

Elezar Huerta

## El cuento chileno y Luis Durand



**L**ITERARIAMENTE, Chile aparece como un país de historiadores y costumbristas en que de un modo natural se llega al relato breve, al cuento, y en que por vías más misteriosas brota súbitamente una fuente de lirismo. Dejando por ahora la lírica chilena, ciñámonos a meditar sobre el cuento.

Lo mismo desde la historia que desde la escena de costumbres se puede llegar al cuento. Basta con desmontar la gran historia, tomar una de sus partículas y tratarla con reverencia o con gracejo para dar en el cuento legendario, que mira hacia atrás. Por otra parte, si incrustamos en medio de un cuadro de costumbres cierto asunto, nos hallamos con el cuento realista, que mira al presente.

Por dichos orígenes, el cuento resulta diferente de la novela. Blest Gana, el fundador de la novela, toma de Europa la técnica pero, además, escribe desde la misma Europa, con más libertad de creación. Su memoria activa, fantaseadora, es el filtro a través del cual recuerda a su Chile, le da un sentido y, en definitiva, lo inventa. La novela se constituye aristocráticamente, por un hombre selecto, que avizora a su patria desde un mundo cosmopolita. Y la extensión de la novela, su diferencia cuantitativa respecto del relato breve, encierra una diferencia de estructura

y de rango en la fuerza creadora. Comparado con el novelista—gran lírico en el fondo—el cuentista suele ser más observador que poeta, más erudito que inventor. El cuento legendario es prueba por demás concluyente, aunque a primera vista se opone a nuestras tesis, pues lo imaginado es fruto de otros espíritus, y la tarea de quien lo redacta es hacer verosímil, en una sociedad adulta, la invención de un primitivo. La leyenda es la fantasía de quienes no la tienen, el grajo vistiendo las plumas del pavo real, como dijo el fabulista clásico. Sólo cuando el humor, como punto de vista muy personal, transfigura el material legendario, surgen cuentos tradicionales artísticos de veras, como los del peruano Palma.

Desde luego, el cuentista trabaja mejor si está cerca de sus fuentes, sean las eruditas y folklóricas que estudia o las costumbres y tipos que observa. Hacer desde lejos, como Blest Gana, le sería muy difícil, por no decir imposible. Por eso, los antepasados del cuento chileno, Lastarria y Jotabeche, son hombres más arraigados en el país que Blest Gana. Ambos miran más de cerca, y lo que pintan no nos llega a través de esa atmósfera en que el novelista envuelve a sus criaturas: resulta algo inmediato, tangible.

Pero los orígenes no bastan para caracterizar el cuento chileno. No lo explicarían nunca de un modo suficiente. El cuento, como género literario, está expuesto a esa terrible objeción que puede hacerse y se hace a los géneros literarios, cualesquiera que sean. En definitiva, no hay cuento sino cuentos, cuentistas. De modo que filiar a los cuentistas de Chile como simples herederos de la erudición legendaria y del costumbrismo sería falso, porque la verdad deja de ser tal cuando no es toda la verdad. Además, hay cuentos de muchas páginas, que parecen novelas y novelas cortas, del tamaño de cuentos, sin nombre propio en nuestra lengua. Así resulta, en definitiva, que el cuento chileno actual, en cuanto tiene de valioso, no es tanto un desarrollo na-

tural a partir de sus orígenes objetivos como una rebelión poética contra ellos.

Desde luego, es sintomático que los buenos cuentistas han aparecido coincidiendo con los buenos poetas, como manifestaciones simultáneas de un gran cambio acaecido en lo profundo del alma nacional. Mas la poesía de la Mistral, de Huidobro y de Neruda, de Cruchaga Santa María, por surgir de golpe e inesperadamente, resultó perceptible como maravilla. En cambio, la maduración artística del cuento, sin estrépito aparente, no podía impresionar en la misma medida.

La crítica ve muy pronto ciertos cambios y permanece ciega inexplicablemente ante otros. Un contraste magno lo tenemos en la rapidez con que fué visto el Renacimiento, hijo pero rebelde de la Edad Media, y el esfuerzo que ha hecho falta para captar la realidad del Barroco. Se le miró durante siglos como renacimiento adulterado o decadente, como mal gusto, sin admitir que encerraba una esencia distinta. En parte, puede tranquilizarnos el comprobar que tal miopía no la padece la crítica literaria solamente. Es achaque de la crítica, en general. Así, Bizancio fué entendido como mera «decadencia de los romanos» por Gibbon. Quedó para Spengler el honor tardío de explicar por qué modo sutil se había operado la metamorfosis histórica de producir un espíritu nuevo—la cultura mágica—dentro del cascarón de la antigüedad.

Hay muchos aspectos del actual cuento chileno que no se pueden entender como consecuencia natural de aquellos gérmenes del siglo pasado precitados: el miniaturismo de la tradición o la estampa del costumbrismo. La consecuencia de veras natural, para nuestra razón, es de rango mecánico y corresponde al mundo inerte. Lo producido, el efecto, guarda entonces una proporción nòrdria con la causa, es la misma causa manifestándose de otro modo equivalente. Así, la fuerza transmitida por una bola de billar a otra, la energía eléctrica resultante de un salto de agua. Pero cuando un efecto está en desproporción con su causa

externa y visible, como el espólazo del jinete y el galope de caballo, estamos ante algo natural pero maravilloso a la vez: la vida, o esa cúspide sutil de la vida que es el espíritu, ha intervenido y dejado muy atrás cualquier tabla de equivalencias. La causa ya no es tal sino incitación, estímulo, pretexto, y da lugar a realidades que no estaban verdaderamente en ella.

Los costumbristas del siglo pasado, por ejemplo, eran idiomáticamente unos puristas. Provisionalmente, lo podemos explicar diciendo que Pérez Rosales fué discípulo de Moratín y Jota-beche imitó a Larra. Lo cierto es que si cantan lo típico es directamente, como testigos, y usan un lenguaje gramatical para exponer lo ya captado. Evidentemente, cabe ir anotando, entrecomillando, una cantidad creciente de palabras, y hasta de frases enteras, que aun siendo populares, criollas, no alteren en lo esencial dicho estilo casticista. El observador de esta evolución hasta podrá creer de buena fe que las nuevas generaciones criollistas se documentan cada vez más en el habla popular y a la vez se abandonan cuando la estructura de la frase llegue a desbordar el marco académico. Más todavía, llevará razón cuando el autor es malo. Lo valioso heredado habrá desaparecido sin que por esto surjan valores nuevos. Pero situémonos ante un criollista cuyos giros chilenos han dejado de ser datos del objeto para trasmutarse en sonidos mágicos a cuyo conjuro adquieren vida inédita las gentes y paisajes de su país. Se habrá producido una metamorfosis sustancial en este autor, que por cierto existe entre nosotros.

Aun sería más difícil explicarse a otros autores actuales por los precedentes del siglo anterior. Se cruzan en ellos demasiadas influencias. Su reacción personalísima—lo decisivo—viene siempre, en último término, a ser lo interesante.

Estas consideraciones de índole general, aunque sumarias bastan para poder afirmar sobre base propia, que en el cuento chileno, como en cualquier manifestación literaria del país que sea, lo valioso está siempre en lo personal del autor. Y la tarea

crítica está en descubrir el vigor de ese elemento subjetivo y sus características.

Al plantearnos estos problemas a propósito de Luis Durand, hemos de abrirnos paso a través de hechos objetivos con apariencia de robustez. Durand ha escrito sobre los campesinos de Chile apoyándose en un conocimiento profundo de los mismos, que adquirió directamente, conviviendo con ellos durante años. Una postura incomprensiva, primaria, sería la de afirmar que se trata de un cuentista informado, provisto de un bagaje abundante ganado por observación. Por añadidura, el sentimentalismo desvía en ocasiones a Durand o hace convencional su paisaje. Y como el sentimentalismo—sentimiento hecho manera—puede tomarse por elemento personal, frente a lo objetivo de la información, caeríamos en la paradoja de que en Durand valdría más lo captado que lo creado.

En «Vino tinto y otros cuentos», que seleccionó con gusto seguro la editorial Cruz del Sur, el prólogo contiene un juicio crítico que se aparta con sutileza de la postura inicial, la antes calificada por mí de incomprensiva. Se nos dice allí que la larga estancia de Durand en el sur «forma su caudal de escritor»; que tiene un «alma folklórica». Y que cuando lo domina su emotividad «algunos de sus cuentos no terminan como él quisiera». Pero es una adición importante aquello de que «en sus cuentos hay un juego constante de malicia y sentimentalismo». Resultaría, por lo mismo, que cuando Durand acierta no amana su sentimiento en el sentimentalismo. Por el contrario, lo mantiene vivo, matizado, cambiante, precisamente por ese juego con la malicia. Los diálogos del borracho Anselmo con el patrón o con Pedro Pablo (en «Vino tinto»), los de don Lucas y on Vena en («Aprendiendo a brujo») y los de otros cuentos que podríamos citar, no son, pues, plana habla campesina. Se trata de un lenguaje configurado por una malicia que logra su expresión mediante la recreación idiomática.

Con todo, otro aspecto de Durand es tan importante o más

que éste del lenguaje. Si debe luchar contra la tendencia sentimental cuando describe lo que por informado conoce, el paisaje, es notorio su dominio, su absoluta seguridad cuando describe las sensaciones internas, el dolor de una herida, las alucinaciones de una borrachera, la agonía del carbuncloso. Por esto destacan, precisamente, cuentos como «Vino tinto» y «La picada», acaso los mejores de Durand. Aquí hay como un aliento épico, un vigor que no viene del asunto, inexistente en uno como en otro, ni de que el protagonista sea un héroe, siquiera deforme, bárbaro, tosco. El núcleo de ambos cuentos es artístico, no temático. Y se halla en la maestría de Durand para describir las interioridades psicofisiológicas, es decir, una de las zonas más turbias de ese «inconnu» que es el hombre, según Carrel.

Ahora bien, estos estados interiores, aun los que creemos observar normalmente en nosotros mismos, no son observación racional sino intuición. Están en el polo opuesto de lo captado por los sentidos. Pero dejemos la palabra a un ensayista con capacidad en la materia, al doctor Novoa Santos:

«Si conocemos un fragmento del mundo que nos envuelve— escribe Novoa Santos en «Realidad y ficción eufórica»—de las personas, del paisaje, de las calles de la ciudad, de los numerosos objetos que se adentran en el alma a través de los sentidos corporales, verdaderos ventanales abiertos al mundo, en cambio no poseemos un conocimiento subjetivo de lo que pasa en nuestras entrañas, de la vida que palpita en ellas, del ritmo y de las mareas de nuestras funciones corporales internas. De esto sólo tenemos una noción inconcreta, muy vaga, que no se *conocimiento* sino simple *sentimiento de la vida*. Nuestras sensaciones internas (las sensaciones de hambre y de sed, la vaga sensación general corpórea y la agradable sensación de salud) están más próximas a los *sentimientos* que a las *extrocepciones*».

Aquí es donde la fantasía de Durand brilla con toda su fuerza, plasma en frases certeras, insustituibles. El primer trago del borracho es delicioso. «Experimenta una intensa alegría.

Todos sus achaques se han ido. Ahora le repica una campana en los sentidos. Con los ojos muy abiertos intenta escudriñar los rincones de la bodega, tal si buscara a alguien a quien participar su dicha, cuando de súbito, al volver la mirada, se encontró con el hueco abierto en la muralla, y un temblor de espanto le sacudió al advertir que éste era una enorme cara, que le traspasaba con sus ojos de mirar severo...». Y las sensaciones fantásticas, se suceden inagotables, siempre originales, dulce somnolencia, oscuridad que aplasta, mareo, achicamiento del tablón en que cabalga, inverosímilmente estrecho. Y de pronto, una enorme llamarada que surge del fudre vecino, transformada luego en una baile de formas azules en torno al tonel y en seguida en incendio terrible, crepitante, de toda la bodega... «Ahora en el aire dibujaba a sus conqecidos y de su hebra rutiladora surgían todos: aun aquéllos a quienes no veía desde niño. Apretaba los puños no más, e irrumpían estrafalariamente, danzando contorsionados sobre los travesaños de las vigas...».

Una creación conformada muy libremente, estrafalaria según frase del propio autor, eso es lo que observamos en páginas como la transcrita. Y si acudimos a Novoa Santos, la explicación no puede ser más clara: se trata del «sentimiento de la vida plena, al que viene a imbricarse una vaga emoción—el humor—que determina el cauce de las asociaciones mentales».

Con lo dicho no hago sino espigar entre los problemas que me suscita Durand como cuentista. Con todo, bastará para probar que ni en el diálogo ni en sus mejores descripciones—las de estados internos—es un autor simplemente bien informado. Hay en él fantasía, creación, estructurada en un juego malicioso o desbordada humorísticamente, estrafalariamente.