el *zeitgeist* integrador y en explotarlo comercialmente. Que hay una manipulación podemos verlo al contrastar los saneados imaginarios patrióticos de las revistas mencionadas con la poesía popular de la época, distribuida en frágiles hojas volantes, abiertamente paródicas de la publicación burguesa (no por nada una de estas publicaciones se llama *La Lira Popular*, referencia mordaz al título de *La Lira Chilena*) y protagonizada por criminales, diablos, peones y cantores viajeros, entre otros. El efímero soporte de las hojas volantes no supondrá, en ningún caso, la muerte de un repertorio imaginario, sino la aparición de un circuito paralelo y autónomo.

La participación activa en la construcción de imaginarios no se detiene en el fomento de ciertas literaturas; las revistas arriba nombradas también se encuentran en la vanguardia de la difusión de iconografías que, con el tiempo, anidarían en la conciencia nacional para no abandonarla más. Si en las postrimerías del siglo XIX todavía encontrábamos una gran cantidad de *clowns*, cisnes, arlequines, *geishas*, odaliscas y ninfas que concentraban los imaginarios modernistas del *art nouveau*, en las primeras

---

<sup>11</sup> *Pacífico Magazine* (1913-1921), revista orientada explícitamente a las clases altas, daría un paso importante al publicar relatos campesinos de Manuel Ortiz, Fernando Santiván o de su propio editor, Joaquín Garcés (antiguo editor de *Instantáneas*), bajo el seudónimo Ángel Pino. No era extraño, entonces, encontrar narraciones protagonizadas por huasos y rotos frente a extensos artículos señalando las bondades de los viajes transatlánticos, o *dossiers* señalando la necesidad imperante de establecer una explotación inteligente de los recursos de la Patagonia. *Zig-Zag*, por otra parte, acogería en sus páginas a los primeros relatos de Durand, y ocuparía también a Latorre como cronista, en una publicación orientada al público general pero todavía escrita desde las clases pudientes.

décadas del siglo XX ya encontramos en su lugar a una buena cantidad de cóndores<sup>12</sup> conviviendo con los arabescos de la estética que se resiste a morir. El breve tránsito por las vanguardias en los años '20 sería animado por estilizados copihues y cordilleras expresionistas en los '30, para aterrizar, finalmente, en la estética publicitaria norteamericana alimentada por caricaturas de huasos y rotos de trazo simple y firme, heredero del cómic, en las décadas de los '40s y '50s. Estas transformaciones están condicionadas, claramente, por la aparición de un aparato publicitario iniciado en forma casi contemporánea a la aparición de revistas de circulación nacional (la primera compañía chilena de publicidad, La Sudamérica, aparece en 1906 (Álvarez Castelli, 2004)).

La introducción temprana de las aludidas figuras “patrióticas” determinaría el desarrollo de una segunda etapa, animada por la aparición de medios electromecánicos como el cine, la radio o la industria discográfica. En el primer caso, la cinematografía se integra, casi de forma inmediata, al espectáculo de la nacionalidad. Las primeras *vistas*, que introducen el arte en Chile, representan ejercicios militares y otros eventos que enaltecen el *empuje de la raza*. No se entrega este cine originario a la pura novedad o al entretenimiento de feria, sino que adquiere tempranamente un carácter documental, edificante e instrumental. Aunque esta disposición se mitiga con la aparición de los filmes argumentales, la naturaleza del cine como teatro de la nacionalidad se mantiene por décadas. Baste, para observar esta tendencia, con revisar los nombres de algunas películas de aquellos primeros años: *La agonía de Arauco* (1917), *Alma Chilena* (1918), *Todo por la patria o El girón de la bandera* (1918, de gran éxito), *El empuje de una raza* (1922, filme propagandístico a favor de Alessandri dirigido por Pedro Sienna, argumento de Víctor Domingo Silva), *Pueblo Chico Infierno Grande* (1925), *Los húsares de la Muerte* (1925, con guión de Hugo Silva). Evidentemente, el potencial propagandístico del cine no es ignorado. Incluso el presidente Alessandri, atento a los desarrollos de los medios de comunicación masiva, es protagonista de un cortometraje animado (*La transmisión del mando presidencial*, 1921), filme que ordena exhibir en todo el país (Jara Donoso, 1994). El público no rechaza esta tendencia, todo lo contrario, la saluda con entusiasmo. A propósito de esto, menciona Jara Donoso (1994) que

---

<sup>12</sup> Véase, en un ámbito distinto, la portada de *Cuna de cóndores* (1918) del mismo Mariano Latorre, diseñada por el pintor alemán Otto Georgi.

muchas de las películas mudas, acompañadas de música en vivo, incluyen escenas de cueca o de marchas militares, las cuales son recibidas con gran alegría por el público.

La radio, otro medio de comunicación masiva, aparece en Chile en 1922, y prueba tener una penetración mucho más alta. A diferencia de las revistas y el cine mudo, que exigen en mayor o menor medida a un público lector, la barrera de entrada a la comunicación radiofónica es virtualmente inexistente. Importa, además, un impulso a la industria discográfica, que eleva a estrellas de la música chilena como Los Guasos de Chicolco (formados en 1921), Los Cuatro Huasos (formados en 1927), y Los Huasos Quincheros (formados en 1937), por su propia naturaleza actores de una nacionalidad teatralizada (son, en todos los casos, estudiantes de buena posición económica que interpretan tonadas de tema campesino) y operarios más o menos conscientes en una manipulación de códigos.

### **c. El papel del escritor en la construcción de imaginarios**

La época que nos atañe es una época donde la sensación de novedad y la sensación de reafirmación se confunden. Aunque ascienden nuevos contingentes —masas obreras que reclaman una participación en el mundo, masas mesocráticas que reclaman una participación en el poder— hay un desarrollo no tan fácil de eludir, que indica a todos estos procedimientos de integración como reelaboraciones de un contrato con la patria, de una reformulación del nacionalismo con reglas aparentemente nuevas, necesarias para realizar una efectiva integración de las masas que se incorporan al tiempo de la nación. Esto porque todo ascenso social va de la mano con el ascenso de ciertas maneras de imaginar, ciertas maneras de hablar. El intento de manipular estas formas de expresión, ya sea reformulándolas o redirigiéndolas, apunta en cualquier caso a garantizar la anhelada cohesión social.

En este plano, y sobre todo en esta época, el escritor adopta una posición de vanguardia<sup>13</sup>. La clase media que cobija al escritor vive y trabaja en los centros urbanos,

---

<sup>13</sup> No es coincidencia que muchos de los escritores relevantes de esta era destaquen por la novedad, por buscar activamente un adelanto y ampliación de la imaginación literaria de su época, reforzando así la metáfora militar agazapada en la idea de vanguardia.

únicos lugares del país que permiten el ejercicio tranquilo del oficio de la escritura por su sofisticada división laboral. El oficio del escritor, en este momento histórico, no solo es permitido, sino que es solicitado y recompensado. Su ubicación entre las clases populares y la clase alta lo constituye en elemento de tránsito y en sifón, regulando el uso de imaginarios gracias a su participación como doble agente en la cultura de masas y en el sistema educacional (a través de lecturas obligatorias y recomendadas).

Es más, la cercanía con la clase alta se sostiene, y se vuelve pilar a su vez, en la existencia de lo que Ángel Rama (1998) llamaría una *ciudad letrada*, una fantasmagoría que exige la organización del gobierno de papel y el aparato burocrático, pero también la existencia de una maquinaria productora de representaciones e imaginarios coherentes con la práctica del poder. Si los habitantes de la ciudad letrada del período colonial fueron cronistas que imaginaban el mundo para una clase administrativa metropolitana, y los habitantes de la ciudad letrada del siglo XIX fueron aquellos ilustrados positivistas que contribuyeron a describir y catalogar la suma de la materia que constituía el país (Domeyko, Gay, Philippi, Lenz, Barros Arana, Benjamín Vicuña Mackenna; incluso Recaredo Santos Torneró y su *Chile ilustrado* (1872), encomio de las potencialidades económicas de Chile bajo un envoltorio enciclopédico), bien podemos afirmar que los autores de la ciudad letrada de la primera mitad del siglo XX son los mismos autores que, junto a su empleo como funcionarios públicos, también realizan la síntesis y producción de imaginarios, la producción de símbolos e identidades, la definición del público lector y los mensajes que a ellos se orientan. Puesto en otras palabras: el letrado colonial escribe para la expansión territorial, el letrado decimonónico escribe para la expansión técnico-económica, el letrado del siglo XX escribe para la expansión cultural y la integración de imaginarios. Entre estos últimos, Mariano Latorre y Luis Durand, perpetuando la tradición (noble o innoble, dependiendo del devenir histórico) de reproducir el mundo bajo la perspectiva de la novedad constante que exige la cohesión social.

La intervención de este aparato tiene lugar no solo en la operación directa de servicios públicos, donde el funcionario extrae la información relevante y la resuelve, sintetiza o cristaliza; también ocurre en la operación indirecta con la producción cultural de la clase baja. Las clases altas, refinadas y enamoradas de las estéticas europeas, reabsorben lo popular a través de reinterpretaciones realizadas por artistas de clase

media, que extraen aquello relevante, valioso o “trascendente” de la expresión de la clase baja, y lo reproducen bajo envoltorios experimentales, naturalistas, impresionistas o románticos. Es, finalmente, mucho más fácil el consumo de lo mapuche a través del *Friso araucano* de Isamitt que a través del propio canto original, que resulta de interés solo para el antropólogo o el naturalista, quien se detendrá ante dicha expresión para archivarla y sistematizarla en la abstracción máxima de la anotación perdida luego en un archivo bibliográfico.

No es una coincidencia que el mismo Latorre dijera, entonces, que “la clase media, burócrata y servil, es, en gran parte, aliada de la aristocracia y del plutócrata” (1971, pp. 267-268). Dicho con algo más de suavidad, el artista de clase media logra sintetizar el gusto de la clase alta y el gusto de la clase baja, consolidar un producto palatable donde el fondo se articula con las formas aprendidas por el contacto con unos y otros. La ficción puede ser entendida, en casos como este, como una exaltación de un régimen de signos. Para el escritor los imaginarios son su moneda. En el caso particular que nos atrae, las formas que permiten el cambio de esa moneda y el éxito por décadas de una circulación de imaginarios criollistas derivan de la literatura naturalista-positivista y la sensibilidad del artículo de costumbres.

En el elemento naturalista-positivista, el papel cumplido por los autores criollistas es el de *baqueanos*, ampliadores del ecúmene patrio mediante la captura de nuevos materiales en la provincia, catalogados en tipos y absorbidos luego por la metrópoli (Verdugo, 2013) En palabras de Domingo Melfi, el escritor criollista “obra como la voluntad de un estado fuerte, que es la capital sobre provincias abandonadas y ricas que se incorporan al territorio por la abundancia de sus productos y la fertilidad de sus tierras” (1938, p.79). El autor criollista opera un descubrimiento a través del imaginario: así como América es conocida por la metrópoli a través de los escritos antes de ser conocida materialmente, la provincia —el Rincón, la Frontera— es conocida por escrito antes de ser aprehendida físicamente. Los escritores son, como baqueanos, adelantados que conocen las rutas escondidas al ciudadano. Hablan el idioma de la tierra y engrosan sus tomos con glosarios llenos de florituras campesinas, articulan la experiencia del mundo rural, altamente ficcionalizada, con las expectativas de presentación metropolitanas. Los materiales en cuestión (basamentos territoriales, perspectivas y

formas de estructurar el espacio, personajes tipo) varían de autor a autor, como veremos mas tarde al analizar las obras.

El elemento heredado del artículo o cuadro de costumbres orienta a una sensibilidad particular, de recuperación y fijación. El género del artículo de costumbres, ahora relativamente olvidado, está vinculado con una actividad memorialista y documental, didáctica y edificante. No es una casualidad, entonces, que haya sido un género cultivado generalmente en periódicos durante el siglo XIX, época de construcción republicana, por periodistas con inclinación política, como José Joaquín Vallejo o Pedro Ruiz Aldea. Tanto Durand como Latorre practican el género, y aun donde no lo explicitan, transparentan una influencia importante. "La novela se convierte en una especie de periodismo lento. Da en profundidad lo que no puede dar la crónica o el artículo", dice el mismo Latorre (1971, p.49). Los dos autores realizan viajes y observaciones, con método de naturalista. Durand escribió columnas no muy distintas del artículo de costumbres para la revista *En viaje*<sup>14</sup>. Establecen un corte en la memoria y lo exhiben como diapositiva, con el nervio del periodista-literato del siglo XIX.

Es a través de esta sensibilidad que se introduce la función pedagógica del autor criollista. Cada ciclo del tiempo nacional exige enseñanza, inculcar un modelo de progreso e identidad moderna a través de la literatura. Es, al fin y al cabo, el estado quien interviene determinando qué es lo básico que se debe enseñar, qué es lo estrictamente necesario para un ciudadano del país, y esto incluye —o solía incluir— la presentación de la nación a sí misma por medio de obras literarias escogidas y señeras de una literatura nacional. El problema de una literatura nacional es un problema moderno, de una modernidad nacional de corte europeo, donde cada nación posee textos

---

<sup>14</sup> La revista *En viaje* (1933-1973) constituye un caso excepcional en la producción cultural chilena. Su diseño obedece a las últimas tendencias gráficas durante toda su existencia; su redacción se alimenta de la pluma de escritores populares y destacados, en su cima creativa, como Nicomedes Guzmán, Francisco Coloane, Augusto D'Halmar y el mismo Durand. Es una publicación promovida por un órgano estatal (Ferrocarriles del Estado), y como tal asume el rol de emisaria de la modernización defendida por el gobierno metropolitano, difundándose por todo el país a través de la red ferroviaria. Son bastante claras sus similitudes con órganos propagandísticos estadounidenses, como la revista *Amerika* (publicada en la Unión Soviética para exhibir lo más granado del rival: desde las radicales libertades creativas de los expresionistas abstractos hasta las virtudes del *way of life* capitalista) o la estación radial Voice of America (voz oficial del gobierno norteamericano proyectada al extranjero), aun cuando precede a ambas. Un estudio más profundo queda pendiente.

fundacionales en la lengua de mayor prestigio. La presencia de los textos criollistas durante décadas en los planes de estudio no es casual. Por ejemplo, en la reforma de 1961 se contempla la lectura de textos de Latorre, aquel que Neruda llamó “nuestro primer clásico” (Gómez Bravo, 2005, p.34), en todos los años de primer ciclo. Selecciones de cuentos de Durand y *La hechizada* (1916), de Santiván, tuvieron una nutrida circulación en la década de los 80 gracias a los programas promovidos por el gobierno militar. La colección de cuadros de costumbres *Paisaje y gentes de Chile* (1953), de Luis Durand, fue editada en la serie amarilla, de *Libros para muchachos y muchachas*, por Editorial Zig-Zag. El supuesto valor edificante de la literatura criollista, forzado hasta la mecanicidad, sería otro factor determinante en la ofuscación de nuevas lecturas.





# Estudio de las obras

## Mariano Latorre y *Zurzulita*

### a. Presupuestos teóricos

Si bien una abrumadora mayoría de las perspectivas críticas acerca de Mariano Latorre coinciden en algunos puntos centrales (su tendencia paisajista, su dificultad para crear personajes de profundidad psicológica) son pocos los que van directamente al corpus de textos no narrativos producidos por el autor, donde éste define su *credo* estético y plantea, con mediana coherencia, una serie de coordenadas que son una buena orientación a la hora de una lectura más aguda.

Ya vimos parte de estos presupuestos a la hora de buscar una caracterización del criollismo. Sin embargo, dicho planteamiento tiene proyecciones más hondas y de mayor alcance. El positivismo de Latorre no solo determina la forma en que el autor se ubica con respecto a su material narrativo, también determina *cómo organiza* su universo narrativo y, más importante, *cómo justifica* esta organización.

La lucha del hombre con el medio, heroica y fatal, es el material con que trabaja Latorre. En el caso específico de Chile, son los valles (central y transversal, contraste de lo vegetal con lo mineral) los que dan su carácter permanente a Chile (Latorre, 1941) Si Chile está determinado por estas particularidades, las particularidades serán, entonces, en gran medida geográficas. Éstas son finalmente sus posibilidades, en una actitud que hereda mucho del método de Sarmiento —de quien tanto Latorre como Durand se reconocen deudores— quien enfatiza la descripción del ambiente por sobre el personaje "de manera que la primera ya esté revelando a la segunda, sin necesidad de comentario ni explicaciones" (Sarmiento, 1993, p.17) en pos de una "literatura nacional [que] resultará del destello/descripción de grandiosas escenas naturales, la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia" (p.39) Las posibilidades, claramente, son también limitadas. La limitación de Latorre, no obstante,



se encuentra cerrada en torno a lo proyecto cíclico, a la gran novela-diorama de los siete paisajes de Chile (la pampa salitrera, el Norte chico, las selvas del sur, la Cordillera de los Andes, la de la Costa, Chiloé, Magallanes, (Latorre, 1996)).

A estas posibilidades se encuentran sujetos los personajes de Latorre. Su relación con la tierra determina su ubicación en el mundo, no solo geográfica sino valórica, epistemológica, conceptual. Aquellos que más le preocupan, puesto que simbolizan, al nivel más básico, la dicotomía del apego y desapego con el territorio, son el huaso y el roto. Ambos, según Latorre, mestizos, producto de la encomienda, nacidos de la creación de un tipo urbano diferenciado, por influencia de la capital (1941), signos de cierta inmovilidad histórica o de ahistoricidad, de un vínculo ancestral con una división del trabajo de carácter colonial del cual son cicatriz y arma. Mientras uno permanece en la tierra (el huaso) otro rompe lazos con ella (el roto).

El roto es oportunista, vago, trashumante, invierte incluso las relaciones de género, signo predilecto del tránsito como estado moral, proyección sobre las categorías más añejas de la sociedad. La rota (léase: mestiza) *se manda sola*, y no tiene ningún problema para solicitar, en *Zurzulita*, la compañía del varón. El huaso, por otra parte, es más cercano al burgués, ansioso de enriquecerse, varonil y dinámico, pero desinteresado en el tránsito. Ambos muestran un interés legítimo en el ascenso social, aunque solo el huaso, dada su estabilidad territorial, puede aproximarse a la riqueza. Esto con sus limitantes: el vínculo que une a ambos es cierta abulia ancestral. El mestizo, según Latorre, no puede pensar ni menos sublevarse, solo sabe obedecer (1941). Los dos ejes que definen al huaso y al roto son, entonces, su relación con la tierra y su relación con la autoridad, la relación con un ítem de materia (la tierra) y un ítem de la inteligencia (la autoridad), como postulaba Sarmiento (1993).

No son, desde luego, los únicos personajes en la narrativa de Latorre, sino dos tipos recurrentes, significativos de los conflictos que preocupan en mayor grado al autor y la técnica decididamente naturalista que ha adoptado para abordar y sistematizar estos conflictos. A éstos podríamos añadir todavía dos tipos más, si nos movemos sobre el eje de la relación con la autoridad. Si el roto es (-) tierra y (+) autoridad, y el huaso es (+) tierra y (+) autoridad, bien podemos afirmar que la coordenada (-) tierra y (-) autoridad corresponderá al roto maleante, al cuatrero, al bandido o al salteador. La coordenada (+)

tierra y (-) autoridad corresponderá a alguien cuyo derecho sobre la tierra se considera ilegítimo, pobremente justificado, a un personaje que, a ojos del sentido común, maltrata o no aprovecha suficientemente la tierra. En el horizonte histórico del autor este lugar es ocupado por el *indio*. Puestos en un cuadro sinóptico, los personajes ocuparían las siguientes coordenadas:

	+ autoridad	- autoridad
+ tierra	Huaso, campesino, mediero, inquilino, etc.	<i>Indio</i>
- tierra	Roto, peón, jornalero	Salteador, cuatrero, bandido, maleante

Los personajes de interés novelesco serán, desde luego, los que se alejen o acerquen, generen una crisis o problematicen el sentido mismo de estas categorías. Por ejemplo, Mateo, el protagonista de *Zurzulita*, posee legítimamente un territorio, pero su interés sobre el decae y revive durante el transcurso del relato. Está en una posición (+) con respecto a su autoridad sobre la tierra pero (-) con respecto a su apego. Entonces, ¿por qué no ocupa el lugar del roto? La respuesta está en su genealogía: Mateo es descendiente directo de españoles, el roto es mestizo. En cualquier caso, bajo esta distribución del universo narrativo yace un subtexto racial: todos los personajes típicos que podemos ubicar en esta grilla son mestizos o *indios*, y les aparece negado el ascenso social en virtud de esta marca. Su movimiento solo puede ser lateral, lineal, nunca ascendente ni aspirante a la cohesión con la *raza distinta* de la metrópoli, en una organización social de amargo sabor colonial.

Un segundo aspecto a tener en consideración a la hora de leer a Latorre, ahora que ya nos hemos ocupado de los personajes tipo, es la idea de Rincón, concepto de

anclaje territorial, mónada regional<sup>15</sup> particular de Latorre, ángulo que existe en oposición a la metrópoli. Mario Verdugo, en su trabajo *La explotación del hinterland: criollismo y ficción territorial* (2013) lo identifica con una posición periférica, correspondiente, desde luego, a la misma idea angular de rincón como vértice, como intersección de dos planos, como símbolo del método científico positivista que lleva de lo particular a la conclusión de la regla general: “literariamente, la aldea bien descrita es la conquista de lo universal. Una cabaña puede contener el mundo” (Latorre, 1971, p.48). O, dicho de otra manera, de la singularidad a la conquista de la multiplicidad. Verdugo va más allá, y lo identifica con la idea de *hinterland*, zona no incorporada al espacio interno (“Un mundo virgen que se nos ofrecía sin más compensaciones que llegar a él”, según el mismo Latorre (1971, p.22)) de la cual se extraen materias primas.

La lectura de Latorre confirma la afirmación de Verdugo, y aun identifica al *hinterland*/Rincón con el patrón que se encuentra separado del inquilino por la accidentada geografía y el carácter del país, plagado de rincones, configurado por cerros y cordilleras (1941). Si las particularidades topográficas y su relación con los individuos son determinantes para Latorre, bien podríamos llevar nuestras conclusiones un poco más lejos y asumir que la misma particularidad geográfica justifica y legitima la separación entre patrón e inquilino.

En ambos casos, tanto en la ordenación de los personajes como en la organización del territorio, la tipificación se levanta como una manera árida de distribuir significados, como una manera pseudo científica de economizar en material comunicativo, dispuesta a limar cabos con tal de falsificar una realidad y representarla con mayor comodidad. Es, claramente, una mera representación basada en la reducción del mundo a fenómenos atómicos que permiten, por combinaciones simples, dar con explicaciones que no ofrezcan mayor resistencia. Sin embargo, es la misma reducción de la resistencia la que beneficia al método de Latorre. El positivismo siempre busca la sistematización de objetos nuevos para confirmar sus propias conclusiones, es un modelo epistemológico integrador por antonomasia, explicación parcial del éxito de Latorre como *novelista nacional* en la primera mitad del siglo pasado.

---

<sup>15</sup> Empleamos mónada con el mismo sentido que Verdugo entrega en su trabajo, esto es, como un basamento espacial y fundacional de cada proyecto textual, definido por un lazo “sinecdóquico y heterónimo respecto del todo nacional” (Verdugo, 2013, p.49)

Y aun su método es útil a la hora de una investigación *metafísica*, aun aparenta ser la cuña que cabe justo entre la hendidura del *alma chilena* de las estampas populares de Pezoa Véliz, y de la *raza chilena* de los rotos guerreros de Palacios, términos que sostienen, en el fondo, el uso recurrente de tipos humanos representativos o simbólicos, una organización de los caracteres que responde tanto a la vocación antropológica de Latorre que identificaba Manuel Rojas como a un cierto barroquismo<sup>16</sup>. La tensión entre estos polos se resuelve, naturalmente, en la definición de tipos no por el carácter de los personajes sino por su genealogía y su ecología. Tanto en Latorre como en Durand no hay polichinelas ni donjuanes, solo huasos, rotos y bandidos.



---

<sup>16</sup> En el sentido que el barroquismo emplea personajes típicos para redirigir el esfuerzo que sería empleado en estos hacia la creación de rasgos ambientales. Esta economía de significados es evidente en Latorre, que descansa en tipos para desenvolver su afán de escenógrafo, y que le valdría acusaciones de poca solvencia a la hora de construir psicologías.

## b. Análisis de la obra

### b.1. Breve síntesis de la obra

*Zurzulita*, publicada originalmente en el año 1920, es la primera novela de Mariano Latorre y la más extensa de sus narraciones. Aunque no es la obra más popular del autor (este honor le sigue perteneciendo a la novela breve *On Panta* (1935)) es quizá la más prestigiosa, y la primera seña bien resuelta de sus fortalezas y debilidades

La novela narra la historia de Mateo Elorduy, muchacho de Loncomilla que al comienzo de la historia acaba de quedar huérfano. Su padre, viejo comerciante vasco, ha dejado como heredad una deuda de don José Santos Bravo, alcalde de Purapel, quien decide saldar dicha cuenta cediéndole la propiedad de Millavoro, una viña ubicada a orillas del monte Gupo. Al llegar a la propiedad, acompañado por el viejo On Carmen y manteniendo su derecho aun en secreto, Mateo conoce a Milla, joven profesora rural, y se enamora de ella. A poco andar el joven comienza a sospechar y descubre, gracias a una de las mujeres del fundo, que On Carmen y Santos Bravo le han tendido una trampa: el fundo es una *damnosa hereditas* dispuesta para arruinar al joven, sacando provecho de su inexperiencia. Enfurecido, marcha hacia Loncomilla para reclamar las escrituras del fundo. En tanto, On Carmen ha aprovechado la ausencia del joven para intentar raptar y violar a Milla a través de sus esbirros. Mateo regresa en el momento justo y rescata a Milla, expulsando a On Carmen del fundo. Mientras éstos planean su venganza, Mateo se interioriza en los usos agrícolas. Las señales son poco auspiciosas, pero el amor a Milla lo mantiene en el terreno. Ante el definitivo rechazo de esta, ya embarazada de su hijo y resistente a abandonar el Rincón, Mateo deja el fundo y se une a las celebraciones de la procesión de San Francisco. Esa noche, mientras regresa borracho al pueblo, es asesinado por Juan Rulo, bandido y allegado a On Carmen. Milla, en la escena final, descubre el cadáver de Mateo, a medio devorar por los jotes.

## b.2. *Zurzulita*, el mito arcádico y la ley fatal de la comarca

El abandono del paradigma romántico aporta nuevos enfoques al tratamiento del paisaje. Se posibilita una aprehensión que, al menos en la técnica, encuentra sus raíces en la epistemología positivista. La sensación estética del paisaje ya no obedece a un vínculo de lo objetivo con el mundo interior del protagonista, ya no hay un fondo animado que se desata en tempestades cuando el personaje está triste, y si el autor pinta un entorno *riente* es, más bien, para evocar directamente a un *locus amoenus* que habla por sí mismo, que a un escenario proyectivo de *sturm und drang*. El planteamiento decididamente visual de Latorre determina, al fin, que la relación se invierta. Es el paisaje el que se cierne sobre el personaje, y no en la dirección contraria, y es éste el que debe arreglárselas o sucumbir. Así anuncia a poco andar uno de los personajes del relato, “el que viene a la huerta, resiste o revienta” (Latorre, 1920, p.37).

No es exagerado decir, entonces, que el verdadero protagonista de la obra de Latorre es el entorno. Chile es el auténtico actor principal del proyecto narrativo del autor. Por momentos, en *Zurzulita*, el mundo parece estar realmente comunicándose con los personajes, arrojando símbolos que caen irresueltos ante la ceguera trágica de Mateo. Por ejemplo: Quicho, el hermano menor de Milla, observa el combate entre las odiosas águilas y los “tiuques flojos de los espinales” que caen derrotados ante el acecho (p.42) Como si el símbolo no bastase, el autor señala, más tarde, la “rapiña mal disimulada” (p. 55) de On Carmen. Y no olvidemos que la identificación de Milla con la zurzulita, paloma silvestre, es tan relevante que amerita ser empleada como título de la novela.

La naturaleza como fuente de signos es un elemento no menor. El campo es “la salvación, el aire puro y vigorizante” (p.13) en tanto dispara un florecimiento espectacular de los sentidos, una aparición de sentimientos y sensaciones nuevas, pero también el logro de una serie de coordenadas para ubicar lo nuevo. Despierta en Mateo una nueva hombría, un nuevo impulso heroico: libera a Samuelón de las bromas degradantes a las que es sujeto y siente, al mismo tiempo, que “ha liberado a todos aquellos seres de su peso animal, brutal e instintivo” (p.108), que ha sometido a la bestialidad del hombre a través de la acción. Y es este despertar a la actividad, este despertar a la presencia del cuerpo, el cual despierta también a una nueva orientación

que resultaría, como veremos luego, en el tránsito del observador sofisticado a algo más. El campo es vigorizante porque contiene la materia misma de la vida, y es fundamental su metáfora somática en la medida que Mateo logra asir esta materia, primero a través de la inteligencia y luego a través del ejercicio del poder masculino y cuasi heroico.

La imagen del campo como fuente de renovación perpetua se alimenta, al mismo tiempo, de su perpetuo ancestral y de su eterna novedad. El hecho de encontrarse en un suspenso entre ambas fuerzas es la clave de esta imagen *benjaminesca* muy específica y muy moderna, la naturaleza como constelación de lo que siempre ha sido y de un ahora en constante renovación (Benjamin, 2005). Este auténtico prodigio de lugar ameno adquiere, en virtud de su antigüedad legendaria, la forma de la arcadia o edad de oro. Latorre no permite que lo olvidemos. Esta ahí, en el nombre de Milla (oro, en *mapudungun*), en la descripción rutilante que el autor pone en ojos de Mateo, en su “color moreno, con un vago matiz bronceado que, sin saber por qué, le recordaba a Mateo el sol tocando de oro la pulpa de las frutas” (p. 27), en su “cabellera espesa, esponjada, sólida, sujeta sencillamente con una trenza a la espalda, y donde había también una vaguedad dorada, rocío de sol que se hubiera depositado en ella como invisible polvo de oro” (p. 27); replicado en Millavoro, el nombre del fundo; en los “cabellos levemente dorados” (p. 56) de los habitantes del valle, en Juan Oro, el nombre del *pueta* campesino; está en prácticamente todas las descripciones que enfatizan, hasta la obsesión, el color dorado. Está también, muy importante, en el color de la mistela, el licor que emborracha a Mateo, que le infunde “un grato calorcillo de vida” (p. 53) y lo lanza a una paradójica caída y despertar, a un torrente caótico de imágenes, sonidos, olores y sensaciones que significan, efectivamente, la vigorización y reactivación de los sentidos del joven. Si, continuando con Benjamin, el tedio aparece “cuando no sabemos a qué aguardamos” (2005, p.131), no podría haber nada más vigorizante que el encontrarse inmerso en el suspenso infinito de la naturaleza, un suspenso sin tensión, o de tensión imperceptible en virtud de la misma infinitud de su trama.

La arcadia de *Zurzulita* es, no obstante, una arcadia imperfecta, degradada. Esta degradación claramente no tiene lugar en la naturaleza; su perpetua renovación coartaría dicho movimiento. Se encuentra, más bien, en uno de los vectores de aquel ancestral, en la sangre de los habitantes de la región, descendientes mestizos de los antiguos buscadores de oro. Son sublimación del Rincón, “parecen ejemplares de una raza

distinta”, nos dice el autor, a través de Mateo; mezcla de los cazadores de oro y “de la vegetación del lugar” (p.56), la “raza nueva de la campiña chilena” (p.223). Son movidos por pasiones bestiales, ciegos “por la fácil satisfacción de sus apetitos” (p.36), en el vértice que cruza lo animal y lo humano, no dados al refinamiento observador y sensible del protagonista. Su genealogía es aun grotesca; en la escena de la abundante comida donde participan el comandante de policía y el oficial civil (ambos tipos ciudadanos, todavía más grotescos, si es posible), aparece, en medio de la borrachera, el sueño del lejano siglo XVII donde se vislumbran los conquistadores, relatado con la cómica dignidad del cura del pueblo. Y aun se sienten descendientes de aquellos conquistadores, sujetos a una relación genética entre la voracidad de la comida y el apetito grotesco de los soldados; oscurecidos por “la sombra de vida civilizada que llegaba tardíamente hasta el valle” (p.144).

Entonces no sorprende que, aparte de Mateo, los únicos caracteres ingenuos de la narración posean una ascendencia familiar cubierta y misteriosa, aunque insinuada firmemente, como es el caso de Samuelón, el *idiota* que vaga por los montes, quien parece fundirse con la tierra del secano, asumir transitoriamente una naturaleza animal o derivar en una virtud profética que una y otra vez nos es mencionada mediante la mímica del combate entre toros (que, nuevamente, dirige la atención sobre el conflicto entre On Carmen y Mateo<sup>17</sup>) o a través del supuesto secreto que guardaría este personaje sobre el oro de la región (y que adquiriría un matiz simbólico al ser Samuelón quien permite reencontrar a Milla tras su secuestro). O, como en el caso del ciego Aravena, Quicho y Milla, quienes descienden directamente de los primeros conquistadores españoles de la zona, aunque, finalmente, esto constituya una vuelta de tuerca del autor: muy tarde en el relato nos enteramos que el ancestro Aravena no era exactamente un hombre noble, y se habría apoderado de sus tierras a costa de un capitán amigo. Se cumple, en este giro, la sentencia fatal del valle de Millavoro, lo inexpugnable del Rincón, de la herencia y del ambiente.

---

<sup>17</sup> En la profecía de los toros brilla la atención de Latorre a lo onomástico: Manqui, el toro nuevo (buitre, en mapudungun) versus Trapi, el toro viejo (ají, en mapudungun. Por sinonimia: chile). El Manqui es inexperto pero bueno, y Mateo se identifica con él; el Trapi sería tramposo, “mañero” (p.178), representación simbólica del mestizaje degradado. En la escena última Samuelón, frente al cadáver de Mateo, grita “¡Manqui!, ¡Manqui!” (p.265), en un juego de significados más o menos velado: puede referirse al mismo tiempo al toro joven con quien el loco identifica a Mateo, o a los buitres que devoran su cuerpo.



### **b.3. Zurzulita y la problematización del ver sin poder**

La fijación visual de Latorre no se detiene en la técnica de extensas descripciones. Hay un armazón, una estructura precedente ya desde la idea de *paisajismo*, entendiendo que el paisaje, la extensión de terreno que es posible comprender con la mirada, es un fenómeno del ver. Caso similar con las ideas de panorama, de horizonte, de profundidad. El campo visual es condición *sine qua non* de la existencia del paisaje, en la medida que el paisaje es la proyección estética del campo visual. Y la forma del rincón, el ángulo, tiene la forma del campo visual. Ver es, mecánicamente, una operación deductiva y sintética.

Significa esto que hay un problema latente en la fijación de Latorre con el ver, un problema que no explicita pero sí constituye la base del interés estético de su técnica. La percepción de paisaje o, siendo más precisos, la capacidad de sublimar el paisaje en el ver sintético es una capacidad adquirida. No es coincidencia que el papel de los campesinos en el relato, con respecto al paisaje, se reduzca al papel de baqueanos, de conocedores de la topografía, de guías expertos y no de observadores acabados. La operación del baqueano, en todo caso, no siempre es sintética, como la del observador del paisaje. El observador paisajista barre el territorio y reproduce una parte de lo que ha aprehendido, lo más relevante, lo más singular (porque lo bello es singularísimo, carece de la multiplicidad amenazante de lo feo). El observador no educado, el baqueano campesino, observa fenómenos particulares (el vuelo de las aves, el comportamiento del ganado, el florecimiento de una planta) e induce sucesos generales de largo alcance.

El contraste entre el ver del observador educado, quien puede percibir lo sublime del paisaje, y el ver desafectado del campesino, radica en la misma ignorancia del observador educado con respecto al mundo que lo rodea. No por nada Mateo deja de percibir el mundo como algo preñado de maravillas en cuanto está más seguro de su lugar en la hacienda, y no ve “ya este mundo con las mismas pupilas” (Latorre, 1920. p. 197) al precipitarse, rápidamente, las últimas instancias del relato. El observar las actividades del campo es, una vez conquistada una cierta posición, un observar operacional, aunque truncado por la inexperiencia del protagonista en las materias del campo (y es que Mateo está constantemente un paso atrás con respecto a este mundo

arcádico que se revela como fuente de novedad perpetua). Tampoco es coincidencia que su asesinato ocurra a expensas de su incapacidad para distinguir a sus atacantes en medio de la noche, alterada su capacidad de observación por la borrachera, ambas proyecciones de la ceguera trágica que lentamente urde la tragedia. El paisajismo más intenso y el furor efrástico ocurren en tanto Mateo desconoce las funciones exactas del mundo. La observación de algo para lo que no se conoce utilidad inmediata es una forma sencilla, pero accidental, de acceder a esa belleza pura, la *pulchritudo vaga*<sup>18</sup> kantiana.

Luego el observar a Milla es un observar claramente erótico (es decir, no solo amoroso, sino cargado de verdadero potencial erótico) solo una vez que ha sido consolidado el poder sobre la hacienda. Ya no es el observar como misterio, la efusión de sentimientos desconocidos que acosa a Mateo mucho antes. El espionaje que ejerce sobre Milla es, al comienzo, el ver por ver, en la medida que el espiar, el ocultar la totalidad del cuerpo de manera que solo la mirada permanezca, es la refinación máxima de lo visivo, y es paralelo al sueño profundo, donde solo el globo ocular conserva su movimiento. No es casual que la experiencia de espiar sea una experiencia de gran vividez, un sueño lúcido. Una vez que sabe cómo rematar su deseo, una vez que ha maquinado la manera y las posibles consecuencias, una vez que está dispuesto a emplear a Milla es que su mirada se trastorna en un ver que ya no es una calle de una dirección, sino un espacio de reacción y poder, “la acechanza hipócrita” (p.121), la mirada subordinada a su uso como instrumento de conquista. Hay un cambio brusco entre el Mateo impotente que sufre una gran turbación al cruzar accidentalmente la mirada con Milla (p.66) y el que cruza visajes con Hortensia Espejo, campesina del lugar, y ve en sus ojos “a la bestezuela del valle, la huiña de ojos metálicos que la volvía cruel y malévol” (p.109). La diferencia radica en que con respecto a aquella, entonces, no sabe como actuar. Y con respecto a ésta, intuye una relación tensa y una reacción potencial a su poder. La mirada se llena con esta tensión, es un espacio iluminado y animado por el sentido.

---

<sup>18</sup> Kant identifica dos especies de belleza, la *pulchritudo vaga* (belleza pura) y la *pulchritudo adherens* (belleza adherente). La primera es independiente del uso del objeto, su apreciación implica un juicio puro. La segunda supone una simple perfección del objeto con respecto al concepto que a él se atribuye (Kant, 2013)

Las funciones de lo visual, entonces, no mueren en la experiencia estética del espacio. La mirada paulatinamente se convierte en relación, y al convertirse en relación se vuelve objeto susceptible de poder. Desplazado (pero no eliminado del todo) el *efecto paisaje*, aquel remate de una fantasía solipsista que pretende mirar sin ser mirado, aparece la vista como flujo de sentidos. Esto se encuentra, de manera germinal, en el acto de ocupar un lugar geográficamente privilegiado y recorrer con un vistazo la amplitud de los territorios. Hay un sentido de acto fundacional, a manera de las *vistas de ojos* que ponen en marcha la fundación de la ciudad colonial, la proyección imaginaria de perspectivas sobre el terreno. Palpita un potencial civilizador en el ver, entendiéndose civilizar como un acto de crear ciudad, de fraccionar y distribuir el espacio. Antes de este acto, Mateo es incapaz de organizar el paisaje y la imaginación se impone a la vista, no al revés. Al protagonista lo asedia “un deseo loco de llegar a la cumbre, ojear desde allí el paisaje del llano” (p.19). Al indicarle On Carmen la dirección en que se encuentra el cerro Gupo, Mateo no puede verlo. Se imagina, sin embargo, una masa de carácter monstruoso (p.20). Intenta precisar un corte geográfico pero fracasa, y enumera al pasar los elementos que va encontrando. Al final, resulta que “un suave perfil de colinas encrespado de árboles” oculta el horizonte (p.21). El observador refinado, ante la falta de una coordenada visual de la cual asirse, no puede guiar su actividad. Es la primera aparición relevante de la vista como un flujo de sentidos en más de una dirección.

Esta relación es mucho más evidente en el trato con los demás personajes, en la medida que la vista se refina y agudiza, y es capaz de cercar y contener aquella animación que la llena. Es más, la mirada aparece casi como una fuerza invisible, como un *magnetismo animal*. Latorre es consciente de la función poder de la vista, y la emplea efectivamente en la escenificación muda de la tensión amorosa entre Milla, Mateo y On Carmen. Mientras éste envuelve a la preceptora con una mirada de animal en celo, Mateo es capaz de advertirlo y notar que bajo esta enérgica proyección de la vista no hay más que una intención frustrada, proyectando, a su vez, un alivio de tal carga que es capaz de atraer la mirada de Milla (p. 69). Es significativo, más allá del aporte que significa para la verosimilitud de la escena, que al raptar a Milla los cómplices de On Carmen decidan cubrirle los ojos, pese a que la joven puede identificar a sus captores y la ruta tomada casi de forma inmediata (p.151). El apagar la vista, en última instancia, significa el no reconocimiento de la voluntad, la cesura de la

continuidad entre los captores y la raptada, el corte abrupto y negación de una relación equitativa y, como consecuencia, la clausura de la identidad.

Esta subyugación que pesa sobre la no-mirada se confirma en la figura del padre de Milla, el ciego alfarero Juan Aravena, un “ex-hombre (...) venido a menos” (p.65) en virtud de su incapacidad, cuya relación de dependencia queda en relieve en el no poder ver pero poder ser visto, en la transmutación de sujeto a objeto, extensión de la materia tosca y rudimentaria de sus vasijas. La separación entre el observador y lo observado es síntoma de la separación entre el conocimiento y su lugar de formación. El ciego no sabe, pero presiente el desastre que trae Mateo. La capacidad de producir conocimiento con el velado positivismo del protagonista le es vedada, y acude a la intuición, el percibir una idea *tal como si se la tuviera a la vista*, un equivalente intelectual de palpar un objeto a oscuras, una degradación de la cualidad sintética del mirar. No hay tacto a distancia, así como se disuelve casi por completo la sensación de distancia cuando no hay visión. Quizá por esto Mateo percibe en los trabajos en greda del ciego una extraña armonía, no entre el total de las obras, sino entre el material y las manos del hombre, las cuales aparentan tener el mismo color de la arcilla y atraer la masa “como si ésta le obedeciese” (p. 92).

Esto no elimina la posibilidad de una restricción voluntaria de la mirada, aparentando sumisión, cuando en realidad se pretende negar la autoridad. El bandido Juan Rulo, por ejemplo, pasa con la mirada baja, no reconoce a los demás, no reconoce al patrón, no levanta sus *ojos desconfiados* y no participa de la tensión que permite al observador establecer una relación honesta o deshonesto, simplemente no hay canal donde extender el mensaje (p.107). Potencia este efecto de discontinuidad el que, en la escena inmediatamente anterior, Hortensia Espejo<sup>19</sup> mire directamente a Mateo para advertirle sobre la trampa que se tiende en su contra (p. 106).

---

<sup>19</sup> Nuevamente el peso onomástico de Latorre: los ojos de Hortensia Espejo son verdes, igual que los de Mateo. Al mirarlo fijamente el efecto poético del apellido Espejo queda en evidencia.

#### **b.4. Zurzulita y el problema de la comunidad amenazante**

Los *ojos desconfiados* son, en el fondo, un problema de lo arcano, una grieta en la comunidad, entendiendo comunidad a la manera de José Bengoa (1996): como dominio de lo antiguo, de la tradición, de la relación hasta cierto punto íntima de la comunidad agraria como familia extendida. La incapacidad de Mateo para observar este quiebre es un nuevo manifiesto de su *hybris*, su absoluta esterilidad como figura paternal ubicada tanto en su incapacidad estricta como en su carga genealógica. Pero es, también, un flanco importante de la extrañeza que despierta sobre la pequeña comunidad.

Esta extrañeza es síntoma de algo mucho mayor: es la aparición, inadvertida, de lo urbano, en la medida que, como han observado intelectuales con vocación urbanística desde Max Weber a Jane Jacobs, la ciudad es el dominio de los extraños. Es el lugar que, por definición, está habitado por desconocidos que rehúsan la reciprocidad. Y lo urbano, en la fantasía rural del criollismo, es la sombra fatal que se cierne sobre la comunidad, amenazando su integridad, ignorando que la integridad de lo rural depende de la existencia de un imaginario de lo urbano. La llegada del extraño al *pueblito* es la apertura de la modernidad, aun cuando Mateo es incapaz de advertirlo.

Modernidad, observada acá a través del tamiz de la sensación de modernidad a la que alude Marshall Berman (1989): un torbellino de vértigos e inestabilidades que precede al desvanecimiento del tiempo antiguo, de las relaciones tradicionales y, por extensión, del poder. La resolución de la dialéctica en suspenso del inamovible ancestral y del ahora eterno, tema central del canon criollista, derivará, últimamente, en destrucción. En este caso, la destrucción del protagonista que, producto de su ceguera trágica, no es capaz de abandonar siquiera cuando su inevitable destrucción habría estado teñida de heroísmo. Pero no nos adelantemos. Para examinar con más calma el problema que supone en *Zurzulita* la introducción de la modernidad y la amenaza de la comunidad, detengámonos en una de las escenas más importantes del relato.

Mateo, decidido a abandonar el fundo, se dirige por última vez al pueblito de Purapel a mirar la procesión de San Francisco. En este contexto, aparece por primera vez en el relato la multitud:

El rumoreo de la multitud que deambulaba en la plaza y en las calles contiguas de la aldea, demasiado pequeña para tanta gente, subía al espacio como un reflujo vago, la voz callada de una corriente subterránea. A ratos, cuando disminuía el vigor del campaneó (tal vez la mano del sacristán se había cansado) se acentuaba ese indefinible clamor ensordecido que producen las multitudes aunque estén en orden; es como si de cada cuerpo emanase suavemente al exterior el murmullo de la vida fisiológica. Mateo ya no razonaba ni pretendía apartarse de la corriente. Su voluntad se había fundido en otra voluntad poderosa e invisible. Obedecía automáticamente a los menores vaivenes de la ola humana; sus emociones habían desaparecido. No recordaba nada: sentía como vacío su cerebro.

Parecía a Mateo que aquellos cuerpos desconocidos, de campesinos de toda la cordillera de la costa, se fundían en un solo organismo monstruoso que corría en pos del milagro con ciega y desesperada fe. No oía ya las campanas: una voz anónima iniciaba una especie de letanía que coreaba sordamente el monstruo con un rugido uniforme y entrecortado como el rodar lento de un trueno lejano.

La sangre golpeaba sordamente sus sienas quemantes; sus piernas flojas apenas le obedecían. Hubiera querido dejarse caer al suelo; y se veía con una agudeza alucinante, picoteado por las ojotas sucias, por aquellos cuerpos duros y brutales donde nada el miedo al más allá como un fermento acre y envenenado.

Mateo se siente ahora dueño de sí mismo; puede moverse libremente. Le parece, al no percibir el contacto cálido de los cuerpos a través de las mantas, que ha salido de una pesadilla; que ha libertado sus miembros de apretadas ligaduras.” (Latorre, 1920, pps. 238-242).

Por primera vez en la narración, Mateo se encuentra en una situación donde su condición de extraño no es única, en una masa donde la extrañeza de aquellos *cuerpos*

*desconocidos* es materia constituyente. La sensación física es la de una ola, la de un vaivén acompasado, concomitante con el vértigo residual de su primera caída, la borrachera de mistela que activa su aparato sensorial. La multitud se mueve “como si de cada cuerpo emanase suavemente al exterior el murmullo de la vida fisiológica” (p.238), y la vitalidad avasalladora de lo rural adquiere ahora la forma de una reacción cuya cohesión depende de la entropía, del rechazo violento a lo recíproco que respira en el germen de lo urbano. No es, sin embargo, un vértigo de despertar, sino una imagen onírica, una imagen desiderativa de una organización social que, en contraste con la plétora de categorías que llenan el escalafón social de las ciudades, es precaria, unida solo temporalmente en torno a la tradición y no a una división clara del trabajo (Benjamin, 2005), un síntoma del duermevela de la modernidad.

Aunque onírica, esta imagen no representa la misma ensoñación que inunda a Mateo a la hora de espiar a Milla. Es, explícitamente, una pesadilla. Una pesadilla que invierte, naturalmente, la dialéctica de aquella ensoñación antigua. Mateo experimenta una multitud transformada en lo que Berman llamaría una *familia de ojos* (1989), ya no pertenece al protagonista la prerrogativa de mirar. Ya no pertenece al protagonista la prerrogativa de distanciarse del objeto estético para percibir la extrañeza que late en lo bello. Se encuentra en el punto ciego que concentra el afuera y el adentro. Ahora que es extraño, la sensación es de aflojamiento, de suciedad, de tacto culposo. La sensación de la multitud es, verdaderamente, una sensación donde, según Benjamin, lo interno se transforma en externo (2005), al igual que en los sueños, donde usualmente la barrera entre lo real y lo imaginario permanece rota por los breves momentos que suceden inmediatamente al despertar. A decir de Elías Canetti (1978), la multitud se libera del peso de la distancia, invierte el miedo al tacto, vuelve su piel hacia fuera.

Últimamente, su injerto en la multitud es rechazado, el protagonista no alcanza a soportar su posición en el vientre monstruoso de la masa y, conociendo el ideario del autor, es muy probable que esta expulsión no sea muy distinta a la del órgano que el transplantado rechaza porque la sangre de uno y otro no logran la compatibilidad deseada. En cualquier caso, esta expulsión final reconfirma en Mateo aquello que ha sido insinuado durante todo el relato: el no pertenece al Rincón, y ni siquiera posee el temperamento necesario para adaptarse en el vértice de la piedra y la huerta. Volvemos al principio: entre resistir y reventar, el final de Mateo se acerca con rapidez y el vértigo



que envuelve los últimos capítulos es el vértigo de la caída, con una intensidad cada vez mayor.

Más tarde, al escapar de la procesión, Mateo se encontraría con los personajes grotescos de Héctor Marín, antiguo compañero de liceo y director de escuela rural (reflejo distorsionado de Milla) y Juan de Dios Meza, tinterillo rural. Ambos interesados en política, ambos radicales, invitan a Mateo a beber y, aunque este se resiste, acaba emborrachándose. Hecho significativo y paralelo a la primera caída, la borrachera de la mistela. Estos personajes significan, en esta última coda trágica del relato, la muy importante irrupción de un tiempo distinto. Si el campo se ha regido hasta entonces por el tiempo de las cosechas, por el tiempo de las festividades eclesiásticas y por los calendarios de crianza de animales (todas líneas temporales que concentran aquella dialéctica en suspenso del imaginario rural) ahora amenaza sobre él el tiempo de la política, el tiempo de las elecciones y el poder.

Ya había ingresado, a través de una rendija, en primera instancia, la figura insidiosa del *gobierno de papel*, de la escritura pública con la cual se pretendía atar a Mateo pero que este, al menos temporalmente, ha logrado invertir, o cree haber invertido. La palabra tiene poder, la escritura es la forma concreta de ese poder, y su producción y mantenimiento depende de la *ciudad letrada*. Esta ciudad —parto de la inteligencia— no tiene efecto sobre el campo, que funciona con reglas propias. La tensión entre ambos sistemas es una larga historia de quiebres y relocalizaciones del poder que ahora, en la figura del tiempo político, se dirige a lo rural con una fuerza inusitada, fuerza a la que Mateo no pertenece y para la cual no presenta ninguna utilidad. Aunque intuimos y anticipamos la muerte próxima de Mateo, sabemos que su tragedia se concentra en que será enteramente en vano: el mercado metropolitano del poder que ha de destruir la comunidad arcádica, salvaje e imperfecta, ya se encuentra en marcha para derrumbar aquel diseño local, que se sostiene en su propia precariedad. Y este aparato no es para Latorre, de ninguna manera, un aparato de la civilización, aunque aparente serlo. La multitud es toda interioridad, un estado germinal no osificado y anterior al cuerpo político *hobbesiano*. La osificación de sus estructuras, el agotamiento de su movilidad significará, a largo plazo, la consolidación de *ciudadinos* en ciudadanos.



La última caída de Mateo, luego convertida en caída física al ser atravesado por el puñal de Juan Rulo, constituye, al igual que la primera, un despertar. Pero ahora es un despertar violento a lo inevitable de la tragedia, una moraleja fatalista que acaba en la restitución, aunque incompleta, del mundo tal como era, pero ad portas del cambio radical y destructivo que Mateo, por su debilidad genética, no es capaz de impulsar. El mundo, finalmente, se aparece como *testamento* del destino trágico del protagonista: proyecta sobre sí el estado febril que acosa a Milla al encontrar el cadáver, pero constituye un corte violento de su voluntad. El mundo refleja el fracaso de su agencia, la incapacidad y la ceguera, pero su espíritu no logra traspasar la muerte. Una resolución que no es extraña si nos detenemos tras el duro positivismo de los presupuestos teóricos del autor. Nuevamente, el peso de la sangre.



## Luis Durand y *Frontera*

### a. Presupuestos teóricos

El caso de Durand, quizá más que en ningún otro autor chileno, es el de un obrero literario. Su producción como narrador, ensayista y articulista es extensísima, dándonos múltiples oportunidades para examinar los fundamentos que sostienen su obra. Aunque su determinismo carece de la aridez casi científica que caracteriza al naturalismo de Latorre, su forma de organizar el mundo no se aleja radicalmente de la de su amigo y maestro, desde la elección de un anclaje territorial a la disposición de los caracteres en un paradigma de poder.

Si en la obra de Latorre la mónada regional preferida es el Rincón, en Durand el *locus* preferencial es la Frontera, cuya representación ocupa una parte importante de su producción intelectual desde sus inicios. Ya en el año 1933, en un ensayo titulado *La frontera y su interpretación en la literatura chilena*, Durand evoca esta zona a través de la obra de tres autores contemporáneos de sensibilidad similar a la suya; Latorre, Marta Brunet y Fernando Santiván. Aunque las apreciaciones de Durand sobre el material de cada escritor son de interés<sup>20</sup>, mayor aporte suponen para nuestro trabajo sus apreciaciones acerca de la zona, el imaginario que el narrador adhiere a la histórica frontera de la Araucanía.

Al ser un *locus* muy específico, no podemos acudir a definir la Frontera con la abstracción que nos permite configurar el Rincón latorriano. Es cierto que hay un parecido sistemático entre ambos: la Frontera de Durand es, al igual que el Rincón, un lugar determinado por el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. Pero la

---

<sup>20</sup> El artículo de Durand es un caso temprano de una suerte de canonización criollista. El autor se acerca a la obra de los estos tres narradores a los que, desde temprano, se ha adjudicado casi unánimemente la etiqueta, señalando que “Por el momento, creo que el criollismo es en nuestro país, como debe serlo en toda América, la expresión más sincera de la creación literaria” (Durand, 1933, p.518). La intención de agruparse junto a los otros autores es explícita. Durand reclama, además, en contra de la incomprensión (o mala fe) de la crítica *européizante*, y cierra incluso el texto felicitando a Domingo Melfi y Ricardo Latcham, ambos críticos partidarios de esta vertiente regionalista.

Frontera, para nuestro autor, también está determinada por la constante ebullición que amenaza entre sus habitantes. La idea misma de frontera está determinada por una limitación tensa, cuyo respeto es más bien impuesto, sobre todo en el caso de la frontera histórica de la Araucanía, donde dicho límite se impone coercitivamente y a través del avance militar y la colonización.

La tensión constante entre distintos partidos es parte esencial de la Frontera. Si Latorre lamentó alguna vez que en Chile era imposible plantear un relato de pioneros al estilo de las novelas del viejo oeste de su admirado Bret Harte, Durand concluye las aspiraciones de su mentor armando un relato que, al menos en su *Frontera*, representa un panorama de exploración, conquista y colonización no muy alejado de aquellas aventuras del lejano oeste estadounidense, todo apoyado en la tensión que nombramos. Aunque para él era imposible saberlo, la Frontera de Durand entronca con una metáfora que no comenzaba con su obra y que tendría todavía algo de arrastre. Ya en *Diez años en Araucanía* (1975, reeditado en 2010), el diario del ingeniero belga Gustave Verniory, quedaría la impresión de la Frontera como una tierra indómita, cuya extrañeza y exotismo era para los capitalinos solo comparable con la del corazón de África. Un lector más sagaz, como Jorge Teillier, no duda en vincular (aunque a través de la referencia puntual) a la Frontera del ingeniero con la *Frontera* de Durand<sup>21</sup>.

De aquellas genealogías cuya tensión llena el simbolismo de la Frontera, la esencial es la del mapuche. Él es el *otro* cuya presencia justifica la existencia de una fisura en el territorio. La antigua raza heroica, degradada por el vicio, el hacinamiento y la falta de trabajo, pero también postergada y asediada por una civilización que “con todas sus engañifas los arruinó empujándolos al último rincón” (Durand, 1933, p.514). Sin embargo, la predisposición del mapuche al vicio es genética, sufre de aquel “cansancio ancestral” (Durand, 1933, p.514), ese peso acumulado de la actividad de

---

<sup>21</sup> Teillier, siempre atento a las complicadas mitologías provincianas, no era ajeno a esta metáfora. Cuatro años antes de prologar el diario de Verniory, en el prólogo a *Muertes y maravillas*, hablaba de “nuestro *Far West*” al referirse a la Araucanía (Teillier, 2013, p.187). Volvería sobre la misma idea en el cortometraje *Nostalgias del far west* (1987), el cual retrata una visita del poeta a Lautaro, su pueblo natal. Seis años después, en 1993, Teillier publica un poema del mismo nombre en *El molino y la higuera*. El texto acumula una serie de referencias a viejos *western*, y remata con los versos “Sí, nostalgias de Far West, nostalgia de rebaños / y trigales infinitos, de lunas azules y de un tiempo sin tiempo” (Teillier, 2013, p.151). La referencia *sinecdótica* a los trigales bien puede aludir a la Araucanía, alguna vez conocida como “el granero de Chile” y fuente de exportaciones a los *boomtowns* auríferos norteamericanos.

antaño y que los dota de una melancolía infinita y una inmovilidad atribuida también al suelo. El *indio*, tanto en su apariencia exterior como en su espíritu, se encuentra asimilado a la materia tectónica. En *Frontera*, por ejemplo, una machi tiene la apariencia de un “cunco de greda” (Durand, 1949, p.162). Domingo Melín tiene un “rugoso rostro de bronce” (p.398), evocando tanto el metal como la madera. Aunque la época de producción de Durand coincide con los años de mayor actividad en lo que atañe a organización política en la Araucanía, su visión del mapuche como un personaje que prácticamente ha renunciado al peso deontológico de la herencia guerrera se debe más al mito *ercillesco* que a la realidad.

Tras el mapuche se encuentra el campesino. En su *Visión del campesino chileno*, parte de la colección de ensayos *Presencia de Chile* (1942), Durand nos presenta un breve relato alegórico<sup>22</sup>. El protagonista “Juan Inquilino” es un personaje de origen incierto, síntesis de la melancolía indígena y el ímpetu español. Condenado a entregar toda una vida de trabajo al patrón, “a pesar de la opulencia de la naturaleza siempre pobre” (Durand, 1942, p.211), subsumido en la inmovilidad social, sometido a una relación patriarcal que lo reduce, a él y a sus hermanos de destino, a la condición de *niñitos*. Contrasta con los señoritos que leen una novela de Xavier de Montepin junto al fuego, perpetuamente en la intemperie del mundo. Nuevamente se nos aparece el campesino como una figura *obligada* a la tierra pero de dignidad impertérrita. En su variante particular del huaso, el campesino mutará en un viril, enamorado de la naturaleza, unido a una esencia animal que lo mueve a perder parte de sí cuando abandona su montura (Durand, 1953b).

La situación del roto es similar al del campesino, en lo que a mestizaje refiere. También es una figura infantilizada, que no se da cuenta de su conducta (Durand, 1949). Nuevamente, es la movilidad la que separa a uno de otro, una “inquietud humana en la cual palpita siempre un ansia inextinguible de aventuras” (Durand, 1942, p.108), pero también se trata de un personaje “respetuoso, disciplinado”, cuya “lealtad y fidelidad son proverbiales”, carácter determinado por su descendencia de “dos razas fuertes y

---

<sup>22</sup> En Durand quizá se justifica dar el mismo peso a su repertorio narrativo y sus escritos reflexivos a la hora de reconstruir una base para el análisis de sus textos. Sus ensayos tienden a adquirir forma de narración, y sus narraciones usualmente introducen diálogos que parecen fuera de lugar, más bien digresiones que reflejan la opinión del autor que repentinas iluminaciones de los personajes.

orgullosas” (Durand, 1942, p.108). En *Afuerinos*, uno de sus relatos más celebrados, la siguiente reflexión escapa a un roto *afuerino*, empleado temporal y vagabundo:

Pero el hombre no saca na con lamentarse si no hace empeño a buscarse un acomodo. A naide le cae la breva pelá y en la boca. Es preciso considerar una cosa tamién, y es que a nosotros los gusta tantísimo la tomaúra. Somos más sufríos p'al litro que p'al arao. Y es qu'es bonitazo andar por el camino sin que nadie lo gobierne a uno. Dándole gusto al cuerpo no más (Durand, 1967, pp.11-12).

Al igual que en la obra de Latorre, tanto el roto como el huaso y el indio son personajes a los que el ascenso social les está vedado. Más grave en el caso del mapuche, puesto que el cooperar con el poder no lo dignifica: su ascendencia lo pone siempre aparte. Recordemos que el mapuche, tácitamente, ha traicionado y degradado a su estirpe guerrera. Incluso cuando se allana a los planes de la autoridad se encuentra sujeto a la burla. En *Frontera*, aunque estimado por todos los personajes, el cacique Domingo Melín aun aparece como una figura infantil, ridícula, que se refiere a Anselmo como *taita*, aunque lo supera en edad. No así con el caso de “El Verde”, quien asesina a su concubina: la posibilidad de redención se canaliza a través de Anselmo, el roto se dignifica mediante su cercanía con el poder. Mismo caso con la legitimidad sostenida en lo bélico. Indica el cabecilla de un grupo trashumante: “Somos rotos chilenos que peliamos en Dolores y en la batalla del Morro. No le tenemos miedo a nadie. La pelá es la que nos tiene miedo a nosotros.” (Durand, 1949, p.63). Aun el salteador Jenaro Montoya puede renunciar a su condición del todo, y salir limpio tras su asociación con Anselmo.

Junto a estos personajes paradigmáticos debemos añadir algunos particulares de la Frontera y que contribuyen a su diferenciación. Ellos son el colono y el soldado. Aunque Durand no ahonda especialmente en su carácter, su naturaleza no es difícil de extraer. El colono, campesino por decisión propia, emprendedor hecho todo voluntad en contra de su herencia europea; el soldado, a veces voluntario, a veces obligado, determinado por la necesidad de proteger un interés ajeno a su necesidad inmediata, posición también ajena a la sangre. Ambas son figuras de emergencia, y significan la condición de la Frontera como espacio pero también como posición, la Frontera como

actividad de la república que reclama el espacio como territorio. Su labor es la de *hacer patria*, y tanto su existencia como la efectiva transformación que sobre el roto o el bandido ejerce la participación del poder, nos lleva a inferir que la abstracta relación con el poder que determina a los personajes de Latorre es acá una posición con un significado más fuerte, es una posición activa de refuerzo del *status quo* fronterizo. La polarización está claramente demarcada. Completando nuevamente el cuadro que empleamos al clasificar a los personajes de Latorre, podemos dar con la siguiente estructura:

	(+) refuerzo de la Frontera	(neutral) refuerzo de la Frontera	- refuerzo de la Frontera
+ tierra	Colono	Campesino, huaso	<i>Indio</i>
- tierra	Soldado	Roto, peón, jornalero	Bandido, cuatrero <sup>23</sup>

Para finalizar, debemos añadir a la mónada particular de la Frontera la presencia envolvente del Sur, un sur imaginario, tanto como la formación de una frontera imaginaria. Hay un Sur con mayúscula y una Frontera con mayúscula. En el caso de la Frontera la razón es más o menos clara, en la medida que consideremos determinante la sucesión de planteamientos respecto al conflicto mapuche en la conformación de un discurso acerca de la zona, la Frontera se nos aparece como una especie de cronotopo extraliterario arraigado profundamente en el colectivo. Un escenario histórico. El caso del Sur es menos claro, puesto que nos encontramos, tomando prestado un giro de un

<sup>23</sup> La oposición del bandido al soldado es radical en *Frontera*: “Las tropas del ejército trabajan en eso después de pacificar a los indios y poner a raya a los bandidos y cuatreros que todavía dan quehacer bastante” (Durand, 1949. p.180)

poema de Carlos Cociña<sup>24</sup>, con una *tierra cardinal*, donde el punto cardinal sur y el imaginario Sur coinciden. Es coherente con la imagen edénica de la zona (en la que ahondaremos luego) la identificación de la palabra con una realidad inmutable, atribuyendo luego al sur propiamente tal (esto es, a las tierras ubicadas estrictamente al sur del Sur) el nombre poco elegante de *Zona Austral* o de *Extremo Sur*. Por esta razón no es exactamente lo mismo hablar de “sureño” o de “austral”, en un país tan largo que con un solo “sur” no es suficiente.



---

<sup>24</sup> “Se acerca el tren; / sus luces van sobre las lomas. / No son los carros del tren, / es un gran gallinero extendido sobre los árboles / del cerro. / Ese tren va a las *tierras cardinales*. / En sus ventanas iluminadas se refleja / el gran transatlántico, / entre los valles de maíz, encendido / entre los insectos que vibran en vuelo” (Cociña, 1991, p.5)

## b. Análisis de la obra

### b.1. Breve síntesis de la obra

*Frontera*, publicada en el año 1949, es la obra más celebrada de Luis Durand. Se trata de una novela *parcialmente* histórica<sup>25</sup>, inspirada en la historia de Andrés Manríquez Oliva, hermano del primer alcalde de Traiguén y padre de Durand, oculto bajo la identidad de Anselmo Mendoza, primero comerciante y luego gran terrateniente de la Frontera.

La extensa novela, con visos de epopeya, nos presenta las aventuras del protagonista desde su niñez, bajo la tutela de un comerciante español, donde afianzará sus primeras habilidades como negociante. Es aquí donde comenzará a establecer su posesión de territorios, pero también su capacidad como hombre público, ganándose la fidelidad de rotos y bandoleros que, a la larga, se convertirán en sus hombres de confianza.

El ascenso de Anselmo será también el ascenso de toda la zona, que pasará a ser una pequeña pero pujante economía en los años venideros. La necesidad de apoyo en la administración de sus propiedades lo llevará a conocer a Isabel Zilleruelo, de quien se enamorará y luego tomará como esposa. Esto no significa que el apetito de Anselmo se encuentre satisfecho. Frente a la candidez doméstica de Isabel el protagonista tendrá una aventura con la peruana Terencia Tagle, mujer del empresario inglés Eduardo Scott<sup>26</sup>.

Sin embargo, a la acumulación de poder seguirá la acumulación de enemigos. El más importante, el juez Aceval Caro, representante del poder central. Aunque en una

---

<sup>25</sup> Aunque varios personajes de la novela corresponden a personajes históricos reales, también hay eventos que son ignorados o evitados por Durand, y que nos mueven a cuestionar el carácter de novela histórica de *Frontera*. Uno significativo: Domingo Melín, que acá aparece como uno de los personajes más fieles a Anselmo, comparte nombre con un cacique líder de la resistencia mapuche, cuyo asesinato por parte del ejército chileno en 1880 gatilló una rebelión y posterior destrucción del pequeño pueblo de Traiguén. Es prácticamente imposible que Durand ignorara esta situación, estando claramente bien documentado acerca de la historia de su pueblo natal, y vuelve remota la posibilidad de que esto sea una pura coincidencia. Cabe preguntarse, ¿es *Frontera*, accidentalmente, un precedente de Nueva Novela Histórica?

<sup>26</sup> No hay que obviar el subtexto nacionalista no muy sutil que se adivina tras el héroe chileno que toma a la mujer peruana del empresario inglés.



primera instancia se deshará enérgicamente del juez, la tragedia de la muerte de Isabel debilitará de forma irreparable al héroe de la novela. Partirá a defender los intereses del bando balmacedista en la guerra civil de 1891, entregado a la suerte, y la suerte lo acompaña pues sobrevive al enfrentamiento. A su regreso retomará el control de sus negocios, ahora apoyado por Belarmino Veloso, su sobrino. Pero el regreso de Aceval Caro, reinstituído en sus funciones por el nuevo gobierno, significará el final de Anselmo, pero no de la visión de progreso y desarrollo que significó su actividad incansable.

## **b.2. Frontera y la recuperación del paraíso terrenal**

Durand no se corta al decir que en la Frontera “la naturaleza se manifiesta en constante novedad” (Durand, 1933, p.517), que es tierra “edénica y limpia” (Durand, 1949, p.53), allí donde “la tierra daba el triple de lo que le pedían” (p.54), “sobraba la comida y el dinero tenía un fantástico poder adquisitivo” (p.54). Una especie de Cucaña o Jauja suficientemente localizada. De ser así ¿por qué hay conflicto? ¿Por qué hay en la novela una necesidad de desplazar al mapuche, de arrebatarle su territorio y erigirse como dueños absolutos de aquel paraíso terrenal? La tierra edénica necesita un poseedor que la merezca tanto como el poseedor más idóneo merece la tierra prometida. La cuestión, suspendida de esta manera, nos orienta hacia el problema de la propiedad, y la propiedad nos redirige al asunto de la legitimidad.

Legitimidad, en primer lugar, no legal, porque el expropiar la tierra al mapuche, o el comprarle territorios con malas artes, implica que no existe el mismo status para ambas partes. Legitimidad porque aquellas tierras son “como si no tuvieran dueño [y] el suelo casi mitad por medio está sin trabajar. Como estos indios son tan flojonazos, apenas rasguñan la tierra cuando siembran” (p. 18). Legitimidad dada por el trabajo que, según hemos visto ante los presupuestos que estructuran la obra, no está en la predisposición genética del mapuche. Legitimidad, en el fondo, dada por el temperamento que exige una nación joven y que está informada por la sangre. La tierra edénica corre peligro de degradarse, al igual que en *Zurzulita*, al empezar a representar la degradación genética de sus habitantes originarios. Sin embargo, en *Frontera* esta degradación está mediada y exteriorizada en la inactividad.

El imaginario que se extiende sobre el cuerpo del mapuche es similar al imaginario que se extiende sobre el cuerpo del roto peón, y solo reconoce dos estados irreconciliables: actividad e inactividad, siendo la inmovilidad el estado habitual de aquel que se resiste al progreso —en este caso, el progreso de la república y su apropiación de territorios— como es el caso del mapuche, constituyendo así en una barrera física elemental de la Frontera. Porque los personajes cuya posesión del mundo es legítima son personajes móviles, capaces de desenvolverse sobre el espacio. A la legitimidad en la posesión del paraíso terrenal de la Frontera va aparejada la capacidad de ascender. No puede ascender el *indio*. Tampoco puede ascender el roto, infantilizado siempre que se rinde y pone su potencial en servicio del poder. A la falta de línea paterna corresponde la falta de familia, y la interrupción de la genealogía lo suspende como personaje sin pasado, al cual no le está permitido avanzar en vertical, condenado a un presente perpetuo y a la pura satisfacción de la necesidad inmediata. Perpetuamente niño. Recordemos: el movimiento ascendente o descendente es permitido solo a los que tienen un ramaje genealógico del cual asirse.

Por supuesto que la preocupación por las genealogías de Durand es propia de un modelo de organización del mundo que puede remontarse a un punto cero. No se acumula tanto peso en torno a los orígenes si no se tiene conciencia —o al menos esperanza— de que este punto origen exista, y ese punto origen no existe para los mestizos, o se encuentra sumergido en la historia para los mapuche. Cabe preguntarse, entonces, qué tanto hay de conquista y qué tanto de herencia hay en la posesión de la tierra en *Frontera*. Si aceptamos esta lectura entre líneas, y aceptamos que la mentada pereza mapuche los deslegitima como justos herederos de la tierra, que dicha flojedad es más bien sanguínea, podemos concluir que, efectivamente, la conquista de la Frontera en nuestra novela está necesariamente sustentada por una legitimidad genética. El mito del paraíso o de la tierra prometida se enrosca sobre sí mismo, pero tampoco podemos obviar el regusto colonial que hay detrás de esta naturalización del carácter, que en definitiva naturaliza también las relaciones de poder.

La legitimidad en la conquista de esta tierra prometida está dada, luego, por una intención de *hacer patria*, entendiéndose a esta *patria* como una figura genealógica que determina una justa herencia. Los colonos hacen patria. Los soldados hacen patria.

Anselmo Mendoza llega durante su niñez a hacer patria a la Frontera con el español Vicente Peña, “allá donde todo se vende a precio de oro y le arrebatan a uno las cosas de las manos” (p.49). Su talento comercial es evidente desde pequeño, ante lo cual el autor no tarda en señalar que Bernardo Mendoza, el padre de Anselmo, es también comerciante, y también tiene sangre española. Anselmo hace patria porque sirve a dos padres: a los intereses de la nación y al empuje de la sangre. Hace patria cuando acude, desinteresadamente, a combatir en la guerra civil, y cuando cede, sin reclamo, sus territorios a la construcción del ferrocarril. Es el devenir del viejo adagio de *el trabajo dignifica en el desarrollo dignifica*.

En este sentido, Anselmo es el centro idóneo de la tierra edénica de la Frontera, en tanto su temperamento es de constructor, más que de administrador apoltronado tras un escritorio, más que de patrón de fundo haragán o patriarca monolítico (al tiempo que participa de todos estos temperamentos y los dinamiza con su *desarrollismo*). Es el temperamento opuesto al de Mateo Elorduy. Es una fuerza centrípeta, en oposición a la fuerza centrífuga del observador profesional. En torno a él se concentra el mundo, atrayendo a otros *hacedores de patria* a su cobijo. Su movimiento determina la apropiación y extensión del espacio.

### **b.3. Frontera y la problematización del poder sin ver**

Anselmo, a diferencia de Mateo, no se ha educado para ver, sino para realizar operaciones análogas a la del comercio: acumular, apropiar, catalogar, emplear, desechar. A medida que sus posesiones territoriales se amplían, la posibilidad de ejercer un control directo sobre sus propiedades se vuelve más y más difícil. Es por esto que establece una corte de personajes de confianza para administrar y operar sobre la materia que constituye su hacienda; desde las operaciones puramente mercantiles hasta la tutela de los trabajadores. Otras personas son sus ojos, en la medida que son encargadas de vigilar sus negocios y asegurar que estos rindan beneficios, estando Anselmo más allá de donde es posible ver. Otras personas son su mano derecha, en la

medida que manipulan directamente la tierra y sus productos, la mercancía y el dinero, estando Anselmo más allá de donde es posible tocar<sup>27</sup>.

Esta distancia y su aparición terminarán siendo la tragedia de *Frontera*. Una parte del drama de Mateo Elorduy nace en su incapacidad para relacionarse con el mundo de forma efectiva, más allá de la vista. En la vereda opuesta, una parte del drama de Anselmo Mendoza proviene de la anulación de la mirada: ha adquirido tantas cosas que le es imposible comprenderlas todas con un golpe de vista. Mientras más tiene, más se aleja del mundo. Está perpetuamente en movimiento, viajando a examinar nuevas propiedades, atendiendo negocios urgentes. Mientras más grande es el espacio, más distantes son los lugares. Es más, nunca ha adiestrado la mirada más allá de la etapa inicial en la apropiación: nos topamos, a la luz del mediodía, con su “mirada autoritaria y dominadora...” (p.22). Sus ojos despiden “destellos fulgurantes” (p. 65) cuando enfrenta a los rotos soliviantados o evidencian su ardor cuando observa a Terencia. Su mirada enciende de voluntad todo lo que proyecta, pero allí donde su mirada no puede llegar la voluntad debe traspasarse a otros o corre riesgo de apagarse.

A medida que la novela avanza, cobra con más fuerza la imagen del rey cansado y solo en su castillo, rodeado por gruesos muros que se interponen entre su voluntad y el mundo. El sentimiento se ahonda tras la muerte de Isabel, y la partida de Terencia, objetos inmediatos del circuito mano-ojo enmascarado en la pasión erótica. A partir de entonces la marcha se invierte, y Durand pone énfasis en la soledad y melancolía del protagonista. Una raíz de la melancolía: el espacio se llena a la fuerza, porque no hay nada como el verdadero vacío, y la voluntad poco puede hacer.

La lejanía de Anselmo con el mundo, impuesta por la acumulación de poderes, se llena de ficciones, relaciones puramente documentales, de aquellas que siguen como buitres al poder. Sucumbe el estatuto del originario trato entre caballeros. En las tierras edénicas es comprensible que haya una identidad entre acción y palabra, que lo dicho se cumpla sin necesidad de ponerlo por escrito. En el peor de los casos, que sea el arma la que se pronuncie cuando la palabra fracasa. No es casual que uno de los primeros

---

<sup>27</sup> Y esto sin obviar que la presencia misma del dinero en el relato implica distancia, la introducción de medios de cambio altamente abstractos es la aparición de un juego de sombras donde a la realidad corresponde una institucionalidad paralela y simbólica.

episodios de la novela sea el enfrentamiento entre Anselmo y Jacinto Cayul, donde aquel reafirma a este los límites de su hacienda mediante la conversación, ante el fracaso del documento. No solo fracasa el documento, también fracasa el tiempo de la administración, porque la conversación demora toda la tarde. Pero la distancia se impone, y en la llanura que se extiende entre Anselmo y su propiedad se asienta el gobierno de papel. Donde no es posible reclamar la posesión inmediata, se impone la propiedad abstracta y protocolizada en documentos, contratos, certificados, escrituras. He aquí cómo se introduce la amenaza más urgente al redomado hombre de acción. Mendoza sospechará del anonimato del aparato burocrático tanto como Jacinto Cayul, que no hay nada como la palabra de hombre, que no hay lugar para el honor en el documento. Tampoco es casual que la palabra de Jenaro Montoya, antiguo bandido y luego esmerado colaborador del héroe, sea de mayor valor que la del juez Aceval Caro. Ni es coincidencia que sea este último quien acabe con el protagonista, armado ahora por sus propios esbirros, igualado el terreno entre ambos, legitimados los bandidos de este por el estatuto del gobierno, legitimados los bandidos de aquel por la palabra de honor.

Y es que, como decíamos anteriormente, es a través de Anselmo que los personajes de genealogía *torcida* adquieren rectitud. Pero, más que a través de Anselmo, a través de los valores que este representa. “El Verde” comete un crimen atroz, asesina brutalmente a su pareja, pero se redime a través de la fidelidad al patrón, la palabra de hombre. Clodomiro, Segundo Erices, Quicho, todos personajes cuya inclinación al vicio está claramente determinada por la sangre, encuentran su razón de ser a través de la actividad legitimada. Y esto es porque Anselmo, como constructor de mundo, amplía el espacio y sitúa a personajes de confianza, a los cuales redime y eleva gracias al trabajo legitimado. Su labor es, cabe señalar, republicana y democrática: entrega a cualquiera su confianza, si quien la solicita se muestra dócil a trabajar, a colaborar con el poder y cumplir con su palabra. Anselmo *hace patria* ampliando la Frontera. Y una de las facetas de este *hacer patria* es un evidente cariz patriarcal: los peones borrachos se acercan a pedirle dinero señalando que “somos varios los niños que estamos gustando aquí” (p.42), Domingo Melín aparece infantilizado, señalando al protagonista como un segundo padre. La Frontera es, en pocas palabras, el lugar donde “el que pega más fuerte es taita” (p.131), y no cabe duda que el que pega más fuerte es el protagonista. Es evidente que esta clase de relación patriarcal se encuentra también reforzada por el mito

paradisíaco que alimenta la novela (en tanto Anselmo es el regidor de esta Frontera edénica, bajo cuyo poder se pueden redimir bandidos y rotos), y que esta hermandad forzada por la relación patrilineal es el reverso de la formación de una comunidad imaginada, donde la fraternidad esta dada por una relación vertical con el padre que tiene al hijo *donde sus ojos lo vean*.

Pero el precio de esta ampliación de esta comunidad es la propia destrucción de Anselmo. La expansión no puede ser infinita sin que los rudimentos del espacio originario se comiencen a desvanecer en el aire. Es un héroe marcado por el suicidio, por tanto un héroe moderno, como diría Walter Benjamin (1972). Una modernidad emprendida como aventura, donde Anselmo Mendoza es un punto ciego, aglutinante de la pastoral y contrapastoral del desarrollo (Berman, 1989).

#### **b.4. Frontera y el problema de la comunidad amenazada**

Si la destrucción de Anselmo está precipitada por la muerte de un esquema de valores, la destrucción de Anselmo es también la muerte de una comunidad. Valores y comunidad son dos facetas de una misma realidad, así como, en la misma cuadratura imaginaria, sociedad y razón son también adyacentes y coadyuvantes (Bengoa, 1996). Si uno y otro son básicamente inseparables, entonces concluiremos que a la introducción de la razón, en la forma del gobierno de papel, acompañará la introducción de la sociedad. Y a la introducción de la sociedad seguirá, por supuesto, la llegada de la multitud de extraños.

En un proyecto narrativo donde la inclusión de los “otros” es central, como en el criollismo, la introducción de “los otros” supone una crisis importante. El problema de la transparencia es ineludible. ¿Cómo sabemos que el individuo que buscamos integrar es verdaderamente quien dice ser, y no se oculta tras una máscara? La amenaza de la barbarie que subyace en todo programa integrador es uno de los temas predilectos de la narrativa criollista. Los rotos mascullan a espaldas del patrón, los administradores conspiran en contra de sus jefes, bajo el poncho de huaso se esconde el corvo traicionero del bandido. La posición de estos personajes desleales es incómoda. Por una parte, son excepcionales, y por ello de interés novelesco. Por otra, son signos de la fatalidad que duerme en la genealogía, caracteres que por condiciones previas están

predispuestos a caer. Mayor el riesgo cuando se trata de representantes de la ciudad, donde todos son desconocidos y el velo es norma. Es difícil encontrar jueces, actuarios o carabineros honrados en la narrativa *campesina*. Este problema, cuando se resuelve, se puede diluir en el impulso democrático del *beneficio de la duda* o reconcentrar en el impulso autoritario de la acumulación de poder.

Ambas soluciones tienen sus taras, contienen el germen de su propia destrucción. Ya vimos cómo *Frontera* problematiza el poder, allí donde le es imposible extender la mirada. Por otra parte, la solución del *beneficio de la duda* democrático se problematiza también, en la medida que no alcanza a solucionar el surgimiento de la multitud.

En *Frontera* las multitudes suelen aparecer de forma oblicua, escindidas del mundo a través de su anonimato. El autor no se detiene por mucho tiempo en ellas, y cuando lo hace es solo para dejar constancia que más allá de nuestros personajes hay algo en movimiento. Porque son una fuerza que mira desde afuera, apuntalando con su inquietud los soportes de la comunidad, en la medida que, para que sea posible la existencia de una comunidad, debe existir una diferenciación clara entre un *afuera* y un *adentro*. Así, nos encontramos con partidos indígenas, cacicazgos y ejércitos en guerra que aparecen solo de paso por un lugar igualmente anónimo, como es el almacén abastecido por Anselmo. Nos hablan de el boliche de la Cata Morales, un crisol habitado por parroquianos de “toda clase y condición<sup>28</sup>” (Durand, 1949, p.47). Intuimos una masa transportada por el ferrocarril, ocupando otro lugar anónimo, la vía férrea. Sabemos que, repentinamente, ha nacido un pueblo que murmura a espaldas de Anselmo, aunque no sabemos donde está ni donde se reúne: solo escuchamos el rumor. Oímos, incluso, cuecas y marchas militares, series de movimientos altamente codificados y significativos que delatan la existencia de una masa negociadora de significados. Es, en cierta manera, un universo concéntrico, donde está al centro el protagonista y la masa se mueve produciendo una imperceptible *música de las esferas*, solo a la mano de quien pueda transportarlo al papel. Sin embargo, no es un orden armónico. Si la ilusión de un adentro y un afuera es sostenida por una masa inquieta, sabemos que se trata de un equilibrio deficiente.

---

<sup>28</sup> El uso de este giro “clase y condición” nos devuelve algo del determinismo criollista, sobre todo si asumimos que por clase se alude a una marca inevitable y heredada (pobres, ricos; rotos, militares y campesinos) y por condición a una situación que se puede remontar.



Caso en cuestión: la aparición de los trabajadores *carrilanos*<sup>29</sup>. Su presencia es tensa, son “gallá brava [y] cuchilleros finos” (p.454). Son rotos, figuras definidas por su movilidad. Organizados en cuadrillas, divididas por especialidad, abren paso para la construcción de nuevas rutas ferroviarias, constituyendo efectivamente la apertura a la llegada de nuevas multitudes, la apertura de nuevas movilidades. En la escena que nos atañe, intentan burlarse de Anselmo, quien se encuentra observando el terreno recién adquirido. Nuestro protagonista los encara con violencia, ante lo cual los obreros callan y ofrecen disculpas. Tras la partida de Anselmo los peones reanudan su trabajo, pero siguen comentando el evento. Enfurecido, uno de los trabajadores encarados por Mendoza las emprende contra uno de los bueyes de la faena, asestándole un golpe de picota en el hocico. El peón encargado del buey, agitado, lo enfrenta, y se lanzan a pelear. El boyero acaba dejando medio muerto al obrero de la picota, y defendiéndose con un lacónico “ustedes han visto que yo lo jodí en defensa propia” (p.457)

Esta escena es importante por varias razones. En primer lugar, significa una falta de transparencia fundamental puesto que, una vez ido Anselmo, el obrero de la picota fantasea, vengativo “a estos ricos soberbios sí que dan ganas de darles un apretón” (p.456) Es una aparición explícita de aquella multitud que habla a las espaldas del protagonista, y una prefiguración de las fuerzas que lo harán caer. Los rotos peones se resisten a la palabra, y subsisten fuera del honor fundacional del mundo de Anselmo. Esto significa, claramente, que se yerguen contra la autoridad, y cuando Anselmo los encara, preguntándoles “¿Quién fué el insolente?” (p.455), no responden directamente a la pregunta, no dan ningún nombre, y se refugian tras la excusa falsa y el anonimato, es decir, se ocultan bajo dos velos. En segundo lugar, y relacionada con la oposición a la autoridad del protagonista, la masa de trabajadores se presenta como una existencia con leyes propias. Son extraños, y los extraños se resisten, naturalmente, a la relación patriarcal. Ya vimos, poco antes, que el boyero se vuelve sobre sus compañeros, “mirándoles como si fueran ellos un tribunal” (p.457), y les da una excusa, pretexto aceptado por sus compañeros. En este caso, no solo es inquietante que dentro de la comunidad se hayan introducido individuos con normas propias; más inquietante es que toda esta escena haya ocurrido a espaldas de Anselmo, mientras este se encuentra aun

---

<sup>29</sup> Hay en esta especie de *chain gang* de trabajadores aparentemente criminales otro resabio del lejano oeste del que hablábamos en los presupuestos.



examinando sus tierras, y que su peritaje continúe siendo narrado tras este suceso sin ninguna interrupción. Es la aparición de un tiempo vacío, como diría Benedict Anderson (1993), la idea de que hay una simultaneidad en los sucesos que ocurren en la comunidad, y que dentro de esta línea de tiempo simultánea ocurren crímenes de los que nunca sabrá el patrón porque, como hemos visto, no puede ver todo lo que ocurre en sus vastos dominios.

Este vaciamiento del tiempo no siempre es nefasto, pero es notorio que hasta la escena que nos preocupa la simultaneidad ocurriese solo con fines constructivos. La multitud de trabajadores que adivinamos se encuentra dispersa en las haciendas de Mendoza aparece en alusiones puntuales, empleada en la cosecha, en la trilla, en el comercio. Se presentan a contraluz, como el estómago de una máquina, y en este caso la seguridad de que existen simultáneamente no es inquietante, en tanto aportan a la verosimilitud de la comunidad vistos como engranajes de esta. Esto sin olvidar que, cuando esta simultaneidad es explícita, la aparición de los trabajadores de Anselmo tiene lugar como una especie de coro, al estilo de una tragedia griega, pero encargados de resaltar las virtudes del patrón. Por ejemplo, tras un incidente en el cual Anselmo arremete colérico tras Juan Añiri, obrero mapuche que ha estropeado una máquina, un *afuerino* comenta “pero este rico es muy soberbio” (Durand, 1949, p.337), a lo que otro peón corrige, indicando que “Es más güeno que el pan. Nunca me ey topao con otro más voltario pa la plata y pa lo que se le pida (...) Así debe ser el hombre, don” (p.337). Ahora aportan a la verosimilitud de la comunidad reafirmando sus valores, levantándose como *pobres buenos*, al servicio fiel del patrón.

La aparición de la multitud como cooperadora en la construcción de la comunidad y la ampliación del espacio no termina de entregarla, así como se entrega el Anselmo mismo, al sacrificio de su integridad. Su mutabilidad la mantiene a salvo, la individualidad de Anselmo acaba siendo fatal puesto que no le permite apoderarse simultáneamente de todo cuanto posee. Su figura es atlántica, hacia el final del texto apenas puede sostener las vigas del mundo. La apertura de la comunidad a la sociedad ocurre a la sombra del progreso, es decir, de la modernización cuando se enfatiza su *lado amable*, no destructivo. Y esto comporta, en resumidas cuentas, que la muerte de Anselmo no es vana. La aparición final del acero en la vía férrea es significativa, no solo como aparición ineludible del movimiento de masas, también como símbolo de

progreso (y en tal función, uno de los símbolos de progreso predilectos en la obra de Durand). El acero, que anteriormente es empleado para parcelar y resguardar el espacio en la forma de enrejados y armas, es finalmente empleado para llenar el espacio con multitudes. Es la herramienta de colonización más efectiva, es la forma más eficiente de ampliar la Frontera y, a la larga, el retorno del ideal de Anselmo Mendoza; la transformación de la fatalidad en continuidad de un ascenso histórico (Anderson, 1993) se impone como una marca indeleble sobre la nueva comunidad. El mundo de la Frontera renueva su pacto como *monumento* de la voluntad de Anselmo: todo está marcado por su agencia, que se proyecta más allá de la muerte.



## ***Zurzulita y Frontera* como documentos de modernidad**

### **a. La imaginación tectónica. La tensión entre el lugar y el espacio.**

Quizá la tensión más poderosa en el texto criollista es la que deriva de la construcción del mundo. Hay paisajismo, hay observación, hay descripciones sustentadas en la presión soportada por los personajes. En cualquier caso, es la clase de tensión cuyo mantenimiento amenaza perpetuamente con el estallido. La definición de la mónada regional constituye un paso para atemperar dicha tensión, operación que implica, hasta cierto punto, una domesticación del espacio, entendiéndose aquí que por domesticación no aludimos a una reducción (como se trataría en el caso de un animal doméstico) sino a la redefinición del espacio como un sitio donde se puede acomodar una perspectiva. Es, en pocas palabras, convertir al espacio en un lugar, entendiendo lugar como un mundo organizado de significados (Tuan, 1977). El espacio, entonces, debe pasar por un procedimiento organizatorio, accidental o voluntario.

En *Zurzulita* este procedimiento ya ha acabado, ya ha sido formado el lugar por el paso lento, casi imperceptible, de la tradición. Mateo no tiene nada que crear, nada que hacer sino observar. Sus intervenciones amenazan la integridad frágil de la pequeña comunidad, cristalizada por su vínculo directo con la genealogía. Remover a Milla sería remover la piedra angular del lugar, dada su conexión casi metafísica con los habitantes originarios de la comarca. Mateo no puede remover este pozo de significados ya arraigados, no puede contra el peso combinado de la tradición y la herencia. Milla rechaza el ofrecimiento de mudanza del joven, lo moteja de “aparecido” (Latorre, 1920. p.230), en oposición a aquello fijo, estático, ya racionalizado. Mateo intenta localizar y fracasa, la materia le escapa de las manos. Finalmente no puede rescatar a la comunidad, se abalanzan sobre ella los saqueadores del poder. En cambio, *Frontera* nos presenta una tierra virgen, donde la localización no ha terminado, donde es necesaria para la defensa de los intereses particulares de Anselmo y los intereses del gobierno<sup>30</sup>. La grandeza del personaje, como vimos al analizar la novela, descansa en su condición de

---

<sup>30</sup> Importante notar, en este punto, la condición de *Frontera* como escenario de un mito empresarial embrionario: lo que es bueno para el estado es bueno para el patrón.

creador de lugares en un espacio cuya supervivencia y seguridad depende de esta creación constante. La materia con que trabaja Anselmo se presta para su localización, en la medida que el movimiento de Anselmo ocurre directamente sobre el espacio. Si el lugar es un mundo organizado de significados, el espacio es comprensible como una desorganización primal de los signos, pero dotada de un potencial altísimo, toda vez que contiene el germen del lugar y los rudimentos para determinar la movilidad de los sujetos, así como los recursos de vigilancia y control.

Aunque la división *ideal* del espacio rural responde a criterios económicos, bien sabemos que no se trata de la única consideración que, en la realidad, se impone sobre la tierra. Las divisiones del espacio en pos de una función económica, como hacienda/agricultura o ciudad/administración son divisiones en matrices de poder, en matrices epistemológicas y en matrices disciplinares que, entre sí, favorecen la absorción de unas y otras. La administración de nuevas formas de ocupar el espacio se subordinará a nuevas maneras de comprender el espacio, de comprender el movimiento, la distancia, etc. Como ejemplo, veámos antes un fragmento del *Manual del hacendado chileno* informativo en este respecto, el cual nos señala una división del terreno en función del potencial de vigilancia, una sofisticación tan avanzada de la división productiva que logra escindirse casi completamente de ella. En el caso de la tierra imaginada por los textos criollistas, esta dualidad entre criterios divisorios se tiende a anular: no hay necesidad de vigilancia sobre aquello que el mismo autor diseña, así como no hay necesidad inmediata de establecer estrictas clasificaciones de la tierra en virtud de su uso. Esto no quiere decir, evidentemente, que estos criterios divisorios desaparezcan, solo es el equilibrio de la dualidad el que se debilita, y los autores se encuentran libres para inclinarse con mayor o menor predilección a uno u otro criterio.

La división de la tierra en funciones económicas es la que late con mayor fuerza en *Zurzulita*, novela donde el compás del tiempo está marcado por las cosechas, esto cuando no se nos muestra el paisaje a merced de la sensibilidad estética de Mateo. En tal caso no se trata ni de espacio ni de lugar, ya que no posee la dimensionalidad suficiente para constituir más que un rudimento estéril de lugar. Menor influencia tiene la especialización productiva de la tierra en *Frontera*, donde el tiempo de la siega solo aparece para sugerir a una multitud de trabajadores (en el capítulo XV de la primera parte), mientras que se enfatiza la tierra problematizada por su visibilidad (pese a que lo

problemático es la mirada, Anselmo posee efectivamente terrenos) más que en la novela de Latorre (acá la mirada y sus problemas abren la brecha para la crisis nuclear, la incapacidad de Mateo para apoderarse del mundo). Aquello porque el espacio en Frontera requiere un refuerzo y vigilancia constante. Su perpetua novedad no puede ser detenida de golpe, es necesario que junto a ella se creen lugares para su correcta domesticación. Afortunadamente para Anselmo, el espacio contiene la posibilidad de movimiento, donde el potencial de detención y contemplación es el que permite la formación de lugares (Tuan, 1977). La existencia del lugar depende entonces de la existencia de una perspectiva, y como tal comprende desde el puro aspecto geométrico hasta el sentimiento estético del paisaje. Mateo, contemplador refinado, posee el temperamento ideal para el arraigo al lugar, pero se queda solo en el rudimento. La tensión que aparece en su incapacidad para crear un vínculo sólido con el lugar es, como hemos visto, una de las fuerzas móviles de *Zurzulita*. Anselmo, por otra parte, no es un observador particularmente fino. Su incapacidad para formar vínculos sólidos con el lugar no es problemática, porque su preocupación recae sobre el espacio: Anselmo es un hombre de acción, y lo que la actividad destructiva/creadora requiere es una disposición constante de espacio. El héroe de *Frontera* se apodera del espacio para que otros puedan apropiarse del lugar, de manera similar al padre que provee a los hijos.

Su movimiento, en cualquier caso, prefigura una erosión del espacio que acabará en la formación de un vacío, ahí donde los lugares podrían aparecer. El imaginario de Durand está plagado de caminos y calles, posadas y casas de remolienda, lugares de tránsito entre lo público y lo privado que están a punto de mudar su condición de lugar (entendido como sitio con significado emotivo, esta vez siguiendo a Sennet (2007)) para convertirse en espacios vacíos, amenazados por el transporte masivo y a pocas décadas de transformarse en no-lugares, universales por su anonimato. “Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos”, señala Marc Augé (2009, p.23). El imaginario de Durand es inadvertidamente moderno porque se enuncia —nuevamente, sin sospecharlo— desde un lugar que está a punto de desplomarse, y su voz aparece cargada no de angustia, sino de un orgullo campechano que es el mismo de sus personajes, quienes sufren el desastre en medio del patache o de la borrachera, escenificando en las profundidades del cuerpo una disolución paralela a la que ocurre fuera de él.

Caso contrario a la erosión del no-lugar ocurre en aquellos espacios inalcanzables. No podemos dejar de lado que el espacio presentado por ambos autores adopta, en ocasiones, visos míticos, por si nuestras incursiones en el aspecto edénico de ambas novelas no lo dejaron en evidencia. Volvemos a Yi-Fu Tuan, quien señala que:

Se pueden distinguir dos clases principales de espacio mítico. En una, el espacio mítico es el área emborronada de conocimiento deficiente que rodea a lo empíricamente conocido, enmarca el espacio pragmático. En la otra, es el componente espacial de una visión de mundo, una concepción de valores localizados dentro del cual las personas desarrollan sus actividades prácticas (Tuan, 1977, p.86<sup>31</sup>).

Las novelas estudiadas participan, parcialmente, de ambas clases de espacio mítico. De la segunda, en la medida que los autores genuinamente vuelcan su visión de mundo sobre el papel y nos presentan una imaginación espacial singular. Esto queda fuera de cuestión. De la primera, siempre que los autores llenan con su inventiva aquellos aspectos incomprensibles del espacio. A saber, la esencia, el alma, su verdadera naturaleza. Abstracciones sumamente refinadas, que constituyen un elemento cultural (y altamente influido por el arte) de la experiencia del espacio. Elementos inocentes como la imputación de una personalidad a la naturaleza, la creencia en el efecto revitalizador del campo que se desarrollan hasta llegar a complejas mitologías, como la creencia en aquella novedad infinita, mala interpretación de la perpetua renovación de la naturaleza. En este caso el espacio mítico, mediante su inmovilidad, permite la introducción de ideas de fijeza y permanencia, como la arcadia racializada de Latorre o las genealogías maltrechas de Durand. La conjunción de la novedad infinita y la aparición de elementos inamovibles —como la raza— pone al imaginario mítico criollista al borde de la colonialidad, si seguimos la opinión de Quijano y Wallerstein (1992)

---

<sup>31</sup> La traducción del fragmento es nuestra.

Más si continuamos con las ideas sobre la colonialidad del poder de Quijano (2000), y nos ubicamos en el adecuado lugar en el límite de la diégesis. Acá podremos observar que la respuesta de cariz cultural que acude a llenar el *emborronamiento* del espacio se articula con elementos verosímiles y correspondientes con la realidad agrícola, como la prelación administrativa o la burocracia. El criollismo articula lo mítico y lo pragmático, un perfil del poder al cual se han vertido significados, una organización de fuerzas sostenida en puntales acaso inmóviles. El aspecto mítico del espacio criollista retrotrae, inevitablemente, a una fantasía colonial donde paternidad y genealogía son determinantes, proyectando esta fantasía al mundo mediante la integración del imaginario en la educación y la cultura de masas.

Los imaginarios que construyen lugares desde territorios largamente ficcionalizados (Rincón, Frontera) permiten una gestión de dichos espacios enmascarándolos como lugares donde la presencia de lo afectivo, los conflictos pasionales y la nostalgia son falsificaciones con uso corriente, en tanto estas responden a un número de necesidades simbólicas (integración, ampliación del acervo de imágenes *patrióticas*, ampliación del ecúmene (Verdugo, 2013)). Crear imaginarios que apelan a la nostalgia es, en última instancia, establecer un señorío sobre la experiencia histórica. Por esto huelga decir que esta atomización de la realidad y negación de totalidades se orienta, en el peor de los casos, manipulación mediante, a una negación de la realidad del poder societal. En los lugares minimizados donde prima la insignificancia, se derrota de antemano cualquier intento de sublevación. Sus demandas son vistas como sucesos particularísimos, en tanto se pretende que sus características pintorescas son proyecciones a lo universal.

## **b. Lo urbano a contraluz**

### **b.1. Lo urbano latente**

Puestas así las cosas, podemos oponer al binomio lugar/espacio tradicional-mítico y específico de nuestras obras el binomio lugar/espacio de una modernidad identificable con la ciudad. No es una elección casual, la existencia de lo rural y de un pasado idílico implica necesariamente la existencia de lo urbano. Aun cuando las obras escogidas no representan explícitamente a la ciudad, contamos con una buena cantidad de textos que afirman esta relación oposicional supuestas por los autores. Latorre realiza una cisura terminante: "junto al pionero, al conquistador va el decadente, el europeizado que se opone, con toda su influencia urbana, al hombre de acción" (Latorre, 1971, p.53) Para Latorre la ciudad (y el ciudadano) constituye un sesgo al movimiento, al empuje del conquistador, quien abre camino donde vaya. La ciudad regla el movimiento, adormece la energía creadora, amputa a la voluntad, el órgano invisible de la acción. En *Trapito Sucio* (1947), quizá uno de los momentos más brillantes de la narrativa de Latorre, una niña rota escapa del conventillo para ver las celebraciones de Noche Buena en el centro. Desde la perspectiva de la muchacha hambrienta cualquier pequeño accidente es prácticamente un milagro. Su mirada se encuentra radicalmente alterada por su condición. En la vereda opuesta, el ser vista solo le asegura ser objeto de violencia. La ciudad aparece como una masa vigilante, que acecha a aquellos que se aventuran en espacios que no les corresponden.

Durand no se aleja en gran medida, aunque aporta a la opinión de Latorre giros personales: "El hombre que se duerme oyendo el zumbido de los alambres eléctricos y el sordo rumor de la ciudad, en cuyo tráfigo se hunde día a día, está por consecuencia lógica más alejado del sentido poético de la vida" (Durand, 1933, p.517). En su único trabajo urbano, la novela póstuma *Un amor* (1957), el autor nos representa a la ciudad como un lugar donde los comunes denominadores son la soledad y el embotamiento que la urbe impone sobre sus habitantes. Un terreno inestable, donde incluso las calles cambian de nombre constantemente, y en cualquier esquina, o incluso en el mismo hogar, se puede ser víctima de encuentros indeseados. Peor aun: la ciudad es representada como un lugar donde todo el mundo puede saber todo (nuevamente, la



multitud como una *familia de ojos*), donde la habladuría es circulante. Ante esta imagen tan pesimista, no es ninguna sorpresa que el autor pronto sucumba a sus viejos hábitos. En una escena en que Juan y su *querida*, Rosa Eulalia, dan un paseo en auto por la cordillera, Durand no pierde la oportunidad de establecer un corte. Así: “veíase la bruma azul gris de la ciudad (...) una bruma sucia que se extendía en todo lo ancho de la perspectiva que abarcaban los ojos” (p.40), enfrentada a aquel aire cordillerano “tan sabroso” en el cual “los nervios se calman” y “entra en el corazón una paz, una tranquilidad reconfortante” (p. 40). La ciudad es un lugar donde los personajes “viven corroídos por una estúpida vanidad” (p. 44)

Fuera de estas declaraciones literales (redes para evitarnos la caída libre y la *sobrelectura*) tenemos un cúmulo de pistas, prefiguraciones de lo urbano en las novelas que ocupan nuestro estudio.

La primera de estas pistas corresponde a la relación interior/exterior. Ya sabemos que *Zurzulita* nos presenta a un lugar arcádico, una edad de oro suspendida. El límite externo es claro, y está dado por la naturaleza. Los límites internos son más complejos; no existe una división entre privado y público, de la misma manera que este límite es móvil en el mundo rural, donde los individuos trabajan y viven en el mismo sitio, donde ni siquiera las herramientas les pertenecen. La horizontalidad de la relación entre los campesinos implica que entre ellos no hay límites evidentes y fijos, de la misma manera que el límite entre Mateo y los trabajadores es claro y está dado, por supuesto, por la genealogía. En el edén de *Frontera* los límites externos están proporcionados por el asedio de aquellas multitudes en guerra con el orden estatal, que asoman una y otra vez sin asumir completamente el protagonismo sino hasta el final del relato, cuando los bandoleros ultiman a Anselmo. Los límites internos aparecen, igualmente, dados por la ascendencia de cada personaje. Tanto en *Frontera* como en *Zurzulita* los límites internos son de movilidad social.

La ciudad es, en efecto, un plano donde la accesibilidad del espacio es determinante (Sennet, 2007) Existen áreas vedadas, cuyo acceso está quizá no delimitado de forma patente, pero sí mediante la presión de la multitud. Los ricos se verán en peligro al aventurarse a la periferia, los pobres intentarán camuflarse con el gusto burgués al ocupar los espacios tradicionalmente entregados a los ricos. La ciudad

se vuelve sinónimo de civilización, al imponer barreras físicas y precios simbólicos. En *Frontera* la ciudad se asoma, de forma paródica, en la señorita Lajaña, institutriz educada en la urbe, que delata el absurdo de su ascenso social con su habla torcida. “Me los llevo a ustedes en mi particular aprecio” (Durand, 1949. p.129), se despide En *Zurzulita*, la urbanidad aparece, por contraste, en los excesivos melindres con que la comparsa de On Carmen recibe a Mateo, de los cuales el joven desconfía, extrañado ante esta interpretación deformada de lo civilizado.

La falta de nitidez en los límites constituye, desde siempre, una acusación a la falta de civilización. Entre los personajes de una misma laya existe permiso para la vulgaridad y la espontaneidad, toda vez que la ausencia de límite los pone en lo privado, ajeno a la urbanidad por decisión propia. Caso ejemplar; las escenas de *Frontera* que muestran las conversaciones entre El Verde, Quicho y Erices, o las conversaciones entre rotos afuerinos o peones carrilanos, que significan, en casos particulares, la introducción de un riesgo (como en la escena de los peones carrilanos que revisamos al estudiar *Frontera*). Los personajes transhumantes de las narraciones amenazan porque pueden pasearse con libertad entre la ciudad y su reflejo rural. El roto constituye por si mismo un límite, lleva su posición de limbo consigo, su ambigüedad “alude a la ambigüedad inscrita en la matriz de la conformación de la nación” y como tal es una figura repulsiva y atractiva, porque retrotrae a un mundo precivilizado (Eltit, 2010, p.135). Mismo caso con la movilidad del mapuche, amenazante sobre todas las demás movilidades. Cuando es fijo se conecta a la tradición heroica, cuando es móvil se enfatiza su desidia y falta de prolijidad al no apegarse a la tierra de cultivo, su condición de bruto. No es coincidencia que en los antiguos planos de la Frontera las ciudades luzcan cuadrículas impecables y los cacicazgos sean representados como manchas de color (figuras 1 y 2)

Aun en la modernidad latente, la modernidad urbana que nos atañe en este capítulo, la división del suelo llevada a la abstracción máxima es la esencia del urbanismo/urbanidad, donde la división no se realiza en torno al uso que se de al suelo (en el sentido de hendirlo para extraer agua, plantar semillas, extraer minerales) sino al uso que se de *sobre* y *en* el suelo (es decir, una franja de terreno para tránsito de peatones, otro para vehículos, otros para uso residencial; y bajo ellos un tramado de acueductos, cañerías de gas, usos que se acumulan como en un gran palimpsesto) A medida que los usos del suelo se acumulan, se vuelve más real la posibilidad del cruce

entre habitantes. A medida que aumentan los cruces entre habitantes, se agudiza la necesidad de civilizar el movimiento y el uso del espacio.

Estos usos sobre y en el suelo, catalizadores de la sociabilidad, nos llevan a la segunda pista de la introducción de lo urbano en nuestras obras; la aparición de lo político. El paso paulatino al estatuto de actores cívicos aparece como un peligro en *Zurzulita*, donde el alcalde pone una trampa al protagonista y los funcionarios radicales son mostrados como personajes viles y deshonestos; y como una herramienta de doble filo en *Frontera*, donde Anselmo defiende desinteresadamente a un poder legítimo (Balmaceda) y se enfrenta reafirmando sus potestades ante su sucesor ilegítimo (el juez Caro, delegado del poder de Jorge Montt) La amenaza es más inquietante si consideramos que en *Zurzulita* los personajes viven de espaldas al gobierno, sin oponerse pero aceptando todos sus actos.

La aparición de la ciudad a través de la vida sobre el suelo se complementa con la singular aparición de lugares en cada obra. El pueblito de *Zurzulita* cuenta con una plaza, con servicios públicos, alcaldía, escuela, una iglesia. La división del espacio en compartimentos destinados al uso productivo, antes nombrada, encuentra su reflejo en las hijuelas del fundo de Millavoro. El espacio reticulado de la ciudad se proyecta sobre el imaginario de Latorre, inclinación comprensible si reiteramos su atención a lo inamovible y al orden. En *Frontera* prima la organización endeble del lugar emergente, dispuesto entre grandes vacíos. Aun en el pequeño poblado el único lugar relevante es el almacén de Anselmo, lo que indica una forma de vida que solo atiende a la necesidad inmediata. Ni siquiera hay iglesias<sup>32</sup>, porque la Frontera es un espacio que privilegia la movilidad y la espiritualidad se desahoga en misiones y capillas improvisadas. A medida que avanza el texto, el espacio empieza a reticularse, al mismo tiempo que el ímpetu vital de Anselmo decae. Hacia el final aparecen boticas y zapaterías, señalando el surgimiento de nuevas necesidades distintas de la supervivencia.

---

<sup>32</sup> Verniory hace la misma observación en su diario, "Falta la iglesia", señala, al llegar a un pueblo, como en todos los pueblos de la Araucanía (Verniory, 2010, p.348)

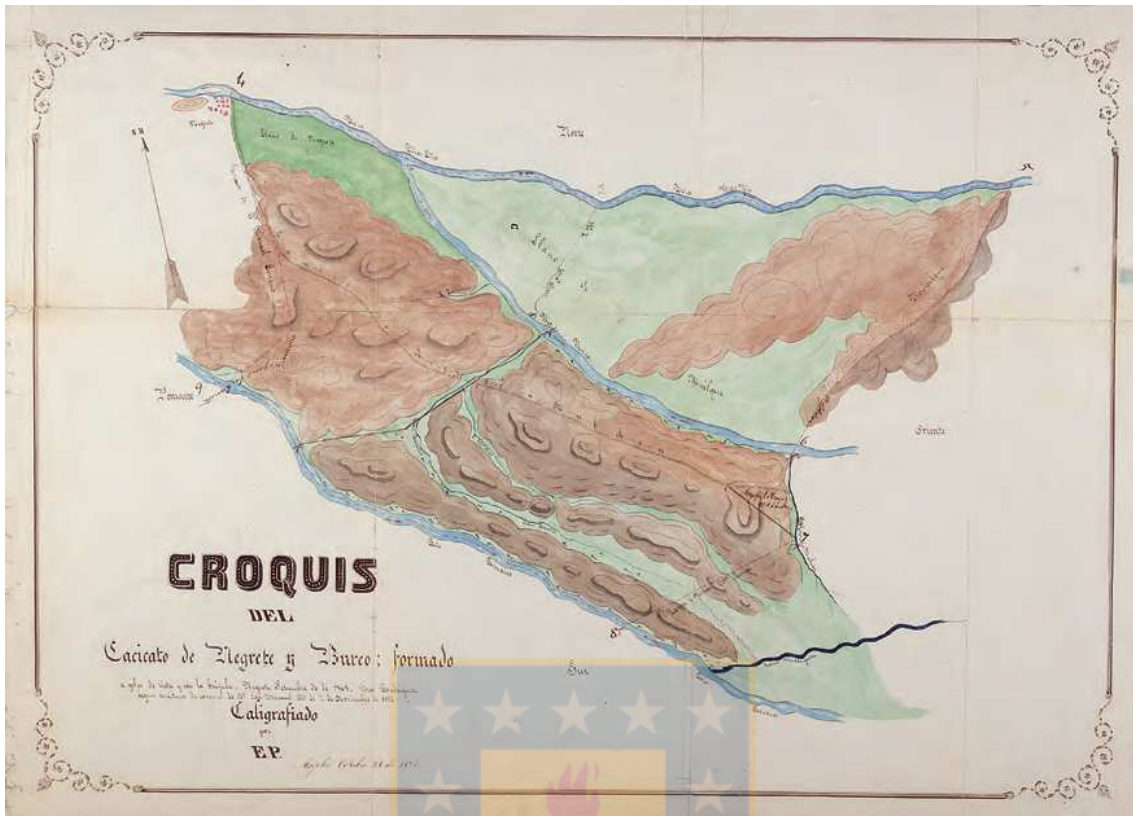


Figura 1. Croquis del cacicato de Negrete y Bureo, por Tirso Rodríguez, 1871 (Sagredo Baeza, 2010).

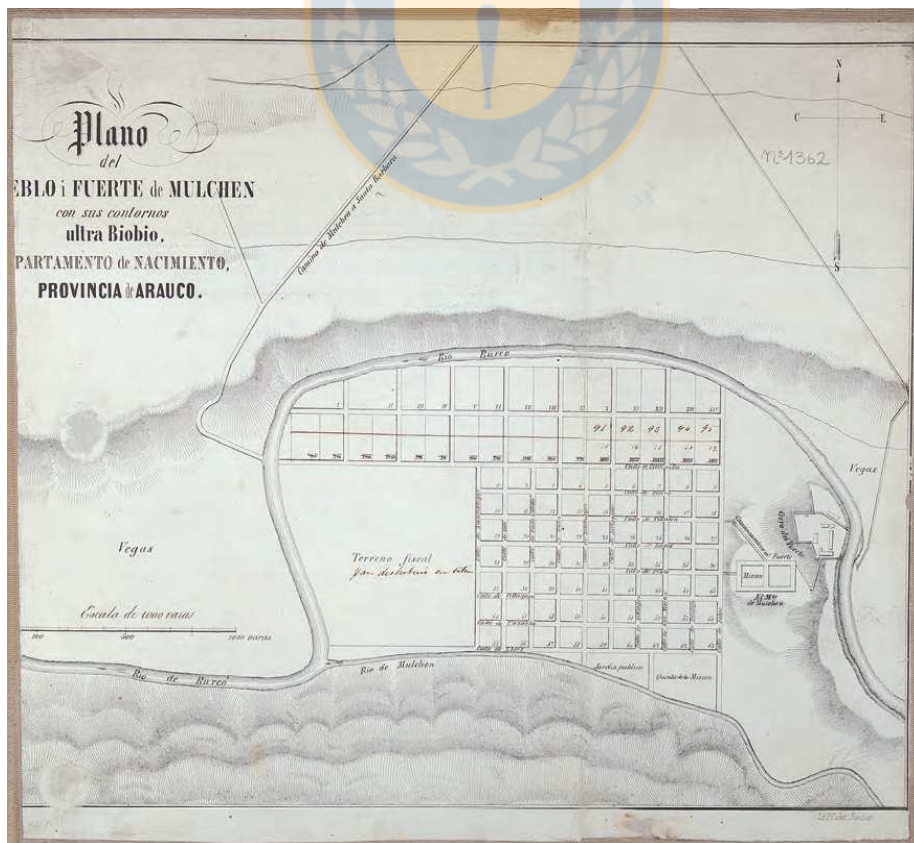


Figura 2. Plano del pueblo y fuerte de Mulchén, circa 1860 (Sagredo Baeza, 2010).

## b.2. Historia de dos ciudades

Como vemos, ambas novelas reproducen, a su manera, epistemologías urbanas, maneras de entender el mundo a través de la experiencia de la ciudad. La racionalización imaginaria del territorio, en este caso, de la provincia, debe necesariamente reproducir estas pistas, en la medida que espera ser comprendida por la metrópoli que, como la mujer burguesa de Rosa Luxemburgo, tiene a su casa por mundo y, por dicha razón, ve reproducida su casa en todas partes (Luxemburgo, 2014). La ciudad se transforma en signo convencional. No obstante, la epistemología urbana que podemos inducir a través de las pistas antes señaladas es heterogénea.

La ciudad de Latorre es eminentemente la ciudad racional, cuadriculada, aquella que Ángel Rama llama un triunfo de la inteligencia (1998). Ante esto debemos recordar que el modelo a seguir para las provincias, por décadas, fue el proyecto de Santiago del intendente Vicuña Mackenna (década de 1870). Dicho plan contemplaba un plan de embellecimiento que, en la práctica, pretendía también separar a la *ciudad civilizada* de la *ciudad bárbara*, siguiendo claramente el modelo parisiense del Barón Haussmann (Sagredo Baeza, 2010)<sup>33</sup>. El espacio, en *Zurzulita*, se encuentra parcelado de forma cerrada, otorgado cada solar de tierra a un uso específico e inamovible, tanto en el suelo agrícola como en el pequeño pueblo, herencia centenaria de los conquistadores buscadores de oro. La amenaza que supone la llegada de la ciudad como organización política supone también la existencia de una racionalización distinta, una segmentación del espacio y el tiempo distinta a la de la hacienda. Supone, en pocas palabras, la llegada de una modernidad, en la medida que la modernidad reclama el mundo para sí misma a través de su racionalización (Habermas, 1989). La aparición de la política significa que se trata de un lugar de abstracción, donde el poder invisible se reparte en cuotas también intangibles. El asco de Mateo ante el ofrecimiento de sus supuestos colegas se debe quizá a esto, a la reacción del observador profesional ante esta abstracción. Mateo, evidentemente, no está hecho para ninguno de los dos mundos, puesto que la ciudad lo embota, lo enferma. La aptitud espacial precede a la aptitud

---

<sup>33</sup> Ya en épocas aledañas a la aventura urbanística de Mackenna esta intención era más o menos evidente. Quedan como testimonio las ricas provincianas de *Como en Santiago*, de Daniel Barros Grez, y su ridículo anhelo de un jardín (¡e incluso un cerro artificial!) al estilo capitalino.



conceptualizadora, de la cual la ciudad es el triunfo. Al carecer Mateo de las dos, carece de lugar en el mundo.

La ciudad de Durand es distinta, por su condición de ciudad fronteriza. Las ciudades de la Frontera, en ocasiones, obedecen un desarrollo orgánico inusual en la zona Central. Si acá fue necesario —durante siglos— acarrear a los habitantes de la periferia al centro urbano casi con amenazas, allá son los mismos habitantes quienes se agrupan en torno a las guarniciones militares. Tal es el caso, por ejemplo, de Victoria, una ciudad situada a 31 kilómetros de Traiguén y cuyo origen se debe precisamente a la acumulación voluntaria de ranchos en torno a la plaza fuerte, en las últimas décadas del siglo XIX (Verniory, 2010). Misma situación en la novela, donde la aglomeración del mundo en torno a Mendoza es la raíz de su fortalecimiento. La Frontera de Durand está cerrada y cercada, abierta solo a quienes deseen cooperar con su fortalecimiento, los cuales pueden ingresar con el estatuto de colono o de soldado. Hay un cambio explícito a la hora de atravesar los límites, marcado tanto por el valor de la palabra de Anselmo como por el compromiso de partir con la predisposición de “amoldarse a todo” (Durand, 1949, p.80). La ciudad fronteriza de *Frontera*, la ciudadela, la plaza fuerte, requiere un fortalecimiento activo, su interior no es rígido y se encuentra en plena cristalización; no así la ciudad racionalizada de *Zurzulita*, que se sostiene por sí misma, en su rigidez, como parto de la inteligencia. Esto no obsta con su condición de terreno edénico, sobre todo si consideramos que no hay ciudad cercada más estereotípica que el Jardín del Edén.

### **c. La modernidad colonial a través del Rincón**

Pese a la clara intención de los autores de rescatar un pasado idílico, sabemos que la condición tácita para que esto sea posible es la existencia amenazante de una modernidad. Lo específicamente moderno es complemento de lo específicamente arcaico (Benjamin, 2005). Ya vimos en el análisis de cada obra por separado la presencia latente de esta modernidad en algunos casos particulares, y vimos como esta amenaza adopta la forma oposicional de lo urbano. Sin embargo, sigue siendo necesaria la presencia de un ente coherente y opuesto a lo rural en la figura de una modernidad, una sombra metropolitana que alimenta el avance urbano, acosa al idilio rural y que

pretende acortar la distancia mediante toda clase de estratagemas. Gobiernos de papel, gobiernos de vía férrea, gobiernos de concreto y asfalto. Fuera de la diégesis, existencia de autores baqueanos que recolectan esencias provincianas, colonizan con la imaginación ahí donde no es posible llegar físicamente. Porque el colonialismo como eje constitutivo de la modernidad implica el establecimiento de una metrópoli o bien de los ejes epistemológicos que facilitan su establecimiento, aunque sea, como dijimos, a la manera de una sombra. Una colonialidad metrópoli-provincias, que, si bien demora en uniformar legalmente, intenta con sus mejores argumentos la uniformidad del imaginario.

Representado a un nivel *micro*, en la relación urbano-rural la ciudad aparece como centro administrativo para realizar *trámites*, es decir, el cerebro de lo rural se encuentra archivado y sistematizado en legajos de expedientes en otro lugar. El estigma que pesa sobre la colonia y lo rural es que su nombre, su poseedor verdadero y su intimidad agrimensurada se encuentran siempre en otro lugar, como un fetiche oculto a los ojos de todos, y las producciones simbólicas realizadas sobre ella siguen, en el grueso de los casos, la mala fortuna de la colonia interna, aquella sociedad tradicional que ha de ser integrada al imaginario moderno y cuya relación oposicional se trata “de un problema de integración nacional” (González Casanova, 2003, p.11) y no del remanente de una segregación. En nuestro caso particular, esta entidad asume la forma de la colonia mestiza opuesta a una elite endogámica de criollos.

He aquí que aparecen categorías como resultado de la modernidad imbuida de visos coloniales y relaciones metropolitanas, donde se rompe el idilio con el terreno virgen a través de la diferenciación económica, al categorizar en función del suelo y al categorizar a los individuos en función de su relación con el suelo. Más allá de la categorización pura en rotos/huasos/indios/bandidos, Durand alcanza a identificar sutilezas como los *indios* que no explotan la tierra, y Latorre problematiza la relación “romántica” con la tierra que no beneficia la producción (y que es, visto a lo largo, aledaño al *hybris* de Mateo). Otro signo de colonialidad interna: una forma de producción domina una región, incluso a sus habitantes. En *Zurzulita* la producción es agrícola, en *Frontera* la producción es de nuevos límites para la república.

La producción acaba siendo determinante no solo del espacio, sino de la clasificación de los individuos, uno de los criterios definitivos que observamos en los presupuestos teóricos a cada novela. Huasos, campesinos, peones y soldados ocupan una casilla del mundo, en tanto solo el roto aparece permanentemente deslocalizado porque se resiste a la especialización. No es obrero más que campesino, ni soldado más que maleante. Si a aquellos objetos de la modernidad colonial se les niega el acceso a los frutos de su trabajo, el roto tiene en la eterna vagancia su ticket a la modernidad, porque le permite atravesar los espacios, ser un comodín que bien puede aparecer en el relato campesino, hacinado en la periferia urbana; como carne de cañón en la gesta militar o como personaje picaresco en la poesía popular; como tema en la pintura de escuela europea o como protagonista caricaturesco en la tira cómica. Aunque la modernidad se impone la obligación moral de civilizarlo, so pena de castigo en el caso en que oponga resistencia (Dussel, 2001). Su culpa aparece cada vez que se opone a la modernización de rostro europeo, que se horroriza al reflejarse en el espejo distorsionado y paródico que es el pozo de su sangre mestiza.

La figura paradójica de la modernidad colonial chilena es, entonces, el roto, en la medida que atraviesa el mundo y hace suya (a veces con ayuda de sustancias) la sensación de vértigo y disolución que Berman atribuye a la modernidad (1989). Su voz es periférica, porque el centro expande su radio de acción y lo sigue empujando a actividades cada más extremas. Si el patrón se asienta en el campo, el será empujado al límite y cumplirá como bandolero. Si el patrón (y la patria) lo quieren como soldado en la Frontera, allá irá el. Toma antes que todos la modernidad que anda en el aire, chismorreando, recicla la moda burguesa. Redobla, en ocasiones, su posición como bárbaro, en la medida que su habla se vuelve balbuceante cuando se enfrenta al patrón. Todas las figuras innominadas, rubros menores, empleos temporales de *Zurzulita* y *Frontera* aparecen ejecutados por rotos. Constituyen, así, el coro de ranas de la tragedia modernización versus tradición.

La modernización destructiva que se cierne sobre el fundo Millavoro y sobre la Frontera amenaza con mayor agudeza en el grado que ataca lo inamovible. La antigua genealogía de la comarca endogámica y a Anselmo, atrapado, irónicamente, en el mundo que el mismo construyó. Lo inamovible es, por oposición a lo móvil, objeto pero no sujeto de la modernidad. Si la modernidad ha de ser experimentada como aquella



época donde “todo lo sólido se desvanece en el aire”, el objeto de la modernidad (a estas alturas mejor calificado como *paciente* de la modernidad) puede experimentarla, en el mejor de los casos, solo de forma limitada, como brazo armado de aquella destrucción necesaria para el avance de la civilización. En el peor de los casos, experimentará la modernidad como combustible. La modernidad se retroalimenta, extrae de si misma su normatividad, como diría Jürgen Habermas (1989), lo cual implica una engañosa fragilidad. El tipo humano, determinado por las condiciones sociales, ambientales y políticas, se encuentra en permanente riesgo de desaparecer si estas condiciones están prontas a desvanecerse. Las rezadoras que animan el funeral del niño, en *Zurzulita* (capítulo XVIII), desaparecerán cuando llegue la medicina. Los carrilanos de *Frontera* se reducirán cuando no hayan más líneas que construir y los automóviles reemplacen al ferrocarril. La condición de ser sujetos inmóviles, no objeto con agencia, hace que la amenaza de la modernidad sea mucho más grave en la novela de Latorre que en la de Durand, donde el héroe destaca por poder poner su agencia frente a todo.

Hay, sin embargo, elementos inamovibles que se salvan del fogón. Son, desde luego, aquellos que sirven de presupuestos para el avance de la modernidad, o aquellos que disfrutan de sus réditos y que aparecen, curiosamente, como refugios a la disolución que significa la modernización. La orfandad de las ciudades se opone al carácter familiar de la hacienda, la que impone un régimen patriarcal y mestizaje, que absorbe los hijos legítimos y la vagancia para fortalecer su economía. Frente a la ciudad debilitada la hacienda representa la potencia patronal, el dominio del gran propietario y el ascenso social. Estructura paternalista, relaciones cordiales, patronazgo, amparo, poder del jefe; los obreros intentan ganarse la simpatía de Mateo, pero este los desconcierta con su ignorancia, la relación paternal fracasa; los pobres se ponen al amparo de Anselmo, reciben protección y trabajo en tanto su esfuerzo se dirige a la ampliación de la Frontera.

El imaginario correspondiente a la hacienda, como unidad familiar, es complementario con aquel atribuido a la comunidad, como manifestación de lo ancestral, y opuesto a aquella sociedad amenazante, que es la sangre de las ciudades. Si hemos de realizar un corte limpio que separe a la comunidad de la sociedad la veta que nos guiará será esta: la comunidad se rige por normas rígidas y eternas, la sociedad por la razón (Bengoa, 1996) y como tal es escenario de la modernidad. La comunidad se encuentra

en el palpito de la tradición, cuya transmisión inmemorial es ajena a la razón, pero no por ello ajena a la modernidad, aunque no entregada del todo a ella. La tradición viva es perpetuamente moderna, porque abandona un poco de su materia en cada traslación y es, en este aspecto, un enfrentamiento vivo entre lo material y lo espiritual. La tradición asume la forma de la herencia familiar, la relación sanguínea es atávica y nueva a la vez, y llena el espacio de la genealogía allí donde la comunidad cumple la función de familia extendida.

En un mundo donde la hacienda representa una unidad familiar cuya cohesión depende de valores patriarcales, los conflictos literarios de adulterio, bastardía o disolución familiar se convierten en dramas domésticos. Más si entendemos, como Latorre, que el roto es el hijo pródigo del campo, y si entendemos, como Durand, que hay un algo genealógico como una sombra que, al igual que toda sombra, se encuentra al fondo de cada movimiento. Más si, removiendo ligeramente el lente y ampliando nuestra perspectiva, recordamos a la generación del '50 y sus novelas *de casona* y conflicto familiar. El conflicto sanguíneo es, nuevamente, moderno colonial; ancestral y en permanente renovación.

El carácter de la modernidad como fuerza civilizatoria implica, en cualquier caso, que se habrán de realizar sacrificios (Dussel, 2001), y el drama criollista ocurre cuando es la sangre *equivocada* la que paga. Mateo es la modernidad sin sospecharlo, porque su sangre no calza con la del Rincón; sucumbe ante ella y por ella. Modernidad en signo de suicidio, como diría Benjamin. Anselmo también es la modernidad, pero se aproxima hacia ella con heroísmo, como reencarnación del mito desarrollista fáustico, desvaneciéndose en aquella “humareda de la civilización” (Durand, 1933, p.515-516).

## Conclusiones y reflexiones finales

Si, como H.R. Jauss (1982), afirmamos que el desarrollo de una literatura corresponde al planteamiento progresivo de problemas y soluciones, el problema al que acude el criollismo es más bien claro. La definición de un *alma chilena*, de un *carácter chileno* o la conquista de una elusiva *chilenidad*, una entidad propia y sin añadidos, ya lejos de almas, espíritus u otros. Es una cuestión que se encontraba en el aire hacia 1910, animada por los llamados *ensayistas de la crisis*; Nicolás Palacios, Tancredo Pinochet, Francisco Encina, autores que percibieron la decadencia que infundía en el país el excesivo afrancesamiento de las clases altas y volvieron el tema de la *chilenidad*. La resolución del problema es más o menos fatal, dependiendo de autor. Latorre, por ejemplo, ve un conflicto entre dos elementos *eternos*: el hombre y el entorno. Durand, quizá menos reflexivo que su maestro, intuye que dentro del personaje se revuelve un drama genealógico, que puede resultar en el tremendo ímpetu del héroe o en el terrible *cansancio ancestral* del mapuche. En ambos casos la cuestión cae dentro del modelo paradójico del enfrentamiento entre una fuerza incontenible y un objeto inamovible. Tanto en uno como en otro el resultado es la destrucción del sujeto, en un caso prácticamente total (Mateo muere, pero Milla aun tiene a su hijo) en el otro prácticamente virtual (la Frontera de Anselmo, su visión, sobrevive)

Es importante, en cualquier caso, observar con mayor detención los imaginarios que sostienen a una y otra visión, puesto que suponen, vistos desde la perspectiva de cada autor, sustentos necesarios para la determinación de aquella representatividad autóctona, llamada a veces *chilenidad* en un arrebatado de entusiasmo. Si leemos de esta manera, a contraluz, notamos que los cimientos del imaginario criollista se encuentran en ejes de raza, especialización y poder de cierta complejidad. En otras palabras, cimientos que sostienen a los diversos *seres* de la *chilenidad*, en tanto los autores persiguen una representación fiel de la realidad nacional. Los sujetos se mueven en torno a ejes horizontales o verticales casi inamovibles, como si se encontrasen sujetos con goznes al poder que se les ha atribuido. Ejes que, a su vez, se sostienen sobre una relación fatal con la tierra y la sangre. El espacio se encuentra racionalizado tanto como la genealogía: su configuración y distancia respecto a los protagonistas determina su

valía, en una relación también riesgosa. Allí donde hay lejanía entre el personaje y la materia tectónica se introducen los fantasmas del poder, que tanto sostienen un equilibrio deficiente como emprenden un ataque en contra de los caracteres. Entre estos espectros se encuentra la modernidad.

La imagen de lo moderno aparece contrapuesto al relato de lo arcádico, proyecta una sombra sobre el. El temor de los autores a la destrucción de aquella comunidad se intensifica por lo aparentemente inevitable. En *Zurzulita*, el desenlace es casi nihilista: no hay solución sino la autodestrucción para aquellos que no pueden hacer frente a la presión entre lo moderno y lo antiguo. En *Frontera*, la solución del problema es también la destrucción, pero el desasosiego se aplaca al saber que, aunque la modernidad tiene sus costos, nada puede detener al progreso. Aquí radica la importancia de leer, al mismo tiempo, ambas obras. Si *Zurzulita* presenta la tragedia del personaje que no puede sobreponerse al medio, y como tal es la apertura ideal del ciclo criollista, *Frontera* nos muestra la aventura de un personaje que no solo es capaz de sobreponerse al medio: es capaz de crearlo. Si *Zurzulita* termina siendo la tragedia del *mundo como testamento*, en la medida que la naturaleza es canal, código y eco de la destrucción de Mateo, pero no de su agencia; *Frontera* resuelve la celebración del *mundo como monumento*, donde cada lugar se origina en la agencia de Anselmo, donde su voluntad se encuentra cristalizada como piedra angular del mundo. Aunque el fundamento positivista se mantiene en la obra de Durand (nos informa, ceremoniosamente, que Anselmo es un criollo, descendiente directo de sangre española) su latencia es mínima, al menos en comparación con la novela de Latorre. *Frontera* abre las puertas a la epopeya del desarrollista, y se erige como cierre ideal para el canon criollista: una épica patriótica cuyo espíritu pertenece tanto al tiempo de integración donde cribó sus materiales el criollismo como al tiempo de transformación que lo sucede. Opuesta a la fatídica égloga de Latorre, *Frontera* es la inauguración del mito industrial. Por eso no sorprende la mayor vigencia de la novela de Durand por sobre la de Latorre, su interpretación como entrada a un mito económico (neo)liberal no es difícil.

Así las cosas, cabría concluir que, eventualmente, el criollismo es el acabóse del problema, la resolución vía aniquilación, aun cuando los resultados de esta destrucción se proyecten a un bucle de infinitas destrucciones. Sin embargo, el problema del enfrentamiento entre fuerza incontenible y objeto inamovible como drama esencial del

ser chileno fue resuelto de forma distinta por una generación siguiente, por los novelistas de la generación del '38, quienes plantean el mismo problema desde una perspectiva distinta: la lucha de clases. No extraña, entonces, la reacción poco amistosa de Latorre frente a los autores *comunizantes*, que pretenden ocupar el mismo espacio y, encima, darle un uso distinto. La resistencia aparece con un embate no menor, al publicar Nicomedes Guzmán *La sangre y la esperanza* (1943), texto que desde el título cuestiona el papel fatal de la herencia y proyecta sobre ella, con intensidad desconocida hasta entonces, el rol de un poder hegemónico inciso aun en las heridas de la masa de obreros cesantes, vagabundos y sindicalistas. El golpe de gracia lo daría Manuel Rojas, con *Hijo de ladrón* (1951), un alegato y desarme absoluto del argumento naturalista desde el cual, ahora sí, no habría marcha atrás<sup>34</sup>.

Lo cual no significa, desde luego, que la narrativa criollista sea pura *gavilla*. Significa, sobre todo, que es un documento invaluable para entender los problemas de una época y cómo estos, al intentar resolverse, generan toda clase de representaciones que, si cometemos el error de mirar solamente el núcleo del problema, parecerán meramente residuos o elementos instrumentales abandonados una vez que ya no son útiles. Una lectura más creativa revela el error: para los lectores de la época quizá no hubo nada más importante que dichos imaginarios, porque son los elementos estructurantes de un horizonte de expectativas que condicionaron, en mayor o menor medida, la buena recepción de los textos (y quizá, lisa y llanamente, *la recepción* de los textos)

Y es aquí donde radica la posibilidad de releer estos textos que, ahora medio olvidados, alguna vez fueron llamados clásicos por responder, al mismo tiempo, a los problemas y a la sensibilidad de una época. Una lectura (re)constructiva permite rearticular preguntas y respuestas, soluciones morales y formales.

---

<sup>34</sup> Esto sin desestimar el desarme, aunque en clave de comedia, que realiza Enrique Araya en *La luna era mi tierra* (1948). El protagonista de la novela, fracasado postulante a abogado, falla miserablemente al intentar dedicarse a la agricultura.

## Bibliografía

- Alfonso, M.A. (1975). "Introducción al estudio de la novela 'Frontera' de Luis Durand". *Atenea*. 431. pp.98-121
- Alone. (1954). *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag.
- Álvarez Caselli, P. (2004). *Historia del diseño gráfico en Chile*. Santiago: Escuela de Diseño Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Amunátegui, D. (1934). *Las letras chilenas*. Santiago: Nascimento.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Augé, M. (2009). *Los 'No lugares', espacios del anonimato*. Recuperado de <http://alfinliebre.blogspot.cl/2011/03/en-directo.html> [2017, 3 de febrero]
- Balmaceda, J.M. (1875). *Manual del hacendado chileno: Instrucciones para la dirección y gobierno de los fundos que en Chile se llaman haciendas*. Santiago: Imprenta Franklin.
- Bengoa, J. (1996). *La comunidad perdida*. Santiago: Editorial Sur.
- Benjamin, W. (1972). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI.
- Cáceres, G. Godoy, L. Palma, D. (1994). *Almanaque histórico de Chile*. Santiago: Editorial Los Andes.
- Canetti, E. (1978). *Crowds and Power*. Nueva York: Continuum.
- Cociña, C. (1991). *Tres canciones*. Santiago: Autoedición del BioBío.
- Contreras, F. (2007). *El pueblo maravilloso*. Santiago: Lom.
- De Balzac, H. (2014). *La comedia humana. Escenas de la vida privada, Volumen I*. Madrid: Hermida Editores.
- Déllano, L. (1928). *La niña de la prisión y otros cuentos*. Santiago: Empresa Editora La Semana.
- Donoso, J. (1998). *Artículos de incierta necesidad*. Santiago: Alfaguara.

Droguett, C. (1940). *Los asesinados del seguro obrero*. Santiago: Prensas de la Editorial Ercilla.

----- (2008). *Materiales de construcción*. Santiago: Ediciones UDP.

Durand, L. (1933). “La frontera y su interpretación en la literatura chilena”. *Atenea*. 101. pp. 513-532

----- (1942). *Presencia de Chile*. Santiago: Nascimento.

----- (1949). *Frontera*. Santiago: Nascimento.

----- (1953a). *Gente de mi tiempo*. Santiago: Nascimento.

----- (1953b). *Paisaje y gentes de Chile*. Santiago: Zig-Zag.

----- (1957). *Un amor*. Santiago: Zig-Zag.

----- (1967). *Sietecuentos*. Santiago: Nascimento.

----- (1997). *Mercedes Urizar*. Santiago: Lom Ediciones.

Dussel, E. (2001). “Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)”. En Mignolo, W. (Ed.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Eltit, D. (2010). “Lástima que seas una rota”. En Machuca, G. (Ed.). *El revés de la trama, Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*. Santiago: Ediciones UDP.

Fuenzalida, H. (1961). “Luis Durand y sus novelas”. En *Cien años de la novela chilena*. Concepción: Ediciones Revista Atenea.

Giacconi, C. (1970). *La difícil juventud*. Santiago: Editorial Universitaria.

Godoy, H. (2000). *Estructura social de Chile*. Santiago: Editorial Los Andes.

Goic, C. (1991). *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria.

González Casanova, P. (2003). *Colonialismo interno, una redefinición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gómez Bravo, A. (2005). *El club de la pelea, Los premios nacionales de literatura*. Santiago: Aguilar.

Habermas, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus.

Illanes Adaro, G. (1940). *Evolución del sentimiento estético del paisaje en la literatura chilena*. Santiago: Universidad de Chile.



- Jara, R. (1988). *El revés de la arpillera*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- Jara Donoso, E. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago: s.p.e.
- Jauss, H.R. (1982). *Towards an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kant, I. (2013). *Crítica del juicio*. Barcelona: Espasa.
- Latcham, R. (1956). "Historia del criollismo". En Latcham, R., Montenegro, E. y Vega, M. *El criollismo*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Latorre, M. (1920). *Zurzulita*. Santiago: Nascimento.
- (1941). *La literatura de Chile*. Buenos Aires: Instituto de Cultura Latinoamericana.
- (1957). *Algunos de sus mejores cuentos*. Santiago: Zig-Zag.
- (1971). *Memorias y otras confidencias*. Santiago: Andrés Bello.
- (1996). *Chile país de rincones*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Lorenzo, S. (2014). *De lo rural a lo urbano. Chile en el siglo XVIII*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Valparaíso.
- Loveman, B. (1976). *Struggle in the Countryside, Politics and Rural Labor in Chile, 1919-1973*. Bloomington: Indiana University Press.
- Luis Durand (1895-1954). (2017). Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3579.html> [2017, 16 de febrero]
- Luxemburgo, R. (2014). La proletaria. Recuperado de <https://www.marxists.org/espanol/luxem/1914/3/5.htm> [2017, 22 de enero]
- Manríquez, M. (2012). "Luis Durand: La "Frontera" que se fue". En *Chile Literario*. Recuperado de <http://chileliterario.blogspot.cl/2012/05/luis-durand-la-frontera-que-se-fue.html> [2016, 28 de noviembre]
- Marks, C. (ed.). (2001). *Grandes cuentos chilenos del siglo XX*. Santiago: Editorial Sudamericana.
- Mariano Latorre (1886-1955). (2017). Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-746.html>. [2017, 16 de febrero]
- Mariano Latorre – Portal del escritor. (2004). Recuperado de <http://www.ubiobio.cl/ebb/latorre/home.htm>. [2017, 15 de febrero]
- McCaa, R. (comp.) (s.f.). *Chile, XI censo de población*. Santiago: Centro Latinoamericano de Demografía.



- Melfi, D. (1938). *Estudios de literatura chilena*. Santiago: Nascimento.
- Mignolo, W. (2000). *Local Histories / Global Designs*. New Jersey: Princeton University Press.
- Montes, H. Orlandi, J. (1961). *Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Muñoz González, L. Oelker Link, D. (1993). *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción: Ediciones Universidad de Concepción.
- Oviedo, J.M. (1998). "Reflexiones sobre el «criollismo» y su desarrollo en Chile". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 27. pp.25-34.
- Portales, F. (2004). *Los mitos de la democracia chilena, volumen I*. Santiago: Catalonia.
- (2010). *Los mitos de la democracia chilena, volumen II*. Santiago: Catalonia.
- Promis, J. (1995). *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Quijano, A. (2000). "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World-Systems Research*. XI(2). pp. 342-386.
- Quijano, A. Wallerstein, I. (1992). "Americanity as a concept. Or The Americas in the Modern World-System". *International Journal of Social Sciences*. 134. pp. 549-557.
- Rama, A. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rojas, M. (1964). *Historia breve de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag.
- Sagredo Baeza, R. (Ed.). (2010). *Cartografía histórica de Chile, 1778-1929*. Santiago: Cámara Chilena de la Construcción.
- Sarmiento, D.F. (1993). *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sennet, R. (2007). *Carne y piedra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Serrano, M. (1938). *Antología del verdadero cuento en Chile*. Santiago: Imprenta Gutenberg.
- Silva Castro, R. (1932). *Retratos literarios*. Santiago: Ercilla.
- (1960). *Evolución de las letras chilenas*. Santiago: Andrés Bello.
- Subercaseaux, B. (1993). *Historia del libro en Chile, alma y cuerpo*. Santiago: Andrés Bello.

----- (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, tomo II, Fin de siglo: la época de Balmaceda*. Santiago: Editorial Universitaria.

----- (2007). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, tomo IV, Nacionalismo y cultura*. Santiago: Editorial Universitaria.

Teillier, J. (2013). *Los dominios perdidos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Tuan, Y. (1977). *Space and Place*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Verdugo, M. (2013). “La explotación del hinterland: criollismo y ficción territorial”. *Literatura y lingüística*. 28. pp.47-65.

Verniory, G. (2001). *Diez años en Araucanía, 1889-1899*. Santiago: Pehuén.



