

“EL CHIFLÓN DEL DIABLO” DE BALDOMERO LILLO,
ALEGORÍA DE LA NACIÓN CHILENA MODERNA

J. P. Spicer-Escalante
Oakland University, Rochester, Michigan

“Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizons in the mind’s eye”.
Homi K. Bhabha¹.

“La modernización era una utopía proyectada por el grado de formalidad que proveía la escritura en un mundo carente (aunque ya deseante) del saber científico, propiamente moderno”.

Julio Ramos².

La tendencia de la crítica tradicional en torno al tema del naturalismo literario hispanoamericano ha sido la de hacer hincapié con cierta terca insistencia en lo que considera el estrecho e ineludible nexo entre el naturalismo francés y las obras que conforman el canon naturalista hispanoamericano. Una implicación que nace de esta conjetura es que las obras de los escritores naturalistas hispanoamericanos son solo una imitación del modelo naturalista francés. Debido a esta caracterización, se le ha negado al naturalismo hispanoamericano la categoría de *escuela* y se ha tachado de “imitadores de Zola” a gran parte de los escritores naturalistas de Hispanoamérica (Franco, pp. 122-123). Las limitaciones hermenéuticas de esta visión son fáciles de percibir, pues, es obvio que tal postura reduce el arte narrativo del escritor naturalista hispanoamericano al plano de la mera mimesis estilístico-temática de los famosos

¹ p. 1.

² p. 50.

romans à clef de Emile Zola y de los hermanos Goncourt. Esta percepción del naturalismo ignora que esta corriente literaria haya logrado formar escuela en algunos países, como, por ejemplo, Argentina, Chile y México, y que haya tenido una enorme influencia tanto en los escritores modernistas como en los escritores que cultivaron el criollismo en la novela regional³. En suma, esta carente visión impide el desarrollo de una apreciación más amplia del corpus naturalista hispanoamericano, en general, y de su diversidad estilística y temática en particular⁴.

Esta caracterización reduccionista del naturalismo hispanoamericano como simple extensión del naturalismo europeo es doblemente infeliz en el caso del portaeandarte del naturalismo chileno, Baldomero Lillo (1867-1923). Esto se debe a un parentesco general de preceptos literarios entre Lillo y Emile Zola, y a la estrechez temática entre la colección de cuentos del chileno –*Sub terra* (1904)– y la obra clásica de maestro francés, la novela *Germinal* (1884): la vida de los mineros. De hecho, hasta la actualidad, no escasean las comparaciones –implícitas y explícitas– de los cuentos de Lillo y la novela de Zola debido a esta coincidencia temática⁵. Pero, la existencia de una temática común no expresa la totalidad de una obra. Un ejemplo claro de este hecho es el cuento “El chiflón del diablo” de *Sub terra*. Esta joya de la cuentística chilena decimonónica se destaca no solo por la brutal evocación realista de la existencia terrenal del minero chileno –hecho que lo asemeja a *Germinal*– sino también por la representación figurada de la nación chilena moderna que ofrece y el contradiscurso crítico que ésta encierra en relación con el discurso progresista del liberalismo. Mi estudio pretende, por lo tanto, caracterizar el entorno minero en “El chiflón del diablo” y caracterizar el proyecto contradiscursivo que

³ Pienso principalmente en el cuento “El fardo” del maestro nicaragüense, escrito durante su estancia en Chile y publicado en *Azul*. En términos de la relación entre el naturalismo y el criollismo en Chile, ver Fein, p. 24.

⁴ Cabe destacar que mi objetivo aquí no es intentar probar ni la validez de las conjeturas de la crítica tradicional sobre el naturalismo hispanoamericano ni el apego de la escuela naturalista hispanoamericana a las normas naturalistas europeas. Más bien, quisiera situar al escritor naturalista dentro de una trayectoria sociocrítica general existente, en realidad, desde el siglo XVIII en adelante. Para un listado de las cualidades específicas del naturalismo hispanoamericano, ver Ara, pp. 7-10.

⁵ Ver, por ejemplo, Anderson Imbert, p. 384; Franco, p. 251; Fein, p. 24; Menton, pp. 146-147; Silva Castro, pp. 348-349; Walker, pp. 131; Durán Luzio, p. 64; Morales Toro, pp. 89-91; Montes y Orlandi, p. 91; Ball, p. 329; Sedgwick, pp. 321-328; Brown, pp. 47-51.

opera en este cuento de Lillo en términos del concepto de *nación moderna*⁶. Además, como extensión del ideario de Lillo, quisiera investigar la vigencia posmoderna de la visión del autor en “El chiflón del diablo”. Yo arguyo que este cuento es, en realidad, una especie de alegoría de la nación chilena moderna con implicaciones plenamente relevantes para el Chile de la época posmoderna.

La etapa de posindependencia del siglo XIX representa para Latinoamérica –más allá de una ruptura axiomática notable con todo lo que implica el término *colonia*– un período de gran evolución y metamorfosis en términos de la política, los principios económicos, y las nociones de cultura y sociedad en vigencia. Con distintos grados locales de estabilidad política, social y económica –y una fe inalterable en el principio organizador del liberalismo y su extensión, el positivismo– las élites políticas de Latinoamérica procuraban lograr el *progreso* a base de lo que Matei Calinescu ha llamado la *modernidad burguesa*⁷. Es decir, por medio de una implementación de medidas enfocadas en el progreso y relacionadas tanto con los logros materiales como con los avances epistemológicos –de origen europeo y norteamericano– los líderes políticos hispanoamericanos pretendían conducir a sus jóvenes naciones hacia el futuro glorioso de la edad moderna. El papel del literatopolítico en este proceso modernizador era fundamental. Hacía falta, pues, *escribir* la nación –*in medias res*– que pugnaba por nacer en el espacio poscolonial, esa “república de las letras” (Ramos, p. 50) en busca de formación como un texto aún indefinido que surge en la imaginación del escritor⁸. El espacio geoliterario hacía eco propagandístico estridente, entonces, de los sueños modernizadores del aparato político

⁶ Para mí, el término *discurso* define un ideario particular expresado en forma textual. Un contradiscurso es, por lo tanto, un discurso que se opone a este ideario textual. En términos del caso particular de Lillo, el discurso liberal opera como un ente hegemónico en la Latinoamérica decimonónica; el contradiscurso del naturalismo se opone a este discurso organizador.

⁷ Para Calinescu, la modernidad burguesa se concentra en “The doctrine of progress, the confidence in the beneficial possibilities of science and technology, the concern for time (a *measurable* time, a time that can be bought and sold and therefore has, like any other calculable equivalent in money), the cult of reason, and the ideal of freedom defined within the framework of an abstract humanism, but also the orientation towards pragmatism and the cult of action and success...kept alive and promoted as key values in the triumphant civilization established by the middle class” (pp. 41-42).

⁸ Ver Bhabha, pp. 2-3. Según Sommer, “When the job of writing America seemed most urgent, the question of ultimate authority was bracketed in favor of the local authors. They didn’t necessarily worry about writing compensatory fabrications as fillers for a world of gaps. Empty spaces were part of America’s demographic and discursive nature. The continent seemed to invite inscription” (p. 10).

liberal⁹. Las narrativas ejemplares –las obras canónicas del siglo XIX, como *Amalia*, *María*, y *Martín Rivas*– servían, entonces, como portavoces de las pretensiones de la élite político-literaria, ostentando la creación de un imaginario nacional a la vez mítico y moderno (Alonso, p. 17). A través de ellas, pues, se inscribía en el espacio de la nación hispanoamericana moderna el texto de su propia existencia.

El caso particular de Chile no se aleja de esta trayectoria general. Al contrario, más bien confirma la vigencia de la fusión entre arte y política. Es decir, en Chile también se manifiesta una notable fe en el credo liberal, como se ve, por ejemplo, en el período que abarca los gobiernos de Diego Portales y de José Manuel Balmaceda. En esta etapa el país se ordena bajo el estandarte del liberalismo democrático: “Chile, desde Portales hasta Balmaceda, ofrece un rostro austero y firme, algo militar, aunque no militarista. Modelo de organización civil, parece haber hallado el equilibrio justo entre una autoridad estable y una libertad discreta que permite avanzar” (Alone, p. 13). A pesar de los conflictos que padece el liderato político chileno desde la no tan remota experiencia de la independencia –como, por ejemplo, los conflictos internos de la década de 1850 y la Guerra del Pacífico de 1879-1883– los resultados materiales de esta fe en el liberalismo eran notables. Chile experimenta un *boom* económico debido principalmente a la implementación de medidas liberales, como, por ejemplo, la inversión en nuevas formas tanto de los medios de *desarrollo* como del *saber*¹⁰. Una clara prueba del auge liberal es que para 1860, el país ya ocupaba el primer lugar en el mundo en términos de la exportación de cobre (Bushnell y Macauley, p. 234), contando también con importantes inversiones de capital extranjero para expandir la extracción minera. Con la relativa estabilidad política y económica de la época después de 1850, Chile se torna, pues, modelo del éxito progresista liberal, hecho que también se nota en la literatura de la época en cuestión. Como ha señalado

⁹ Como señala Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, la relación entre la literatura y las aspiraciones políticas modernizadoras era de una gran intimidad ideológica: “Así entre las letras y el proyecto modernizador, que encontraba en la escritura un modelo de racionalidad y un depósito de formas, había una relación de identidad, no simplemente de ‘reflejo’ o semejanza” (p. 50).

¹⁰ Es decir, la infraestructura nacional, los ferrocarriles, la novísima tecnología del telégrafo. E. Bradford Burns señala que “The concern with improved transportation and communication symbolized the dedication to progress. To a large extent, material advances measured modernization. How many miles of railroads, how much horsepower generated by steam engines, how many tons handled per hour in the ports, how many miles of telegraph wires? The higher the number given in response to these questions, the greater was the progress which the nation could credit itself” (137). Bushnell y Macauley agregan que “...Chile in any number of ways became the principal success story among the former Spanish colonies” (p. 108).

Doris Sommer con respecto a la novela nacional chilena decimonónica por antonomasia, *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, “Everything ends well in the main plot ... just as everything could be construed as coming out all right for Chile’s ruling elite in the political struggles of the preceding decade” (p. 204). La novela anuncia, entonces, el final feliz de la época de consolidación nacional chilena.

No obstante, las tensiones que surgen en la época finisecular delatan el comienzo del fin de la feliz experiencia del liberalismo chileno. Como señalan Hugo Montes y Julio Orlandi, “el afán de lucro, la ostentación, originan una escala de valores en que el dinero, obtenido de cualquier modo, constituye el peldaño supremo de las aspiraciones sociales” (p. 87). Es decir, el progreso que acompaña la llegada de la modernidad es *material*; el progreso engendra, en realidad, lo que se puede percibir como una divisiva perversión del *ethos* nacional, lo cual genera un estado de ruptura en la sociedad chilena finisecular: “Desde el último cuarto del siglo pasado, la vida social chilena empezó a experimentar cambios profundos en sus cuadros tradicionales” (Montes y Orlandi, p. 87). Estos cambios crean “una atmósfera de efervescencia e inestabilidad que repercute en las bases mismas de las clases convencionales” (Montes y Orlandi, p. 87). Por lo tanto, empieza a notarse –oculta por mucho tiempo detrás del antifaz cada vez más transparente del liberalismo– una notable polarización antagónica entre la clase obrera y la burguesía capitalista. Este antagonismo social repercute en las letras, pues, el papel del literato se transforma. Producto de circunstancias nuevas, la literatura se vuelve *comprometida* (Montes y Orlandi, p. 87). La producción literaria de la agrupación de escritores que nace –la Generación de 1897– se enfoca, entonces, en una realidad circundante de ruptura que presenta y denuncia lo que podría llamarse un cisma social nacional. Es decir, la cambiante realidad de la sociedad chilena moderna –evolutiva y en estado de crisis moral, social y política por la carencia de valores producida por el *boom* económico– genera una reacción literaria de conflicto y rechazo. Ante este estado de ruptura que produce la creciente polarización social de Chile, entonces, la pluma del escritor se torna el arma predilecta de la militancia, y la literatura, una declaración de guerra contra la hegemonía burguesa capitalista.

Uno de los mayores exponentes de esta generación literaria es Baldomero Lillo, un escritor que vivió de cerca las vicisitudes de la sociedad chilena finisecular cuya obra se ha descrito como de un “realismo social y proletariado”. De la región minera cerca de Lota, conoce las condiciones laborales relacionadas con la explotación capitalista de las minas de carbón durante la juventud; al llegar a Santiago en 1898, presencia el comienzo de los conflictos entre el gremio obrero y los industriales burgueses que desembocan más adelante en huelgas violentas en todo el país. Sus *cuadros mineros* de *Sub terra* (1904) son notables porque son una toma fotográfica de la *otra* realidad nacional chilena: la de las entrañas de la bestia capitalista de las minas de carbón que explota al obrero desdichado. El caso específico de “El

chiflón del diablo” –una suerte de alegoría de la nación chilena moderna– es particularmente relevante en términos de la desmitificación del mecanismo capitalista de producción que Lillo manifiesta¹¹. Este hecho se debe a que el cuento ofrece una perspectiva diferente del progreso liberal –una visión dialéctica entre el aparato explotador (el sistema capitalista) y el explotado (los mineros y sus respectivas familias)– la cual constituye una respuesta militante al discurso organizador liberal de la nación chilena moderna.

“El chiflón del diablo” se centra en la vida de un barretero chileno de una mina de carbón llamado Cabeza de Cobre y de su madre, María de los Angeles¹². La situación que plantea Lillo en particular para desmitificar el sistema capitalista –que se basa en, permite y fomenta la opresión económica– es el despido del joven protagonista y de un colega, producto de una reacción empresarial a los vaivenes del ciclo económico. El resultado de esta situación al final del relato es la trágica muerte de estos dos personajes y el suicidio de la madre del joven minero.

Descrito como un “muchacho de veinte años escasos, pecoso, con una abundante cabellera rojiza” (p. 65) de “baja estatura, fuerte y robusto” (pp. 65-66), la vitalidad juvenil y la fuerza física que posee Cabeza de Cobre se yuxtaponen a la edad avanzada y la debilidad de su compañero de trabajo al que el narrador ni le distingue nombre propio: “El otro, más alto un tanto flaco y huesudo, era ya viejo, de aspecto endeble y achacoso” (p. 66)¹³. Es decir, ante la comparación con su colega mayor, el joven protagonista es retratado como el paradigma del minero del futuro: joven, fornido, y vigoroso. El mensajero del despido es “el capataz de turno” (p. 65),

¹¹ La ‘alegoría’ se define tradicionalmente como un texto con dos –o más– niveles de significación. Yo extiendo esta definición para describir una estructura narrativa que se compone de discursos que son inextricables los unos de los otros a guisa de la famosa *tira de Möbius*. En el caso de “El chiflón del diablo,” éstos son un discurso crítico no solo de la realidad de la vida de los mineros chilenos, sino también un discurso desmitificador que cuestiona las raíces de la nación chilena moderna, producto de la modernidad burguesa. Toda referencia textual de este cuento aquí incluirá la paginación correspondiente entre paréntesis en el texto.

¹² El uso de la sinécdoque metonímica para referirse al protagonista es una obvia ironía del autor cuya importancia se ve al final del cuento.

¹³ La falta del nombre del colega al lado del nombre del protagonista forma parte del juego binario entre la definición y la indefinición –la concreción y la abstracción– que caracteriza las descripciones de Lillo en este cuento. Este hecho también se ve en relación con la definición de los personajes de Cabeza de Cobre y de su madre en comparación con la indefinición de las masas mineras y sus familias, y de la definición del capataz chileno en comparación con la indefinición de su jefe, un ingeniero inglés.

el escribiente chileno de una compañía minera inglesa¹⁴. El es un hombre “impasible y severo” (p. 66) de “ojeada penetrante” (p. 65) cuyo cargo principal es confirmar el arribo diario de los mineros al lugar de trabajo, anotando en su registro cuando la “carga humana” (p. 65) llega y después desaparece, por medio de un ascensor, por la “abertura húmeda” (p. 65) que conduce a las entrañas de la mina¹⁵. Pero, sus deberes van más allá de la mera ennumeración de los mineros; incluyen, pues, la representación de las estrategias comerciales de la empresa minera. Al anunciarles a Cabeza de Cobre y su colega la decisión de no ocuparlos más en el sector de la mina donde han trabajado –tras obligarles a esperar “algunos minutos de silenciosa espera” (p. 66), hecho que define su hegemonía con respecto a los mineros– les ofrece solo la formalidad de una petición de perdón formulaica y una justificación rudimentaria del repentino desplazo laboral de los jornaleros: “Siento decirles que quedan sin trabajo. Tengo orden de disminuir el personal de esta veta” (p. 66). Ante la situación, el obrero mayor pregunta sobre su ocupación en otro sector de la mina; el capataz le contesta “con tono serio” (p. 66): “Lo veo difícil, tenemos gente de sobra en todas las faenas” (p. 66). Ante la suplicante insistencia del obrero en términos de su disposición hacia el trabajo –“Aceptaremos el trabajo que se nos dé; seremos torneros, apuntaladores, lo que usted quiera” (p. 67)– el capataz explica que el acto de cesación se debe a una disminución en el consumo de carbón: “...si los pedidos de carbón no aumentan, habrá que disminuir también la explotación en ... otras vetas” (p. 67). Percibe el obrero –una estrategia de Lillo para mostrar que el minero no es ingenuo, pues mira al capataz con una “amarga e irónica sonrisa” (p. 67)– que la respuesta del escribiente es solo un ardid para lograr que trabajen los mineros en una veta nueva conocida por sus peligros: “Sea usted franco, don Pedro, y díganos de una vez que quiere obligarnos a que vayamos a trabajar al Chiflón del Diablo” (p. 67). Como señala el narrador, esta veta tiene “una siniestra fama” (p. 68). Abierta para explotar el mineral de un filón recientemente descubierto, “se habían en un principio ejecutado los trabajos con el esmero requerido” (p. 68). Pero, al alcanzar mayores profundidades durante la explotación, se había vuelto cada vez más porosa la roca y habían aumentado las filtraciones de agua, “haciendo muy precaria la estabilidad de la techumbre” (pp. 68-69). Sujeta su explotación a las leyes económicas del capitalismo

¹⁴ La transitoriedad es una de las características más notables de las sociedades en evolución hacia la modernización. A través del uso aquí del calificativo adjetival ‘de turno’ para describir al escribiente, Lillo muestra que el escribiente es un ente transitorio en el proceso de explotación minera capitalista, lo cual significa que él también puede ser ‘despedido’ como los mineros.

¹⁵ La mina aquí, entonces, es una prefiguración del escenario y la temática de la novela regional posterior.

—pues “la inmensa cantidad de maderas que había que emplear en los apuntalamientos aumentaba el costo del mineral de un modo considerable” (p. 69)— se invirtió poco en el mantenimiento de la mina: se revestía, “pero con flojedad, economizando todo lo que se podía” (p. 69)¹⁶. Los resultados de este miópico proceder comercial —como señala Lillo con un irónico juego de palabras en torno a la *extracción*— reflejan que este sistema de explotación es dañino no tanto para la empresa minera, sino para los mineros quienes corren un gran riesgo al trabajar allí: “Continuamente había que *extraer* de allí un contuso, un herido y también, a veces, algún muerto aplastado por un brusco desprendimiento de aquel techo falto de apoyo” (p. 69). Es decir, aunque los mineros “empezaron a rehuir las tareas en el mortífero corredor” (p. 69), la compañía había acudido a las leyes del mercado laboral para seguir con la explotación de la veta. Vencía la resistencia de los obreros necesitados “con el cebo de unos cuantos centavos más en los salarios” (p. 69) y la explotación de la nueva veta continuaba¹⁷. No obstante, el resultado final de la estrategia comercial de la compañía minera era infeliz para los obreros. Luego de ofrecer mayores incentivos para trabajar en la veta mortífera “el alza de jornales fue suprimida sin que por esto se paralizasen las faenas, bastando para obtener ese resultado el método puesto en práctica por el capataz” (p. 69)¹⁸. Es decir, no había ninguna mejora al largo plazo en términos del bienestar material del obrero, pero sí en términos del peligro de vida.

La respuesta del empleado de la compañía minera con respecto a la ocupación laboral de Cabeza de Cobre y su colega se torna, entonces, una explicación de las leyes intrínsecas del mercado laboral capitalista. Éstas se basan en una interpretación liberal de la humanidad, donde todo está sujeto a una noción racionalizadora de los intereses individuales —de los obreros y de la “Compañía,” que actúa como un individuo— y la maximización del bienestar material: “Aquí no se obliga a nadie. Así como ustedes son libres para rechazar el trabajo que no les agrada, la Compañía, por su parte, está en su derecho para tomar las medidas que más convengan a sus intereses” (p. 67). Para ayudar a los obreros a “salir del paso” (p. 67) —una táctica cuyo resultado final los obreros ya conocen— el capataz les ofrece una potencial solución

¹⁶ Este tipo de explotación minera refleja, entonces, el *ethos* de la época en que se vivía con un frenesí casi hedonista: aprovechar las riquezas minerales es más un saqueo que una inversión a largo plazo.

¹⁷ El énfasis es mío. O sea, el término *extraer* aquí no se relaciona con el principal objetivo de la minería, sino con el resultado nocivo de la explotación minera: las lesiones físicas y la muerte.

¹⁸ O sea, Lillo se alza en el texto no solo como crítico social, sino también como desmitificador económico de las leyes capitalistas del mercado laboral, basadas en el liberalismo.

a su situación: “Hay en el Chiflón nuevo o del Diablo como ustedes lo llaman, dos vacantes de barreteros, pueden ocuparlas ahora mismo, pues mañana sería tarde” (p. 67). Es decir, el capataz es conocedor de su arte; sabe que la compañía lleva la ventaja del poder laboral al fin y al cabo, puede aparentar un interés personal en el bienestar de los mineros. Su estrategia —como señala el narrador y como acierta el colega mayor de Cabeza de Cobre— es solo una artimaña. Como muestra del fatalismo de los obreros, aceptan el trabajo porque “Entre morir de hambre o aplastado por un derrumbe, era preferible lo último: tenía la ventaja de la rapidez” (pp. 67-68)¹⁹. Por lo tanto, Cabeza de Cobre y su compañero se dan cuenta de que no hay otra salida sino aceptar la propuesta del capataz y sumarse al corpus de mineros en el Chiflón del Diablo: “Fatalista, como todos sus camaradas, creía que era inútil tratar de substraerse al destino que cada cual tenía de antemano asignado” (p. 72). En este caso, los mineros aceptan el trato no porque crean que sería de beneficio sino porque están “resueltos a seguir su destino. No había medio de evadirse” (p. 67). Los mineros deben, pues, “llenar los huecos que el fatídico corredor abría constantemente en sus filas de inermes desamparados, en perpetua lucha contra las adversidades de la suerte, abandonados de todos y contra quienes toda injusticia e iniquidad estaba permitida” (p. 68). Este hecho muestra, pues, el grado de enajenación y deshumanización existente en términos de los mineros. Lillo utiliza este ejemplo en particular para denunciar los abusos llevados a cabo por los dueños de los medios de producción en contra de los mineros.

Sin embargo, en términos de la textualidad, la situación laboral de los mineros del Chiflón del Diablo posibilita un uso desmitificador —relacionado con el proyecto contradiscursivo de Lillo en torno al tema de la humanización de los protagonistas— de los *espacios* de la obra. En el primer ‘cuadro’ del cuento se caracteriza más bien al capataz y al colega de Cabeza de Cobre; ni el joven minero ni María de los Angeles tienen un perfil notable. Pero, en el segundo ‘cuadro’ —el ámbito doméstico— estos últimos personajes florecen, mostrando su agencia como protagonistas del cuento. El narrador comienza con el proceso humanizador de Cabeza de Cobre enfatizando, pues, el hecho de que a la noche —después de llevar a cabo la faena nueva en el filón peligroso— el joven está “grave, meditabundo” (p. 69), y “silencioso, abstraído en sus pensamientos” (p. 71). Como sabe que su madre está “siempre

¹⁹ La reflexión que sigue —que discurre sobre la pobreza de la vida en el campo— extiende la crítica social de Lillo a incluir la pésima situación de la labor campestre en la época: “¿Y adónde ir ... En las chozas de los campesinos el hambre asomaba su pálida faz a través de los rostros famélicos de sus habitantes, quienes se veían obligados a llamar a las puertas de los talleres y de las fábricas en busca del pedazo de pan que les negaba el mustio suelo de las campiñas exhaustas” (p. 68).

temerosa de una desgracia” (p. 70) en la mina, solo responde en monosílabos a “las cariñosas preguntas que le hacía su madre sobre su trabajo del día” (p. 69)²⁰. La referencia a la naturaleza de las indagaciones de la madre del minero también indica, pues, que este proceso humanizador se extiende a María de los Angeles. El narrador presenta, pues, una extendida descripción pseudohagiográfica de la matrona, caracterizada ampliamente por la referencia onomástica a la Virgen cristiana tan aparente en su nombre. Ella es una mujer cuyo “rostro muy pálido, tenía una expresión resignada y dulce que hacía más suave aún el brillo de sus ojos húmedos, donde las lágrimas parecían estar siempre prontas a resbalar” (p. 70). Cabeza de Cobre es para ella “su único bien, el único lazo que la sujetaba a la vida” (p. 70). Además, Lillo establece el nexo íntimo entre ella y la explotación minera basado en el concepto del destino. Ella es una especie de matriarca minera: “Hija y madre de mineros, terribles desgracias la habían envejecido prematuramente. Su marido y dos hijos muertos, uno tras otro, por los hundimientos y las explosiones del grisú, fueron el tributo que los suyos habían pagado a la insaciable avaricia de la mina” (p. 70)²¹. La descripción de María de los Angeles se extiende a la caracterización de una creciente concientización por parte de la anciana. Lillo la convierte en portavoz de su propio ideario en términos de las disparidades sociales existentes debido al capitalismo, cuando ella reflexiona sobre “el porqué de aquellas odiosas desigualdades humanas que condenaba a los pobres ... a sudar sangre para sostener el fausto de la inútil existencia de unos pocos” (p. 70)²². Esta meditación conduce, pues, a la praxis de la caridad. Durante la visita a su casa de una vecina joven cuyo marido quedó herido en el malhadado chiflón, la madre de Cabeza de Cobre le regala pan y sopa, poniendo “ambas dádivas en manos de la joven” (p. 72) para aliviar su hambre. El comentario de la joven al partir con los alimentos –“La Virgen se lo pagará” (72)– reafirma el claro nexo metonímico entre la anciana y la madre de Dios ante las pretensiones del capitalismo, hecho que se ve en la tristeza de la anciana ante la situación de la vecina. En un retrato de una clara plasticidad estética, Lillo recurre a la imagen de las

²⁰ Como contrapunteo entre la concreción y la abstracción, se describe el entorno doméstico del joven, el cual se distingue de las demás casas de familias mineras: “En ese hogar humilde había cierta decencia y limpieza, por lo común desusadas en aquellos albergues, donde, en promiscuidad repugnante, se confundían hombres, mujeres y niños y una variedad de animales” (pp. 69-70).

²¹ Es decir, existe una suerte de relación económica entre los explotados y los medios de explotación donde el minero entrega su vida por satisfacer la codicia de la burguesía.

²² Estas reflexiones desembocan en una mezcla irónica de imaginaria capitalista y religiosa. Ella vive en “perpetua zozobra por la suerte de los seres queridos, cuyas vidas eran el *precio* tantas veces pagado, del *pan de cada día*” (p. 70). El énfasis es mío.

lágrimas que se deslizan por “el pálido rostro de la anciana” (p. 72) para describir la reacción de la mujer a la situación de la joven y su marido. Esta imaginaria de sufrimiento maternal/virginal prefigura la tragedia del *dénouement* del cuento donde se produce una serie de imágenes –utilizadas por Lillo con un propósito obviamente desmitificador– relacionadas con el último espacio del cuento: el entorno alrededor de la boca del pique minero.

El día de su muerte, Cabeza de Cobre parte para el trabajo “sin comunicar a su madre el cambio de faena efectuada el día anterior” (p. 72). Es decir, su madre aún desconoce que ha pasado a trabajar en el Chiflón del Diablo. En su proceso desmitificador, Lillo presenta, primero, un cuadro de grandes cualidades estéticas, al describir la mañana del catastrófico accidente en la desdichada veta. Al abrir la puerta de su casa esa última mañana de su vida, María de los Angeles se queda “encantada de la radiante claridad que inundaba los campos. Hacía mucho tiempo que sus ojos no veían una mañana tan radiante” (p. 73). El cielo es un cuadro modernista: “Un nimbo de oro circundaba el disco del sol que se levantaba sobre el horizonte, enviando a torrentes sus vívidos rayos sobre la húmeda tierra, de la que se desprendían por todas partes azulados y blancos vapores” (p. 73). Tras caracterizar la luz del sol de “suave como una caricia” (p. 73), Lillo empieza a *minar* la imagen, pues nota el narrador que el sol derrama “un soplo de vida sobre la naturaleza muerta” (p. 73). Pero, la toma fotográfica que ofrece Lillo –una especie de *panning* hacia la siguiente serie de imágenes, lo cual produce una sensación de ruptura– enfoca esta *naturaleza muerta* que consiste en “los inválidos de la mina, los vencidos del trabajo” (p. 73). Esta imagen presenta, pues, “Algunos viejos, apoyándose en bastones y muletas, aparecieron bajo los sucios corredores, atraídos por el glorioso resplandor que iluminaba el paisaje” (p. 73). Lillo utiliza la combinación de estos cuadros –la mañana radiante estropeada por la imagen de los mineros viejos y enfermos, una suerte de bagazo humano– para manifestar la ponzoñosa irrupción de la modernidad y la sensación de ruptura que acarrea. Este proceso de ruptura –visto a través de la presentación de los cuadros progresivamente chocantes– sirve como introducción a la última escena en la que se produce el accidente en la mina que resulta en la trágica muerte de Cabeza de Cobre y de otros dos mineros, y en el suicidio de María de los Angeles.

Cerca del mediodía, “el breve repique de la campana de alarma” (p. 74) rompe la calma reinante y sacude a las mujeres de los mineros quienes se encuentran preparando “las cestas de la merienda para los trabajadores” (pp. 73-74). La sirena produce una notable reacción física en María de los Angeles a quien “el agujijón del terror galvanizaba sus viejos músculos y todo su cuerpo se estremecía y vibraba

como la cuerda del arco en su máximo de tensión” (p. 74)²³. Corriendo hacia la plataforma cerca de la apertura de la mina, María de los Angeles se suma a las masas de mujeres que gritan “pidiendo noticias de sus deudos, del número de muertos y del sitio de la catástrofe” (p. 75). Lillo pone en boca de las mujeres su propio grito estentóreo de reclamo y denuncia. Al aparecer y desaparecer, echando “algunas bocanadas de humo y volviendo la espalda” (p. 76) el representante de la compañía minera –un ingeniero inglés “corpulento, de patillas rojas y con la indiferencia que da la costumbre” (p. 75)– gritan al unísono “¡Asesinos, asesinos!” (p. 76). Pero, “de repente cesa el ‘llanto de las mujeres’ y reina un silencio sepulcral al subirse el cable que debía traer a la superficie los cadáveres aún no identificados de los caídos de la mina, ‘la terrible incógnita que todos ansiaban y temían descifrar’ (p. 77). Ante la dificultad de la ‘extracción de los cadáveres’ (p. 77) –otra ironía de Lillo– se produce el ‘clamoreo inmenso’ (p. 77) de las multitudes al percibirse el coche fúnebre que trae los muertos del pique. Revelándose los cadáveres uno por uno, finalmente se describe –en forma de sinécdoque– el del joven minero: “Por entre los pliegues de la tela que lo envolvía asomaban mechones de pelos rojos que lanzaban a la luz del sol un reflejo de cobre recién fundido” (p. 78)²⁴. La reacción materna es de esperarse: “María de los Angeles, al percibir aquel lívido rostro y esa cabellera que parecía empapada de sangre, hizo un esfuerzo sobrehumano para abalanzarse sobre el muerto; pero apretada contra la barrera, sólo pudo mover los brazos, en tanto que un sonido inarticulado brotaba de su garganta” (p. 78). Luego del trauma inicial, permanece “inmóvil en el sitio como herida por el rayo” (p. 78), una clara referencia a la imagen de la luz esplendorosa del amanecer que el nuevo día le había brindado. En otro ejemplo de *panning* cinematográfico, Lillo enfoca a la protagonista. Los grupos de mujeres se apartan y confirman el enfoque del autor en la protagonista con su propio gesto visual: se vuelven hacia María de los Angeles “quien, con la cabeza

²³ Una vez más se percibe el juego de definición e indefinición de Lillo, pues mientras se individualiza la reacción de la protagonista, Lillo caracteriza a las otras mujeres e hijos –presas de la misma reacción– como una masa caótica y zoomórfica: “Como los polluelos que, percibiendo ... el rápido descenso del gavilán, corren lanzando pitíos desesperados a buscar un refugio bajo las plumas erizadas de la madre, aquellos grupos de mujeres, con las cabelleras destrenzadas, gimoteando, fustigadas por el terror, aparecieron ... empujándose y estrechándose ... Las madres apretaban a sus pequeños hijos, envueltos en sucios harapos, contra el seno semidesnudo, y un clamor que no tenía nada de humano brotaba de las bocas entreabiertas, contraídas por el dolor” (p. 75). Aunque luego ella se incorpora a las masas de mujeres, no pierde su identidad, como se ve al final del cuento.

²⁴ O sea, el producto principal de Chile –el cobre– se convierte metonímicamente en ‘cobre fundido’, la sangre de la clase obrera derramada en nombre del capitalismo.

doblada sobre el pecho sumida en una insensibilidad absoluta” (p. 78) y la miran intensamente, esperando una reacción. A guisa de epílogo, Lillo resume el final paulatinamente presagiado del cuento. María de los Angeles, “absorta en la contemplación del abismo abierto a sus pies” (p. 78), se lanza a las profundidades de la mina: “Jamás se supo cómo salvó la barrera, detenida por los cables niveles, se la vio por un instante agitar sus piernas descarnadas en el vacío, y luego, desaparecer en el abismo” (p. 78). Se sacrifica, pues, en la “hambrienta boca del pozo de la cual se escapaban bocanadas de tenuous vapores ... el aliento del monstruo ahíto de sangre en el fondo de su *úbil*” (p. 78)²⁵.

Mediante esta lectura de “El chiflón del diablo,” se puede ver, entonces, que Baldomero Lillo desmitifica no solo las condiciones de vida de los mineros explotados en las minas de carbón de principios de siglo, sino también las raíces de su miseria: el sistema capitalista, producto del liberalismo decimonónico, cuya extensión llega a nuestra actualidad. Así, el autor convierte su texto literario en un importante texto social que presenta su ideario contradiscursivo el cual se opone al discurso organizador del liberalismo. A través del uso de esta forma de la alegoría en particular –con el retrato de distintos “cuadros” y un juego textual entre la concreción y la abstracción– Lillo muestra, pues, que el sistema capitalista deshumaniza a los seres humanos. El proceso de explotación económica capitalista se basa no solo en la expansión económica como profetizaba la modernidad burguesa, sino también en un proceso de *reductio*: los mineros –nobles, fuertes y deseosos de trabajar según Lillo– quedan reducidos en primer lugar a la objetivación numérica por las políticas de la compañía y, en segundo lugar, a los caprichos del ciclo de expansión/contracción económica, producto de las leyes del capitalismo. Como parte de este juego capitalista, entonces, los mineros quedan sujetos a condiciones económicas que están fuera de su dominio. Esta hegemonía económica también se extiende al capataz chileno quien queda reducido a la categoría de verdugo que ejecuta los fallos administrativos de la empresa minera –una suerte de títere de la explotación extranjera– quien también está expuesto, al fin y al cabo, a la transitoriedad de los vaivenes del ciclo capitalista. El agente explotador es, pues, el ingeniero inglés. Como representante de los intereses extranjeros –y de una cobarde y calculadora indiferencia– él se convierte en emblemático violador de las riquezas naturales chilenas, no el paradigma del desarrollo capitalista. El infeliz producto de esta explotación deshumanizadora

²⁵ La coincidencia entre las ‘bocanadas de humo’ del ingeniero inglés y las ‘bocanadas de tenuous vapores’ de la mina no son una mera casualidad. Esta relación metonímica establece un nexo íntimo entre la explotación extranjera de la mina y la conversión de ésta en una suerte de cementerio minero.

son los mineros –heridos y abandonados, que Lillo convierte en bagazo humano– y la tierra chilena, la cual el autor describe como matricida bestial, que al fin de cuentas consume a sus propios hijos, como en el caso del Chiflón del Diablo.

Sin embargo, esta deshumanización halla su contrapartida en el proceso *humanizador* al que recurre Lillo en términos de los protagonistas, Cabeza de Cobre y María de los Angeles. El joven queda representado con una dignidad de carácter y de nobleza interior; es el hijo cariñoso que se preocupa por su madre viuda y trabaja para mantenerla. Al igual, el cuadro pseudohagiográfico de María de los Angeles la convierte no solo en la verdadera protagonista del cuento, sino en una especie de matriarca nacional, una Virgen obrera, sufrida y dedicada al bienestar de su pueblo. Su ejemplo –que sirve de contrapunto a la situación de los dueños de la mina, que solo regalan “cuatro velas y una mortaja” (p. 71) al morir un minero en la mina– crea, un sentido de comunidad. Además, sus meditaciones inarticuladas le permiten a Lillo pensar ‘en voz alta’ y expresar el fundamento básico de su ideario contradiscursivo: el discurso organizador liberal basado en el sistema capitalista que se utilizó para *fundar* la nación chilena moderna también produce la desigualdad innata que *divide y destroza* esa misma nación.

Debido a su ideario, entonces, Lillo se convierte en visionario, pues la fidelidad al discurso modernizador del liberalismo decimonónico ha causado notables efectos negativos en la Hispanoamérica del siglo XX, como se ha visto en los exorbitantes préstamos del ‘Primer Mundo’ al ‘Tercer Mundo,’ la aplicación de medidas de liberalización económica de los famosos “Chicago Boys” a las economías hispanoamericanas, y la onda de medidas neoliberales introducidas a la ecuación económica hispanoamericana en la actualidad. En suma, a través de su proyecto contradiscursivo en “El chiflón del diablo,” Lillo se enfrenta con el proceso de deshumanización capitalista con el poder de un proceso de humanización literaria. Así, pues, denuncia el espejismo –esa mañana radiante que antecede a la muerte de Cabeza de Cobre– que es el progreso liberal y sus hermanos ideológicos, el imperialismo multinacional y el neoliberalismo de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2ª edición, vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Alone. *Historia personal de la literatura chilena desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda*. 2ª edición. Santiago: Zig-Zag, 1962.
- Alonso, Carlos J. *The Burden of Modernity: The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*. Nueva York: Oxford University Press, 1998.

- Ara, Guillermo. *La novela naturalista hispanoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.
- Ball, Richard E. “The Contrast of Light and Shadow in Baldomero Lillo’s Poetic Vision of Hell.” En *Revista Interamericana de Bibliografía – Review of Inter-American Bibliography* 39.3 (1989): pp. 329-333.
- Bhabha, Homi K. Introducción. *Nation and Narration*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Bolden, Millicent. “Gothic Elements in Baldomero Lillo’s ‘El chiflón del diablo’”. En *Romance Languages Annual VIII* (1997): pp. 377-383.
- Brown, Donald F. “A Chilean *Germinal*: Zola and Baldomero Lillo”. En *Modern Language Notes* 65 (1950): pp. 47-51.
- Burns, E. Bradford. *Latin America: a Concise Interpretive History*. 3ª edición. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, 1982.
- Bushnell, David y Neill Macauley. *The Emergence of Latin America in the Nineteenth Century*. 2ª edición. Nueva York: Oxford University Press, 1994.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1987.
- Durán Luzio, Juan. “Secuencias paralelas en la ‘Compuerta número 12’ de Baldomero Lillo”. En *Revista Chilena de Literatura* 31 (1988): pp. 63-79.
- Fein, John. *Modernismo en Chilean Literature: the Second Period*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press, 1965.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Lillo, Baldomero. *Sub terra: cuadros mineros*. 5ª edición. Santiago: Editorial Nascimento, 1951.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. 3ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Morales Toro, Leonidas. “Seis cuentos de Baldomero Lillo”. En *Estudios Filológicos* 2 (1966): pp. 63-102.
- Montes, Hugo y Julio Orlandi. *Historia y antología de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1969.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Sedgwick, Ruth. “Baldomero Lillo y Emile Zola”. En *Revista Iberoamericana* (Febrero 1944): pp. 321-328.
- Silva Castro, Raúl. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1961.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Walker, John. “Baldomero Lillo, ¿Modernista comprometido?” En *Cuadernos Hispanoamericanos* 283 (1974): pp. 131-142.

RESUMEN / ABSTRACT

La crítica tradicional del naturalismo hispanoamericano ha mostrado una marcada tendencia de encasillar esta corriente particular del naturalismo dentro de los confines de los preceptos naturalistas europeos. Este hecho es particularmente notable en relación con *Sub terra* (1904) del escritor chileno Baldomero Lillo. Mi análisis del cuento “El Chiflón del diablo” de esa colección particular pretende ensanchar esta postura reduccionista del naturalismo hispanoamericano. Yo arguyo que en este cuento Lillo recurre a la alegoría para caracterizar el Chile moderno como parte de un proyecto contradiscursivo que sirve como respuesta desmitificadora –literaria y social– al discurso organizador liberal, utilizado en el siglo XIX para *fundar* la nación chilena.

BALDOMERO LILLO'S "EL CHIFLÓN DEL DIABLO," ALLEGORY OF THE MODERN CHILEAN NATION

Traditional criticism has shown a marked tendency towards pigeonholing Latin American naturalism within the confines of European naturalist concepts. This fact is particularly noticeable in regard to Chilean writer Baldomero Lillo's Sub Terra (1904). My analysis of the short story "El Chiflón del diablo," which belongs to that collection, intends to widen the limited interpretive scope of criticism on Latin American naturalism. I argue that in this story Lillo appeals to allegory to characterize modern Chile as part of a counterdiscursive project that serves to demythologize literary and social response to the organizing liberal discourse used in the nineteenth century to found the Chilean nation.