

JULIO DURÁN CERDA

## UN COMENTARIO ESTILISTICO SOBRE “EL CHIFLON DEL DIABLO”

---

EL CHIFLÓN DEL DIABLO, de Baldomero Lillo, que integra el volumen *Sub Terra*, 1904\*, ha llegado a convertirse en el cuento más característico del tema minero en Chile, en el más famoso del autor y en un modelo del género. Así lo han entendido también los antologistas nacionales y extranjeros que han difundido el conocimiento de la pieza por los ámbitos del continente.

En verdad, es un excelente cuento. Su lectura jamás defrauda. Coge el interés del lector desde un comienzo; suspende el ánimo en cada una de sus variadas partes y, terminada la lectura, constatamos estar frente a una verdadera unidad artística, de densos contenidos y de armoniosa y sencilla forma. Nos emociona hondamente y nos hace, al mismo tiempo, ver más claro — a través de peripecias vitales convincentes— una realidad social determinada. Todo ello se nos graba en la conciencia con una fuerza y una nitidez indelebles. Es de ese tipo de cuentos que, después del primer contacto con él, podemos reproducirlo y contarlo de nuevo sin omitir nada esencial.

*El Chiflón del Diablo*, en suma, posee todas las condiciones de variedad y de unidad propios de una cabal síntesis artística, que permiten calificarlo como una pequeña obra maestra.

Ha pasado más de medio siglo de su publicación, en el transcurso del cual se ha venido acrecentando el prestigio de este cuento extraordinario. No sería vano intento, entonces, realizar un somero estudio de su esencia y estructura literarias, que contribuya a debelarnos los fundamentos que sus-

\*El texto que manejamos corresponde al de la segunda edición, con Introducción de Armando Donoso, Editorial Chilena, Imprenta Universitaria, Bandera 130, Santiago de

Chile, 1917, en que “El Chiflón del Diablo” —así como los otros siete cuentos de la edición de 1904— muestra significativas variantes.

tentan su valor real. Echémosle una mirada, a la luz de los elementales instrumentos estilísticos en boga, y observemos cómo se ha arreglado el autor para conseguir un cuento perfecto.

Emplearemos el método estilístico más general.

Suponemos un *lector* dispuesto a ponerse en contacto con una obra artística con el mero propósito de procurarse un goce estético; sin afán crítico, ni científico, ni filológico, ni historiográfico, ni doctrinario. Un lector común y corriente, con el bagaje normal de una persona dotada de una cultura general y de sensibilidad. Suponemos, también, un creador, un *autor* consciente de su función, que ha organizado un material tomado de la experiencia, es decir, una realidad que ha asimilado en su yo, conforme a sus naturales y personalísimas condiciones de artista. Ese material nos lo va a comunicar a través de una determinada forma literaria que llamamos *cuento*, una forma narrativa de breve extensión, que puede ser contada o leída o escuchada en una sola sesión. Suponemos, además, que ese material (*significado*, es el término con que se le designa), no es un simple sistema de ideas y conceptos propios de un informe técnico, sino un acervo amasado en el alma del creador con todos los jugos y fermentos de su yo, en los cuales damos por descontado el predominio de lo afectivo, lo imaginativo sobre lo puramente intelectual. Suponemos, finalmente, una serie de medios lingüísticos que permiten expresar con eficacia esos complejos contenidos y la rica gama de sus matices; es lo que los teóricos denominan *significante*.

Dámaso Alonso —una de las autoridades de mayor nota en la estilística hispana— afirma que la creación literaria es el punto de unión del *significante* y el *significado*; y luego, textualmente: “Cada vez que se produce ese mágico engranaje, se revive, se vivifica el momento auroral de la creación poética; sí, en cada lector se opera el milagro (en dirección inversa a la de la creación)”. (Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. 3ª edic., Ed. Gredos, Madrid, 1957, p. 121).

En última instancia, el método que aplicaremos en este comentario sobre *El Chiflón del Diablo*, se reduce a efectuar la misma grata labor que siempre realiza el lector, esto es, seguir el movimiento inverso que ha hecho el autor cuando crea: ir del *significante* (el texto) al *significado* (los contenidos).

Nuestro trabajo ahora consistirá en el intento de desentrañar las generosas vetas —no siempre claramente explícitas— que conllevan cada uno de esos complejos factores, y sorprender esa mágica chispa que brota “en el punto

de unión del significante y el significado", momento supremo de la creación de arte.

El cuento de Baldomero Lillo constituye, pues, un significante. Procuremos remontarnos hacia su significado.

El título ya nos pone en la pista de una tónica popular y trágica. *Chiflón* es un americanismo de evidente estirpe popular, que significa: canal subterráneo, socavón formado, naturalmente, por el que circulan violentas corrientes de aire, que producen *chiflidos*; *chiflar* es un arreglo onomatopéyico de *silbar*. Todos los chiflones son caprichos ciegos de la acción de la naturaleza; a su precariedad está asociado lo imprevisto, la inminencia de la muerte.

Pero el autor no quiere dejar la menor duda acerca de las posibilidades de estos factores funestos, y para ello agrega la determinación *del diablo*, que vigoriza la idea de lo fatal e inevitable.

Ya la imaginación está encauzada hacia un mundo de oscuras oquedades que tienen, al mismo tiempo, que la gelidez estática de la tumba, el dinamismo incontrolable del torbellino exterminador, negador de la vida.

Sin soltar esta hebra segura, se inicia el cuento con este párrafo gris:

*En una sala baja y estrecha, el capataz de turno, sentado en su mesa de trabajo y teniendo delante de sí un gran registro abierto, vigilaba la bajada de los obreros en aquella fría mañana de invierno.*

Es la portada sombría. Portada del relato y portada de la mina. El ambiente físico que primeramente aparece a nuestros ojos es *bajo, estrecho, frío*, como un chiflón, como una cripta. Aquello es aplastante y helado. En ese medio hosco, aparece la primera figura humana: el capataz de turno, uno de los tantos capataces que suelen ocupar ese lugar. Está sentado, diríamos agazapado, guarnecido tras una mesa y tras un gran libro registro, instrumento legal de opresión. Pero no permanece allí como un ídolo, inmóvil, inofensivo; no, el capataz está *vigilante*, interiormente dinámico, pronto a la agresión, temible y diabólico. En ese antro, oscuro y frío, lo único que brilla con un fulgor inquietante es la mirada, la ojeada *penetrante* del capataz que vigila. El verbo puesto en su forma imperfectiva, *vigilaba*, señala una acción policiaca, que hace más obsesiva y persuatoria la presión permanente que ejerce sobre los obreros, quienes no pueden desprenderse fácilmente de ella.

El término genérico *los obreros* indica una masa informe, arrebañada y dominada, que parece no tener escapatoria posible, porque, cumplido el trámite rutinario, son cogidos, atrapados definitivamente por el ascensor que espera su bocado, *su carga humana*:

*Por el hueco de la puerta se veía el ascensor aguardando su carga humana que, una vez completa, desaparecía con él, callada y rápida, por la húmeda abertura del pique.*

Si el ascensor *aguarda*, es que asume la actitud de un ser vivo, consciente de sus propósitos. El recurso constituye una *personificación*, que consiste en atribuir cualidades o capacidades humanas a las cosas inanimadas. Los obreros no tienen escapatoria; por un lado el capataz y por otro el monstruo que coge su terrible bocado y desaparece rápido y callado, como solapado, *por la húmeda abertura del pique* —asquerosa salivación— en un movimiento de infernal deglución.

Este cuadro, que hemos visto esta fría mañana de invierno, se repite rítmicamente, todos los días, todas las mañanas. Es lo que, dentro de la técnica narrativa recibe el nombre de *descripción*, es decir, la presentación de la naturaleza en su acontecer habitual; así se describe un paisaje, una montaña, un fenómeno atmosférico, una costumbre, una fiesta tradicional, una actividad productiva. En los dominios de la descripción cae también el *retrato literario* o *prosopografía*, que es la determinación de los rasgos físicos de una persona<sup>1</sup>.

En las primeras seis densas líneas, el autor ha diseñado, aunque en forma borrosa todavía, el esquema arquitectural de todo el cuento, que es, al mismo tiempo, el esquema del sistema social y económico a principios de siglo en Chile, trasuntado en una empresa explotadora de materia prima. Esta armazón; al desarrollarse, va a conferir al cuento esa pureza de unidad admirable. Además de informarnos acerca del tipo de actividad minera, revelado por palabras características, como *capataz*, *bajada*, *obreros*, *ascensor*, *pique*, *húmeda abertura*, nos enteramos de una formidable maquinaria industrial que explota de manera organizada a los obreros, rebaños indefensos, que se manifiestan sometidos a la empresa.

Después del boceto general del ambiente minero a la entrada de las faenas, el autor no tarda en detallarnos este proceso habitual, y para ello trae a primer plano los pormenores más vitales:

*Los mineros llegaban en pequeños grupos y, mientras descolgaban, de los ganchos adheridos a las paredes, sus lámparas ya encendidas, el escribiente fijaba en ellas una mirada penetrante, trazando con el lápiz, una corta raya al margen de cada nombre.*

<sup>1</sup>El retrato moral recibe el nombre de *etopeya*.

Pero hoy, este acontecer habitual es interrumpido; los hechos cambian de curso, algo nuevo, distinto ocurre; quien ha determinado esta nueva situación es el hombre de la mirada temible:

*De pronto, dirigiéndose a dos trabajadores que iban presurosos hacia la puerta de salida, los detuvo con un ademán, diciéndoles: —Quédense ustedes.*

Desde el punto de vista técnico, nos encontramos ahora ante dos de los procedimientos más usuales del género narrativo: la *narración* o *relato* y el *diálogo*.

La *narración*, como medio expresivo, consiste en la presentación de una alteración de la naturaleza; algo que no es habitual ni permanente, algo inesperado que sale de los cauces de la inercia del acontecer, ya sean simples peripecias, ya sean aventuras extraordinarias.

En el caso presente, lo habitual y que debió, por lo tanto, haber caído dentro de la mera descripción, era que aquellos dos obreros siguieran, como lo habían hecho hasta ese día, su camino a las labores. Pero el autor, con un abrupto *de pronto*, nos anuncia que las cosas toman otro rumbo, con lo que nos inquieta sorpresivamente. Primero hay un cambio que suponemos en actitud rutinaria del capataz. Vemos que su mirada que vigilaba se detiene en aquellos dos nombres registrados en el libro, junto a los cuales iba a trazar una corta raya, nombres que estaban ya, seguramente, "marcados" con anterioridad. Luego, la mirada arranca, en línea recta desde el papel a las espaldas grises de los dos obreros que iban *presurosos*. Este último adjetivo hace más violenta la interrupción. Los hombres no van retrasados, como luego se indica en el texto, porque todavía no son las seis, hora de comienzo de las faenas; pero ellos iban *presurosos*, como escapando, como procurando liberarse cuanto antes de aquellos ojos diabólicos que podían inventar quizá qué capricho adverso para sus suertes, como éste de ahora, por ejemplo.

El autor podría haber continuado su exposición en forma narrativa, y enterarnos acerca de que *les dijo que se quedarán*. Pero ha preferido el empleo de otro recurso, de mayor jerarquía literaria y de mayor eficacia estilística; ha acudido al uso de un procedimiento propio del arte teatral y que, en las presentes circunstancias, presta mucho más viveza a la escena, al tiempo que facilita la creación de un suspenso; el autor emplea, pues, el *diálogo*. Ha preferido relacionarnos más estrechamente con este personaje tan importante, que sólo habíamos visto en penumbras; ha preferido hacernos oír su voz, breve, cortante, con esa autoridad soberbia que le confiere

el hecho de ser el representante de la compañía; y esa voz denota un explosivo preparado cuidadosamente:

—*Quédense ustedes.*

Expresión en *estilo directo*, sin que —virtualmente— se interponga el autor. El personaje salta la barrera visual, que puede distanciar el objeto hasta el infinito, para acercárenos a los umbrales de la sensación auditiva de primer plano. Y eso, que es lo primero que oímos de sus labios, es una expresión temible, en perfecta concordancia con el concepto que nos habíamos venido formando de él. Temible en el contenido que encierran esas palabras: privarlos de ir al trabajo, como los demás, donde se gana el sustento, es lo más lamentable que puede suceder a esos hombres. ¿Era éste el motivo que subconscientemente impulsaba a los obreros a salir *presurosos*?

El *quédense ustedes* es temible también por su forma externa: imaginamos la voz del capataz cayendo, *de pronto*, como un peñascazo sobre esa “é” en posición esdrújula, que rompe el proceso habitual de la mañana, vocal que con su sonoridad hueca contamina a las otras cuatro “e” que siguen. Son cinco “e” sonando como un latigazo sobre aquellos lomos humildes.

¿Si agarrados de una última esperanza, las palabras hubieran sido dirigidas a otro de los obreros que pudieran tal vez transitar por allí?

No. Además de haber dicho *ustedes*, el capataz ha hecho *un ademán* que *los detuvo*. No cabe duda; de todos los hombres que trabajan en la mina, son ellos dos los señalados por el mal hado.

*Se miraron sorprendidos y una vaga inquietud se pintó en sus pálidos rostros.*

Llama la atención aquí el matiz expresivo del adjetivo *pálidos*, que aparece como núcleo —cargado de sugerencias— de la línea. Los obreros se han detenido, luego han buscado apoyo recíproco en sus miradas, harto flacas para prestarse ánimo y, por último, se han quedado inmóviles, en un contraplano, vueltos hacia el capataz. Desde allí nos muestran la mancha pálida de sus rostros. ¿Obreros con rostro pálido? Es como un contrasentido; el rostro de un obrero, de un hombre cuya función es la actividad física, puede ser rojo, moreno, tostado, cetrino; pero, ¿pálido? Ahora, téngase presente que no se ha hablado de rostros que *empalidecieron*, como efecto de la fuerte emoción. Entonces la palidez es una característica inherente al rostro de estos obreros.

El adjetivo está destinado, indudablemente, a sugerir privaciones, hambres, exceso de trabajo lejos del sol, ninguna atención sanitaria, ningún descanso.

Es uno de los tantos significantes claves del estilo baldomeriano, que le confieren a sus cuentos ese tono gris, doliente y que entrañan una vigorosa protesta, aunque algo soterrada, palabras como: *exhausto, famélico, amargo, adverso, desierto, descarnado, demacrado, moribundo, harapiento, desamparado, inválido, sombrío, lúgubre.*

Hasta el momento distinguimos dos rostros sin líneas. Si ya han sido seleccionados y separados, es que posiblemente se nos invitará a seguirles los pasos. En efecto, se comienza por presentárnoslos en su aspecto exterior.

*El más joven, muchacho de veinte años escasos, pecoso, con una abundante cabellera rojiza, a la que debía el apodo de Cabeza de Cobre, con que todo el mundo lo designaba, era de baja estatura, fuerte y robusto.*

Por fin ha aparecido una figura completa, un chileno con los rasgos de todos conocidos: bajo, robusto; pero que se distingue por un carácter ajeno a nuestra antropología: la *cabellera rojiza*. Ya no podremos olvidar fácilmente la estampa, sobre todo cuando ese fuerte color cálido, contrastante con las tonalidades frías del marco escénico, está ubicado en la parte más visible, más alta y noble del organismo: la cabeza.

Es un retrato literario concebido con la técnica de un consumado artista del pincel, lanzado a producir un violento impacto visual: un rasgo dominante, por su forma y colorido, organiza la composición. Ya reconoceremos a Cabeza de Cobre aun cuando se encuentre confundido entre miles de obreros. Es el héroe y su figura debe sernos inconfundible. Es joven, veinte años, representa la esperanza, el triunfo futuro quizás.

La pintura del otro es más somera; sólo importa saber que *era ya viejo, de aspecto endeble y achacoso*, es decir, el contraste de Cabeza de Cobre; hombre de experiencia, pero ya caduco. Este contraste, sabiamente planeado por el autor, conlleva varios ricos significados. Oportunamente veremos operar la vetustez del obrero de más edad frente al capataz. Pero por ahora, el contraste en cuestión tiene una clara proyección social; veamos.

En aquellas faenas, como sucede en todas las de la época en Chile, como sucedía en todas partes en un momento de abrupto desarrollo del capitalismo internacional, no se considera la edad y otras diferencias individuales de los trabajadores; jóvenes y viejos son factores anónimos y guarismos de producción. Hasta los niños son aprovechados en este amasijo de oro; así lo vemos en otros cuentos tremendos del autor, como *La Compuerta N° 12* y *El Pago*. El tópico constituye, pues, uno de los *leit motiv* de Baldomero Lillo, elemento que se repite con inteligente insistencia en su obra entera.

La actitud denunciadora de un estado de cosas detestables —la gran contribución de la obra baldomeriana a nuestro desarrollo literario—, que reclamaba una legislación racional, conforme a las nuevas condiciones que iba revistiendo el sistema económico y social de creciente pujanza, pocas veces se manifiesta en Lillo en forma panfletaria y directa. Procede —como Gorki, uno de sus maestros— de un modo más efectivo y profundo: se limita a mostrar, como por necesidad secundaria de su sistema narrativo, el ambiente general, cuajado de esos males en que se desenvuelve una historia<sup>1</sup>.

Otro apoyo a estas aseveraciones: el lector puede inferir, sin mayores explicaciones, el descuido altamente perjudicial para los intereses del obrero, el régimen de contabilidad en la producción y rendimiento de cada trabajador con el empleo precario de los *tantos* o señales, procedimiento que podía permitir inicuos escamoteos, como se deja entrever en *El Pago*. Una empresa carbonífera de la importancia que ya tenía la de Lota, era un trasunto del estado general del país.

*Ambos con la mano derecha sostenían la lámpara y con la izquierda un manojo de pequeños trozos de cordel, en cuyas extremidades había atados un botón o una cuenta de vidrio de distintas formas y colores: eran los tantos o señales que los barreteros sujetan dentro de las carretillas de carbón para indicar arriba su procedencia.*

Después de aquel rotundo *quédense ustedes*, parece haberse detenido el tiempo de la ficción; ha sobrevenido un silencio y una inmovilidad que han afectado al ámbito entero de la maquinaria minera.

En este intertanto, en que la acción —aparentemente— no progresa, nos ha sido dado fisgonear por los rincones más importantes de aquel lugar, reflexionar y, si nos asisten suficientes elementos de juicio, obtener algunas conclusiones. Desde luego, hemos visto de cerca a los dos obreros, ya provisoriamente caracterizados, sus rostros, sus manos caídas a lo largo del cuerpo, que sostienen las lámparas y los *tantos* con sus coloreados botones y cuentas,

<sup>1</sup>Entendemos por *historia* el conjunto de materiales que se cuentan, sin atribuirles intención estética alguna. Los teóricos modernos hacen una distinción entre *fábula* y *sujet*; así el ruso Tomashevski, en 1931, explica que la *fábula* está constituida por los acontecimientos y sus diversos episo-

dios, considerados independientemente de la manera de contarlos; en cambio, el *sujet* o *estructura narrativa* es la forma artística que revisten ese acontecimiento y sus episodios, conforme al modo personal de narrar del autor.

de fabricación casera, humildes sobras del costurero familiar. En las paredes quedan algunas lámparas todavía, que se llevan los últimos rezagados que se deslizan como fantasmas, *presurosos*. Pesa el silencio, factor de alta importancia en esos momentos. Para la Compañía no hay prisa. Caen —*pausadamente*— seis campanadas frías, impávidas. Es la hora en que estos dos obreros, juntos con todos los demás, debieran iniciar las faenas diarias. Las campanadas son, pues, otro signo funesto, una culminación de la serie gradual: *quédense ustedes — últimos rezagados — seis campanadas*.

El capataz está en su puesto, *impasible y severo*, creciendo y fortaleciendo su poder satánico, controlando esa *silenciosa espera*. Los minutos se alargan angustiosamente; después de las campanadas, que nos han dado la conciencia del paso real del tiempo, seguimos oyendo el obsesivo tic-tac del reloj de la pared.

Por fin, cuando ya esta situación se hacía insostenible, *el empleado hizo una seña a los obreros para que se acercasen*, como poniéndolos al alcance de sus zarpazos.

Hasta aquí, el autor ha creado un *suspense* de la mejor ley, una situación de espera llena de tensos contenidos, en que la conciencia está ocupada en detalles de segundo orden, pero en que en el plano subconsciente se opera una deprimente y angustiante actividad, cual es la inminencia de un desenlace, cuyos alcances desconocemos. El *suspense* está nutrido fundamentalmente de angustia, y éste es un sentimiento de inseguridad y aflicción que reclama una resolución perentoria, pero que, al mismo tiempo, teme su producción que pudiera ser funesta.

Un detalle externo que demuestra la excelente factura de este *suspense* se ve en el número de líneas empleado; si dividimos el fragmento que llevamos comentado desde el comienzo, y separamos dos partes por medio del *quédense ustedes*, veremos que en la primera, correspondiente a la exposición del arranque del cuento, se ocupan doce líneas, mientras que en la construcción del *suspense* donde el tiempo parece detenido, se han empleado veinte. Y en esas veinte líneas no se ha dicho cosa inútil y meramente dilatoria alguna.

Baldomero Lillo ha dado pruebas impresionantes en muchos de sus relatos, de ser un maestro en la construcción de *suspenses*. Al final del *Chiflón del Diablo* tendremos ocasión de observar un soberbio alarde de este tipo de recurso literario, precedido de una gradación de intensidad rigurosamente planeada.

Aquel larguísimo silencio —larguísimo desde el punto de vista psicológico—, preñado de mortales presagios, silencio que trabaja como un voraz corrosivo, ablandador de toda protesta peligrosa, es interrumpido de nuevo por la voz del capataz. Obsérvese que él no derrochó su voz para llamarlos junto a su mesa; empleó una *seña* muda, como reservando la pólvora para el momento oportuno. Y esa voz resuena con la misma frialdad y parquedad de las campanadas del reloj; campana y capataz son dos instrumentos mecánicos de la Empresa:

—*Son ustedes barreteros de la Alta, ¿no es así?*  
—*Sí, señor, respondieron los interpelados.*  
—*Siento decirles que quedan sin trabajo. Tengo orden de disminuir el personal en esa veta.*

El capataz domina su técnica a maravilla. Veamos cómo gradúa, como, con un cuentagotas, sabia y agudamente, el veneno, sin perder de vista un instante su presa.

¿*Son barreteros de la (Veta) Alta? ¿Sí?* Es una verdadera lástima que ustedes sean de esa veta, porque si hubieran sido de otra no les habría ocurrido este percance. No es culpa mía, ni de la Compañía que ustedes sean de la Alta. Mala suerte.

*Siento decirles que quedan sin trabajo.* Ha sobado el lomo de las bestias con ese sibilino e hipócrita *siento decirles*, en que la “s”, la “c” y la “s” final suenan a silbido de culebra, antes de descargar el terrible impacto, el más demoledor que se le puede propinar a esos hombres: *¡quedan sin trabajo!* Otra vez el *quedan*, tomado de aquel malhadado *quédense*, que tanto pavor les causó antes.

Luego, un breve silencio, indicado por el punto, significativo que entraña el significado: no soy yo quien toma esta iniciativa, es una fuerza superior a todos nosotros, y: *tengo orden de disminuir el personal en esa veta.*

De inmediato calla, produce otra vez el silencio, un *profundo silencio*, dice el texto, el mejor aliado de todo aquel que desea prestigiar su autoridad y hacerla temible.

El capataz ha dejado suelto, sin embargo, un sutil cabo, apenas perceptible, pero suficientemente destacado como para que obre en el agitado e íntimo silencio: la orden de despido afecta sólo al personal de *esa veta*. Tal vez pudiera haber en la mina *otra veta*, donde haya alguna vacante... Y el resultado no se deja esperar:

—*¿Pero se nos ocupará en otra parte?*

Justamente por ese lado estaba orientada la "macuquería" del cazurro capataz: *otra parte*. Ha logrado crear las condiciones para que ellos mismos conciban la existencia de *otra parte* donde ocuparse.

Su triunfo es completo. Los tiene atrapados irremisiblemente. Hasta puede retozar en su asiento, jugar un poco, "poner caras", imprimir coloraturas doctorales al tono de su voz:

*El individuo cerró el libro con fuerza y echándose atrás en el asiento, con tono serio, contestó.*

*Cerró el libro con fuerza* equivale a: apretó el dogal, hizo el nudo ciego. El golpe seco del librote en esas circunstancias anuncia que se cierran las puertas de la mina, las puertas de las pulperías, de los almacenes de aprovisionamiento para los sin trabajo y sus familiares. Se cierran las puertas de la subsistencia. Es el lúgubre sonido de mandíbulas.

Pero el capataz no ha terminado su maravillosa construcción, y quiere coronarla con un broche de oro. No tiene prisa, porque sabe que todo sobrevendrá solo y pronto. Desea provocar el derrumbe definitivo: la formulación explícita, escandalosa y plañidera de la petición de misericordia.

Y obtiene su objetivo limpia y gloriosamente:

*Aceptaremos el trabajo que se nos dé; seremos torneros, apuntaladores, lo que usted quiera.*

*Lo que usted quiera.* Esto era lo que deseaba oír el capataz, desde el comienzo, desde el *quédense ustedes*.

*Otra parte. La que usted quiera.* Puede ser un trabajo de inferior categoría a la de barreteros, que era el cargo que ocupaban en la Alta. No importa que se gane menos; aunque sea de torneros o de apuntaladores, faenas humildes en comparación con la de barreteros.

Y ya esto se ha tornado en un ameno entretenimiento. El capataz no ha liquidado la situación de golpe, y con mucha sabiduría ha dejado abierta las conversaciones: *lo veo difícil, hay gente de sobra*. En las labores salitre-ras existe desde antiguo el término "azulear", que consiste en notificar al obrero, el día del último pago de su salario, por medio de una papeleta azul, de la cesación de sus servicios. Pues un procedimiento semejante debió emplearse ahora, si realmente se tenía el propósito de despedir a estos dos obreros.

*El capataz movía negativamente la cabeza.*

La forma imperfectiva del verbo *movía* nos revela que el capataz mantenía un juego de réplicas por medio de un retozón movimiento de cabeza, cuando el obrero hablaba, cuyo desarrollo sería:

OBRERO: *Aceptaremos el trabajo que se nos dé.*

CAPATAZ: (Mueve negativamente la cabeza).

OBRERO: *Seremos torneros.*

CAPATAZ: (Mueve la cabeza).

OBRERO: *Apuntaladores.*

CAPATAZ: (Mueve la cabeza).

OBRERO: *¡Lo que usted quiera!*

CAPATAZ: (Moviendo negativamente la cabeza):

*Ya lo he dicho, hay gente de sobra, y si los pedidos de carbón no aumentan, habrá que disminuir también la explotación en algunas otras vetas.*

Pero esta farsa no podía prolongarse por mucho más. No olvidemos que el obrero que ha tomado la palabra es *el de más edad*; Cabeza de Cobre era un muchacho de veinte años escasos, y enmudecía, atemorizado por la impresionante "mise en scene" montada por el capataz, y es hombre de pocas palabras.

El viejo, en cambio, apoyado en su edad tal vez más avanzada que la del capataz, y sobre todo, por su rica experiencia de muchos años en la mina, poseía más recursos. Y es él quien precipita el desenlace, que se prolongaba inútilmente. Lanza la estocada a fondo; ha descubierto el juego del capataz, toma el toro por las astas y denuncia de una vez lo que flotaba en el aire desde que el empleado los detuvo:

*—Sea Ud. franco, don Pedro, y díganos de una vez que quiere obligarnos a que vayamos a trabajar al Chiflón del Diablo.*

El viejo ha aflojado la tensión torturante, enfocando el asunto con el recurso de la llaneza. También sabe tratar a los hombres, de algo le sirven los años. En la trastienda de nuestra conciencia sentimos que Cabeza de Cobre admira la valentía y la sabiduría de su viejo compañero. Ya es digno de admiración por el hecho de atreverse a interpelar al capataz. Ahora la admiración del muchacho ha crecido de punto.

El conminarlo de que *sea franco* entraña, al mismo tiempo que un desmascaramiento, un reproche, una acusación por su hipocresía y por su falta de coraje, a pesar de la autoridad de que está investido; pero, de inmediato, compensa ese tono agresivo-socarrón, con el afable y familiar vocativo *don Pedro*, y con el *díganos de una vez*, cuyo valor es: denos de una vez esa mala noticia que usted tan piadosamente nos calla.

El capataz, cogido en lo mejor de su juego, salta como una fiera aguijonada —*se irguió en su silla*— y luego, *indignado*, vomita su furia, respaldándose, como siempre, en los designios de la Compañía, y abrumba a los obreros. Hay algo que lo ha hecho dar un respingo de cólera. No es el hecho de que lo acusen de poco franco, porque eso en cierto modo lo favorece. Veamos dónde está ese aguijón.

*Quiere obligarnos*, ha dicho el obrero. El capataz sabe, mejor que nadie, que los mineros están obligados a trabajar en donde la Empresa determine y en lo que sea, si quieren subsistir; están obligados por la amenaza del hambre, el acicate más poderoso para mover cualquier voluntad. El ha sentido que lo han sorprendido jugando impunemente con esta arma de poder incontrastable. Es lo que más le ha dolido. Un impulso subconsciente lo hace imponerse a la situación, lanzando toda la carga de su autoridad y todo el peso de la Compañía para aplastar toda duda en los obreros y toda debilidad personal. *Aquí no se obliga a nadie*. Ni a él mismo. Es que ese impulso emana de su antigua condición de obrero servil que se ganó la voluntad de sus jefes y lo trajo a su actual puesto de prominente capataz, donde está *obligado* a ser ciego apéndice de la Compañía y, por lo tanto, tratar duramente a sus ex compañeros de miserias.

*—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.*

Ha sido una barrida atroz, demoledora. Era necesario que así fuera para recuperar su entereza. Había que arrasar con toda protesta, con todo asomo de beligerancia y, sobre todo, con aquella *irónica sonrisa* acusadora. Para ello se empleó a fondo, desgranó el lenguaje más escogido dentro de las fórmulas oficinescas en uso en los altos planos administrativos; habló de *derechos* de la Compañía, de *medidas*, de intereses, términos de gran solemnidad legal, importantes aunque incomprensibles para los trabajadores.

Ellos escuchaban con los ojos bajos, en silencio, humildes, empequeñecidos. De nuevo el capataz domina soberbiamente la situación. Ha recuperado todo el terreno perdido. De nuevo puede jugar y hacer alardes de virtuosismo profesional. Satisface, además, su vanidad personal, arrogándose la facultad de ser generoso, comprensivo con los humildes y desafortunados. Puede completar tranquilamente su plan, elaborado con tanta donosura. *La voz del capataz se dulcificó.*

*—Pero aunque las órdenes que tengo son terminantes —agregó—, quiero ayudarles a salir del paso. Hay en el Chiflón Nuevo o del Diablo, como ustedes lo llaman, dos vacantes de barrete-ros; pueden ocuparlas ahora mismo, pues mañana sería tarde.*

El capataz ha dado feliz cima a su labor. Se han perdido algunos minutos, pero las medidas de la Compañía se han ajustado a sus intereses.

*El trato quedó hecho. Los obreros aceptaron sin poner objeción el nuevo trabajo, y un momento después estaban en la jaula, cayendo a plomo en las profundidades de la mina.*

Con este párrafo, en que se destaca cruelmente la frase *cayendo a plomo en las profundidades de la mina*, el autor cancela la situación.

Pero el alma humana es algo más compleja que los hechos externos. El autor lo sabe a cabalidad. El párrafo transcrito expresa, en efecto, el resultado de un laborioso proceso psíquico operado en el interior de los dos obreros, proceso que cruza aquellas mentes vibrantes de emoción, en brevísimos segundos. Después de las últimas palabras del capataz, sigue un silencio:

*Una mirada de inteligencia se cruzó entre los dos obreros.*

He aquí uno de los nutridos significantes de Baldomero Lillo, en el que vale la pena detenerse un instante, a fuer de pecar de prolijidad.

En primer lugar se trata de una oración gramatical cuyos elementos sintácticos están estrictamente ordenados, procedimiento característico que confiere esa sencillez y limpieza al estilo baldomeriano, que le ha hecho suponer más de alguna vez cierta pobreza lingüística. Esta falsa creencia ha surgido sobre todo cuando se le confronta con el modernismo imperante a principios de siglo, escuela que, como sabemos, busca con afán un refinamiento aristocrático y brillo en el lenguaje.

Sin embargo, esta sencilla frase es, también, a su modo, altamente *fulgurante*. Examinémosla con cautela: vemos en el penumbroso recinto brillar cuatro ojos en un veloz aleteo; son ojos algo afiebrados, excitados, téngase presente. Ese brillo entraña, entre otros muchos elementos, un íntimo regocijo, porque, al fin, después del penoso bochorno, no está todo perdido.

Los sonidos mismos, con su clara aliteración, enriquecen el significante: ese entreveramiento de sibilantes “eses” y abruptas combinaciones de consonantes “cr”, “tr” y “br”, en

...inteligencia Se CRUZó enTRE loS oBReroS

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| c | s | c | r | z | t | r | s | b |
|   |   | r |   |   |   |   |   | s |

sugieren un envío de corrientes que se deslizan y que en algún punto entrec chocan, como apretándose las manos furtivamente.

Además, el orden gradual de los elementos nucleares en juego (mirada, inteligencia, cruzó, obreros, señala la línea que parte de un obrero y se desarrolla con la fluidez que exige la urgencia del instante y va a parar en el origen de la mirada del otro que hace lo mismo: a) *Una mirada* indica un arranque que se desenvuelve hacia un punto; b) No una mirada vacía, no; está cargada, a más no poder, de contenidos, de ideas, imágenes, recuerdos, alegrías, odios, resignación, ironía, protesta de resonancia social; es, en suma, una mirada *de inteligencia*, y c) La mirada *cruza* un espacio que podríamos decir "minado"; como están uno al lado del otro, se supone un leve movimiento de cabeza, que plásticamente presta nuevos relumbres cromáticos, y psicológicamente, produce el contacto íntimo de dos almas que vibran bajo el mismo estado de ánimo.

La mirada de inteligencia posee un contenido preciso, explícitamente expuesto por el autor. Es un cuadro desolador que atraviesa como una visión sombría de idéntica estructura por el espíritu de ambos hombres. Lillo emplea la técnica de la inmersión en las honduras psíquicas que retarda el tempo de la narración, procedimiento que Marcel Proust en 1913, y James Joyce, en 1922, van a erigir como signo de la narrativa contemporánea:

*Conocían la táctica y sabían de antemano el resultado de aquella escaramuza. Por lo demás, estaban resueltos a seguir su destino. No había medio de evadirse. Entre morir de hambre o aplastado por un derrumbe, era preferible lo último: tenía la ventaja de la rapidez. ¿Y adónde ir? El invierno, el implacable enemigo de los desamparados, que convertía en torrentes los lánguidos arroyuelos, dejaba los campos desolados y yermos. Las tierras bajas eran inmensos pantanos de aguas cenagosas y en las colinas y en las laderas de los montes, los árboles ostentaban bajo el cielo eternamente opaco la desnudez de sus ramas y de sus troncos.*

*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.*

*Había, pues, que someterse a llenar los huecos que el fatídico corredor abría constantemente entre sus filas de inermes desamparados, en perpetua lucha contra las adversidades de la suerte, abandonados de todos y contra quienes toda injusticia e iniquidad estaban permitidas.*

El lector, ya identificado con los obreros y adscrito también a su adversa suerte, los sigue de cerca en sus reacciones y pensamientos. Ahora van solos, libres de la vigilancia del capataz. La situación que los acongoja está económicamente comentada en la frase que redondea la escena:

*... cayendo a plomo en las profundidades de la mina.*

Simbólicamente *caen*, se hunden en las negras oquedades de la mina, en medio de lo peor de su destino adverso. La empresa, por intermedio de su capataz, los ha precipitado en aquellos abismos sin que ellos pudieran defenderse. Pero no podemos menos de acompañarlos un momento.

Casi sin transición, después de los negros pensamientos que cruzan sus mentes, los vemos cayendo a plomo en las profundidades de la mina (a plomo, como quien dice "de cabeza", sin chistar). Los hombres continúan, pues, sumergidos en las tinieblas, y allí siguen bulliéndoles los pensamientos negativos. Seguramente conversan entre ellos, cuando les ha podido salir la voz, o les comunican lo sucedido a otros compañeros, o, sencillamente, van silenciosos, pensando. En todo caso, en estas pláticas o intelecciones, se trata de "El Chiflón del Diablo", acerca de cuyos pormenores el lector no está totalmente enterado. La explicación que nos da el autor so pretexto de esos pensamientos, es entonces, de toda oportunidad, como epílogo del intenso drama que vimos desarrollarse.

Además, la extensión del trozo que describe el Chiflón del Diablo o Chiflón Nuevo, como lo llama la Compañía para infundir confianza en él, está calculada como para dar tiempo al recorrido de los obreros que bajan, se detienen a la entrada de la galería y caminan a sus labores.

Y de ahí que se cierre el fragmento con el mismo tópico que habíamos abandonado accidentalmente, es decir, con *el método puesto en práctica aquella mañana*. Un ejemplo de composición verdaderamente magistral.

Se ha rematado perfectamente la exposición del conflicto. Dejamos a los obreros entregados a las faenas de rutina, cuyos detalles no interesa describir en este cuento; los conocemos por medio de otros del mismo autor. Ahora hay tiempo para adelantar en otras materias.

Una de las virtudes más notables de la técnica narrativa de Lillo, es su sentido de unidad que se manifiesta en sus relatos. Hay en todos ellos una trabazón tal, que casi no se perciben coyunturas y transiciones en los diversos ensambles. Así vemos que en el progreso de la narración en este instante, hay necesidad de cambiar de lugar y de tiempo, objetivo que el autor cumple con sencilla maestría:

*Cabeza de Cobre llegó esa noche a su habitación más tarde que de costumbre.*

Estamos otra vez en presencia de un significante de gran elaboración. Cabeza de Cobre es un factor suficientemente determinado y conocido, por lo que puede ser utilizado con la mayor desenvoltura y en la seguridad de obtener un alto rendimiento. En este caso, sirve de puente para introducirnos en un nuevo ambiente: *Cabeza de Cobre llegó a su habitación.*

Lillo rehuye sistemáticamente las generalizaciones y vaguedades construidas a priori. Busca, en primer lugar, el dato concreto, vivencial, y cumplido ese propósito, efectúa las generalizaciones que se requieran. Recordemos que comenzó su cuento, mostrándonos a un individuo determinado, el capataz de turno, que se llama don Pedro; un lugar igualmente determinado, la ante-sala al ascensor, alrededor de las seis de una fría mañana de invierno. De allí hemos inferido cómodamente todo el amplio ámbito físico y organizativo de la industria minera y hasta hemos podido proyectar algunos alcances sociales que afectan al estado general del país y del mundo.

En el presente momento constatamos el mismo poder evocador. Ya nos ha traído a la población, a través de la única habitación que lógicamente debemos conocer primero. Ese será nuestro puesto de observación para conocer el resto de la población y sus pormenores. Es la prueba más fehaciente del naturalismo baldomeriano, entendida la tendencia como la aplicación del esquema del razonamiento inductivo o experimental en la creación narrativa, del tipo que propiciaba Zola, otro de los maestros de nuestro escritor. Pero sigamos el análisis del significante propuesto.

*Esa noche*, es decir, la noche en que se ha completado —sin novedad— la primera jornada de trabajo en el Chiflón del Diablo. No hace falta nada más para ubicarnos en el tiempo ficticio; se han despachado catorce horas, con dos palabras, sin que se nos escape nada importante, ni siquiera la insinuación del excesivo tiempo que un obrero de aquellos años debe cumplir en las faenas.

*Más tarde que de costumbre.* Conforme a los antecedentes de que disponemos, este retardo —primer efecto negativo visible de modo objetivo del cambio de trabajo—, se debe a la mayor distancia a que se encuentra el Chiflón del Diablo. El muchacho se desempeñaba como barretero en la Veta Alta, más próxima a la superficie. En consecuencia, el Chiflón está situado a mayor profundidad, más lejos de donde se desenvuelve la vida a pleno sol. Ahora entendemos más cabalmente aquel atroz: *cayendo a plomo...*

En este nuevo medio escénico que se nos presenta, el factor humano es el de mayor categoría; en Lillo es, fundamentalmente, el ser humano desvalido por la acción de causas sociales que se observan como al margen de la historia, según lo apuntamos más arriba.

El autor nos pone en conocimiento de un nuevo tipo humano, cuya personalidad cuida de hacérsela inolvidable: María de los Angeles. Este personaje es tal vez una de las creaciones más completas de la obra baldomeriana. Pero, vamos al texto:

*La madre del minero era una mujer alta, delgada, de cabellos blancos. Su rostro, muy pálido, tenía una expresión resignada y dulce, que hacía más suave el brillo de sus ojos húmedos, donde las lágrimas parecían estar prontas a resbalar. Llamábase María de los Angeles.*

Estamos, de nuevo, frente a un extraordinario retrato literario. La primera mirada abarca el conjunto: alta, delgada, de cabellos blancos. De nuevo, el cabello —blanco absoluto, de la misma pureza del rojo del hijo—, como elemento caracterizador de la composición total. Es un color llamativo, igualmente contrastante con los opacos del ambiente, y colocado en un lugar todavía más visible que el rojo de Cabeza de Cobre, *bajo y robusto*; ella es alta, fina. La altura, la delgadez y la blancura de armiño confieren a la estampa un aspecto de nobleza, de superioridad, de espiritualidad algo irreal y simbólica.

Luego nuestra mirada se agudiza; concentramos nuestra atención en el rostro, y los detalles que allí percibimos completan y acentúan la primera impresión. *Su rostro es muy pálido*, pero ya en ella esta palidez no resulta chocante; es parte de la nobleza anotada, que nada tiene de rostro plebeyo. Sus ojos brillan, pero no es el brillo relampagueante y dinámico que captamos en los obreros hace un momento; sino que son reflejos virginales y suaves de un ser aquietado, arremansado por la resignación de muchas intensas experiencias. Es la imagen tierna, sereno pozo de sentimiento y amor que trae al recuerdo las representaciones de los pintores de la "mater dolorosa". Y esta caracterización se resume y compendia en el nombre: *Llamábase María de los Angeles*. Un automatismo recóndito lleva al lector a establecer asociaciones con este nombre, sobre todo cuando se lee:

*Su marido y dos hijos muertos, uno tras otro, por los hundimientos y las explosiones del grisú, fueron tributo que los suyos habían pagado a la insaciable avidez de la mina. Sólo le restaba aquel muchacho, por quien su corazón, joven aún, pasaba en continuo sobresalto.*

María, madre de los ángeles sacrificados, su marido y todos sus hijos muertos, víctimas de la mina devoradora; madre de este joven que —como Cristo, hijo de María— lo presentimos el elegido entre los demás, para ser conducido a la inmolación.

María de los Angeles, además, representa la oposición o antítesis del capataz. Ella, toda humana bondad, corazón a flor de piel, cariño, suavidad y nobleza. El capataz, símbolo de la Empresa, insensible, inhumano, impersonal. Ambos son seres elementales, hechos de una pieza, como son casi todas las criaturas de Baldomero Lillo y las de la mayoría de los autores de su generación. Esta elementalidad en el tratamiento de los personajes, su medio, sus problemas y costumbres que caracterizó a los escritores de la generación de 1900, ha sido el flanco más vulnerable a las consideraciones críticas de que ha sido objeto toda aquella promoción, máxime cuando se la parangona con los contingentes posteriores, más evolucionados y de más proteica elaboración. Pero en el caso particular de *El Chiflón del Diablo*, no debemos perder de vista el hecho de que el autor está más empeñado en organizar y comunicar un acontecimiento que en analizar personajes. De aquí que para la consecución de su finalidad le baste presentarlos sólo en sus perfiles fundamentales.

Este contraste de elementos —recurso de tan antigua tradición en todas las formas literarias—, es otro de los instrumentos que Lillo maneja con gran eficacia y expedición. Ya lo hemos advertido en el empleo que hace de los colores: el rojo nítido del muchacho y el blanco puro de la madre, contrastando violentamente en el fondo sucio y gris del marco escénico.

Con motivo del desarrollo de la presentación del ambiente cotidiano de la población obrera, el autor juega con una serie de golpes de contraste, que prestan gran agilidad y verismo a la descripción. Y luego que todo ese mosaico está orientado a incrementar la información y a apretar la tensión del peligro planteado.

La primera oposición que se establece es la conciencia que, por un lado, posee Cabeza de Cobre del problema que gravita sobre ambos personajes; él sabe que si sucumbe algún día —que no puede ser muy lejano—, su madre también morirá, ya sea de hambre, ya por su propia decisión: *él era el único lazo que la sujetaba a la vida*. En contraste con esta situación está la total ignorancia de ella acerca de la existencia de tan tremenda amenaza:

*Mientras la madre daba la última mano a los preparativos de la cena, el muchacho, sentado junto al fuego, permanecía silencioso, abstraído en sus pensamientos.*

En aquella habitación hay silencio, un prolongado silencio, matizado por últimos trajines de María de los Angeles, antes de la cena. Brilla el fuego, que ni siquiera chisporrotea, porque, indudablemente, lo que arde en el calderillo es carbón de piedra, que carece de llamas crepitantes.

Pues bien, este silencio iba a ser interrumpido por la madre, impulsada por una vaga intuición, e iba a tocar el tema candente; no sabríamos decir cómo se habría arreglado el muchacho para salir del paso. Pero el autor acude a un expediente mucho más novedoso, de más fina elaboración, y que permite un progreso considerable en el relato y una amplificación del cuadro, proyectando nuestra atención hacia el exterior. El silencio es interrumpido por la llegada imprevista de una vecina, la joven esposa de un barretero accidentado, precisamente en el Chiflón del Diablo. De las diversas ocupaciones de una mina, la de barretero es la de mayor riesgo; eso lo sabemos por las informaciones que nos suministran otros cuentos del autor; el barretero es el que trabaja con la barreta perforadora y el mazo de mango corto, con que agujerea el manto carbonífero para colocar en el orificio la carga de dinamita. Es como decir el frente mismo de batalla, la línea de fuego. Fuera de los derrumbes que pueden producirse mientras se trabaja, están los desprendimientos del explosivo grisú. Del diálogo sobre el estado en que quedó el accidentado, se infiere que de allí difícilmente se sale con vida:

*—Me dijeron que no tenía derecho a nada, que bastante hacían con darnos el cuarto; pero que si él se moría, fuera a buscar una orden para que en el despacho me entregaran cuatro velas y una mortaja.*

Este hombre inutilizado y con posibilidades de fallecer pronto, es uno de los que dejó la vacante que desde la mañana ocupa Cabeza de Cobre. Y para cerrar la escena, deprimente de por sí, María de los Angeles acentúa el contraste, haciendo explícitos los recónditos pensamientos del joven:

*...yo no podría vivir si trabajaras allá; preferiría irme a mendigar por los campos. No quiero que te traigan un día como me trajeron a tu padre y a tus hermanos.*

Una vez más se observa la ventaja del empleo oportuno del diálogo, como instrumento agilizador y de rendimiento.

A continuación, nos topamos con un contraste elaborado en planos más amplios. El autor ha terminado la exposición de los antecedentes, los personajes, el conflicto. Todo está a punto para el golpe final, que, desde este momento, comienza a preparar gradual y cuidadosamente:

*Cuando una hora después de la partida de su hijo, María de los Angeles abría la puerta, se quedó encantada con la radiante claridad que inundaba los campos. Hacía mucho tiempo que sus ojos no veían una mañana tan hermosa. 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. La luz del astro, suave como una caricia, derramaba un soplo de vida sobre la naturaleza muerta. Bandadas de aves cruzaban, allá lejos, el sereno azul, y un gallo de plumas tornasoladas, desde lo alto de un montículo de arena, lanzaba un alerta estridente cada vez que la sombra de un pájaro deslizábase junto a él.*

Pocas veces en los cuentos de Lillo aparecen estallidos de una atmósfera tan luminosa y transparente. Es el remanso precursor. Mucha luz, aire y vida; amplios horizontes azules; mucho color radiante, aves que vuelan y la estridente y alegre nota sonora puesta por un gallo de plumas de vivos colores. El sol avanza a lo más alto del cielo. Toda la naturaleza vibrando en su plenitud vital.

Pero ese poderoso y maravilloso orden universal es quebrado de improviso y derrumbado:

*Se acercaba la hora del mediodía, y en los cuartos las mujeres, atareadas, preparaban las cestas de la merienda para los trabajadores, cuando el breve repique de la campana de alarma las hizo abandonar la faena y precipitarse despavoridas fuera de sus habitaciones.*

Es la oposición más violenta que podía darse. De la paz, de la halagüeña invitación a la molicie, se cae en la angustiosa inquietud y zozobra, por el conjuro de un pequeño instrumento de la Compañía: la campana de alarma. Su poder ha movilizado a toda la población; mujeres y niños corren, y María de los Angeles, la primera. Se la distingue desde lejos. Aquí constatamos la eficacia del retrato que de ella nos ha trazado el autor:

*En breve se colocó en primera fila y su cabeza blanca, herida por los rayos del sol, parecía atraer tras sí a la masa sombría del harapiento rebaño.*

Ahora apreciamos en toda su magnitud el funcionamiento de los significantes *María de los Angeles* y *cabello blanco*. Aquel blanco que resalta, porque coge toda la luz del sol. Mientras corre la poblada hacia la boca de la mina, María de los Angeles, sin la nota blanca de su pelo, se habría confun-

dido con *la masa sombría*, o bien, nos habría demandado gran esfuerzo distinguirla. En cambio, percibimos su presencia arrolladora desde lejos.

Desde el punto de vista plástico, aquella turba informe adquiere contornos y homogeneidad de organismo vivo; va atraída, encauzada, dirigida. También, desde otro ángulo, esa masa pierde su carácter abstracto y vago de mera energía instintiva que se desata; esa masa posee una "cabeza". Es otra prueba de la tendencia de Lillo —ya anotada más arriba— a rechazar todo tipo de vaguedades. Pues, María de los Angeles nos suministra una referencia concreta por donde nuestra representación intelectual aborde su significación precisa y tome valor de imagen. Este milagro de organización de materiales difusos y abstractos es el resultado del conocimiento cierto que poseemos de una sola persona, la única de toda la población de retaguardia: María de los Angeles.

Para verificar esta interpretación, supongamos el relato desprovisto del elemento María de los Angeles. Tomemos algunos significantes, uno sobre el desplazamiento horizontal y el otro circunscrito a una escena tratada en verticalidad:

*La campana de alarma las hizo (a las mujeres) abandonar la faena (preparación del almuerzo) y precipitarse despavoridas fuera de las habitaciones.*

*Aquellos grupos de mujeres con las cabelleras destrenzadas, gimoteando, fustigadas por el terror, aparecieron en breve bajo los brazos descarnados de la cabría, empujándose y estrechándose sobre la húmeda plataforma. Las madres apretaban a sus pequeños hijos, envueltos en sucios harapos, contra el seno semi-desnudo, y un clamor que nada tenía de humano brotaba de las bocas entreabiertas, contraídas por el dolor.*

En los párrafos citados —ambos de alta expresividad plástica— vemos lo genérico, la masa sombría, de contornos imprecisos; grupos de mujeres moviéndose o gimoteando. Son mujeres como todas, como cualesquiera. Lo que dicen, lo que piensan o protestan, es confuso. Es gente que no nos conmueve, porque carecemos de un contacto directo con ella; está a cierta distancia nuestra.

Pero en cuanto aparece María de los Angeles, todo cambia, todo se aclara. La masa toma un lugar y sus acciones están llenas de significación para nosotros. Oímos sus imprecaciones y sabemos lo que piensa. A través de María de los Angeles captamos el conjunto. Ella es la persona más amable con quien nos hemos encontrado y la única que creemos conocer a fondo; de aquí que nos dejamos arrastrar hacia su destino y nuestra imaginación no se

aparta de ella. Desde donde ella está y con sus ojos presenciaremos la escena tremenda del final.

Desde que interviene el toque de la campana de alarma, el relato adquiere otra tónica. Adquiere un dinamismo externo y concreto, en que entran a operar, en desplazamientos espaciales, todos los elementos que, de un modo estático e interior, nos había venido acumulando el autor. Parece que con el tañido de la campana, los materiales teóricos de que nos había nutrido el narrador hubieran despertado, *salieran* al terreno experiencial y se movilizaran, en un ávido afán de comprobación, hacia el centro y corazón mismo de toda la organización industrial minera, origen de las calamidades que estamos presenciando: *el pique*. Inquietudes, temores, miserias, odios, protestas; todo el problema social se ha corporeizado, ha tomado vida y se ha puesto en marcha, guiado por un ser de carne y hueso, por una persona que, precisamente, conocemos y amamos: María de los Angeles.

Esta tendencia permanente de Baldomero Lillo hacia la concreción veraz y realista, que reiteradamente hemos destacado, nos da la oportunidad para recordar una vez más la conocida anécdota referida por Ernesto Montenegro, que tan bien ilustra la virtud de nuestro cuentista. Eran los años en que Lillo buscaba informaciones fidedignas —que no trabajaba con otras— para escribir una novela de la pampa salitrera, empeño que no llegó más allá del primer capítulo.

Cuenta Montenegro:

"Recuerdo, a este propósito, una ocurrencia de los últimos años de su vida, cuando ocupaba con sus hijos uno de esos caserones de San Bernardo, que son como un espacioso trasplante del campo dentro de la ciudad. Era la tarde de un domingo y estábamos con algunos amigos de Santiago, sentados debajo del parrón. Un visitante nortino llegó en ese momento a ofrecerle algunos recortes con datos para su libro en proyecto, y con la idea de lucirse en presencia de un celebrado escritor; nerviosamente se puso a explicar las condiciones de vida en el Norte, recurriendo al concho del diccionario. "La sociabilidad pampina... en pugna con la idiosincrasia de los elementos plutocráticos... que sólo van a locupletar sus arcas..." y otras palabrejas por el estilo.

Lillo seguía la arenga sin pestañear. De vez en cuando hacía su gesto habitual de abrir la boca y echar la cabeza atrás como para desahogar los pulmones con una buena carcajada; pero todo paraba en una mueca silenciosa que era un simple gesto de cortesía para su interlocutor. Por fin, po-

niéndole en el hombro su mano descarnada que vino a cortar en seco la perorata, le preguntó con un tono muy persuasivo, sin rastros de malicia o impaciencia:

—¿Y a cómo están pagando el kilo de azúcar en su pueblo, mire?

Si dividimos el cuento en dos partes, separadas por el tañido de la campana de alarma, podemos advertir de un modo general, que la primera resiste una tonalidad que cae dentro de la actitud *lírica*, subjetiva; allí hay ideas, consideraciones, planteamiento de un problema total. En cambio, la segunda parte cae más dentro de lo *épico*; aquí hay una pintura directa, experiencial de acontecimientos; las ideas generales han tomado cuerpo objetivamente, a través de hechos individuales y concretos. Y el hecho más concreto es María de los Angeles.

Aquella masa viva se va estrellar en una *recia barrera*, junto al pozo. El movimiento de bestia va a tener un estallido, con la expresión más violenta que debía surgir de su alta temperatura emocional. Cuando aparecen los ingenieros, la masa aúlla: *¡Asesinos, asesinos!*

Era la única válvula, la más hiriente, capaz de aflojar la tensión psíquica. Luego, se produce una espera, que parece larguísima, como de *horas*:

*Entretanto, huían las horas y bajo las arcadas de cal y ladrillo la máquina inmóvil dejaba reposar sus miembros de hierro en la penumbra de los vastos departamentos, los cables, como tentáculos de un pulpo, surgían estremecidos del pique hondísimo y enroscaban en la bobina sus flexibles y viscosos brazos.*

Ya hemos visto la maestría del cuentista para crear situaciones de suspenso. A esta altura del relato estamos en presencia de uno de esos ejemplos. Con un gran sentido de las proporciones frente a las diversas circunstancias, este suspenso es mucho más breve, pero más intenso que el que examinamos al principio, en razón de acelerar el "tempo" en estos últimos tramos del relato.

Veamos por medio de qué significantes nos procura esa sensación del paso del *tiempo intenso*.

Junto a las construcciones de la mina —que, dadas las condiciones de angustia, aparecen más monumentales y aplastantes— y bajo aquellas armazones de hierro negro, el espíritu se sobrecoge aún más de temores supersticiosos, y aquello no tarda en adquirir formas de monstruo proteico; aquello es la concretización del destino adverso de un pueblo; aquello, en fin, es el símbolo de una fuerza incontrastable, es decir, la Empresa que sojuzga a la naturaleza y a los seres humanos. Así lo revela explícitamente la serie

de significantes dispuestos en un orden gradual que va de lo vago de los *miembros en reposo* al dinamismo biológico más ceñido, asqueroso y repugnante de los *flexibles y viscosos brazos que se enroscan*.

Para completar la imagen, nos señala a los pies del monstruo, a su merced, a la presa inerme, a punto para ser devorada cómodamente:

*La masa humana, apretada y compacta, palpitaba y gemía, como una res desangrada y moribunda...*

En esta espera que corroce las fibras más íntimas, espera de noticias que provengan del interior del *pozo hondísimo*, del Chiflón del Diablo, como ya se había anunciado, la mirada se ha levantado muchas veces, tal vez formulando una recóndita súplica, y en esta búsqueda de misericordia ha tropezado con hoscos travesaños y cables. Siguiendo esa línea, allá, más arriba, está el hermoso día, lleno de sol que se filtra por entre aquellas negruras, el sol que se hace presente en cada descuido.

Y el autor lo aprovecha maravillosamente con dos propósitos: el primero para establecer la transición, con un retardo momentáneo, entre lo ya narrado y lo que viene, y luego, para —por medio de un contraste violento— entrar de lleno en la gradación o clímax final, que desde aquí lo construye paso a paso:

*...arriba, por sobre la campiña inmensa, el sol, traspuesto ya el meridiano, continuaba lanzando los haces centelleantes de sus rayos tibios y una calma y serenidad celestes se desprendían del cóncavo cielo azul y diáfano, que no empañaba una nube.*

Sobre este espejo diáfano se precipita la tragedia, desarrollada por medio de una intensificación gradual implacable.

Otra vez la campana con su sonido metálico obsesionante marca la ruptura y el viraje definitivo:

*De improviso, el llanto de las mujeres cesó: un campanazo seguido de otros tres resonaron lentos y agitó la muchedumbre que siguió con avidez las oscilaciones del cable que subía, en cuya extremidad estaba la terrible incógnita que todos ansiaban y temían descifrar.*

Fueron cuatro lentos golpes de campana. Pero fue el primero el más decisivo. El poder de ese *campanazo* está indicado en la construcción activa de la oración, en la que desempeña la función sintáctica de sujeto agente. La muchedumbre no se agitó, sino que fue agitada por el campanazo.

Todo está pendiente de un hilo, de un cable que sube. Un tentáculo, un brazo flexible y viscoso. Centenares de ojos ávidos están clavados en ese hilo negro y vivo, que ahora reviste la máxima importancia. Excelente motivo para que un director cinematográfico empleara su cámara en un *gran primer plano* o *big close-up*.

Este deslizarse viscoso dura, dura infinitamente, como si nos pasara royendo las entrañas, ya harto maceradas. El autor ha conseguido amarrar tan sólidamente el interés al cable, que no teme a la audacia de lanzar la imaginación del lector fuera de este centro de interés, y nos hace oír, a lo lejos, en los umbrales del inconsciente, el aullido de un perro presagiando muerte, aullido estrechamente vinculado a la experiencia presente, porque es como un eco vivo del chirrido del cable:

...y el aullido lejano se esparcía en la llanura y volaba por los aires, hiriendo los corazones como un presagio de muerte.

Cable que sube, cable, cable... Hasta que, por fin, aparece algo distinto. ¡El ascensor!

No. No es precisamente el ascensor. La inercia mental lleva a suponer que lo primero que aparezca sea el ascensor. El autor no agota de una vez sus recursos; los maneja con un dominio de virtuoso. No aparece el ascensor, sino *la ragolla de hierro que corona la jaula*. La emoción es más intensa, porque está provocada por un estímulo original, imprevisto.

Después que esta tensión culmina, viene una natural distensión, que se marca con algunos significantes de detalles y el punto aparte.

Lo primero que se ve en el ascensor son *algunos obreros con la cabeza descubierta*. Es un *indicio* inequívoco de la presencia de difuntos, único motivo que obliga a un obrero a quitarse la gorra de trabajo en un ambiente tan helado.

Pudiéramos estar engañados al interpretar de ese modo la cabeza descubierta de los obreros. El autor no nos deja un respiro, y en las líneas siguientes habla de *fúnebre carro*, significativo que todavía le parece algo genérico, por lo que se apresura a establecer que la multitud dificulta la extracción de los *cáda-veres*. Ya no nos puede caber la menor duda. Aquí vienen muertos.

Recapitemos brevemente la línea precisa de intensificación emocional, hasta el momento. Se verá que los significantes determinan cada vez con mayor precisión el concepto de muerte:

- 1) Campanazo.
- 2) Cable que sube, en cuyo extremo está la incógnita.

- 3) Aullido lejano: presagio de muerte.
- 4) Cabezas descubiertas por la proximidad de muertos.
- 5) Fúnebre carro.
- 6) Los cadáveres.

Sin aflojar el hilo de la emoción creada, el autor inicia la enumeración de los cuerpos muertos. Nuestro profundo deseo, coincidente con el de María de los Angeles, que está allí, tensa, es que nuestro héroe —ya un poco hijo nuestro— no venga entre los muertos. Para poderlo identificar, estamos atentos a su pelo rojo.

Consciente el narrador de este anhelo, exhibe los cadáveres con lacerante suspenso:

*El primero que se presentó a las ávidas miradas estaba forrado en mantas, y sólo dejaba ver los pies descalzos, rígidos y manchados de lodo.*

Viene forrado en mantas. Primera contrariedad. Luego hay una concesión, algo viene descubierto, precisamente lo último que quisiéramos ver, lo opuesto a nuestro deseo: los pies. Es como un sarcasmo.

¡Pero el segundo tiene la cabeza desnuda! Veamos. Sus cabellos son grises. ¡Oh!

Todo esto está consignado en un párrafo. El autor hace una pausa, por medio de un punto aparte y que luego sostiene con veintidós palabras antes de la culminación de la intensificación: *mechones de pelos rojos*.

*El tercero y último apareció a su vez. Por entre los pliegues de la tela que lo envolvía asomaban algunos mechones de pelos rojos.*

El tercero y último. La última oportunidad de terminar con la duda. Pero viene totalmente cubierto, no vemos miembro alguno. Sin embargo, en nuestro afán de descubrir algún indicio, vemos que asoman algunos mechones de aquella abundante cabellera rojiza que conocemos. Es suficiente. Y la gente lo confirma:

—¡El Cabeza de Cobre!

Pero la postrera esperanza que no se agota jamás en el corazón atribulado: a pesar de todo, pudiera no venir muerto, tal vez desmayado (es tan joven), inconsciente, pero vivo.

El autor, vigilante, también ha previsto este resquicio, y remata implacable:

*El cadáver, tomado por los hombros y por los pies, fue colocado trabajosamente en la camilla que lo aguardaba.*

Para que no quede ni la más leve sombra de duda acerca de la identidad legal del muerto, está el testimonio concluyente de su propia madre. Al ser colocado en la camilla, se ha descubierto el rostro, y sólo ahora la madre recibe el convencimiento irrevocable de su desdicha:

*María de los Angeles, al percibir aquel lívido rostro y esa cabellera que parecía empapada en sangre, hizo un esfuerzo sobrehumano para abalanzarse sobre el muerto.*

Ha terminado todo. Ha aflojado, por fin, la tensión torturante; sólo queda el consuelo de las lágrimas.

Completemos los grados de intensificación que faltan. Observaremos que hasta el grado 6), se está operando dentro de significantes generales. Ahora, a partir del número 7), vamos rápidamente en buscar de una *unicidad* absoluta:

- 7) Muerto de los pies descalzos.
- 8) El muerto de cabellos grises.
- 9) El último. Mechones rojos. Voces que profieren: ¡Cabeza de Cobre!
- 10) Cadáver puesto en la camilla.
- 11) Testimonio de María de los Angeles: rostro lívido — cabellera roja — muerto.

A María de los Angeles no le queda ni siquiera el consuelo de las lágrimas; está seca, inmóvil, laxa. Ha terminado sus deberes en esta tierra. Toda su gente querida ha desaparecido por aquel hoyo, húmedo, hondo como tumba. Pues a ella no le queda otra alternativa, como no le queda a la población entera, que seguir tras el destino de los suyos, y se deja de una vez, devorar por el monstruo:

*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, sin un grito, desaparecer en el abismo. Algunos segundos después, un ruido sordo, lejano, casi imperceptible, brotó de la hambrienta boca del pozo, de la cual se escapaban bonadas de tenues vapores: era el aliento del monstruo ahito de sangre en el fondo de su cubil.*

A través de todo el relato, el autor nos había venido proponiendo —como subrepticamente— algunos significantes que nos sugerían la presencia algo inasible de un ser vivo, cuyo poder y forma reales no nos atrevíamos a concebir. ¿Era un Chiflón que entraña una fuerza dinámica incontrolable, era el Diablo, era el ascensor que se traga a los obreros, eran las máquinas con sus cables tentaculares, era la organización industrial? No lo podíamos precisar.

Sólo ahora, en la última frase, lo hemos comprendido todo:

*Era el aliento del monstruo ahito de sangre en el fondo de su cubil.*

El toque magistral de un cuentista que conoce perfectamente su difícil oficio.

### Bibliografía

- Agosti, Héctor P.— "Defensa del Realismo". Ediciones Pueblos Unidos. Montevideo, 1946.
- Alonso, Amado.— "Materia y Forma en poesía". Ed. Gredos, Madrid, 1955.
- Alonso, Dámaso.— "Poesía Española". Ensayo de métodos y límites estilísticos. Ed. Gredos, Madrid, 1957.
- Alonso, Dámaso, y Bousoño, Carlos.— "Seis Calas en la expresión literaria española". Ed. Gredos, Madrid, 1956.
- Austro.— "La renovación literaria de 1900". "Atenea", N° 170, Santiago agosto, 1939.
- Bonet, Carmelo M.— "El realismo literario". Ed. Nova, Buenos Aires, 1958.
- Castagnino, Raúl H.— "El análisis literario". Ed. Nova, Buenos Aires, 1957.
- González Vera, J. S.— "Baldomero Lillo". En "Sub-Sole", 2ª ed. Ed. Nascimento. Santiago, 1941.
- Guiraud, Pierre.— "La Estilística". Ed. Nova. Buenos Aires, 1956.
- Guzmán, Nicomedes.— "Antología de Baldomero Lillo". Ed. Zig-Zag. Santiago, 1955.
- Kayser, Wolfgang.— "Interpretación y análisis de la obra literaria". Ed. Gredos, Madrid, 1954.
- Latcham, Ricardo.— "Historia del Criollismo". En "El Criollismo". Ed. Universitaria. Santiago, 1956.
- Lillo, Baldomero.— "Sub-Terra". Imprenta Moderna. Santiago de Chile, 1904.
- Melfi, Domingo.— "Estudios de literatura chilena". Ed. Nascimento, Santiago, 1938.
- Montenegro, Ernesto.— "Integridad de Baldomero Lillo". En "De Descubierta". Ed. Cruz del Sur, Santiago, 1941.
- Valverde, José Mª.— "Estudios sobre la palabra poética". Ed. Rialp, S. A., Madrid, 1952.
- Wallek, René, y Warren, Austin.— "Teoría literaria". Ed. Gredos, Madrid, 1953.