

# SECUENCIAS PARALELAS EN “LA COMPUERTA NÚMERO 12”, DE BALDOMERO LILLO

*Juan Durán Luzio*

Universidad Nacional (Heredia), Costa Rica

En junio de 1904 y en las páginas de la revista *Chile Ilustrado*, apareció por primera vez este cuento llamado a merecida popularidad en las letras hispanoamericanas. Ese mismo año formó parte de la colección que con el título de *Sub terra*, situó a Baldomero Lillo entre los narradores naturalistas chilenos. Nueve ediciones alcanzó este libro hasta 1960, confirmando su difusión local; varios de sus cuentos pasaron a formar parte de antologías del género, particularmente “La compuerta número 12” y “El chiflón del Diablo”. El primero de estos relatos logró una mayor atención continental al ser incluido, en 1964, en una exitosa antología del cuento hispanoamericano<sup>1</sup>.

La elaborada organización de este cuento que refiere unas horas en la vida de los mineros del sur de Chile, será aquí objeto de algunos comentarios que se orientan desde una perspectiva intertextual; es decir, el texto del cuento como el espacio de encuentro de otros textos que concurren para dar forma a uno nuevo. Metodológicamente se procederá asumiendo una práctica hipertextual básica: la presencia en el relato de más de un discurso previo, manifiesto en las frases, en ciertas imágenes, en la estructura de las secuencias y en el significado general del cuento de Lillo.

<sup>1</sup>Una buena información bibliográfica sobre Lillo aparece en la *Antología del cuento chileno* (Santiago: Instituto de Literatura Chilena, 1963) pp. 560-563. Sobre la primera edición: *Sub Terra. Cuadros mineros* (Santiago: Imprenta Moderna, 1904) contiene los siguientes cuentos: “Los inválidos”; “La compuerta número 12”; “El grisú”; “El pago”; “El chiflón del diablo”; “El pozo”; “Juan Fariña”; “Caza mayor”. En la segunda edición se agregaron otros cuentos.

Presente en varias antologías del cuento hispanoamericano y ya traducido a otras lenguas, creemos que la mayor difusión continental de “La compuerta número 12” se alcanza con su inclusión en la obra de Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964). Este crítico fue el primero en proponer una lectura del cuento como un descenso al Infierno.

Se asume, pues, que una creación literaria se ha originado a partir de diversos y prestigiosos textos. Es preciso aclarar, por lo tanto, algunas preguntas fundamentales: ¿Cuáles son los otros textos presentes en el relato?. ¿De qué manera se hacen presentes en el discurso?. ¿Por qué y para qué aparecen como formantes de una nueva creación literaria?. Se tratará de responder a tales preguntas utilizando un procedimiento de comparación de textos implícitos y explícitos en el discurso de "La compuerta número 12".

Es necesario señalar que no se trata del tradicional estudio de influencias literarias, ni se busca tampoco establecer un registro de frases o imágenes que puedan aparecer como meras repeticiones de líneas o páginas antes consagradas. Tampoco se utilizará más allá de su concepción general, el concepto de "hipotexto" desarrollado por Gerard Genette<sup>2</sup>. Lo medular es que se genera un texto gracias a la combinación y adaptación de diversos aspectos de los textos previos; y este hacer artístico revela un fin bien específico: otorgar una significación más profunda y universal al nuevo discurso narrativo.

Un pasaje de la Biblia (*Génesis*, 22: 1-13) es el único escrito mencionado por el narrador de "La compuerta número 12"; proponemos, además, como textos base de la organización y significación de este relato, la presencia de *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri, y de *Germinal*, la controversial novela escrita por Emil Zola y publicada en 1885, diecinueve años antes de la aparición de los cuentos de Baldomero Lillo. Pero será sólo el examen de ciertos pasajes de esas obras lo que nos permitirá sustentar tales premisas.

El primer párrafo de "La compuerta número 12" narra el descenso de un minero y su hijo de ocho años hacia lo hondo de una mina de carbón. Este niño, llamado Pablo, baja por primera vez hacia esas profundidades; esta simple acción de un primer descenso es bastante similar al primer viaje de Etienne Lantier al fondo de la mina. El narrador en ambos casos ha descrito los mismos o similares objetos de ese ambiente: la caja, el amenazante hoyo negro, las goteras de agua, el ruido de las cadenas, la reinante oscuridad.

Pero estos detalles no son los que realmente cuentan en esa descripción; son más bien las sensaciones de Pablo y de Etienne lo que permite una relación más significativa: al niño "zumbábanle los oídos y el piso

<sup>2</sup>Gerard Genette establece la noción de "hipotexto" para referirse al texto previo que parece repetirse de un modo paradigmático en otro. El concepto es críticamente muy productivo, pero no del todo apropiado en este caso, en el cual se trata más bien de la combinación de un par de modelos. Véase, Gerard Genette, *Palimpsestes* (París: Seuil, 1984).

que huía debajo de sus pies le producía una extraña sensación de angustia (...) y sus grandes ojos miraban con espanto las lóbregas paredes del pozo en el que se hundían con vertiginosa rapidez"<sup>3</sup>. La experiencia de Etienne Lantier no es distinta: "por fin, un sacudimiento lo movió y todo se hundió, los objetos junto a él desaparecieron, y sintió un ansioso vértigo de caída que le jalaba las entrañas (...) luego cayó en la oscuridad de la fosa; se sintió mareado porque no tenía una clara percepción de sus sensaciones"<sup>4</sup>. Esa sensación de angustia se acompaña de un tenaz enceguecimiento: Etienne, "no podía ver las paredes del pozo por más que pegara su cara a las rejas. Las lámparas no alcanzaban a alumbrar siquiera el amontonamiento de cuerpos a sus pies" (p. 40). En "La compuerta número 12" el narrador establece: "las luces de las lámparas parecían prontas a extinguirse y a sus débiles destellos se delineaban vagamente en la penumbra de las hendiduras y partes salientes de la roca, una serie interminable de negras sombras que volaban como saetas hacia lo alto" (p. 48).

Como es deducible, las minas de carbón en Chile no deben haber sido muy diferentes de las del norte de Francia, a principios de siglo; pero, nuevamente, no son los factores externos los que enriquecen la significación del paralelo: en ambos casos lo relevante es la caída; el ingreso en la mina de carbón es, sobre todo, un acto atemorizante. Y es así porque se trata de un acto de iniciación: es un ritual de terror que dura alrededor de un minuto<sup>5</sup>.

El pasaje anterior ocurre al abrirse la oscuridad subterránea; se pierde la vista, pero, al mismo tiempo de enceguecer, se provee al protagonista con una nueva visión para ver aquellas cosas que ordinariamente permanecen ocultas. Este no es un episodio desconocido en la literatura occidental, y ha sido consagrado como un rito de tránsito, particularmente por Dante Alighieri. Al ingresar en el Primer Círculo del Infierno, el poeta cantó de esa zona: "Era honda; y oscura, y

<sup>3</sup>Citamos "La compuerta número 12" según la versión establecida en la *Antología del cuento chileno*, del Instituto de Literatura Chilena (nota 1). En adelante se indicará la página correspondiente a la cita; ésta de la p. 48.

<sup>4</sup>Las citas de esta novela, según la siguiente edición: Emil Zola, *Germinal*. Trad. de Nicole Vaisse y Octavio Torija (México: Editorial Posada, 1986). La cita anterior, de la p. 40.

<sup>5</sup>En el texto de Lillo se lee: "Pasado un minuto, la velocidad disminuyó bruscamente, los pies asentáronse con más solidez en el piso y el pesado armazón de hierro, con un áspero rechinar de goznes y de cadenas, quedó inmóvil a la entrada de la galería" (p. 48). En *Germinal* dice así: "Cuando por fin la jaula se detuvo, al fondo, a quinientos cincuenta y cuatro metros, se sorprendió mucho al comprobar que la bajada había durado un minuto" (p. 41).

nebulosa; / tanto, que, aunque llegaba a lo profundo, / la vista a distinguir no alcanza cosa”<sup>6</sup>. Y puesto que se trata de una zona inexplorada, es preciso, para respetar la tradición literaria, la presencia de un guía, de alguien conocedor que conduzca al no iniciado hacia lo profundo. Y este es Virgilio, o bien el minero Toussaint Maheu de Zola o, como en el caso de Lillo, el mismo padre del niño Pablo. Ese guía experimentado es también necesario, pues en los tres textos la acción inicial básica es un viaje; en consecuencia con esa misión, dice el relato: “El viejo tomó la mano del pequeño y juntos se internaron en el negro túnel” (p. 48). Ese gesto de protección es también parte del ritual e, inequívocamente parece remitir a otros versos del encuentro de Dante con su guía: “Su mano en esto uniendo con la mía, / con leda faz que me volvió el aliento, / de los secretos me empujó en la vía” (III, 19-21). Alentar y proteger al iniciado es necesario puesto que el viaje terminará finalmente en el infierno. En la novela de Zola el alcance de este gesto simbólico es apenas perceptible, pero en el cuento de Baldomero Lillo tanto los usos léxicos como metafóricos así como la estructura del relato hacen más evidente el destino del viaje.

No es, pues, sorprendente que el siguiente episodio del cuento sea la relación del encuentro con aquel que vigila las puertas del infierno: “A cuarenta metros del piquete se detuvieron ante una especie de gruta excavada en la roca. Del techo agrietado de color de hollín, colgaba un candil de hoja de lata, cuyo macilento resplandor daba a la estancia la apariencia de una cripta enlutada y llena de sombras. En el fondo, sentado delante de una mesa, un hombre pequeño, ya entrado en años, hacía anotaciones en un enorme registro. Su negro traje hacía resaltar la palidez del rostro surcado por profundas arrugas” (pp. 48-49). Este ser sepulcral no es otro que Carón revivido en las profundidades de una mina de carbón en las costas del sur de Chile; éste es el que acepta o niega la entrada; éste es el hombre que Dante vio con temor mientras esperaba en las riberas del río Aquerón: “Y en llegando, a un anciano en barco añoso / vimos venir, de viejo blanco el pelo. / ‘Ay de entrambos, —gritando pavoroso—. / almas inicuas, no veréis ya el cielo’/” (III, 82-85).

De un modo similar, la privación del cielo aparece como un motivo

<sup>6</sup>La obra de Dante Alighieri se cita de acuerdo con la siguiente versión: *La Divina Comedia*. “Traducida al castellano en igual clase y número de versos por Juan de la Pezuela, Conde de Cheste. Con un estudio crítico por Mariano Roca de Togores, Marqués de Molins”. (Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1965). Entiendo que la primera impresión de esta traducción se hizo en 1865. Citamos señalando entre paréntesis el canto y los versos correspondientes. La cita anterior de (IV, 10-12).

reiterado en el cuento; en un sentido general, el cielo, el espacio abierto, es sinónimo de libertad. El cielo expresa también la noción tradicional de recompensa y vida eterna; pero estos viajeros están destinados a habitar en los subsuelos, en la oscuridad, entre los condenados a pagar sus faltas. No se sabe qué faltas expían los mineros, y al menos el niño aparece como en completa inocencia; es tal vez por esta razón que el viejo guardián rehúsa, al principio, la entrada al niño: "—¡Hombre!, este muchacho es todavía muy débil para el trabajo. ¿Es hijo tuyo? —Sí, señor. —Pues debías tener lástima de sus pocos años y antes de enterrarlo aquí, enviarlo a la escuela por algún tiempo" (p. 49). Por la negativa inicial se puede afirmar, siguiendo la expresión de Dante, que Carón ha visto a esa criatura como una de alma pura y aún viva, cuyo lugar no es allí. Carón ha distinguido en el niño, como antes en Dante, a alguien aún favorecido por la gracia de Dios.

Pero en estos infiernos ficticios se conceden excepciones para que el viaje continúe. Si los más altos poderes hicieron que esas puertas se abrieran para Dante, la pobreza familiar y la crueldad del sistema son los móviles que proveen impulso al viaje del minero y su hijo; así es también la situación del hambriento Etienne Lantier. Ambos van a cumplir su primera jornada de trabajo en las minas; de ahora en adelante Pablo tiene que abandonar su niñez para convertirse en un obrero, en un camarada. Por su parte Etienne Lantier quedará marcado por la certeza de que "el mundo no era más que un campo de batalla, donde los fuertes devoraban a los débiles..." (p. 472).

El trabajo infantil no era inusual en las minas; el mismo Emil Zola había documentado sin tapujos esta lacra a través de las páginas de *Germinal*, exponiendo claramente los mecanismos opresores causantes de la pobreza que lanzaba a las jóvenes generaciones al entierro de la mina. Su condición de hijos de obreros era como una condena en un sistema que dominaba por igual en Francia como en Chile: "¿Qué otra cosa podía hacer? Había que trabajar (dice Vincent Maheu). Eso se hacía de padre a hijo, en esta actividad como en otra cualquiera. Su hijo Toussaint Maheu ya empezaba a reventar en la mina, y sus nietos, y toda su gente. Ciento seis años de mina, los retoños después de los viejos, para el mismo patrón" (p. 20).

En su condición de obrero, el padre de Pablo no ignora esa regla inevitable entonces; así, su respuesta al capataz es predecible: "... como hijo de minero, su oficio será el de sus mayores, que nunca tuvieron otra escuela que la mina" (p. 49). Pero la mina es una escuela que en vez de formar a los mineros, los destruye; no es sorprendente, pues, que en el plano léxico la mina sea comparada con un monstruo que devora carne humana: "... monstruo insaciable, que arrancaba del regazo de

las madres a los hijos apenas crecidos...” (p. 53). Este símil de Lillo parece sintetizar una imagen frecuente de *Germinal*: “el pozo tragaba hombres por bocanadas de veinte y treinta, y los engullía tan fácilmente que no los sentía pasar (...). Durante media hora el pozo no paró de devorar de este modo (...) siempre con hambre, con unos intestinos monstruosos, capaces de digerir a un pueblo entero” (pp. 34-35)<sup>7</sup>.

Incorporando el sentido masivo y trágico que emana de las líneas de Zola, Lillo delega en su narrador la responsabilidad de reflexionar sobre la suerte que espera a ese grupo social, a ese “pueblo entero”, condenado al rito destructor que impone un sistema socioeconómico personificado en el insaciable monstruo de la mina: “La mina no soltaba nunca al que había cogido y, como eslabones nuevos, que se substituyen a los viejos y gastados de una cadena sinfín, allí abajo, los hijos sucedían a los padres y en el hondo pozo el subir y bajar de aquella marea viviente no se interrumpía jamás” (p. 53).

La gran cantidad de hombres condenados sin esperanzas de alcanzar su libertad o su reivindicación, proyecta nuevamente el discurso de “La compuerta número 12” hacia el texto paradigmático de Dante Alighieri; así, la caja-ascensor que en ambas narraciones provee a la mina con su enorme ración de carne humana, es una reelaboración muy adecuada de la barca que a diario cruza el río Aquerón con su cargamento de condenados: “esas almas así, siervas sin amo, / van lanzándose al barco una por una, / a la señal, cual aves al reclamo. / Y atraviesan la lívida laguna, / y antes de que la playa opuesta llenen, / ya nueva multitud de acá se aduna” (III, 115-120).

Una vez cruzado el río, que en la prosa de Zola y Lillo es un “río vertical de los muertos”, la realidad concreta comienza a diseminarse en sombras<sup>8</sup>; los términos descriptivos de un contorno preciso se

<sup>7</sup>El símil de la mina como un monstruo devorador de hombres abunda en las páginas de *Germinal*. Hacia el final, en la última mirada que Esteban lanza a la mina, se lee: “...volvía a encontrar el monstruo que tragaba su ración de carne humana, y las jaulas emergían y se sumergían arrastrando sin interrupción su carga de hombres al abismo, con la facilidad de un gigante voraz” (p. 466).

<sup>8</sup>La expresión citada es adaptación de un feliz verso nerudiano; en la tercera estrofa de su poema “Sólo la muerte”, Pablo Neruda escribió:

*Yo veo, solo, a veces,  
ataúdes a vela,  
zarpar con difuntos pálidos, con mujeres de trenzas muertas,  
con panaderos blancos como ángeles,  
con niñas pensativas casadas con notarios,  
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,  
el río morado,*

abandonan, presentándose el espacio como un mundo oscuro y sumergido<sup>9</sup>. Por ello, para terminar de guiar al padre y al hijo a los más profundos círculos de la mina, "una obscura silueta se dibujó en el hueco de la puerta" (p. 49); se trata simplemente de un anónimo minero llamado Juan. Virgilio tuvo una tarea similar, y Dante lo canta guiándole a través de los círculos del infierno como "de Marón la sombra augusta" (III, 144). Ambas palabras, sea "sombra" o sea "silueta" connotan realidades etéreas, realidades que parecen existir en forma no concreta. Etienne Lantier vio ese mundo subterráneo por la primera vez como uno donde "trenes con vagonetas llenas o vacías pasaban continuamente (...) hacia la oscuridad, como vagos animales de trote fantasmagórico" (p. 42).

En consonancia con estas descripciones que sitúan un espacio donde apenas se marca el límite entre lo vivo y lo muerto, en el siguiente encuentro de Pablo y los mineros, apenas "traspusieron el umbral", se lee: "... en el suelo, arrimado a la pared, había un pequeño bulto cuyos contornos se destacaron confusamente heridos por las luces vacilantes de las lámparas: era un niño de diez años, acurrucado en un hueco de la muralla" (p. 50). En la descripción que sigue de este niño, el narrador acentúa "sus ojos abiertos, sin expresión (...) sus pupilas sedientas de luz, húmedas por la nostalgia del lejano resplandor del día" (p. 52). La triste presencia de este niño abandonado en los túneles es una suerte de anticipación del destino que espera a Pablo en esas tinieblas, pues él "reemplazará al hijo de José, el carretillero, aplastado ayer por la corrida" (p. 49). El narrador ha ido despaciosamente configurando una versión criolla del infierno; y como tal, éste es también un reino de la oscuridad: la ausencia de luz es la ausencia de vida, y la falta de compasión y justicia es la falta de Dios.

En las imágenes anteriores se basa la primera gran ironía desplegada en el relato: las víctimas más visibles de este proceso son niños; niños que en ese submundo del carbón están muy lejos de ser "los más grandes en el reino de los cielos", como Jesús había ordenado (*Mateo*,

---

*hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la muerte,  
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.*

Este poema aparece en la Segunda Parte de *Residencia en la Tierra* (Madrid: Cruz y Raya, 1935).

<sup>9</sup>Un estudio clásico sobre la presencia de modelos arquetípicos en la literatura occidental, señala el mundo subterráneo como infernal y no siempre dominado por las llamas, sino también como sumergido en oscuras aguas. Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination*. (Londres: Oxford University Press, 1974) 6a. ed. Véase, particularmente, al apartado "The Descent to Hell".

18: 1-4), sino que se cuentan aquí entre los seres más desamparados de la sociedad. La palabra de las Escrituras ha sido traicionada porque ese niño yace en la mina “abrumado por aquella lápida enorme que ahogó para siempre en él la inquietud y grácil movilidad de la infancia” (p. 51). Estas son muestras de la crueldad humana particularizadas por la audaz narrativa del naturalismo, que apunta simultáneamente hacia una denuncia y hacia un símbolo.

Pablo es inocente y, sin embargo, un castigo enorme le espera; él no lo sabe y durante el viaje sólo teme a “un ruido sordo y lejano, como si un martillo gigantesco golpease sobre sus cabezas la armadura del planeta...” (p. 51) estos son los ruidos que acompañan al trabajo de la mina; metafóricamente hablando, son los latidos del corazón del monstruo; desde un punto de vista intertextual, son componentes del escenario apropiado al pasaje de la luz hacia la oscuridad. Estos ruidos que espantan habían sido estatuidos ya en *La Divina Comedia*: “Ayes allí, suspiros y lamentos / sonaban por un aire sin estrellas; / con que opreso me vi de sentimiento. / Hablas mil, voces hórridas, querellas, / palabras de dolor, ira que espanta, / roncas blasfemias, manotear con ellas, / alzan rumor, en discordancia tanta, / que el gran ámbito llenan por repentes, / como la arena que el turbión levanta” (III, 22-30).

Dante y Etienne Lantier escapan finalmente de ese infierno al que sorpresivamente ingresaron; pero en el caso de Pablo, todo sugiere en el discurso que se encamina hacia la muerte. Su tránsito de niño a camarada no será ni una victoria ni un acto de maduración; es sólo un cambio de estado en preparación para morir, porque la tarea que se le encargará en ese nuevo averno es mucho más pesada de lo que su cuerpo puede resistir. Y él parece intuir que su fin está cerca porque, víctima de “un miedo cerval, y dominado por un deseo vehementísimo de abandonar aquel sitio (...) y de encontrarse otra vez en la claridad del día” (p. 52), suplica por una liberación que no se produce porque —el narrador lo había advertido— la mina nunca suelta a la presa que ha cogido.

Este padre, como muchos otros obreros, debe ceder a su hijo; sintiendo intensa pena y dolor, lo ata a un perno que incrustado en la roca, es la piedra destinada a los sacrificios: “Trozos de cordel adheridos a aquel hierro indicaban que no era la primera vez que prestaba un servicio semejante” (p. 53). Una vez atado a la piedra del horrendo sacrificio, ocurre en el inocente niño lo que se dijo de los pecadores en *La Divina Comedia*: “Sus ruegos y clamores llenaban la galería (...) tenían acentos tan desgarradores, tan hondos y vibrantes, que el infeliz padre sintió de nuevo flaquear su resolución” (p. 53).



Es en este párrafo donde aparece una alusión al único texto individualizable en el discurso del cuento; al referirse al sufrimiento de Pablo se lee: "sin que la tierna víctima, más desdichada que el bíblico Isaac, oyese una voz amiga que detuviera el brazo paternal armado contra su propia carne, por el crimen y la iniquidad de los hombres" (p. 53). El símil, bastante alusivo a la situación narrada, abre la secuencia del relato hacia uno de los más conocidos pasajes del *Génesis*: Abraham conduciendo a su hijo hasta la piedra de sacrificio. El padre de Pablo, como Abraham, tampoco puede evitar su destino; pero Abraham siguió un mandato de llevar a su niño a la cumbre de la montaña, a un espacio abierto y pleno de luz; el minero, en cambio, desciende con su hijo hacia lo más oscuro de la tierra, hacia esta nueva versión sociohistórica del infierno, donde no podría ser oída la voz del ángel advirtiendo: "No pongas tu mano en él ni le hagas daño alguno..." (*Génesis*, 22: 12); donde tampoco se encontrará ningún carnero enredado entre los arbustos para que reemplace a la joven víctima. La única criatura allí presente es, en efecto, Pablo, "medrosa bestezuela" (p. 49).

Parte de la maestría del relato de Lillo consiste en desarrollar una inversión de la imagen tradicional consagrada en el *Génesis*: esta vez Dios no podrá intervenir en favor de la víctima ni redimir al sumiso padre. El sistema social que condena a los trabajadores no concibe piedad alguna y, además, Dios no reina en esas tinieblas.

Continuando la tendencia de la primera alusión bíblica, la ironía se acentúa en estas líneas, por alcance a otros bien conocidos versículos: "Dejad que los niños vengan a mí, y no se lo impidáis, porque de ellos es el reino de los cielos" (*Marcos*, 10: 14). Estas son palabras inútiles en el fondo de una mina de carbón, donde los obreros recreados por Zola como por Lillo se ven en la inicua necesidad de sacrificar a un buen número de sus hijos.

Allí queda, pues, Pablo, atado a ese punto mortal que se conoce como la compuerta número 12. Luego el padre, pretendiendo aliviar su frustración y "acosado por el doliente vagido" de su hijo, a la vista de la vena, "la atacó rabiosamente (...) ensanchándola con el afán del presidiario que horada el muro que lo oprime..." (p. 54). Por efecto de estas frases el cuento refiere nuevamente al lector a otros versos del *Infierno* de Dante, esta vez al canto xxxiii, donde un padre prisionero, el conde Ugolino, trata en vano de horadar los muros de la cárcel donde se le ha encerrado con sus inocentes hijos. No puede lograr su propósito y, privado de alimentos, vive sólo para presenciar el horror de ver a sus niños morir de hambre, pagando por una culpa que no les corresponde. Como Ugolino, el viejo minero no encontrará alivio para

sus sufrimientos: los muros de la mina son los muros de su prisión, invencibles como los de "la Torre del Hambre"<sup>10</sup>.

Con esa instancia de aflicción concluye el viaje que constituye la acción básica del cuento; con el objeto de ilustrar el carácter significativo de esa acción se han señalado aquí algunos contactos textuales con sus posibles fuentes. Es ocasión ahora de repetir dos preguntas básicas formuladas al comienzo: ¿Cómo y por qué se encuentran presentes en el cuento de Lillo rasgos de esos textos anteriores?. Una respuesta apropiada a estas dudas requiere cierta explicación extratextual: antes de la escritura del cuento, la experiencia del autor chileno en las minas de carbón, por dolorosa que haya sido, no es más que una abstracción; está en proceso de convertirse en forma artística. Tal vez por esto el narrador se encuentra bajo cierta dependencia con respecto al paradigma elegido; y tal elección es clara muestra de sus propósitos artísticos. En este caso particular, la obra de Dante proporciona el modelo del más celebrado viaje hacia los infiernos, hacia un espacio cerrado y subterráneo, pleno de sufrimientos y oscuridad.

Lillo parece estar bastante consciente de que tal viaje debe ser narrado y descrito siguiendo varios de los pasos ya consagrados por las obras maestras; es decir, reelaborando y adecuando los tópicos correspondientes a su propio relato. De aquí resulta una especie de contradicción: Baldomero Lillo no aspira a escribir únicamente una suerte de nueva versión de un viaje arquetípico, sino que, sin subvertir el orden de ese tipo de relatos, crea una obra capaz de adscribirse al más prestigioso modelo de descenso en las letras occidentales.

Aunque *La Divina Comedia* no es mencionada por Lillo, la variedad y pertinencia de los contactos paralelos entre ambos textos tienden a indicar que el cuento sigue el modelo que se deriva de los primeros cantos del Infierno, particularmente el tercero. Como texto implícito en el desarrollo del discurso y en la estructura general del relato, es la *Comedia* la que posibilita la especie de doble significación del cuento: como el eterno viaje del hombre hacia las tinieblas subterráneas, en la

<sup>10</sup>Desde julio de 1288 hasta marzo de 1289 el Conde Ugolino estuvo preso en esta torre con dos hijos y dos nietos hasta que un día se condenaron las puertas desde afuera, privándoseles del alimento; allí murieron de hambre. La actitud de furia, resignación y espanto de Ugolino hacen recordar, de algún modo, los padecimientos del minero, quien también ve violentada su humanidad como padre, al tener que presenciar el horrible castigo a que es sometido el propio hijo. Una detallada explicación de este pasaje de la *Comedia* se ofrece en las eruditas notas de la siguiente edición: *La Divina Commedia*. Ed. de G. Giacalone (Roma: Angelo Signorelli, 1970). Sobre este episodio, véase las pp. 492-499.

vecindad de la muerte; y como una protesta social por las miserables condiciones de vida de las clases proletarias chilenas.

Tampoco la popular novela *Germinál*, de Emil Zola, es mencionada por Lillo y, al mismo tiempo, su presencia parece incuestionable en el alcance social del relato. Es preciso advertir que una sutil alusión a esa obra parece esconderse en esta frase que, coincidentemente, se refiere al sentimiento de reivindicación que empieza a madurar en la clase trabajadora; a tal impulso dignificante, enmarcado en el rito de la primavera, Zola se refiere como uno que "brotaba lentamente entre los surcos, y crecía en las cosechas del siglo venidero, cuya germinación haría muy pronto estallar la tierra"<sup>11</sup>. Son las últimas líneas de la novela, y en ellas se alude a esa suerte de proceso natural de organización y defensa que comenzaba a nacer entre los obreros. Lillo, por su parte, no podría dejar de incorporar esa básica enseñanza generacional y escribe: "Pero aquel sentimiento de rebelión que empezaba a germinar en él se extinguió repentinamente ante el recuerdo de su pobre hogar..." (p. 53). Baldomero Lillo, para acatar el ritmo de su propia realidad histórica, presenta al obrero apenas en un incipiente estado de concientización; Emil Zola ha registrado en sus páginas los primeros brotes de ese proceso de organización de los trabajadores y sus manifestaciones activas en contra de la despiadada relación entre el capital y el trabajo en las minas del norte de Francia. En todo caso, ambos autores son testigos atentos de un importante proceso social de sus días, aunque a principios del siglo las luchas por los derechos de los trabajadores eran apenas eso, una semilla en germinación. Al respecto, conviene reiterar una idea: La experiencia de Pablo no es un hecho aislado; el narrador se preocupa de generalizar esa situación inicua que mantiene a muchos niños falleciendo en los túneles de carbón. En esa labor en la cual los hijos deben demasiado tempranamente reemplazar a sus agotados padres, "los pequeñuelos, respirando el aire emponzoñado de la mina, crecían raquíticos, débiles, paliduchos, pero había que resignarse, pues para eso habían nacido" (p. 53). Tras la velada ironía, se muestra en esta ampliación significativa de Lillo, una justa expresión de protesta en contra de un sistema que permite contravenciones a las leyes de justicia más elementales, desde cualquier punto de vista.

Imágenes como la anterior, con las connotaciones que encierra,

<sup>11</sup>Las últimas líneas de la novela, en su versión original leen; "Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre".

ligan nuevamente el relato a la novela de Zola. Básicamente *Germinal* se hace presente a través del tono del narrador y del tema en común. Si el tema es lo que permanece aún después de que todo el discurso haya sido interpretado, lo que nos queda aquí es una ilustración de un primer día en el duro mundo de las minas de carbón. Y esa no es simplemente una motivación por los aspectos descriptivos o alegóricos de la novela, puesto que el tema apunta hacia un problema de alta significación social: estos hombres sufren de hambre, son explotados como animales, y están allí, muriendo miserablemente en las vetas<sup>12</sup>.

Como experiencia de lectura de relación no es menos sugestiva; al leer a Emil Zola, Baldomero Lillo descubre que varias de sus propias experiencias vitales ya han sido descritas; lo descrito y narrado en *Germinal* es percibido por él como parte de su mundo cotidiano. Y dado que Lillo, hijo de minero y minero él mismo, conocía ese ambiente muy bien, no podía sino identificarse con el mundo narrado por Zola. Pero aunque similar, distinto: lo que es francés no es chileno, y viceversa. Aquí parece residir otra de las motivaciones de Lillo por ese tipo de escritura.

De lo anterior se deduce también una experiencia contextual que conduce a Lillo a preferir el discurso zolaciano: al escoger temas, imágenes e incluso frases similares a las de *Germinal*, el joven autor chileno continúa en el sendero abierto por el más prestigioso novelista francés de sus días, agregándose a ello la provocativa significación política que el naturalismo proyectaba en la América Latina, y la indisputada ascendencia de la literatura francesa en la cultura occidental<sup>13</sup>.

<sup>12</sup>Una noción de "tema" como el producto general remanente después del análisis del texto literario, es presentada por Georges Leroux, "Du topos au theme", *Poétique* (París) N° 64 (1985) pp. 445-454.

<sup>13</sup>Sobre la formación literaria de Baldomero Lillo, Armando Donoso ha escrito: "Leía todo lo que caía en su poder, desde las fabulosas y disparatadas aventuras de Rocambole, hasta las novelas de Julio Verne y Mayne Reid. Un día, por una de esas extrañas casualidades que suelen decidir de ciertos destinos, el modesto jefe de la pulpería del 'Buen retiro' compró al azar, en una librería de Concepción, tres libros: *La casa de los muertos*, de Dostoyewski, *Germinal*, de Zola, y *Humo*, de Tourgueneff. A partir de ese instante dejó de leer a los Julio Vernes, Dumas y Rocamboles habidos y por haber, y su gusto literario se encauzó dentro del más perfecto método estético". Armando Donoso, "Baldomero Lillo", en *Los nuevos, la joven literatura chilena* (Valencia: F. Sampere y Co. Editores, 1912), p. 34.

Algunas relaciones generales entre Lillo y Zola han sido estudiadas por Ruth Sedgwick en "Baldomero Lillo y Emil Zola", *Revista Iberoamericana* 7, N° 14 (1944) pp. 321-328.

Creo que Zola enseñó a Lillo y a toda su generación a expresar una denuncia social por medio de una obra narrativa cuidadosa y finamente compuesta. En efecto, Emil Zola se erguía hacia fines de siglo como el maestro, el modelo de una forma de expresión, como antes suyo lo habían sido Hugo y Balzac. La presencia de tales códigos paradigmáticos es clara a través de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. En este sentido el relato de Lillo no está meramente siguiendo un vigente modelo francés; es precisamente el prestigio de ese modelo el que autorizaba el tratamiento de asuntos tan inusuales en la narrativa, como la existencia dinámica de las clases proletarias. Es la obra de Zola la que ha instituido este grupo social en la ficción, y ha dignificado su tratamiento al representarlo en un estilo serio y elevado, según las palabras de Erich Auerbach<sup>14</sup>.

Siguiendo los postulados anteriores, la transformación textual obedece igualmente a una motivación social: el autor escribe no sólo con fines literarios, sino que también en beneficio de una clase social oprimida. De modo que las más actuales formas literarias de sus días son utilizadas para contribuir a la causa del cambio en una sociedad que, en los umbrales del siglo XX, mantenía a las fuerzas de trabajo en una inaceptable condición de abuso y explotación. Como una alegoría del cuento podría decirse que el río de la historia, considerando la historia —en perspectiva decimonónica— como el progreso humano, se ha estancado en las minas; pero que el río de la muerte, el río vertical de la muerte, mantiene corriendo sus negras aguas.

Conviene no perder de vista un hecho básico: es el lenguaje el medio a través del cual aquellas aspiraciones se alcanzan; es a través de la adecuación del lenguaje al código estético naturalista que el mensaje se hace concreto. Por ejemplo, en el discurso de los naturalistas es común la comparación del ser humano con el animal; en el cuento ese símil es frecuente: Pablo es una "bestezuela" y su padre es descrito en un

<sup>14</sup>Sobre la sorpresa causada por el tratamiento que Emil Zola dio al tema proletario, Erich Auerbach dice: "Entre los enemigos suyos a quienes sacaba de quicio lo repugnante, sucio y obscuro de su arte, había muchos, sin duda, que consideraban el realismo grotesco o cómico de épocas anteriores, e incluso sus representaciones más toscas o amorales, con indiferencia y hasta con gusto. Lo que los llenaba de irritación era más bien la circunstancia de que Zola no presentaba en modo alguno su arte como de 'estilo bajo' o siquiera cómico; casi cada línea suya revela que todo lo que dice lo dice con la mayor seriedad y sentido moral, que el conjunto no es un pasatiempo o un capricho artístico, sino la imagen verdadera de la sociedad de la época, tal como él, Zola, la ve, y tal como pide al público que la vea en estas obras". *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. trad. de I. Villanueva y E. Imaz (México: Fondo de Cultura Económica, 1979) p. 479.

momento “revolviéndose como un reptil”; y el minero, en general, actúa “como el potro resabiado que se estremece tembloroso a la vista de la vara...” (p. 50). Y como se ha dicho ya que la mina es llamada “monstruo insasiable”, el narrador prefiere, para referirse a la actividad de los mineros, no el verbo “trabajar”, sino “atacar”, “luchar”, “acribillar”.

Otro medio del cual se vale el código de la estética naturalista para poner de manifiesto la explotación socioeconómica en que viven las clases trabajadoras, es la codificación del obrero: Pablo es conducido a la mina a esa temprana edad pues debe reemplazar a su padre quien, con poco más de cuarenta años, es ya una cosa inservible: “cada día se acercaba más al fatal lindero que una vez traspasado convierte al obrero viejo en un trasto inútil dentro de la mina” (p. 50); “...de aquella labor inmensa sólo le restaba un cuerpo exhausto que tal vez muy pronto arrojarían de la mina como un estorbo...” (p. 53). La voracidad capitalista, ampliamente documentada en Hispanoamérica, reducía a los trabajadores a meros objetos; en muchos de la literatura naturalista se presencia cómo los hombres pierden su condición de tales forzados por la situación socioeconómica.

Este es otro símil (obrero = cosa) que abunda en las páginas de *Germinal* y, a no dudarlo, expresa también una experiencia vital del autor chileno en las minas del carbón. En el relato, ese obrero con un poco más de cuarenta años ha sido privado no sólo de su condición de hombre, sino aun de su condición de padre.

Como se ve, “La compuerta número 12” se ha desplazado desde sus supuestos modelos originales hacia un tópico social; y en este sentido debe entenderse como una contribución de su autor a la causa de la justicia social, como un aporte patriótico. Este es otro de los grandes principios admirados por Emil Zola: desestimando a los escritores románticos, había escrito que “ellos han hecho del patriotismo una pura cuestión retórica”, y que los auténticos patriotas eran los escritores naturalistas, “esos que querían una Francia libre, grande en su cultura así como en su situación socioeconómica”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup>En una de las varias consideraciones de Zola sobre los autores precedentes, escribió: “Conduzcamos, pues, a nuestra juventud hacia los sabios, y no donde los poetas, si queremos tener una juventud viril. La demencia del lirismo no genera más que locuras heroicas; y necesitamos soldados sólidos, sanos de espíritu y de cuerpo, marchando matemáticamente a la victoria. Considerad la música de los retóricos; pero que sea en el claro entendido que es simplemente una música. Nosotros somos los verdaderos patriotas, nosotros que queremos una Francia sabia, desembarazada de las declamaciones líricas; grande por la cultura de verdad, aplicando la fórmula científica en cada cosa, en

Ni en Zola ni en Lillo hay una denuncia adscrita en algún credo particular; en ambos casos se trata de un tributo individual a los muchos hombres y mujeres de las clases trabajadoras, recreados ahora como caracteres literarios protagónicos. Era preciso que las vidas de estos grupos sufrientes fuese conocida por el resto de la ciudadanía; así, la literatura se transforma en el escalpelo capaz de abrir la visión de los lectores. Esta no es una actitud ingenua, puesto que Zola había reconocido que la literatura no puede cambiar una situación social, pero, en cambio, puede alertar a los legisladores, a aquellos que tienen la responsabilidad de dar a la sociedad el rostro humanizado que anhelan los naturalistas.

Baldomero Lillo parece bien consciente de esa limitación de la palabra escrita; es por esto que busca especial efectividad para su mensaje por medio de las imágenes, las figuras y la organización toda de su relato; es la necesidad de fortaleza para su breve obra lo que le guía a narrar algo más que un simple acaecer diario. La presencia de los textos paralelos, implícita o explícita, hace su palabra más eficaz y más autorizada.

Si *Germinal* y la Comedia aparecen, sobre todo, como formantes de la estructura del relato, la fuente final a la que recurre incide más bien en la conclusión básica de "La compuerta número 12". Y esa es nada menos que la Biblia, en uno de cuyos más populares y conocidos pasajes un padre expone al sacrificio a su querido hijo. Entonces intervino la mano de Dios y el niño resultó ileso; pero en este mundo de los obreros la justicia de Dios está ausente, y la joven víctima parece destinada a la muerte. Ahora los amos de la tierra no conciben piedad por sus semejantes, menos aún por sus trabajadores. El corto título del cuento debe leerse también como sinónimo de un lugar ritual de sacrificio a los nuevos amos del mundo.

Inmerso en una sociedad católica como era la sociedad chilena finisecular, las conclusiones implícitas en el relato pueden parecer irreverentes; pero este no es más que un problema de perspectiva porque el sacrificio del niño concreta la paradoja de un texto que puede ser leído de dos maneras: como una denuncia activa o como un lamento desesperanzado; o como Auerbach ha dicho de *Germinal*, un texto que "causó disgusto y horror, pero también, en el lado de una minoría nada despreciable, gran admiración"<sup>16</sup>.

---

política como en literatura, en la economía social como en el arte de la guerra". Emil Zola, "Lettre a la Jeunesse", en *Le Roman Experimental*. Ed. de Maurice Le Blond y Eugene Fasquelle (Paris: Francois Bernouard, (1928) p. 84 (traducción nuestra).

<sup>16</sup>E. Auerbach, *Mimesis*, p. 478.

Desde una u otra perspectiva, el efecto final de la lectura es punzante porque, debido sobre todo a esta mención textual, la conclusión del relato contradice a la palabra de la Biblia: el infanticidio es inaceptable bajo cualquier condición.

Independientemente del efecto final sobre el lector, es obvio que la comparación con el pasaje bíblico dignifica los sufrimientos de los mineros; obreros que el discurso naturalista supo convertir en héroes. Así, al integrar en su relato el contexto zolaciano, Lillo otorga un importante crédito moral a los grupos proletarios y, sobre todo, inserta su caótica existencia cotidiana en las coordenadas del sufrimiento humano.

El altar de Abraham recreado en las oscuras profundidades de una mina de carbón en el sur de Chile, despliega una significación social más allá de la simbólica comentada: es en este ritual de la explotación y el abuso donde están muriendo los hijos de la clase obrera; tal es el destino que espera al surgiente proletariado industrial del país. Esta severa denuncia es aún más fuerte considerada desde una perspectiva histórica; los obreros parecen existir fuera de la historia; han sido abandonados al margen de la libertad y el progreso, valores ambos que tan profundamente inspiraron las gestas del siglo XIX. Y permaneciendo en ese limbo, las clases obreras existen simplemente como muertos vivientes, en un encierro sin esperanzas.

Si el pueblo de Israel —retornando al símil de Abraham y su hijo— estaba destinado a florecer, desde que se impide el sacrificio de Isaac, los mineros se ven condenados a la degradación y a la muerte.

La última palabra del cuento es "libertad". En la concepción cristiana del hombre, el hombre es libre; de acuerdo a su libre albedrío, él puede escoger el camino de su vida. Su libertad debe conducirlo a la salvación, pero si desperdicia esa libertad por ir en contra de las leyes de Dios, se hace culpable y un día será juzgado y condenado al fuego eterno. Qué lejos está este de ser el caso de los obreros, chilenos o franceses, ya que desde esta perspectiva literaria aparecen como un grupo de condenados que, sin embargo, no han faltado a las leyes de Dios; su pecado es simplemente su pobreza, su condición de trabajadores del carbón<sup>17</sup>. Este sistema de explotación laboral condena a los hombres en vida, por medio de amarras bien concretas y en sitios bien

<sup>17</sup>Seguimos muy de cerca, en esta parte, las ideas expuestas en el excelente artículo de Leonidas Morales sobre los relatos de Lillo. Además de un fino análisis formal, el crítico ofrece una serie de líneas simbólicas de interpretación de esa narrativa. Leonidas Morales, "Seis cuentos de Baldomero Lillo", *Estudios Filológicos* (Valdivia) N° 2 (1966) pp. 63-101.



conocidos; de aquí nace otra de las conmovedoras conclusiones del relato: el infierno recreado por Lillo es fácilmente identificable por cualquier lector de su época, existe allí en las costas del poblado de Lota, en el sur de Chile, sin avergonzar a nadie, en medio de la indiferencia general.

Acaso sea este el logro más alto del autor: el artista dispuesto a recrear un infierno como espacio histórico debe presentarlo en duración indefinida, mostrando los nuevos horrores generados por el hombre, hasta un punto en el cual el lector sienta la desesperación que imponen sus sufrimientos y, por virtud de una reacción dialéctica, y como parte medular de su experiencia receptiva, nazca en él el deseo del reestablecimiento del orden perdido.

La literatura naturalista también se impuso entre sus metas, directa o indirectamente, remecer la conciencia de una burguesía demasiado satisfecha de sus crecientes éxitos comerciales y poco solidaria con el resto de la sociedad.

El naturalismo le otorgó al gran tema de la libertad, esa dimensión económica que no habían sospechado los románticos. La libertad como propósito de vida se plasma de varias maneras: en conocimiento, por ejemplo, como ocurre en el caso de *La Divina Comedia*; en ansias independentistas como se lee durante el romanticismo; o como un simple pedazo de pan o unos centavos más de salario, como en *Germinal* o en "La compuerta número 12". En común está la lucha del hombre por alcanzar sus valores y, más allá, el oficio de un escritor bien consciente de su compromiso con la literatura y con la sociedad.