

Tabula Rasa
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
tabularasa@unicolmayor.edu.co
ISSN (Versión impresa): 1794-2489
COLOMBIA

2007
Jonathan Tittler
UNA RELECTURA ECOCRÍTICA DEL CANON CRIOLLISTA: MARIANO LATORRE Y
HORACIO QUIROGA
Tabula Rasa, julio-diciembre, número 007
Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca
Bogotá, Colombia
pp. 197-210

UNA RELECTURA ECOCRÍTICA DEL CANON *CRIOLLISTA*:
MARIANO LATORRE Y HORACIO QUIROGA¹

RE-READING ECOCRITICALLY THE *CRIOLLISTA*
CANON: MARIANO LATORRE AND HORACIO QUIROGA²

UMA RE-LEITURA ECOCRÍTICA DO CÂNONE
CRIOLLISTA: MARIANO LATORRE E HORACIO QUIROGA

JONATHAN TITTLER³
Rutgers University⁴ – Camden, USA
jtittler@camden.rutgers.edu

Recibido: 22 de febrero de 2007

Aceptado: 11 de septiembre de 2007

Resumen

Este artículo toma dos cuentos representativos de destacados escritores criollistas, «El hombre muerto» de Horacio Quiroga y «La epopeya de Moñi» de Mariano Latorre, y los relee a través del lente políticamente cargado de la crítica ecológica. Tras contextualizar el análisis explicando las etimologías de «ecología» y «crítica ecológica» y proponiendo una estrategia alternativa de lectura que se denomina «leer el lugar», el estudio se concentra en el cambiante y delicado rejuego en los cuentos entre lo humano y lo natural, descubriendo tanto marcadas similitudes como importantes diferencias. Por su permanente preocupación y respeto por el contorno mayor de la tierra, ambos textos se caracterizan como *proto-ecológicos*. El artículo concluye considerando algunas limitaciones de la crítica ecológica —moralización simplista, preocupación exclusiva por el tema a coste de la forma, ceguera a lo juguetón de la literatura—, y proponiendo medios para superar tales limitaciones.

Palabras claves: criollismo, crítica ecológica, medio ambiente, regionalismo, relectura, leer el lugar.

Abstract

This article takes two representative stories by leading *criollista* writers, “El hombre muerto” by Horacio Quiroga and “La epopeya de Moñi” by Mariano Latorre, and re-reads them through the politically charged lens of ecological criticism. After contextualizing the study by explaining the etymologies of “ecology” and “ecological criticism” and proposing an

¹ Este artículo hace parte de la investigación sobre literatura hispanoamericana desarrollada por el profesor Tittler en el departamento de Literatura y Lenguas Extranjeras de la Universidad de Rutgers.

² La traducción del manuscrito en inglés ha sido realizada por María Luisa Valencia.

³ PhD in Hispanic literature from Cornell University (1974).

⁴ Department of Foreign Languages and Literatures.



SAN AGUSTÍN
Fotografía de Santiago Pradilla Hosie

alternative strategy of reading called “reading for the setting,” the article focuses on the shifting and delicate textual interplay in the stories between the human and the natural, finding both striking similarities and telling differences. Because of their abiding concern and respect for the earth’s larger picture, both texts are characterized as *proto-ecological*. The article concludes by considering some limitations of ecological criticism—simplistic moralization, exclusive concern for theme at the expense of form, blindness to the playfulness of literature—and proposes means by which to overcome those limitations.

Key words: *criollismo*, ecological criticism, environment, regionalism, re-reading, reading for the setting.

Resumo

Este artigo toma dois contos representativos de destacados escritores *criollistas* - “El hombre muerto” de Horacio Quiroga e “La epopeya de Moñi” de Mariano Latorre, e os relê através da lente politicamente carregada da crítica ecológica. Depois de contextualizar a análise explicando as etimologias de “ecología” e “crítica ecológica” e propondo uma estratégia alternativa de leitura que se denomina “ler o lugar”, o estudo se concentra no cambiante e delicado jogo nos contos entre o humano e o natural. Deste modo, descobrem-se tanto remarcadas similaridades quanto importantes diferenças. Por sua permanente preocupação e respeito pelo contorno maior da terra, ambos os textos se caracterizam como proto-ecológicos. O artigo conclui levando em consideração algumas limitações da crítica ecológica – moralização simplista, preocupação exclusiva pelo tema em detrimento da forma, cegueira ao estilo brincalhão da literatura -, e propondo meios para superar tais limitações.

Palavras-chave: *criollismo*, crítica ecológica, meio ambiente, regionalismo, releitura, ler o lugar, fios descoloniais.

El regionalismo latinoamericano, o *criollismo*, de la primera mitad del siglo XX tomó el campesino y su entorno natural como tópico principal. Con obras representativas de ficción narrativa extensa en los años veinte, como *Doña Bárbara*, *La vorágine* y *Don Segundo Sombra*, el género llegó a conocerse como *novela de la tierra*. Tradicionalmente se ha leído dichos textos en el marco de la visión dicotómica civilización-barbarie en el siglo XIX planteada por Sarmiento, en la que el drama de la conquista de la naturaleza estaba retratado en las manos de un héroe europeizado, quien encarnaba los valores del Estado-nación moderno. Prácticamente ninguna de esas lecturas de la *novela de la tierra*, sin embargo, intenta siquiera hablar por la tierra, i.e., por la naturaleza, la biosfera o el planeta.

Este artículo toma dos cuentos representativos escritos por destacados narradores *criollistas*, «El hombre muerto» (de la antología significativamente titulada *Los desterrados*, 1926) del uruguayo Horacio Quiroga (1878-1937) y «La epopeya de Moñi» (de la antología *Cuna de cóndores*, 1943) del chileno Mariano Latorre (1886-1955), y los relea a través del lente políticamente cargado de la crítica ecológica. Durante los últimos diez años más o menos he estado silbando la tonada de la

ecocrítica, tratando de persuadir a las audiencias de que hay una crisis ambiental y de que los estudios literarios y culturales deben participar activamente en la identificación de los problemas y en la búsqueda de soluciones. Después de haber visto recientemente la película de Al Gore *Una verdad incómoda* (que, a propósito, le recomiendo sinceramente a todos y cada uno de ustedes), creo que el debate ha pasado a una nueva etapa, involucrando gráficas y recursos digitales como nunca antes y alcanzando audiencias a escala realmente global. Eso, por supuesto, no quiere decir que la batalla esté ganada. Al contrario, estamos en un aprieto que tomará décadas y generaciones revertir. Y en lo que respecta a Latinoamérica, donde los movimientos ambientalistas no están siquiera en una primera etapa (llamémoslos «embrionarios», si es que ya han sido concebidos), hay aún más trabajo por hacer.

Permítanme comenzar contextualizando lo que por conveniencia ha dado en llamarse «ecocrítica», mediante lo cual designamos el espacio en el que se superponen los estudios literarios o culturales y los ambientales o ecológicos. La ecología es una ciencia relativamente nueva, pues hizo su aparición en la literatura científica sólo en la década de 1860, cuando sus disciplinas de origen, la química y la biología, se habían consolidado lo suficiente para permitir el estudio de las relaciones entre ambas. La ecología estudia las interacciones entre dos o más organismos y con el medio ambiente que sostiene dichos organismos. Se trata, en suma, de conectividad (no necesariamente en el sentido tecnológico), diversidad, sostenibilidad y equilibrio.

Como de costumbre, las etimologías nos ayudan a entender las bases del concepto. La «ecología» está conformada por dos raíces, ambas del griego antiguo, *oikos* y *logos*. *Oikos* significa «casa» u «hogar». *Logos* puede significar «palabra», «lógica» u «orden». Para decirlo en términos simples, ecología significa «el orden de la casa», entendiendo «casa» en el sentido de nuestros alrededores naturales. Lo que los humanos parecen no querer aprender —al menos en la práctica, porque comprender las ideas no es tan difícil realmente— es que ensuciar nuestra casa, o causar desorden al menos, amenaza nuestro bienestar e incluso nuestra supervivencia. Agotar nuestros recursos naturales a un ritmo cada vez más acelerado (la ecocrítica es una respuesta a una *crisis*, a pesar de los esfuerzos coordinados por ciertos agentes comerciales y políticos de distraernos de ella), significa para nuestra especie un suicidio, gradual pero implacable. Prestar suficiente atención a nuestra circunstancia natural —de la que siempre dependemos, aun en esta época en la que casi nada llega hasta nosotros en forma «natural»—, respetarla y conservarla al máximo posible, se convierte (y detesto sonar como predicador) en nuestro objetivo supremo (Ortega y Gasset lo llamaría «El tema de nuestro tiempo»).

¿Qué puede ser, entonces, la *crítica* ecológica? Para explicar eso, citaré a Cheryll Glotfelty, editora de *The Ecological Criticism Reader* (1996), una antología que ha demostrado ser (y les pido que subrayen esta palabra) *seminal* para el movimiento. En la introducción, Glotfelty dice, «la ecocrítica es el estudio de la relación entre

la literatura y el medio ambiente físico. Al igual como un(a) crítico(a) feminista examina la lengua y la literatura desde una perspectiva con conciencia de género, y la crítica marxista ofrece una conciencia de los modos de producción y la clase económica a su lectura de textos, la ecocrítica adopta un enfoque *centrado en la tierra* para abordar los estudios literarios [...] Los ecocríticos y los teóricos plantean preguntas como las siguientes: ¿cómo se representa la naturaleza en este soneto?; ¿qué rol juega el entorno físico en la trama de esta novela?; ¿son consistentes los valores expresados en esta pieza teatral con la sabiduría ecológica?; ¿cómo influyen nuestras metáforas de la tierra en la forma como la tratamos?; ¿cómo podemos caracterizar la escritura de la naturaleza como género?; ¿además de la raza, la clase y el género, debe convertirse el *lugar* en una nueva categoría crítica?; ¿hay diferencias en la escritura de hombres y mujeres sobre el tema de la naturaleza?; ¿en qué formas ha afectado la capacidad de leer y escribir la relación del género humano con el mundo natural?; ¿cómo ha cambiado a lo largo del tiempo el concepto de selva?; ¿en qué formas y con qué resultados está penetrando la crisis ambiental en la literatura contemporánea y la cultura popular? [...] ¿Qué conexión podría tener la ciencia de la ecología en los estudios literarios?; ¿cómo se abre la ciencia al análisis literario?» (Glotfelty, 1996: xix).

Además de las provocadoras preguntas que Glotfelty plantea, he descubierto que, al menos entre las audiencias de estudiantes universitarios, tratar los textos de manera ecocrítica implica un cambio radical en el proceso mismo de lectura. Demanda leer *no* por la trama (como hace la mayoría de estudiantes nuevos) *ni* por la ambientación (como lo hacen unos cuantos estudiantes de manera correcta), sino por la *interacción* entre los sujetos humanos representados y su ambiente natural representado. Lograr el cambio de concentrarse en la brecha entre los hechos es tan difícil, principalmente, debido a la tradición judeocristiana la cual, desde el Génesis, pone al hombre (Adán) en el centro del universo. Este pecado original se agrava con el surgimiento del humanismo durante el Renacimiento europeo, cuando Dios es desplazado a la periferia de las preocupaciones terrenales. De igual modo, tenemos en la ficción la analogía de una dinámica que necesita mirarse desde un ángulo diferente, menos antropocéntrico. Mantener el enfoque en el espacio entre los dos elementos positivos (personaje y entorno) puede ser complicado en ocasiones, pero el ahondamiento que dicha óptica permite puede ser único.

Mis lecturas de los cuentos de los narradores suramericanos Quiroga y Latorre se centran en la cambiante y delicada interacción, la relación entre lo humano y lo natural. Debido al real «orden de nuestra casa», la distinción entre estos términos binarios no suele ser tan bien definida como puede parecerlo en lo abstracto. ¿Es «natural» un animal doméstico?; ¿siguen siendo «naturales» los indígenas después de haber entrado en contacto con occidentales, oído su catequesis y hablado su idioma?; ¿es «natural» la selva después de haber sufrido reconocimientos en su

terreno y haber sido registrada en mapas (sin mencionar su captura en fotografías de satélite y su exposición en el programa de Google Earth)?; ¿no es la «naturaleza», a fin de cuentas, una elaboración urbana, fabricada por el hombre, lo que equivale a un producto de nuestra inteligencia y nuestra cultura? Y si romantizamos o idealizamos la elaboración de la naturaleza (no es problema, por cierto, con los dos autores en análisis, pero un peligro potencial entre los ecocríticos), ¿no estamos en peligro de ir a excedernos en tratar de conservar la proyección irreal? En lugar de tratar de contestar estas complejas preguntas, las invoco como advertencias que nos guían en la negociación del accidentado terreno de la lectura centrada en la tierra. El que mi modelo teórico provenga principalmente de fuentes del norte industrializado y se aplique a productos culturales del sur menos desarrollado es otro irritante punto de referencia al extremo de este territorio.

Los cuentos que estamos analizando conllevan impresionantes paralelismos. Ambos se sitúan en el cono Sur, donde la imponente de la naturaleza, en contraste con la nefasta presencia del género humano, hace un despliegue casi ostentoso. Ambos enfrentan a un individuo solitario en una lucha que conduce a una muerte inesperada pero natural (i.e., ningún acto criminal o belicoso provoca el mortal desenlace). Ambos son contados por narradores omniscientes en tercera persona. Y lo más curioso es que ambos concluyen dirigiendo el centro de atención narrativo hacia un animal doméstico, el caballo. Dentro de estos puntos en común, sin embargo, surgen contundentes diferencias.

El cuento de Quiroga, ampliamente reseñado en diversas antologías y que, si no les importa, trataré de manera más bien resumida, se sitúa en la región amazónica del norte de Argentina y oscila entre un narrador desapasionadamente distanciado (la vocalización narratológica) y las impresiones subjetivas del protagonista moribundo (la focalización), víctima del azar y de su imprudencia. En una oración, un hombre que estaba trabajando en su campo se resbala, cae sobre su machete y muere. Cuando el hombre cae sobre el machete, la descripción se lee como sigue:

Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el lado derecho, tal como él quería. La boca, que acababa de abrirse en toda su extensión, acababa también de cerrarse. Estaba como hubiera deseado estar, las rodillas dobladas y la mano izquierda sobre el pecho. Sólo que tras el antebrazo, e inmediatamente por debajo del cinto, surgían de su camisa el puño y la mitad de la hoja del machete; pero el resto no se veía. (69)

Ni un asomo de empatía contamina la voz del narrador. La información es proporcionada en forma precisa y casi mecánica, con un abrir y cerrar la boca y los lados derecho e izquierdo de su cuerpo claramente delimitados. Al tiempo, la visión del lector se limita a la perspectiva del hombre caído, que normalmente habría deseado reclinarsse después de haber terminado su trabajo, pero esta vez hay un detalle fuera de orden: la mitad de su machete se esconde a la vista.

La agonía del hombre se caracteriza por una tensión entre la verdad evidente y la aparente de que está a punto de morir, empalado en su propio instrumento, y la necesidad emocional o psicológica de negar ese terrible hecho. La narración prosigue:

Va a morir. Fría, fatal e ineludiblemente, va a morir.

El hombre resiste— ¡es tan imprevisto ese horror! Y piensa: es una pesadilla; ¡eso es! ¿Qué ha cambiado? Nada. Y mira: ¿no es acaso ese bananal su bananal? ¿No viene todas las mañanas a limpiarlo? ¿Quién lo conoce como él? (71)

De todas las reacciones posibles que podría tener, lo que impresiona al hombre moribundo es una sensación de abatimiento y casi una traición por parte del soto de banano, que él toca y modifica cada día y al que conoce como a la palma de su mano. La muerte en este entorno, de cuya construcción él mismo ha participado, es totalmente incongruente y disparatada.

Pero su familiaridad con sus alrededores y el dominio que tiene de ellos no pueden salvarlo de su mortalidad. El último párrafo de la historia, que se ha concentrado de manera obsesiva en el hombre y en su proceso de salida del mundo viviente, cambia radicalmente el centro de atención desde el hombre a su caballo.

Pero el caballo rayado de sudor, e inmóvil de cautela ante el esquinado del alambrado, ve también al hombre en el suelo y no se atreve a costear el bananal, como desearía. Ante las voces que ya están próximas —¡Piapiá!—, vuelve un largo, largo rato las orejas inmóviles al bulto: y tranquilizado al fin, se decide a pasar entre el poste y el hombre tendido —que ya ha descansado. (74)

Es claro que la muerte del hombre será lamentada por su familia y la comunidad (representada por el llamado esperanzado del pequeño niño: ¡Piapiá!). Que su muerte no significa nada para una naturaleza indiferente e impersonal (representada por el reconocimiento que hace el caballo de su cuerpo sin vida como un bulto inerte) es también patente. El abrupto cambio de estado del hombre —de amo a masa— no incita ni la tragedia ni el regocijo. Los verbos operativos de la oración final son *tranquilizar* y *descansar*, que indican que se atenúa la tensión, la tensión dramática para el lector y lo que podríamos llamar la tensión vital para el personaje. La vida acaba, punto.

La interacción humana con la naturaleza, que parece ser importante desde adentro (para el individuo), es, desgraciadamente, efímera y de una trascendencia tan solo ilusoria. El destino último del género humano es ser como la cerca y el machete, el caballo y el soto de banano, una entidad minúscula en un cosmos inmenso. Que esta verdad se articule por medio de la forma cultural muy especializada de la narrativa de ficción (una de cuyas principales funciones es producir significado mediante una representación lingüística del mundo) no es la menor de las ironías

que este texto produce. Si en la naturaleza del género humano está el producir cultura —de la cual hace parte y está aparte—, es también propio de la naturaleza humana cometer errores, algunos de los cuales pueden ser letales. Parecería que un rol de la naturaleza humana es recordarle al Hombre cuál es el lugar que le corresponde y cuáles los límites de sus posibilidades. En el caso de «El hombre muerto», la naturaleza funciona como un enorme y desapasionado mecanismo que funciona silenciosa y eficientemente. No se necesita hablar por la tierra cuando sus silencios son tan contundentes.

El nombre del chileno Mariano Latorre tiene una resonancia considerablemente menor que la de Quiroga entre los especialistas de los Estados Unidos.⁵ Latorre nació cerca de diez años después de Quiroga y publicó su cuento unos dieciocho años después de que Quiroga hubiera publicado el suyo. Ambos pusieron en práctica, sin embargo, en el segundo cuarto del siglo XX, un tipo de escritura que denota una fascinación con sus respectivos alrededores naturales y un profundo respeto hacia ellos, a los que representan con un sobrio realismo. La región

⁵ Al discutir la obra de Latorre, debo reconocer mi deuda de gratitud para con Grinor Rojo, de la Universidad de Chile, quien, durante un viaje que hice a Santiago en 1999, me enseñó la obra del autor.

escogida por Latorre es la frontera rural chilena, ya sea el lejano sur o los montañosos Andes, ambas zonas que ponen a prueba la capacidad de sobrevivencia ante el embate implacable de la naturaleza.

El argumento de «La epopeya de Moñi» trae a un joven campesino, Moñi, a quien su padre ha dejado al cuidado del rebaño de la familia, y que va en busca de un buey extraviado. No hay mucho afecto entre el padre y el hijo, pues el hijo no es considerado más que una carga, una boca más que alimentar en una familia *mestiza* empobrecida. Al partir, el padre, en un español lleno de expresiones dialectales, le recuerda a Moñi sus deberes. El diálogo que abre la historia dice así:

-Si viene algún mozo 'el plan l'icís qu'iendo rastriando el güey aguané que se salió del cajón.

-Güeno, paire.

-Si te preunta por el ganao, l'icís que se perdieron dos ovejas, de las brutas.

-Güeno, paire.

-Si te trae azúcar y yerba, la guarday en esa risquera, al lao el puelche.

-Güeno, paire.

-Si viene el buitire, ya sabís: llamarlo y tirarle cerca. Sabís qu'ienda esperació.

-Sí, paire. (55)

Como se indicó en la última expresión, previendo el ataque de algún cóndor, el padre le deja al chico su vieja escopeta (el relato de Quiroga no se apoya en el habla dialectal, pero otros cuentos suyos, como «Los mensú», hacen amplio uso de este instrumento de mimetismo lingüístico). Cuando la majestuosidad bucólica del paisaje montañoso se ensombrece con la cercanía del cóndor, Moñi sigue las instrucciones de su padre y lo atrae hacia él, ondeando una pata de cordero. Cuando el pájaro está a su alcance, el chico, obediente, le dispara, y lo hiere en un ala. Ya en tierra, el depredador ataca a Moñi, arremetiendo contra su cuerpo mientras el chico trata de estrangular a la gigantesca ave. Mientras luchan cada uno por su vida, sus cuerpos enredados caen por el borde de un abismo y mueren. En el desenlace, el padre regresa y encuentra a los contendores trabados en un horrendo abrazo mortal. Como gesto final el padre se quita el sombrero, después de lo cual el narrador dice llanamente, «El caballejo, entre tanto, medio enredado en las sueltas bridas, mordía descuidadamente la húmeda yerba de las sierras». (82)

Permítanme comenzar el análisis centrándome en el estatus marginal del chico como un niño campesino al que nadie quiere, Mapuche en gran parte, si no completamente, dejado a su suerte en un ambiente hostil. Tan pronto el padre lo deja solo, retoza y disfruta de su libertad, de manera muy parecida a como lo haría un cabrito,⁶ e incluso el narrador se refiere a él como un «animalito».

⁶N. de la T. El autor juega con la palabra *kid*, que en inglés designa a un niño y también a una cría de cabra.

Su principal temor, se nos dice, además de los animales salvajes, es la oscuridad y sus espíritus que sólo se van cuando el sol regresa al amanecer.

Está armado con el conocimiento tradicional (i.e., las amonestaciones de su padre) y un arma de fuego de un nivel tecnológico relativamente bajo (se dice que su arma preferida es una cauchera, pero al final usa la escopeta). Aunque no hay duda de que Moñi sea un ser humano, se tiene cuidado de colocarlo en los límites de la civilización, en términos geográficos, lingüísticos, de desarrollo, afectivos, sociales y tecnológicos. En el eje que atraviesa la naturaleza y la cultura (occidental), podría crearse un argumento muy convincente para ubicarlo hacia el extremo natural o nativo del espectro.

Cuando consideramos las acciones de Moñi —y siguiendo el ejemplo del género en el que busca inscribirse el relato, como se indica en el título—, descubrimos que este personaje de origen humilde se eleva a la estatura de un héroe. Actúa desinteresadamente para proteger el rebaño y, al verse atacado en su persona, se defiende con toda su fuerza contra las abrumadoras posibilidades. Cuando el padre llega a la escena, su disgusto normal con el chico de pronto cesa. En este punto el texto dice:

Un supersticioso terror inmovilizaba al viejo, frente al cadáver de su hijo. ¿Era conmovida ternura de padre ante ese pedazo de su vida, muerto por culpa suya en medio de la sierra? ¿Era miedo ante el misterio de la muerte que en la soledad de las montañas presentábase como un escalofrío que helaba su sangre y donde se hubiese fundido toda la nieve de las cumbres? (82)

Las dos preguntas planteadas por el narrador le ofrecen dos opciones distintas al padre cuando se ve enfrentado directamente con el poder de la naturaleza: ternura paternal o temor mortal. ¿Fijamos la atención en la pérdida humana, inmediata, o contemplamos el sobrecogedor e insondable cosmos (cuyos picos nevados hielan la sangre del padre)? Pero, ¿cómo podemos entregarnos a una sin la otra, aun si nos amedrentan las dos alternativas? Estas preguntas, por supuesto, se plantean pero no se responden. El símbolo de quitarse el sombrero, dejando la cabeza al descubierto ante los elementos, de seguro acoge ambas opciones, aun cuando el padre no intelectualiza el proceso. De manera similar a como lo hace Quiroga, aquí la jaca pastando, como se cita arriba, enmarca de manera enfática el angustiante drama humano en el desapasionado e incesante transcurrir de la naturaleza. Para el animal domesticado, que sigue las órdenes de su amo (nótese la mención de la brida), la hierba sigue creciendo, y eso es todo lo que importa. Debido a su constante preocupación por la imagen más amplia de la tierra, estos dos textos criollistas pueden ser considerados *proto-ecológicos*.

Si hay alguna diferencia importante entre los relatos, está en el tono. No se trata de que la prosa de Latorre sea elevada. El fuerte acento del habla de los personajes, de hecho, va en dirección contraria a la de la grandilocuencia. El uso de lo vernacular, sin embargo, se sitúa en marcado contraste con la calidad de otras dos destacadas dimensiones del texto: el escenario y la acción. La escala del lugar del relato es nada menos que monumental, con blancos picos montañosos, corrientes caudalosas y vastas praderas abiertas. El comportamiento del protagonista, además, inspira conceptos como nobleza, valor y heroísmo. Sus acciones recuerdan a los lectores que, durante el breve paréntesis entre la nada que precede al nacimiento y el vacío que sigue a la muerte, hay una variedad de formas de vida posibles. Aunque muy a la larga, todos degeneraremos en la entropía, el texto propone, en tiempo humano, aun en el país cuyo nombre en aymará significa «fin del mundo», que los valores clásicos siguen siendo válidos.

Como sería de esperarse para el tiempo y el lugar, en lugar de advertir contra la explotación de nuestros recursos naturales finitos, tanto Quiroga como Latorre demuestran un respeto ilimitado por el poder de la naturaleza para domesticar la ambición humana. Lo hacen mediante un hábil juego de perspectivas, donde el elemento humano (aun cuando esté marginado o «naturalizado») se pone en oposición a una fuerza natural superior. Establecer un Estado-nación moderno en un contexto salvaje como éste —un reto aún para países desde Mesoamérica hasta Tierra del Fuego, aunque no sólo debido a lo recalcitrante de la naturaleza— se concibe implícitamente como una larga y ardua batalla.

Dado que esta discusión sobre el relato de Mariano Latorre puede ser su debut en un contexto hemisférico, permítanme extenderme un poco más en su escritura. De manera asombrosa me enteré de la profundidad de su compromiso con el paisaje

chileno por su antología de cuentos titulada *Chile, país de rincones* (Santiago: Zig-Zag, 1955). La lógica que subyace a la organización del texto es completamente espacial, o geográfica. Los quince relatos se presentan en el índice bajo los encabezados de «El mar», «La ciudad», «La cordillera de la costa», «El norte», «El Valle Central», «La cordillera de los Andes», «La selva», «El Nuevo Sur», «Chiloé», «Magallanes» y «El pasado» (la última entrada, por si no lo sabían, es la excepción que confirma la regla). Su novela *Zurzulita* (Santiago: Editorial Universitaria, ¿1945?), que podríamos llamar un fallido idilio —porque el protagonista se enamora locamente de una simple muchacha de campo antes de darse cuenta de que nunca podrá entender sus tradiciones, acciones o valores—, demuestra enfáticamente el indómito poder del entorno de las regiones montañosas. Como suele ser el caso con los autores criollistas, muchos de los textos de Latorre incluyen un (muy valioso) glosario de términos, de modo que los lectores urbanos no se sientan decepcionados al encontrar confusos regionalismos regados por todo el texto. Aunque muchos términos incluidos en el glosario son puramente lingüísticos (i.e., argot local, pronunciaciones regionales, variantes de inflexiones verbales, etc.), un buen número de ellos se refiere a la flora y fauna nativas (por ejemplo, totora o torcaza), que vienen incluso con el nombre científico (*Typha angustifolia* y *Columba araucana*, respectivamente). Descrito por un crítico como «viajero incansable», Latorre es también un comprometido naturalista (no en el sentido determinista de Émile Zola, sino en el de un escritor de la naturaleza, como los norteamericanos John Muir o Ralph Waldo Emerson), estudiante y devoto de la larga y estrecha franja de tierra que declaró como su hogar adoptivo.

Si la necesidad de una crítica con conciencia ambiental es tan sentida, puede uno preguntarse, ¿por qué no la están practicando todos, o al menos una parte importante de académicos? Además de tener nuestra cabeza colectiva enterrada en la arena, existen limitaciones para el alcance del tipo de lecturas que he demostrado aquí, y dichas limitaciones pueden servir como disuasoras. Primero que todo, la crítica ecológica puede fácilmente convertirse en mojigata y melodramática en el escenario del bien vs. mal que se perciba. En el ámbito político, consideremos el caso de Ralph Nader, candidato ecologista a la presidencia de los Estados Unidos en el 2000, y el rol que jugó favoreciendo el ascenso al poder de un candidato favorable a la industria petrolera como George W. Bush. Si Nader hubiera sido menos «virtuoso» habría podido hacerse a un lado para evitar el resultado que ha demostrado ser tan destructivo para los entornos natural y geopolítico.

Un caso en la ficción, que plantea problemas similares a la simple asociación de los movimientos ecológicos con la superioridad moral, puede encontrarse en la novela de ciencia ficción de Fernando Raga *Los hijos de Gaia*.⁷ Ambientada en el siglo XXII, *Los hijos de Gaia* describe un mundo en el que las fuerzas de la conciencia

⁷Buenos Aires, Editorial Distal, 2005.

ambiental, mediante una revolución armada en el año 2020, a la que siguió una desindustrialización y disminución del número de habitantes paralela a la depresión económica más profunda de la historia, han logrado establecer un megaestado multinacional totalitario. Evocando los juegos de lenguaje tiránicos y las técnicas de lavado cerebral representadas en *1984*, de George Orwell, la novela de Raga opone de manera fascinante las fuerzas descentralizadas de la libertad individual contra un gobierno fascista que alega defender la Tierra. El relato pone en entredicho la capacidad del género humano de lograr las metas del ambientalismo sin sacrificar las libertades personales y los derechos humanos tenidos en alta estima. En la elaboración de este nuevo dilema, la novela proyecta un escenario que va moralmente en contra de cualquier texto de escritura ecológica que me haya encontrado hasta la fecha, y es indudable que moldea mi análisis de los relatos criollistas de Quiroga y Latorre, poniéndolos bajo una nueva luz crítica.

Una segunda limitación sobre la que quisiera llamar cualquier posible atención ecocrítica sería el obsesivo interés con el tema en detrimento de la forma. La literatura, aunque no está desprovista de ideas, es, a fin de cuentas, arte, y lo que diferencia el arte de lo que no lo es (de los panfletos, la propaganda, el periodismo, etc.) es su efecto de disfrute estético (la variedad, el balance y las interrelaciones, tres de los cuatro principios de la sostenibilidad ecológica). Los lectores con inclinaciones ecológicas deben tener cuidado de no confundir textos cuya posición ideológica resulte coincidir con la suya con otros textos que captan algo esencial sobre la existencia en el mundo. De manera similar, la crítica ecológica no debe reducirse a poner un papel tornasol a escritores y escritos para determinar si son ambientalmente «correctos». Debería leerse para detectar el escenario con el fin de entenderse mejor las relaciones inscritas en los textos por los cuales uno se siente fascinado. No hay una manera «correcta» de relacionarse con el entorno de uno, y cualquiera que pueda ser la relación, no puede equipararse automáticamente con la buena literatura. Hasta donde sea posible, los ecocríticos —y todos los críticos— deben dejar los juicios cualitativos para acoger una aprehensión desapasionada de los fenómenos que investigan.

Finalmente, los ecocríticos deben aprender cómo hacer lo que están mejor calificados para hacer, y es abordar los aspectos de la literatura más deleitables: lo poético, lo musical, lo absurdo, lo erótico y lo hilarante. Deben usar su conocimiento de los mundos natural y literario para proporcionar interpretaciones que de otro modo no podrían hacerse. Tomemos, por ejemplo, a Rebeca en la novela de García Márquez *Cien años de soledad*, un personaje que suele pasarse por alto en los estudios de la novela, con excepción de los realizados por la cantidad en aumento de la crítica feminista. Si acaso llega a mencionarse, Rebeca tiende a caracterizarse como quien trae a Macondo la plaga de insomnio-amnesia, quien compite (y pierde) con su hermana Amaranta por el amor de Pedro Crespo, y quien puede haber causado la

violenta muerte de su esposo José Arcadio. Una perspectiva de Rebeca más basada en la tierra destacaría el hecho de que ella sufre de la compulsión de comer tierra. Considerada por la mayoría como una enfermedad que requiere cura, este rasgo podría tomarse también como una señal de que ella es uno de los miembros de la familia con mayores conexiones con la tierra. Ella es, después de todo, una de las pocas Buendía que vence la soledad, aun cuando sea brevemente, mediante sus jugueteos conyugales con José Arcadio, un juicio que se confirma posteriormente en la epifanía senil de Úrsula. Esta visión es reforzada aún más con la decisión de Rebeca de encerrarse en su casa y aislarse del resto de Macondo. Después de probar la vida en su plenitud copulativa, ella rechaza simbólicamente la maldición del individualismo que comparten los otros, y prefiere enterrarse a sí misma para siempre que sufrir una existencia sin sentido. Nos guste o no, todos venimos de la tierra y a ella retornaremos, con un breve interludio para la procreación. Rebeca está más conciente de ese hecho que la mayoría.

Pese a ser un personaje secundario en la novela, Rebeca juega un papel que se compara más favorablemente con el de la compañía bananera. Esta entidad extranjera, muy brevemente, cambia el curso del río que está en el corazón de la fundación de Macondo y procede a cambiar prácticamente cada aspecto de la vida en la población, imponiendo un régimen post-colonial que explota a los trabajadores y la tierra en la que viven y trabajan. Cuando los obreros protestan por sus condiciones laborales, la compañía bananera los masaca y los declara inexistentes. La administración entonces se cambia de sede, dejando no sólo una hojarasca de vacío y desempleo, sino también desatando una inundación de 40 días que prepara el terreno para la aniquilación final de los Buendía y de todo Macondo. ¿Con los pies en la tierra? No lo creo.

La imposibilidad física o la exageración salvaje en ambas situaciones de estas entidades de ficción no impiden una lectura centrada de la manera como se relacionan con sus entornos naturales respectivos. El punto es ser capaz de ver de qué manera un maestro como García Márquez usa las imágenes de la naturaleza para dar forma a las expectativas de los lectores y para dirigir sus emociones. Escritores regionalistas como Quiroga y Latorre abonan el terreno para la visión contemporánea de la relación género humano-naturaleza, al registrar a la vez temor y respeto ante el poder indómito de la naturaleza. Aunque no podían prever el agotamiento de la abundancia de la naturaleza que nos confronta en la actualidad, como lo demuestran estos dos relatos, estaban bien concientes de las ironías implícitas en su circunstancia, y estas ironías han evolucionado para convertirse en el alborozo de amplio alcance que ahora damos por hecho en los escritores de nuestro tiempo. Los críticos ecológicos deben estar seguros de estar preparados para jugar con ello.

Referencias

- Gallego, Rómulo. 2000 [1929]. *Doña Bárbara*. Ciudad de México: Porrúa.
- Glotfelty, Cheryll. 1996. "Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis". En Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, eds. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens, GA y Londres: U de Georgia P.
- Güiraldes, Ricardo. 1973. [1926]. *Don Segundo Sombra*. Nueva York: Las Américas.
- Latorre, Mariano. 1973. *Zurzulita*. Santiago: Nascimento.
- Latorre, Mariano. 1967 [1946]. *On Panta*. Santiago: Zig-Zag.
- Latorre, Mariano. 1963. *Uly*. 4a. ed. Santiago: Nascimento.
- Latorre, Mariano. 1962 [1955]. *Chile, país de rincones*. Santiago: Zig-Zag.
- Latorre, Mariano. 1958. *La paquera*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Latorre, Mariano. 1943. *Mapu*. Santiago: Orbe.
- Latorre, Mariano. 1943. «La epopeya de Moñi». En *Cuna de cóndores*. Santiago: Nascimento.
- Latorre, Mariano. 1941. *La literatura de Chile*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires/ Instituto de Literatura Latino-Americana.
- Orwell, George. 1998. 1984. En Peter Davison, ed. *The Complete Works of George Orwell*. Vol. 9. Londres: Secker & Warburg.
- Quiroga, Horacio. 1970 [1926]. «El hombre muerto». En *Los desterrados*. Buenos Aires: Losada.
- Raga, Fernando. 2005. *Los hijos de Gaia*. Buenos Aires: Editorial Distal.
- Rivera, José Eustasio. 1984 [1923]. *La vorágine*. Ciudad de México: Porrúa.
- Sarmiento, Domingo Faustino. s.f. [1845]. *Facundo, o civilización y barbarie* Buenos Aires: Fondo Editorial Progreso.