



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

Entre la luz y la sombra: elementos de depredación en los personajes y el ambiente minero en cuatro cuentos de *Sub terra* de Baldomero Lillo

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

PRESENTA:

Brenda Susana Maldonado Ramos

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Verónica Hernández Landa Valencia



Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México
2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A los "proscritos de la luz y del aire" como los denominó Baldomero Lillo;
a los "caras negras" como los nombró Víctor Jara.*

*"A pesar de lo que digan
No me olvido, compañero,
De que el pan que me alimenta
De que el pan que me alimenta
Siempre será pan ajeno."*

Isabel Parra

*“Cuando vide los mineros dentro de su habitación
Me dije, mejor habita en su concha el caracol
O a la sombra de las leyes el refinado ladrón
Y arriba quemando el sol.”*

Violeta Parra

*“Voy
Vengo
Subo
Bajo
Todo para qué
Nada para mí
Minero soy
A la mina voy
A la muerte voy
Minero soy*

*Abro
Saco
Sudo
Sangro
Todo pa'l patrón
Nada pa'l dolor
Minero soy
A la mina voy
A la muerte voy
Minero soy...”*

*“Canción del minero”
Víctor Jara*

AGRADECIMIENTOS

A mi madre: por escucharme con atención desde mis primeras palabras, por acercarme a las letras y por compartirme su pasión por los libros.

A mi padre: porque siempre tiene una broma, una sonrisa, un abrazo y una canción para mí.

A mis padres: por caminar a mi lado en todo momento, por enseñarme a disfrutar cada etapa de la vida, por su apoyo incondicional y, sobre todo, por su amor imperecedero. A ustedes, con todo mi cariño y respeto, porque son lo más genuino que poseo.

A la Dra. Verónica Hernández Landa, mi maestra y asesora, por guiarme pacientemente con la luz de su inteligencia entre las oscuras vetas e intrincadas galerías de este largo yacimiento literario.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1.- EUROPA EN EL SIGLO XIX	13
1.1 INDUSTRIA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA	13
1.2 EL POSITIVISMO	17
1.2.1 LO POSITIVO Y EL MÉTODO CIENTÍFICO.....	18
1.2.2 LA LEY DE LOS TRES ESTADOS.....	19
1.2.3 EL INDIVIDUO Y SU MEDIO	21
1.3 <i>El origen de las especies</i> y la selección natural	23
1.3.1 DARWINISMO SOCIAL.....	27
1.4 EL MÉTODO EXPERIMENTAL DE CLAUDE BERNARD	30
CAPÍTULO 2.- EL NATURALISMO (PRIMERA PARTE)	34
2.1 ANTECEDENTES LITERARIOS.- ROMANTICISMO	34
2.2 ANTECEDENTES LITERARIOS.- REALISMO	37
2.3 CRÍTICA LITERARIA DE HIPPOLYTE TAINÉ	41
2.4 <i>La novela experimental</i> y el nacimiento del naturalismo	43
2.4.1 CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO NATURALISTA	49
2.4.2 EL CUENTO NATURALISTA	55
2.4.3 ÉMILE ZOLA.- EL PADRE DEL NATURALISMO	60
2.4.3.1 <i>Germinal</i> : una novela proletaria	66
CAPÍTULO 2.- EL NATURALISMO (SEGUNDA PARTE)	79
2.5 POSITIVISMO EN HISPANOAMÉRICA	79
2.5.1 POSITIVISMO EN CHILE.....	82
2.6 PANORAMA DE LA MINERÍA EN CHILE	84
2.7 NATURALISMO EN HISPANOAMÉRICA Y CHILE	88
2.7.1 BALDOMERO LILLO	97
2.7.2 INFLUENCIA DE <i>Germinal</i> en <i>Sub terra</i>	100
CAPÍTULO 3.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE CUATRO CUENTOS DE <i>SUB TERRA</i>	103

3.1 JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA	103
3.2 LA NARRATIO.....	104
3.2.1 EL GÉNERO CUENTÍSTICO.....	106
3.2.2 PERSPECTIVA, FOCALIZACIÓN Y NARRADOR.....	107
3.3 LA INVENTIO	110
3.3.1 CONSTRUCCIÓN DE LOS ARGUMENTOS DESDE LOS <i>TOPOI</i>	110
3.3.1.1 CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES.....	111
3.3.1.2 CONSTRUCCIÓN DEL AMBIENTE MINERO	115
3.4 LA DISPOSITIO	120
3.5 LA ELOCUTIO.....	125
3.5.1 EL ORNATO	127
3.5.1.1 FIGURAS	128
3.5.1.2 TROPOS	131
3.6 “LOS INVÁLIDOS”	135
3.7 “LA COMPUERTA NÚMERO 12”	148
3.8 “EL GRISÚ”	155
3.9 “EL CHIFLÓN DEL DIABLO”	165
CONCLUSIONES.....	174
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	179

INTRODUCCIÓN

Sub terra, antología de cuentos del escritor chileno Baldomero Lillo, fue publicada en 1904. Debido a su cercanía con el siglo XIX comparte características con la literatura de esa época, específicamente con el Naturalismo francés.

Los cuentos de *Sub terra* producen como primera impresión un cierto fatalismo que se vincula con una sensación de desesperanza. Esto se debe a que Lillo narra con crudeza distintos hechos del ambiente minero, presenta personajes de escasa construcción psicológica, con características animalizadas, actitudes depredadoras y vidas determinadas por el agobiante trabajo en las minas. El lenguaje burdo y las descripciones tomadas de un simple ejercicio de observación, no se deben a una pobreza estilística o a menguadas técnicas narrativas, sino que forman parte del posicionamiento naturalista del autor.

El Naturalismo surge bajo un panorama desolador en Europa, a causa de crisis financieras y revoluciones obreras desencadenadas por el ascenso de la burguesía; esto coincide con la publicación del *Manifiesto del Partido Comunista* en 1848, elaborado por Marx y Engels. De igual forma, el siglo XIX se caracterizó por ser el periodo de los grandes postulados y descubrimientos científicos que reforzaban las ideas de progreso y desarrollo social. De acuerdo con Julián Pacho, algunos de estos rasgos son:

[...] incremento e innovación, que se juzgan espectaculares, de los bienes disponibles mediante la producción industrial; aparición de nuevos medios de transporte y comunicación; proliferación de las grandes ciudades y transformación de la vida urbana; control de las enfermedades infecciosas y ascenso demográfico sin precedentes. Éstos son parte de los frutos de una revolución industrial y tecnológica que está transformando los modos de vida y los límites ancestrales, físicos, de las relaciones humanas.¹

Como vemos, el siglo XIX estuvo lleno de revoluciones sociales, tecnológicas, industriales y científicas; este último aspecto, el de la ciencia, fue uno de los más influyentes en las ideologías decimonónicas, debido a que se creía fervientemente que el conocimiento podía profundizar e intervenir en la naturaleza exterior, pero sobre todo en la humana, tanto en sus aspectos físicos y psíquicos, como en los culturales y

¹ Pacho, Julián, *Positivismo y Darwinismo*, Ediciones Akal, pp. 5-6.

sociopolíticos.² Este es el caso de las ideas positivistas y darwinistas.

El positivista Auguste Comte y el naturalista Charles Darwin consideran que el análisis científico se debe limitar a los objetos de la experiencia porque no se puede especular sobre la esencia de las cosas; lo que sí es posible conocer son las leyes que regulan a la naturaleza. En suma, estos teóricos científicos, cada uno desde sus postulados, sostiene que sólo se alcanza el conocimiento a través del método científico, de la observación y la experimentación. El primero se interesa por aplicar el conocimiento científico al progreso social y el segundo procura visibilizar las determinantes biológicas y ambientales que rigen el comportamiento del reino animal. Estas ideas influyen en el fisiólogo Claude Bernard, cuyos planteamientos se constituyen en la base de la teoría de la novela experimental de Émile Zola.

Este es el contexto del Naturalismo, que, como otras corrientes literarias, surge con la intención de romper con la tradición estética anterior, en este caso, con el Romanticismo, cuyas tendencias se apartaban de la realidad y escondían, a través de su exacerbada exaltación de sentimientos, la realidad física y social. Por ello, el Naturalismo toma una actitud de activismo y solidaridad social, tomando como principal base teórica a la ciencia.

La figura más representativa del Naturalismo es Émile Zola, novelista francés que estableció los lineamientos de esta corriente en distintos ensayos, principalmente en *La novela experimental*, en el que propone a la ciencia como punto de partida para la creación literaria. De Claude Bernard recupera el principio de observación de los hechos sociales —las relaciones físicas y sociales del ser humano—, como sujetos a las leyes naturales, es decir que, los fenómenos naturales determinan la vida y la alejan de caprichos arbitrarios y azarosos. Zola declara que “hay un determinismo absoluto para todos los fenómenos humanos.”³

El Naturalismo puede ser considerado como un movimiento literario pesimista o “fatalista”, debido a que pinta las miserias y tristezas de la vida, específicamente de

² Cf., *ibid.*, p. 6.

³ Zola, *op. cit.*, p. 57.

ciertos sectores sociales; es una corriente que no acepta el libre albedrío y trata al hombre como “una máquina animal que actúa bajo la influencia de la herencia y de los ambientes...”⁴. Sin embargo, esto no es otra cosa que el resultado de la observación de la realidad. El escritor naturalista lleva a cabo una sociología práctica, va más allá de problemas particulares o de tragedias individuales y representa un mundo de dimensión colectiva. La literatura naturalista funciona como un estudio fisiológico y experimenta con los fenómenos de las clases más desprotegidas para demostrar las manifestaciones viciosas e instintivas de los seres humanos.

En lo que respecta a las manifestaciones del Naturalismo en Hispanoamérica, Sabine Schlickers afirma que esta corriente “saca a la luz enfermedades invisibles y contagiosas, detecta actos de simulación y ahonda en la vida íntima de unos personajes supuestamente degenerados que resisten las medidas disciplinarias del Estado moderno.”⁵ Aunque su estudio se centra en la novela, estas mismas observaciones se pueden aplicar al cuento.

Referente a *Sub terra*, es preciso evidenciar que su hipotexto es *Germinal* de Émile Zola. La novela se publica en 1885 y la antología de cuentos en 1904. Ambas obras giran alrededor de la explotación minera y comparten grandes similitudes entre el ambiente, los personajes e incluso entre ciertas escenas. A pesar de ello, existe una diferencia fundamental, pues según Ruth Sedgwick, Zola cumplió con su objetivo de ser un escritor-observador, puesto que visitaba minas para estudiar su comportamiento, tal como lo haría un científico⁶; mientras que Lillo vivió alrededor de 30 años en los pueblos mineros del sur de Chile, lo que no sólo lo convirtió en un observador, sino también en un experimentador, lo que posiblemente aporta autenticidad y realismo a la obra del chileno.

A simple vista, el estilo de Lillo es humilde y limitado, sin embargo, su lenguaje va acorde con la temática de sus cuentos y se apega a los principios descriptivos y

⁴ Zola, *op. cit.*, p. 68

⁵ Schlickers, Sabine, *El lado oscuro de la modernización: estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Vervuert, p. 9.

⁶ Sedgwick, Ruth, “Baldomero Lillo y Émile Zola” en *Revista Iberoamericana*, p. 323.

deterministas del naturalismo, a los que añade ciertos matices retóricos. El hecho de que el género narrativo que utiliza sea el cuento en lugar de la novela, le permite establecer situaciones de fuerte impacto. Así plantea desde el principio un escenario en conflicto a través de la descripción del espacio hostil. Da a conocer a los personajes, de quienes no vemos el proceso de degradación, sino que los conocemos cuando sus condiciones de vida ya están en conflicto y determinadas por los tratos y hábitos animalizados. El embrutecimiento de los personajes se dibuja por medio de metáforas que aluden a su animalidad, mientras que la mina contribuye al recrudescimiento de su estado. Lillo lleva a cabo juegos metafóricos con la luz, la sombra, el interior y exterior de la mina para denotar la condición agobiante de los mineros. Conforme se desenvuelve el cuento, puntualiza la pesadez de la problemática, mantiene la misma línea deshumanizada y concluye con el golpe final del pesimismo y la desolación.

Lillo se adhiere a la idea naturalista que visibiliza al medio como factor que condiciona y determina la vida de los personajes; su vínculo con la mina se enuncia con elementos metafóricos que sugieren actitudes animalizadas o bestiales, lo que convierte al ambiente minero en un lugar apto para la depredación.

El estudio de la obra de Baldomero Lillo es necesario debido a que el autor es poco conocido en México; asimismo, se requieren más trabajos que ayuden a comprender las características del Naturalismo en Hispanoamérica, una corriente que se modificó de acuerdo con las necesidades del continente y de cada país en el que se desarrolló.

En cuanto a la crítica que existe en torno a los cuentos de Lillo, generalmente está encaminada a la relación con el contexto minero en Chile y a la denuncia social presente en sus cuentos. Se han estudiado los personajes y el espacio, pero bajo la perspectiva de la identidad chilena o de acuerdo con las semejanzas y diferencias entre *Germinal* y *Sub terra*. En este sentido, el presente trabajo busca profundizar en el conocimiento de la obra tomando en cuenta la depredación, no como un elemento aislado, sino como parte de las teorías científicas que se originaron en el siglo XIX, y como un elemento propio del determinismo social y biológico, que incide directamente

en la configuración de los personajes y del ambiente execrable y sin salida.

Relativo a la selección del *corpus*, debemos aclarar que elegimos la primera edición de *Sub terra*, debido a que fue la primera obra publicada de Lillo, y en ella es más fácil percibir el influjo de los discursos extraliterarios del siglo XIX, además de que fue la forma en la que se dio a conocer en el mundo literario. Esta primera edición consta de ocho cuentos, de los cuales hemos elegido cuatro: “Los inválidos”, “La compuerta número 12”, “El grisú” y “El Chiflón del Diablo”, que se desarrollan fundamentalmente dentro de la mina, es decir, en estos cuentos existe un mayor vínculo entre el espacio, particularmente opresivo, y los mineros.⁷

Consideramos la obra de Lillo como parte de la literatura hispanoamericana que no ha recibido la suficiente atención; sus cuentos siguen abiertos a la riqueza de la interpretación, al análisis y a la crítica. Patricia Espinosa afirma que en Lillo existe una mirada horrorizada: “el horror es aquí el aspecto de la miseria, su cara desnuda, y no la defensa de la élite. Este gesto inédito abre las percepciones respecto al otro-miserable, desligándolas de la causal moral, para llevarlas al plano de la injusticia social.”⁸. El trabajo de Lillo es una aportación fundamental para las letras hispanoamericanas; no sólo revela un gran valor estético, sino que también manifiesta, con desnudez y crudeza, el embrutecimiento y la marginalidad del mundo minero, lo cual, contribuye a una crítica social que permite la reflexión sobre los problemas que rebasan al individuo, así como constituye una denuncia hacia las desigualdades sociales.

En este trabajo nos acercamos a la obra de Lillo a través de la siguiente hipótesis: El determinismo en los cuentos seleccionados de *Sub terra* se manifiesta a través de la relación depredadora entre los personajes y el ambiente minero, expresada por medio de tropos y figuras que denotan animalización, bestialidad y cosificación en los personajes, acordes con la descripción de un espacio hostil que condiciona sus vidas a

⁷ Los demás cuentos no fueron seleccionados por los siguientes motivos: “El pozo” y “Caza mayor” se desarrollan exclusivamente en el exterior, con una relación prácticamente nula con la mina; “El pago” tiene elementos oníricos que podrían considerarse modernistas y “Juan Fariña” se asemeja más a una leyenda, debido a que presenta ciertas características sobrenaturales, por lo que cuenta con otras cualidades no precisamente naturalistas.

⁸ Espinosa, Patricia, “La visualización del otro como parte del proceso de construcción de la identidad en *Sub terra* de Baldomero Lillo” en *Aisthesis*, p. 132.

una lucha por la supervivencia.

Para el análisis de los textos utilizamos la Retórica, debido a que es una disciplina integral que abarca todos los elementos del discurso, en este caso, de la narrativa, además de que permite reconstruir el sentido del texto de acuerdo con su horizonte de producción, así como la tesis subyacente a los textos en concordancia con los presupuestos naturalistas. Complementamos el análisis con algunos recursos de Narratología.

Esta investigación se desarrolla de lo general a lo particular. Primero se explica el contexto del siglo XIX, con el fin de conocer el hecho retórico en el que se desarrolló el Naturalismo. Debido a que las posturas científicas de la época jugaron un importante papel en la estética naturalista, retomamos las teorías de Darwin, específicamente *El origen de las especies*. Atendemos también a las teorías sobre el darwinismo social para entender cómo las posturas biológicas invadieron distintos ámbitos de la cultura y cómo se modificaron para su aplicación a lo social, esto con el objetivo de apoyar nuestra hipótesis sobre la depredación entre los personajes y el espacio.

Del mismo modo, explicamos las ideas de *El método experimental y otras páginas filosóficas* de Claude Bernard, porque es la fuente directa de Émile Zola para justificar *La novela experimental*, es decir, la poética del Naturalismo. Es importante aclarar que Zola es un autor fundamental para esta investigación e incluso realizamos un breve análisis de su novela *Germinal*, debido a la influencia que tuvo en *Sub terra*.

Para entender el desarrollo de este movimiento literario en Hispanoamérica, primero hacemos una revisión general de lo que es el Naturalismo, sus características y propuestas estéticas tanto en Europa como en el nuevo continente hispano, después pasamos al hecho retórico en el que surgió *Sub terra*. Posteriormente nos centramos en la obra de Lillo, considerando la crítica existente sobre su trabajo para abrir paso al análisis de los personajes y el espacio de los cuatro cuentos elegidos. Para ello hacemos uso de la Retórica y sus fases de la elaboración del discurso: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Asimismo, nos apoyamos en *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel, puesto que su enfoque narratológico se adapta más al tipo de análisis que realizaremos.

CAPÍTULO 1.- EUROPA EN EL SIGLO XIX

1.1 INDUSTRIA, CIENCIA Y TECNOLOGÍA

En el siglo XIX surgieron grandes cambios ideológicos, tecnológicos y científicos que marcaron una profunda brecha en el pensamiento humano. La Revolución Francesa y la Revolución Industrial, a pesar de haber surgido en el siglo anterior, influyeron directamente en las transformaciones decimonónicas. La industria reemplazó el trabajo en el campo, y trajo consigo el crecimiento demográfico en las ciudades y la consolidación de las clases sociales: la burguesía minoritaria y el creciente proletariado.

Uno de los acontecimientos más importantes para Europa entre 1830 y 1880, fue la introducción del ferrocarril, pues facilitó el crecimiento de la vida industrial y contribuyó a la producción y distribución de acero barato. Asimismo, el carbón se convirtió en el principal combustible, su producción mundial aumentó el 60%, por lo que las minas del carbón despuntaron durante este período.⁹ La consolidación del capitalismo a través de la expansión industrial y comercial, orilló a las potencias a llevar a cabo procesos de explotación en otros países, esto aumentó la necesidad de mercados y materias primas, principalmente de hierro, carbón y petróleo. Debido a las tendencias expansionistas, a finales del XIX, un quinto de la superficie de la tierra y una décima parte de sus habitantes, quedaron comprendidos en los dominios de los conquistadores europeos, quienes ya proyectaban su larga sombra sobre el mundo.¹⁰

El progreso se vio reflejado a través del perfeccionamiento tecnológico y la producción en masa, lo que contribuyó a la prosperidad material. El acelerado industrialismo y el aumento de centros fabriles fomentaron el crecimiento de la clase trabajadora, lo que originó la creación de los primeros sindicatos, de órdenes fraternales y cooperativas, impulsados también por la publicación del *Manifiesto del Partido Comunista* en 1848, por Marx y Engels. El sector obrero, principalmente en Gran Bretaña y Francia, se unió para llevar a cabo demandas y negociaciones colectivas

⁹Cf., Hearder, Harry, *Europa en el siglo XIX: Desde 1830 hasta 1880*, Aguilar, pp. 76, 86.

¹⁰Bruun, Geoffrey, *La Europa del siglo XIX*, F.C.E., p. 171.

directamente con los patronos e incluso lograron llevar sus exigencias al campo de la política. Esto los condujo a adquirir conciencia de clase, con lo que obtuvieron algunas victorias, como mejoras salariales, regulación y disminución de la jornada laboral y el derecho a huelga. A pesar de lo ganado, los obreros no se vieron particularmente beneficiados con el creciente progreso:

[...] la capacidad productiva del trabajador, por término medio, gracias a las máquinas aumentó más rápidamente, y la riqueza que correspondía al patrono capitalista se acrecentó más aprisa todavía. El trabajador industrial, cuyos esfuerzos eran esenciales para la producción, estaba convencido de que no recibía una parte justa de los beneficios y ganancias que el mecanismo de la industria había producido.¹¹

La clase trabajadora aún necesitaba prepararse para adquirir una completa conciencia sobre sí misma, además, tenía como desventaja: el que no le pertenecían los medios de producción y finalmente debía vender su mano de obra. El apoyo a la propiedad privada y el exceso de riqueza mal distribuida, favorecían la desigualdad económica, por lo que una gran cantidad de obreros continuaba laborando en condiciones deplorables y por desgracia, algunas de sus actividades fueron sustituidas por máquinas, lo que terminó por deshumanizar la división del trabajo.

En contraste, Europa alcanzó la cumbre de su poder económico, político y cultural debido a la concentración de capital y de industria, así como al desarrollo tecnológico, lo cual permitió el desenfrenado crecimiento del imperialismo. La sociedad europea quedó fascinada ante sus maravillas tecnológicas y científicas:

[...] incremento e innovación, que se juzgan espectaculares, de los bienes disponibles mediante la producción industrial; aparición de nuevos medios de transporte y comunicación; proliferación de las grandes ciudades y transformación de la vida urbana; control de las enfermedades infecciosas y ascenso demográfico sin precedentes. Éstos son parte de los frutos de una revolución industrial y tecnológica que está transformando los modos de vida y los límites ancestrales, físicos, de las relaciones humanas.¹²

En la segunda mitad del siglo XIX se advirtió más claramente el fortalecimiento del capitalismo industrial; con ello avanzaron las creencias que legitimaron ese nuevo sistema económico: las ideas de progreso y desarrollo de la ciencia. Se abrió paso a la

¹¹*Ibid.*, p. 161.

¹²Pacho, Julián, *op. cit.*, pp. 5-6.

edad industrial que cautivó al hombre occidental y que consolidó un orden social encabezado por la burguesía triunfante.

Los conceptos de progreso y evolución estaban en el aire desde el Romanticismo, no obstante, esta corriente filosófica y estética partía de una actitud completamente opuesta, basada en:

[...] una honda preocupación por el propio yo, por la experiencia individual y auténtica, espontánea y única, que acompañaba a la materialización o la frustración de esas preocupaciones, y por la expresión imaginativa (“original” y “creativa”) de esa experiencia. En el curso de la empresa romántica, de sus luces y sombras, había momentos para el deseo y para la culpa, para la satisfacción y el remordimiento, para el tormento y el éxtasis, para el tedio y el entusiasmo. Y todo lo dominaba la idea de lo inalcanzable.¹³

El Romanticismo es la última visión idealista del siglo y se caracterizó por un anhelo individual de libertad donde el sueño, la soledad y la melancolía fueron los medios ideales para conseguir la interiorización del “yo”. El Romanticismo fue un llamamiento a la imaginación, a la pasión y a lo heroico. El romántico buscaba lo sublime, lo etéreo y la emancipación del espíritu. Luchaba en pro de su individualidad y reivindicaba su libertad, sin descuidar los problemas del ser y los aspectos del alma humana.

Aunque el Romanticismo busca la verdad, se complace en sobrepasar la realidad, y efectúa esa trascendencia por medio de la superabundancia de su imaginación, por la necesidad metafísica y, en fin, por la exaltación del sentimiento, es decir, por el lirismo.¹⁴

Los románticos consideraban que, cultivando la sensibilidad espiritual por medio de la imaginación y el ensueño, llegarían a la verdad. En contraste, los hombres de ciencia, positivistas y realistas eran prácticos y concretos; no buscaban la trascendencia espiritual, porque no era algo tangible ni se podía comprobar a través de un método, perseguían la satisfacción de las necesidades básicas e inmediatas. El nuevo mundo vertiginoso los hizo abandonar la búsqueda de la verdad absoluta y rechazar las ensoñaciones e ideas metafísicas que no permitían resultados concretos.

Todas las ciencias existentes experimentaron un gran progreso, a la vez que surgieron ramas nuevas y especializaciones de mayor profundidad. El enorme adelanto científico está relacionado con la consolidación del mundo

¹³Briggs, Asa y Clavin Patricia, *Historia contemporánea de Europa (1789-1989)*, Crítica, pp. 176-177.

¹⁴Picard, Roger, *El Romanticismo Social*, F.C.E., p. 36.

burgués que acentuaba la vocación por un ascenso en el nivel de vida y por el deseo de comodidades y placeres. Pero la ciencia no sólo adquiere este desarrollo por una finalidad práctica; influyen también la mentalidad finisecular de lograr todos los conocimientos y dominar intelectualmente el universo.¹⁵

A finales del siglo XIX, el Romanticismo encontró su ocaso con la aparición de la filosofía positivista y el arte realista-naturalista. El arte y el poeta eran los reformadores sociales de la época romántica, en cambio, para el positivismo, el hombre de ciencia era el de las ideas mesiánicas, y era quien traería consigo el progreso. Debido a esto, las humanidades y las artes se vieron subordinadas a las innovaciones científicas, tecnológicas e industriales.

La química y la física dan un giro a través de los descubrimientos de Dalton, Faraday y Mendeléiev, quienes encuentran orden en la materia hecha de moléculas y átomos, cuyas leyes permiten la clasificación de los elementos, lo cual sirvió para visualizar un universo ordenado y concreto que acercó a la humanidad a su lado material. Por otra parte, la bacteriología e inmunología encuentran con Pasteur una verdadera revolución médica: las enfermedades que habían sido mortales ahora podían combatirse y controlarse gracias a la ciencia. Se consolidan la geología histórica, la biología celular con Virchow y la genética con Mendel; estas ciencias permiten que el ser humano se entienda a sí mismo de una manera integral, desde la perspectiva biológica, física y orgánica. En esta misma época Darwin consagra la biología evolutiva, con la que cambia de manera radical la imagen del mundo y del ser humano, pues éste último se reconoce como una totalidad orgánica que pertenece al mundo natural. Asimismo, se sientan las bases de la sociología científica con Saint-Simon y Comte, quien será un parteaguas para la filosofía que primará el resto del siglo: la positivista.¹⁶

La ciencia comenzó a difundirse a través de obras científicas, conferencias y demostraciones, esto llevó al hombre decimonónico a cuestionarse sobre el nuevo papel de las ciencias y las humanidades en la formación y construcción del individuo.

¹⁵Mileo, Norma, "La segunda mitad del siglo" en *El pensamiento europeo en el siglo XIX*, Prometeo Libros, pp. 40-41.

¹⁶*Cf.*, Pacho, *op. cit.*, pp. 11-12.

El pensamiento de la segunda mitad del siglo XIX estuvo dominado por una fe creciente en el orden y en el método científico; se dejó atrás la búsqueda de las esencias metafísicas o románticas, y ahora se buscaban leyes que rigieran cualquier fenómeno para conocer y controlar los procesos naturales y sociales del ser humano y su mundo.

Se creía que los métodos de las ciencias naturales se podían aplicar a cualquier forma de investigación y a casi cualquier fenómeno de la vida cotidiana. En esta época se buscaba:

Crear una ciencia genuina de la política, la sociedad, la economía, la psicología, una ciencia que proporcionara la base para la predicción y la manipulación, era la ambición permanente de muchos intelectuales en el siglo diecinueve y uno de sus más poderosos legados para el siglo veinte.¹⁷

Quien consiguió que las teorías científicas se extendieran a otras disciplinas encargadas del desarrollo natural y social del humano, fue Augusto Comte; su visión positivista impregnó el ambiente decimonónico con la idea de progreso, la cual, apoyada en algunas concepciones evolucionistas del XIX, entendió a la sociedad como una totalidad en ascenso, en donde cada individuo participa para su mejora constante, esto con la finalidad de obtener el verdadero Estado positivo.

1.2 EL POSITIVISMO

El positivismo es una de las principales corrientes filosóficas del siglo XIX, que abarcó gran parte del desarrollo intelectual, cultural y social de la época, y su principal representante es Augusto Comte. Sus orígenes se encuentran en las teorías del filósofo francés Saint-Simon, quien basó su perfil ideológico en los nuevos métodos científicos; propuso partir de datos empíricos para explicar los procesos económicos y sociales, ya que tanto la integridad del ser humano, como la sociedad, debían estudiarse del mismo modo que las ciencias naturales; de esta manera, se podría prever el progreso humano.

En Europa había que restablecer el orden perdido durante las revoluciones de principios de siglo,¹⁸ además de que resultaba necesario comprender y organizar a una

¹⁷Blanning, T.C.W., *El siglo XIX: Europa 1789-1914*, Crítica, p. 165.

¹⁸A finales del siglo XVIII, la revolución política y social en Francia y la revolución tecnológica y económica en Inglaterra, originaron en la Europa occidental la caída de un antiguo orden en la primera mitad del

sociedad que se hizo más compleja debido al desarrollo industrial y la división de clases cada vez más definida; es por eso que la filosofía de Comte obtuvo gran aceptación, ya que proponía una estructura social más sistemática y autoritaria que debía ser dirigida por los nuevos hombres de ciencia. Al igual que su antecesor Saint-Simon, Comte, en su *Curso de filosofía positiva*, afirma que las ciencias sociales y políticas deben determinarse como las ciencias naturales; este es el principal objetivo del positivismo, que transformó la comprensión de la naturaleza de la ciencia y su función sociocultural.

1.2.1 LO POSITIVO Y EL MÉTODO CIENTÍFICO

Es preciso entender la naturaleza del positivismo desde uno de los conceptos fundamentales: *lo positivo*. Este término es para Comte un requisito metodológico que consiste en partir de lo dado, es decir, que se deben dejar a un lado las especulaciones para dar paso a los *hechos positivos* que equivalen a lo útil. Lo positivo es lo real, lo natural y lo accesible a los sentidos externos. El análisis científico debe concentrarse en los objetos de la experiencia, y es aquí donde surge la premisa del positivismo: “no es posible conocer la esencia de las cosas (sean naturales o humanas) y sus (supuestas) causas últimas, pero sí con seguridad y precisión algunas regularidades o leyes de lo que ocurre en el mundo.”¹⁹

La actitud positiva no es exclusiva de los procesos físicos, biológicos o químicos, pues ésta se expandió al resto de las disciplinas humanas; se partía del supuesto de que si se conocían las leyes que rigen el comportamiento de cualquier fenómeno, era posible encontrar los patrones que regulan la naturaleza social. Es entonces cuando Comte

XIX. En 1830 estalló en Francia una revolución que ocasionó el surgimiento de la ola radical democrática y socialista de las clases media y baja. Las diferencias regionales, la estructura social, la individualidad étnica y los elementos religiosos fueron primordiales porque conjugaron cuestiones de orden social, nacional y constitucional. En 1848 Francia vive otra revolución que se extiende rápidamente en la Europa central. Se caracterizó por sus manifestaciones nacionalistas y por la aparición de un movimiento obrero organizado, como consecuencia de la proletarización en las zonas de mayor desarrollo industrial. Gracias a la Revolución de 1848, pareció posible, al menos en un breve periodo, la aplicación de un programa político diseñado a partir de los propios intereses de la clase obrera (*cf.*, Bergeron, Louis, *et. al.*, *La Época de las Revoluciones Europeas 1780-1848*, pp. 251-307).

¹⁹Pacho, *op. cit.*, p. 10.

propone llevar a cabo un método de procedimientos empíricos y sistemáticos en donde la observación y la experimentación se vuelven primordiales.

Nuestro arte de observar se compone, en general, de tres procedimientos diferentes: 1º, observación propiamente dicha, o sea, examen directo del fenómeno tal como se presenta naturalmente; 2º, experimentación, o sea, contemplación del fenómeno más o menos modificado por circunstancias artificiales que intercalamos expresamente buscando una exploración más perfecta; y 3º, comparación, o sea, la consideración gradual de una serie de casos análogos en que el fenómeno se vaya simplificando cada vez más.²⁰

La nueva vía hacia el conocimiento tenía que partir de una investigación metodológica sustentada en reglas comprobables. Al darle prioridad a los procesos de observación y experimentación propios del método científico, no se limitaba a una mera descripción de la realidad, sino que formaba parte de un proceso de transformación social, en el que el empirismo se volvió fundamental para la creación de teorías de carácter formal.

Basado en este mismo método, Comte propone tres medidas o procesos de orden práctico que permiten alcanzar la ley general del progreso. La primera se basa en observaciones históricas sobre el desarrollo del espíritu humano. La segunda se sustenta en una educación positiva que busca intervenir en la naturaleza para el perfeccionamiento de la sociedad. La tercera es donde los hombres civilizados actúan sobre la naturaleza para modificarla a su favor.²¹

En estrecha relación con estas ideas, el positivismo genera una visión evolucionista del espíritu y del conocimiento humano, que deben transitar por distintas etapas de perfeccionamiento para alcanzar el estado “ideal”, del mismo modo en que el individuo atraviesa por diversas fases y edades en su desarrollo biológico.

1.2.2 LA LEY DE LOS TRES ESTADOS

Comte sostiene como una de sus principales premisas que el conocimiento humano es de carácter histórico y progresivo, a esto lo denominó Ley de los Tres Estados, fundamental para entender las bases del positivismo. Esta Ley plantea tres etapas

²⁰Comte, Augusto, *La filosofía positiva*, Editorial Porrúa, p. 47.

²¹*Cf., ibid.*, p. 29.

evolutivas: la *teológica* o *ficticia*, cuando el mundo se concibe con términos religiosos, predomina la actividad del espíritu y domina lo sobrenatural. La segunda etapa es la *metafísica* o *abstracta*, mera transición entre la primera y la última, en ella domina la especulación filosófica. La tercer es la *positiva* o *científica*, en la que la ciencia experimental se convierte en el soporte de todo conocimiento. Los hechos se ligan a leyes generales que buscan explicar el conjunto de fenómenos de la realidad, y las hipótesis deben ser comprobables a través de la observación.²²

Con estas leyes, Comte pensaba en la madurez gradual y constante de la humanidad. Afirmaba que, debido a la naturaleza progresiva del espíritu humano, cada rama del conocimiento estaba obligada a franquear los dos estados previos para acceder al positivo, en donde la humanidad alcanzaría su completa madurez. A la etapa positiva “le corresponde la sociedad industrial. La industria es, en cierto modo, la punta de lanza de la mentalidad positiva.”²³ Comte reafirma la idea de progreso mediante la consolidación del pensamiento científico y el aumento de la producción industrial.

La Ley de los Tres Estados promueve en el saber humano un proceso natural de depuración y perfeccionamiento. Mirar hacia el pasado debe tener la finalidad de descubrir y comparar ciertas regularidades concernientes a formas, tipos o procedimientos de conceptualización humana, regularidades que confirman la propia Ley y la necesidad de acceder al estado positivo en los campos en los que no se ha alcanzado; esta evolución general del espíritu depende de la educación del individuo, así como también de la evolución histórica de la especie.

Esta acción mediante la cual la Humanidad se va configurando como un “ser social” que cambia y “crece” cualitativamente de acuerdo con las experiencias acumuladas de generación en generación, es su historia. La historia es a la vez tradición y progreso. [...] Sin tradición no hay progreso posible, pues ella garantiza la “continuidad social”. Este aprendizaje, además, expresa una unidad que le da al “ser social” una “individualidad”.²⁴

²²*Ibid.*, pp. 158-159.

²³Moya, Eugenio, “Introducción” en Comte, Augusto, *Discurso sobre el espíritu positivo: discurso preliminar del tratado filosófico de astronomía popular*, Editorial Biblioteca Nueva, p. 34.

²⁴Vega, Marta, *Evolucionismo versus positivismo*, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, p. 102.

Desde esta perspectiva, Comte retoma la antigua idea aristotélica del hombre como animal social, es decir, considera que la sociabilidad es su estado natural, por lo que cada etapa de La Ley de los Tres Estados está en relación con el crecimiento mental y físico de los individuos, sobre todo, con su circunstancia social. Por lo tanto, esta Ley lleva en sus entrañas las nociones de historicidad y de evolución humana.

1.2.3 EL INDIVIDUO Y SU MEDIO

La filosofía positiva se divide en cinco ciencias que Comte considera fundamentales, las cuales son: astronomía, física, química, fisiología y física social. Cabe recordar que las ciencias en general vivieron su auge a partir del XIX, por lo que “cada hipótesis de los científicos, cuando era confirmada por los experimentos, proclamaba la eficacia de sus métodos e investía de mayor autoridad al criterio positivista.”²⁵ Partiendo de la primacía otorgada al método científico, esto se traslada a la sociedad, de manera que, cada fenómeno social fue observado como si se tratara de uno orgánico. A partir de ello, Comte afirma que el ser humano presenta dos órdenes de fenómenos, los relativos al individuo y los que corresponden a la especie, del que hace hincapié en su sociabilidad.

Aunque en un primer momento, Comte no considera a la biología entre las cinco ciencias fundamentales, más adelante en *El curso de filosofía positiva* se da cuenta de que no puede prescindir de ella. Para la biología, de acuerdo con Comte, no es posible explicar las funciones de un organismo por separado, sino que debe considerar la totalidad del ser vivo. De esa misma manera percibe a la sociedad, como un organismo del que se toman en cuenta todas sus partes y funciones para poder comprenderla, esto a través de una nueva ciencia: la sociología.

Otro de los aspectos con que Comte vincula tanto al individuo como a la sociedad con su aspecto orgánico, es el *medio*; de acuerdo con sus planteamientos, el medio es el conjunto de circunstancias exteriores en las que está sumergido y *determinado* el organismo, en este caso, el ser humano. Esta idea la desarrollará plenamente con otras

²⁵Bruun, *op. cit.*, p. 142.

especies el naturalista Charles Darwin, sin embargo, Comte comienza a esbozar en el ámbito social ese estrecho vínculo entre el humano y su entorno.

Hemos reconocido, en efecto, que la idea de vida supone constantemente la correlación necesaria de dos elementos indispensables: un organismo apropiado y un medio conveniente. De la acción recíproca de estos dos elementos resultan inevitablemente todos los diversos fenómenos vitales, no sólo animales, como se piensa ordinariamente, sino también orgánicos. De aquí que el gran problema permanente de la biología positiva deba consistir en establecer, para todos los casos y conforme al menor número de leyes invariables, una exacta armonía científica entre estas dos inseparables potencias del conflicto vital y el acto mismo que le constituye, la doble idea de *órgano* y de *medio* con la idea de *función*. En el fondo, esta segunda idea no es menos doble que la primera; porque, conforme a la ley universal de la equivalencia necesaria entre la reacción y la acción, el sistema ambiente no modificará al organismo sin que éste ejerza a su vez sobre él la correspondiente influencia.²⁶

Así, un organismo actúa siempre determinado por sus circunstancias externas, y a la inversa, el medio también se modifica de acuerdo con las necesidades de los individuos que lo habitan. De tal suerte que el nuevo quehacer de las ciencias positivas será encontrar las leyes que permitan prever cómo actuará un organismo bajo ciertas condiciones; una vez que se conozcan estas normas, se podrá incidir en el medio en beneficio de la sociedad.

A manera de recapitulación, podemos decir que el positivismo tuvo grandes aportaciones para el movimiento intelectual y cultural del siglo XIX, las cuales originaron un verdadero proyecto de modernidad. La sociedad europea cada vez más compleja por el aumento de la industrialización y los avances científicos, exigía la racionalización de estos nuevos procesos, a partir de una filosofía práctica y útil, esta fue la filosofía positiva, que tuvo como objetivo desaparecer las brechas entre las distintas disciplinas para lograr así la unificación de las ciencias naturales y humanas.

El positivismo reconoce la noción de progreso, que se vincula directamente con el ascenso de la humanidad. Renuncia al origen, a la esencia y al destino de las cosas para descubrir metodológicamente, mediante la observación y experimentación, las

²⁶Comte, *op. cit.*, pp. 61-62.

leyes efectivas que sistematizan los fenómenos naturales y sociales. Concibe la historia humana a partir de la Ley de los Tres Estados, basada en una mejora constante de la existencia individual y colectiva. Finalmente, la sociedad obtendrá su completa madurez en el estado positivo, donde se dejen de lado las nociones metafísicas; esta labor de construcción del nuevo estado sólo la llevarán a cabo los hombres de ciencia, servidores teóricos y prácticos. La propuesta del positivismo es poner a la ciencia al servicio de la humanidad.

En conclusión, el positivismo contiene en sus premisas una visión evolucionista del desarrollo humano y reafirma que el hombre es un animal social que está determinado por su medio, es decir, por la sociedad. Es así como el enfoque positivista apuntala a las siguientes corrientes científicas y estéticas del XIX: el darwinismo y el naturalismo.

1.3 *EL ORIGEN DE LAS ESPECIES Y LA SELECCIÓN NATURAL*

El rigor metodológico del positivismo favoreció el surgimiento de diversas teorías científicas de espíritu positivo. Entre ellas destacan “la selección natural” de Charles Darwin, desarrollada en su obra *El origen de las especies* en 1859.

Previo a la publicación de su libro, Darwin realizó diversos viajes de los que fue acumulando información, llevó a cabo una importante actividad observacional, además de que recolectó datos y pruebas que propiciaron el nacimiento de su teoría sobre las especies. El trabajo del naturalista inglés condujo a la concreción del empirismo por el que tanto abogaba la metodología positivista.

El panorama de la ciencia estaba preparado para recibir las teorías de Darwin, debido a que, años antes de la publicación de su obra, se aceptaron pruebas geológicas que determinaban que la Tierra era más vieja de lo que se creía. Asimismo, la rama naturalista reconoció que ciertas especies de plantas y animales habían cambiado a lo largo del tiempo. Ante estos fundamentos de historia geológica y mutabilidad de las

especies, Darwin agregó la idea de la “selección natural”, la cual aludía a la supervivencia y reproducción de los seres vivos.²⁷

La teoría darwinista tiene su origen en los ensayos de Thomas Malthus, en ellos se explica que el crecimiento de las poblaciones es mayor al de la provisión de alimentos, lo que origina una competencia por los escasos recursos disponibles. De modo que el desafío de los seres vivos consistía en desarrollar ciertas variaciones orgánicas que los hicieran aptos para la lucha por los alimentos. Sin embargo, fue Herbert Spencer quien creó la expresión de “supervivencia del más apto”. Con este concepto se refería a un orden natural en el que sobrevive quien tiene mayor capacidad de adaptación y lucha.²⁸ Más adelante, Spencer será uno de los principales defensores de la teoría de Darwin, pues con ella explicará el desarrollo de la sociedad humana.

Gracias a la lectura de estos teóricos, Darwin relaciona dos conceptos fundamentales: la *variación* y la *lucha por la existencia*. Reconoció que existen tres causas que originan variación en las especies: la acción directa del medio, el uso y desuso de ciertos órganos o extremidades y la variación espontánea. Las dos primeras se producen cuando el organismo logra adaptarse a las condiciones del ambiente, mientras que las variaciones espontáneas surgen sin una relación directa con las exigencias del organismo. La selección natural se puede llevar a cabo si existe una gran variabilidad entre las especies.²⁹

Debido a esta lucha, las variaciones, por pequeñas que sean, y sea lo que quiera la causa de que procedan, si son provechosas en algo a los individuos de una especie en sus relaciones infinitamente complejas con otros seres orgánicos y con sus condiciones físicas de vida, tenderán a la conservación de dichos individuos, y serán generalmente heredadas por la descendencia. La descendencia también tendrá de este modo mayor probabilidad de sobrevivir, pues de los muchos individuos de una misma especie que nacen periódicamente, sólo un corto número puede sobrevivir. He llamado a este principio por el cual se conserva toda variación pequeña, cuando es útil, selección natural para marcar su relación con la facultad de selección del hombre. Pero la expresión usada a menudo por Mr. Herbert Spencer, de que

²⁷Cf., Blanning, *op.cit.*, p. 163.

²⁸Cf., Stromberg, Roland, *Historia intelectual europea desde 1789*, Debate, p. 180.

²⁹Cf., Glick, *El darwinismo en España e Iberoamérica*, UNAM, pp. 315-316.

sobreviven los más idóneos es más exacta, y algunas veces igualmente conviene.³⁰

En este punto, Darwin también se refiere a la variabilidad genética como uno de los factores que proporciona cierta ventaja sobre los otros, esto supone que los mejor adaptados a las exigencias del medio heredan a su descendencia esta ventaja adaptativa, además de que aumentan el número de la especie. Cabe destacar que los más aptos no necesariamente son los de mayor fuerza física, pues la adaptación implica otros factores como la protección térmica, el color, la sociabilidad, la inteligencia, entre otros.

Darwin puntualiza la incidencia del medio en los organismos, debido a que los agentes ambientales presionan a favor o en contra de las variaciones que determinan su constitución o mutación. Cuando el clima reduce el alimento, la lucha por los recursos se vuelve más encarnizada, de igual forma, el intenso frío, calor o sequedad, influyen para que los menos vigorosos perezcan ante las extremas condiciones climáticas. Esto se relaciona con el siguiente concepto propuesto por Darwin: la *lucha por la existencia* o *supervivencia*. Darwin, al igual que Malthus, argumenta que todas las especies se reproducen en mayor proporción de las que pueden sobrevivir en una región, esta sobrepoblación, aunada a los limitados recursos, provocan una lucha severa entre los distintos organismos. Algunos de los métodos de supervivencia son la eficacia reproductiva, el parasitismo y la depredación.

Hay que reñir continuamente una batalla tras otra con resultado vario, y sin embargo, a la larga las fuerzas están perfectamente compensadas, que la faz de la naturaleza permanece uniforme durante largos períodos de tiempo, aunque seguramente la insignificancia más pequeña daría la victoria a un ser orgánico sobre otro. [...] ;Qué lucha debe haber estado empeñada allí durante siglos enteros ente las diversas clases de árboles, todos ellos esparciendo anualmente á millares sus semillas! ;qué guerra entre insecto y insecto, entre insectos, caracoles y otros animales con los pájaros y bestias de presa, todos esforzándose para aumentarse, todos alimentándose unos de otros o de los árboles, o de las semillas y retoños, o de otras plantas que poblaban primero el terreno, y que de este modo se oponían al crecimiento de los árboles! ³¹
[SIC]

³⁰Darwin, Charles, *Origen de las especies*, Ediciones Akal, p. 76.

³¹*Ibid.*, pp. 87-88.

No obstante, la competencia más reñida se da entre los individuos de la misma especie debido a que se disputan el territorio, el alimento y la posesión de los machos o hembras mejor adaptados, además de que están expuestos a los mismos peligros.

El naturalista inglés es consciente de que la mera existencia implica una batalla constante por la vida, sin embargo, concibe a la selección natural como parte del mejoramiento de todo ser orgánico. El principio de conservación de las especies implica para Darwin el perfeccionamiento de cada criatura:

[...] todo ser orgánico está esforzándose por aumentar su porción geométrica; que todos en algún periodo de su vida, durante alguna estación del año, durante cada generación o a intervalos, tiene que luchar por la vida y sufrir destrucción grande. Cuando reflexionamos acerca de esta lucha, nos podemos consolar con la plena creencia de que la guerra de la naturaleza no es incesante, que no se siente el miedo, que la muerte es generalmente pronta, y que los vigorosos, los saludables y los felices, sobreviven y se multiplican.³²

De alguna manera, Darwin entiende a la selección natural como un proceso de depuración, pues sin ésta, el número de especies crecería desordenadamente y el mundo no tendría cabida para la sobrepoblación. En cierto sentido, esto implica una visión determinista de la condición de los seres vivos, pues deben estar en constante lucha con un factor u otro, y finalmente, es la capacidad de adaptación la que va a determinar si una especie se mantiene o no. En términos darwinistas, las especies están en un progreso constante que recuerda a la visión del ideario positivista.

Los organismos se adaptan a su ambiente y cada vez son más eficaces; si los ineptos perecen, los aptos viven y la vida evoluciona de los organismos inferiores a los superiores. Fue una versión de la “idea de progreso”, a la que la estabilidad y la prosperidad económica victorianas ofrecieron una atmósfera propicia.³³

Entre los grandes descubrimientos del siglo XIX, el de Darwin fue uno de los que se incorporó a profundidad en la historia intelectual y demostró lo que Comte había previsto: que la ciencia puede abarcar diversas áreas del pensamiento. Darwin, como hombre de ciencia, consideraba fascinante el funcionamiento de la naturaleza, pero no

³²*Ibid.*, p. 92.

³³Stromberg, *op. cit.*, p. 194.

imaginaba las implicaciones que iba a tener su teoría a nivel cultural. Las teorías darwinistas se adaptaron a la humanidad y a partir de ellas, el ser humano se hizo consciente de su entorno natural como algo ineludible a su condición animal, ahora formaba parte del orden biológico como cualquier otro organismo que tiene que sobrevivir a la lucha entre los de su misma especie.

1.3.1 DARWINISMO SOCIAL

Las ideas de evolución y selección natural estaban en el aire desde años antes de que Darwin publicara su teoría. Como se mencionó anteriormente, uno de los primeros en esbozar estas posturas fue el clérigo Thomas Malthus, quien en su obra *Principio de la Población*, publicada en 1798, señalaba que la reproducción de las especies era mayor a la producción de alimentos, por lo que siempre habría una lucha por la supervivencia. En el plano social, a Malthus le inquietaban la sobrepoblación y la pobreza, pero no porque su labor religiosa lo condujera a un sentimiento de filantropía, sino porque estaba en contra de las leyes que protegían a los pobres, pues éstas sólo propiciaban su reproducción y aumentaban el desorden social.³⁴

Ya en el siglo XIX, previo a la publicación de *El origen de las especies*, el filósofo y economista Herbert Spencer acuñó el término de “supervivencia del más apto” en su libro *La estática social*, para describir las relaciones sociales. Al igual que Malthus, Spencer creía que ayudar a los pobres entorpecía las leyes naturales de la competición, por lo que, una vez difundida la obra de Darwin, pudo justificar sus ideas con fundamentos científicos. A partir de ellas explicó que las leyes evolucionistas afectan primero al mundo inorgánico, después al orgánico y finalmente al superorgánico, compuesto por organismos que viven en sociedad. De acuerdo con Spencer, todos estos mundos se rigen bajo los principios de transformación orgánica y biológica, como son: las tendencias hacia la complejización estructural, la especialización funcional y la supervivencia de las unidades individuales.³⁵

³⁴Cf., Sandín, Máximo, “Sobre una redundancia: el darwinismo social” en *Revista Asclepio*, pp. 36-37.

³⁵Cf., Espina, Álvaro, “El darwinismo social: de Spencer a Bagehot” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, p. 178.

Spencer se convirtió en uno de los representantes del “darwinismo social”, pues si bien este término aún no se empleaba en el XIX, fue quien sentó las bases de esta teoría, la cual se sustenta en algunos conceptos propuestos por Darwin, específicamente en el de la “guerra de la naturaleza”. Por medio de ésta, se argumentó que en la lucha humana, el más fuerte o el más apto vence a sus demás competidores. Estas premisas implicaban no sólo una competencia biológica, sino también social y económica. “Spencer pensaba, más o menos coherentemente, que la libre competencia ayuda a crear la mejor sociedad y la mejor humanidad, además de los mejores individuos (‘mejor’ significa más eficaz, mejor adaptado a los desafíos del ambiente)”.³⁶ Más adelante, sobre todo en el siglo XX, esta postura será retomada por políticas de Estado en distintas partes del mundo.

Posteriormente, Francis Galton, uno de los más famosos eugenistas del siglo XIX y principios del XX, acogió esa preocupación de mejorar la especie humana y defendió el determinismo hereditario. Argumentaba que el carácter, la fortaleza y la inteligencia eran tan heredables como los rasgos físicos. Su idea central era “desechar a los indeseables y multiplicar a los deseables”.³⁷

Para los siguientes darwinistas y eugenistas, los conflictos humanos eran parte de un proceso natural, por lo que trasladaron la lucha entre individuos a una lucha entre razas y naciones. “Se daba por sentado que los pueblos ‘primitivos’ representan el primer estadio en la escala del desarrollo, parangonable a la escala biológica...”³⁸ Las civilizaciones que no formaban parte del progreso científico o tecnológico, se equiparaban a los organismos menos desarrollados, mientras que las potencias económicas se posicionaban en la cima de la escala, haciendo valer su propia supremacía y justificando así, su voracidad en la competencia.

El ser humano se concibió a sí mismo como un eslabón más del reino animal; entendió su comportamiento y organización social como parte de una evolución en la que los individuos, pueblos y razas eran resultado de una adaptación determinada por

³⁶Stromberg, *op. cit.*, p. 200.

³⁷Glick, *op. cit.*, p. 300.

³⁸Stromberg, *op. cit.*, p. 200.

la selección natural. Estas ideas que se sostenían científicamente encontraban entre las “virtudes” humanas, “la agresividad, la competitividad, la división del trabajo, el núcleo familiar, el individualismo y la defensa del territorio nacional”.³⁹

Las bases del darwinismo social, originadas en el XIX, contribuyeron a las ideas de superioridad racial y trazaron el camino para el exacerbado racismo que tuvo lugar en el siguiente siglo. Así mismo, fomentó el desprecio por las clases bajas, las cuales sólo servían para justificar la existencia de las clases superiores; ambas formaban parte del equilibrio natural en el que los fuertes se alimentan de los débiles. De acuerdo con Richard Dawkins, citado por Sandín, los seres humanos, vistos bajo la lente “científica”, eran “máquinas de supervivencia” y cada una de ellas era un obstáculo que vencer o una fuente que explotar.⁴⁰

El darwinismo social fue la concreción de los principios pragmáticos del positivismo, pues las ideas evolucionistas demostraron que la ciencia también puede explicar el comportamiento humano, como lo había previsto Comte. Las teorías de Darwin aplicadas a la sociedad favorecían las ideas de progreso porque partían de un enfoque evolucionista. No obstante, el darwinismo social entendió las guerras, la eugenesia, el racismo y la diferencia de clases como procesos naturales de depuración, beneficiosos para la sociedad; funcionó como una justificación científica y sociológica de la explotación del hombre por el hombre; fue un mecanismo que legitimó la opresión como una forma de luchar por la existencia. Lamentablemente, bajo estos criterios, el darwinismo social demostró que la ciencia puede estar al servicio de intereses particulares, lo que inevitablemente causó estragos en el clima social del mundo moderno, debido a que sólo demostró una ética completamente voraz y depredadora.

³⁹Sandín, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁰*Cf.*, *ibid.*, p. 45.

1.4 EL MÉTODO EXPERIMENTAL DE CLAUDE BERNARD

Claude Bernard fue un médico y fisiólogo francés que sentó las bases del método fisiológico en una de sus obras teóricas más importantes: *Introducción a la medicina experimental*, publicada en 1865. En ella no sólo delimita la esfera de su ciencia, sino que fija las características del espíritu experimentador, es decir, afina la labor del investigador, y establece una visión más precisa del método experimental.

Bernard establece la diferencia entre el *observador* y el *experimentador*. El primero comprueba los fenómenos tal y como la naturaleza los ofrece, sin intervenir en ellos, por lo que su actitud ante la investigación es *pasiva*, mientras que el segundo comprueba los fenómenos producidos por él mismo, es decir, el experimentador toma parte directa y *activa*.

[...] se da el nombre de *observador* a quien aplica procedimientos de investigación, simples o complejos, al estudio de fenómenos que no hace variar y que recoge, por consecuencia, tal como la naturaleza se los ofrece. Se da el nombre de *experimentador* a quien emplea procedimientos de investigación, simples o complejos, para hacer variar o modificar, con un fin cualquiera, los fenómenos naturales y los hace aparecer en circunstancias o condiciones en que los presenta la naturaleza. En ese sentido, la observación es la investigación de un fenómeno natural, y la experiencia es la investigación de un fenómeno modificado por el investigador.⁴¹

Si el investigador estudia los fenómenos en su estado natural y sin perturbarlos, lleva a cabo una *observación*. El observador no puede tener ideas preconcebidas, debe limitarse a escuchar y a ver la naturaleza para poder describirla. En cambio, el experimentador, quien realiza una variación o alteración intencional en los fenómenos y se acerca a ellos con una idea preconcebida; crea hipótesis, “reflexiona, ensaya, tantea, compara y combina”⁴² hasta encontrar las condiciones experimentales más apropiadas para la investigación. El experimentador interroga a la naturaleza, la pone en duda y presenta problemas de acuerdo con las hipótesis que sugiere. Bernard denomina la actividad del experimentador como *experiencia*, la cual, básicamente se resume en dos operaciones: premeditar y comprobar.

⁴¹Bernard, Claude, *El método experimental y otras páginas filosóficas*, Colofón, p. 54.

⁴²*Ibid.*, p. 65.

De acuerdo con Bernard, la ciencia experimental se sustenta en el *método* y la *idea*. Ésta última es el móvil de todo razonamiento que se adelanta o anticipa a la interpretación y se mantiene independiente de creencias filosóficas y religiosas. Por otra parte, el *método* toma como base la duda, debido a que ningún investigador debe tomar por absoluta una conclusión, sino que debe mantener la interrogante hasta el final de cada razonamiento. “El dubitador es el verdadero sabio; duda de sí mismo y de sus interpretaciones, pero cree en la ciencia...”⁴³

Así mismo, precisa dos aspectos del método experimental: “1° El arte de obtener hechos exactos por medio de una investigación rigurosa; 2° el arte de utilizarlos por medio de un razonamiento experimental, a fin de que salga de ellos el conocimiento de la ley de los fenómenos.”⁴⁴ Cuando se posee la ley de un fenómeno se pueden predecir todas sus variaciones ante cualquier circunstancia dada.

Bernard sostiene que las condiciones de existencia, tanto de los seres vivos como de los “cuerpos brutos”, están determinadas de manera absoluta, por lo que, una vez conocidas las leyes de un fenómeno, éste se puede reproducir a voluntad del experimentador. Sin embargo, un fenómeno natural jamás podrá admitir ninguna variación y, si existen variaciones, también están determinadas por leyes rigurosas. Este es el principio absoluto de la ciencia experimental, conocido como *determinismo*.

[...] el determinismo fisiológico no puede sufrir restricciones: todos los fenómenos que sobrevienen en los seres vivos y en el hombre, sean fenómenos superiores o inferiores, están sometidos a esta ley. “Toda manifestación del ser viviente –decimos nosotros– es un fenómeno fisiológico y se encuentra ligado a condiciones fisicoquímicas determinadas, que los posibilitan cuando se realizan, o los imposibilitan cuanto faltan.”⁴⁵

Por lo tanto, la labor del experimentador será llegar al determinismo a través del razonamiento y de la experiencia, con el objetivo de conocer las leyes de los fenómenos y así adueñarse de ellos. Para Bernard, el determinismo no es más que la afirmación de la ley precisa y comprobable que rige hasta las relaciones de la física y la moral, para que el mundo físico pueda liberarse de las formas arbitrarias, caprichosas y azarosas.

⁴³*Ibid.*, p. 117.

⁴⁴*Ibid.*, pp. 48-49.

⁴⁵*Ibid.*, p. 176.

Finalmente, para el fisiólogo francés, el método experimental es:

[...] el método científico que proclama la libertad del espíritu y del pensamiento. No solamente sacude el yugo filosófico y teológico, sino que ya no admite más autoridad científica personal. No se trata de orgullo ni de jactancia; por lo contrario, el experimentador hace acto de humildad al negar la autoridad personal, pues duda así de sus propios conocimientos y somete la autoridad de los hombres a la autoridad de la experiencia y de las leyes de la naturaleza.⁴⁶

La importancia del trabajo teórico de Claude Bernard fue la sistematicidad con la que dotó al método experimental y no sólo para la medicina o la fisiología, sino para el resto de las ciencias. Bernard entregó su labor científica al descubrimiento de la *verdad*.

Para sintetizar este primer capítulo, podemos relacionar algunos conceptos de las tres posturas que revisamos. Comenzamos con el positivismo de Augusto Comte, quien afirmaba que el conocimiento humano transcurría históricamente por una serie de etapas que lo iban perfeccionando, esto lo denominó como la Ley de los Tres Estados. Según Comte, el último Estado es el positivo, el fijo y definitivo, regido bajo leyes generales que pudieran convertirse en principios. Así mismo, Comte hacía hincapié en los hechos positivos, o sea, en lo útil, hechos tangibles y concretos que evitaran la arbitrariedad y abrieran paso al espíritu científico. El objetivo de Comte era conducir a la humanidad a un bienestar social, político y económico a través de la ciencia, lo que denominó como progreso.

Más adelante, la teoría sobre la selección natural de Darwin propuso que las especies viven un proceso de depuración “genética” a lo largo de su evolución, dado que las características recién originadas afectan la supervivencia del organismo, ya sea de forma positiva o negativa, éstas pueden extinguirse a lo largo de las generaciones, y en el caso de que sean ventajosas, logran consolidarse. Todos los seres vivos están sujetos a la lucha por la existencia, de manera que sólo los más fuertes, o mejor dicho, los de mayor capacidad de adaptación, son quienes sobrevivirán.

En cuanto a Claude Bernard, vimos que precisa el método experimental a través de dos actividades importantes para la investigación: la observación y la

⁴⁶*Ibid.*, p. 101.

experimentación. De igual forma, desarrolla el concepto de determinismo como el elemento que fija y condiciona las leyes de los fenómenos naturales.

En las posturas anteriores encontramos ideas muy parecidas que estaban impregnadas en el aire decimonónico: Comte lo denominaba progreso, Darwin, evolucionismo y Bernard determinismo. Finalmente, los tres coincidían con una visión de mejoramiento, perfeccionamiento y depuración del conocimiento humano, de las especies, de la ciencia y, por lo tanto, de la humanidad. Esto a través de leyes científicas que pudieran predecir los fenómenos naturales y sociales, y finalmente sirvieran para organizar el nuevo mundo moderno.

CAPÍTULO 2.- EL NATURALISMO (PRIMERA PARTE)

2.1 ANTECEDENTES LITERARIOS.- ROMANTICISMO

Antes de que el Positivismo manifestara su preocupación por el progreso, la Ilustración ya había desentrañado esta idea desde el siglo XVIII. El progreso se convirtió en un ideal de perfección, virtud y felicidad. Se creía que la humanidad no podía hacer otra cosa que avanzar hacia la Modernidad, la cual formaba parte de un proyecto ilustrado que partía de la noción de un sujeto pensante y autónomo que pudiera garantizar a través de sus ideas liberales y de su razonamiento, la certeza o la verdad. El principal objetivo de la Modernidad ilustrada era la emancipación humana de la esclavitud, de la barbarie, de prejuicios acríticos y de autoridades y tradiciones impuestas, para obtener así una vida digna, que asegurara la libertad, la felicidad y la paz. Por lo que era necesario una transformación en la sociedad, las instituciones y el propio ser.

El siglo XIX inició en medio de un debate entre el pensamiento ilustrado y el romántico. La Ilustración apuesta por el sujeto autónomo, sin embargo, su idea de racionalidad implicaba también una concepción normativa de la conducta humana que daba poco margen a la expresión de lo individual y subjetivo, por lo que el hombre que aspira a la libertad se cobija bajo los nuevos ideales del Romanticismo. Los avances científicos originados desde el siglo XVIII, fueron suficientes para que los románticos vieran en la ciencia la ruptura de la relación entre el hombre, la sociedad y la Naturaleza. De igual manera, creían que la normativa intelectual y objetiva de la Ilustración reprimía al sujeto activo y libre.

El Romanticismo nace como una reacción contra la rigidez y la frialdad del pensamiento ilustrado. Blumenberg, citado por Gonçal Mayos, menciona lo siguiente:

Cierto es que el mundo ilustrado es un mundo desmitificado. Pero si bien en él está asegurada la supervivencia del hombre, parece que no puede satisfacer la necesidad de sentido y de amparo que éste siente. Por eso se produce la rebelión del Romanticismo contra la Ilustración.⁴⁷

⁴⁷Mayos Solsona, Gonçal, *Ilustración y Romanticismo (Introducción a la polémica entre Kant y Herder)*, Herder, p. 371.

El movimiento romántico se opone a la ciencia y a la racionalidad analítica, y renuncia a la norma estética de “lo bello y lo útil”. Para el Romanticismo, la vida se encuentra en constante movimiento, es por ello que se caracteriza por su angustia e inseguridad hacia un mundo contradictorio. Uno de sus aspectos más representativos es el exacerbado sentimentalismo. No había moderación en las pasiones de los románticos; estaban dispuestos a entregarlo todo y a luchar hasta el final por sus ideales. Berlin, citado también por Mayos, afirma que:

Los valores a los que [los románticos] asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir.⁴⁸

El primer estallido romántico se produjo en los estados que conformaban el mundo alemán, conocido por su retraso social, económico, científico y técnico, no obstante, contaba con un gran número de intelectuales.⁴⁹ Nos referimos al *Sturm und Drang*, movimiento que estaba en búsqueda de la libertad apasionada, regido por un sentimiento de melancolía que conducía a la desposesión y a un estado de profunda tristeza.⁵⁰

El Romanticismo ve en el sujeto una gran capacidad creativa y expresiva, a pesar de ello, el impulso creador no logra que el sujeto se identifique con sus propias manifestaciones artísticas. El romántico es el eterno ser incomprendido e insatisfecho, esto nos recuerda al protagonista de la obra más representativa de Mary Shelley: Víctor Frankenstein, quien sufre el desencanto por su creación imperfecta y el remordimiento termina arrastrándolo a la destrucción de su propia obra, es así como el monstruo, en quien podemos ver reflejado al artista romántico, encuentra la paz a través de la muerte. Cabe recordar que el título de la novela de Shelley: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, alude evidentemente a la modernidad, pero también al culto prometéico,

⁴⁸*Ibid.*, p. 378.

⁴⁹*Cf.*, *ibid.*, p. 371.

⁵⁰ Una de las obras más reconocidas de este movimiento es *Werther* del poeta alemán Goethe, en donde el protagonista, un hombre que no encaja con su entorno, encuentra la libertad a través del suicidio, y es así como logra reencontrarse con la Naturaleza. En *Werther* se expone con originalidad el sufrimiento, a través de la exhibición del dolor y de la atracción por el abismo, o mejor dicho, por la muerte.

característico de los románticos, debido a que admiraban la osadía humana de hacer o poseer las cosas divinas.

El Romanticismo se identifica con la naturaleza en dos aspectos; algunos escritores la conciben violenta y salvaje, en su estado más vivo e impetuoso, como reflejo de su vorágine interna, de sus contradicciones, pasiones y en donde era posible concretar sus anhelos de libertad. Mientras que la otra visión del mundo natural es idílica, en un sentido contemplativo, de belleza y de calma, en donde el romántico admira la grandeza de la creación, se nutre de su fuerza vitalista y encuentra en ella la armonía entre todas las cosas y los seres.

Por la misma fusión y animación la naturaleza se convierte en repositorio de nostalgias, ansias y recuerdos, sobre todo aquella naturaleza penetrada por el silencio, la penumbra, la soledad o proyectada hacia la lejanía. El artista se complace en los paisajes otoñales por lo que tienen de moribundo y brumoso, en los crepúsculos [...] donde se borran los perfiles muy pronunciados y se crea la incertidumbre del ánimo, en los nocturnos y los claros de luna [...] por la fluidez que da a todas las cosas o porque despierta la fantasía.⁵¹

De cualquier manera, el romántico era empático con ambos estados de la Naturaleza. El escritor británico, John Ruskin, citado por Esteban Tollinchi, crea el término de “falacia patética” para referirse al vínculo y a la reciprocidad que existen entre el poeta y la naturaleza, como si ésta fuera un reflejo de sus emociones y estados de ánimo. Pareciera que el romántico determina la naturaleza a través de sus pasiones, a diferencia de lo que más adelante creará el crítico Hippolyte Taine y todos los de su escuela, que es el medio el que determina al artista. Hasta cierto punto, el romántico es un egoísta que cree que todo está hecho para él, incluso la naturaleza.

Las obras románticas hacen un llamamiento a la imaginación y a la pasión. Entre sus ejes temáticos se encuentran la melancolía, la nostalgia y el ensueño. La exaltación de sentimientos y el culto al “yo”, son un grito de liberación ante el rigor ilustrado.

Los románticos reivindicaron la libertad, reclamándola tanto en la política como en la creación literaria. El poeta o el artista romántico busca en cada impresión exterior una explicación metafísica o algo que lo acerque a la divinidad, sin embargo, no le

⁵¹Tollinchi, Esteban, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, p. 457.

bastan los dogmas del cristianismo. Lo que sí heredan del cristianismo es la piedad y el amor al prójimo. Roger Picard dice que “todos expresan en sus obras una especie de socialismo humanitario, una filosofía social apoyada en las nociones de justicia, de progreso y de libertad.”⁵²

Asimismo, el Romanticismo se mezcló con el espíritu socialista y revolucionario; reivindicaba el amor al pueblo, la defensa de los oprimidos y los sueños de justicia, lo que explica sus tendencias hacia la utopía. Podríamos decir que el Romanticismo tomó lo mejor de cada doctrina o movimiento de su época: de la Ilustración se quedó con la idea de progreso; de la Iglesia, sus sentimientos humanitarios, y de las revoluciones, principalmente socialistas, ese brío con el que se lucha por un ideal. Sin embargo, el Romanticismo es acusado por su actitud adolescente y su visión ingenua de la realidad, es el eterno incomprendido. Se le culpa de “fiarlo todo en ‘impulsos irracionales’, de promocionar una actitud ante la vida que se basa en el ‘lloriqueo’ y en el resentimiento, porque el mundo no es como los románticos se merecen...”⁵³, por lo menos no el mundo de la segunda mitad del siglo XIX, pues éste necesitaba un cambio estético y filosófico de acuerdo con las nuevas exigencias técnico-científicas.

2.2 ANTECEDENTES LITERARIOS.- REALISMO

La revolución proletaria de 1848 en Francia representa un giro en la historia de Europa, debido a que es la primera vez que un movimiento obrero se presenta como una masa armada y organizada dispuesta a luchar contra la burguesía, la cual sólo se empeñaba en conservar su hegemonía política y económica.

La batalla del proletariado lleva como estandarte las ideas marxistas, específicamente al socialismo, con el que combate la decadencia de las ideologías burguesas. A pesar del esfuerzo obrero, su lucha resulta ser muy “sentimental” y desorganizada para las necesidades reales del pueblo, por lo que se convierten en el blanco perfecto para las denostaciones de los nuevos teóricos de las ciencias. Aunado a

⁵²Picard, *op. cit.*, p. 47.

⁵³Mayos, *op. cit.*, p. 387.

esto, la revolución armada parece un método ineficaz, desordenado y peligroso, por lo que la burguesía fortalecida comienza a demandar tranquilidad, seguridad y sobre todo estabilidad económica. Es entonces cuando el idealismo apasionado, la violencia, la agitación y los deseos de libertad del Romanticismo caen en desuso porque no concuerdan con esa nueva sociedad de orden práctico, amante de la calma y la comodidad, con esa nueva burguesía que se deja impresionar por todo el movimiento económico y el auge industrial y científico.

El racionalismo económico, que va de la mano con la industrialización progresiva y la victoria total del capitalismo, el progreso tanto de las ciencias históricas como de las exactas, el cientificismo general del pensamiento, ligado a este progreso, la experiencia reiterada de una revolución fracasada y el realismo político que trajo como consecuencia: todo esto prepara la gran lucha contra el romanticismo, la cual llena la historia de los cien años siguientes. La preparación y la iniciación de esta lucha es una contribución más de la generación de 1830 a los fundamentos del siglo XIX.⁵⁴

Las nuevas manifestaciones artísticas promueven la expresión directa de lo real y es así como surge el arte realista. Entre las principales características del Realismo literario se encuentran las descripciones minuciosas de ambientes y personajes, el gusto por la imitación casi fotográfica y la reproducción de un lenguaje coloquial o regional que acepta las formas del habla común.

En el Realismo ya no existe el “estilo elevado”, exclusivo de ciertos temas, sino que cualquier asunto merece ser tratado, e incluso, las clases populares se vuelven protagonistas de esta expresión artística. Respecto a la metodología utilizada por los escritores realistas, María Zubiaurre dice lo siguiente:

[...] ésta se ayuda del documento (científico, periodístico, estadístico, etc.) y se nutre primordialmente de la observación directa de los hechos. En cuanto al contenido o material novelesco, éste se construye respetando rigurosamente las leyes de la causalidad. El azar [...] es considerado reminiscencia romántica y por ello mismo obsoleta. El tema central –verdadero paradigma del encadenamiento causal de los acontecimientos– se materializa, con frecuencia, en el fracaso del héroe frente a las imposiciones de la sociedad.⁵⁵

⁵⁴Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el Rococó hasta la época del cine*, Debate, p. 249.

⁵⁵Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*, F.C.E., p. 77.

Con el Realismo la novela encuentra la cumbre, en esta época surgieron grandes obras de estilo depurado y con un sentido de crítica social, de carácter impersonal y aparentemente objetivo. La nueva narrativa desarrolla un lenguaje que pretende expresar con exactitud y detalle la realidad; rechaza todo sentimentalismo, no deja cabos sueltos ni permite interpretaciones subjetivas.

El Realismo se extiende a diversos países, aunque con rasgos distintos. En Rusia la literatura manifiesta cierta predilección por los aspectos sórdidos de la vida, con la finalidad de cuestionar la moral humana. Entre sus representantes se encuentra Nikolai Gogol, considerado “el padre del realismo ruso”, León Tolstoi, Fedor Dostoievski, Chéjov, entre muchos otros. En Inglaterra tenemos a Charles Dickens y a Thackeray. En España se manifiestan las diferencias entre la vida del campo y de la ciudad, así como se marcan los contrastes sociales y morales. Entre sus representantes se encuentran Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín*, Vicente Blasco Ibáñez, y muchos otros que más adelante se moverán en la delgada línea realista-naturalista.

Sin embargo, el Realismo surge en Francia; ahí se consolida y es llevado hasta sus últimas consecuencias. El máximo representante es Honoré de Balzac, quien a partir de las ideas de Darwin y Geoffroy-Saint Hilaire, dos científicos naturalistas, realiza una comparación entre la humanidad y la animalidad, y concluye que el medio ambiente actúa sobre los animales de la misma manera como la sociedad actúa sobre el hombre.⁵⁶ El tema recurrente en las obras de Balzac es la sociedad francesa decimonónica; pinta sus móviles y cuestiona su deseo por alcanzar el poder a través del dinero, es decir, genera una crítica a la burguesía francesa. De acuerdo con Sabine Schlickers, “la teoría y la práctica novelística de Balzac deben ser consideradas como primera elaboración de una antropología positivista”⁵⁷, esto se refiere a la agudeza de su observación y a la fidelidad con la que recoge datos de la realidad, así como por incursionar en la nueva novela social en la que “el hombre existe sólo en relación con la sociedad.”⁵⁸

⁵⁶Cf., Barros, Cristina, *Siglo XIX: Romanticismo, Realismo y Naturalismo*, Trillas, p. 74.

⁵⁷Schlickers, Sabine, *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana, Iberoamericana*, p. 27.

⁵⁸Hauser, *op. cit.*, p. 291.

Otro de los escritores importantes del Realismo francés es Gustave Flaubert, quien también dirige su atención a la burguesía para reflejar su vida artificial, cotidiana y tediosa, alejada ya de la Naturaleza. Pinta al burgués como un vanidoso que busca dejar atrás su origen humilde a través de la promiscuidad de la nueva sociedad moderna. En *Madame Bovary*, Flaubert muestra la importancia del espacio en la novela realista, que se convierte en un arma eficaz para controlar y organizar la realidad. Sobre todo, los interiores: las ventanas, las recámaras, la decoración y el espacio doméstico en general, son imprescindibles para comprender la intimidad de la protagonista.

Algunos escritores se inclinaron hacia la sensibilidad burguesa, sin embargo, la mayoría de los realistas sentían un compromiso con la sociedad, como es el caso de Balzac o de los escritores españoles, quienes se sentían responsables de sus “actos artísticos” como si fueran actos morales. Buscaban que sus obras, al representar la realidad, denunciaran la injusticia social.⁵⁹ El artista y el escritor realista no sólo tenían una finalidad estética, también querían que su obra repercutiera en la sociedad y aseguraban que el arte formaba parte de la degeneración o del mejoramiento social.

Para finalizar este apartado, cabe destacar que los escritores de la primera mitad del siglo XIX consideran imprescindibles dentro de su quehacer artístico al contexto social e histórico. El Romanticismo que hasta cierto punto parecería un movimiento burgués por ser individualista y por enfocarse en la obra de arte, protagonizó con su espíritu gran parte de las luchas sociales. Por otro lado, el Realismo, aunque se adhería al nuevo pensamiento científico y práctico, no cerraba los ojos ante los problemas de las clases bajas, ni ante los vicios de la burguesía. Dentro de ese interés por las descripciones y los detalles, estaba implícita la representación de la realidad social y la crítica hacia sus corrupciones. Los escritores decimonónicos, a pesar de los matices de cada corriente, eran conscientes de su momento histórico y sentían un compromiso social, por lo que buscaban que sus obras incidieran directamente en la sociedad, sin dejar de lado la moral, la justicia social, ni su interés estético, pues veían en el arte un medio para mejorar el mundo.

⁵⁹Cf., Sastre, Alfonso, *Anatomía del Realismo*, Seix Barral, pp. 26-28.

2.3 CRÍTICA LITERARIA DE HIPPOLYTE TAINÉ

La crítica literaria de mediados de siglo también sufrió cambios en su forma de estudio, análisis y acercamiento a la literatura. Uno de los críticos más sobresalientes fue Charles-Augustin Sainte-Beuve, ubicado en el período de transición entre el Romanticismo y la nueva ambición científica de la crítica. Es conocido como el “padre del método biográfico” debido a que se concentra en la individualidad de cada autor, sobre todo en los detalles biográficos, por lo que se adhiere a la objetividad científica y le otorga importancia al contexto histórico-social de la obra y del autor.⁶⁰

Su método consistía en recabar datos biográficos que tuvieran correspondencia con la obra del escritor en cuestión, pero también llegó a interesarse por el estudio de la psicología del autor y cómo ésta influía en la creación artística. Para Sainte-Beuve la vida del autor mantiene una estrecha relación con su obra, pero en su intento por profundizar en los datos biográficos, deja de lado las cualidades estéticas y la crítica literaria termina por subordinarse a la investigación biográfica. Más adelante, muchos críticos seguirán su método, posiblemente hasta la aparición del Estructuralismo.

El influjo del Positivismo en diversas disciplinas trajo como consecuencia la aplicación del método científico en la crítica, llegando a considerarse como “ciencia literaria”. Esta nueva tendencia demanda objetividad del crítico, quien debe recopilar y clasificar datos para deducir las leyes de lo literario.⁶¹ Previo a esta visión científicista, el filósofo y teórico Herder proponía que el fenómeno literario era una expresión del alma de cada pueblo y del espíritu de la época. En oposición a esto, los nuevos críticos con influencia positivista creían que no era el espíritu el que condicionaba el quehacer literario, sino que eran el medio, el ambiente natural y social los que determinaban la idiosincrasia del autor y evidentemente la producción artística.

El determinismo científico de la crítica literaria es apuntalado por Hippolyte Adolphe Taine, quien creía que el entorno de la obra artística podía estudiarse casi con

⁶⁰Cf., Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, p. 327.

⁶¹Cf., *ibid.*, pp. 329-330.

precisión anatómica, poniendo en relación el medio físico, estético y cultural. Como muchos de los intelectuales de su época, se comporta como un científico que busca las leyes que determinan la obra literaria. En su *Histoire de la littérature anglaise* considera que tres leyes condicionan el fenómeno literario: el momento, la raza y el medio.

Con el *momento* se refiere a un tiempo cultural concreto, es decir, a la relación entre evolución histórica y literaria. Cada etapa de la literatura es distinta, por lo que el estudio y los resultados de cada una de ellas también son distintos, para esto se deben considerar los precursores y sucesores del momento literario en cuestión. En cuanto al concepto de *raza*, Taine retoma algunas ideas de *El origen de las especies* de Darwin, y algunas de Humboldt, ya que esta noción alude a las características nacionales y al genio privativo de cada pueblo. Viñas Piquer afirma que para Taine la *raza* remite a “disposiciones innatas y hereditarias” de cada pueblo, incluso “un clima y una situación topográfica diferentes engendran en los hombres necesidades diferentes y, por tanto, unas reacciones y hábitos diferentes. Estas distintas disposiciones provocan –o van unidas, si se prefiere– a ‘diferencias de temperamento y estructura corporal.’”⁶²

A partir del concepto de *raza*, Taine esboza la influencia del clima y de las condiciones topográficas, esta idea se complementa con la noción de *medio*, a la cual agrega las circunstancias políticas, sociales y hasta religiosas, como factores que también influyen en todo quehacer humano, incluyendo el literario. De acuerdo con Taine, la obra de arte no es un objeto aislado, sino que, para poder entenderla, se debe situar en el mundo que la rodea, tanto a ella como a su creador.

Taine está convencido de que el medio es un hecho físico, que puede definirse de manera absoluta hasta el punto de que ejerce el papel de causa determinante de la obra de arte: de igual manera que la temperatura física, con sus variaciones, determina la aparición de tales o cuales plantas, existe una especie de temperatura, de clima moral, que con sus variaciones determina la aparición de ciertas manifestaciones artísticas.⁶³

En cada época entran en funcionamiento el *momento* histórico, la particularidad y genio de la *raza*, y las condiciones del *medio* para dar origen a una corriente estética. Con esta

⁶²*Ibid.*, p. 334.

⁶³Fernández Uribe, Carlos Arturo, “Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo”, Revista Artes, p. 53.

triada de conceptos es como Taine explica la aparición y desaparición de las escuelas y tendencias artísticas, así como las producciones del espíritu humano, que en realidad son el reflejo del espíritu de toda una época.

[...] lo único que de veras importa a este tipo de crítica es hacerse histórica, descriptiva, explicativa, y no valorativa ni normativa. Para Taine, las obras literarias, y artísticas en general, son productos humanos de los que hay que determinar sus características, nada más.⁶⁴

La teoría de Taine pertenece claramente a la línea positivista, pues procede de lo particular a lo general, es decir, que a partir de esos tres conceptos pretende explicar el surgimiento de la obra de arte y por medio de ella entender todas las inquietudes estéticas de una época. Sus ideas también tienen influencia de las ciencias naturales al pretender que el método fuera absoluto. Asimismo, retoma la influencia del medio y la herencia de las teorías evolutivas de Darwin.

Las ideas de Hippolyte Taine son precursoras del Naturalismo, corriente en la que el novelista describe con objetividad las acciones, los espacios y los personajes, quienes siempre estarán determinados por el medio y por la herencia y de los cuales se espera una evolución lógica y natural de acuerdo con su condicionamiento. Esto se desarrollará más ampliamente en el siguiente apartado.

2.4 LA NOVELA EXPERIMENTAL Y EL NACIMIENTO DEL NATURALISMO

La literatura de la segunda mitad del siglo XIX fue testigo del desarrollo progresivo de la ciencia y de la industria. Después del fracaso de los ideales románticos, la realidad se volvió mecánica a causa del capitalismo moderno, y con ello, la sociedad burguesa logró consolidarse. El arte tuvo que adaptarse a esa nueva forma de vida, opuesta a la estética idealista que ocultaba la realidad con su torrente de sentimientos y pasiones; así se origina el Realismo, que evoluciona a la par de los descubrimientos y teorías científicas y termina por contagiarse de la filosofía objetiva y empírica de las ciencias naturales.

⁶⁴Viñas, *op. cit.*, p. 335.

Para mediados del XIX, específicamente en Francia, los escritores se hacen partidarios de la reproducción fiel de la realidad e introducen el método científico en su nuevo quehacer literario. Javier del Prado distingue un nuevo tipo de Realismo: el *científico*, regido por las leyes de la fisiología, del determinismo, de la evolución y la herencia⁶⁵, las cuales propiciaron el nacimiento del Naturalismo.

La estética naturalista puede considerarse como la culminación del Realismo, como la visión exagerada y radical de la lente realista. A pesar de que ha sido difícil diferenciar entre una corriente y otra, es importante distinguir que al Realismo le interesa plasmar la realidad con exactitud; hace de la clase media burguesa el centro de sus descripciones, manifestando con ello una crítica hacia los vicios y la corrupción de la nueva burguesía. Sus historias se desenvuelven en zonas urbanizadas, por lo que la ciudad se convierte en la principal corruptora de la sociedad. Sin embargo, en el Realismo los personajes tienen mayor posibilidad de cambiar su situación.

Por otro lado, el Naturalismo también está interesado en la descripción de la realidad, sólo que pone en primer plano su compromiso con la ciencia y fundamenta sus criterios estéticos con el método científico. Las propuestas del Realismo son llevadas hasta sus últimas consecuencias en la pluma naturalista, que procura aplicar los principios de las ciencias exactas en sus personajes. Sus prolijas descripciones provienen de un ejercicio de observación científica centrado en los aspectos más sórdidos de la vida; la sociedad marginada se vuelve la protagonista de sus obras.

El término *Naturalismo* originalmente se empleó para referirse al estudio de la historia natural y de las ciencias naturales y biológicas. Más adelante adquiere un sentido filosófico que considera a la naturaleza como el principio único de todo lo que es real.⁶⁶ Debido a esto, no debe extrañarnos que se adopte para describir una actitud científicista en el proceso de escritura y en la construcción de espacios y personajes, en una literatura que busca explicar la naturaleza humana por medio de leyes que

⁶⁵Cf., De Diego, Rosa, "Introducción" en *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, pp. 14-18.

⁶⁶Cf., *ibid.*, p. 21.

determinan su comportamiento individual y social. El arte naturalista representa el triunfo del pensamiento racionalista y científico sobre el espíritu idealista y subjetivo.

Dentro de los intereses de la literatura naturalista están las clases bajas y la justicia social. El origen político de esta tendencia se encuentra en el fracaso de la revolución proletaria de 1848 y en los movimientos obreros de principios de siglo, por ello renuncia a la evasión romántica de la realidad y exige una actitud objetiva que describa con exactitud los hechos sociales. La escritura se convierte en un acto de solidaridad, de denuncia social y activismo, pues conciben a la literatura como un medio para conocer la realidad, y de alguna manera poder modificarla. Debido a esto, la tendencia hacia lo popular y la elección de temas considerados “vulgares” para la crítica, se vuelven el foco de sus obras. Esta generación de escritores

[...] reacciona siempre de modo extremadamente activista, y su visión naturalista deriva de este activismo. Su naturalismo, pues, no es buscado en la realidad sin más ni más, ni en la <<naturaleza>> o en la <<vida>> en general, sino en la vida social en particular, es decir, en aquel campo de la realidad que se ha vuelto especialmente interesante para esta generación.⁶⁷

El Naturalismo evoca aspectos desagradables e inmorales que no hacen más que reproducir la realidad en toda su crudeza. La crítica es muy dura con esta corriente, atribuye a una falta de estilo la vulgaridad e inmoralidad representadas en la depravación sexual, en la locura y la neurosis de los personajes. En realidad, tiene pocos seguidores, por lo que se convierte en el blanco de ataques, y poco a poco, esa hostilidad hacia el Naturalismo se agudiza conforme se precisan más los rasgos del movimiento.

Se entendía por naturalismo la visión de los aspectos más sórdidos de la vida y una expresión cruda de esa sordidez, como antes había ocurrido con el realismo desde la esfera del conservadurismo. [...] el naturalismo es la tentativa de explicar al hombre por su fisiología y de interpretar el comportamiento humano como producto de aquélla.⁶⁸

El Naturalismo tiene intentos fallidos de poesía y teatro; sus géneros más cultivados son la novela y el cuento, debido a que funcionaban como “documentos humanos”.

⁶⁷Hauser, *op. cit.*, p. 271.

⁶⁸Zavala, Iris, “Romanticismo y Realismo” en *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, p. 404.

Entre los principales representantes del Naturalismo se encuentran los hermanos Julio y Edmundo Goncourt, quienes escribieron en colaboración varias novelas, una de las más reconocidas es *Renata Mauperin*. También se encuentra Alphonse Daudet, quien desarrolló un afanoso ejercicio de observación en sus obras, como *Poquita cosa* (1868), *Jack* (1876), *El Nabab* (1879), *Numa Roumestan* (1880), entre otras. Evidentemente, autores como Balzac, Stendhal, Flaubert y Guy de Maupassant fueron una fuerte influencia para los autores naturalistas. De ellos, quien sobresalió como cuentista fue Maupassant, con relatos como *Bola de sebo*, *La casa de Tallier* y *Miss Harriet*.⁶⁹ Sin embargo, es imposible hablar de Naturalismo sin mencionar a Émile Zola, novelista francés que tomó el liderazgo del movimiento desde el inicio, y sentó sus bases en el famoso ensayo *La novela experimental* (1880), en donde refleja su confianza en el progreso científico, y propone al método experimental como el medio para describir la vida, no de un solo individuo, sino de toda una clase social, generalmente la clase marginada.

En *La novela experimental*, Zola expone los lineamientos de la nueva novela naturalista y toma como fuente principal para su ensayo la obra de Claude Bernard, *Introducción al estudio de la medicina experimental*, por lo que no hay duda de que la ciencia sea el punto de partida del Naturalismo.

Es preciso recordar lo mencionado anteriormente sobre el método experimental de Bernard: que el *observador* es quien investiga sin intervenir en los fenómenos de la naturaleza, es decir, sólo los observa tal y como se presentan en su estado natural; y que el *experimentador* modifica los fenómenos naturales y los coloca en condiciones específicas para estudiar su comportamiento. Émile Zola retoma estas premisas y las adapta al proceso de creación literaria, concretamente al de la novela e indica cuáles son las nuevas funciones del novelista, quien:

[...] es a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para

⁶⁹Cf., Millares Carlo, A., *Historia Universal de la Literatura*, Editorial Esfinge, pp. 259-260.

mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar.⁷⁰

Lo que Zola pretende demostrar con la inserción del método experimental en la novela, es que, así como la ciencia conduce al conocimiento de la vida física, también debe conducir al conocimiento de la vida pasional. Para ello, al igual que Bernard, Zola afirma que existe un *determinismo* absoluto que condiciona los fenómenos naturales, tanto a los “cuerpos brutos”, como a los “cuerpos vivos”. Zola explica que, así como el médico o el científico, el novelista puede experimentar con el medio ambiente y el temperamento de sus personajes, sin embargo, éstos siempre van a sufrir una doble determinación, la *biológica*, que incluye la herencia de comportamientos y patologías, y la *ambiental*, que se refiere al medio social al que pertenece el personaje.

En una palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos. El determinismo lo domina todo. La investigación científica y el razonamiento experimental combaten, una a una, las hipótesis de los idealistas y reemplazan las novelas de pura imaginación. [...] Todo lo que puede decirse es que hay un determinismo absoluto para todos los fenómenos humanos.⁷¹

La novela experimental se basa en las teorías científicas del siglo. De Bernard adopta las nociones de *observación* y *experiencia*, así como la concepción biológica del ser humano, y la propuesta determinista. De Darwin, la idea de que el medio y la herencia condicionan a los seres vivos. Del positivismo, la idea de que los escritores tenían que estar comprometidos con el progreso de la humanidad. Al igual que Comte, Zola busca las leyes que conduzcan a la sociedad a un estado óptimo.

Esto es lo que constituye la novela experimental: poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes de las manifestaciones intelectuales y sensuales como nos la explicará la fisiología, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales, después de mostrar al hombre vivo en el medio social que él mismo ha producido, que modifica cada día y en el seno del cual manifiesta, a su vez, una transformación continua. Así pues, nos apoyamos en la fisiología, tomamos al hombre aislado de las manos del fisiólogo para continuar la solución del

⁷⁰Zola, *op. cit.*, pp. 47-48.

⁷¹*Ibid.*, p. 57.

problema y resolver científicamente la cuestión de saber cómo se comportan los hombres desde que viven en sociedad.⁷²

En realidad, Zola no se enfrentó a verdaderos problemas literarios, sino que se concentró en llevar a cabo una “sociología práctica”, como él la llamaba, para que la literatura contribuyera a las ciencias políticas y económicas. A esta actitud positivista se suma el compromiso social.

[...] debemos contentarnos en buscar el determinismo de los fenómenos sociales y dejar a los legisladores, a los hombres de práctica, el cuidado de dirigir, tarde o temprano, estos fenómenos, de manera que se desarrollen los buenos y se reduzcan los malos, desde el punto de vista de la utilidad humana.⁷³

Por último, Zola denuncia que a los naturalistas se les ha atribuido una visión fatalista, porque no aceptan el libre albedrío y tratan al ser humano como un animal que actúa bajo la influencia de su condición biológica y de los ambientes en que se desenvuelve, sin embargo, Zola asegura que no son “fatalistas”, sino deterministas.⁷⁴ Su objetivo es descubrir las leyes que rigen el comportamiento humano, del mismo modo que el fisiólogo opera en los cuerpos vivos, con la intención de curarlos.

El naturalista parte de hechos verdaderos para describir los fenómenos de la naturaleza humana, lo importante es cómo el novelista va a producir y dirigir esos fenómenos. *La novela experimental* es sustituye la concepción del individuo subjetivo y metafísico por el estudio del hombre natural, sometido a las leyes físico-químicas y determinado por las influencias del medio. Zola está consciente de que el ser humano no está solo, sino que vive en sociedad, por eso no puede desprenderlo de su medio. El Naturalismo consiste en aplicar el método experimental: la *observación* y la *experiencia*, a las leyes que determinan no sólo a un individuo, sino a toda una clase social, e incluso a la condición humana. Esta es la literatura que representa la era científica.

⁷²*Ibid.*, p. 60.

⁷³*Ibid.*, p. 70.

⁷⁴*Cf. ibid.*, pp. 68-69.

2.4.1 CARACTERÍSTICAS DEL ESTILO NATURALISTA

El determinismo es un concepto fundamental que opera en las obras imponiendo a los personajes naturalistas limitaciones derivadas de su condición social y biológica. Para ellos es imposible encontrar soluciones personales o tomar decisiones bajo su propia voluntad, pues tarde o temprano serán arrastrados por su origen, por el medio que los rodea o por la herencia biológica que cargan. El personaje es sometido a situaciones espacio-temporales específicas y a condiciones fisiológicas concretas, como un verdadero ejercicio de experimentación.

El personaje no tiene ni libre albedrío ni libertad de desarrollo ninguno. En la visión del mundo del Positivismo y del determinismo, las nociones de “destino” y “fatalidad” se vuelven obsoletas. Teóricamente, no hay pues, azares literarios, sino que en el mundo novelesco todo es previsible y racionalmente explicable.⁷⁵

La concepción mecanicista de los personajes, implica la muerte del héroe, de aquel que podía modificar su destino y conducir su propia vida. El Naturalismo pretende observar con imparcialidad las reacciones fisiológicas de los personajes y influjo arrasador del medio social. Cualquier “patología”, la locura, la neurosis, el abuso de alcohol e incluso el adulterio, el deseo sexual y la prostitución, son resultado del determinismo biológico; estas “enfermedades” tienen su origen en el pasado familiar de los personajes. De igual modo, el condicionamiento social los orilla a ciertas reacciones.

Los personajes naturalistas que desempeñan un papel secundario suelen ser colectivos y representan a un grupo o a una clase social. Cada personaje reproduce distintos tipos de habla con variedad de registros léxicos, pues el lenguaje utilizado por los naturalistas se preocupa por reflejar el modo de hablar de distintos estratos, esto con el fin de conseguir autenticidad y objetividad a la hora de narrar.⁷⁶ Para ejemplificar esto, tenemos un par de diálogos de la novela *Miau* de Benito Pérez Galdós.⁷⁷

⁷⁵Schlickers, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶*Cf.*, De Diego, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁷⁷Benito Pérez Galdós es un autor polémico, debido a que sus obras se enriquecieron de distintas corrientes literarias. Comenzó su carrera bajo la línea costumbrista, y se nutrió de la literatura picaresca; más adelante se convirtió en uno de los representantes del Realismo español. Con la llegada de las novelas de Zola a España, inició la transición de Realismo a Naturalismo en novelas como *La desheredada*

–*Mia* tú, *Caarso*, si a mí me dieran esas chanzas, de la galleta que les pegaba les ponía la cara verde. Pero tú no tienes coraje. Yo digo que no se debe poner motes a las personas. ¿Sabes tú quién *tie* la culpa? Pues *Posturitas*, el de la casa de *empréstamos*. Ayer fue contando que su mamá había dicho que a tu abuela y a tus tías las llaman las *Miaus*, porque tienen la fisonomía de las caras, es a saber, como las de los gatos. Dijo que en el paraíso del Teatro Real les pusieron este mal nombre, y que siempre se sientan en el mismo sitio, y que cuando las ven entrar, dice toda la gente del público: “Ahí están ya las *Miaus*”.

La indignación, la vergüenza y el estupor que sentía no le permitieron defender la ultrajada dignidad de su familia.

–*Posturitas* es un ordinario y un *disinfectante* –añadió Silvestre–, y eso de poner motes es de tíos. Su padre es un tío, su madre una tía y sus tías unas tías. Viven de chuparle la sangre al pobre, y, ¿qué crees?, al que no *desempresta* la capa, le despluman, es a saber, que se la venden y le dejan que se muera de frío. Mi mamá las llama las *arpidas*. ¿No las has visto tú cuando están en el balcón colgando las capas para que les dé el aire? Son más feas que un túmulo, y dice mi papá que con las narices que tienen se podrían hacer las patas de una mesa y sobraba *maera*...⁷⁸

Galdós refleja el lenguaje infantil de la clase baja, pues reitera el uso de vulgarismos y de alteraciones fonéticas; suprime sonidos al interior de la palabra, como en “*mia*” en lugar de “*mira*”, o “*maera*” por “*madera*”. También suprime sonidos al final de las palabras, como en “*tie*”, en vez de “*tiene*”. De igual forma, añade sonidos al interior o modifica su orden, como en “*arpidas*” en lugar de “*arpías*” y en “*disinfectante*” en vez de decir “*insignificante*”. Esto sólo es un ejemplo de cómo el autor refleja el habla de una determinada clase social, cede el paso al habla de los barrios e incluye términos locales. Generalmente, esta característica del lenguaje naturalista fue calificada por la crítica

(1881), en la que Isidora, la protagonista, es conducida por un determinismo fisiológico: su padre vivió en un manicomio, por lo que ella también será víctima de delirios irracionales. Las novelas de Pérez Galdós adquirieron la ideología progresista y científicista que caracterizaban al Naturalismo. A finales del siglo XIX publica la novela *Misericordia* (1897) y en el prefacio explica cómo recogió datos para su elaboración, lo cual nos recuerda a *La Novela Experimental* de Émile Zola: “hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guardias de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del sur de Madrid [...] No me bastaba esto para observar los espectáculos más tristes de la degradación humana, y solicitando la amistad de algunos administradores de las casas que aquí llamamos de corredor, donde hacinadas viven las familias del proletariado ínfimo, pude ver de cerca la pobreza honrada y los más desolados episodios del dolor y la abnegación en las capitales populosas”. [Tomado de: Barros, *op. cit.*, pp. 93-94.]

⁷⁸Pérez Galdós, Benito, *Miau*, Editorial Éxodo, p. 11.

como algo “vulgar” y “obsceno”.⁷⁹ Cabe destacar que los diálogos juegan un papel importante en la literatura naturalista, debido a que el autor cede la voz a sus personajes, esto permite que se desarrollen de manera natural en su medio social, familiar y personal, lo cual es parte de la postura objetiva y observacional de los naturalistas.

Ahora bien, siguiendo las estrategias de focalización de los autores realistas como Balzac, Flaubert y Stendhal, los naturalistas hacen uso del narrador en ausencia, es decir que, aparentemente el punto de vista del que se narra es el de la objetividad y la omnisciencia. El novelista es concebido como un científico, se mantiene al margen de la historia y lleva a cabo una narración “objetiva”. Se aboga por un narrador impersonal que no transmita sus juicios y valoraciones, que sea impasible e imparcial.

Una incansable exploración por parte del narrador en apresar los hechos, los fenómenos orgánicos, psíquicos que afloran en un personaje y en la circunstancia, o situación, que lo envuelve, determinándolo en su totalidad. [...] Por otra parte, el autor/narrador ha de ser muy sobrio en ese despliegue experimental, analizando *cuándo y de qué modo* tales vectores deterministas configuran al personaje, soslayando las razones hipotéticas que dan paso a dicha fenomenología.⁸⁰

La objetividad del narrador se refleja en su estilo y lleva a cabo diversas técnicas como el distanciamiento o el acercamiento ideológico e intelectual con algunos personajes, mas no una aproximación afectiva. El novelista se esconde detrás de la acción que narra. El discurso narrativo propuesto por los naturalistas requiere de un narrador heterodiegético; de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, este narrador se define por su *no participación* y por su ausencia, con una función meramente vocal que evidencia un esfuerzo por conseguir la “neutralidad” e imparcialidad en la narración. Pimentel no se refiere específicamente a la literatura naturalista, sino que explica la finalidad de emplear un narrador heterodiegético:

[...] a mayor “ausencia”, mayor será la ilusión de “objetividad” y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz “transparente”, al no señalarse a sí misma,

⁷⁹Cf., Hauser, *op. cit.*, p. 315.

⁸⁰Altamira, Rafael, *El Realismo y la literatura contemporánea*, Universidad de Alicante, pp. 55-56.

permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son “verídicos”, que nadie narra...⁸¹

Esta es una de las grandes ambiciones de los naturalistas: la objetividad en el mundo que retratan, como si el texto se presentara a sí mismo, sin necesidad de un intermediario. Evidentemente esta forma de narrar se opone al predominio de fantasía y subjetividad del Romanticismo e implanta un proceso narrativo basado en el método científico. El mundo novelesco naturalista está vinculado con el pensamiento positivista de su época, por lo que representa una parte de la realidad extratextual disimulando su ficcionalidad. Para comprender esto, también es necesario mencionar las amplias descripciones naturalistas, las cuales no tienen ninguna finalidad de ornamentación, sino que crean el efecto de realidad, en ellas se encuentra la recopilación de fechas, datos y expedientes que son parte integral de los *documentos humanos*; de esta manera conforman una relación *metonímica-recíproca* entre el personaje y su medio.⁸²

Cada detalle que contribuya a la descripción del entorno es fundamental para la construcción del personaje. Esto nos hace recordar la metodología empleada por los realistas, basada en documentos periodísticos y científicos, aunque indudablemente los naturalistas agudizan su observación y llevan la descripción científica al extremo. Los naturalistas no sólo describen el medio, sino también a sus personajes, caracterizan su fisiología y su temperamento; esto permite explicar la herencia biológica, el origen social y el comportamiento de sus personajes, por lo tanto, es posible entender lo que los determina. Como ejemplo de esto, tenemos un fragmento de *Naná* de Émile Zola, que, si bien no es tan extenso, cumple con describir el fatídico final de la prostituta:

Naná quedaba sola, boca arriba, a la claridad de la bujía. Era pura carroña, un montón de humores y de sangre, una paletada de carne putrefacta, arrojada allí sobre un almohadón. Las pústulas habían invadido toda la cara, tocándose unas con otras; y marchitas, hundidas, con su agrisado aspecto de lodo, parecían ya un moho de la tierra sobre aquella papilla informe, donde no se reconocían los rasgos. Un ojo, el izquierdo, había desaparecido completamente en el hervor de la purulencia; el otro, entornado, se hundía como un agujero negro y corrompido. La nariz supuraba aún. Toda una costra rojiza partía de una mejilla e invadía la boca, estriándola en una sonrisa

⁸¹Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, p. 143.

⁸²Cf., Schlickers, *op. cit.*, pp. 43-44.

abominable. Y sobre aquella máscara horrible y grotesca de la nada, los cabellos, los hermosos cabellos, conservando sus reflejos de sol, corrían como chorros de oro. Venus se descomponía. Parecía como si el virus recogido por ella en el arroyo de las calles, en la carroña abandonada, ese fermento con que había emponzoñado a tanta gente, acabara de subírsele al rostro y lo hubiera podrido.⁸³

Otra característica fundamental de las obras naturalistas es la crudeza de su narrativa, es decir, retratan los vicios, la crueldad, la animalización de lo humano y la moral de manera descarnada. También se le atribuye el haber puesto a la luz temas tabú de los que nadie se había atrevido a hablar, como la sexualidad, la prostitución, la neurosis, los adulterios. A pesar de que la crítica nunca lo reconoció o tardó en hacerlo, hay que destacar que el Naturalismo tenía un estilo de belleza perturbadora, que caía en la fealdad y en lo grotesco. Este estilo era congruente con lo que querían los naturalistas: enfrentar a los lectores con los aspectos amargos de la realidad. No obstante, la crítica no dejó de arremeter, y como ejemplo de ello tenemos algunas frases de Manuel de la Revilla, uno de los primeros en hacer análisis crítico sobre el Naturalismo. En el siguiente fragmento Revilla es citado por Walter T. Pattinson, quien complementó con sus palabras lo dicho por el crítico.

No hay verdadera diferencia entre el realismo y el naturalismo literarios. Eso en cuanto a principios; pero el segundo fija su atención en un sólo aspecto de la vida: “lo vulgar, lo ruin y lo pequeño; y... cifra su empeño en reproducir los más groseros y repugnantes aspectos de la realidad, viniendo a ser en ocasiones una especie de idealismo al revés”. [...] Lo feo y lo inmoral puede proporcionar materia para la literatura, pero el buen gusto impone límites en la selección de asuntos y en el lenguaje en que se nos presentan. Los autores de los tiempos pasados –españoles tanto como griegos y romanos– utilizaron muchos asuntos inmorales pero “sabían decir bellamente las cosas”. Las palabras inmundas son el verdadero pecado de los naturalistas...⁸⁴

Tras esta valoración del Naturalismo subyace el problema de lo “real” y lo “bello”, es decir, de acuerdo con la crítica, no es necesario retratar la realidad con un estilo “vulgar”, pues era posible hacerlo con cierta belleza y buen gusto. A pesar de ello, Zola opinaba lo siguiente: “En la actualidad estamos podridos de lirismo, creemos

⁸³Zola, Émile, *Naná*, Alianza Editorial, p. 515.

⁸⁴Pattinson, Walter T., *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Editorial Gredos, p. 36.

equivocadamente que el gran estilo consiste en una turbación sublime, siempre cercana a caer en la demencia; el gran estilo está hecho de lógica y claridad.”⁸⁵ Su escuela renuncia a lo ficticio, a la fantasía y a lo sobrenatural; abandona las abstracciones y exageraciones románticas para adherirse a la verdad, a lo existente y objetivo.

Como ya habíamos mencionado anteriormente con *La novela experimental*, otro de los aspectos que fue muy criticado del Naturalismo, fue la postura “pesimista” del movimiento. Sanz Villanueva, citado por Rafael Altamira, afirma que el pesimismo “fue uno de los grandes motivos del debate en torno al realismo en aquellas calendas naturalistas: los escritores daban una visión negra, derrotista del mundo con el abuso de miserias y calamidades.”⁸⁶ Sin embargo, pintar las miserias y vilezas de la vida no es ser pesimista, como bien se había defendido Zola en su ensayo, sino que esto es consecuencia de la observación exacta de las tristezas, la amargura y el desencanto del nuevo mundo moderno.

La crítica conservadora de la década de 1850 aduce contra el naturalismo todos los argumentos conocidos, y trata de embozar con objeciones estéticas los prejuicios políticos y sociales que determinan su actitud antinaturalista. El naturalismo, dice, carece de todo idealismo y de oda moral, se goza en lo feo y lo vulgar, en lo morboso y lo obsceno, y representa una imitación servil e indiscriminada de la realidad. Pero lo que molesta a los críticos conservadores, naturalmente, no es el grado, sino el objeto de la imitación. [...] Sienten que la fealdad de sus campesinos y trabajadores y la corpulencia y la vulgaridad de sus mujeres de la clase media son una protesta contra la sociedad existente, y que su “desprecio del idealismo” y su “revolcarse en el fango” son parte de las armas revolucionarias del naturalismo.⁸⁷

Posiblemente Hauser tenga razón al afirmar que esta actitud naturalista sea una de sus armas revolucionarias, pues la brutalidad con la que el Naturalismo representaba la vida diaria era parte no sólo de su intento por observar objetivamente la realidad, sino que también mostraba sus tendencias políticas y su compromiso social al retratar las miserias del pueblo, de los campesinos y de la clase baja citadina, esto sin mostrar

⁸⁵Zola, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁶Altamira, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁷Hauser, *op. cit.*, p. 315.

ningún rasgo de superioridad, comicidad, idealización bucólica o interés folklórico, como se había retratado anteriormente a los sectores marginados.

[...] la preocupación social de Zola se refleja en su deseo de mostrar la vida obrera con toda su miseria para plantear las evidentes desigualdades sociales provocadas por el sistema capitalista de trabajo y de distribución de la riqueza. Existe, en este sentido, un compromiso social y político entre los naturalistas, a través de la crítica del capitalismo, de las instituciones tradicionales y del clero, y a través también de la confianza en el socialismo. La ciudad es uno de los grandes protagonistas y es el gran síntoma de las transformaciones provocadas en el II Imperio: desarrollo industrial, aparición del maquinismo, extensión de la clase obrera, éxodo rural y urbanización.⁸⁸

El supuesto pesimismo es otra cosa que una visión optimista para el futuro, resultado de su postura científica: positivista y fisiológica. Quieren mostrar el medio social en el que se desarrollan las enfermedades y los vicios, y prepararnos con ello para el progreso. Los naturalistas al nombrarse a sí mismos como deterministas, son conscientes de las condiciones materiales de los seres humanos, mas no creen que sean definitivas e inalterables, sino que consideran, como parte de su quehacer literario, un compromiso con las ciencias sociales para transformar y mejorar la condición humana, y planificar un estado óptimo para la sociedad, como lo quería Comte o, dicho desde una postura fisiológica, encontrar la cura a las enfermedades sociales.

2.4.2 EL CUENTO NATURALISTA

El Naturalismo encontró su lugar de desarrollo en la narrativa, especialmente en la novela. No obstante, el cuento también cultivó el cuento. Generalmente, cuando se define el cuento, se hace en oposición a la novela, y la primera diferencia entre ellos es la extensión. De acuerdo con esto, Julio Cortázar hace una analogía entre el cine, la fotografía, la novela y el cuento. La película corresponde a lo novelesco, mientras que la fotografía se ciñe a un campo más reducido.⁸⁹

[...] el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan

⁸⁸De Diego, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁹*Cf.*, Cortázar, Julio, *Algunos aspectos del cuento* en Cuadernos Hispanoamericanos, p. 406.

por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.⁹⁰

Aparentemente, el elemento significativo de un cuento sería el tema, sin embargo, hasta los temas más cotidianos pueden convertirse en algo más grande, el cuento sugiere más de lo que dice, pues es una síntesis de la condición humana. El cuento es una ruptura de lo cotidiano y trasciende a la anécdota; es una apertura de lo pequeño hacia lo grande. Como bien señala Mario Benedetti, “el cuento es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje.”⁹¹

La idea de significación propuesta por Cortázar también está relacionada con la intensidad y la tensión, es decir, con el tratamiento del tema, por lo que el cuentista procura mantener la tensión de principio a fin y asegurar al lector “una peripecia elíptica, una garantía de que, aunque en el relato no pase nada, algo irá a ocurrir cuando esa espera culmine, más allá del propio final del cuento.”⁹² Es por eso que ninguna descripción o detalle son gratuitos o decorativos dentro de un cuento, pues desde las primeras palabras debe haber tensión, y aunque no todas las primeras líneas de un cuento sean eficaces, preparan el golpe final, la principal característica del cuento:

[...] la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases.⁹³

El cuento, a diferencia de la novela, es tajante, punzante, y se mueve bajo presión. Ahora que hemos expuesto brevemente sus características, podemos adentrarnos al cuento naturalista. Entre sus pioneros encontramos a Maupassant, Chéjov, Gógol, que, si bien son realistas, comparten algunos rasgos con la corriente que les sucede. En el

⁹⁰*Ibid.*, p. 406.

⁹¹Benedetti, Mario, “Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos” en *Teorías de los cuentistas*, pp. 3-4.

⁹²*Ibid.*, p. 4.

⁹³Cortázar, *op. cit.*, p. 406.

movimiento naturalista se encuentran los hermanos Goncourt, Alphonse Daudet y evidentemente Émile Zola. España fue uno de los lugares en que más floreció con Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez y Leopoldo Alas “Clarín”.

Cabe aclarar que aún no hay fuentes suficientes que hayan tratado el cuento naturalista, por lo que en este apartado nos vamos a apoyar en la única fuente que encontramos: *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista* de Rolf Eberenz, texto que se centra en el trabajo cuentístico de Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y Alas “Clarín”. A pesar de que la semiótica y la morfología del cuento no serán nuestras herramientas de análisis, este texto nos será útil para entender a grandes rasgos las características del cuento naturalista.

El cuento utiliza narradores en primera y tercera persona, sobre todo en esta última porque se considera un modo neutro, y así, el narrador parecería estar fuera del texto. En cuanto al tiempo, generalmente se construye en orden cronológico, el descubrimiento de los acontecimientos es progresivo y tienen una conexión causal.⁹⁴ La mayoría de los cuentos de otras corrientes inician con un equilibrio que será quebrado al final, sin embargo, el cuento naturalista raras veces comienza con esta supuesta estabilidad inicial, debido a que desde el principio ya viene marcado un determinismo que anuncia de inmediato la degeneración o degradación: el descenso pujante ya sea del bienestar material, de la integridad física o de la identidad del individuo de acuerdo con su valoración social.

“Puede establecerse una primera división entre la degradación que conduce al héroe de una situación de euforia a otra de disforia, y la degradación que no hace más que agravar un estado de desequilibrio ya existente.”⁹⁵ A este último caso pertenece el cuento naturalista. La tensión crecida en estos cuentos puede acentuarse al final, lo cual enfatiza el mensaje social, ya sea la lucha por la supervivencia entre el hombre fuerte y el débil o la perversión de los valores humanos, aunque también hay cuentos que se limitan a describir un escenario o un cuadro social.

⁹⁴Cf., Eberenz, Rolf, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Gredos, pp. 34-35.

⁹⁵*Ibid.*, p. 99.

Recordemos que las descripciones minuciosas forman parte del estilo naturalista, en el caso del cuento, la descripción se reduce, generalmente a oraciones subordinadas; no obstante, se conserva el gusto por el retrato físico y la presentación de cuadros coloridos. De acuerdo con Hamon, citado por Eberenz, el hilo de la descripción lleva un orden de impresiones visuales, pasa de un cuadro general a la focalización de un detalle.⁹⁶ Generalmente se expone la vida pasada de los protagonistas a manera de resumen, y estas retrospectivas contienen secuencias lógico-temporales y pasajes descriptivos que explican la forma de actuar del personaje en el presente.

Rolf Eberenz divide su análisis en dicotomías, y hace énfasis en la visión dualista de la temática de los cuentos. Afirma que estos contrastes son la tónica de la narrativa naturalista.

Respecto a la temática, queremos destacar la visión dualista que las obras reflejan en su mayor parte. Los contrastes entre principios antagónicos son la tónica general de esta narrativa. [...] lo que llama la atención en los cuentos naturalistas es el relieve de estas antítesis [...] Estos cuadros en blanco y negro parecen reflejar una labor de análisis por parte del escritor, un intento obsesivo de ordenar unos universos sociales y psíquicos a primera vista caóticos.⁹⁷

Entre las dicotomías propuestas por Eberenz están *lo permitido y lo vedado*, se refiere a los cuentos que giran sobre un eje moral en los que se produce una transgresión de las normas éticas y se describen las consecuencias de estos actos. También se encuentra *la abundancia y la carencia*, que alude a los cuentos en los que existe una lucha entre los personajes por la obtención de bienes materiales, por posicionamientos sociales o por favores de un ser amado. Generalmente la resolución se da a través del engaño o de algún crimen, lo que trae como consecuencia un castigo. Otro binomio muy parecido es el de *aspiración y limitación* que se da cuando hay un contraste entre una aspiración imposible de alcanzar debido a las condiciones reales, esto conduce al personaje a una obsesión que puede llegar hasta la alienación.⁹⁸

⁹⁶Cf., *ibid.*, p. 198.

⁹⁷*Ibid.*, pp. 253-254.

⁹⁸Cf., *ibid.*, pp. 90, 95, 107.

Uno de los binomios más desarrollados no sólo en el cuento naturalista, sino en el relato decimonónico, e incluso en las novelas, es el de *amor y matrimonio*, que si bien no parecen antagónicos, cabe destacar que para los naturalistas el matrimonio no era considerado como algo idílico, sino como un consorcio económico y social que garantizaba la subsistencia material y la continuidad de la familia, por lo que el binomio también podría llamarse *matrimonio e infidelidad*, debido a que el engaño entre cónyuges se vuelve una constante. Muchos de los cuentos evocan el adulterio, que puede ser explicado también por el ocio, las comodidades materiales y la monotonía del matrimonio de clase media.⁹⁹

[...] la infidelidad, principalmente la de la mujer, se deba al aburrimiento y viene a ser un pasatiempo picante que distrae del tedio de la vida diaria. Como es sabido, la figura de la esposa insatisfecha es un tema que nuestros cuentos comparten con algunas novelas más destacadas del siglo XIX. [...] la mujer infiel es un personaje arquetípico de estas narraciones. La aventura vista como distracción de la burguesa ociosa...¹⁰⁰

La mayoría de los personajes del Naturalismo eran marginados: campesinos, obreros, comerciantes, prostitutas, mendigos, seres incapaces de adaptarse a la sociedad moderna que se definen por su negación a los principios del orden y el decoro. Personajes solitarios e ignorados por la gente “honrada”, con quienes mantenían sólo contacto superficial. “El marginado proporciona en estos cuentos un espectáculo edificante que horripila al lector, a la vez que lo confirma en sus prejuicios.”¹⁰¹ Rolf Eberenz afirma que el efecto de estos textos era comparable al que producían los monstruos de feria en un público honesto, ya que representaban el horror y la desviación de la norma. Cabe precisar que esta afirmación se centra en los cuentos de Pardo Bazán, Clarín y Blasco Ibáñez. Si recordamos, Zola toma una postura un tanto diferente, a pesar de que también se enfoca en personajes marginados, presenta los problemas sociales con el objetivo de encontrar una solución a ellos, no sólo horrorizarse y reafirmar los prejuicios burgueses.

⁹⁹*Cf., ibid.*, pp. 117, 124.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 125.

¹⁰¹*Ibid.*, p. 142.

El cuento naturalista, al igual que la novela, tiene como objetivo presentar un fragmento de la realidad social y siempre apunta hacia los aspectos más sórdidos, a través de temas y personajes segregados. Lo interesante del cuento es que debido a su brevedad, cualquier acontecimiento podía convertirse en historia, en hecho trascendente que permitiera generar una crítica hacia el nuevo mundo mesocrático.

2.4.3 ÉMILE ZOLA.- EL PADRE DEL NATURALISMO

Como hemos mencionado anteriormente, Zola retoma las ideas científicas de su época y las adapta a sus obras. En cuanto a sus influencias literarias, Zola se nutre de autores como Daudet y los hermanos Goncourt, quienes también eran naturalistas. Asimismo, abraza el estilo realista de Maupassant, Stendhal y Balzac; de este último retoma la idea de que la novela es un *documento humano* al servicio de las ciencias sociales. De igual forma, imita muchos de los rasgos de la narrativa de Flaubert, como la impersonalidad del narrador, que no interviene en la narración con opiniones o digresiones subjetivas.

Flaubert es uno de los modelos de Zola. Le dedicó varios artículos en *Le Messenger de L'Europe* que incluyó después en *Les romanciers naturalistes* (1881). Para Zola tres son los rasgos fundamentales de Flaubert: la reproducción exacta de la vida, la ausencia de héroe, la desaparición del novelista detrás de la acción que narra.¹⁰²

Zola coincide perfectamente con el primero de estos rasgos, ya que el autor tiene claro su sentido de lo real, de una realidad objetiva y científicamente justificable. El segundo rasgo también es característico de las novelas de Zola, pues, aunque hay protagonistas, la figura del héroe desaparece, debido a que representan un determinado grupo social, y en ellos se manifiestan algunos de los vicios humanos, es decir, no son personajes “ejemplares”, sino que dentro de su complejidad encierran actitudes buenas y malas, pero sobre todo las “enfermas”, las que describen a una humanidad degradada.

Zola no sólo retoma la impersonalidad narrativa de Flaubert, sino que la lleva al extremo al concebir la labor del novelista como la de un científico que observa, investiga, anota y describe la realidad sin emitir ningún juicio moral. Evidentemente

¹⁰²Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, p. 254.

Zola no puede alejar del todo sus ideologías ni su postura política, pues suele plasmar su pensamiento en algún personaje. La imparcialidad y objetividad son difíciles de llevar a cabo en la literatura, porque detrás de toda la construcción de una obra, están las concepciones morales y políticas del autor y del contexto en el que vive. Por más sutil e imparcial que quiera ser, en sus obras se perciben su estilo y sus ideologías.¹⁰³

Uno de los rasgos que caracterizan la narrativa de Zola es la descripción, pues la representación del hombre está estrechamente ligada al medio en el que se desarrolla, ya sea de su ciudad, pueblo o casa, por eso enfatiza la necesidad de conocer los lugares en los que se van a desenvolver sus personajes. Las descripciones prolijas no forman parte de un ornamento retórico envolvente, su verdadera razón de ser es colocar a los personajes en un medio perfectamente conocido por el autor. En consecuencia, el medio, es decir, el espacio en términos literarios, va a ser fundamental para la narrativa de Zola. Como ejemplo de este rasgo tenemos un fragmento en el que describe el mercado, protagonista de su novela *El vientre de París*:

[...] Unos carretones llegaban a trote, obstruyendo el mercado de la caza con jaulitas llenas de volátiles vivos y cestas cuadradas, en cuyos fondos profundos estaban colocados volátiles muertos. En la acera opuesta, otros carretones descargaban terneras enteras, envueltas en manteles, tumbadas a lo largo, como niños, en unas grandes canastas, de las que sólo sobresalían los cuatro muñones cortados y sangrantes. Había también corderos enteros, cuartos de buey, piernas y paletillas. Los carniceros, con grandes delantales blancos, marcaban la carne con un sello, la transportaban y la colgaban en las barras para la subasta; y Florent, con el rostro pegado a las rejas, contemplaba las filas de cuerpos colgados, con el vientre abierto, mostrando las carnes rojas de los bueyes y corderos y las más pálidas de las terneras, con las manchas amarillas de las gorduras y tendones. Pasó a la parte de la tripería, entre las cabezas y las patas de ternera, donde había tripas limpiamente enrolladas en paquetes dentro de unas cajas, los sesos cuidadosamente colocados en canastas llanas, hígados sangrantes y riñones violáceos. Se detuvo ante las largas carretas de dos ruedas, cubiertas con un toldo redondo, que llevaban mitades de cerdo colgadas a ambos lados, en los adrales, sobre un lecho de paja; la parte trasera de las carretas, que iban abiertas, parecían unas capillas ardientes en el fondo de cuyos tabernáculos fulguraban los resplandores de las carnes bien proporcionadas y desnudas;

¹⁰³Recordemos que todo producto ideológico es parte de la realidad social y material que rodea al artista y Zola no escapa del destino científico de su siglo, como afirma M. Serres, citado por Emilia Pardo Bazán: “la tesis, el método científico y la epistemología de Zola son fieles a lo mejor de los trabajos científicos de la época”. [Tomado de Pardo Bazán, Emilia, *op. cit.*, p. 247.]

y sobre el lecho de paja había unas cajas de hojalata llenas de la sangre de los cerdos. Entonces se apoderó de Florent una rabia sorda; el olor desabrido de la carnicería y el olor acre de la tripería le exasperaban.¹⁰⁴

Este fragmento fue elegido no sólo por la minuciosa descripción de la carnicería y tripería del mercado, sino también para mostrar la fascinación de Zola por los aspectos desagradables, sucios y grotescos, lo cual, inevitablemente conducirá a los personajes a una determinada actitud y forma de vida. Para Émile Zola en el espacio se puede “encontrar el determinismo simple de una descomposición orgánica, es decir, en captar el fenómeno inicial...”¹⁰⁵ El interés de Zola por describir cuadros terribles o desagradables también es consecuencia de su lectura de Claude Bernard e incluso utiliza la siguiente cita del fisiólogo para justificar su representación de los espacios:

No se llegará nunca a generalizaciones verdaderamente fecundas y luminosas sobre los fenómenos vitales mientras no se haya experimentado sobre sí mismo y movido dentro de los hospitales, los anfiteatros y los laboratorios, dentro del terreno fétido o palpitante de la vida... Si se tuviera que hacer una comparación que expresara mi sentimiento hacia la ciencia de la vida, diría que es un salón soberbio, resplandeciente de luz, al cual no se puede llegar si no se atraviesa una larga y espantosa cocina.¹⁰⁶

Zola toma esta cita de la *Introducción a la medicina experimental* para justificar metafóricamente el uso de espacios grotescos, pues considera necesario atravesarlos para llegar a *un salón soberbio, resplandeciente de luz*, es decir, al conocimiento científico de los factores deterministas, a la posibilidad de modificarlos y al progreso.

Cabe mencionar que uno de los trabajos más importantes de Zola en el que logró plasmar su interés científico y en el que aplicó las teorías de Darwin, fue el ciclo de veinte novelas que tituló como *Los Rougon Macquart, historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio*:

Adviértase que la idea fundamental de los Rougon Macquart no es artística, sino científica [...] La ley de *transmisión hereditaria*, que imprime caracteres indelebles en los individuos por cuyas venas corre una misma sangre; la de *selección natural*, que elimina los organismos débiles y conserva los fuertes y aptos para la vida; la de *lucha por la existencia*, que desempeña oficio análogo;

¹⁰⁴Zola, Émile, *El vientre de París*, Biblioteca EDAF, pp. 58-59.

¹⁰⁵Zola, Émile, *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, op. cit., p. 67.

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 66.

la de adaptación, que condiciona a los seres orgánicos conforme al medio ambiente; en suma, cuantas forman el cuerpo de doctrinas evolucionistas predicado por el autor del *Origen de las especies*, pueden verse implicadas en las novelas de Zola.¹⁰⁷

En esta serie se encuentran alusiones no sólo a las teorías de Darwin, sino también al darwinismo social promovido por Spencer, pues alude a la cuestión económica y a las clases sociales, normalmente los personajes de mayor poder adquisitivo “devoran” a los de bajas condiciones, pero también entre los mismos círculos de burgueses y proletarios se genera una lucha descarnada y cruel, en la que los más fuertes sobreviven.¹⁰⁸

Zola sustituyó la idea del desarrollo de las especies por el concepto de “unidad orgánica”, que corresponde, en cierto modo, a la teoría spenceriana de que la sociedad es un organismo que se desarrolla por sí mismo y que está en continuo proceso de evolución; de hecho, su “progreso” no sería más que un caso de evolución cosmológica general y, como organismo en evolución, tiende a aumentar su masa, a diferenciarse en su estructura y funciones, de modo que la regulación del desarrollo social es considerada como la de un organismo biológico más.¹⁰⁹

Zola creó un universo ficcional de veinte novelas en las que desarrolla su propuesta teórico-metodológica de *La novela experimental*.¹¹⁰ Entrelaza la historia de los Rougon Macquart con un hilo genealógico condenado por el medio, la herencia y el temperamento. Asimismo, la historia de esta familia representa la decadencia de un modelo histórico en declive, el del Segundo Imperio, opuesto al nuevo modelo de progreso iniciado con Comte.

Entre sus múltiples obras se encuentra *Thérèse Raquin* (1867), la cual nos recuerda un poco a *Madame Bovary*: narra la vida de una mujer condenada a un matrimonio completamente monótono; ella conoce a un hombre con quien comienza una relación adúltera que los conducirá a cometer un crimen. Como vemos, Zola tiene preferencia por este tipo de temas “prohibidos”, pero lo que le interesa es tratarlos desde su perspectiva científica. Así lo aclara en el prólogo de la novela:

¹⁰⁷Pardo, *op. cit.*, pp. 246-247.

¹⁰⁸Cf., Huertas, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 121.

¹¹⁰Cf., Altamira, *op. cit.*, p. 58.

En *Thérèse Raquin* pretendí estudiar temperamentos y no caracteres. En eso consiste el libro en su totalidad. Escogí personajes sometidos por completo a la soberanía de los nervios y la sangre, privados de libre arbitrio, a quienes las fatalidades de la carne conducen a rastras a cada uno de los trances de su existencia. Thérèse y Laurent son animales irracionales humanos, ni más ni menos. Intenté seguir, paso a paso, en esa animalidad, el rastro de la sorda labor de las pasiones, los impulsos del instinto, los trastornos mentales consecutivos a una crisis nerviosa. Los amores de mis dos protagonistas satisfacen una necesidad; el asesinato que cometen es una consecuencia de su adulterio, consecuencia en la que consienten de la misma forma en que los lobos consienten en asesinar corderos; y, por fin, lo que di en llamar su remordimiento no es sino un simple desarreglo orgánico o una rebeldía del sistema nervioso sometido a una tensión extremada. No hay en todo ello ni rastros del alma, lo admito, de buen grado, puesto que era mi intención que no los hubiera.¹¹¹

Con lo anterior, Zola admite que en sus personajes hay rasgos de animalidad como lo son el instinto y la irracionalidad; de igual forma, son víctimas de crisis nerviosas y trastornos mentales. Al igual que en sus otras novelas, Zola se propone hacer un estudio fisiológico de sus personajes y describir tanto sus reacciones como sus comportamientos.

Las críticas hacia el trabajo de Zola básicamente fueron las mismas que se hicieron al Naturalismo en general. Para contrarrestar los severos cuestionamientos a su obra, Zola escribió diversos ensayos y artículos, como ejemplo de esto se encuentra el prólogo de *Thérèse Raquin*, en donde prácticamente acusa a los críticos de hipócritas de falsa moral.

Cuando de ciencia se trata, el reproche de inmoralidad no tiene razón de ser. No sé si mi novela es inmoral, admito que nunca me preocupó el hecho de que fuese más o menos casta. Lo que sí sé es que ni por un momento tuve la intención de poner en ella esa suciedad que han visto las personas de escrupulosa moralidad. Se debe ello a que escribí todos sus episodios, incluso los más febriles, sin más curiosidad que la del científico. [...] En gran medida golpea en falso, al aplaudir los trenzados de piernas de una actriz de rostro enharinado para acusar, luego, de inmoralidad, con grandes clamores, un estudio psicológico; al no entender nada; al no querer entender nada; al repartir mandobles cuando su atemorizada estupidez le ordena que los reparta. Es exasperante recibir un vapuleo por un pecado que no se ha cometido.¹¹²

¹¹¹Zola, Émile, "Prólogo a la segunda edición" en *Thérèse Raquin* en *Ciudad Seva*, p.1.

¹¹²*Ibid.*, pp. 2-3.

El cientificismo naturalista alcanza su esplendor con las obras de Zola: “Hasta ahora los representantes del naturalismo consideraban a la ciencia como auxiliar del arte; Zola ve en el arte un servidor de la ciencia.”¹¹³ Él logra exacerbar los postulados del Realismo, al adaptarlos a su nueva visión experimental. Lo que definitivamente no se puede negar, y que ha sido poco trabajado por la crítica, es el valor y la calidad estética de sus obras. El trabajo de Zola se ha reducido a su carácter científico y a los aspectos ruines de la vida que decidió representar, y aunque eso era lo que él quería mostrar, no está demás resaltar la estética en su obra: las amplias descripciones, la construcción de espacios tan detallados y los personajes con los que rompió la tradición romántica.

A pesar de que la narrativa de Zola se rige por el principio determinista, la belleza de su obra también radica en la lucha humana por liberarse de su destino, y aunque su estilo suele ser crudo y fatídico, siempre pinta con sutileza su espíritu rebelde que lucha contra ese determinismo y mantiene la esperanza de un futuro mejor, no ya para sus personajes, sino para la humanidad. En definitiva, Zola es un autor que mantiene un claro compromiso social en su literatura, y a pesar de todo su cientificismo, “el mundo del trabajo y la explotación capitalista le preocupaban, pero no intenta mostrar cómo la sociedad burguesa va eligiendo héroes, sino cómo va destruyendo cuerpos y almas en las minas y en las fábricas.”¹¹⁴ Como lo describe Emilia Pardo Bazán, es un “novelista revolucionario que dispara libros a manera de bombas, cuyo estrépito obliga a la indiferente multitud a volver la cabeza y arremolinarse atónita...”

¹¹³Hauser, *op. cit.*, p. 334.

¹¹⁴Huertas, Rafael, “Darwinismo y darwinismo social en la obra de E. Zola” en *Evolucionismo y cultura: darwinismo en Europa e Iberoamérica*, Junta de Extremadura, UNAM, Ediciones Doce Calles, p. 124.

2.4.3.1 GERMINAL: UNA NOVELA PROLETARIA

Una epopeya pesimista de la animalidad humana.

Jules Lemaitre

La primera novela obrera de Émile Zola es el séptimo volumen de los *Rougon-Macquart*: *La taberna*, publicada a partir de 1876 en forma de folletín. En ella, Zola pretende que “la gran voz del pueblo con hambre de justicia y de pan” sea escuchada; denuncia las desigualdades sociales y la miseria del pueblo francés bajo el régimen de Napoleón III.¹¹⁵ La segunda novela en tratar un tema obrero es *Germinal*, es la decimotercera de la serie de los *Rougon-Macquart*, y la primera dedicada a la vida de los mineros. Para esta investigación es necesario dedicar un apartado a *Germinal* por ser el hipotexto de *Sub terra*. Analizar a grandes rasgos la novela de Zola nos servirá de pauta para entender los cuentos de Baldomero Lillo.

Al igual que *La taberna*, *Germinal* se publica a manera de folletín durante todo un año (1884-1885) en el periódico *Gil Blas*. Francia vive momentos agitados después del Segundo Imperio, pues el país sufría una crisis económica, carecía de verdaderas reformas sociales, y el sector obrero había aumentado considerablemente; bajo este contexto surge la chispa revolucionaria de los mineros.¹¹⁶ Las huelgas comienzan en las minas de *La Ricamarie* y *Aubin* en 1869, después se levantan *Creusot* y *Fourchambaut* en 1870, seguida de una de las más importantes, la de *Anzin* en 1878. Más adelante en 1880 *Denain* se une a la huelga y *Montecau-les-Mines* en el 82. *Anzin* vuelve a levantarse en el 84, precisamente cuando Zola comienza la redacción de *Germinal*.¹¹⁷

El autor francés dedica un año entero a la preparación de la novela, recopila información en periódicos sobre las huelgas de los últimos años, realiza lecturas especializadas en minería, se entrevista con mineros y viaja de una mina a otra. Según las notas de Henri Mitterrand, citadas por Óscar Caballero, el trabajo preparatorio de Zola consistió en tres puntos importantes: 1) Documentación técnica sobre la mina y la vida de los mineros; 2) información sobre el movimiento obrero, y 3) recortes de

¹¹⁵Cf., Armiño, Mauro “Prólogo” en Zola, Émile, *Germinal*, Valdemar, p. 12.

¹¹⁶Cf., Caballero Óscar, “Introducción” en *Germinal*, Ediciones Akal, p. 9.

¹¹⁷Cf., Armiño, *op. cit.*, p. 14.

periódicos y notas sacadas de la entrada “Huelga” del gran diccionario universal del siglo XIX de Pierre Larousse, la cual seguramente no fue su fuente principal, ya que además de todo lo publicado por la prensa sobre las huelgas, existe la posibilidad de que el novelista haya leído el *Libro blanco de las quejas de los mineros franceses* que salió a la luz en 1883, el cual era una lista de reformas que los mineros consideraban indispensables.¹¹⁸ Como vemos, Zola llevó a cabo lo propuesto en *La novela experimental*, un trabajo de investigación, observación y documentación. Esta capacidad de observar a la gente en su ambiente natural convierte a Zola en el precedente del periodismo literario. Como prueba de esta labor científica existen los 953 folios de información acumulada por el novelista, actualmente conservados en la Biblioteca Nacional de París.¹¹⁹

Germinal narra cómo es la vida en Montsou, pueblo minero de carbón. El protagonista o personaje eje de la novela, el joven Étienne Lantier (hijo de Gervise Macquart), llega una noche a pedir trabajo a la mina, es acogido por la familia Maheu, formada por la Maheude, la madre, Maheu, el padre, el abuelo Bonnemort (buena muerte), y los hijos: Zacharie, Catherine, Jealin, Henri, Lénore y la bebé Estelle. Durante el corto tiempo en el que Étienne trabaja en el Voreux (la mina), se da cuenta de las míseras condiciones en las que trabajan y viven sus compañeros mineros y sus familias. Él, quien es un poco instruido porque sabe leer, intenta generar consciencia en sus camaradas y los persuade lentamente hasta que todos deciden ponerse en huelga. A pesar de que la mayoría de los mineros se mantiene firme en no laborar hasta recibir atención a sus demandas, la situación se complica por el hambre, y por la represión de la fuerza armada, a partir de la cual muchos pierden la vida. Algunos, desesperados y hartos al ver que los dueños de las minas no ceden, optan por regresar al trabajo, mientras que otros deciden mantener la huelga, aunque el hambre los obligue a robar o los vaya matando lentamente. Es así como los mineros comienzan a dividirse y se generan riñas entre ellos. Luego de tantas muertes y desesperación, el mismo Étienne

¹¹⁸Cf., Caballero, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁹Cf., *ibid.*, p. 10.

decide volver al trabajo. Uno de los giros inesperados se da gracias a Souvarine, un minero anarquista que vive bajo las sombras, quien casi al final de la novela decide derrumbar el Voreux tumbando el entibado con sus compañeros adentro, entre ellos Étienne. Después de días de búsqueda para rescatar a los pocos sobrevivientes del derrumbe, Étienne sale con vida, pero esta vez decide ya no trabajar más en la mina e irse a París a iniciar una nueva vida en la política.

Zola aplica los principios de *La novela experimental* en la elaboración de *Germinal*, utiliza una técnica expositiva, y como en el resto de sus novelas, también hace uso de extensas descripciones para demostrar su objetividad bien documentada. La descripción del espacio tiene como propósito trazar el medio y las condiciones que van a determinar a sus personajes. Como ejemplo tenemos la descripción de la casa de los Maheu:

Unas espesas tinieblas ahogaban la única habitación del primer piso, como si aplastaran con su peso el sueño de los seres que se apretujaban allí, en un montón, con la boca abierta y reventados de cansancio. A pesar del intenso frío de afuera, el aire denso tenía un calor vivo, ese sofoco cálido de los dormitorios colectivos, que huelen a ganado humano.¹²⁰

En este breve párrafo encontramos que las *espesas tinieblas* “ahogan” y “aplantan” el sueño de los Maheu, es decir, que ni en su propia casa, ni en su dormitorio pueden liberarse de aquello que los aprisiona. El mismo ambiente los oprime, incluso en sus horas de descanso; el *intenso frío*, el *aire denso*, el *sofoco cálido*, todo apunta a que en la habitación se genere una sensación de asfixia, además de que en el mismo cuarto duermen los diez integrantes de la familia Maheu, caracterizados por un olor a “ganado humano”. Como veremos, el espacio determina las características y el comportamiento animal o bestial de sus personajes, ya sea en colectivo o en su individualidad.

El lugar más importante en *Germinal*, el centro de toda la novela es el Voreux, es decir, la mina. Zola recurre a este tipo de lugares concurridos, como el mercado de *El vientre de París*, o la taberna (incluso así intitula la novela), pues estos espacios son ideales para la perversión, la promiscuidad y la degradación de los personajes. En este

¹²⁰Zola, Émile, *Germinal*, Ediciones Akal, p. 35.

caso, la mina es fundamental, hasta el punto de que podría parecer la protagonista. Zola personifica el Voreux, lo describe como una bestia siempre ávida a devorar. Desde las primeras páginas la mina se describe de la siguiente manera:

Esta mina, escondida en el fondo de una hondonada, con sus construcciones ordinarias de ladrillos, levantaba su chimenea como un cuerno amenazador que se parecía a un animal hambriento, acechando para comerse el mundo. [...] Sí, era una mina, había vislumbrado con viva claridad los fogones de los generadores a través de una puerta bruscamente abierta, iluminada por unos pocos faroles. Se explicaba hasta el escape de la bomba, esa respiración gruesa y larga, que soplaba sin descanso, como el aliento congestionado de un monstruo. [...] Y el Voreux, en el fondo del agujero, con su aspecto de animal malvado, jadeaba penosamente, como si le costara digerir la carne humana.¹²¹

La mina, personificada como un animal, es la fuente de explotación, de ella viven los dueños y de ella se alimentan pobremente los mineros que al mismo tiempo son oprimidos por ella. El Voreux hace la vida de los mineros miserable, hasta el punto de mermar su salud y terminar con sus vidas. La mina por su profundidad y extremas temperaturas también representa un infierno para los mineros, en el sentido literal y simbólico del término:

Cuando hablaban de la mina, los mineros de la región palidecían y bajaban la voz, como si hablaran del infierno; y a menudo sólo movían la cabeza, porque no querían hablar de esas profundidades de brasa ardiente. A medida que las galerías se hundían hacia el norte, se acercaban al Tartaret y penetraban en ese incendio interno, que arriba calcinaba las rocas. La zona donde picaban, en el punto al que habían llegado, tenía una temperatura media de cuarenta y cinco grados. Se encontraban en plena ciudad maldita, en medio de las llamaradas que los visitantes de la llanura veían por las fisuras, escupiendo azufre y vapores abominables.¹²²

La mina obliga al minero a pagar una condena en vida, lo aplasta, lo priva de la luz y lo convierte en un animal nocturno y subterráneo, ciego ante cualquier posibilidad que ilumine su vida. En el mundo minero no hay escapatoria, hay hostilidad dentro y fuera del Voreux. De acuerdo con Alma Rosa Aguilar, los espacios en *Germinal* se construyen bajo un sistema de oposiciones, es decir, que acentúa la desigualdad entre clases

¹²¹*Ibid.*, pp. 27-28, 34-35.

¹²²*Ibid.*, p. 335.

sociales. Como ejemplo de esto, menciona el contraste entre el despertar de los Maheu, la familia minera, y los Grégoire, la familia burguesa.¹²³

La propiedad de los Grégoire, la Piolaine, se encontraba a dos kilómetros de Montsou, hacia el este, por la carretera de Joiselle. Era un caserón cuadrado, sin estilo, construido a comienzos del siglo pasado. De las vastas tierras con que contaban entonces sólo quedaba una treintena de hectáreas, rodeadas de muros, de fácil mantenimiento. Destacaban sobre todo la granja y el huerto, célebres por sus frutas y verduras, las más hermosas de la región. En realidad, no había jardín sino un bosquecillo. [...] Aquella mañana, los Grégoire se habían levantado a las ocho. Habitualmente, no se movían hasta una hora más tarde, acostumbraban a dormir mucho, con pasión; pero, la tormenta de la noche los había alterado. Y mientras el marido había ido a ver inmediatamente si el viento había hecho algún destrozo, la señora Grégoire acababa de bajar a la cocina, en zapatillas y bata de franela.¹²⁴

El evidente contraste entre la casa y el dormitorio de los Maheu y de los Grégoire apunta la diferencia del espacio en la que habita cada familia, marca los distintos hábitos, y de alguna manera ya puntea la caracterización de los personajes. Con el comenzar del día de cada familia, Zola va apuntalando el destino de los que nacen en medio de la abundancia y de los que crecen en la miseria. Como habíamos visto con el estudio de Rolf Eberenz, los cuentos pueden entenderse a partir de dicotomías; en general el Naturalismo tiende a hacer estos juegos maniqueos, que no sólo se dan en los espacios, sino también en los personajes y sus relaciones. En el caso de *Germinal*:

Los procedimientos de caracterización se gestan en la relación de los sujetos con su entorno físico y social, es decir, con la miseria y la búsqueda de justicia social. En consecuencia, los papeles asignados varían y se asumen según la circunstancia, siempre como parte de un tortuoso proceso que promueve el tránsito de la súplica a la violencia, del silencio a la vociferación, de la pasividad a la acción. La tensión generada por la dicotomía miseria/lucha o rebelión, estructura los itinerarios narrativos de estos personajes.¹²⁵

A pesar del maniqueísmo, ningún personaje se salva de su propio destino, y como sabemos, esto se debe a la visión determinista del autor. El protagonista y el hilo conductor de la novela es Étienne. Con su llegada comienza *Germinal* y con su partida termina. Joven maquinista, dentro de su ignorancia vislumbra la injusticia. Inteligente

¹²³Cf., Aguilar, Alma Rosa, "Heroínas naturalistas: *Germinal* de Émile Zola" en *Letras* 37, p. 97.

¹²⁴Zola, *Germinal*, op. cit., pp. 97-98.

¹²⁵Aguilar, op. cit., p. 101.

y bien intencionado se acerca con recelo a algunas lecturas marxistas y darwinistas, y aunque no llega a comprenderlas completamente, bastan para convertirse en el líder de la huelga y en la voz de los mineros.

Étienne leía a Darwin. Había leído fragmentos resumidos y vulgarizados en un volumen de cinco céntimos y, de esa lectura mal comprendida, se hacía una idea revolucionaria del combate por la existencia, los pobres comiéndose a los ricos, el pueblo fuerte devorando a la incolora burguesía.¹²⁶

Étienne se formó una idea equivocada de la lucha por la supervivencia, equiparándola con la lucha de clases; entendía que el poderoso ya no podría alimentarse de los pobres, puesto que el proletariado unido y organizado sería lo suficientemente fuerte como para ganar la batalla por la vida. Hay que precisar que el propio Zola hace una mezcla de ideologías entre sus personajes, va desde las teorías sociales como el socialismo y el anarquismo, hasta las científicas como el darwinismo y el determinismo. Y aunque apunta con claridad su crítica social hacia las míseras condiciones de vida de los mineros, difícilmente sabremos con exactitud cuál era su postura política, pues sólo conocemos su inclinación hacia la ciencia. Lo que es un hecho es que en Étienne mezcla dos ideologías imperantes del XIX: el marxismo y el darwinismo como una sola idea revolucionaria.

Al inicio del movimiento, Étienne tenía todo el ímpetu de luchar por sus camaradas, pero con el tiempo, el hambre y la desesperación ganan y todo se va desvirtuando en el camino; él, como líder, pierde la fuerza y el brío con los que comenzó, además de que lentamente se deja envolver por la popularidad que había obtenido, y por la supuesta superioridad que tenía ante sus compañeros.

En su comportamiento brotan 'instintos de coquetería y de bienestar, dormidos en su pobreza, y le hicieron comprarse trajes de paño y un par de botas finas. De golpe se convirtió en jefe. [...] Sintió satisfacciones deliciosas de amor propio, se embriagó con aquellos primeros goces de la popularidad; ser la cabeza de los demás, mandar, él, tan joven y que la víspera aún era un jornalero, le llenaba de orgullo, agrandaba su sueño de una revolución cercana, en la que jugaría un papel [...] mientras su ambición naciente ponía fiebre en sus teorías y le empujaba a ideas de batalla.' Y no sólo se siente desclasado: tras una huelga cuyos confusos puntos de estrategia ha establecido él, y con los mineros desmandados hasta las barbaries, Étienne

¹²⁶Zola, *Germinal*, *op. cit.*, p. 480.

comprende no sólo que su corazón no late al unísono de sus camaradas, sino que 'tenía miedo de ellos, de aquella masa enorme, ciega e irresistible del pueblo, que pasa como una fuerza de la naturaleza, barriendo todo, al margen de reglas y teorías.'¹²⁷

Otro punto que debemos recordar de Étienne es que proviene de la familia de los Rougon-Macquart, hijo de Gervaise Macquart hombre conocido por su alcoholismo. A lo largo de la novela Étienne demuestra tener un temperamento agresivo cuando bebe alcohol: "[...] el mal hereditario, la larga herencia de la borrachera, que no toleraba una gota de alcohol sin caer en un furor homicida."¹²⁸ Con esto recordamos que Zola también analiza la conducta humana mediante las leyes de la herencia, explica el comportamiento de Étienne a través de los viejos hábitos dipsómanos del padre.

Hay que destacar que no sólo fue Étienne quien perdió el rumbo original de la lucha, pues las circunstancias, la desigualdad, la explotación, la masa desorganizada y la naturaleza misma de los personajes los condujo a la desintegración del movimiento. El trato indigno que recibían los mineros, destrozados por la injusticia, y su actitud animalizada, ocasionaron actos de cobardía, traición y riñas que los hicieron terminar peor de lo que habían comenzado. El mismo Étienne, que logró sobrevivir al derrumbe del Voreux, al hambre, y a la represión de la fuerza armada, también sufrió una degradación, dejó de ser el muchacho bien intencionado que llegó con la esperanza de cambiar las condiciones de los mineros. Él, al final, derrotado, pero presuntuosamente convencido de tener cierta preparación política, se va a París a probar suerte en donde seguramente el personaje terminará por corromperse, mientras tanto en el pueblo deja las cosas peor de lo que estaban a su llegada.

Otro de los personajes masculinos es Chaval, a quien conviene contrastar con Étienne porque el amor o el capricho por la misma mujer los unía. Chaval era un minero mujeriego, violento y alcohólico. También estaba interesado en la huelga, pero lo movía más su mezquindad, por lo que no dudó en abandonar a sus compañeros cuando vio que la huelga no daba frutos, además de que le molestaba que Étienne fuera el líder. Fue

¹²⁷Armiño, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁸Zola, *op. cit.*, p. 406-407.

hasta cierto punto la sombra de Étienne porque riñeron hasta el final, por cualquier pretexto, aunque el verdadero motivo fueran los celos y la posesión de Catherine.

Desde hacía un rato, Chaval, de pie, los observaba desde lejos. Avanzó, se aseguró que Maheu no pudiera verlo y, como Catherine estaba sentada en el suelo, la atrapó por los hombros, le giró la cabeza y le aplastó la boca con un beso brutal, tranquilamente, sin preocuparse de Étienne. En ese beso había tal toma de posesión, una especie de decisión celosa. [...] Él seguía sujetando la cabeza y la miraba fijamente a los ojos. Sus bigotes y su perilla rojos llameaban en su cara negra, con su nariz grande y aguileña. La soltó y se fue sin decir ni una palabra.¹²⁹

El comportamiento de Chaval siempre fue burdo e impulsivo y en él se reflejaban la mayoría de los vicios de los mineros. Otro personaje que vale la pena resaltar es a Jeanlin, uno de los hijos de los Maheu. Llama la atención su astucia y el grado de maldad y dominio que tenía sobre sus dos amigos, Bébert y Lydie, a quienes obligaba a robar o a hacer travesuras. Estos tres niños repetían lo que veían de los adultos, pues a su corta edad robaban botellas de vino y se embriagaban en los caminos, además de que Lydie era llamada por Jeanlin como su “mujercita”, porque los dos tuvieron un pronto despertar sexual. Uno de los elementos característicos de Jeanlin también era su animalidad, pues en varias ocasiones es descrito como tal:

El niño se calló, con la boca llena, turbado. Lo miraba con su hocico, sus ojos verdes, sus grandes orejas, en su degradación de engendro de inteligencia oscura y de una astucia de salvaje, lentamente absorbido por una animalidad ancestral. La mina, que lo había fabricado, lo había destrozado ahora rompiéndole las piernas.¹³⁰

Hay un hecho más que vale la pena mencionar sobre Jeanlin. A sus pocos años ya trabajaba en la mina y en uno de los derrumbes quedó atrapado, se le fracturaron las piernas y quedó cojo, lo cual se convierte en uno de los momentos más desgarradores de la novela, pues muestra cómo el medio determina la vida de los personajes. Jeanlin a pesar de su egoísmo y su maldad, no deja de ser un niño al que el trabajo en la mina le arrancó su inocencia.

¹²⁹*Ibid.*, p. 72.

¹³⁰*Ibid.*, p. 303.

El último personaje masculino que abordaremos es Souvarine. Aparece en escasas ocasiones en la novela y su participación se limita a breves diálogos con Étienne, pero en su conversación se vislumbra su personalidad e ideología: “El bribón es el verdadero héroe, el vengador popular, el revolucionario en acción, sin frases cogidas de los libros. Es necesario que una serie de espantosos atentados aterren a los poderosos y despierten al pueblo.”¹³¹ Souvarine pasa desapercibido durante toda la novela, pero es hasta el final cuando su intervención se vuelve fundamental en el giro de *Germinal*.

Se encarnizó al azar contra el entibado, golpeando donde podía con el taladro, con la sierra, llevado por la necesidad de destrozarlo todo contra su cabeza. Ponía una ferocidad como si hubiera jugado con un cuchillo en la piel de un ser vivo que odiara. ¡Al final, conseguiría matar a esa fiera mala del Voreux con la boca siempre abierta y que había tragado tanta carne humana! [...] La bestia tenía una herida en el vientre, ya se vería si estaba viva por la noche; y había puesto su firma, el mundo aterrorizado sabría que no había muerto en vano.¹³²

El derrumbe ocasionado por Souvarine es el golpe final hacia sus compañeros, que a esas alturas ya estaban desgastados y derrotados ante los fracasos de la huelga. Fue difícil para ellos resignarse a volver al trabajo sin haber obtenido triunfo alguno, y más difícil aun cuando hay un derrumbe el primer día de vuelta a la mina y sus familiares quedan atrapados. Souvarine es importante también porque representa otra de las ideologías trascendentes de la época: el anarquismo, el cual se opone al marxismo desdibujado y mal conducido de Étienne.

Dentro de *Germinal* los personajes femeninos también son fundamentales, sobre todo la figura de la mujer obrera. La más destacada es la Maheude, madre de siete hijos. Es el símbolo de la maternidad y la fecundidad. Se caracteriza por su poder y fortaleza, realmente es ella la cabeza de familia. A pesar de la tragedia que envolvió a su familia, fue una de las primeras en apoyar la huelga y la última en resignarse a volver a la mina. Durante la huelga perdió a su marido por una bala en el momento de la represión, falleció su hijo mayor por una explosión de grisú, una hija murió en el derrumbe de la mina y a una de las pequeñas se la llevó el hambre, además del hijo cojo y el abuelo

¹³¹*Ibid.*, p. 271.

¹³²*Ibid.*, pp. 488-499.

enfermo. Pese a todo ello, la Maheude fue una de las mujeres más aguerridas, y como prueba de ello está el momento en que encabezó un grupo de mujeres cansadas y molestas de que Maigrat, el tendero, no les fiara y le cobrara a ellas y a sus hijas con favores sexuales. En palabras de Alma Rosa Aguilar:

[...] la Maheude, uno de los personajes más fuertes de la novela, ejerce una gran influencia en su círculo y juega un papel determinante en el desencadenamiento de las acciones que modificarán la historia. [...] a mi juicio, la heroína más descollante, tal vez, el personaje de mayor relieve después de Étienne, principalmente por la red de vínculos que puede generar y por la trascendencia de sus decisiones, no sólo en su entorno doméstico inmediato.¹³³

Una de las innovaciones de Zola es la imagen de la mujer trabajadora, que rompe con el estereotipo femenino del Romanticismo, el cual sólo exaltaba las cualidades físicas o espirituales; también difiere del Realismo que se centra más en las tragedias de la mujer burguesa y ociosa. Zola enfoca a la mujer de acción, como ama de casa, como madre, como la mujer que camina codo a codo con el hombre en la lucha social y actúa con firmeza frente a la represión armada. Un claro ejemplo es la Mouquette, prostituta y minera que apoyaba la huelga y le gritaba injurias a los soldados, se levantaba la falda para insultarlos y rompía ladrillos con sus muslos para arrojárselos, una mujer que resistió hasta recibir dos balas en el vientre.

En contraste a estas dos figuras femeninas se encuentra Catherine, hija de la Maheude, la joven chica de la intriga romántica entre Étienne y Chaval. Obrera desde muy pequeña, débil y delgada, a quien la madurez sexual no había llegado aún, pues a primera vista parecía un hombre joven por la falta de pechos. Catherine era muy diferente a su madre, era sumisa y obediente, siempre víctima de la brutalidad de Chaval. Posiblemente el rasgo que compartía con la Maheude era su preocupación y sacrificio por los demás. La historia amorosa de Catherine y Étienne, que no logra consumarse sino hasta el final, es uno de los pocos elementos en los que Zola rescata la ternura y el amor. “En todo caso, constituye una excepción en ese mundo de animalidad,

¹³³Aguilar, *op. cit.*, p. 108.

una esperanza ante la brutalidad, el triunfo del amor en medio de una etapa avanzada del proceso de degradación de los protagonistas de dicha intriga.”¹³⁴

Finalmente, otra figura femenina que también se opone a Catherine es Cécile, hija de los Grégoire, quien nace en un contexto completamente distinto, lleno de abundancia y comodidades, sin embargo, en medio de toda la descomposición de los personajes, Zola también decide darle un trágico final a la altura de sus circunstancias. Aguilar hace la siguiente comparación entre Cécile y Catherine.

[...] la niña rica, de formas redondas cultivadas en el ocio, adorada por sus padres. Las condiciones de vida son diferentes, benefactora permanente una, beneficiaria la otra, pero al final terminan, víctimas de las circunstancias, con una muerte similar, brutal, temprana e injusta. Sus victimarios también responden a una relación simétrica de oposición, la primera, devorada por la mina; la segunda muere a manos del viejo Bonnemort, acción simbólica que remite a la venganza, en un desesperado instante, del obrero sumiso sobre la burguesía. Tal configuración evoca la confrontación de las fuerzas opuestas, de similar violencia, en la cual ambas monstruosidades devoran las esperanzas del ser humano encarnado en las jóvenes.¹³⁵

El contraste entre los personajes y el juego entre las oposiciones, característicos del Naturalismo, en *Germinal* tiene la función de marcar las diferencias entre clases sociales. En definitiva, es una novela avasalladora que no deja libre de sufrimiento a ningún personaje; el determinismo arrastra con todos, sin importar la edad o la posición social, y evidentemente los más débiles son quienes no tienen escapatoria y viven una tragedia más aguda. Tal es el caso de Bataille y Trompette, los caballos de la mina. Estos animales considerados bestias de carga, trabajan dentro del Voreux, y una vez que descienden, no vuelven a ver la luz hasta que dejen de ser útiles para el trabajo.

[...] cuando Trompette, empapado de sudor, había agonizado en su camastro, Bataille se había puesto a olerlo desesperadamente, con relinchos cortos, parecidos a sollozos. Lo sentía enfriarse, la mina le cogía su última alegría, ese amigo caído desde arriba, fresco con sus buenos olores, que le recordaban su juventud al aire libre. Y había roto sus cuerdas, relinchando de miedo, cuando se dio cuenta de que el otro no se movía. [...] Pero todo había terminado, el camarada no vería nada más, él mismo sería atado así, como un paquete lamentable, el día que lo subieran por allí. Sus patas se pusieron a

¹³⁴*Ibid.*, p. 105.

¹³⁵*Ibid.*, p. 102.

temblar, el aire que venía de los campos lejanos lo ahogaba y estaba como borracho, cuando volvió pesadamente a la cuadra.¹³⁶

Zola hace un juego interesante entre sus personajes; mientras que a los humanos los delinea con características animales y bestiales, a los caballos los humaniza; los coloca al mismo nivel de reacción, comportamiento y dolor.

El novelista enfatiza la bestialidad de los instintos para mostrar lo repugnante de la condición humana; estudia sus vilezas, sus vicios y su corrupción y los entiende como problemas sociales, cuyas causas pretende encontrar y mostrar de forma documentada y a manera de crítica social. Esto también se debe a su vena científica que estudia al ser humano como a cualquier ser vivo, basándose en su fisiología y sus temperamentos. Para recapitular, entre los principales rasgos que caracterizan a los personajes de *Germinal* son: la animalización, la herencia que reciben y la posición social que ocupan, todo esto determinado siempre por su entorno físico. La conducta y el destino de cada uno será distinto de acuerdo con su situación. Lo que no debemos olvidar es que en el mundo de Zola nadie puede librarse del determinismo imperante.

Germinal es revolucionaria porque se atreve a hablar sobre la vida miserable de los mineros, quienes están cansados de trabajar desde antes del amanecer, destrozados física y anímicamente, trabajando en las peores condiciones y con el permanente vacío del hambre. La novela deja clara su visión catastrófica de un mundo condenado a la injusticia y la degradación, pero también habla sobre el despertar del obrero y de las pequeñas victorias de la huelga. Zola no duda de la organización del proletariado, y de alguna manera pinta sutilmente su optimismo hacia una revolución futura.

Germinal da su visión naturalista del mundo minero, de la lucha de clases y de la lucha por la supervivencia. Es una novela desgarradora y de dimensión trágica, aparentemente derrotista, se caracteriza por su temporalidad cíclica marcada específicamente con la llegada y la partida de Étienne, sin embargo, la parte final de este ciclo tiene un desenlace, hasta cierto punto, esperanzador:

El llamamiento a un porvenir mejor, la historia trágica de la huelga, con sus terribles consecuencias, alcanza una belleza extraordinaria. No hay nada que

¹³⁶Zola, *Germinal*, op. cit., pp. 452-453.

distinga aquí al lector: no hay nada de la alegría del obrero de París; sobresale por encima de todo la sombría resignación de todos aquellos hombres, de todas aquellas mujeres y aun de los niños, acostumbrados a doblar la cabeza; y surge después la rebelión, aquel espléndido remontarse hacia una era de justicia. Finalmente, aunque la desgracia se haya hecho más abrumadora, Zola ha querido cerrar su libro con la visión de la germinación de la tierra, con una especie de profecía: saldrán de los surcos algunos hombres para las recolecciones futuras 'como un ejército negro, vengador'.¹³⁷

En las últimas líneas de *Germinal*, tras el fracaso de la huelga, Étienne manifiesta su esperanza por una revolución futura orquestada por el movimiento obrero. *Germinal* es un título simbólico porque proviene de la palabra latina *germen* que significa 'semilla'. Por otra parte, alude al séptimo mes del calendario republicano que va del 21 de marzo al 19 de abril, y que es conocido como el mes de la germinación.¹³⁸

El espacio aplastante y abrumador del mundo minero, los personajes desgraciados de principio a fin, con la muerte como única salida a su desdicha, la crueldad y el sufrimiento humanos en su máxima expresión, son consecuencia del determinismo devastador de Zola. Pese a todo lo anterior, *Germinal* se convierte en un estandarte proletario que representa la esperanza de aquella semilla que habrá de brotar en la conciencia de los mineros y los conducirá a la rebelión, a la revolución social y a un futuro donde finalmente germinará la justicia.

¹³⁷Le Blond-Zola, Denise, *Emilio Zola (Lo que cuenta su hija)*, Santiago Rueda-Editor, pp. 157-158.

¹³⁸Cf. Aguilar, *op. cit.*, pp. 96, 108, 109.

CAPÍTULO 2.- EL NATURALISMO (SEGUNDA PARTE)

2.5 POSITIVISMO EN HISPANOAMÉRICA

A principios del siglo XIX en Hispanoamérica se llevó a cabo una serie de conflictos armados conocidos como las guerras de independencia, en las que se enfrentaron quienes buscaban la emancipación frente a la corona española, contra los que defendían la lealtad al rey. Los movimientos independentistas sucedieron uno tras otro de distinta manera de acuerdo con las condiciones de cada región, pero todos se caracterizaron por la violencia de sus luchas armadas. Con ellas se esperaba romper de tajo con toda herencia Colonial; una vez obtenida la independencia, brillaba para Hispanoamérica un futuro en el que se acabarían los males originados bajo la dominación española.

Simón Bolívar (1783-1830)¹³⁹, uno de los personajes más importantes de la emancipación hispanoamericana, conocido como el *Libertador*, contribuyó a la independencia de las actuales Bolivia, Colombia, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela. Bolívar cambió la realidad de estas regiones a través de las armas, pero también imponiendo la razón; abre paso a un proyecto ilustrado que busca civilizar a la sociedad, el cual incluye el blanqueamiento de los indígenas y el rechazo a la cultura mestiza originada en la Colonia. Este proyecto podrá concretarse más adelante en Hispanoamérica con la llegada del Positivismo.¹⁴⁰

Para la segunda mitad del siglo surgió en Hispanoamérica un nuevo orden que se preocupó por la educación, por el desarrollo industrial y por el bienestar social y material; un orden sustentado en la ciencia. Las ideas de progreso, libertad y democracia habían llegado al nuevo continente, en buena medida, de la mano del Positivismo.

En cada país emergieron pensadores que defendían la aplicación de un modelo positivista en todos los ámbitos de la sociedad. En México, el político e ideólogo José María Luis Mora (1794-1850) apoyaba la “emancipación mental” frente a los hábitos y

¹³⁹En este apartado y en el siguiente colocaremos la fecha de nacimiento y muerte de los personajes históricos con la finalidad de ubicarlos con mayor precisión dentro de su contexto, además de que algunos de ellos son poco conocidos.

¹⁴⁰*Cf.*, Zea, Leopoldo, *Pensamiento positivista latinoamericano*, Biblioteca Ayacucho, pp. XV, XVIII.

costumbres impuestos en la Colonia, y hablaba de la urgencia de pasar del retroceso al progreso, sobre todo porque Estados Unidos crecía aceleradamente en cuestión de industria, agricultura y vías férreas, por lo que algunos intelectuales como Luis Mora les preocupaba la debilidad que tenían ante la nueva fortaleza Norteamericana, además de que temían ser absorbidos por ellos.¹⁴¹

En Argentina, el economista y político Juan Bautista Alberdi (1810-1884) también expresaba la necesidad de alcanzar el progreso, debido al retraso y marginación que había vivido hasta entonces América del Sur.

Habrá que [...] adelantarse a la ambición de otras naciones ante el vacío de poder de una América sin instituciones firmes, sin pasado propio, salvo el servil, sin una educación que permitiese a sus hombres hacer lo que otros habían ya hecho en Europa y Norteamérica. [...] La América Latina, si ha de ser parte de la civilización, tendrá que ser deslatinizada, tendrá que adquirir la sangre y la mente de la Europa que encarna esta civilización.¹⁴²

Alberdi ve en el Positivismo una filosofía concreta y práctica, como la que se estaba desarrollando en Europa y Estados Unidos, una filosofía encaminada a resolver los problemas de los pueblos americanos y a transformar así su rezagada realidad. En estos dos ejemplos de México y Argentina, el primero se resiste a la invasión norteamericana, pero termina confundándose con ellos y entregando sus recursos y su mano de obra, mientras que el segundo quiere cortar todos los lazos de la colonización hispana a cambio del adoctrinamiento cultural, político y económico de Estados Unidos, quien llevaba el mismo camino de la Europa moderna. Tanto en México como en los países del sur se vive una nueva colonización, sólo que esta vez es aceptada libremente.¹⁴³ Los países de Hispanoamérica intentarán deshacerse de su pasado porque en ellos mismos no encuentran más que debilidad y atraso, esto los conducirá a la imitación e implementación de modelos económicos y sociales de las nuevas potencias, por lo que una vez más quedan en manos extranjeras.

Nada saben los americanos del gobierno, la milicia, las finanzas, el comercio, la cultura. Todo lo que saben es cómo actuar servilmente en todos estos campos. Libres, los americanos, no tienen otra posibilidad que la de improvisar. La de improvisar en tareas para las cuales carecen de experiencia. Improvisar tanto en el arte de gobernar como en el de mantener

¹⁴¹Cf., *ibid.*, p. X.

¹⁴²*Ibid.*, p. XI.

¹⁴³Cf., *ibid.* p. XII.

relaciones con otros pueblos; en el de defenderse de la agresión, de explotar sus propias riquezas, exportarlas y venderlas. Improvisación que implicará intentar recuperar en años lo que ha sido perdido en siglos. Pasar de la servidumbre a la libertad, un paso que la Europa ha dado a lo largo de varios siglos, ha de ser dado en América en días, semanas, meses, y cuando más en años.¹⁴⁴

Ante esta necesidad de “improvisación” como la llama Leopoldo Zea, los hispanoamericanos vieron en el positivismo la doctrina filosófica que podría salvarlos, y obtener con su implementación un nuevo orden mental que repercutiera en el campo político y social. El positivismo será la nueva utopía, la ideología mesiánica de la que cada país se nutrirá de acuerdo con su entendimiento y sus necesidades. El positivismo tendrá diversas interpretaciones a partir de las urgencias, la historia, la sociedad y la cultura de cada país. Evidentemente, esas interpretaciones se distancian positivismo europeo, pero servirán para justificar los nuevos órdenes impuestos en Hispanoamérica, y de alguna manera reflejan la originalidad latinoamericana para interpretar e implementar modelos ajenos, y para bien o para mal, consiguen reconstruir una historia que pudieron sentir como propia.

Comte, Mill, Spencer, Darwin y otros filósofos serán interpretados y utilizados de diversas formas por sus seguidores hispanoamericanos. Después de las cruentas guerras de independencia, los positivistas querían poner orden en la nueva sociedad que estaban forjando, por eso algunos de ellos se oponían a los liberales y estaban en contra de las luchas armadas, ya que la revolución no era parte de la evolución social, pues consideraban que era un movimiento forzado que conducía al fracaso. Con esto queda clara su ideología evolucionista y positivista que busca conducir a la sociedad a una libertad ordenada y dirigida a través estadios naturales y paulatinos; esta es la vía en la que los pueblos hispanoamericanos podrían desarrollarse con plenitud y avanzar hacia el progreso.

A pesar del fuerte impacto del positivismo en los proyectos políticos y económicos para la construcción de la nueva Hispanoamérica, la educación no alcanzaba a todos los estratos sociales. El bienestar material era disfrutado sólo por la nueva clase surgida a partir de la mecanización e industrialización de la sociedad, es

¹⁴⁴*Ibid.*, p. XIII.

decir, la burguesía, y finalmente, Hispanoamérica seguía al servicio de las potencias europeas, y ahora también de Norteamérica. Los recursos y las industrias siguieron en manos extranjeras. Todos los males con los que se quiso acabar con la independencia y mediante un proyecto positivista, renacen con mayor fuerza, y esta vez se nutren de los nuevos problemas de la modernidad.

2.5.1 POSITIVISMO EN CHILE

A diferencia de México y Argentina, en Chile, tanto el comtismo como el positivismo son comprendidos desde dos perspectivas, una liberal y una conservadora. José Victorino Lastarria (1817-1888) es uno de los primeros chilenos que se acerca a Comte porque considera el positivismo como una ideología liberal y un instrumento al servicio de la defensa de las libertades políticas de su pueblo. Otro de tendencia liberal es Valentín Letelier (1852-1919), quien continúa en esta misma línea de interpretación. Ambos son llamados positivistas heterodoxos porque entienden que la situación de Chile no puede adaptarse completamente a los preceptos de Comte. Sin embargo, ante ellos surge el grupo de los ortodoxos, integrado por los hermanos Juan Enrique (1852-1927), Jorge (1854-1894) y Luis Lagarrigue (1864-1949), y desde su postura conservadora, procuran imponer el positivismo comtiano en su totalidad y en todas sus expresiones, incluyendo la Religión de la Humanidad y la dictadura republicana.¹⁴⁵

Una figura importante para la historia chilena es Diego Portales (1793-1837), político conservador que desde distintos cargos públicos se empeñó en preservar el orden y los principios de autoridad durante y después de la guerra de independencia, así como había impedido nuevas guerras civiles, sin embargo, mantenía a Chile en el rezago y fuera del nuevo orden mundial. Lastarria como liberal se comprometió a cambiar esta situación, pues no estaba de acuerdo con que el orden de Portales mantuviera la misma línea conservadora de la Colonia. Lastarria se muestra en contra de toda tiranía, aunque esta apoyara la libertad o el mismo orden. En sus *Lecciones de Política Positiva*, considera a la libertad como el fin de toda sociedad, pero una libertad

¹⁴⁵Cf., Zea, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, Editorial Ariel, pp. 81, 83.

que no nazca del orden tiránico y represivo. Se opone a la existencia de un poder absoluto en nombre de la libertad y la independencia nacional.¹⁴⁶

Lastarria no considera que la anarquía que siguió a las guerras de independencia sea expresión de la incapacidad de los pueblos americanos, sino que entiende este proceso como parte de la evolución propia de toda sociedad. Para Lastarria, era necesaria la destrucción del viejo orden para conseguir la libertad.

El hecho es que la revolución aspiraba a una reforma completa, no sabía cómo, ni de qué modo, pero desde luego pretendía establecer un gobierno que en sí fuera todo lo contrario de lo que era la monarquía que se destruía, que no fuera absoluto, absorbente, ni despótico, que no asumiese la dirección única, exclusiva, omnímoda de todas las creencias, de todos los intereses, de todos los derechos, como el gobierno colonial. Este era un objeto preciso, claro, definido, que no se ocultaba a nadie: había dificultad para alcanzarlo, había que hacer ensayos terribles, que pasar por pruebas dolorosas; pero la lógica de la revolución y la ley del desarrollo imponían a la generación presente el deber de trabajar por alcanzarlo. [...] La revolución de la independencia debía traer como resultados necesarios, más tarde o más temprano, la emancipación del espíritu y el triunfo de los derechos del hombre, de esos derechos que se llaman libertad industrial, libertad comunal, libertad electoral, libertad individual, en fin, bajo todas sus formas de libertad del pensamiento, de libertad de creencias y de cultos, de libertad de la palabra escrita y hablada, libertad de enseñanza, libertad de asociación y de reunión.¹⁴⁷

Con esto podemos ver que el positivismo tiene otra interpretación, pues bajo la mirada de Lastarria, las guerras de independencia fueron un proceso necesario y natural de evolución social.

Más adelante, la historia de Chile ofrecerá a las dos interpretaciones del positivismo (la heterodoxa y la ortodoxa) la oportunidad de manifestarse ante un mismo hecho, es decir, frente al golpe de estado contra el presidente José Manuel Balmaceda (1840-1891). El conflicto inicia en 1891 cuando el Congreso hizo las siguientes peticiones al Ejecutivo: libertad electoral, independencia de los partidos e implementación de un sistema parlamentario de gobierno. Por una parte, Juan Enrique Lagarrigue era fiel a la ortodoxia positivista, por lo que estaba a favor del orden que tenía como base el fuerte poder ejecutivo. Afirmaba que el gobierno de Balmaceda iba

¹⁴⁶Cf., Zea, Leopoldo, *Pensamiento positivista latinoamericano, op., cit.*, p. XXXVI.

¹⁴⁷*Ibid.*, pp. 102-103.

por buen camino al mantener el orden y prevalecer el Congreso, pues la dictadura republicana constituía el mejor de los gobiernos. Por otro lado, Lastarria estaba a favor de que se limitara al poder ejecutivo, porque parecía el nuevo sustituto de la corona española, para lo que proponía potenciar al poder legislativo.¹⁴⁸

Inicia una violenta pugna entre el poder ejecutivo y las cámaras. Estalla una guerra civil con la que Balmaceda pretende disolver el Congreso. Los liberales como Lastarria y Valentín Letelier se oponen a este acto que consideraban un retroceso para la República de Chile. No obstante, la guerra continúa, el ejército se pone de lado del presidente, y la marina del lado del Congreso. Ocho meses después Balmaceda renuncia y se suicida, hecho con el que se consigue el triunfo del espíritu liberal.¹⁴⁹

En Hispanoamérica se interpretó y adaptó el Positivismo de acuerdo con las necesidades de cada región. Así sucedió en Chile, donde hubo dos posturas distintas: la conservadora o realista, y la liberal. A pesar de las diferencias, cada una encontraba su justificación en los principios científicos de Augusto Comte, Spencer y Darwin, y entre sus contradicciones se encuentra una postura que no terminaba por definirse entre lo liberal y conservador; tenían una fe ciega por la ciencia y el progreso, y sobre todo, olvidaron que el principal objetivo de las revoluciones era independizarse de todo dominio occidental, lamentablemente Hispanoamérica estaba tan sumergida en el pensamiento europeo que terminó abrazando al Positivismo, y “el progreso” se convirtió en algo inevitable, pero la gran diferencia con el progreso europeo y estadounidense, era el peso histórico de la conquista, la colonia y la marginación.

2.6 PANORAMA DE LA MINERÍA EN CHILE

Un suceso previo al conflicto entre presidencialistas y parlamentaristas, y que también cambió el rumbo de la historia chilena fue la Guerra del Pacífico, también conocida como la Guerra del Guano y del Salitre; fue una lucha armada que se desató en 1879 entre Perú y Bolivia contra Chile. La disputa inició cuando Bolivia estableció un nuevo

¹⁴⁸*Cf., Ibid., pp. XXXVI-XXXVII.*

¹⁴⁹*Cf., Ibid., p. XXXVI-XVII.*

impuesto a una compañía salitrera chilena, sin embargo, la guerra fue modificando sus tintes iniciales y cada país demostró su interés en expandir el territorio nacional, y su negocio salitrero. Chile fue el triunfador y tomó posesión de una importante extensión territorial y de grandes depósitos salitreros que beneficiaron la construcción de obras públicas, de puertos y ferrocarriles que modernizaron por lo menos una parte del país.

[...] el país disfrutó de una notable expansión económica. Los barcos de vapor aparecieron en los puertos, las líneas ferroviarias fueron avanzando a través del desierto y del Valle Central, los cables del telégrafo unieron los pueblos, se fundaron bancos y sociedades en comandita de acciones, y las ciudades fueron mejoradas. Los chilenos instruidos veían todo esto como signos de una época de progreso.¹⁵⁰

Después de la independencia, en Chile hubo un auge económico que apoyó el mercado interno, pero sobre todo el externo. La economía se concentró en la exportación de cobre, plata, carbón, salitre y trigo. Las minas del norte del país aumentaron su producción anual de plata de 33.000 kilos en la década de 1830 a más de 123.000 kilos en 1870; mientras que la producción anual de cobre pasó de 14.000 toneladas métricas en 1840 a 46.000 en 1870, momento en el que Chile cubría alrededor del 30% y 50% de la demanda mundial de ese metal.¹⁵¹

Así nació la industria minera en Chile; la producción alcanzó niveles históricos y siguió creciendo. Durante la mayor parte del siglo XIX la minería constituyó el pilar de la economía chilena, sin embargo, seguía siendo modesta y vulnerable en comparación con la europea. Uno de sus principales debilidades fue la dependencia económica del comercio exterior, pues esto atrajo la inversión de capitales extranjeros que se fueron apropiando lentamente de los recursos y de las compañías mineras; realmente eran pocos chilenos los propietarios o los que tenían la posibilidad de invertir en las minas.

A pesar de la importancia que la minería revestía para la economía de exportación, relativamente pocos chilenos trabajaban en ella. En la década de 1860, alrededor del 80% de la población vivía en el campo, dominado por la hacienda. Ser dueño de una hacienda (o *fundo*, como se le fue llamado cada vez más) era para entonces el emblema más claro de pertenencia a la élite nacional. Los registros tributarios de 1854 muestran que unos 850

¹⁵⁰Collier, Simon; Sater, William F., *Historia de Chile 1808-1994*, Cambridge University Press, p. 76.

¹⁵¹*Ibid.*, p. 78.

terratenientes recibían cerca del 60% de todas las ganancias agrícolas de Chile central.¹⁵²

La clase alta del Chile decimonónico estaba formada por antiguas familias que seguían arrastrando un linaje colonial, pero también pertenecían a ella los que hicieron una fortuna a costa de la explotación minera. El sector privilegiado compartía un sentido de superioridad social, y una visión despectiva de las clases bajas, asimismo, le daban importancia a la conservación de los lazos familiares, debido a que esto jugaba un fuerte papel en los negocios y en la vida social y política del país.¹⁵³

Evidentemente la minoría que conformaba la clase alta chilena marcaba la desigualdad social y económica. El auge minero aumentó la presencia de trabajadores; para la década de 1870 había más de 6.000 mineros del carbón tan sólo en el sur del país.¹⁵⁴ La vida moderna hizo que el minero se enfrentara a una nueva experiencia laboral como la mecanización, la rutinización y la división del trabajo. No obstante, la tecnología e instrumentalización chilenas seguían siendo escasas e insuficientes, por lo que la extracción de minerales dependía de las destrezas del trabajador, y a pesar de ello, su labor era mal retribuida. La mayoría de los propietarios de las minas preferían invertir en tierras, transporte y en la banca, que en el mejoramiento de las minas, lo que volvía las faenas peligrosas en condiciones deplorables. Lamentablemente “[...] el obrero chileno sólo intervenía como mano de obra no calificada, sometida a técnicas, procedimientos y jefes importados. Posiblemente aún más ‘enajenado’ entonces que sus congéneres de la Revolución Industrial europea.”¹⁵⁵

Es importante mencionar la división altamente jerarquizada del trabajo en las minas. En el escalón más bajo se encontraba el apir, quien básicamente era una bestia de carga, pues en sus espaldas transportaba el mineral desde la profundidad hasta la superficie, generalmente lo hacían subiendo pequeños peldaños, labor que repetían una y otra vez durante toda la jornada. Después estaban los barreteros (su nombre proviene de *barreta* y *barreno*), ellos eran los encargados de romper las rocas para abrir un tiro,

¹⁵² *Ibid.*, p. 80.

¹⁵³ *Cf.*, *Ibid.*, pp. 88-89.

¹⁵⁴ *Cf.*, *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁵ Pinto Vallejos, Julio, “Minería e industrialización: la economía del norte chileno y los inicios de la industria nacional, 1850-1914” en *Minería americana colonial y del siglo XIX*, INAH, p. 60.

ya fuera con barras de fierro, con martillos o explosivos, evidentemente era una labor de alto riesgo. También estaba el minero quien con pico y martillo extraía directamente el mineral de la piedra. Estas labores eran dirigidas por el mayordomo, quien normalmente era el encargado, y en el mejor de los casos, el dueño de la mina.¹⁵⁶ De acuerdo con Sergio González Miranda citado por Julio Pinto, se refería a la labor del minero, específicamente de los de la región de Tarapacá, como:

[...] un trabajo extenuante, realizado en condiciones físicas muy exigentes y en jornadas de doce horas en promedio. Es muy significativo en este sentido que las destrezas laborales más comúnmente valoradas por los obreros tarapaqueños hayan sido la fuerza muscular y la resistencia al cansancio, atributos tal vez más dignos de reconocimiento en un animal de carga que en una persona.¹⁵⁷

El mismo Julio Pinto afirma que la minería chilena vivió un proceso de proletarización: el trabajador no tenía control sobre sus medios de producción y dependía absolutamente de un salario. En cuanto a las relaciones sociales, dejaron de existir lazos personales entre el empleador y el empleado y sólo los vinculaba el mecanismo monetario, lo que también trajo como consecuencia un distanciamiento entre clases. De igual manera, la mecanización y división del trabajo, ya antes mencionadas, fueron parte de este proceso de formación de un proletariado minero.¹⁵⁸

A pesar de que en Chile hubo una verdadera conciencia de clase que dio origen a conflictos sociales, como huelgas en distintas regiones mineras o en otros sectores obreros, la dependencia salarial los imposibilitaba a sobrevivir sin una paga, esto hacía que el obrero perdiera autonomía y control sobre su propio trabajo, y tuviera que pensar más de dos veces si quería desafiar al patrón.

Para resumir el panorama industrial en la segunda mitad del siglo XIX en Chile, podemos decir que hubo prosperidad económica reflejada en la construcción de puertos, de vías de comunicación y en el crecimiento de las ciudades. Además, el país obtuvo un reconocimiento mundial por haber sido uno de los principales exportadores de materias primas, sobre todo minerales. Recordemos que la idea intelectual de

¹⁵⁶Cf., *ibid.*, p. 78.

¹⁵⁷Pinto Vallejos, Julio, *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera*, Editorial Universidad de Santiago, p. 36.

¹⁵⁸*Ibid.*, pp. 27-28.

“progreso” apuntaba hacia un desarrollo tecnológico y científico que trajera bienestar e independencia económica, sin embargo, esto no se concretó en todos los estratos sociales. El siglo de la modernidad también enfatizó la desigualdad, enriqueció más a la aristocracia y abrió las puertas a capitales extranjeros que sólo perpetuaron la dependencia económica. Por desgracia, tanto en Hispanoamérica como en Chile, las clases bajas, en este caso los mineros, fueron los primeros en pagar el costo de la “modernización”.

2.7 NATURALISMO EN HISPANOAMÉRICA Y CHILE

Como resultado del proceso de modernización y de la incorporación de Hispanoamérica en la economía internacional, los pueblos de la América Hispana respondieron ante esta nueva conquista material e ideológica de Occidente a través de sus prácticas artísticas y literarias que reflejaban los cambios que había traído la modernidad. La prosperidad que nació con el progreso era perceptible en la vida intelectual.

El fenómeno más importante fue, de todos modos el progresivo aumento de los sistemas de publicación y distribución tales como imprentas, librerías (formando a veces ambas una misma empresa), revistas, periódicos y, muy especialmente, editoriales. Estas últimas serán la mayoría de las veces casas europeas...¹⁵⁹

La política y el periodismo se convirtieron en las principales actividades de los hombres de letras, sobre todo el último porque fue el medio más accesible en el que pudieron dar a conocer su producción literaria: reseñas, ensayos, relatos breves, poesía e incluso discusiones de la crítica. El cuento es uno de los géneros más cultivados a través de la prensa; periódicos y revistas organizaron concursos para estimular y premiar su producción. Es así como surge poco a poco la figura del escritor “profesional”.

En cuanto a las corrientes y escuelas literarias podemos decir que no sucedieron cronológicamente, pues confluyeron en la misma época, en un mismo autor e incluso en una misma obra. Además, cabe resaltar que de un país a otro cada corriente se desarrolló de manera distinta. Como dice Prendes Guardiola, es necesario entender que el concepto “Hispanoamérica” remite a una realidad de unidad lingüística y hasta cierto

¹⁵⁹Prendes Guardiola, Manuel, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de La Rioja, p. 38.

punto histórica y cultural, pero esto también incluye grandes diferencias en todos los órdenes.¹⁶⁰ Dos de las corrientes que, a pesar de sus postulados tan opuestos, lograron fusionarse fueron el Romanticismo y el Realismo en la literatura hispanoamericana.

Como ejemplo de lo anterior tenemos el famoso cuento argentino de Esteban Echeverría, “El matadero”, en el que encontramos elementos de raíz romántica en el héroe aislado que sufre los embates de un mundo cruel, pero sobre todo hallamos rasgos de tendencia realista, como la descripción detallada del matadero y de los personajes, así como la transcripción de expresiones coloquiales. Esta narrativa también es identificada con el costumbrismo debido a que retrata la sociedad rioplatense, sólo que a diferencia del costumbrismo español, Echeverría representa la miseria, la brutalidad y hostilidad de las clases bajas, características que desechaba el estilo español, ya que este prefería temas familiares no tan “desagradables”.¹⁶¹ Algunos de los rasgos de “El matadero” ya apuntan hacia el Naturalismo, debido al crudo ambiente que envuelve a la masa amorfa del pueblo: “El espectáculo que ofrecía entonces [el matadero] era animado y pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria del Río de la Plata.”¹⁶²

Hubo una corriente nacida en Hispanoamérica que se mantuvo casi homogénea en todas las regiones en que se desarrolló, nos referimos al Modernismo.¹⁶³ Es importante mencionarlo porque fue una de las corrientes que más se opusieron al Realismo y al Naturalismo, incluso más que el movimiento romántico. Su prosa y su poesía se caracterizaban por un refinamiento en las formas, por una estética subjetiva y preciosista; tenían un estilo cosmopolita que reflejaba una actitud burguesa y aristócrata, claramente europea; relacionaban la ciencia con la religión, el misticismo y el exotismo. El Modernismo rechazaba la pretensión objetiva y documental del Realismo y el Naturalismo, así como se rehusaban a tratar temas vulgares. En este sentido, Prendes Guardiola nos dice que “en algunos aspectos temáticos, el modernismo

¹⁶⁰Cf. *ibid.*, p. 175.

¹⁶¹Cf. De Vega, Mercedes (coord.), *La literatura hispanoamericana*, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, p. 35.

¹⁶²Echeverría, Esteban, “El matadero” en *Ciudad Seva*, p. 18.

¹⁶³Algunos autores evolucionaron de una corriente a otra, como son los casos de Amado Nervo y Carlos Reyes, quienes abandonaron el Naturalismo para desarrollar obras plenamente modernistas.

se hallaba en deuda con el realismo-naturalista (en cuanto a la desinhibición ante ‘tabúes’ literarios tradicionales, o a la introducción de psicologías complejas o anormales y la inadaptación del individuo a la sociedad)...”¹⁶⁴

Para adentrarnos al tema de este apartado hay que destacar que en Hispanoamérica se presentan juntamente el Realismo y el Naturalismo, pues se consideran como una misma escuela. Esto se debe a que los escritores en sus obras no diferenciaban entre una corriente y otra. Ante esto, García Barragán se pregunta cómo saber si una obra pertenece al Naturalismo, y resuelve que es posible determinarlo de acuerdo con el número de atributos naturalistas que la obra contenga, como lo son el cientificismo, la herencia, la conducta determinista de los personajes, el uso de documentos y cuadernos de notas que haya usado el autor para la creación de su obra, los temas de interés social marcados por un crudo realismo, y en general las descripciones gráficas y osadas que se apegaban a lo soez y lo brutal.¹⁶⁵

García Barragán afirma que antes de la llegada del Naturalismo a Hispanoamérica hubo algunas obras precursoras que ella denomina “prenaturalistas”, lo cual muestra que en este continente ya había un terreno propicio para la implantación y el florecimiento de esta literatura. No obstante, estas manifestaciones surgen casi a la par del romanticismo, por lo que en ocasiones el prenaturalismo refleja características románticas con rasgos costumbristas. Como ejemplo de esto tenemos los *Cuentos mineros* del mexicano Pedro Castera; los primeros aparecieron en el periódico *El Federalista* a partir de 1875. García Barragán sostiene que:

Los *Cuentos mineros* tienen una importancia capital en la historia del naturalismo de Iberoamérica, no sólo por ser las primeras narraciones naturalistas, sino también porque su temática precede con diez años a *Germinal*, de Zola, libro inspirador de tantas novelas y tantos cuentos hispanoamericanos, y con más de un cuarto de siglo a los célebres cuentos mineros de Baldomero Lillo.¹⁶⁶

Pedro Castera innovó en dos aspectos: trató el tema de los mineros que no se había tomado en cuenta anteriormente y empleó un método documental para la elaboración de sus cuentos, ya que él mismo trabajó en minas mexicanas, por lo que se anticipó a la

¹⁶⁴Prendes Guardiola, Manuel, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de La Rioja, p. 40.

¹⁶⁵*Cf.*, García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México*, UNAM, pp. 31-32.

¹⁶⁶*Ibid.*, pp. 17.

famosa *novela experimental* de Zola. A pesar de que los cuentos de Castera exponen el aspecto social de la vida minera, el romanticismo predomina en su obra al pintar a los mineros con abnegación y solidaridad, es decir, su narrativa aún carece de la crudeza del Naturalismo:

No sé qué tienen de poético las últimas horas de la tarde; no comprendo qué melancolía infinita siente el alma al ver morir el sol; no puedo definir qué tristeza tan vaga y tan profunda se apodera de toda la naturaleza que se despide sollozando del foco de la luz; pero lo cierto es que todas las tardes observo lo mismo y cada vez me produce una impresión más fuerte y una tristeza mayor. Aquella tarde, intensamente triste, no la olvidaré jamás.

El *alabado* de los *barreteros* que iban a comenzar sus trabajos de noche, el *angelus* que tocaba la campana del pueblo, el aleteo de los pájaros entre las ramas, el mugido de los ganados y el rumor sordo de la tempestad que se acercaba producían una sola voz, un solo acento, un solo quejido, pero éste profundamente triste y desgarrador. [...] Todos los compañeros que me rodeaban tenían sus familias en la capital, prescindían de sus comodidades, de sus goces domésticos, de todos sus sentimientos, para no dejar a otras manos la explotación de los tesoros que les sugería una imaginación aguijoneada por una inmensa codicia; en cambio de la dulce paz de un hogar tranquilo, la fiebre de la ambición, la inquietud del peligro, la fatiga del trabajo y la lucha sorda de las pasiones que se desencadenaba en aquellos seres, más violenta que la que rugía en el exterior. ¡Triste condición la de buscar con afán riquezas en vez de inteligencia, tesoros en vez de corazón!¹⁶⁷

El estilo romántico impera en su obra en el lenguaje hiperbólico, en las descripciones apasionadas que hasta cierto punto idealizan el ambiente minero. Aún no está presente el determinismo, pareciera como si los mineros eligieran su propio destino y se inclinaran al oficio por ambición. Otro punto fundamental es que el narrador está en primera persona, es decir, que aún no se le da importancia a la visión objetivista e impersonal del narrador naturalista. Lo que no podemos negar es que la obra de Castera es un parteaguas de la temática minera en la literatura hispanoamericana.

Si el naturalismo tardó en llegar a España, su introducción a Hispanoamérica sufrió aún más este desfase temporal; fueron los países de mayor contacto con Europa los primeros en asimilar esta corriente, como es el caso de México y Argentina. Las características del naturalismo hispanoamericano son básicamente las mismas que las del francés: el determinismo de la herencia biológica, el medio que también determina al individuo, y el objetivismo con el que se asimila la realidad. Este último aspecto se

¹⁶⁷Castera, Pedro, "En la montaña" en *Las minas y los mineros; Querens*, UNAM, pp. 47, 48, 49.

relaciona con el distanciamiento y estilo impersonal del narrador. De acuerdo con la teoría naturalista, el narrador no puede juzgar ni mostrar emotividad por lo que observa, sino que debe centrarse en la función “científica” de observar, describir y documentar la realidad. Muchas veces el narrador se hace uno con la conciencia del personaje, a través de una perspectiva omnisciente. Sabine Schlickers afirma que el enfoque del narrador funciona: “a modo de un faro de yodo que detecta y exhibe las vicisitudes exteriores e interiores de los marginados y descamisados, de manera que se “patologiza” lo otro, el sexo y la raza...”¹⁶⁸

Cabe resaltar que Schlickers distingue dos vertientes del Naturalismo en Hispanoamérica: primero la psicopatológica que retrata la locura, los males como enfermedad social y la noción de un futuro eugenésico que depende de la “salud” de sus habitantes; y la segunda, una materialista que critica las fallas sociales y morales del progreso económico y la modernidad.¹⁶⁹ Bajo estos dos parámetros se vuelve fundamental la estetización de lo abyecto, lo patológico y lo degenerado. Dentro de los temas se encuentran la delincuencia, el alcoholismo, la prostitución, el adulterio, la locura y todo lo que se relacionara con la creciente desigualdad social. A esto se pueden agregar dos temas que no habían sido tratados en Europa, debido a que fueron parte de las nuevas problemáticas sociales en Hispanoamérica: la coexistencia del hombre blanco con otras etnias marginadas (indígenas, mestizos, negros), y la inmigración numerosa proveniente del viejo continente.¹⁷⁰ Cabe resaltar que en estos últimos dos puntos existía una visión moralizante y eugenésica, sobre todo en la literatura argentina, pues el contacto con otras razas u otros pueblos se consideraba un peligro social que manchaba y corrompía la nueva sociedad moderna que estaba en formación.

Los escritores argentinos -cuyo país recibió el mayor número de inmigrantes, y en la formación de cuya sociedad no halló lugar el indio-, pese a no ser muchos de ellos de ascendencia puramente española, criticarán fuertemente la masiva afluencia de extranjeros, en la que ven un peligro para la identidad nacional.¹⁷¹

¹⁶⁸Schlickers, *op. cit.*, p. 386.

¹⁶⁹*Cf.*, *ibid.*, p. 383.

¹⁷⁰*Cf.*, *ibid.*, p. 41.

¹⁷¹*Idem.*

Como vemos, la idea de “mejorar la sociedad” sigue permeando dentro de esta literatura, sólo que con un afán más nacionalista, racial y eugenésico. En cierto sentido se pierde la preocupación por los socialmente marginados, como lo son los indígenas o los migrantes, y nace esta ambición de limpieza social, principalmente en México y Argentina. Aunque el Naturalismo hispanoamericano es diverso en sus características y temáticas, como diferentes son los países que conforman al continente, es posible generalizar al señalar que esta corriente centra su atención en personajes que habían sido ignorados hasta ese momento: mendigos, campesinos, obreros, mineros, prostitutas, borrachos, locos, todos ellos de extracción social miserable, esto con el afán de hacer visible a la “bestia humana”.

Entre los principales autores naturalistas encontramos al argentino Eugenio Cambaceres, uno de los primeros en introducir esta corriente a su país con obras como *Música sentimental* y *Pot-pourri*. En Uruguay se encuentra *Beba* de Carlos Reyles. En México se hallan también Salvador Quevedo y Zubieta con *La estudiante*; *La Rumba* de Ángel del Campo, una novela que retrata los barrios pobres de la ciudad, y *Santa* de Federico Gamboa, considerado por la crítica como uno de los pocos autores plenamente naturalistas, por los temas que trató y por el método que empleó para desarrollarlos. Por ejemplo, en *La llaga*, una novela en la que llevó a cabo una técnica documental en la que usó los cuadernos de notas que elaboró al visitar el penal de San Juan de Ulúa.¹⁷²

Ahora bien, es importante destacar brevemente el panorama del Naturalismo en Chile. Como ya habíamos mencionado, en la segunda mitad del siglo XIX, el proceso de transformación económica e industrial en Chile aumentó los núcleos obreros, y con ello incrementó la migración y se acentuó la desigualdad social.

La incipiente modernidad generó, entonces, una discursividad en las élites donde el otro se convirtió en un desconocido, un ser peligroso, que

¹⁷²García, Barragán, *op. cit.*, pp. 9, 31, 32, 51, 54, 55, 58.

*Otro autor mexicano que tuvo facetas naturalistas fue Amado Nervo, con obras como *El Bachiller* (1895) y *Pascual Aguilera* (1905), dos novelas cortas catalogadas dentro de esta corriente por lo atrevido del tema, por su cientificismo y por la conducta de los personajes determinada por la herencia y el ambiente. La de un naturalismo más recalcitrante es *Pascual Aguilera* debido a la crudeza de sus escenas, pero sobre todo por lo escandaloso del tema, pues relata cómo un hacendado alcohólico y libertino termina por ultrajar a su madrastra; la bestialidad humana y el impacto moral se consagran cuando doña Francisca queda encinta. Por obras como estas era de esperarse que el naturalismo causara repulsión y rechazo por parte de la crítica y del público burgués y conservador, posiblemente también este sea el motivo por el que Nervo sea más reconocido como modernista, que como autor de obras naturalistas.

desde la periferia de la ciudad negaba y amenazaba su estilo de vida. Se dibujó así, una visibilidad que negaba la existencia del otro como un igual. [...] Se dibuja de esta manera una ciudad partida en cuyo centro lo visible no es más que lo “decente”, rodeado por un mundo horroroso, del cual es escasamente responsable.¹⁷³

Al final del siglo la sociedad atraviesa, junto con la modernización, un proceso de alfabetización y escolarización que transforma la escena cultural. Aunque se mantiene la brecha entre las clases altas y bajas, el surgimiento de una clase media genera un grupo de obreros culturizados y origina un cambio en las preocupaciones estético-literarias. La inmersión de la clase media en el campo literario no fue inconsciente ni ingenua, se sabía que su presencia estaba haciendo un cambio en la literatura nacional.

Esta legitimación de un nuevo segmento social portador de una renovación estético-literaria, se ve confirmada en la obtención de los tres premios literarios más importantes de principios de siglo: Baldomero Lillo gana el concurso convocado en ocasión de la fundación de Zig-Zag; Fernando Santiván, el Concurso del Centenario y Gabriela Mistral los Juegos Florales de 1914, todos ellos provincianos.¹⁷⁴

Las novelas y cuentos chilenos eran de tendencia realista porque describían la vida del campo. Algunos autores crearon una escuela regionalista o criollista, que tendía a la admiración preciosista del paisaje, la flora y la fauna, dejando a un lado a los personajes y sus conflictos. Más adelante, la influencia realista y naturalista obligará a que algunos escritores de clase media volteen su mirada hacia los problemas más cercanos.

Otra tendencia en la literatura de fin de siglo es la que introduce elementos científicos y psicológicos, es decir, la observación de la conducta social se complementa con una perspectiva psicológica y sociológica. Representante de este estilo literario es Joaquín Edwards Bello (1886-1968), quien muestra en a personajes desequilibrados, impulsivos, abúlicos o exaltados. Entre sus obras más conocidas está *El roto*, que a pesar de haberse publicado en la primera mitad del siglo XX (1920), se considera una “novela experimental” que trata sobre los prostíbulos y el hampa chilenas.¹⁷⁵

Chile fue uno de los países que tuvo mayor recepción de la obra de Émile Zola, lo cual no significa que todo recibimiento fuera positivo. El escritor y periodista Pedro

¹⁷³Espinosa, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷⁴*Ibid.*, pp. 127-128.

¹⁷⁵*Cf.*, Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, F.C.E., p. 124.

Balmaceda Toro realizó una serie de ensayos publicados en 1889 en el que critica al Naturalismo por parecerle una “alquimia positivista” que poca relación tiene con los verdaderos asuntos humanos. Balmaceda Toro tenía claras inclinaciones hacia el modernismo, por lo que es comprensible su rechazo hacia el cientificismo y la metodología naturalistas que, de acuerdo con Balmaceda, sólo simplifican la realidad, conduciéndola por una senda rigurosa y sin matices.¹⁷⁶

En las revistas literarias se expresaban las antipatías y simpatías hacia la obra de Zola, pero se centraban más en la figura de Zola como hombre e ideólogo, que como el fundador de una escuela literaria.

Entre los representantes del naturalismo chileno está al antes mencionado Edwards Bello, a Orrego Luco, conocido por acentuar el determinismo genético en sus obras; Mariano Latorre, que empleó el determinismo ambiental en su literatura, y Manuel Rojas, quien creía necesaria la descripción del medio, no como elemento decorativo, sino porque tenía relación con sus personajes. Asimismo se encuentra Augusto D’Halmar con novelas como *Juana Lucero* y *Lázaro*.¹⁷⁷ Muchos de ellos desarrollaron sus mejores obras ya entrado el siglo XX, pero sus raíces se encuentran el Realismo sociológico y el Naturalismo e incluso, en alguna de sus venas, se conserva un poco del legado de autores como Baldomero Lillo, quien a pesar de su escaso trabajo literario, dejó bien trazadas sus aportaciones e innovaciones a la literatura nacional.

Uno de los grandes problemas a los que se enfrenta no sólo el Naturalismo en Hispanoamérica, sino casi cualquier escuela del continente, es la dependencia literaria. En el caso del naturalismo es considerado como una mala imitación de la versión francesa, así como de sus fundamentos ideológicos positivistas y de su idea de progreso. Sin embargo, no podemos limitar al fenómeno literario a una simple imitación de los países dominantes. En la mezcla cultural y en la hibridez radican el enriquecimiento del naturalismo hispanoamericano en la búsqueda de una identidad propia.

Asimismo, podemos defender la autenticidad del Naturalismo de nuestro continente al recordar que ni los mismos creadores del movimiento, es decir, ni el

¹⁷⁶Cf., Galgani, Jaime, “Poner en marcha la verdad: Emile Zola y la novela social en Chile” en *Atenea*, pp. 97-98.

¹⁷⁷*Ibid.*, p. 99.

propio Zola respetaba sus postulados. Después de atravesar años y todo un continente, el Naturalismo no se iba a conservar intacto en sociedades que estaban en plena formación y que estaban recibiendo el fuerte impacto de la modernidad.

La reconstrucción de las batallas naturalistas en Hispanoamérica demuestra que los defensores y adversarios reivindicaron una literatura nacional y una historia propia. [...] La conciencia de vivir en un contexto histórico-cultural distinto puede reconstruirse también en las novelas mismas. [...] la nación, el racismo concomitante, la concepción de América como continente del futuro son temas particulares de la novela naturalista hispanoamericana que no tienen nada que ver con el naturalismo francés...¹⁷⁸

Para comprender la heterogeneidad y las marcas propias del Naturalismo hispanoamericano habrá que situarse en el contexto histórico y social, y entender el proceso de transculturación que sufrió el continente en un siglo lleno de rupturas e intentos de encontrar una identidad a través del proceso de modernización. La literatura naturalista hispanoamericana, a pesar de complementar el discurso positivista, aporta también una visión crítica sobre las fallas del progreso y de la sociedad moderna. En cierto sentido, cada país reivindica una literatura nacional que habla sobre su propia historia y conserva un fuerte deseo de emancipación. En palabras de Patricia Espinosa, la base narrativa del Naturalismo en Hispanoamérica se refiere a:

[...] la afirmación de una identidad nacional, cuyo itinerario aparece marcado por el inicial entusiasmo mimético por descubrir lo propio en el paisaje, en el campo, hasta llegar a transformarse en una amarga recriminación por la realidad des-idealizada que afloraba en las formas de vida de sus habitantes.¹⁷⁹

Debido a las circunstancias hispanoamericanas, y porque fue una corriente que se prestaba para retratar los problemas de los países que iniciaban el proceso de modernización, el Naturalismo pudo germinar y extender su influencia, en algunos de los rasgos o temáticas, hasta la primera mitad del siglo XX.

¹⁷⁸*Ibid.*, p. 373.

¹⁷⁹Espinosa, *op. cit.*, p. 126.

2.7.1 BALDOMERO LILLO

Antes de finalizar el capítulo, es necesario hablar del autor de *Sub terra*, primero porque en nuestro país es poco conocido, y en segunda porque su experiencia vital fue una influencia determinante para su obra. Baldomero Lillo nació el 6 de enero de 1867 en Lota, Chile. Su padre, José Nazario Lillo fue uno de los tantos hombres que en 1848 se aventuró a la búsqueda de oro en California, Estados Unidos; este fue un fenómeno social que se caracterizó por el gran número de migrantes que llegó a esa región con la esperanza de encontrar el metal precioso. Luego de dos años de búsqueda, el padre de Baldomero regresó sin éxito, pero con una serie de anécdotas que más adelante alimentarían la imaginación de sus hijos. “Sobrecogidos, tal vez, por el dinamismo del padre, dos de ellos decidieron muy temprano su destino de soñadores. Samuel fue poeta, Baldomero cuentista.”¹⁸⁰ Su carrera literaria también se debía a que los Lillo desde temprana edad fueron ávidos lectores de folletines, obras históricas y autores reconocidos como Verne, Dickens, Tolstoi, Balzac y Zola.

Baldomero creció en el puerto de Lota, ubicado en la región del Biobío, conocida por sus yacimientos carboníferos que favorecieron el desarrollo económico de Chile. Esta población estaba marcada por el contraste entre los socavones mineros y un parque y un palacio deslumbrantes que pertenecían a Matías Cousiño, reconocido empresario y uno de los que inició la explotación carbonífera en esa región. Baldomero Lillo trabajó muchos años en una pulpería de la mina, desde donde pudo observar las condiciones en las que vivían y trabajaban los mineros. Todo este ambiente nutrió los cuentos del autor.¹⁸¹

A poca distancia del hermoso parque y de la principesca mansión, existía un mundo de diferente carácter, dantesco en las proporciones de su miseria: era el mundo de los mineros. Allí vivían en covachas minúsculas e infestas, amontonados, enfermos, estrangulados por el hambre. Sus salarios eran vergonzosos; no gozaban de legislación social alguna; la ley se aplicaba tan sólo para proteger a las compañías; las autoridades hacían la vista gorda frente a los innumerables abusos; el gobierno -lejano, politiquero-, no se interesaba en investigar condiciones que, en todo caso no iba a corregir. [...]

¹⁸⁰Alegría, Fernando, “Introducción a los cuentos de Baldomero Lillo”, en *Revista Iberoamericana*, p. 250.

¹⁸¹Cf., Bocaz, Luis, “*Sub terra* de Baldomero Lillo y la gestación de una conciencia alternativa” en *Estudios Filológicos*, p. 2.

Baldomero Lillo vivió esta miseria. No fue un obrero, pero trabajó junto a ellos como empleado de pulpería. Respondió a esa condición social de un modo que pudiera considerarse típico de su generación.¹⁸²

Samuel Antonio Lillo, hermano de Baldomero, formó parte de la Academia Chilena de la Lengua, y ocupó distintos cargos en la Universidad de Chile,¹⁸³ por lo que en 1898, después de que Baldomero se casara con Natividad Miller, con quien tuvo cuatro hijos, le consiguió un cargo como funcionario administrativo en la universidad de Santiago, pero lo más importante de este suceso es que su hermano lo incorporó a un círculo literario en el que tuvo la oportunidad de conocer a otros autores, sin embargo, Lillo acudía a esas reuniones más como observador que como escritor activo.

En 1903, Baldomero participó en un concurso de cuentos de la *Revista Católica*, en el que ganó el primer lugar con "Juan Fariña". En 1904 apareció la primera edición de *Sub terra* con ocho cuentos: "Los inválidos", "La compuerta no. 12", "El grisú", "El pago", "El Chiflón del Diablo", "El pozo", "Caza Mayor" y "Juan Fariña". Trece años después de la segunda edición, añadió otros cinco cuentos: "El registro", "La barrena", "Era él solo...", "La mano pegada" y "Cañuela y Petaca". En 1907 publicó su segunda antología de cuentos: *Sub sole*, la cual retrata la vida obrera y campesina de Chile.¹⁸⁴ Desde 1917 Lillo padece una severa enfermedad pulmonar y seis años después, muere tísico como algunos de sus personajes.¹⁸⁵

En cuanto a la filiación literaria de Lillo, los críticos no se ponen de acuerdo e incluso caen en contradicciones. Fernando Alegría califica a Lillo como el "precursor del realismo proletario en Hispanoamérica", otros como Sabine Schlickers lo relacionan con los escritores de la generación del 900 que se desarrolló en países como Uruguay, Paraguay y Chile; estos autores tuvieron influencia de los realistas rusos, españoles y franceses y aunque formaban parte de la nueva clase media, se identificaban con la clase baja y sus problemas.¹⁸⁶ Por otro lado, Patricia Espinosa considera a Baldomero Lillo como parte de los escritores criollistas-naturalistas que se caracterizaban por un

¹⁸²Alegría, *op. cit.*, pp. 248-249.

¹⁸³*Cf.*, *ibid.*, p. 3.

¹⁸⁴*Cf.*, Guerrero del Río, Eduardo, "Baldomero Lillo, padre del realismo social" en Residencia San Roberto Bellarmino, p. 57.

¹⁸⁵*Cf.*, Espinosa, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁶*Cf.*, Schlickers, *op. Cit.*, pp. 314-315.

pensamiento crítico y por incluir en sus relatos al mundo popular.¹⁸⁷ Mientras que Guerrero del Río lo cataloga como el “padre del realismo social en Chile”, pero al mismo tiempo lo sitúa en la segunda generación naturalista chilena.¹⁸⁸

Es posible que estas divergencias se deban en buena medida a la mezcla de corrientes que hubo a finales del siglo XIX y principios del XX en Hispanoamérica, que hace difícil encontrar obras que sigan los lineamientos de algún movimiento al pie de la letra. A esta investigación no le compete el conjunto de la obra de Lillo, pero los cuentos que analizaremos más adelante los consideramos plenamente naturalistas debido a sus características narrativas, y porque es indudable la influencia de Émile Zola.

Durante el periodo en el que Lillo trabajó en la pulpería y en la universidad, el exotismo y el carácter evasivista de la literatura modernista se encontraban en pleno auge en la mayoría de los círculos literarios, por lo que la aparición de *Sub terra* contribuyó a ampliar y dar otro enfoque al panorama literario, pues centró su atención en personajes que habían sido ignorados hasta entonces y que eran parte fundamental del crecimiento económico de Chile. *Sub terra* atestigua el final del XIX y abre paso a un nuevo siglo con el que se anuncia un discurso intelectual distinto al de los grupos dominantes y favorece la entrada de escritores que provenían de clase media-baja con una visión crítica de la realidad moderna.

Lillo parte de la tradición naturalista porque construye su obra desde la observación del ambiente minero y campesino, pone énfasis en los detalles que describen los espacios, y sus personajes están determinados por su condición social y económica, pero sobre todo por el ambiente en el que se desenvuelven. La narrativa de Lillo ha sido criticada por emplear un estilo simple y burdo, y por el lenguaje poco cuidado. Sin embargo, Lillo usó un lenguaje directo que recreaba el habla de los mineros de Lota, y de los campesinos del Valle Central, por lo que dio a sus cuentos una dimensión social con voz de los trabajadores y del pueblo chileno.¹⁸⁹

Sus cuentos enfatizan la relación entre el individuo y la sociedad moderna que lo rodea. Es por eso que su narrativa se caracteriza por la crudeza y brutalidad de las

¹⁸⁷Cf., Espinosa, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁸Cf., Guerrero del Río, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁹Cf., Sánchez, Luis Alberto, *Del Naturalismo al Posmodernismo*, Editorial Losada, pp. 24-25.

situaciones. El subtítulo de *Sub terra*: “Cuadros mineros” apunta hacia la obra como un retrato de lo execrable del ambiente minero.

Su obra no es más que un angustiado documento naturalista. [...] Parte siempre de una situación definida, ya sea de naturaleza social, moral o económica. La contempla desde un solo ángulo, especie de agujero que perfora la pared de la realidad, obteniendo así una visión deformada, parcial, pesadillescamente sórdida, patética hasta la morbidez. Carga esta situación de un denso contenido sentimental y golpea, luego, en el ánimo del lector, buscando su simpatía, exigiéndola, sin argüir, más bien por un proceso de acumulación que, al tomarnos de imprevisto, nos deja en estado de *shock*.¹⁹⁰

Baldomero Lillo nunca incursionó activamente en la política, por lo que no puede considerarse como un escritor político, ni mucho menos propagandístico, pero se debe reconocer el contenido dinámico y revolucionario de sus cuentos, como dice Nicomendes Guzmán, citado por Ignacio Álvarez, “hay que apreciar en el contenido de sus cuentos mineros la tragedia nacional, la realidad de una existencia espantosa que él describió a plena conciencia.”¹⁹¹ Ellos dejan ver el otro lado de la modernización y la fe ciega en el progreso, pues el campo y las minas no sólo fueron la fuente de las grandes riquezas chilenas, sino que también fueron parte de la cruel realidad de campesinos y mineros. Hacen un llamado hacia la justicia social y generan una crítica que desmantela los grandes triunfos del progreso.

2.7.2 INFLUENCIA DE *GERMINAL* EN *SUB TERRA*

Como primer acercamiento a *Sub terra*, no podemos dejar de lado la relación hipotextual con la novela *Germinal* de Zola. Sabemos que Lillo creció en el ambiente minero de Lota, en el que pudo observar de cerca las condiciones lamentables, pero lo que también es cierto es la influencia directa que tuvo del escritor francés, pues tratan el mismo tema bajo el mismo enfoque.

Vieron solamente la miseria en que vive el minero: la humedad y el aire caliente y sofocante de las galerías, los charcos de agua en que los barreteros tienen que trabajar, las largas horas de labor, las altas multas y el pequeño jornal. Las familias muestran la misma miseria: estrechez, pobreza, hambre,

¹⁹⁰Alegría, *op. cit.*, pp. 254-255.

¹⁹¹Álvarez, Ignacio, “Huérfanos y mineros: notas para una evaluación de la estrategia representativa del obrero en los cuentos de Baldomero Lillo” en *Anales de literatura chilena*, p. 94.

enfermedades. Parece que Lillo ve las minas chilenas por los ojos de su maestro francés.¹⁹²

Zola y Lillo retratan la precariedad y el embrutecimiento de los mineros y enfatizan el ambiente sofocante como determinante en su condición miserable. Aunque Lillo no tenía el mismo afán científico que Zola, tuvo como ventaja la cercanía con los pueblos mineros, por lo que la observación fue fundamental en la creación de sus cuentos.

Cuaderno en mano, Zola pasó días enteros en las minas que visitaba. Lillo conocía las minas aún mejor que Zola. Hasta los treinta años Lillo vivió en pueblos mineros del sur de Chile [...] Llegó a enterarse de todos los aspectos de la explotación del carbón. Además, como empleado de la pulpería de uno de los establecimientos mineros, se dio cuenta muy bien de la miseria en que vivía toda la familia del obrero. Este método de documentación y de observación, usado por Zola y por Lillo, da mucho realismo y autenticidad a las dos obras.¹⁹³

El hecho de que Lillo y Zola compartan la técnica naturalista hizo que sus personajes fueran contruidos sin ninguna caracterización psicológica, en todo caso se interesan más por el “temperamento”, que por mostrar la complejidad del individuo; más bien, centraron su atención en las descripciones físicas y fisiológicas que pudieran retratar a la colectividad. A pesar de esta similitud, Zola conduce la revolución de los mineros en manos de varios personajes centrales, mientras que Lillo representa a los mineros de manera desindividualizada, pues normalmente no tienen nombre o son reconocidos por algún apodo que generalmente alude al aspecto físico del personaje.

Ambos autores trazan detalladamente el efecto que tiene esta miseria en la salud del obrero. El aire impuro debilita los pulmones. Los niños son siempre anémicos y menos desarrollados de lo que su edad indica. Los hombres envejecen antes de los cuarenta años. Todos los personajes están en diferentes grados de mala salud.¹⁹⁴

Lillo tomó de Zola el método documental, el mensaje social, el enfoque naturalista y hasta cierto punto la visión pesimista; en este sentido, el autor chileno superó al maestro francés porque en Zola aún se puede leer una esperanza sutil entre las últimas líneas de la novela, a diferencia del *shock*¹⁹⁵ final que golpea en los cuentos de Lillo.

¹⁹²Sedgwick, *op. cit.*, p. 322.

¹⁹³*Ibid.*, p. 323.

¹⁹⁴*Ibid.*, p. 322.

¹⁹⁵“[...] golpea, luego, en el ánimo del lector, buscando su simpatía, exigiéndola, sin argüir, más bien por un proceso de acumulación que, al tomarnos de imprevisto, nos deja en estado de *shock*.” [Tomado de: Alegría, *op. cit.*, p. 255.]

Igual que *Germinal*, la obra de Lillo abraza las distintas ideologías y corrientes del pensamiento que confluyen en su época, como el socialismo, el positivismo y el darwinismo. Sin embargo, *Sub terra* carece del afán científico de Zola, ya que Lillo llevó a cabo una interpretación estética del autor francés, pero, heredó el uso de la técnica documental, y sobre todo, la preocupación por los personajes marginados y por los ambientes hostiles, así como la visión determinista, el interés por retratar las injusticias sociales y la intención de generar una crítica a uno de los sectores más deshumanizados: el mundo minero.

CAPÍTULO 3.- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE CUATRO CUENTOS DE SUB TERRA

3.1 JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA

Antes de iniciar con el análisis de los cuentos, es necesario explicar por qué emplearemos a la retórica y a la narratología como bases metodológicas complementarias. La primera porque es un conjunto de técnicas que permiten describir y reconstruir la producción de discursos y de textos que se contemplan como actos de comunicación que procuran la persuasión.¹⁹⁶ Bajo esta postura la retórica es ideal para el análisis literario porque abarca el nivel de la expresión y el de la estructura narrativa a través de las operaciones que se centran en el texto discursivo: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, además de que estos elementos están en constante comunicación con el hecho retórico, es decir, con la circunstancia en que fue emitido el discurso.

Si consideramos que cada texto literario lleva consigo una verdad retórica como producto del intercambio de posturas en un momento dado, inestable como la sociedad misma que se transforma con sus interlocutores y sus coordenadas espacio-temporales¹⁹⁷, entonces entendemos a la literatura como un discurso ideológico, persuasivo, de dimensión pragmático-social e individual-estética que sitúa al texto literario dentro de la complejidad de su realidad.¹⁹⁸ Es por ello que hemos advertido en los capítulos anteriores que el Naturalismo es producto de discursos ideológicos contruidos en el siglo XIX, por lo tanto, *Sub terra* como obra perteneciente a este movimiento, es también un discurso con una función retórica, resultado de su situación contextual, y en función de ella busca transmitir una idea de mundo y persuadir al lector en torno a la validez de esta visión condicionada por un contexto.

En este trabajo llevaremos a cabo una metodología compuesta por dos sistemas en el que la retórica constituye el modelo general y la narratología el modelo complementario que ayuda al estudio de una modalidad discursiva particular. Cabe aclarar que para esta última retomaremos la perspectiva hermenéutica de Luz Aurora

¹⁹⁶Cf., Kibédi Varga, Aron, "Retórica y producción del texto" en *Teoría Literaria*, p. 252.

¹⁹⁷Cf., Molpeceres Arnáiz, Sara, *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico-mítico del discurso*, Ediciones Universidad de Valladolid, pp. 83-84.

¹⁹⁸Cf., García Berrio, Antonio, "Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica General)" en E.L.U.A., p. 24.

Pimentel, debido a que entiende al relato como una “construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas”¹⁹⁹ que se proyectan en un *universo diegético* poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo reconocibles. Esta postura la retoma de Paul Ricoeur, quien afirma que el mundo de ficción tiene una intención mimética que nos conduce al mundo real de la acción. Lo cual quiere decir que el contenido narrativo reside en un mundo extratextual que tiene como mediador al narrador y que se proyecta en un universo diegético, es decir, en el nivel en el que actúan los personajes y en el que entran en relación espacial con los lugares y los objetos.²⁰⁰ Esto nos será de utilidad porque nuestro trabajo se interesa precisamente por la relación depredadora que existe entre los personajes y el espacio como el medio que determina su condición desigual.

Asimismo, Pimentel retoma a Jonathan Culler al concebir el relato como un “contrato de inteligibilidad” que pacta con el lector o auditor para establecer una relación de aceptación, cuestionamiento o rechazo entre el mundo del lector y el del relato²⁰¹, a partir del cual el lector es capaz de cuestionar su propio mundo. Recordemos que la retórica también considera que un discurso puede reafirmar o desafiar el marco de valores del receptor. Por todo ello, hemos elegido como modelos metodológicos a la retórica y la narratología, porque consideramos que no es posible desprender a *Sub terra* y a Baldomero Lillo, de los discursos extraliterarios del siglo XIX, pues existe un diálogo constante entre la obra y su contexto; y este contexto es del naturalismo, una corriente comprometida en hacer visibles problemáticas sociales a través de una poética que buscaba la reproducción fiel de la realidad.

3.2 LA NARRATIO

Dentro de la retórica latina, Cicerón en su manual de oratoria *De inventione*, establece tres tipos de narración: la primera, en la que se narra el estado de la causa, se expone lo sucedido y luego se argumenta; la segunda que tiene como función acusar, comparar e incluso divertir u ornamentar el tema que se discute a través de una digresión; y la

¹⁹⁹Pimentel, *op. cit.*, p. 10.

²⁰⁰*Cf.*, *ibid.*, pp. 10-11.

²⁰¹*Cf.*, *ibid.*, p. 10.

tercera que se aleja de los procesos legales porque tiene como objetivo el agrandar y el ejercitarse en la forma correcta de hablar y escribir. A esta última pertenecen los relatos literarios que son la forma básica del discurso y que está constituido por seis elementos: personajes, hechos, tiempo, lugar, modo y causa.²⁰²

En este sentido la *narratio* o narración es un tipo de discurso que se centra en la exposición de hechos y acciones que el emisor construye a voluntad de acuerdo con un determinado orden y ritmo, tomando en cuenta la naturaleza del asunto y del auditorio, y que además es atravesado por el género y las operaciones retóricas, en este caso, por la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*.

De acuerdo con Quintiliano, existen tres virtudes que sirven a la *narratio*: la claridad, la brevedad y la verosimilitud.²⁰³ Ésta última se refiere a que la narración se debe presentar como lo exige la costumbre y la naturaleza de las cosas, de modo que en ella se deben mostrar características de la vida real; adicionalmente lo verosímil debe tener congruencia con las circunstancias de lugar, tiempo y modo construidas al interior del discurso. Para reafirmar esto, Pozuelo Yvancos dice que “[...] el desarrollo teórico de lo verosímil está afectando a los universales narrativos que se exponen sucesivamente: acción, actante, espacio, tiempo, modo. Las ‘circunstancias’ del hecho han de explicarlo como posible o no, como creíble o no, como verosímil, en suma.”²⁰⁴

La verosimilitud de un discurso también va a depender del género al que éste pertenece. A partir del género (en el caso que estamos trabajando: el cuento), el autor determina el asunto y los demás elementos que conforman el discurso. Es por ello que cada relato presupone su propia situación comunicativa, de acuerdo con las necesidades del género y de la intención retórica el autor.

²⁰²Cf., Valdés García, María Alejandra, “El relato y su posible argumentación” en *Retórica y perspectivas de argumentación. Perspectivas de estudio*, p. 121.

²⁰³Cf., Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, (Lib. IV, Cap. 1), p. 199

²⁰⁴Pozuelo Yvancos, José María, “Retórica y Narrativa: la Narratio” en *Facultad de Filología*, p. 241.

3.2.1 EL GÉNERO CUENTÍSTICO

Como hemos visto desde las características de la *narratio* y desde la perspectiva narratológica, para la construcción de un universo diegético se eligen lugares, actores y acontecimientos que irán tejiendo la obra literaria. El autor determina el asunto, define la situación que va a plantear ante el público o los lectores, y selecciona el género que le permitirá bajo ciertos lineamientos y acotaciones, la transmisión del mensaje. En el caso de *Sub terra* nos enfrentamos a cuentos naturalistas.

Recordemos que el cuento es un corte transversal de la realidad, es decir, que nos muestra un hecho concreto, una visión parcial, una parte representativa de una realidad más amplia²⁰⁵. Para los cuentos naturalistas un acontecimiento social, frecuentemente los que hacen referencia a los vicios humanos y a las relaciones de desigualdad, pueden traducirse en un discurso literario, lo cual implica una preselección de temas a partir del género.

De manera general, el cuento se caracteriza por asestar al lector un golpe final²⁰⁶, lo mismo ocurre con el cuento naturalista, como los que conforman la antología de *Sub terra*, los cuales buscan en el impacto final desconcertar al lector, así como plantearle un problema sin solución aparente debido al determinismo que rige a los personajes y al mundo en que se encuentran inmersos. Fernando Alegría describe de la siguiente manera la impresión que producen los cuentos de *Sub terra*:

Tan fuerte es su impacto dramático, tan brutal la realidad del ambiente, tan primitiva la psicología de los personajes y tan sencilla, en su fatalismo, en su derrota, que el lector, abrumado, cree haber tenido en sus manos un reportaje desnudo, directo, sin arte, de una situación social execrable.²⁰⁷

Baldomero Lillo construye sus cuentos partiendo de situaciones patéticas y abominables que durante el desarrollo generan un ambiente en crisis para concluir así en una tragedia. Los cuentos de *Sub terra* producen en el lector el “sentimiento desconcertante de quien viene de salir de una pesadilla, de quien ha vivido algo absolutamente insólito.”²⁰⁸ Lillo construye el universo diegético de sus cuentos

²⁰⁵ Cf., Benedetti, *op. cit.*, pp. 3-4.

²⁰⁶ Cf., Cortázar, *op. cit.*, p. 406.

²⁰⁷ Alegría, *op. cit.*, p. 254.

²⁰⁸ Morales, Leonidas, “Seis cuentos de Baldomero Lillo”, *apud*. Espinosa, Patricia, *op. cit.*, p. 129.

basándose en la retórica del Naturalismo, sin descuidar los detalles, y con la crudeza característica del movimiento; parte de una situación definida, de naturaleza social y económica, y sumerge a sus personajes entre la luz y la sombra de un ambiente abrumador y asfixiante que los hiere y se vuelve propicio para la depredación y los comportamientos bestiales. A lo largo de este capítulo vamos a descubrir a través del análisis retórico los elementos con los que Baldomero Lillo construye cada uno de los cuentos elegidos de *Sub terra* como universos diegéticos, y de qué manera estos elementos influyen en la relación depredadora entre los personajes que actúan dentro de un ambiente que los oprime, y a partir de la cual se busca conmover al lector.

3.2.2 PERSPECTIVA, FOCALIZACIÓN Y NARRADOR

Como mencionamos en el apartado anterior, Baldomero Lillo selecciona situaciones representativas (la muerte de un caballo, un derrumbe o una explosión en la mina, un día de pago...) de una realidad más amplia que es la vida de los mineros. Fernando Alegría afirma que cada situación elegida por Lillo se “contempla desde un sólo ángulo, especie de agujero que perfora en la pared de la realidad, obteniendo así una visión deformada, parcial, pesadillescamente sórdida, patética hasta la morbidez.”²⁰⁹ Esto nos conduce a la perspectiva narrativa, a la restricción de “campo” que realiza Lillo bajo sus propios criterios naturalistas.

Recordemos que, aunque van de la mano, no son lo mismo la voz que narra, que el punto de vista desde el que se narra. La perspectiva narrativa señala una postura frente al mundo; esto fue trabajado por Gerard Genette en su teoría de la focalización, en la que describe los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador, ya sea que narre desde su perspectiva, desde la de algún personaje (o varios de ellos) o desde una posición aparentemente neutra. Por lo tanto, la focalización funciona como un filtro por el que se cuela la información narrativa. Para Genette existen tres códigos de focalización: cero, interna y externa.²¹⁰ En el caso de *Sub terra*, todos los cuentos utilizan la focalización cero.

²⁰⁹Alegría, *op. cit.*, pp. 254-255.

²¹⁰*Cf.*, Genette, Gérard, *Figuras III*, Editorial Lumen, pp. 244-252.

En la focalización cero, conocida también como *no focalización*, el narrador no tiene restricciones, entra y sale de la conciencia de sus personajes y se desplaza con libertad por los distintos lugares de la narración. Esta focalización corresponde al narrador omnisciente, pues la información narrativa que ofrece no depende de ninguna limitación cognitiva, espacial, temporal o de cualquier otra índole.²¹¹ Resulta conveniente para el Naturalismo porque marca una distancia entre el observador (narrador) y los hechos en los cuales nunca se ve implicado, y aunque no lo mencione, siempre demuestra saber más que los propios personajes.

La perspectiva del narrador domina cuando es él quien proporciona la información narrativa, es decir, es él quien describe los personajes, los lugares y los objetos del mundo narrado. Esto es lo que sucede en *Sub terra*: el narrador conoce a los personajes, sabe lo que sienten y conoce los espacios. Sin embargo, en estos cuentos que forman parte de una corriente que se propone la objetividad como parte esencial de su método, el narrador esconde sus juicios y opiniones detrás del discurso de sus personajes; este último se conoce como *discurso directo*, en el que la perspectiva se centra en las formas discursivas de los personajes no mediadas por el narrador.²¹² En *Sub terra* encontramos ejemplos de esto cuando hay diálogos entre los personajes, o algún monólogo, como en el cuento de “Los inválidos” en el que hay un grupo de mineros reunidos alrededor de un caballo recién extraído de la mina que agoniza en el suelo. Uno de los mineros, el más viejo, es quien empieza a hablar y a reflexionar en torno a la miserable vida del caballo y de ellos como mineros:

¡Pobre viejo, te echan porque ya no sirves! Lo mismo nos pasa a todos. Allí abajo no se hace distinción entre el hombre i la bestia. Agotadas las fuerzas la mina nos arroja como la araña arroja fuera de su tela el cuerpo exangüe de la mosca que le sirvió de alimento! ¡Camaradas, este bruto es la imájen de nuestra vida. Como él callamos, sufriendo resignado nuestro destino! I, sin embargo, nuestra fuerza i poder son tan inmensos que nada bajo el sol resistiría su empuje. Si todos los oprimidos con las manos atadas ala espalda marchásemos contra nuestros opresores cuan presto quebrantaríamos el orgullo de los que hoi beben nuestra sangre i chupan hasta la médula de nuestros huesos... [sic]²¹³

²¹¹Cf., *ibid.*, p. 98.

²¹²Cf., *ibid.*, p. 115.

²¹³Lillo, Baldomero, “Los inválidos” en *Sub terra: cuadros mineros*, Imprenta Moderna, p. 8.

El monólogo del anciano crea la ilusión de objetividad porque aparenta expresar la perspectiva del personaje, aunque en realidad funciona como un medio para reforzar la perspectiva del narrador, pues no sólo se convierte en el portavoz de lo que piensan o sienten los demás mineros, sino que también comparte la postura del narrador. Esto mismo ocurre en los demás cuentos: por medio del diálogo y el monólogo, el narrador filtra su visión del mundo y dirige la del lector.

Los cuentos que seleccionamos de *Sub terra* presentan un narrador *heterodiegético*, omnisciente, que se caracteriza por su *no participación* dentro del mundo narrado y sólo cumple una función vocal. Esto se debe al posicionamiento naturalista del autor y a su postura objetiva, despersonalizada y científicista; la voz narrativa busca una transparencia que lo aleje de subjetividades y delimite la distancia entre el narrador y el mundo narrado. Pues, como señala Pimentel:

A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador; a mayor “ausencia”, mayor será la ilusión de “objetividad” y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz “transparente”, al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son “verídicos”, que nadie narra...²¹⁴

Es importante destacar que a pesar de los esfuerzos del Naturalismo y de Lillo en obtener una narración objetiva, el juicio, no sólo del narrador, sino también del autor, están siempre presentes, pues citando a Wayne C. Booth: “aunque el autor puede hasta cierto punto elegir sus disfraces, él nunca puede elegir el desaparecer.”²¹⁵ Asimismo, vale la pena subrayar que, en los cuentos de Lillo, el narrador aún conserva algunos rasgos de función doxal o gnómica, es decir, que aún traza discursivamente su perspectiva moral e ideológica; lo hace con un lenguaje sutil, pero claramente sesgado, en el que emite alguna opinión o juicio de valor. Lillo finalmente plantea un efecto de realidad, o mejor dicho, una verdad retórica basada en la poética objetiva del naturalismo en la que se refleja su preocupación y crítica por el hecho social.

²¹⁴Pimentel, *op. cit.*, p. 142.

²¹⁵Booth, Wayne, C., *La retórica de la ficción*, A. Bosch, p. 19.

3.3 LA INVENTIO

Para la construcción de un relato como universo diegético existe una selección previa de personajes, espacios y acciones que muchas veces se basan en lo que conocemos como “lugares comunes”, debido a que parten de tradiciones literarias o de presupuestos sobre la realidad conocidos socialmente; de esta selección preparatoria del discurso se encarga la operación primaria de la retórica: la *inventio*, la cual, de acuerdo con David Pujante, es el “método de hallazgo de materiales que prueban la causa por la que apuesta el orador. También es un método para el tratamiento de dichos materiales con la finalidad persuasiva del discurso retórico.”²¹⁶

En esta primera fase el autor reúne las pruebas adecuadas a los tres medios que utiliza la retórica, que son instruir, deleitar y conmover, ya sea a través de argumentos basados en el *logos* (o asuntos tratados en el discurso por medios lógicos), el *êthos* (o las cualidades éticas del narrador y el asunto tratado), o el *pathos* (o emociones que evoca el asunto o el orador en el auditorio). Aunque en otro tipo de discursos no-literarios sean importantes los argumentos lógicos para la persuasión, en la literatura no funciona así, pues los argumentos se apoyan mayoritariamente en el *êthos* o el *pathos*, ya que es así como el autor logra incidir en el ánimo de los lectores. En este sentido, la labor del autor es hallar y construir pruebas que de alguna manera afecten al destinatario.

Como vimos con anterioridad, el autor determina el género, el mensaje, y define la situación que va a presentar ante sus lectores, pero también selecciona los *lugares* propios que irán acordes con su intención persuasiva, comunicativa y artística.

3.3.1 CONSTRUCCIÓN DE LOS ARGUMENTOS DESDE LOS *TOPOI*

En la *inventio* o la invención, el orador, en este caso Baldomero Lillo, busca ideas y construye argumentos con base en lugares comunes previamente establecidos por convenciones históricas, sociales y literarias que son congruentes con el asunto que propone el texto. Para David García Pérez, los lugares comunes son modelos de

²¹⁶Pujante, David, *Manual de Retórica*, Editorial Castalia, p. 79.

persuasión, signos que son reconocidos por los receptores debido a que trabajan en un terreno del conocimiento común y que permiten una comunicación más efectiva entre el emisor y el receptor.²¹⁷

A través de estos *topoi*, el autor tratará de probar la validez y verosimilitud de sus argumentos estableciendo comparaciones, recurriendo a autoridades y definiciones que el auditorio admite.²¹⁸ Entonces, la tarea de la *inventio* consiste en el hallazgo de las ideas y pruebas apropiadas al asunto y a la utilidad de la causa.²¹⁹ En este sentido, el proceso de la argumentación consiste en acudir a los *topoi* como depósitos de ideas que apoyan el posicionamiento ante ciertos hechos, como la situación de los mineros que presenta Lillo en *Sub terra*.

Para hablar sobre los *topoi* vamos a retomar a uno de los clásicos de la retórica: Quintiliano, quien establece que a partir de los lugares se pueden establecer los argumentos, respecto a las personas y a las cosas (lugar, tiempo y modo).

3.3.1.1 CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

A continuación, vamos a señalar los argumentos con los que Lillo construye a sus personajes, esto lo haremos a través de los siguientes *topoi* tomados de Quintiliano: *Linaje, condición social, profesión, edad, aspecto físico e índole o carácter*²²⁰. Cabe aclarar que hacemos una selección de los *topoi* más representativos, y explicamos su funcionamiento conjunto en los cuentos, debido a que se complementan unos a otros para alcanzar la verosimilitud partiremos de una descripción general de los *topoi* compartidos en cada relato, y más adelante iremos cuento por cuento, analizando los lugares que contribuyen a la construcción de *personajes depredados* y *personajes depredadores*, que es la manera en que los hemos llamado para diferenciar entre los más débiles o vulnerables, y los más fuertes de la escala de supervivencia. De este modo

²¹⁷Cf., García Pérez, David, "El proceso de la argumentación y la construcción de la metáfora: las bases aristotélicas en el maderamen persuasivo del texto literario" en *Ensayos sobre la tradición retórica*, p. 84.

²¹⁸Cf., Kibédi, *op. cit.*, p. 253

²¹⁹Cf., Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, pp. 312-313.

²²⁰ Cf., Quintiliano, *op. Cit.*, (Lib. V., Cap. 10) pp. 256-258.

pretendemos entender la relación depredadora que existe entre ellos, así como el impacto ético o emotivo que buscan provocar en el lector.

Asimismo, trabajaremos de la mano con Luz Aurora Pimentel, quien considera que los personajes son un efecto de sentido que se construye por medio de estrategias discursivas y narrativo-descriptivas que hacen referencia a un mundo de acción y valores humanos.²²¹ Como se verá a continuación, los elementos que contempla Pimentel en la caracterización de los personajes se complementan plenamente con algunos de los lugares que enumera Quintiliano, y éstos a su vez se articulan con otros lugares comunes, por medio de los cuales se desarrollan cierto tipo de relaciones entre personajes o entre los valores sociales que evocan. Así, el lugar de los contrarios visibiliza un contraste u oposición, mientras que el de la semejanza propone nexos de identidad entre elementos distintos para así llegar a una conclusión válida para todos.

Antes de adentrarnos en cada cuento, habrá que mencionar las características comunes y generales que presentan los personajes de los cuentos seleccionados. El primer punto es reconocer qué tipo de personajes son. De acuerdo con Pimentel, quien retoma a Hamon para este aspecto, son *personajes referenciales*, es decir, que nos remiten a una clase de personajes codificados por la tradición, la convención social o literaria, y que pueden ser históricos, mitológicos, alegóricos o de tipo social.²²² A estos últimos pertenecen los personajes de Lillo, pues son mineros que responden a un sentido pleno, fijo y establecido por roles y actitudes estereotipadas del obrero; y aunque nunca antes -o en escasas ocasiones como con Zola- se le había dado importancia a los mineros dentro de la literatura, los personajes de Lillo responden a una tradición naturalista que los conecta directamente con el autor francés, y con la literatura realista y de tipo social.

El segundo punto que comparten todos los cuentos es el aspecto físico de los personajes, el cual conocemos a través del *retrato* del narrador, un tipo de descripción que aquí se conforma de apenas unas cuantas pinceladas, tanto por las exigencias de brevedad del género cuentístico como por el hecho de que bastan esas pinceladas para evocar la significación social y estereotipada del personaje. No podemos olvidar que, al

²²¹Cf., Pimentel, *op. cit.*, pp. 59, 61 y 63.

²²²*Ibid.*, p. 64.

trazar su apariencia física, también se está creando un retrato moral que responde a los intereses del narrador, y estos a su vez se relacionan con los valores compartidos socialmente.²²³ La apariencia también responde a convenciones culturales y axiológicas, lo que permite que se le relacione con cierto comportamiento o temperamento. Por ejemplo, los capataces o ingenieros normalmente gozan de mejor salud, son robustos u obesos, lo cual indica que tienen una buena alimentación y un mayor rango social y económico. Por otro lado, los mineros generalmente son viejos enfermos o lucen como viejos a pesar de su juventud, esto contribuye a visibilizar de qué manera han repercutido las faenas en su salud. Lillo establece un juego de oposiciones a través de los *topoi* y en este caso evoca la oposición convencional entre la vejez y la juventud, para transgredirla en el relato, pues los mineros jóvenes lucen como viejos. Al colocar a los personajes en una situación anormal con respecto de las convenciones y la lógica social, varios relatos promueven la conmiseración del lector.

Por otra parte, los mineros que son jóvenes y fuertes son más impetuosos y tienden a abusar de sus compañeros más débiles. Una vez más, la apariencia física de los personajes se vincula con su comportamiento. Por su parte, la relación de contrarios visibiliza una interacción asimétrica y, en este caso, sumamente perjudicial para los personajes débiles, que son los que moverán con mayor fuerza los ánimos del lector hacia la compasión.

Un tercer punto es el nombre de los personajes. De acuerdo con Pimentel, “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones.”²²⁴ Sin embargo, Lillo le da nombre a sus personajes en muy pocas ocasiones. Generalmente son los personajes más débiles y vulnerables los que tienen nombre, como es el caso de Diamante, el caballo de “Los inválidos” y de Pablo, el niño de “La compuerta número 12”. El primero, además de formar parte del campo semántico de la minería, alude a los tiempos en los que el caballo era un animal vigoroso y útil para el trabajo en las minas, asimismo, enfatiza el contraste que existe entre el nombre del caballo que evoca a una piedra preciosa y el estado actual del animal, en el

²²³Cf., *ibid.*, p. 71.

²²⁴*Ibid.*, p. 63.

que ya no vale nada. Por otro lado, el nombre de Pablo tampoco es azaroso, su origen bíblico remite “al menor” o a un “hombre pequeño”, y Pablo, a pesar de ser un niño, debe trabajar como un hombre para ganarse el pan que come. Posiblemente Lillo le dio nombre a estos personajes para visibilizar a los que más sufren.

Otros dos personajes sobresalientes son Viento Negro y Cabeza de Cobre, quienes no tienen propiamente nombres, sino apodos que traen consigo una importante carga semántica que alude al campo de la minería y funcionan como un primer indicio del destino de los personajes, además de que hacen referencia a objetos o cosas inanimadas y no a alguna cualidad de los mineros. De acuerdo con Pimentel, estos nombres tienen una motivación semántica,²²⁵ es decir, que al inicio del cuento sus nombres proyectan una imagen que reafirma la idea de “lo minero” y es hasta el final cuando se complementa la carga semántica del nombre, sobre todo por el destino de cada uno de ellos.

Un detalle más con respecto a los nombres, es que existe un personaje llamado Juan en “La compuerta número 12”, uno en “El Grisú”, y uno en “El Chiflón del Diablo”, en el que también se menciona a una Juana (o como el caso de “Juan Fariña”, cuento con el que cierra la antología). La presencia de este nombre en la mayoría de los cuentos de *Sub terra* no significa que los relatos sigan la vida de un solo personaje o que éste sea el hilo conductor entre ellos, tampoco habla de la falta de ingenio del autor, más bien, indica que los personajes carecen de identidad individual, se asemejan entre sí a tal punto que ni el nombre permite diferenciarlos. “Juan” representa la colectividad obrera y reafirma el hecho de que nos enfrentamos a personajes de tipo social, ya que todos son parecidos, todos son uno mismo. Debido a esto, cuando se describe a un grupo de mineros, la descripción tiende a ser poco detallada y se consideran como una sola masa confundida entre las sombras de la mina, equiparada con un rebaño.

Los personajes de Lillo al no tener nombre o tener uno común, carecen de identidad individual, por lo tanto, no habrá transformaciones en ellos; esto concuerda con la poética naturalista, cuyos personajes no evolucionan, sino que es el entorno el

²²⁵Cf., *ibid.*, p. 65.

que determina su camino, es así como los mineros de Lillo no son más que un grupo manso que espera silencioso su destino.

3.3.1.2 CONSTRUCCIÓN DEL AMBIENTE MINERO

Dentro de los *topoi* respecto a las cosas, Quintiliano nos dice que se pueden establecer argumentos desde la causa, el tiempo, el lugar, la ocasión, los instrumentos y el modo.²²⁶ En este trabajo nos interesa la relación entre los personajes y el espacio, por lo que nos centraremos en los argumentos tomados del *lugar*, es decir, de aquellos elementos elegidos por Baldomero Lillo para la construcción del ambiente minero, y que de hecho se construyen en la causa misma de las desgracias de los personajes.

A diferencia de los *topoi* de persona de los que se obtienen argumentos desde circunstancias como la edad, el linaje o la condición social, Quintiliano no establece elementos específicos para los *topoi* de lugar, debido a que los espacios pueden ser muy diversos, así que los reduce a la *cualidad*. Por otra parte, María Alejandra Valdés, quien coloca al *lugar* dentro de los elementos del relato, elabora una pequeña lista de contrarios con algunas de las posibles cualidades del espacio: “extensión/distancia; ciudad/región vecina; sagrado/público; propio/ajeno; desierto/habitado; fortificado/inseguro; llano/montañoso; seco/húmedo; sin/con árboles.”²²⁷

Los elementos que conforman los espacios literarios pueden ser interminables y siempre van a depender de las características propias y de cada relato. Lo que no podemos dejar a un lado ni tratar someramente, es el estrecho vínculo que existe entre la caracterización del espacio literario y la descripción como forma discursiva, la cual forma parte de la *narratio* y desempeña un importante papel en la organización de la trama. Más adelante veremos que la descripción también es una figura de pensamiento y ahondaremos en ello, por ahora sólo nos centraremos en el proceso discursivo que desempeña en la proyección del espacio diegético. Para este punto recordaremos a Luz Aurora Pimentel, quien nos habla de la *iconización* a partir del modelo semiótico de Greimas, la cual es un recurso para producir ilusión referencial; este fenómeno que

²²⁶Cf., Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. V, Cap. X) p. 258.

²²⁷Valdés García, María Alejandra, “El relato y su posible argumentación según los tratadistas griegos de Ejercicios Preparatorios” en *Retórica y argumentación. Perspectivas de Estudio*, UNAM, p. 123.

aborda la dimensión icónica del lenguaje se da en dos niveles: en la constitución semántica de lexemas que nombran los objetos del mundo y en el nivel discursivo en el que se dota a estos lexemas de atributos susceptibles a la percepción, es decir, que estos “nombres comunes” se particularizan a través de adjetivos que atienden a la forma, tamaño, color, textura, cantidad²²⁸, entre otros, esto con la finalidad de producir un efecto de realidad, lo que nos recuerda la función argumentativa-persuasiva del texto.

La iconización puede darse dentro de la descripción, y ésta a su vez pertenece a la *narratio*, es por ello que la descripción como elemento discursivo atraviesa por todas las operaciones retóricas: primero en la elección de los *topoi* para caracterizar a los personajes y al espacio (*inventio*), luego estos *topoi* deben ordenarse con el modelo de descripción que más convenga al texto, lo cual contribuye a la disposición de la trama narrativa (*dispositio*), y una vez estructurada podemos reconocer su función estética y su contribución al embellecimiento del texto (*elocutio*). Es por eso que el discurso descriptivo es fundamental para la cohesión textual, sobre todo si estamos tratando con obras naturalistas que la vuelven un recurso prioritario.

Ahora bien, volviendo al punto central de este apartado que es la construcción del espacio, vale la pena enfatizar que el entorno también funge como una prolongación del personaje. El espacio físico y social ejerce un fuerte influjo en la caracterización y acción de los personajes, así como establece una relación determinante en la trama. Ante esto, Antonio Garrido nos dice que:

[...] el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento (en este sentido resulta muy correcta la ya mencionada consideración del espacio como metáfora o metonimia por parte de Wellek-Warren). [...] Así, pues, los personajes deambulan por espacios que constituyen una proyección de ellos mismos...²²⁹

Por lo tanto, el espacio es una forma indirecta de caracterizar al personaje, en él no sólo se reflejan los rasgos físicos, sino también los sociales, culturales o morales. El espacio es una extensión y complemento de los actores, especialmente en las corrientes del

²²⁸Cf., *ibid.*, pp. 30-31.

²²⁹Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis, p. 217.

siglo XIX. En el Naturalismo el entorno refleja y justifica el estado y condición de los personajes, además de que es determinante en su comportamiento y destino; así en *Sub terra*, por medio de descripciones o *tipografías* (como la llamaremos más adelante en la *elocutio*), conocemos no sólo el ambiente en el que se desarrollan los personajes, sino también el poderoso influjo que el espacio ejerce sobre ellos.

Volviendo al concepto de los *tópicos de lugar*, daremos cuenta de los elementos comunes que caracterizan los relatos de *Sub terra*. Cabe aclarar que cada cuento tiene rasgos particulares que iremos desentrañando poco a poco, por ahora sólo nos centraremos en los más recurrentes.

Lillo establece oposiciones axiológicas en sus cuentos, elementos que, a pesar de contrastarse, adquieren un mismo valor negativo y perjudicial dentro de la narrativa del chileno. Estas categorías compartidas y recurrentes en la construcción del espacio son: dentro de la mina/fuera de la mina; luz/sombra; seco/húmedo y estrecho/amplio. A continuación, veremos cómo estas dicotomías aparentemente contradictorias se vuelven complementarias en *Sub terra*.

En cuanto a la primera dicotomía podemos decir que, si bien los relatos que elegimos se desenvuelven en un ambiente minero, no todo se desarrolla dentro de la mina, como es el caso de “Los Inválidos” y “El Chiflón del Diablo”, sin embargo, el entorno minero sigue teniendo implicaciones en los personajes y hay un contraste recurrente entre el interior y el exterior de la mina. El universo de los otros dos cuentos elegidos germina completamente bajo tierra.

El *adentro* y el *afuera* tienen claras repercusiones en la trama, aunque, el hecho de que se ubiquen en uno u otro lado no libera a los obreros de un espacio hostil. Mientras estén envueltos en el ambiente minero, siempre habrá elementos dañinos que los hagan susceptibles a la depredación o los conviertan en seres depredados, sin importar si se encuentran en el interior o en el exterior de la mina.

Complementaria a la primera, y como segunda dicotomía, se encuentran la luz y la sombra. Evidentemente el interior de la mina siempre es oscuro y la poca luz que hay es la de las lámparas, tenues y opacadas constantemente por cualquier sombra. Esta atmósfera cubierta de oscuridad sitúa a los personajes en un espacio aciago, desfavorable y en situaciones de vulnerabilidad e indefensión, además de que

semánticamente la oscuridad nos remite al encierro, a la falta de libertad y a aquellos animales, generalmente rastreros, que viven a oscuras y bajo tierra.

En el interior de la mina se añora la luz, principalmente la del sol porque los mineros nunca ven el día, inician sus jornadas antes del amanecer y vuelven a casa cuando ha oscurecido. Asimismo, la luz se concibe metafóricamente como la toma de conciencia de las execrables condiciones; es la “lucidez” que tiene algún personaje, ese chispazo momentáneo en el que se confronta ideológicamente con su realidad, e imagina una vida diferente, no obstante, esos destellos, siempre son opacados por las sombras, el minero vuelve al trabajo y con ello a su pensamiento alienado.

La luz se reduce a un deseo, una añoranza, algo imposible de alcanzar, y si se llega a ella se convierte en algo dañino, como para Diamante, el caballo de “Los inválidos”, quien prácticamente queda ciego al salir de la mina. El narrador nos presenta constantemente a la luz como algo perjudicial para el caballo, los rayos del sol quemar su piel y el *nictálope* animal busca cómo esconderse de tanta luminosidad a la que no estaba acostumbrado luego de tantos años de vivir en la oscuridad.

La luz y la sombra son elementos que conforman el ambiente de las minas, también son una metáfora de la vida opacada de los mineros, y una extensión, por efecto metonímico, de su realidad. Fernando Alegría nos habla de esta relación del espacio con el minero y nos dice lo siguiente:

El héroe, desgarrado en un conflicto de salvación o condenación, parece buscar la respuesta en las cosas inanimadas que le rodean y no halla sino una pesadillesca repetición de la incógnita en la luz y la sombra con que lo hiere el ambiente. En la obra de Baldomero Lillo muchas veces este contraste se realiza en la oposición de una serenidad poética en el paisaje, que corresponde a la luz y una trágica condición vital, que es la sombra.²³⁰

El juego de luces y sombras coloca a los personajes en polos opuestos que terminan siendo igual de dañinos, ya sea que se enfrenten a una luz muy radiante hasta el punto de cegarlos, o se hallen en medio de la oscuridad hasta confundirlos e invisibilizarlos. Es por ello que no podemos separar a los personajes de su entorno, porque son parte y consecuencia de este ambiente avasallador en todas sus manifestaciones.

²³⁰Alegría, *op. cit.*, p. 255.

Mencionamos con anterioridad que las dicotomías en la obra de Lillo tienen un valor negativo, con esto nos referimos a que sin importar que el cuento se desarrolle dentro o fuera de la mina, todo el entorno está conformado por un juego de luces, sombras, diferentes texturas y dimensiones donde incluso aquellos elementos que cultural y simbólicamente se asocian a un valor positivo como la luz, se contagiarán de un sentido agobiante que, debido a esta transgresión de las premisas culturales, provocará el rechazo del lector. Evidentemente los personajes se ven afectados por este entorno, sobre todo los más vulnerables: los mineros, los niños y los animales.

Otros pares dicotómicos recurrentes en la caracterización del espacio: seco/húmedo, estrecho/amplio, las cuales podemos percibir al interior de la mina. Forman parte de esta ambientación sofocante y avasalladora. La humedad es un elemento negativo dentro de la mina, debido a que las constantes filtraciones de agua ocasionan inundaciones y en el peor de los casos derrumbes. En el exterior la humedad generalmente se representa en charcos y áreas cenagosas que imposibilitan el trabajo de la tierra. Por otra parte, la sequía no se manifiesta en la mina, pero sí en el exterior, en donde se presenta un panorama tétrico, desértico e igualmente complicado para el crecimiento de flora o fauna que pueda ser aprovechada por el ser humano. Vemos que tanto la sequía como la humedad son elementos que contribuyen a la hostilidad del paisaje, pero que también se hacen perjudiciales para los mineros.

La dicotomía estrechez/amplitud se relaciona con el interior y el exterior, debido a que dentro de la mina la reducción del espacio genera un ambiente asfixiante, y es por medio de prosopopeyas que se muestra a la roca aplastando al minero todo el tiempo. La estrechez hace que el trabajador adopte posiciones incómodas que a la larga traerán severas repercusiones en su salud. Asimismo, dentro de la mina también hay espacios amplios, como las galerías extensas o los pozos profundos, los cuales sólo pueden causar cierto temor porque implican más oscuridad, como un enfrentamiento al vacío y a lo desconocido. Por otro lado, en el exterior a pesar de encontrarnos con amplios llanos, el horizonte es desolador e inhóspito, como una manifestación más de la miserable condición del minero, en la que afuera tampoco le espera nada benigno; con ello se reafirma su imposibilidad de escapatoria.

El último elemento recurrente en todos los cuentos de Lillo es la personificación de la mina, pues la presenta como algo vivo, ya sea como un monstruo, una bestia, o un animal, siempre hambriento, insaciable e inclemente. De igual manera se describe a la mina como un infierno, pero en cualquiera de las formas en las que decida caracterizarla y asemejarla a otros elementos de la cultura, hay una alusión a la muerte. Por ello podemos afirmar que la mina es el depredador más grande en los cuentos de *Sub terra*, porque dentro de ella no importan las jerarquías ni las clases sociales, la mina puede terminar con la vida de quien sea que esté en su interior. Llevando esta metáfora a un nivel más amplio y complejo, podemos decir que la mina es la representación de la minería, de aquella actividad humana que ha acabado con tantas vidas y que, aun así, nada impide su funcionamiento. Sólo hay que tener en cuenta que la mina también sufre los embates del ser humano, por lo que esta relación se convierte en una cadena o un ciclo de depredación en el que todos se alimentan de todos y sólo los más fuertes sobreviven.

Para finalizar este apartado, hay que enfatizar el importante papel que juega el espacio en los cuentos de Lillo, ya que refleja y constituye al personaje, hasta el punto de determinar su comportamiento y destino. Por medio de las dicotomías nos damos cuenta de que con Lillo no hay puntos medios, porque siempre coloca a los personajes en polos opuestos, en condiciones extremas dañinas, hirientes, peligrosas y hasta mortales. Ningún elemento es benéfico, porque aunque exista una pequeña esperanza en la vida del minero, el narrador se encargará de opacarla inmediatamente con algo funesto. A pesar de que la caracterización del espacio puede ser reiterativa, esto sólo contribuye a que el autor mantenga sumergidos a sus personajes (y también a sus lectores) en este ambiente que asfixia y aplasta entre las tinieblas.

3.4 LA DISPOSITIO

De acuerdo con la tradición retórica, la *dispositio* es la segunda fase del proceso elaborativo de un discurso, sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata de una sucesión estricta y claramente distinguible, puesto que existe un estrecho vínculo entre las tres operaciones retóricas. Lausberg afirma que:

La *dispositio* constituye el complemento necesario de la *inventio*, que sin aquella sería un proceso inconexo. Pero, además de esto, la *dispositio* no sólo se halla subordinada a la *res*, sino también lo está a los *verba* y, por ende, a la *elocutio*. [...] En todo caso, la *dispositio* es un poder ordenador presente en todas partes. La *dispositio* extiende su competencia a todas las partes del discurso.²³¹

Como vemos, la *dispositio* evita el caos y permite la ordenación de ideas y pensamientos hallados en la primera operación, pero también atiende a los elementos que pertenecen al plano de la expresión. La disposición es definida por Quintiliano como:

[...] la separación que se hace de muchas cosas, poniéndolas cada una de por sí con orden y debida colocación, de manera que puestas unas, deban seguir otras; [...] entendemos una prudente distribución que hacemos de las ideas y partes del discurso, dando a cada cual su lugar. Pero tengamos presente que la disposición suele alterarse por necesidad.²³²

Entonces, entendemos que la disposición se refiere a la distribución y ordenación lógica o cronológica de los elementos discursivos, sin embargo, si el orador, o en este caso el autor de una obra, decide cambiar el orden “natural” de estos elementos será por utilidad de la propia causa, como una estrategia para sorprender al lector, para ornamentar la forma del discurso, pero sobre todo, como herramienta persuasiva acorde con las necesidades del discurso y las intenciones comunicativas del autor.

En la retórica se distinguen dos principios de orden: el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis*. El primero es el que sigue el orden que da la naturaleza o que consideramos común y normal, es decir, cronológico; el segundo se refiere a cualquier desviación del orden conocido, pues se aparta de manera consciente (“artística”) del orden natural de los hechos, con la finalidad de favorecer la causa o el asunto que se está tratando.²³³

El equivalente al orden artificial del discurso dentro de las teorías narratológicas es la de las *anacronías*, figuras que se trazan a partir de una ruptura del orden temporal del relato, ya sea que se refiera a un acontecimiento pasado (*analepsis*) o se narre uno posterior (*prolepsis*).²³⁴ Este punto era necesario mencionarlo para comprender el estrecho vínculo que existe entre la retórica y las teorías narratológicas. Ninguno de los

²³¹Lausberg, *op. cit.*, p. 372.

²³²Quintiliano, *op. cit.*, Quintiliano, (Lib. VII, Cap. I) p. 11.

²³³*Cf.*, Lausberg, *op. cit.*, pp. 373, 375, 376.

²³⁴*Cf.*, Pimentel, *op. cit.*, p. 44.

cuentos elegidos de *Sub terra* presentan fenómenos de regresión o anticipación temporal o al menos ninguna sustancial, a excepción de la de “Los inválidos” que inicia en el momento previo a la muerte de Diamante y después se narra cómo fue la vida del animal en su juventud, cuando recién lo ingresaron a la mina. Este orden que va del presente al pasado y vuelve al presente nos obliga, en términos retóricos, a poner atención en el desenlace, para así poder contrastar los momentos joviales y vigorosos del caballo, con su decrepitud y muerte que paradójicamente ocurre en el exterior. El resto de los cuentos tiene un orden cronológico (*ordo naturalis*).

Lo que sí nos interesa de las teorías narratológicas respecto al tiempo, son los *ritmos del relato*, los cuales se refieren a la relación entre la extensión del texto, en cuanto a dimensión espacial, y a la duración diegética, es decir, a la dimensión temporal de orden ficcional, esto lo denomina Genette como velocidad o *tempo* narrativo.²³⁵ Dentro de estos ritmos se distinguen cuatro movimientos posibles en la narración: la pausa descriptiva, la escena, el resumen y la elipsis, de las cuales sólo hablaremos de las dos primeras por ser las que más abundan en los cuentos de Lillo.

La *pausa descriptiva* ocurre cuando por medio de una descripción se detiene el tiempo de la historia, aunque también puede haber descripciones que estén focalizadas en la conciencia o en la contemplación de algún personaje, y si bien no detienen el tiempo, sí retardan el ritmo del relato.²³⁶ Un claro ejemplo de esto se da en “Los inválidos”, cuando la narración está focalizada en Diamante y el tiempo del relato se ralentiza, pues aparentemente no ocurre nada y sólo se describen los movimientos pausados del caballo y la hostilidad del entorno en el que se encuentra.

Evidentemente el ritmo narrativo de la pausa funciona a través de una descripción (*descriptio* o *ekfrasis*). Por medio de la narración se da una sucesión de objetos yuxtapuestos o simultáneos en el espacio, por lo que la descripción funcionará como un modo de proyección y significación del espacio diegético. Luz Aurora Pimentel proporciona los siguientes modelos de organización del discurso descriptivo:

[...] de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha);

²³⁵*Ibid.*, p. 43.

²³⁶*Ibid.*, pp. 48-49.

de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/horizontalidad/prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...).²³⁷

Como vimos en el apartado anterior a partir de los *topoi*, los criterios de organización usados por el autor chileno generalmente aluden a lo alto/bajo, interior/exterior y aspecto físico/condición social para el caso de la *descriptio* de los personajes.

Una particularidad de los cuentos de Lillo es que a pesar de seguir un *ordo naturalis*, pueden percibirse como regidos por una cierta circularidad, precisamente por la descripción, ya que normalmente inicia describiendo el espacio, luego la condición física y social de los personajes, continúa con la diégesis, y así sucesivamente, hasta concluir el relato con otra descripción del entorno. La estructura un tanto repetitiva da la apariencia de que vuelve al mismo punto. Esto no sólo forma parte del estilo del autor, sino que también funciona como un recurso persuasivo en el que la reiteración hace al ambiente más envolvente, pues mantiene a sus personajes confinados en esta circularidad determinista y sin escapatoria.

El otro ritmo narrativo empleado en *Sub terra*, es la *escena*, la cual establece una duración *isócrona*, es decir, que existe una relación de concordancia entre la historia y el discurso narrativo; la forma más común de encontrarla es en el diálogo.²³⁸ Recordemos que en el Naturalismo el autor, dentro de su intencionalidad objetiva, cede la voz a sus personajes a través de los diálogos, lo cual permite conocer su comportamiento “natural” bajo coordenadas espaciotemporales específicas, en las que se entrelaza el medio físico y social. Como ejemplo de ello tenemos “El Grisú”, uno de los cuentos en los que más abundan los diálogos:

Uno de los que aserraba se acercó, examinó la viga, y viendo la señal de los golpes cerca de la techumbre, dijo, dirigiéndose al muchacho:

–Ten cuidado de golpear tan arriba. Una chispa, una sola y nos achicharramos todos en este infierno. Acércate, ven a ver, agregó agachándose al pie del muro.

–Pon la mano aquí ¿qué sientes?

²³⁷Pimentel, *op. cit.*, p. 26.

²³⁸*Cf., ibid.*, pp. 48-49.

-Algo así como un vientequito que sopla.
-No es viento, camarada, es el grisú. Ayer tapamos con arcilla varias rendijas, pero éste se nos escapó. La galería debe estar llena del maldito gas.
Y para cerciorarse levantó la lámpara de seguridad por encima de su cabeza: la luz se alargó creciendo considerablemente, visto lo cual por obrero bajó el brazo con rapidez.
-¡Diablo! -dijo-, hay aquí grisú para hacer saltar la mina entera.²³⁹

En esta escena, vemos no sólo cómo interactúan los personajes entre sí, sino que conocemos el espacio riesgoso en el que se encuentran por la amenaza del grisú, es decir que los diálogos tienen también una función informativa, porque sin necesidad de que el narrador nos hable sobre lo peligroso del grisú, lo sabemos a través del diálogo. Más adelante, en este mismo cuento encontramos diálogos entre el ingeniero Mr. Davis y uno de los mineros, que en realidad se convierte en una discusión acalorada hasta el punto de que el obrero es obligado a golpear con fuerza la roca, y aunque esta vez no aparece en los diálogos, el lector puede percibir la situación angustiosa porque conoce con anterioridad que la mínima chispa hará explotar el grisú.

La escena, a diferencia de la pausa descriptiva, brinda al relato un ritmo más fluido, y contribuye a crear la ilusión de realidad, puesto que se acelera la acción y la hace más próxima y vívida, como en el caso de la explosión del grisú.

Los ritmos narrativos empleados por Lillo se limitan a la pausa descriptiva y a la escena, mientras que los juegos temporales tienden al *ordo naturalis*. Dentro de este orden encontramos una disposición muy similar en los cuentos: 1) inician con una presentación panorámica o descripción del ambiente que servirá de marco para las siguientes escenas, 2) después presentan a los personajes por medio de una descripción, entrelazando sus rasgos físicos con su temperamento, 3) se reitera la hostilidad del ambiente o la condición determinista de los personajes a través de otra pausa descriptiva; 4) inicia la acción representada en escenas, a través de diálogos o de la focalización en algún personaje, generalmente en este punto se encuentra la parte climática, y por último 5) el cuento cierra con otra descripción panorámica acorde con la desgracia del cuento y que envuelve a los personajes en un ambiente sin escapatoria.

²³⁹ Lillo, Baldomero, *Sub terra: cuadros mineros, op. cit.*, p. 66

Podemos afirmar que en los cuentos, después de la parte climática generalmente marcada por la muerte de algún personaje o por una especie de condena determinista, no existe un momento de euforia, desfogue o estabilidad emocional. Al hablar de la “circularidad” de su estilo narrativo, nos referimos a la forma en la que comienzan y terminan los cuentos: con descripciones del espacio, no obstante, esta circularidad no significa que haya un restablecimiento del equilibrio inicial porque en realidad ese equilibrio nunca existe. Lillo siempre parte de una situación problemática, de un estado de crisis y a partir de ese punto determina la degradación que sufrirán los personajes; la parte climática sólo acentúa la tensión inicial y empeora el desequilibrio ya existente.

La degradación como trayectoria narrativa en los cuentos de Lillo resalta el mensaje social de la lucha por la supervivencia entre los más fuertes y débiles de la escala social, asimismo, refleja la condición más instintiva del ser humano, y hace inevitable un desenlace fatal.

3.5 LA ELOCUTIO

Una vez halladas las ideas en la *inventio* y ordenadas por la *dispositio*, prosigue la tercera operación retórica: la *elocutio*, la cual se encarga de exteriorizar por medio del lenguaje (*verba*) los contenidos del discurso (*res*). Como hemos dicho, entre las tareas del autor se encuentra el mover los afectos del público o lector, y esto se consigue deleitándolo a través del ingenio y la creatividad léxica. Si bien el arte de deleitar se va conformando en las demás operaciones retóricas, es en la elocución donde se acentúa y hace evidente. De acuerdo con David Pujante, quien a su vez retoma a Quintiliano, nos dice que:

La tercera operación retórica se ocupa de los mecanismos de confección discursiva referentes a su línea de manifestación textual. [...] *Eloqui* es -según definición de Quintiliano en *Institutio Oratoria*, exteriorizar (*promere*), es decir, sacar a luz, por medio de la expresión lingüística, lo ya concebido por la mente, y hacerlo llegar hasta su fin (*perferre*): fin como lugar material, que son los auditores; y fin como finalidad, la persuasión de dichos auditores.²⁴⁰

Lo anterior significa que la *elocutio* está asociada con la formulación lingüística de lo concebido previamente, como una especie de revestimiento o ropaje de lo existente sin

²⁴⁰ Pujante, *op. cit.*, p. 190.

palabras. Sin embargo, como menciona más adelante el mismo Pujante, no podemos limitar a la *elocutio* a una simple función revestidora, ya que también contribuye a la persuasión racional y emotiva.²⁴¹ Por ello, para que el orador logre persuadir, deberá tomar en cuenta el tipo de público al que se está dirigiendo en relación con el asunto que está tratando, por lo que el traslado de ideas a palabras requerirá de un modo y una forma específicas de decir las cosas, atendiendo siempre a la claridad y al acomodo tanto de las oraciones, como de los adornos (ornato). Para Quintiliano el adorno de la oración consiste en dos cosas:

[...] en el estilo y en el uso de las palabras. A lo primero pertenece el ponderar o disminuir lo que pretendemos, el hablar con vehemencia o con moderación de afectos, con blandura o severidad, con afluencia o con concisión, con aspereza o con dulzura, con magnificencia o con sutileza, con gravedad o con chiste. Además de lo dicho, qué tropos, qué figuras, qué sentencias usaremos; de qué modo y con qué colocación lograremos lo que intentamos.²⁴²

Recordemos que desde los principios de objetividad de la narrativa naturalista, los autores muestran de manera mecánica y documentalista el implacable poder del determinismo, y aunado a su interés en temas que presentan la conflictiva naturaleza humana en relación con su medio social, proyecta personajes, espacios y sucesos desagradables que corresponden a la lógica interna del *feísmo* naturalista.²⁴³ Es así como, en medio de escenarios degradados y degradantes, los cuentos de Lillo producen un impacto abrumador que concuerda con el lenguaje sencillo, burdo y aparentemente sin arte; esta supuesta falta de técnica literaria, así como su tratamiento hosco y primitivo del tema, se entiende a través de lo mencionado por Quintiliano, pues el modo y la forma con que es tratado el asunto de la minería depende precisamente de la cuestión que está presentando Lillo y de su finalidad persuasiva dirigida a un lector ávido de realismo. De esta manera podemos justificar la desnudez y rudeza del lenguaje con el que confecciona su narrativa, pues no es más que el reflejo de su posicionamiento retórico desde el que proyecta su visión del penoso mundo minero.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 190.

²⁴² Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. VIII, Cap. III), p. 46.

²⁴³ *Cf.*, Ordiz, Javier, *El naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de En la sangre y Santa*, Universidad de León, pp. 79-82.

Al adentrarnos en el estudio de la *elocutio* nos damos cuenta de lo siguiente: que la forma y el contenido no pueden separarse, y de que existe un fuerte vínculo entre retórica y poética; esta relación entre ambas disciplinas podemos entenderla a través del concepto de *sermo ornatus*, el cual se refiere a la adición de mecanismos de ornamentación y embellecimiento de un discurso.²⁴⁴ En el siguiente apartado hablaremos del ornato como el responsable del adorno de la expresión lingüística que origina la experiencia estética del lector.

3.5.1 EL ORNATO

Como parte de la construcción del discurso literario se activa la función estética que aprovecha toda la potencialidad expresiva del lenguaje, y aporta un valor artístico a la finalidad persuasiva del autor. De acuerdo con Quintiliano, se llama ornato a:

[...] todo aquello que se añade a la oración además de la claridad y probabilidad. En lo cual hay tres grados: primero, concebir bien la cosa que pretendemos declarar. Segundo, ponerla con claridad. Tercero, hacer el discurso más brillante, que es lo que llamamos adorno.²⁴⁵

Debemos precisar que el ornato cumple funciones más complejas que contribuyen a la persuasión y conectan a los demás niveles operacionales; estas funciones son conocidas por Quintiliano como virtudes, entre las que menciona la brevedad, el énfasis, la naturalidad, la amplificación, las sentencias, la evidencia o descripción y los símiles; éstos últimos, por ejemplo, tienen una función ornamental, pero también argumentativa.²⁴⁶ Habrá que enfatizar que los mecanismos de ornamentación tienen un fuerte impacto en los ánimos del receptor, pues detrás del ornato discursivo existe un soporte y un sesgo ideológico; el ornato se convierte en un importante medio de persuasión emotiva al mover las pasiones del auditorio.

Dentro de la tradición tratadística de Quintiliano, podemos hablar de tres niveles de aplicación del ornato en el discurso. El primero son las virtudes que mencionamos anteriormente. Los otros dos niveles se basan en la tradicional oposición entre tropos

²⁴⁴ Cf., Pujante, *op. cit.*, pp. 192-194.

²⁴⁵ Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. VIII, cap. III) p. 49.

²⁴⁶ Cf., Pujante, *op. cit.*, pp. 200-201.

y figuras.²⁴⁷ En los siguientes apartados entenderemos la diferencia siguiendo la línea de Quintiliano, y apoyándonos en David Pujante, Heinrich Lausberg y José Antonio Mayoral. Asimismo, veremos cuáles de estos mecanismos son más comunes en los cuentos de Baldomero Lillo y cuál es la función que desempeñan en su narrativa.

3.5.1.1 FIGURAS

De acuerdo con Quintiliano, la figura “es una manera de hablar apartada del modo común y más obvio. [...] puede formarse en las palabras propias y por su orden colocadas.”²⁴⁸ Más adelante, el mismo autor define la figura como una mutación en el sentido o en las palabras, que se aparta del modo vulgar y sencillo, afirmando que no es más que un nuevo modo de decir a través de un artificio.²⁴⁹

José Antonio Mayoral matiza la definición de figura desde una perspectiva lingüística, y nos recuerda que dentro de la tradición retórica existe un equivalente griego, el *Schema* o Esquema, al cual concibe como una serie de infracciones o modificaciones conscientes y deliberadas que pueden afectar cualquier nivel de la lengua y que su uso se justifica en contextos discursivos específicos.²⁵⁰

Dentro de la división clásica de las figuras encontramos dos grandes grupos: las figuras de dicción, en las que la forma figurada depende de la construcción lingüística, y las de pensamiento, que sobrepasan el nivel elocutivo. Éstas últimas Quintiliano las clasifica entre las que realizan la prueba más fuerte y enérgica, y las que acrecientan la emoción.²⁵¹ Para José Antonio Mayoral, las figuras de pensamiento establecen relaciones de sentido entre unidades de comunicación en los enunciados o en el acto de enunciación.²⁵² A continuación nos referiremos sólo a las figuras de pensamiento que tienen mayor presencia en *Sub terra*: el *símil* y la descripción o *hipotiposis*.

El *símil* puede considerarse como una variante de la comparación. Sirve no sólo como adorno, sino también como argumento o prueba. Pone en relación dos términos

²⁴⁷ *Ibid.*, pp. 196, 201.

²⁴⁸ Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. IX, cap. 1) p. 85.

²⁴⁹ *Cf.*, *ibid.*, p. 85.

²⁵⁰ *Cf.*, Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Síntesis, pp. 81, 126.

²⁵¹ *Cf.*, Pujante, *op. cit.*, pp. 237, 259.

²⁵² *Cf.*, Mayoral, *op. cit.*, p. 176.

irreversibles, lo cual significa que uno sirve para aclarar al otro y que no son intercambiables.²⁵³ La similitud puede darse entre cosas desemejantes o semejantes en género, y afectar las cualidades físicas y morales, los sentimientos, pasiones o acciones, generalmente de personas en correspondencia con elementos naturales, ya sean animados o inanimados, así como con elementos culturales, religiosos o mitológicos, atendiendo siempre al estereotipo de cada categoría.²⁵⁴

En *Sub terra*, se hace uso constante del símil para comparar a los mineros de manera hiperbólica, con bestias de carga, animales rastreros e incluso con objetos o herramientas utilizadas en las minas, esto con la finalidad de probar las condiciones de vida tan deplorables que llevan los mineros, así como el trato indigno y deshumanizado que reciben. De igual manera, se emplea para establecer una relación de correspondencia entre la mina y un ser vivo de cualidades feroces e insaciables, lo que inmediatamente coloca al espacio como el principal depredador del minero que, al ser más débil y pequeño, se vuelve presa fácil para la monstruosa mina.

La siguiente figura de pensamiento que aparece de manera constante en *Sub terra* es la descripción, conocida también como *écfrasis*, *evidentia*, demostración o *hipotiposis*, entre otra variedad de denominaciones. Como bien sabemos, el discurso descriptivo contribuye a la producción del efecto de realidad al presentar a los personajes, objetos, lugares y acciones, facilita la argumentación y la persuasión, así como aporta mayor cohesión textual. Correas, citado por Mayoral, menciona las numerosas variedades de la descripción, que son las siguientes: de personas, de unidades temporales, de acciones y lugares. Aquí nos centraremos en la descripción de personas y lugares, específicamente del retrato de los personajes, tanto de su aspecto físico, denominada *prosopografía*, como de sus afectos y pasiones, llamada *patopeya*, así como de la *topografía* o descripción del espacio.²⁵⁵

Para hablar de la descripción como figura, nos conviene el término *hipotiposis*, que Quintiliano define como “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas,

²⁵³ Cf., Lausberg, *op. cit.*, p. 161.

²⁵⁴ Cf., Mayoral, *op. cit.*, p. 186.

²⁵⁵ Cf., *ibid.*, pp. 187-188.

que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos...”²⁵⁶ Esta definición es la que mejor se adapta al uso que le dan los autores naturalistas, quienes emplean la descripción para presentar la realidad de forma vívida, como si estuviéramos presenciando cada detalle del espacio, persona u objeto descritos, siempre con esa mirada precisa y científicista, como una cruda exhibición de realidad arrojada ante nuestros ojos.

Como mencionamos en la *dispositio*, el autor chileno lleva a cabo una serie de pasos muy similares en todos sus cuentos; su técnica consiste en crear un vaivén de *hipotiposis*, una especie de péndulo de descripciones que oscila entre el espacio y los mineros. Generalmente parte de una descripción panorámica que funciona como marco narrativo, y por medio de ciertos sustantivos y adjetivos recurrentes e hiperbólicos, propicia una atmósfera más perceptivo-sensorial que intencionalmente busca la empatía con los mineros, de quienes sólo retrata su aspecto físico o fisiológico, y a través de ello caracteriza su comportamiento o algún rasgo mínimo de su psicología. Como ejemplo de ello tenemos el párrafo con que inicia “El Grisú”:

En el pique se había paralizado el movimiento. Los tumbadores fumaban silenciosamente entre las hileras de vagonetas vacías, i el capataz mayor de la mina, un hombrecillo flaco, cuyo rostro rapado, de pómulos salientes, revelaba firmeza y astucia, aguardaba de pié con su linterna encendida junto al ascensor inmóvil. En lo alto el sol resplandecía en un cielo sin nubes i una brisa ligera que soplabla de la costa traía en sus ondas invisibles las salobres emanaciones del Océano.²⁵⁷ [SIC]

Con el ejemplo anterior podemos notar que las descripciones de Lillo van del espacio a algún personaje y viceversa, esto mismo ocurre en la estructura general de sus cuentos con hipotiposis un poco más extensas. Debemos tener presente que la hipotiposis es una descripción “viva, animada, realista, verosímil, impresionante, que ‘hace ver’ o imaginar visualmente lo descrito.”²⁵⁸ Para ejemplificarla tenemos la siguiente cita:

Las tormentas de viento i lluvia que convertían en torrentes los lánguidos arroyuelos, dejaban los campos desolados i yermos. Las tierras bajas eran inmensos pantanos de aguas cenagosas i en las colinas i en las laderas de los montes, los árboles sin hojas ostentaban bajo el cielo eternamente opaco la desnudez de sus ramas i de sus troncos.

²⁵⁶ Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. IX, cap. II) p. 93.

²⁵⁷ Lillo, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁸ Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, p. 137.

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 i de las fábricas en busca del pedazo de pan que les negaba el mustio suelo de las campiñas exhaustas.²⁵⁹ [SIC]

Por medio de la hipotiposis se establece aquí un vínculo entre el pueblo, el espacio fuera de la mina y los mineros; se nos muestra al clima y a la naturaleza como indolentes y poco favorables para sus habitantes, lo cual termina por condicionarlos a trabajar en la mina y no en el campo. Más adelante ahondaremos en ello, esto sólo es un ejemplo de la gran capacidad de semiotización que consigue Baldomero Lillo a través de la hipotiposis, pues logra vincular el espacio con la caracterización o situación de sus personajes, y con ello traza detalladamente la miseria de los mineros embrutecidos por el ambiente que los envuelve.

3.5.1.2 TROPOS

El tropo se manifiesta como una sustitución o un traslado de una palabra o una expresión por otra. A grandes rasgos, la distinción entre figuras y tropos consiste en que las primeras implican una transformación en el discurso y los segundos realizan una traslación léxico-semántica. Para precisar la definición, María del Carmen Díaz Bautista dice que el tropo implica “la sustitución de una(s) palabra(s) por otra(s). Es decir, allí donde cabría esperar un término A, aparece un término B.”²⁶⁰

José Antonio Mayoral menciona las siguientes condiciones que deben cumplir los tropos: a) constituir una clase de artificios que respondan a una finalidad ornamental; b) que las transferencias de significado impliquen modos particulares de percibir la realidad, y c) que el término que materializa el tropo aporte mayor carga significativa que la palabra sustituida.²⁶¹ Estas cualidades del tropo son explicadas por Díaz Bautista de la siguiente manera:

Los tropos constituyen un artificio, una convención lingüística que, fruto de la actividad imaginaria, hace surgir un conocimiento nuevo de la realidad, una organización nueva del mundo y en ello radica su valor expresivo, su

²⁵⁹ Lillo, *op. cit.*, p. 115.

²⁶⁰ Díaz Bautista, María del Carmen, “Gramática y estilística de los tropos” en E.L.U.A., p. 153.

²⁶¹ *Cf.*, Mayoral, *op. cit.*, pp. 225-226.

escándalo y su sorpresa. Por todo esto es fácil comprender que estos artificios lingüísticos hayan sido usados con fines retóricos y poéticos.²⁶²

Como bien menciona la autora, habrá que tener en cuenta los fines para los que son usados los tropos, pues vistos exclusivamente desde la Poética, tienen una finalidad estética, pero desde la Retórica no sólo se busca un artificio léxico, sino una retorización, una forma de argumentar y persuadir a través del *movere* y del *delectare*.

En cuanto a la ordenación de tropos se ha establecido una división bipolar de la metáfora y la metonimia de acuerdo con las siguientes operaciones de sustitución: la basada en relaciones de semejanza y la basada en relaciones de contigüidad. La primera comprende los tropos metafóricos, integrada por la metáfora, la hipérbole, la sinestesia, la ironía y la alegoría. La segunda agrupa los tropos metonímicos que son la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia y la perífrasis.²⁶³ Al igual que con las figuras, sólo haremos una breve definición de los tropos que más aparecen en Lillo, y veremos cómo funcionan en cada cuento.

Comenzaremos con la metáfora, la cual, de acuerdo con Quintiliano, es una traslación: “se traslada una voz de su significado propio a otro donde o falta el propio, o el traslado tiene más fuerza. Esto lo hacemos, o porque la necesidad nos mueve a ello, o porque queremos significar más o con más decencia.”²⁶⁴ En la metáfora se lleva a cabo una transferencia de significado por una relación de similitud entre dos palabras. Beristáin dice que en la metáfora se asocian términos que comúnmente no se vinculan en la realidad.²⁶⁵

Por otro lado, Mayoral afirma que en el proceso metafórico se canalizan dos polos de actitudes valorativas orientadas, ya sea a una finalidad enaltecedora o a una degradadora, correspondientes al referente textual.²⁶⁶ Es importante detenernos en este punto, debido a que esa es una de las intenciones comunicativas de Lillo desde la metáfora: la magnificación de la mina, de los ingenieros y capataces, que son trazados como “enemigos” superiores, los cuales hemos denominado anteriormente como

²⁶² Díaz, *op. cit.*, p. 182.

²⁶³ Cf., Mayoral, *op. cit.*, p. 227.

²⁶⁴ Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. VIII, cap. VI) p. 69.

²⁶⁵ Cf., Beristáin, *op. cit.*, pp. 310-311.

²⁶⁶ Cf., Mayoral, *op. cit.*, pp. 232-233.

depredadores; y la degradación de los mineros, quienes son los depredados. De esta manera emplea la metáfora no sólo como un mero ornamento, sino como un medio para estructurar imágenes que permitan una cierta inclinación empática con los mineros y sus condiciones de vida inhumanas, precisamente porque enfatiza un hecho injusto. De igual modo, detrás de la metáfora se genera una crítica hacia los explotadores.

El tipo de metáforas que hemos mencionado, estructuran un concepto en términos de otro, pero también existen otro tipo de metáforas que, de acuerdo con Lakoff y Johnson, se denominan orientativas, aquellas que tienen una relación espacial: arriba-abajo, dentro-fuera, profundo-superficial, etcétera. Estos posicionamientos pueden asociarse con estados de ánimo, por ejemplo, el estar arriba implicaría estar feliz, mientras que estar abajo significaría estar triste.²⁶⁷ En el caso de *Sub terra* ocurre algo similar, el hecho de que los mineros se encuentren bajo tierra implica una carga negativa que puede asociarse a un amplio campo semántico, no precisamente a la tristeza, pero sí a la degradación, a una situación de inferioridad, de sumisión o subordinación, y en el peor de los casos, a la muerte.

Como menciona Beristáin, la metáfora asocia elementos que habitualmente no tendrían relación, y eso es precisamente lo que Lillo hace, vincula algunas cualidades de seres animados con inanimados, y viceversa; esto nos conduce a un derivado de la metáfora: la personificación o prosopopeya, fenómeno que se produce cuando a entidades materiales o inmateriales se le atribuyen propiedades, actitudes o acciones propias de los seres humanos.²⁶⁸ Este tipo de metáfora es usada por Lillo para darle vida a la mina y atribuirle sentimientos humanos como la crueldad e impiedad, así como un comportamiento monstruoso y bestial. De igual modo, emplea la prosopopeya para aportarle cualidades humanas al caballo, que, si bien no habla, porque eso sería ir en contra de la poética naturalista, traza una cierta personificación de Diamante, precisamente porque se le coloca al mismo nivel que a los obreros, puesto que realizan idénticas labores y reciben el mismo trato. Esto, más que degradar al caballo, lo que hace es rebajar la posición y la dignidad de los mineros.

²⁶⁷ Cf., Pujante, *op. cit.*, p. 214.

²⁶⁸ Cf. Mayoral, *op. cit.*, p. 232.

Dentro de esta misma línea de tropos con finalidad enaltecedora o degradadora, se encuentra la hipérbole, la cual, en palabras de Quintiliano, “es una ponderación que se aparta de la verdad. Su gracia consiste igualmente en aumentar o disminuir las cosas,”²⁶⁹ y tiende a exagerar una realidad determinada. La hipérbole en los cuentos de Lillo siempre aparece acompañada de algún tropo o figura, normalmente junto a una metáfora, una metonimia, o un símil con el objetivo de intensificar las relaciones de semejanza o de contigüidad.

En cuanto a la metonimia que pertenece a los tropos por contigüidad, podemos decir que la transferencia de significado de los términos se establece precisamente por la cercanía entre las cosas, por su relación causa-efecto.²⁷⁰ Entre los tipos de relaciones metonímicas, Lausberg distingue las siguientes: persona-cosa, continente-contenido, causa-consecuencia y abstracto-concreto.²⁷¹ Nos interesa la primera, debido a que Lillo establece algunas relaciones entre el minero y las herramientas con las que trabaja. También nos compete la relación causa-consecuencia, ya que en los cuentos es común la referencia hacia la actividad minera a través del carbón, el cual es producto de la extracción. Más adelante veremos que el autor establece otro tipo de relaciones metonímicas, por ahora nos basta con esta breve introducción de las más usuales.

Por último, recordemos que tanto los tropos como las figuras, a pesar de que corresponden al ornato, cumplen con funciones más complejas, puesto que también reflejan símbolos que pertenecen a la producción cultural y que son producto de un contexto determinado. Sin dejar de lado la función estética y el impacto emocional que ocasiona el peculiar estilo de Lillo, debemos precisar que la aparición de ciertos mecanismos de ornamentación en su narrativa, más que una función embellecedora del discurso, se convierten en un medio para proyectar y estructurar la realidad que le interesa desde sus intenciones comunicativas y persuasivas, las cuales persiguen incidir ideológicamente en el lector a través de la empatía y la conmoción. A continuación, daremos inicio al análisis e interpretación de los cuentos, desde las tres operaciones retóricas de las que hemos hablado a lo largo de este capítulo.

²⁶⁹ Quintiliano, *op. cit.*, (Lib. VIII, cap. VI) p. 81.

²⁷⁰ *Cf.*, Mayoral, *op. cit.*, p. 242.

²⁷¹ *Cf.* Pujante, *op. cit.*, pp. 219, 220.

3.6 “LOS INVÁLIDOS”

“Los inválidos” es el cuento con el que inicia *Sub terra*, en él se narra el momento en el que es extraído de la mina un viejo caballo de nombre Diamante, quien estuvo trabajando en el interior desde su juventud. Un grupo de mineros rodea al caballo, y el más anciano de ellos pronuncia un discurso en el que establece una analogía entre la vida del animal y la de ellos como trabajadores. Luego de esta perorata que pretende remover las conciencias de sus compañeros, todos vuelven indiferentes a sus labores y sin ningún dejo de esperanza. Finalmente, Diamante es “liberado” en una llanura desierta en la que termina su último día de vida como carne de carroña.

El relato es contado desde la perspectiva del narrador heterodiegético y omnisciente. Sin embargo, es posible notar su presencia dentro del discurso narrativo, por ejemplo, después del monólogo del viejo minero, el narrador, a pesar de ser naturalista, retoma la voz, sobrepasa los límites de su función vocal y complementa lo dicho por el personaje de la siguiente manera:

Con la cabeza echada atrás i la mirada perdida en el vacío parecía divisar allá en lontananza la gigantesca ola humana, avanzando a travez de los campos... Como ante el océano que arrastra el grano de arena i derriba las montañas, todo se derrumbaba al choque formidable de aquellas famélicas lejiones que [...] reducian a cenizas los palacios i los templos, esas moradas donde el egoísmo i la soberbia han dictado las inicuas leyes que han hecho de la inmensa mayoría de los hombres seres semejantes a las bestias...²⁷²

Se puede notar que el narrador aún conserva una función gnómica o doxal porque no está completamente ausente del discurso narrativo, y que detrás de todo el esfuerzo naturalista por conseguir objetividad, transparencia y neutralidad, en la narración se esconde un sesgo ideológico.

Respecto a la focalización del cuento, podemos decir que es de dos tipos: *cero*, porque el narrador se desplaza libremente de un personaje a otro y cuenta con un privilegio perceptual y espaciotemporal que nadie más tiene, e *interna variable*, debido

²⁷² Lillo, *op. cit.*, pp. 8-9.

*Hasta ahora hemos usado la palabra latina *sic* para indicar que la cita, aunque pueda parecer incorrecta, se trata de una transcripción textual del original, sin embargo, lo omitiremos a partir de este punto con la finalidad de evitar la repetición del término, debido a que citaremos constantemente la primera edición de *Sub terra*.

a que centra su atención en un número limitado de personajes: en Diamante y en el viejo minero, por lo que el desplazamiento focal tendrá una variación de peso o importancia en distintos puntos de la narración. Por otro lado, vemos que a través del discurso y de la voz del minero se transmite un posicionamiento ideológico a favor de la clase trabajadora; desde el nivel narratológico, el minero se convierte en portavoz de la perspectiva narratorial, pero también apunta hacia discursos extraliterarios.

Referente a la disposición del cuento, consideramos que está estructurada de manera repetitiva, debido a la secuencia de sus elementos: comienza con una descripción del espacio, luego describe la situación en la que están inmersos los personajes y ralentiza aún más el relato con hipotiposis que los describen físicamente; después continúa la narración para interrumpirla con otra hipotiposis, ya sea topográfica o prosopográfica. Es un cuento de poca acción que prácticamente retrata, o como bien lo indica el subtítulo de la antología, pinta un *cuadro minero*.

Baldomero Lillo construye en este cuento personajes *depredados* sin crear un punto específico de contraste con personajes *depredadores*, pero se apoya en los *topoi* que establecen semejanzas y oposiciones que permiten enfatizar la vulnerabilidad de quienes nombra inválidos, y crea un juego de contrarios que resalta su proceso de degradación. Uno de los *topoi* más usados, es el aspecto físico, el cual, por medio de prosopografías, metáforas y metonimias retrata la edad, la invalidez, y la animalización de los personajes, sin descuidar la veta determinista; como ejemplo están las múltiples descripciones que hace de Diamante, entre ellas se encuentra la siguiente:

La piel que ántes fué suave, lustrosa i negra como el azabache habia perdido su brillo acrbillada por cicatrices sin cuento. Grandes grietas i heridas en supuracion señalaban el sitio de los arreos de tiro i los corvejones ostentaban viejos esparavanes que deformaban los finos remos de otro tiempo. Ventrudo, de largo cuello i huesudas ancas no conservaba ni un resto de la gallardía i esbeltez pasadas i las crines de la cola habian casi desaparecido arrancadas por el látigo cuya sangrienta huella se veia aun fresca en el hundido lomo.²⁷³

En este fragmento el narrador hace una descripción vívida, una prosopopeya del animal, y aunque no existe otro caballo con el que se pueda establecer alguna

²⁷³*Ibid.*, p. 5.

comparación con Diamante, el contraste se crea entre su juventud y su estado actual de vejez e invalidez. Asimismo, se establece de manera implícita una discrepancia entre lo que “debería ser” un caballo, generalmente admirado por la fuerza de su musculatura, por su brío y belleza, y lo que realmente es Diamante: un caballo “ventrudo” de “huesudas ancas” y sin crin en la cola. Tampoco hay un depredador explícito, pero podemos percibir por medio de los arreos de tiro y del látigo, una relación metonímica que alude a la explotación humana que sufrió Diamante.

En otra prosopografía del caballo el narrador señala lo siguiente: “Aquello era solo un pingajo de carne nauseabunda buena para pasto de buitres i gallinazos.”²⁷⁴ En estas líneas en las que también se relaciona el aspecto físico con la invalidez e inutilidad del caballo, vemos que hay una degradación del personaje, quien se redujo a un trozo de carne en descomposición que sólo serviría de alimento para otros animales; esta metáfora alude a una relación depredadora y coloca al caballo en el último nivel de la cadena alimenticia: como carne de carroña. Otro momento en el que se reitera la degradación de Diamante, es durante su extracción, cuando su aspecto físico “asemejábase a una monstruosa araña recojida en el centro de su tela.”²⁷⁵ Con esto se crea un símil entre una araña y Diamante, por lo que el caballo desciende una vez más en la cadena trófica y con ello se intensifica su apariencia grotesca como algo sin forma que cuelga en el aire, además, esto significa que la explotación dentro de las minas genera la pérdida del aspecto y de la apariencia originales.

Cuando el narrador empieza a seguir los movimientos de Diamante fuera de la mina, hay un cambio de focalización en el que el caballo se vuelve el centro de atención, por lo que aumentan e intensifican las prosopografías:

El acompasado i lánguido vaiven de sus orejas i el movimiento de los párpados eran los únicos signos de vida de aquel cuerpo lleno de lacras i protuberancias asquerosas. Deslumbrado i ciego por la vívida claridad que la transparencia del aire hacia mas radiante e intensa, agachó la cabeza, buscando entre sus patas delanteras un refugio contra las luminosas saetas que herian sus pupilas de nictálope, incapaces de soportar otra luz que la débil i mortecina de las lámparas de seguridad.

²⁷⁴*Ibid.*, p. 6.

²⁷⁵*Ibid.*, p. 4.

Pero aquel resplandor estaba en todas partes i penetraba victorioso a traves de sus caídos párpados, cegándolo cada vez mas...²⁷⁶

La descripción compara a Diamante con un cadáver, lo que hace evidente la anomalía entre el estereotipo de un caballo y lo que realmente es el personaje. Es importante atender la ceguera del animal asociada con la luz del exterior, pues al estar encerrado en la mina por años, terminó por acostumbrarse a la escasa luminosidad subterránea. Esta condición se enfatiza en el exterior cuando metafóricamente se alude a los rayos de luz como “luminosas saetas” que propician la nictalopía de Diamante. La luz tiene un efecto negativo que vence al caballo cuando con una prosopopeya se menciona que el resplandor “penetraba victorioso” cegándolo aún más, por lo tanto, la luz se convierte en uno de los muchos elementos que hieren al caballo y empeoran su estado decadente. Este juego entre luz y sombra es un *topoi* recurrente en la caracterización del espacio en “Los inválidos”, además, con este recurso se establece un fuerte vínculo entre los personajes y el espacio entendido como depredador.

No sólo la luz y la oscuridad son dañinos para Diamante, pues cualquier elemento que componga el entorno del caballo contribuye a su depredación; en este acto participan también los animales que lo rodean en sus últimos momentos de vida:

[...] un enjambre de moscas que zumbaba a su alrededor sin inquietarse de las bruscas contracciones de la piel i el febril volteo del desnudo rabo, acosábalo encarnizadamente, multiplicando sus feroces ataques.

[...] Diamante cojeaba atrozmente, i por su vieja i oscura piel corría un estremecimiento doloroso producido por el contacto de los rayos del sol, que desde la comba azulada de los cielos parecia complacerse en alumbrar aquel andrajo de carne palpitante para que pudieran sin duda distinguirlo los voraces buitres que, como puntos casi imperceptibles perdidos en el vacio, acechaban ya aquella presa que les deparaba su buena estrella.²⁷⁷

Como parte del estilo narrativo de Lillo, encontramos un uso de adjetivos y adverbios que vuelven hiperbólicas tanto las cualidades como las acciones. La cita anterior presenta calificativos que acentúan la salud decadente y el estado vulnerable del caballo: *bruscas* contracciones, *febril* volteo, *desnudo* rabo, *vieja* y *oscura* piel, estremecimiento *doloroso*, carne *palpitante*; mientras que se acentúa la condición

²⁷⁶*Ibid*, pp. 11-12.

²⁷⁷ *Ibid.*, pp. 12-14.

favorable y la superioridad de sus depredadores con la siguiente adjetivación: *voraces* buitres, *feroces* ataques. En cuanto a los adverbios encontramos los siguientes: cojeaba *atrozmente* y acosábalo *encarnizadamente*, los cuales cumplen la misma función comunicativa y persuasiva que los adjetivos: resaltar la relación dispar entre unos y otros, así como enfatizar la situación de dolor y angustia que vive Diamante.

La prosopografía del caballo se extiende a una pintura completa de pormenores precisos y claros en un marco de simultaneidad que hace más vívida la escena y en la que es posible percibir la ley del más fuerte, siendo Diamante el más débil de la cadena alimenticia. Su situación vulnerable y quebrantada no hace más que generar empatía con el lector a través de la indignación y la lástima. Antes de morir, “el mísero rocin dando bruscos saltos se puso a correr con la celeridad que sus deformes patas i débiles fuerzas le permitian a traves de los matorrales i depresiones del terreno.”²⁷⁸ Esta última acción que bajo otro escenario sería símbolo de libertad, no es más que un último esfuerzo instintivo por aferrarse a la vida, antes de resignarse “con la pasividad del bruto a que la muerte pusiese fin a los dolores de su carne atormentada.”²⁷⁹

La explotación de Diamante lo dejó en un estado de completa invalidez y lo redujo a un “andrajo de carne palpitante”, que lo convirtió en presa perfecta hasta para los insectos: “Encima de él revoloteaban una decena de grandes tábanos de las arenas... Aquellos feroces enemigos no le daban tregua...”²⁸⁰ Una vez muerto, llegan a devorarlo los buitres con su “porte majestuoso” y los insectos con “alas i coseletes destellos de pedrería. [...] Por todos los puntos del horizonte aparecían manchas oscuras: eran rezagados que acudian a todo batir de alas al festin que les esperaba.”²⁸¹ A pesar de que son carroñeros y marginados dentro del reino animal, por la manera en que son descritos parecen superiores al caballo, pues incluso los insectos lucen, irónicamente, más brillantes que Diamante. En todo el cuento se reiteran la vulnerabilidad e indefensión del caballo: queda ciego por la luz del exterior, es acosado por el hambre y la sed, es atacado por los tábanos hasta que quedan “hartos de sangre” y es acechado

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 15.

²⁸¹ *Idem.*

por los buitres. No bastó toda una vida de explotación y sufrimiento, pues en su último estertor y en la muerte misma, es depredado por el ambiente, e incluso su cadáver sigue recibiendo los embates de la cruel naturaleza. A lo largo del cuento, el narrador establece analogías entre los mineros y Diamante, por lo que comparten algunos *topoi* como la vejez, relacionada con la inutilidad para el trabajo; esto los coloca en igualdad de condiciones, en el mismo nivel de servidumbre, animalización y vulnerabilidad:

Todos eran viejos, inútiles para los trabajos del interior de la mina, i aquel caballo que despues de diez años de arrastrar allá abajo los trenes de mineral era devuelto a la claridad del sol, inspirábales la honda simpatía que se experimentaba por un viejo i leal amigo con el que se han compartido las fatigas de una penosa jornada.²⁸²

Dentro de la mina, tanto los mineros como el caballo realizaban “faenas sobrehumanas”, esto hacía que el animal les inspirara simpatía y que lo consideraran un “leal amigo” con quien habían compartido durante tantos años las “penosas jornadas”. Al ver a Diamante en un estado tan avanzado de vejez y decadencia no sólo les hacía sentir empatía por el animal, sino que se identificaban con él. Lillo establece un juego de semejanzas en el que los mineros son animalizados por el trato inhumano que reciben, y por su actitud sosegada y dócil, mientras que el caballo genera simpatía con los mineros (y el lector) porque se encuentra al mismo nivel que los obreros y porque es retratado con un dejo de compasión y lástima, lo cual, evidentemente sensibiliza al lector. Ruth Sedgwick nos recuerda que Émile Zola ya había empleado estos recursos:

Parecen compañeros, con pareja personalidad que el hombre y con el mismo destino. En *Germinal*, Trompette y Bataille tienen la misma nostalgia de aire puro y de sol que tienen los barreteros. En “Los inválidos”, al pobre de Diamante, cuya piel está llena de heridas y cicatrices, lo sacan del pozo porque, como los mineros prematuramente envejecidos, ya no sirve para el trabajo duro de las galerías.²⁸³

Ambos autores buscan un efecto persuasivo en el lector a través de la indignación por el maltrato que reciben los caballos, de igual manera, explotan las ideas de compañerismo y empatía entre los obreros y los caballos, relación que muchas veces no existe entre los mismos mineros. Diamante aparece como figura heroica cuando los

²⁸² *Ibid.*, p. 1.

²⁸³ Sedgwick, *op. cit.*, p. 324.

mineros se sentían fatigados, pues era él quien “les infundía nuevos alientos para proseguir con su tarea de hormigas perforadoras”; esta última imagen asocia metafóricamente a los mineros con las hormigas: ambos están bajo tierra y la perforan. La metáfora puede incluso ir más allá, el campo sémico se amplía cuando atendemos las cualidades de las hormigas: viven bajo tierra en comunidades organizadas, que se caracterizan por ser incansables trabajadoras dirigidas por una reina. De esta manera podemos comparar de manera más clara a las hormigas con los mineros, quienes prácticamente viven bajo tierra porque pasan la mayor parte de su vida en el interior de la mina, trabajan largas jornadas perforando la tierra, y aunque no son dirigidos por una reina, sí son explotados por seres de mayor jerarquía. Bajo otras condiciones podríamos considerar a las hormigas como seres de cualidades positivas, pero entre los límites del Naturalismo, y dentro del contexto del párrafo y del cuento, las hormigas no dejan de ser insectos inferiores, sobre todo por su pequeñez; con estos rasgos de carga negativa son con los que se instaure la metáfora con los mineros.

Al final de esa misma cita se establece una comparación entre la actitud de los mineros frente al trabajo, con el “teson inquebrantable de la ola que desmenuza grano por grano la roca incommovible que desafía sus furores”, con ello surgen dos prosopopeyas: la primera atribuye a la ola un “tesón inquebrantable” y la acción de desmenuzar la roca, y la segunda que muestra a la piedra como desafiante e incommovible ante el furor de la ola; esto a su vez origina una hipérbole que magnifica la labor de los mineros, mas no en un sentido heroico, sino como una vía para enfatizar la desigualdad entre el trabajo “sobrehumano” que ejecutan y la forma injusta en que son retribuidos su empeño y tenacidad. Asimismo, podemos considerar esta alusión a la roca como una metáfora del inquebrantable determinismo en el que viven. Con todo lo anterior advertimos la habilidad que presenta el autor para hilar tropos y crear hermosas imágenes poéticas al servicio de sus fines retóricos.

Siguiendo el tema del determinismo, encontramos en líneas posteriores que el narrador se refiere a los mineros de la siguiente manera: “Sísifos condenados a una tarea eterna los miserables bregan i se ajitan sin que una chispa de luz intelectual rasgue las tinieblas de sus cerebros de esclavos donde la idea, esa simiente divina, no

germinará jamás.²⁸⁴ La metáfora entre los mineros y el mito griego señala que ambos se encuentran bajo tierra, forzados a cumplir una condena absurda, y a repetirla una y otra vez sin conseguir absolutamente nada. En esa cita también encontramos metáforas que relacionan la luz con la intelectualidad; las tinieblas con la ignorancia y enajenación de los mineros, y la idea o conciencia con una especie de semilla divina que nunca podrá germinar en sus “cerebros de esclavos”. Esta última metáfora de la germinación claramente nos remite a Zola.

Así como Diamante se convierte en el centro de la focalización durante buena parte del discurso narrativo, sucede lo mismo con el viejo minero que cobra cierto protagonismo en un momento determinado del cuento:

[...] el mas viejo de los mineros, enderezando el anguloso cuerpo paseó la mirada investigadora a su alrededor. En su rostro marchito, pero de líneas firmes i correctas habia una espresion de gravedad soñadora i sus ojos donde parecía haberse refugiado la vida iban i venían del caballo al grupo silencioso de sus camaradas, ruinas vivientes que, como máquinas inútiles, la mina lanzaba de cuando en cuando, desde sus hondas profundidades.²⁸⁵

A través de los calificativos: “anguloso” y “marchito”, conocemos el aspecto físico, envejecido, del minero, que lo asemeja a Diamante e ilustra su inutilidad para el trabajo; la única ventaja que tiene el hombre con su vejez es la sabiduría y la experiencia. El viejo obrero es el único minero letrado del cuento y de todo *Sub terra*, de esta manera se justifica el que tenga un poco más de conciencia sobre la desigualdad que existe entre sus compañeros y quienes los explotan, y aunque no sea un erudito, es considerado por los demás como “poseedor de una gran cultura intelectual”. La extracción del caballo se vuelve un momento propicio para que el viejo reflexione en torno a la similitud entre la vida del animal y la de sus camaradas:

¡Pobre viejo, te echan porque ya no sirves! Lo mismo nos pasa a todos. Allí abajo no se hace distincion entre el hombre i la bestia. Agotadas las fuerzas la mina nos arroja como la araña arroja fuera de su tela el cuerpo exangüe de la mosca que le sirvió de alimento! ¡Camaradas, este bruto es la imájen de nuestra vida. Como él callamos, sufriendo resignado nuestro destino! I, sin embargo, nuestra fuerza i poder son tan inmensos que nada bajo el sol resistiria su empuje. Si todos los oprimidos con las manos atadas a la espalda marchásemos contra nuestros opresores cuan presto quebrantaríamos el

²⁸⁴ *Ibid.*, pp. 8-9.

²⁸⁵ Lillo, *op. cit.*, p. 6.

orgullo de los que hoy beben nuestra sangre i chupan hasta la médula de nuestros huesos. Los aventaríamos, en la primer enbestida, como un puñado de paja que dispersa el huracan. ¡Son tan pocos, en su hueste tan mezquina ante el ejército innumerable de nuestros hermanos que pueblan los talleres, las campiñas i las entrañas de la tierra!²⁸⁶

El discurso del viejo es uno de los puntos álgidos del cuento, a través de la voz cobra fuerza, ímpetu y conciencia de su situación y de la de sus compañeros. La supuesta despedida para Diamante se convierte en un pretexto para comparar la vida del caballo con la de los mineros, habla sobre la diferencia que existe entre oprimidos y opresores, y da paso a un discurso que invita a la unión proletaria. El monólogo evidentemente alude a la lucha de clases de la que surge una relación depredadora, esto se ve reflejado en la siguiente cita: “los que hoy beben nuestra sangre i chupan hasta la médula de nuestros huesos.” Es decir, que la clase alta, al igual que un depredador, se alimenta de los mineros. Patricia Espinosa nos dice lo siguiente sobre este personaje:

En medio de un horror que no da tregua irrumpe la figura del anciano, transfigurado, casi como un “apóstol”, el cual intenta discursivamente transgredir el orden. Su gesto, en términos pragmáticos, simplemente tiene valor por el hecho de ser enunciado. [...] Lillo nos presenta a un personaje cuya dignidad es un patrimonio que se mantiene precariamente en el juego de la sobrevivencia.²⁸⁷

Espinosa entiende al anciano como una figura que transgrede el orden cotidiano a través de un discurso burdo, emitido en un momento de lucidez, con el cual consigue entusiasmar momentáneamente a los mineros más jóvenes, sin embargo, la mayoría de sus compañeros no ven en el anciano más que a “un desequilibrado que osaba rebelarse contra las leyes inmutables del destino”²⁸⁸, y consideran sus palabras como “una blasfemia contra el credo de servidumbre que les habían legado sus abuelos.”²⁸⁹ Es evidente que el monólogo del viejo hace eco de discursos extratextuales como el marxismo; con las “leyes inmutables” alude al positivismo, y el legado de los abuelos hace referencia al determinismo social, en el que se asume como parte del problema la actitud sosegada de los mineros que se resignan a su destino. Todos estos factores

²⁸⁶*Ibid.*, pp. 7-8.

²⁸⁷Espinosa, *op. cit.*, p. 130.

²⁸⁸ Lillo, *op. cit.*, p. 10.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

impiden la unión proletaria a la que humildemente incita el viejo, quien observa cómo se aleja impasible aquel “rebaño miserable”, alusión metafórica que animaliza al grupo de mineros. El determinismo se hace aún más visible cuando el anciano cumple con ese ciclo sin escapatoria y se une a aquella fila silenciosa de obreros. Ante ese panorama desalentador, se produce un efecto de completa desesperanza en el lector.

Dentro del discurso del viejo también encontramos una prosopopeya de la mina, la cual es retratada como una araña que depreda a los mineros; estos a su vez son representados como moscas que sirven de alimento a la araña. En este proceso metafórico existe una actitud valorativa que magnifica a la mina y degrada al minero.

Más adelante, el narrador vuelve a referirse a los mineros como un “grupo silencioso”, “ruinas vivientes” y “máquinas inútiles” que la mina lanzaba cuando ya no le servían; esto reitera la animalización de los mineros y manifiesta un grado de cosificación porque los compara con máquinas u objetos que son desechados una vez que pierdan su utilidad. Asimismo, hallamos otra personificación de la mina, que como ser vivo, lanza de su interior a los mineros cuando ya no le sirven.

Otro ejemplo de animalización de los mineros, se da cuando el narrador describe su salida de “lóbregos agujeros”, mientras sus miembros se confunden en una masa silenciosa, es decir, salen de la tierra como insectos, se mezclan, perdiendo así su individualidad y caminan en fila como un rebaño que conoce el camino de vuelta a casa, como si caminaran simbólicamente hacia un destino ya trazado por el determinismo.

Aunado a las metáforas que identifican a los mineros con objetos y animales, también son presentados metafóricamente como “esclavos de la ergástula” y “galeotes cuyas vidas tienen menos valor para sus explotadores que uno solo de los trozos de ese mineral...”²⁹⁰ Esta metáfora acentúa la explotación y justifica el valor depreciado ante el mineral; esto ya había sido tratado desde la comparación con Sísifo, lo cual permite relacionar la esclavitud con el determinismo social porque se trata de una condena inquebrantable. Asimismo, recordemos que Diamante también se encuentra esclavizado, sólo que la referencia a esta condición se hace desde una correspondencia metonímica a través del látigo, el cual refleja la explotación.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 18.

En cuanto a la relación de los personajes con el espacio encontramos que Lillo emplea otra variedad de juegos de oposición a través de los *topoi* de lugar. Anteriormente ya habíamos hablado de la relación entre luz y sombra y las implicaciones que tiene en Diamante. Otro binomio es la relación interior/exterior que se refleja desde la extracción de Diamante: a pesar de ser un acto que implica un movimiento de dentro hacia afuera y de abajo hacia arriba de la mina, no significa algo positivo, como podría suceder en otro contexto; en este caso, la salida del caballo representa su muerte.

Al igual que con los personajes, conocemos el espacio a través de pausas descriptivas detalladas. Es interesante notar que incluso el exterior es hostil, el paisaje es gris y monótono como la vida de Diamante y de los mineros.

[...] el estéril llano donde solo se percibían a trechos escuetos matorrales cubiertos de polvo, sin que una brizna de yerba, ni un árbol interrumpieran el gris uniforme i monótono del paisaje.

Nada más tétrico que esa desolada llanura, reseca i polvorienta, sembrada de pequeños montículos de arena tan gruesa i pesada que los vientos arrastraban difícilmente a través del suelo desnudo, ávido de humedad.²⁹¹

La narración se detiene para dar paso a una escena y con ello a una hipotiposis que establece un vínculo entre el paisaje, los mineros y el estado decadente del caballo; hay una alusión a la sequedad y a lo desértico del ambiente que permite la consonancia con los personajes. Más adelante continúa con la descripción del espacio, en la que se refiere a la llanura como un “paraje inhospitalario”, y de “un calor sofocante” que subía de “la tierra calcinada”, lo cual nos habla de que el ambiente minero es una zona no-habitable que sofoca y asfixia constantemente a los mineros e incluso a Diamante. Como parte del estilo naturalista, Lillo dedica párrafos completos a topografías que tienen la función narrativa y persuasiva de incrementar la agonía de sus personajes como una especie de suspenso, y buscan la angustia del lector, por ejemplo, con las escenas previas a la muerte de Diamante en las que añade múltiples topografías.

En general, los elementos que componen el exterior de la mina son la humedad, lo desértico y hostil de la escasa fauna, así como el calor insufrible, al cual se refiere como:

²⁹¹ *Ibid.*, p. 3.

“suelo de fuego” que parecía “estar en ebullición”, con lo que de alguna manera se alude implícitamente al infierno, aunque los atributos de lo infernal se encuentran tanto dentro como fuera de la mina. Vemos por medio de las topografías que el ambiente no permite una vida tolerable ni para los animales, pues el espacio, ya sea en el interior o en el exterior de la mina, sigue siendo adverso y dañino; es así como encontramos siempre una consonancia con los personajes, una especie de “falacia patética”, sólo que en este caso el individuo no se relaciona de manera romántica con el espacio sino que es producto del medio en el que se desenvuelve. En “Los inválidos”, el espacio propicia la degradación de los personajes, y se convierte en su principal depredador.

El final del cuento llega después de la muerte de Diamante, y coincide con el final del día y de la jornada. El cuento cierra de la misma manera como empezó, con una descripción del espacio; de este modo la disposición narrativa coincide con el ciclo determinista de los mineros que se cumple día tras día, generación tras generación:

En la mina todo era paz i silencio, no se sentia otro rumor que el sordo i acompasado de los pasos de los obreros que se alejaban. La oscuridad crecía i allá arriba en la inmensa cúpula brotaban millares de estrellas cuyos blancos opalinos i purpúreos resplandores, lucian con creciente intensidad en el crepúsculo que envolvía la tierra, sumerjida ya en las sombras precursoras de las tinieblas de la noche.²⁹²

En este final encontramos otra vez la relación entre luz y oscuridad, pues a pesar de que en el cielo hay estrellas, las sombras y tinieblas se hacen crecientes y envuelven la Tierra. Por medio de esta última topografía creada con imágenes de una estética diseñada para incidir en el *páthos*, se puede intuir un triunfo de la oscuridad por encima de los mineros; el ambiente minero cubierto por la noche se convierte en una metáfora compleja o en una alegoría en la que se retrata con una serie de imágenes la vida de los mineros trazada por una explotación determinista.

Con todo lo que hemos visto del cuento hasta ahora, podemos concluir que la simpatía y empatía que sienten los obreros por el caballo es un recurso retórico que busca obtener los mismos sentimientos en el lector; Baldomero Lillo recurre al *pathos* para conmover a quien lee, y deja en claro que tanto los mineros como el caballo llevan a cabo la misma “faena sobrehumana”, y viven en condiciones semejantes. Animal y

²⁹² *Ibid*, p. 18.

minero tienen la misma jerarquía, y por lo tanto, reciben el mismo trato denigrante e indignante. Por ello, el título de “Los inválidos” se refiere tanto a los mineros como al caballo, personajes que por el grado de invalidez en el que se encuentran, son propicios a la depredación de quienes tienen mayor fortaleza física y fisiológica o social y económica; son depredados por sus opresores, por el ambiente y la mina misma. El cuento retrata el tipo de minero que le conviene a la modernidad y al capitalismo, aquel obrero que opera silencioso como una pieza de una enorme máquina que, al desgastarse y quedar inservible, puede ser reemplazada por otra. En el juego de semejanzas tan característico de Lillo, los mineros son representados a través de metáforas y metonimias como objetos, animales o esclavos; de este modo se enfatiza lo anormal de las situaciones haciendo que lo vivo parezca inerte (el caballo como cadáver y los mineros silenciosos como ruinas vivientes o máquinas), y que lo inanimado cobre vida (la mina devorando y lanzando mineros de su interior).

Asimismo, el cuento representa una cadena alimenticia que no es otra cosa que una metáfora del capitalismo: “los de arriba”, es decir, la clase alta, se alimenta de la clase trabajadora hasta dejarla en los huesos, como lo hicieron los buitres e insectos con Diamante. No es un hecho azaroso el que Lillo haya iniciado *Sub terra* con “Los inválidos”, pues es precisamente esa condición de invalidez la que los convierte fácilmente en seres depredados. Desde el título y con todo lo que alcanzamos a ver del cuento, se traza simbólica y paradigmáticamente la explotación deshumanizada de los mineros y las bestias hasta el punto de la vulnerabilidad, la indefensión e invalidez, mientras que el ambiente y la naturaleza se convierten en los depredadores de sus vidas y en los carroñeros de sus vestigios.

3.7 “LA COMPUERTA NÚMERO 12”

El cuento narra el día en que Pablo, un niño de 8 años, es llevado a la mina por su padre, con la finalidad de presentarlo ante el capataz y que éste le permita trabajar. En su casa son muchos y viven en condiciones precarias, por lo que Pablo, al ser el mayor de sus hermanos, debe empezar a ganarse el pan. A pesar de que el niño se aferra a su padre, finalmente es conducido al sitio en el que manipulará una de las compuertas de las galerías para que pasen los carros con el mineral, iniciando así, su vida como minero.

El cuento es presentado desde la perspectiva narratorial, es decir, el narrador es quien describe personajes, espacios y objetos; es quien decide cuándo hacer pausas descriptivas, cuándo dar voz a sus personajes (desde el filtro de su perspectiva), y cuándo continuar con el relato, por ello, nos encontramos con un narrador heterodiegético o en tercera persona, que en ciertos momentos hace notar su presencia en el discurso narrativo. La disposición del cuento es lineal.

Entre los *topoi* más destacados para la construcción de personajes se encuentran la animalización y la edad (infancia-inocencia), que van de la mano con el determinismo y la depredación. Mientras que el espacio está construido en relación con el interior y exterior de la mina, envuelto entre la dualidad de la luz y la sombra, lo cual contribuye a la animalización y depredación de los personajes. Poco a poco iremos viendo cómo todos estos elementos se entrelazan.

Pablo, al ser un niño de ocho años, evidentemente se muestra temeroso e inseguro desde que desciende a la mina en la jaula; este elemento de la jaula, aunque es el medio en el que descienden a la mina, puede considerarse como un umbral o incluso como una especie de *axis mundi*, porque es el punto que permite la conexión entre la tierra y la *sub terra*, además de representar la iniciación de Pablo como minero.

Desde las primeras descripciones durante el descenso abundan la oscuridad y la humedad: “negra abertura”, “lóbregas paredes”, “negras sombras”, “negro túnel”, “oscuridad profunda”, “vasta y lóbrega excavación”, lámparas prontas a extinguirse y agua goteando sobre el techo de la jaula. La insistencia del narrador en caracterizar el espacio de este modo busca adentrarnos y envolvernos en un ambiente tétrico y cubierto de tinieblas, lo cual también funciona como indicio de algo funesto. Entre tanta

oscuridad es normal que Pablo se aferre “instintivamente” a su padre buscando protección, como una reacción natural de supervivencia.

La animalización de Pablo se ve reflejada en su actitud, pero también en su retrato físico: “[...] cuerpecillo endeble del muchacho. Sus delgados miembros i la infantil inocencia del moreno rostro en el que brillaban dos ojos mui abiertos como de medroza bestezuela...”²⁹³ Con el sufijo *-uela*, el niño es comparado con un pequeño animal que además es “endeble” y medroso o asustadizo, esto lo sitúa en un punto de indefensión y vulnerabilidad, que apunta a mover los ánimos del lector.

En el cuento hay pocas prosopopeyas. Las descripciones de los personajes son escuetas, pero precisas: basta con saber que Pablo es un niño para darnos cuenta de la injusticia y atrocidad que se comete al ingresarlo a trabajar, y en condiciones tan peligrosas. Más adelante, el narrador habla del padre de Pablo, de quien sólo sabemos que es un minero viejo que estaba más cerca de convertirse en un “trasto inútil”, sin embargo, la focalización momentánea en el padre se convierte en pretexto para describir las acciones, la rutina y la vida de los mineros. De acuerdo con José Antonio Mayoral, este tipo de descripciones se conocen como *pragmatografía*²⁹⁴:

En balde desde el amanecer hasta la noche duarte catorce horas mortales, revolviéndose como un reptil en la estrecha labor, atacaba la hulla furiosamente, encarnizándose contra el filon inagotable que tantas jeneraciones de forzados como él arañaban sin cesar en las entrañas de la tierra.

[...] Allí en la lóbrega madriguera húmeda i estrecha, encorvábanse las espaldas i aflojábanse los músculos i, como el potro resabido que se estremece tembloroso a la vista de la vara, los viejos mineros cada mañana sentían tiritar sus carnes al contacto de la vena. Pero el hambre es aguijon mas eficaz que el látigo y la espuela, i reanudaban taciturnos la tarea agobiadora i la veta entera acribillada por mil partes por aquella carcoma humana, vibraba sutilmente, desmoronándose pedazo a pedazo, mordida por el diente cuadrangular del pico, como arenisca de la ribera a los embates del mar.²⁹⁵

²⁹³ *Ibid.*, “La compuerta número 12”, p. 21.

²⁹⁴ Para la definición de *hipotiposis* que hace José Antonio Mayoral en equivalencia con los términos *demonstración* y *descripción*, retoma al gramático Gonzalo Correas, quien entre las numerosas variedades de esta figura destaca las siguientes: descripción de personas, de cuerpo en realidades incorpóreas, de unidades temporales, de lugares y de hechos o acciones, esta última la denomina *pragmatografía*. [*Cf.*, Mayoral, *op. cit.*, pp. 187-188.]

²⁹⁵ *Ibid.*, pp. 25-26.

Posiblemente este sea uno de los fragmentos más destacables del cuento porque abarca prácticamente todos los *topoi* que nos interesan. Primero tenemos varios elementos que reflejan la animalización: el minero es comparado con un reptil, animal rastrero y escurridizo que mantiene un estrecho vínculo con la tierra; después se mencionan las generaciones de mineros forzados a “arañar” la tierra, que si bien es una acción humana, corresponde más a un comportamiento animal por las garras; más adelante, se establece una metáfora de la mina con una “lóbrega madriguera”, habitáculo de animales subterráneos; asimismo, se compara al minero con un “potro resabido” que le teme a la vara. Como último elemento de animalización, se menciona que el hambre es un aguijón más eficaz que el látigo y la espuela, con lo que se establece una metonimia a través de estos instrumentos, vistos como símbolo de la explotación animal, lo cual, implícitamente genera un símil entre los mineros y las bestias de trabajo. Con todo lo anterior vemos que el narrador describe y compara, ya sea con metonimias, símiles o metáforas, la vida del minero con la de animales rastreros o amaestrados.

La cita anterior también enlaza perfectamente al determinismo con la animalización de los mineros, pues aquella frase de “generaciones forzadas...” habla de una determinación social, de clase e incluso de familia, ya que se repite el mismo ciclo de explotación en cada generación de mineros. De igual manera, al mencionar al hambre como un incentivo más poderoso que la tortura física del látigo y la espuela, alude metafóricamente a la necesidad de los mineros compelidos a la miseria, que como animales viven bajo el condicionamiento de trabajar y extraer grandes cantidades de mineral para poder comer. Todo esto demuestra el determinismo imperante.

Como último punto de esa misma cita, encontramos una relación interesante entre mina y minero cuando se menciona que la veta es “acribillada” por la “carcoma humana”, lo cual, además de ser una metáfora que se refiere al insecto que excava galerías en la madera y se alimenta de ella, es una metáfora de la destrucción y explotación de los recursos naturales. Este encadenamiento de metáforas se vuelve aún más interesante cuando menciona que la mina es “mordida por el diente” del pico, es decir, que a través de una metonimia se sustituye la acción humana por el instrumento de explotación (diente del pico), y se crea una metáfora del minero comiéndose a la

mina a través del verbo “morder” y el sustantivo “diente”. Posteriormente nos encontramos con otra descripción similar:

[...] i al pensar que idéntico destino aguardaba a la triste criatura, le acometió de improviso un deseo imperioso de disputar su presa a ese mónstruo insaciable, que arrancaba del regazo de las madres los hijos apénas crecidos para convertirlos en esos parias, cuyas espaldas reciben con el mismo estoicismo el golpe brutal del amo i las caricias de la roca en las inclinadas galerías.²⁹⁶

Primero nos encontramos frente a un breve momento en el que el padre demuestra un poco de sensibilidad porque quiere evitar que su hijo cumpla con el mismo destino de generaciones anteriores, por lo que busca “disputar su presa”. Así el niño se animaliza metafóricamente y se convierte en un ser depredado por el “mónstruo insaciable” que es la mina, ésta, además de ser una prosopopeya, es una metáfora del capitalismo que explota y oprime a la clase obrera. De igual manera, se alude a los mineros como parias que reciben el golpe del amo y son acariciados por la roca, lo cual implica su degradación y animalización. Esta compleja red, hábilmente tejida por el autor, representa al capitalismo moderno como un sistema de explotación basado en la depredación, destrucción y muerte: la mina devora al obrero al mismo tiempo que éste la carcome, y aunado a todo ello se encuentra la explotación del hombre por el hombre.

Respecto al determinismo, podemos decir que es el conflicto que rige el cuento, debido a que Pablo es arrancado del seno familiar y de sus juegos infantiles porque en su casa son seis, y él, a sus ocho años es el mayor de sus hermanos, por lo que “debe ganar el pan que come”.²⁹⁷ La precariedad de su situación lo obliga a trabajar a una edad temprana; además, al ser hijo de mineros no le queda más que cumplir con el mismo oficio que ha desempeñado su familia por años. Esta visión determinista se refuerza con la metáfora de la mina vista como una tumba: “Del techo agrietado, de color de hollin, colgaba un candil de hoja de lata cuyo macilento resplandor daba a la estancia la apariencia de una cripta enlutada i llena de sombras...”²⁹⁸ De esta manera vemos que el niño está condenado a “languidecer miserablemente en las húmedas galerías”,²⁹⁹ e

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 32.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 22.

incluso el capataz, en un breve momento de sensibilidad, le dice al padre que tenga lástima de sus pocos años antes de “enterrarlo en la mina”.³⁰⁰ El trabajo del minero es considerado como una condena, mientras que la mina está construida metafóricamente como una cripta, por ello abundan la oscuridad, las sombras, las luces languideciendo y la humedad de las galerías, de esta manera se alude también a la muerte porque los mineros son enterrados en todos los sentidos: se entierran en vida para trabajar extenuantes jornadas, sumidos siempre en la oscuridad, y son enterrados cuando mueren aplastados por la mina, tal como ocurrió al niño que Pablo llegó a reemplazar; esto último genera angustia en el lector porque anuncia un riesgo de muerte para Pablo. Tristemente nos damos cuenta de que la vida de los mineros e incluso la de los niños, siempre puede ser sustituida, por eso ya había otro niño de diez años trabajando en la compuerta:

Encargado del manejo de esa puerta, pasaba las horas interminables de su encierro sumergido en un ensimismamiento doloroso, abrumado por aquella lápida enorme que ahogó para siempre en él la inquieta i grácil movilidad de la infancia, cuyos sufrimientos dejan el alma que los comprende una amargura infinita i un sentimiento de execración acerbo por el egoísmo i la cobardía humanos.³⁰¹

Una vez más hallamos una referencia a la muerte a través de las relaciones metafóricas entre la mina y la lápida enorme que “ahogó” al niño. Por medio de esta relación determinista, podemos percibir que ese es el mismo destino que le depara a Pablo. Por otra parte, vemos que el narrador se torna completamente gnómico con la finalidad de conmover al lector ante un acto injusto e inhumano que le arrebató a los niños la “gracia y movilidad de la infancia”, y los convierte en piezas reemplazables de una maquinaria.

Este niño que trabaja en la compuerta es descrito con las pupilas sedientas de luz y húmedas de nostalgia por el lejano resplandor del día, es decir que la luz es considerada como algo lejano e inalcanzable; el mismo Pablo imaginaba que estaba en un cuarto a oscuras y que en cualquier momento se abriría una ventana por la que entrarían los “brillantes rayos del sol”.³⁰² Esta añoranza por la luz se relaciona también con un “deseo vehementísimo” de ver a su madre, a sus hermanos y a la “claridad del

³⁰⁰ Cf., *ibid.*, p. 22.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

³⁰² *Ibid.*, p. 29.

día”.³⁰³ Es decir, la luz, a diferencia de “Los inválidos” donde hiere y vulnera aún más al caballo, aquí representa las añoranzas de un niño: la calidez y seguridad del seno materno, en contraposición a la incertidumbre y temor que genera un ambiente completamente sumergido en la oscuridad.

El capataz y el padre ponen a prueba a Pablo para ver si tiene la fuerza suficiente para abrir la compuerta cada que pasen los arreos, una vez que el niño demuestra que puede ejecutar esta operación, el narrador nos dice lo siguiente:

Los obreros se miraron satisfechos. El novato era ya un portero experimentado i el viejo, inclinando su alta estatura, empezó a hablarle zalameramente: él no era ya un chicuelo, como los que quedaban allá arriba que lloran por nada i están siempre cojidos de las faldas de las mujeres, sino un hombre, un valiente, nada ménos que un obrero, es decir, un camarada a quien habia que tratar como tal.³⁰⁴

Este fragmento posiblemente sea uno de los más dolorosos y tristes del cuento, porque representa el fin de la infancia de Pablo, quien se ha vuelto “útil” para la mina, esto lo convierte en un “camarada” más y lo inicia en el inexorable destino de generaciones de mineros. Cuando el padre se despide de su hijo, Pablo se aferra a él y es arrancado violentamente, con lo que el niño demuestra el miedo natural a ser abandonado:

[...] Sus ruegos i clamores llenaban la galeria, sin que la tierna víctima, mas desdichada que el bíblico Isaac, oyese una voz amiga que detuviera el brazo paternal armado contra su propia carne, por el crimen i la iniquidad de los hombres.³⁰⁵

El narrador crea un símil entre Pablo e Isaac³⁰⁶, debido a que en ambos casos el padre entrega a su hijo al sacrificio, prácticamente a la muerte; la trágica diferencia radica en que aquí no hay Dios que pueda salvar a Pablo, pues su destino ya está trazado por la injusticia e insensibilidad humanas que lo condenan en aquel recinto mortuorio. El clímax llega cuando “una vocecilla ténue como un soplo clamaba allá mui lejos, debilitada por la distancia: ¡Madre! ¡Madre!”³⁰⁷ Definitivamente esta escena produce

³⁰³ Cf., *ibid.*, p. 31.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁰⁶ Antiguo Testamento, Génesis 22:1-2

³⁰⁷ Lillo, *op. cit.*, p. 35.

una conmoción en el lector, un estremecimiento total ante la crueldad de que Pablo fuera arrancado de su madre, entregado por su propio padre a la pérdida de su infancia.

Por último, el cuento cierra cuando el padre, huyendo de su propio dolor, desquita su rabia e impotencia contra la roca de la mina:

Las cortantes aristas del carbón volaban con fuerza, hiriéndole el rostro, el cuello i el pecho desnudo. Hilos de sangre mezclábanse al copioso sudor que inundaba su cuerpo, que penetraba como una cuña en la brecha abierta, ensanchándola con el afán del presidiario que horada el muro que lo oprime; pero sin la esperanza que alienta i fortalece al prisionero: hallar al fin de la jornada una vida nueva, llena de sol, de aire i de libertad.³⁰⁸

Una vez más vemos una imagen que muestra la lucha encarnizada entre el minero y la mina. Aquí el minero es comparado con un presidiario, sólo que el trabajador de las minas no tiene ninguna esperanza porque jamás tendrá una vida nueva, ni será libre.

Como conclusión, “La compuerta número 12” maneja estéticamente símiles, metáforas y prosopopeyas que se refieren constantemente a la animalización de los personajes; la mina tiene una función compleja porque es comparada con una bestia, es decir, una vez más es el gran depredador, pero también es una cripta que representa la muerte, y al mismo tiempo es carcomida por el minero. El cuento recrea una relación depredadora en la que se devoran unos a otros.

Aquí el recurso de las luces y sombras, a diferencia de “Los inválidos”, sirve para contrastar la completa oscuridad de la mina, asfixiante y llena de incertidumbres, con la libertad perdida de un niño que mueve al lector a la compasión. Mientras en “Los inválidos” el ascenso implica la muerte, aquí el movimiento es a la inversa, pues el descenso en la jaula hunde gradualmente a sus personajes en la oscuridad, conduciéndolos así, a una muerte simbólica. Lillo reitera el hecho de que sus personajes están atrapados en la mina sin esperanza de libertad y manifiesta constantemente el determinismo execrable que condena al minero, que como un Abraham de mal sino, sacrifica a su hijo dentro de la mina. Definitivamente es un cuento estremecedor y punzante con una fuerte denuncia social hacia la explotación deshumanizada que genera infancias desvalidas y quebrantadas.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp. 35-36.

3.8 “EL GRISÚ”

El cuento narra la visita de inspección del ingeniero Mister Davis a una de las minas, quien a lo largo de su recorrido tiene diversos encuentros con los mineros en los que demuestra su autoritarismo y prepotencia. Su visita es aprovechada por un grupo de mineros que solicita reunirse con él para negociar un aumento en el precio del cajón de mineral, pero estos sólo reciben una respuesta negativa por parte del ingeniero. Más adelante, Mister Davis se encuentra con un minero al que apodan “Viento Negro”³⁰⁹ y con quien tiene una violenta discusión; durante el pleito hay una fuga de grisú que provoca una explosión en la que mueren seis hombres, entre ellos “Viento Negro” y Mister Davis.

“El Grisú” es uno de los cuentos más extensos de la antología, y al igual que los anteriores, es contado desde la perspectiva de un narrador heterodiegético con tintes gnómicos. La disposición del cuento es lineal, sin alteraciones temporales; su particularidad radica en que está dividido en tres partes, cada una continuación de la anterior, que dividen el recorrido del ingeniero de la siguiente manera: 1) llegada a la mina y reunión con los mineros; 2) discusión con “Viento Negro” y explosión del grisú, y 3) búsqueda y extracción de quienes fallecieron en el accidente.

En cuanto al espacio encontramos los mismos *topoi* de los cuentos anteriores: luz y sombra. De igual manera, estos claroscuros no son favorables para los mineros. La mina presenta características riesgosas en las que hay un peligro de muerte constante, por ejemplo, los corredores son descritos como estrechos y tortuosos, hay filtraciones en las rocas, vigas débiles, curvadas y de textura blanda. En general hay una relación entre la humedad, la luz y la oscuridad; se habla de un suelo húmedo y escurridizo; las galerías, muros y aberturas son lóbregos, negros e incluso siniestros. Lo interesante es que estas topografías mantienen un vínculo estrecho con los personajes, principalmente con los mineros:

Las luces continuaban acercándose i se oía ya distintivamente el rumor de las voces i el chapoteo de los pies en el lodo líquido. La cabeza de la columna

³⁰⁹ El apodo alude metafóricamente al grisú y funciona como indicio de su muerte provocada por la explosión del “temido gas”. En la última parte, después de la tragedia, uno de los mineros que participa en la búsqueda de los cuerpos de las víctimas, dice al entrar a la mina: “Nadie se mueva [...], la galería está llena de *viento negro*”, con lo cual se alude al grisú, pero tristemente también nos recuerda al minero muerto.

desembocó en breve en la plazoleta i todos aquellos hombres fueron alineándose silenciosamente frente al sitio ocupado por sus superiores. El humo de las lámparas i el olor acre de sus cuerpos sudorosos impregnó bien pronto la atmósfera de un hedor nauseabundo i asfixiante.

I a pesar del considerable aumento de luz las sombras persistían siempre i en ellas se dibujaban las borrosas siluetas de los trabajadores, como masas confusas de perfiles indeterminados i vagos.³¹⁰

En esta escena en la que se describe la llegada de los mineros a la reunión, vemos que las sombras confunden a los obreros hasta el punto de convertirlos en una sola masa, en figuras borrosas y homogéneas que carecen de individualidad, incluso el olor de todos ellos se vuelve uno solo. Esta construcción retórica del espacio nos permite entender a la oscuridad como un elemento que contribuye a la invisibilización de los mineros. Luego de la reunión, un viejo trabajador inicia una disertación breve en la que hallamos otra correspondencia entre el ambiente y los trabajadores:

–También fuí jóven i como Uds. Hice lo mismo; me burle de los viejos sin pensar que la juventud pasa tan lijero que cuando cae uno en ello es ya un desperdició, un trasto. Viejo soi pero no hai que olvidar que todos van por ese camino; que la muerte nos arrea i el que se pára tiene pena de la vida.

Calláronse todos, nuevamente, i el vejete que jemía en el rincón se levantó i con lánguido paso abandonó la plazoleta. Muy pronto los demás siguieron su ejemplo i en la profundidad de la galería las vacilantes luces de las lámparas volvieron a sumergirse en aquellas ondas tenebrosas que ahogaron en un instante su fujitivo i muribundo resplandor.³¹¹

La fusión de los mineros con los elementos del espacio, en este caso, se emplea la luz para demostrar el momento de “lucidez” del viejo minero, quien señala a la vejez como una tragedia porque en ella se va la utilidad del trabajador. Esta escena, en la que se presenta una breve reflexión sobre el destino que le depara a cada uno de ellos, es cubierta simbólicamente por las sombras cuando el viejo vuelve con resignación a la profundidad de la galería y es seguido por los demás mineros; aquel resplandor como metáfora de una fugaz toma de conciencia, se convierte en una luz agonizante. Patricia Espinosa nos dice que: “Es extraño que la figura del trabajador no manifieste resentimiento. Antes al contrario, se deja someter y cuando se rebela, desaparece.”³¹²

³¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

³¹¹ *Ibid.*, pp. 62-63.

³¹² Espinosa, *op. cit.* p. 130.

Si bien la reacción del viejo no es precisamente una actitud rebelde, por lo menos permite una individualización momentánea del personaje, hasta que se confunde con sus compañeros en la oscuridad, elemento que funge como metáfora del determinismo que termina siempre envolviéndolos, y es ahí donde realmente desaparecen.

En cambio, el ingeniero cuando desciende a la mina trae puesto un impermeable, un sombrero y en la mano lleva una linterna de luz blanca, que a diferencia de las lámparas de los mineros, es más brillante. El hecho de que lleve la luz en la mano es significativo porque es capaz de alumbrar su propio camino, y esto lo coloca en una posición de ventaja. Sin embargo, esta luz tiene una connotación negativa para los trabajadores: “[...] la noticia de su bajada había producido cierta inquieta excitación en las diversas faenas. Los obreros fijaban una mirada recelosa en cada lucecilla que brillaba en las tinieblas, creyendo ver a cada instante aparecer aquel blanquecino y temido resplandor.”³¹³ Sabemos por el narrador que los mineros observan al ingeniero con un temor casi supersticioso y que su estancia era más temida que los hundimientos o las explosiones del grisú; esta aseveración hiperbólica enfatiza el carácter iracundo e impetuoso del ingeniero, pero no sólo eso, pues como su nombre lo indica, Mister Davis es extranjero, es decir, su presencia implica una relación con el espacio exterior, y los mineros temen al que viene de fuera, no sólo de la mina, sino del país. Asimismo, nos damos cuenta que la figura del ingeniero es una metáfora del capital inglés, principal dueño de las minas chilenas entre los siglos XIX y XX.

En cuanto a la caracterización de la mina, se le atribuyen cualidades infernales en descripciones que surgen en torno a la presencia del “maldito gas”, como lo llaman los mineros porque aumenta el riesgo de muerte: con una sola chispa arderían todos en ese infierno, y al menor descuido, “el Diablo tiraría del gatillo.”³¹⁴ Encontramos la mención textual del infierno, imagen que se reafirma por medio de una metonimia en la referencia al Diablo; asimismo hallamos otra metonimia de causa y efecto en la acción de “tirar del gatillo” como una alusión a la constante amenaza de muerte. Aquel peligro inminente se hace realidad cuando, después de la disputa entre Mister Davis y “Viento

³¹³ *Ibid.*, p. 40.

³¹⁴ Lillo, *op. cit.*, p. 66.

Negro”, ninguno se percata de que el grisú comienza a fugarse, y que a cada golpe que el minero da contra la roca, salen chispas, hasta que una llama azul explota la mina:

Una llama azulada recorrió velozmente el combado techo del túnel i la masa de aire contenida entre sus muros se inflamó, convirtiéndose en una inmensa llamarada. Los cabellos i los trajes ardieron, i una luz vivísima, de extraordinaria intensidad, iluminó hasta los rincones mas ocultos de la inclinada galería.

Pero aquella pavorosa visión solo duró el brevísimo espacio de un segundo: un terrible crujido conmovió las entrañas de la roca i los seis hombres envueltos en un torbellino de llamas, de trozos de maderas i de piedras, fueron proyectados con espantosa violencia a lo largo del corredor.³¹⁵

Con esta escena nos percatamos que la mina únicamente se ilumina por completo cuando hay una explosión, es decir, esta luz azulada y brillante sólo representa la muerte para los mineros. Por otra parte, la mina es representada como un ser vivo cuando se habla de sus entrañas. Luego de la explosión, es descrita en “calma aterradora” como otra metáfora de la muerte. No obstante, a lo largo del cuento, la personificación de la mina se da en menor medida que en otros relatos.

Otra particularidad de “El Grisú”, es que no se limita a pintar un “cuadro minero”, pues presenta personajes que ejecutan una mayor cantidad de acciones. Encontramos constantes antagonismos entre los mineros y el ingeniero, por lo que debemos tener presente que los personajes de Lillo tipos sociales y en este cuento se hacen más evidentes porque representan al obrero y al burgués, quienes responden a un estereotipo físico y de comportamiento, acorde con las nuevas ideas de modernidad; de este modo se trazan las jerarquías y plantea la división social del trabajo. El contraste entre uno y otro se traduce en una metáfora de la relación opresor-oprimido y en este tipo de imágenes hallaremos un señalamiento hacia la diferencia de clases, veremos la degradación y animalización del minero, así como la irracionalidad de ambas partes; estos últimos rasgos se presentan en distintas facetas que van desde la docilidad y subordinación, hasta el salvajismo y la violencia. Lo interesante del giro que el autor da a sus personajes, es que ambos son meramente reactivos, sólo actúan impulsivamente, y esto los coloca al mismo nivel, a pesar de sus distintas posiciones sociales. De igual

³¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

modo, debemos tener presente que las características de los personajes se rigen por los *topoi* de la depredación y del determinismo como parte de la poética naturalista.

Recordemos que Mister Davis entra con el equipo adecuado para las condiciones húmedas y oscuras de la mina, mientras que los mineros llevan apenas una luz opaca y un pantalón de tela. En cuanto a la descripción física del ingeniero, se dice que es de grueso abdomen y poderosa musculatura. En la reunión con los barreteros, él sobresale y destaca su “obesa persona tomando proporciones amenazadoras”³¹⁶ debido a su gran tamaño. Además, su fisonomía alude a que es un bebedor de whiskey; esto también es una metonimia de su estilo de vida, pues habla de su buena alimentación y de su ingesta de alcohol, mas no de cualquier bebida, pues se trata de una extranjera y costosa. Debido a esta caracterización, se afirma que lleva una vida “sibarítica”, llena de gustos refinados, de lujos y placeres. Es por ello que las visitas a la mina lo ponían irritable porque eran el “punto negro” de su vida; esa frustración la desquitaba aplicando castigos y multas injustas a los mineros, pues tenía que rebajarse a su nivel, descender hasta ellos en sentido literal y metafórico. De igual modo, la mención del “punto negro” es una metáfora del oscuro ambiente en el que están envueltos los mineros, lugar al que claramente no pertenece el ingeniero, por ello se evidencia también la descontextualización del personaje, insinuando su falta de experiencia para andar en las galerías, y ridiculizándolo con caídas y golpes durante su recorrido.

Respecto a su temperamento, podemos decir que es impetuoso e insensato, pero sobre todo injusto e insensible, como ejemplo de ello están los múltiples azotes que le da con su vara de hierro a los mineros que se encuentra durante la inspección. Las injusticias no sólo se manifiestan a través de la violencia física, sino también en las decisiones que toma, por ejemplo, cuando ordena que uno de los mineros golpeados desaloje la habitación que ocupa en el pueblo junto con su familia (su madre y tres hermanos pequeños), con lo cual vemos que realmente no existe un motivo de que justifique el desalojo, y esto no es más que una muestra de la irracionalidad e insensibilidad de las reacciones de Mister Davis.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

Los mineros reciben del ingeniero un trato duro e inflexible que pone en manifiesto su actitud cruel y caprichosa, aunado a ello, nos dice el narrador que su “orgullo de raza” hacía que los considerara como “cosa indigna”, es decir, entre la relación del ingeniero y los mineros, no sólo percibimos un señalamiento al problema de clases, sino que también existe uno racial vinculado a la conflictiva relación con el extranjero. Estos elementos refuerzan la idea de superioridad e inferioridad entre unos y otros. De igual manera, el narrador compara el trato que el “jenteleman” (el ingeniero) da a su caballo y a su perro, a diferencia del modo en que se dirige a los mineros; la finalidad de esta comparación es demostrar que un animal, de raza, evidentemente, tiene más valor que un trabajador. Con ello vemos que todo el tiempo hay una degradación del minero, ya sea que se le considere inferior a un animal o como una cosa.

La relación desigual e injusta en la que se desenvuelven los personajes propicia que los mineros reciban un trato inhumano, hasta el punto de la animalización; este juego retórico en el que el minero es equiparado a un animal, lo observamos en tres niveles. El primero es la animalización a través de figuras o tropos que el narrador establece, por ejemplo, uno de los mineros, luego de ser golpeado por Mister Davis, se despoja de sus “arreas de bestia”, lo cual alude metafóricamente a su animalidad, como señal de rebeldía, pero vemos que esta resistencia no es otra cosa que un instinto por defenderse o protegerse de la agresión. En otra escena, el minero apodado “Viento Negro” se hace injustamente acreedor a una multa, por lo que se niega a trabajar porque aquello le produce el “efecto de un latigazo”, lo cual también es una metáfora que atañe a una especie de necedad animal del personaje, como si se tratara de una bestia de carga que se niega a seguir la faena luego de haber sido golpeada. Cuando Mister Davis le dice burlonamente a “Viento Negro” que golpee la roca a cabezazos, el minero se enoja y su mirada es comparada con la de una “fiera acorralada”³¹⁷ en la que brillaba una “indomable resolución”³¹⁸, vemos que además de la metáfora de la fiera, el adjetivo “indomable” alude a su impetuoso carácter embrutecido. Este tipo de imágenes que animalizan a los mineros, serán constantes a lo largo de la narración, con lo cual

³¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

³¹⁸ *Idem.*

también nos encontramos ante una figura de repetición como un procedimiento retórico que enfatiza los elementos de animalidad que construyen al minero.

En el siguiente nivel está la animalización por parte de los superiores, por ejemplo, luego de la reunión con los barreteros, Mister Davis no permite que el minero representante termine su petición, y los llama insolentes, holgazanes y los compara con cerdos. Sin embargo, la animalización no se limita a los insultos, pues incluso son tratados con violencia, como si fueran animales de carga o de trabajo, como ejemplo de ello están todas las escenas en las que el ingeniero golpea mineros con su vara de hierro para que trabajen. De igual modo, en la escena en la que se narra el acalorado enfrentamiento entre los superiores y “Viento Negro”, el capataz le da un puntapié al minero y Mister Davis interviene con su “puño de hierro” para golpearlo en la cara, e incluso le da una patada en los riñones. Ante este tipo de acontecimientos hallamos una relación desigual e injusta en la que fácilmente y a la menor provocación se llega a la violencia, sin otro motivo que el de las ideas de superioridad y poder que condenan a los mineros a un trato animalizado.

Por último, en el tercer nivel encontramos dos casos: cuando el minero contribuye a la animalización de sus compañeros y cuando él mismo asume una conducta animal. Por ejemplo, “Viento Negro” que es un minero de entre 18 y 19 años, es descrito como un fanfarrón que abusaba de los más débiles por tener miembros recios, rostro firme y resuelto, en contraste con los demás mineros; esto significa que incluso entre ellos hay jerarquías, y que los más jóvenes y fuertes resultan ser superiores, al igual que en la cadena alimenticia. En cuanto al comportamiento animal que ejecutan los mineros, encontramos que después de algún gesto de insubordinación, asumen una actitud dócil, como el minero que se despoja de sus arreos luego de ser golpeado por el ingeniero, y posteriormente se mantiene inmóvil, mostrando una postura de indefensión. Con ello nos damos cuenta de que la reacción del minero responde a una conducta animal que va de la desobediencia a la docilidad y subordinación, porque está condicionado y resignado a trabajar bajo este tipo de agresiones.

Más adelante, en el violento encuentro entre Mister Davis y “Viento Negro”, este último reacciona “como un tigre” y le responde con un cabezazo en el pecho. El ingeniero, abusando de su autoridad, termina venciendo al minero. En esta escena

aparecen los tres tipos de animalización que mencionamos anteriormente, pues “Viento Negro”, ante la sangre que empieza a brotarle, termina cediendo como un animal salvaje que ha sido domado a través de la violencia, vuelve al trabajo y desquita su furia contra la roca. El narrador establece una metáfora y nos dice que el ingeniero “había domado a la fierecilla”³¹⁹, y por último, vemos la animalización del minero a través del trato de Mister Davis, pues a cada golpe que “Viento Negro” daba contra la viga, este decía burlonamente: “¡Bien, muchacho, bravo, bien, bien!”³²⁰ Como si se tratara de un animal al que se debe alentar para que trabaje y al que se felicita por su docilidad y obediencia.

En todo el cuento se nos presenta la interacción de los personajes como una relación que señala la diferencia de clases, la estructura jerárquica y desigual del ambiente minero. Ellos se ven envueltos en la depredación y el determinismo naturalistas, por lo que encontramos escenas que enfatizan el contraste entre unos y otros. Por ejemplo, en la reunión de barreteros un viejo minero habla en representación de sus compañeros, y lleva su gorra en mano, lo cual es socialmente conocido como una muestra de humildad y sumisión. De acuerdo con el narrador, este gesto lo vuelve risible y grotesco, evidencia el contraste entre la fisonomía del minero y la de Mister Davis, quien es el único que se distingue en la oscuridad por su corpulencia.

El narrador nos dice que la respuesta negativa del ingeniero repercutió en los mineros “en lo más hondo de sus almas como el toque apocalíptico de las trompetas del juicio final”³²¹, y aunque este símil es hiperbólico, acentúa la gravedad de lo que esta respuesta representa: la desvalorización de su trabajo y, por lo tanto, un pago injusto. Los barreteros son descritos con una “expresión estúpida” y un “estupor cercano a la idiotez”. En este punto se reitera la diferencia entre Mister Davis y los mineros, pues mientras el primero se muestra amenazador y de gran tamaño, los segundos son degradados hasta la animalización, y en este caso, hasta la estupidez. Ante la persistencia de actos injustos, los mineros son colocados en un estado de indefensión y vulnerabilidad frente a los ojos del lector, que no puede más que sentir compasión por quienes sufren los embates de un determinismo imperante.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

³²⁰ *Idem.*

³²¹ *Ibid.*, p. 57.

Después de la explosión, los mineros se solidarizan para buscar los cuerpos de sus compañeros; todos fueron encontrados a excepción del ingeniero, lo que provocó que los mineros creyeran que el Diablo se lo había llevado en “cuerpo y alma”³²², finalmente hallaron suspendido el “bulto voluminoso” de Mister Davis. Con la descripción del cadáver vemos que, a pesar de la explosión, el ingeniero sigue conservando su inmensidad. Los mineros lo cubrieron “piadosamente” porque en sus “rudas almas” no había “odio ni rencor”, en este punto encontramos uno de los pocos rasgos de humanidad en los personajes, y una clara sensibilización ante la muerte:

Puestos en marcha con la camilla sobre los hombros respiraban con fatiga bajo el peso aplastador de aquel muerto que seguía gravitando sobre ellos, como una montaña en la cual la humanidad i los siglos habían amontonado soberbia, egoísmo i ferocidad.³²³

Cuando los mineros cargan a Mister Davis, nos percatamos que su gran peso continúa aplastándolos literalmente y en sentido metafórico, incluso después de muerto. Otra metáfora compara el pesado cuerpo del ingeniero, con un cúmulo de sentimientos perjudiciales que ha determinado el camino de la humanidad.

Para concluir, consideramos necesario retomar varios puntos, debido a que encontramos fenómenos distintos a los cuentos anteriores. En “El Grisú” se presentan personajes tipo, minero y burgués, como antagonistas que, sin embargo, se asemejan por su conducta irracional y animalizada. Esta paridad entre unos y otros se refuerza a través de la explosión, vemos que la mina, como un ente personificado, no distingue entre jerarquías ni clases sociales, ya que todos corren el mismo peligro de muerte estando dentro de ella, todos son presas. Esto, al igual que en los cuentos anteriores, convierte a la mina en la gran depredadora.

Por otra parte, Lillo nos da a conocer la división social del trabajo dentro de las minas, en la que nos muestra a los mineros como la estructura de menor rango, principalmente los viejos, después los mineros jóvenes, seguidos de los capataces, y finalmente el ingeniero. Entendemos esta relación como una gran cadena de explotación y depredación, la cual, si recordamos nuestros primeros apuntes, se nutre

³²² Evidentemente esta superstición no es un elemento naturalista, sin embargo, es un rasgo particular de Lillo y una creencia entre los mineros de algunos países de Latinoamérica.

³²³ *Ibid.*, p. 81.

de una idea social-darwinista en la que los dueños de los medios de producción, en este caso los propietarios de las minas, que además son ingleses, tienen ventaja sobre la clase trabajadora, o dicho en términos social-darwinistas, devoran a los mineros, esto como metáfora de la explotación del hombre por el hombre.

Por último, vale la pena resaltar el giro naturalista que Lillo da a los personajes de clase alta, pues en la literatura anterior al Naturalismo, los burgueses eran representados como seres de moral ejemplar, de actitud paternalista o piadosa e incluso eran físicamente bellos, pero aquí, el autor chileno nos presenta a un Mister Davis con las nuevas características del burgués: gordo y grotesco. Responde perfectamente a la poética naturalista que lo muestra como un ser irracional que comete actos violentos, injustos e inhumanos, que sólo ve por su comodidad e intereses claramente capitalistas; después de la mina, él es el depredador más fuerte. Asimismo, el hecho de que sea extranjero y de apellido inglés, no es más que una alusión al contexto de la época, pues recordemos que la mayoría de las minas chilenas eran propiedad de empresas inglesas. Esta construcción retórica de Lillo que presenta a los mineros como seres débiles y desprotegidos, y a Mister Davis visiblemente más robusto, nos permite entender sus enfrentamientos cuerpo a cuerpo como una metáfora de la lucha de dos naciones en conflicto por la minería, representada por un ingeniero inglés y un minero chileno.

3.9 “EL CHIFLÓN DEL DIABLO”³²⁴

Un joven minero apodado “Cabeza de Cobre”, junto con uno de sus compañeros, son injustamente despedidos por el capataz de la mina, sin embargo, al no existir un motivo que justifique este acto, los mineros se dan cuenta de que esto no es más que una vieja táctica para obligarlos a trabajar en el “Chiflón del Diablo”, una mina peligrosa que frecuentemente tenía derrumbes debido a lo blando del terreno. Los mineros aceptan el riesgo con tal de no morir de hambre, pero durante su primer día de trabajo hay un derrumbe en el que mueren 3 obreros, entre ellos “Cabeza de Cobre”. La madre de éste, al ver entre los cadáveres a su hijo, se arroja enloquecida al pozo de la mina y muere.

“El Chiflón del Diablo” es otro de los cuentos extensos de *Sub terra*, pero a diferencia de “El Grisú”, no está dividido en partes, únicamente cuenta con una marca gráfica al final que da paso a un breve párrafo a manera de epílogo. Al igual que los relatos anteriores, es contado por un narrador heterodiegético con cualidades gnómicas, pues filtra su pensamiento en la narración:

¡Cuántas veces en esos instantes de recojimiento había pensado, sin acertar a explicárselo, en el por qué de aquellas odiosas desigualdades humanas que condenaban a los pobres, al mayor número, a sudar sangre para sostener el fausto de la inútil existencia de unos pocos...³²⁵

En la cita anterior en la que supuestamente el narrador nos expone los pensamientos de María de los Ángeles, madre de “Cabeza de Cobre”, podemos percibir claramente la directriz ideológica no sólo del personaje, sino también del narrador, la cual evidentemente se inclina hacia los más desprotegidos. Otro medio por el que filtra su

³²⁴ La mina conocida como “El Chiflón del Diablo” es real, se encuentra en la región del Bío Bío, en Lota, Chile, la cual fue explotada a mediados del siglo XIX. Fue la primera y única mina submarina del mundo de la que se extraía carbón metalúrgico; se caracterizaba por su ventilación natural y su compleja trama de galerías y túneles interconectados. La explotación de esta mina permitió un importante desarrollo y acumulación de fortunas. Entre los principales problemas a los que se enfrentó el pueblo minero del Chiflón del Diablo, fue la falta de viviendas adecuadas, la proliferación de epidemias y la precariedad de las condiciones de vida de los trabajadores, esto convirtió la zona en el escenario perfecto para el estallido de luchas sociales y para la organización de sindicatos. En el siglo XX, el auge del petróleo y de la energía eléctrica ocasionaron la decadencia de la mina, pero su cierre definitivo fue hasta 1997. En la actualidad sus yacimientos funcionan como atractivo turístico a cargo de ex mineros y viejos trabajadores, quienes mejor conocen los túneles submarinos del Chiflón del Diablo. (Tomado del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile, consultado en: <<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/mina-chiflon-diablo>>)

³²⁵ *Ibid.*, p. 120.

pensamiento es a través de los diálogos de sus personajes. Algunas de estas escenas llaman la atención porque presentan una charla entre las madres de los mineros, en una de las pocas ocasiones en la que el narrador da voz a uno de sus escasos personajes femeninos; en ellos se refleja la preocupación por el bajo salario de sus familiares, pero, sobre todo, ante el peligro que corren sus hijos y maridos trabajando en las minas. Los diálogos aumentan el realismo de las escenas, agilizan la narración y proporcionan información importante, como veremos en el siguiente ejemplo en el que María de los Ángeles incluye a “Cabeza de Cobre”, en la conversación con su vecina:

–Pobre, Juana, dijo, la madre, dirigiéndose a su hijo, que había arrimado su silla junto a la mesa, pronto hará un mes que sacaron a su marido del pique con la pierna rota.

¿En qué se ocupaba?

–Era barretero del Chiflón del Diablo.

–¡Ah, sí, dicen que los trabajan ahí tienen la vida vendida!

–No tanto, madre, dijo el obrero, ahora es distinto, se han hecho grandes trabajos de apuntalamientos. Hace más de una semana que no hay desgracias.

–Será así como dices, pero 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.³²⁶

En este diálogo encontramos una analepsis en el que la madre recuerda a uno de los mineros que falleció en el “Chiflón del Diablo”; además de contar un hecho pasado, funciona como una especie de prolepsis, como un indicio de lo que le sucederá a su hijo, realizando así el determinismo en los personajes. Fuera de estas escenas con pequeños saltos temporales, el resto del relato es contado de manera lineal.

Respecto al espacio, no todo el cuento se desarrolla en el interior de las minas, lo que permite que el *topoi* de la luminosidad tenga mayor presencia, específicamente la luz del sol, la cual es descrita como un elemento personificado que se muestra benigno con los viejos mineros del pueblo, quienes salen a recibir los rayos del sol para que este les brinde su “suave caricia”. En apariencia es una descripción “positiva”, sin embargo, esta idea cambia cuando el narrador describe su “blanca cabeza herida por los rayos del sol”, en una metáfora que representa a la luz como algo negativo e hiriente. Asimismo, el “soplo de vida” que el sol ofrece a aquellos ancianos, se contrapone con la

³²⁶ *Ibid.*, pp. 122-123.

naturaleza muerta que rodea al pueblo minero. Como hemos podido notar, en los cuentos de Lillo nunca encontramos algún elemento completamente benefactor para los mineros, pues inmediatamente les da un matiz desalentador.

Al igual que en los cuentos anteriores, nos damos cuenta de que el espacio está estrechamente relacionado a los *topoi* de los personajes, es por ello que en las topografías es representado a través de prosopopeyas que lo muestran como depredador de los personajes. Esto convierte al entorno en uno de los principales elementos que contribuyen al determinismo de los mineros.

Las tormentas de viento i lluvia que convertian en torrentes los lánguidos arroyuelos, dejaban los campos desolados i yermos. Las tierras bajas eran inmensos pantanos de aguas cenagosas i en las colinas i en las laderas de los montes, los árboles sin hojas ostentaban bajo el cielo eternamente opaco la desnudez de sus ramas i de sus troncos.

En las chozas de los campesinos el hambre asomaba su pálida faz a traves de los rostros famélicos de los habitantes, quienes se veían obligados a llamar a las puertas de los talleres i de las fábricas en busca del pedazo de pan que les negaba el mustio suelo de las campiñas exhaustas.³²⁷

En esta topografía se retrata el paisaje agreste que rodea a los campesinos y al pueblo minero; se nos explica que las condiciones climáticas y del suelo impiden el trabajo del campo, e imposibilitan que los campesinos puedan vivir de los frutos de la tierra, por lo que son orillados a trabajar en la mina. Así se justifica la supuesta decisión de “Cabeza de Cobre” y su compañero, y aunque el capataz afirme que “no se obliga a nadie” a trabajar en el “Chiflón del Diablo”, sabemos que la Compañía ofrece a los mineros “unos cuantos centavos más” a manera de “cebo” para persuadirlos de trabajar en la riesgosa mina. La analogía entre los pocos centavos y la carnada contribuye a la animalización de los trabajadores. Más adelante, el narrador se refiere a los mineros como “la carne del dócil i manso rebaño puesta en el platillo mas leve”, la cual “equilibraba la balanza”, es decir, por medio de otra analogía se crea una relación depredadora entre la compañía minera y sus trabajadores, entendida como parte del orden natural; esto justifica la ley del más fuerte, la explotación del hombre por el hombre en una especie de darwinismo social que determina las condiciones de vida de las clases más bajas, los mineros:

³²⁷ *Ibid.*, pp. 114-115.

Entre morir de hambre o aplastado por un derrumbe era preferible lo último: tenía la ventaja de la rapidez. ¿I adónde ir? El invierno, el implacable enemigo de los desamparados, como un acreedor que cae sobre los haberes del insolvente sin darle treguas ni esperas, había despojado a la naturaleza de todas sus galas. El rayo tibio del sol, el esmaltado verdor de los campos, las alboradas de rosa i oro, el manto azul de los cielos, todo había sido arrebatado por aquel Shylok inexorable que, llevando en la diestra su inmensa talega iba recojiendo en ella los tesoros de color i de luz que encontraba al paso sobre la faz de la tierra.³²⁸

A partir de esta situación condicionada por el clima, el narrador hace una pregunta retórica: “¿I adónde ir?”, la cual refuerza la idea determinista de que no existe escapatoria. Igualmente, hallamos una prosopopeya del invierno considerado como Shylok, en referencia al despiadado usurero de *El mercader de Venecia* de Shakespeare; esta relación se da porque tanto la naturaleza como el clima se muestran indolentes y poco favorables ante las necesidades básicas del pueblo minero, lo cual permite considerar al invierno como depredador de la tierra, pero, sobre todo, del humano. De este modo, en la cita encontramos una de las principales características naturalistas, el determinismo al que está sometido el individuo como resultado de su interacción con el medio. Recordemos que esto se nutre de la ideología positivista y de las teorías darwinistas, porque hace evidente la lucha por la supervivencia.

En las topografías del espacio externo se encuentran también algunas descripciones del pueblo minero, entre ellas la casa de “Cabeza de Cobre”, un hogar humilde con cierta decencia y limpieza, en contraste con el resto de las viviendas en las que la convivencia humana era poco apta, debido a que se mezclaban como animales, incluso en la descripción el narrador hace referencia al Arca de Noé³²⁹, que refuerza la animalización de los mineros y sus familias por medio de una metáfora, además de que refleja las condiciones deshumanizadas en las que vive el pueblo minero.

En cuanto a la descripción del “Chiflón del Diablo”, el narrador nos dice que era una mina de roca “porosa e inconsistente”, con techumbre de precaria estabilidad, por lo que la seguridad de los mineros pasa a segundo término, o mejor dicho, no es tomada en cuenta. Al usar mayor cantidad de madera para sostener los techos, el mineral se

³²⁸ *Ibid.*, p. 114.

³²⁹ *Ibid.*, p. 119.

encarecía y la compañía descuidaba los apuntalamientos, lo que ocasionaba accidentes con el desprendimiento de la roca. Aunado a esto, el agua era otro elemento amenazante porque minaba el techo y estropeaba los revestimientos. Era frecuente extraer heridos y muertos del “Chiflón del Diablo”. Por ello, la mina es descrita como un “mortífero corredor” de “siniestra forma”. Julio Durán nos dice que el título del cuento funciona como 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.³³⁰

Con lo anterior nos damos cuenta que desde el título hay una alusión a lo maligno, al peligro, y a la tragedia que hila sutilmente una línea, y que a lo largo del cuento se irá urdiendo hacia la muerte.

Volviendo a la personificación del espacio, vemos que no sólo el exterior, sino también la mina y la maquinaria que se utiliza dentro de ella, son descritas a través de prosopopeyas, por ejemplo, cuando descenden los mineros para empezar su jornada, se dice que el ascensor estaba “aguardando su carga humana que, una vez completa, desaparecía con él, callado i rápido, por la húmeda abertura del pique.”³³¹ Ante este tipo de imágenes encontramos una relación de opuestos entre el espacio y los personajes, en este caso, al ascensor se le atribuyen cualidades de ser vivo, mientras que los mineros son una “carga humana”, que los cosifica y los vuelve algo homogéneo, una masa informe. Otra situación similar se encuentra en el siguiente fragmento:

[...] la máquina inmóvil dejaba reposar sus miembros de hierro en la penumbra de los vastos departamentos; los cables, como los tentáculos de un pulpo, surjian estremecientes del pique hondísimo i enroscaban en la bobina sus flexibles i viscosos brazos; la masa humana, apretada i compacta, palpitaba i jemía como una res desangrada i moribunda i arriba, por sobre la campiña inmensa, el sol, traspuesto ya el meridiano, continuaba lanzando los haces centellenates de sus rayos tibios i una calma i serenidad celestes se

³³⁰ Durán Cerda, Julio, “Un comentario estilístico sobre ‘El Chiflón del Diablo’” en *Revista Atenea*, p. 110.

³³¹ Lillo, *op. cit.*, p. 109.

desprendían del cóncavo espejo del cielo, azul i diáfano, que no empañaba una nube.³³²

En esta cita vemos que la maquinaria y los cables que rodean el pozo de la mina son personificados como un pulpo con tentáculos, de una vitalidad poderosa y monstruosa, mientras que el grupo de mineros que se agolpaban ante el accidente, son descritos como una “masa humana”, arrebañada, una turba informe, atraída y encauzada por la tragedia. Esta masa es comparada con una res que gemía moribunda y desangrada. La imagen tiene una gran carga estética que produce una sensación confusa entre lo bello y lo grotesco; la plasticidad que hace de la animalización un espectáculo de depredación y muerte genera en el lector una especie de crispación intolerable. Incluso podríamos pensar que esta imagen es tomada de “El Matadero” de Esteban Echeverría, debido a lo pictórica, grotesca y turbadora que resulta la descripción.

Una vez más, encontramos la luz del sol, personificada a través de su calma y serenidad, con un dejo de indiferencia, como si nada ocurriera: abajo, en la *sub terra*, se encuentra el infierno, en la tierra un espectáculo mortuorio, y en lo alto, el sol que no lo empaña ni una nube.³³³ En este fragmento la descripción del sol cumple una función de suspenso, de retardo momentáneo que ralentiza el relato y nos prepara gradualmente para lo que viene, por lo que también genera un violento contraste entre la angustiada quietud del sol y las siguientes escenas que constituyen el clímax y el final del cuento.

Otro momento en el que hallamos relación entre la personificación de la mina con los personajes, es cuando se describe a la madre de “Cabeza de Cobre”. El narrador nos dice que es hija de mineros y que la muerte de sus familiares fue un “tributo” a la “insaciable avidez de la mina”. De nuevo vemos al espacio como un depredador del minero. De igual manera, hallamos un determinismo familiar, pues “Cabeza de Cobre” proviene de una familia de mineros que han muerto por accidentes o enfermedades ocasionadas por su trabajo. Este determinismo funge como un indicio del destino de “Cabeza de Cobre”. Por otro lado, cabe resaltar que la hipotiposis de la madre apela al

³³² *Ibid.*, p. 131.

³³³ Años más tarde, en la segunda mitad del siglo XX, encontraremos un recurso similar en la canción “Arriba quemando el sol” de la cantautora chilena Violeta Parra, la cual habla de las injusticias que viven los mineros y el pueblo en general en las pampas de Chile, mientras el sol quema en lo alto, como una metáfora de la vida y de la humanidad que continúan indiferentes su curso, a pesar de las desigualdades sociales.

pathos, al exaltar la sensibilidad materna: “tenia una expresion resignada i dulce que hacia mas suave aun el brillo de sus ojos húmedos, donde las lágrimas parecían estar siempre prontas a resbalar.”³³⁴ Como vemos, el narrador se torna un tanto gnómico con el objetivo retórico de explotar la figura de la madre y la sensibilidad asociada a ella, lo cual posteriormente contribuirá a enfatizar su sufrimiento y muerte.

Cuando extraen los tres cadáveres de la mina, ocurre lo siguiente:

Por entre los pliegues de la tela que lo envolvía asomaban algunos mechones de pelos rojos que lanzaban a la luz del sol un reflejo de cobre recién fundido.

Varias voces profirieron con espanto:

–El Cabeza de Cobre!

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

Maria de los Angeles al percibir aquel lívido rostro i esa cabellera que parecia empapada en sangre, hizo un esfuerzo sobrehumano para abalanzarse sobre el muerto; pero apretada contra la barrera solo pudo mover los brazos en tanto que un sonido inarticulado brotaba de su garganta.³³⁵

En este fragmento encontramos la relación metafórica del apodo de “Cabeza de Cobre” con su cabellera rojiza, ya que esta parecía cobre recién fundido, pero esta metáfora, si bien ya la habíamos desentrañado, es hasta este punto cuando nos damos cuenta de que no sólo pertenece al campo semántico de la mina, pues existe otra relación en la que su cabeza parecía estar empapada de sangre. Es entonces cuando entendemos que el apodo del minero funciona como un indicio de su destino, pues muere aplastado en el derrumbe de la mina y el rojo representa la sangre que brota de su cabeza.

En la cita también se muestra el horror que siente la madre al ver a su hijo muerto. Más adelante veremos que de nuevo aparece el elemento de la luz, esta vez relacionado con el suicidio de la anciana:

Un rayo de sol, pasando a traves de la red de cables i de maderos, heria oblicuamente la húmeda pared del pozo. Atraídas por aquel punto blanco i brillante las pupilas de la anciana, espantosamente dilatadas, claváronse en el círculo luminoso, el cual lentamente i como si obedeciera a la inexorable, escrutadora mirada, fue ensanchándose i penetrando en la masa de roca como a traves de un cristal diáfano i transparente. [...] De pronto las pupilas de la anciana se animaron: tenia a la vista un largo corredor mui inclinado en

³³⁴ *Ibid.*, p. 119.

³³⁵ *Ibid.*, p. 133.

el que tres hombres forcejeaban por colocar dentro de la vía una carretilla de mineral.³³⁶

En este fragmento, la luz vuelve a ser personificada y su interacción con la anciana funciona como presagio del suicidio de ésta. María de los Ángeles tiene una última visión en la que ve a su hijo entre una densa nube de polvo y este la llama “¡Madre mia!” Después hay un punto y aparte, y aparece el marcador gráfico que da paso al último párrafo del cuento a manera de epílogo:

Jamas se supo como salvó la barrera, detenida por los cables niveles, se la vió por un instante ajitar sus piernas descarnadas en el vacío, i luego, sin un grito, desaparecer en el abismo. Algunos segundos despues, un ruido sordo, lejano, casi imperceptible, brotó de la hambrienta boca del pozo de la cual se escapaban bocanadas de tenues vapores: era el aliento del monstruo ahito de sangre en el fondo de su cubil.³³⁷

El final cumple con su objetivo estético y retórico con un lenguaje afilado y vivo que hasta en el último momento contrapone a los personajes con la mina. Vemos a una madre sin lágrimas, pero enloquecida, como una mártir que agita sus “piernas descarnadas” y se arroja al pozo, un suicidio que más parece un tributo o sacrificio final porque ya no le queda nada ni nadie, mientras que la mina se magnifica como un enorme depredador, un monstruo, una bestia ávida e insaciable de carne humana. La luz proveniente del pozo se percibe como una especie de mirada hipnótica, como un llamado a la presa que la incita a caer en la trampa del depredador.

En conclusión, podemos afirmar que “El Chiflón del Diablo” presenta muchas de las habilidades literarias del autor. Juega con una especie de gradación e intensificación a lo largo del cuento, pues si bien desde el inicio hay alusión a la muerte del personaje principal, va generando tensión a través de las hipotiposis, y aunque la muerte de “Cabeza de Cobre” no sorprende, el verdadero golpe viene con el suicidio de la madre, que sí era inesperada y se describe con mucha crudeza. Asimismo, vemos que todas las topografías que intercala en la narración son primordiales para comprender la relación que existe entre los personajes y el medio en el que están inmersos. A través de metáforas, analogías y comparaciones creadas en las múltiples descripciones del

³³⁶ *Ibid.*, pp. 134-135

³³⁷ *Ibid.*, p. 136.

espacio, existe una visión poética del infierno, es decir, la mina no sólo es personificada como un ser vivo y monstruoso, sino que también representa una especie de tártaro que aloja un cuerpo demoníaco y que se alimenta de almas humanas, atrae a sus presas y las conduce a la locura y a la muerte. La mina es animal, monstruo y bestia, pero también es el lugar donde guarece el “diablo”, lo siniestro y la muerte, aquella *sub terra* rodeada de chiflones, e intrincadas galerías, es una especie de inframundo. Además, la mina como un elemento mortuorio, monumental, aplastante y depredador, no se limita a metáforas pequeñas y aisladas, pues todo su simbolismo representa el esquema del sistema social y económico que envolvía la minería chilena de finales del XIX y principios del XX. La visión grotesco-infernal del Chiflón del Diablo retrata al sistema voraz y moderno que se alimenta de la locura, angustia, desesperación y aliento de las presas más pequeñas, de aquellos que sostienen la inmensa cadena del capitalismo.

CONCLUSIONES

Para concluir esta investigación hay que recordar las características del Naturalismo hispanoamericano, considerando que su recibimiento y adaptación está ligado al contexto histórico y político del nuevo continente; la mayoría de los países se encontraban en transición entre las guerras de independencia, el salto a la modernidad y la apertura a la economía mundial. El Naturalismo llega durante este proceso de transculturación, muchos años después de haberse consolidado en Francia, y aunque no alcanza un desarrollo pleno, debido a la confluencia con otras corrientes literarias, conserva su estética basada en el método científico, y el proceso de escritura sigue siendo resultado de un ejercicio de observación y documentación previas.

El Naturalismo hispanoamericano evoca aspectos desagradables e inmorales, e introduce temas que habían sido ignorados o tratados de otra manera, tales como la locura, la prostitución, la depravación sexual, el adulterio, el alcoholismo, y temas que señalaban los nuevos problemas de la modernización y el progreso, como la migración, la estratificación de la sociedad, los vicios de la nueva burguesía y las injusticias sociales. Personajes marginados y de clases bajas se convierten en protagonistas, y son retratados desde una perspectiva científicista y sociológica.

Baldomero Lillo, nacido en la segunda mitad del XIX, es considerado como uno de los precursores del Realismo sociológico y proletario en Chile, sin embargo, uno de los puntos en común con los autores hispanoamericanos, es que no pertenece estricta y completamente a una corriente literaria. No obstante, la mayoría de los cuentos de *Sub terra*, son naturalistas, los cuales se nutrieron de los elementos extraliterarios del siglo XIX, y aunque carecen del afán científico de Émile Zola, el cuentista chileno realizó su proceso de escritura basado en la observación y documentación, pues nació y creció en una región minera, y trabajó por muchos años en una pulpería de las minas de Lota, lo que, a diferencia del maestro francés, le permitió la observación directa, casi experimental, de la vida de los mineros. Asimismo, hereda la influencia del medio en la conducta de sus personajes, es decir, adquiere una perspectiva determinista.

En esta investigación únicamente revisamos cuatro cuentos de *Sub terra* porque los consideramos puramente naturalistas; nos acercamos a ellos a través de las

operaciones retóricas: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*; de esta manera entendimos cómo se manifiesta el determinismo en *Sub terra*, tomando como punto de partida la relación depredadora entre los personajes y el ambiente minero. Por medio de la *inventio* vimos la construcción del universo diegético de los cuentos, la cual está constituida por una selección previa de lugares comunes, o dicho en términos retóricos, de *topoi* de personajes y *topoi* de lugar, basados en dicotomías que recordaremos a continuación.

En el caso de los personajes hallamos una relación jerárquica en la que se traza una oposición clara, la dividimos en dos grandes grupos que denominamos como depredados y depredadores para diferenciar entre los más vulnerables y los más fuertes de la escala de supervivencia. Estos podrían ser clasificados también como pobres y ricos, proletarios y burgueses, mineros e ingenieros, o de cualquier otra manera en la que se haga evidente la correspondencia desigual y de poder entre unos y otros. Sin embargo, elegimos nombrarlos de esta manera porque la relación depredadora entre ellos se manifiesta a través de su animalización, cosificación y degradación en diferentes niveles: 1) por la caracterización que el narrador hace de ellos, 2) por la relación con sus iguales y el trato que reciben de sus superiores, y 3) por la actitud, comportamiento y temperamento que asumen los mismos personajes. Todos estos rasgos giran en torno a una relación que evoca la cadena alimenticia, por ello, en el nivel de la *elocutio* encontramos el uso de tropos con los que se alude metafóricamente y metonímicamente a la animalización y deshumanización de los personajes, esto a través de figuras como la prosopografía.

En cuanto al espacio o al ambiente minero, percibimos un uso peculiar de las dicotomías, pues en estos pares aparentemente opuestos, Lillo realiza una inversión sistemática haciendo que fallen las categorías con las que comúnmente se orientan nuestros supuestos culturales y sociales para hacerlos trabajar en conjunto, por lo que, en lugar de contrastarse, se complementan de acuerdo con la finalidad estética y retórica del autor: influir negativamente en los personajes para enfatizar su determinismo y marginalidad.

Entre las categorías del espacio encontramos las dicotomías arriba/abajo, y dentro/fuera de la mina, las cuales no representan algo benéfico para los personajes.

Bajo otras circunstancias, algunos de estos rasgos podrían ser favorecedores, por ejemplo, estar dentro de un lugar generalmente representa seguridad, protección y resguardo, pero en los cuentos de Lillo estar dentro de la mina significa todo lo contrario, porque existe un peligro constante de sufrir accidentes e incluso un alto riesgo de muerte, además del deterioro físico que sufren los mineros. Del mismo modo, estar fuera de la mina tampoco los beneficia, pues la hostilidad climática y lo yermo de las tierras los condena al hambre y los obliga a trabajar bajo tierra. Asimismo, la relación arriba y abajo que puede concebirse metafóricamente como estar en una posición superior y una inferior, en *Sub terra* tampoco tiene esta función, ya que estar arriba o estar abajo trae implicaciones perniciosas para los mineros. Debajo de la tierra sólo hay frío, humedad, oscuridad, explotación y muerte, mientras que arriba le espera al minero una vivienda pobre, bocas que alimentar con salarios insuficientes, un panorama desolador y una luminosidad que lo enceguece.

La dicotomía que definitivamente no podemos pasar por alto y que al principio de la investigación no creímos que tuviera tanto potencial dentro de la narrativa de Lillo, es la de la luz y la sombra. Estas a pesar de ser dos fuerzas antagónicas, tienen en común la influencia perjudicial en los personajes. Lillo usa estos elementos como dos conceptos inseparables, juntos crean un complejo de sensaciones, un conjunto de metáforas que constituyen una alegoría de la vida del minero. Dentro de la mina los personajes se ven envueltos en oscuridad, tinieblas y lóbregues que se traducen en angustia, pesadilla y opresión; los mineros deambulan entre la estrechez de las galerías como fantasmas, como sombras difuminadas y confundidas. Mientras que la luz siempre presente y mortecina, sólo enfatiza lo sobrecogedor de las tinieblas. La principal cualidad de la luz en *Sub terra*, es su esencia mortífera, es el anhelo, la añoranza de una vida que nunca conocerán lejos de aquellas penumbras, pero cuando la luminosidad se hace presente es para cegar a quienes sólo conocen la oscuridad, y este resplandor no es más que el heraldo de la muerte.

Por otra parte, descubrimos que la mina por sí sola es el centro de atención en todos los cuentos y a partir de ella se construye un complejo sistema metafórico. La mina es comparada con una cripta o una tumba porque en ella son enterrados los mineros y el estar dentro de ella implica la muerte en todos los sentidos: una muerte en

vida y una muerte en cuerpo y alma. La mina se vuelve aún más compleja porque es personificada como un monstruo, como un animal voraz e insaciable, y esto, como pudimos ver en los cuatro cuentos, la convierte en el depredador más grande de la cadena alimenticia al ser capaz de devorar a cualquiera, sin importar la clase social a la que pertenezcan, la edad o cualquier otro aspecto, aunque evidentemente los mineros son sus principales presas. El sentido último de la mina y de la *sub terra* en general, es apuntar hacia aquellos aspectos de dominación social que atrapan al ser humano en redes de poder y lo sumergen en una marginación equivalente a una muerte en vida.

En cuanto al estilo de Lillo podemos afirmar, contrario a la opinión de algunos críticos, que si bien no utiliza un lenguaje lírico e intelectualizado, vemos que explota su capacidad retórica por medio de tropos y figuras que van más allá de formas elegantes e insustanciales, pues estas tienen una intencionalidad estructuradora que nos acerca a una comprensión del mundo minero basado en sensaciones conturbadoras e imágenes de gran complejidad y significación. Si se estudia detenidamente el estilo de Baldomero Lillo, descubrimos que no tiene limitaciones artísticas, al contrario, hace tan bien su trabajo que no descuida ningún detalle; demuestra una gran capacidad descriptiva, hace un buen uso del lenguaje técnico de los mineros y envuelve sus cuentos en un ambiente execrable basado en situaciones que ya son problemáticas en sí, y logra quebrantarlas aún más para consumarlas siempre en una tragedia. Esto golpea el ánimo del lector, y lo hace apelando a su *ethos*, pero principalmente a su *pathos*.

Los cuentos de *Sub terra* no pueden concebirse como un objeto artístico aislado y atemporal porque están completamente anclados al momento histórico en el que fueron escritos y publicados. La obra de Lillo atiende a una denuncia del orden y sistema represivo y desigual de su época, y nos presenta el verdadero rostro de la miseria y la marginación: la cara desnuda de los mineros, seres desterrados del aire y de la luz que habitan entre sombras; realizan la misma rutina todos los días, como engranes enclavados en una gran maquinaria; descienden una y otra vez, repitiendo el ciclo determinista de la sociedad moderna. Son proscritos que deambulan semiciegos entre la humedad del suelo y la estrechez de las galerías, como animales que habitan entre

agujeros, atrapados en las oscuras entrañas de la tierra, prisioneros de la mina, del sistema, enterrados en vida, alejados de la libertad y de toda justicia social.

Finalmente, como en cualquier trabajo de investigación, es imposible abarcar todos los flancos de un objeto de estudio, por eso, exhortamos a investigaciones futuras a interesarse por el trabajo literario de Baldomero Lillo, pues como todo autor, tiene la bondad de seguirse reinterpretando y resignificando con cada estudio, análisis y crítica que se haga de su obra, sobre todo porque es un autor que en nuestro país ha permanecido por más de un siglo en la *sub terra* de la literatura hispanoamericana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Alma Rosa, "Heroínas naturalistas: *Germinal* de Émile Zola" en *LETRAS*, Núm. 37 (2005), pp. 95-113.
- Alegría, Fernando, "Introducción a los cuentos de Baldomero Lillo" en *Revista Iberoamericana*, Vol. XXIV, No. 48 (1956), pp. 247-263.
- Altamira, Rafael, *El Realismo y la literatura contemporánea*, Universidad de Alicante, 2000, 423 pp.
- Álvarez, Ignacio, "Huérfanos y mineros: notas para una evaluación de la estrategia representativa del obrero en los cuentos de Baldomero Lillo" en *Anales de Literatura Chilena*, Vol. XI, No. 14 (2010), pp. 93-116.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época contemporánea*, 6ª ed., F.C.E., México, D.F., 1980, 511 pp.
- Armiño, Mauro, "Edición, traducción y notas" en Zola, Émile, *Germinal*, Valdemar, Madrid, 2004, 584 pp.
- Barros, Cristina, *Siglo XIX: romanticismo, realismo y naturalismo*, 3ª ed., Trillas, México, 1990, 106 pp.
- Benedetti, Mario, "Cuento, nouvelle y novela: tres géneros narrativos" en *Teorías de los cuentistas*, Vol. I (1953), pp. 217-232.
- Bergeron, Louis, et. al., *La época de las revoluciones europeas 1780-1848*, 18ª ed., Siglo XXI, México, 1997, 342 pp.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 9ª ed., Editorial Porrúa, México, 2010, 520 pp.
- Bernard, Claude, *El método experimental y otras páginas filosóficas*, Colofón, México, D.F., 1994, 202 pp.
- Blanning, T.C.W., *El siglo XIX: Europa 1789-1914*, Crítica, Barcelona, 2002, 343 pp.
- Bocaz, Luis, "Sub terra de Baldomero Lillo y la gestación de una conciencia alternativa" en *Estudios Filológicos*, No. 40 (2005), pp. 7-27.
- Booth, Wayne C., *La retórica de la ficción*, A. Bosch, Barcelona, 1978, 423 pp..
- Briggs, Asa y Clavin, Patricia, *Historia contemporánea de Europa (1789-1989)*, 2ª ed., Editorial Crítica, Barcelona, 2004, 477 pp.

- Bruun, Geoffrey, *La Europa del siglo XIX (1814-1914)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 250 pp.
- Castera, Pedro, *Las minas y los mineros; Querens*, UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1987, 237 pp.
- Collier, Simon; Sater, William F., *Historia de Chile 1808-1994*, Cambridge University Press, España, 1998, 359 pp.
- Comte, Augusto, *Discurso sobre el espíritu positivo. Discurso preliminar del tratado filosófico*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, 164 pp.
- Comte, Augusto, *La filosofía positiva*, Editorial Porrúa, México, 2001, 344 pp.
- Cortázar, Julio, "Algunos aspectos del cuento" en Cuadernos Hispanoamericanos, No. 255 (1971), pp. 403-416. Consultado en: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/arki/59851/bmc7w6w>>
- Darwin, Charles, *Origen de las especies*, Ediciones Akal, Madrid, 2016, 573 pp.
- De Diego, Rosa, "Introducción" en Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, 382 pp.
- De Vega, Mercedes (coord.), *La Literatura Hispanoamericana, Vol. III*, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México, D.F., 2011, 295 pp.
- Díaz Bautista, María del Carmen, "Gramática y estilística de los tropos" en *E.L.U.A.*, Universidad Complutense de Madrid, No. 6 (1990), pp. 153-182.
- Durán Cerda, Julio, "Un comentario estilístico sobre 'El Chiflón del Diablo'" en *Revista Atenea*, No. 386 (1960), pp. 108-136.
- Eberenz, Rolf, *Semiótica y morfología textual del cuento naturalista*, Editorial Gredos, Madrid, 1989, 291 pp.
- Echeverría, Esteban, "El matadero", 1999, pp. 1-19. Consultado en: <<http://www.elaleph.com/libro/El-matadero-de-Esteban-Echeverria/458/>>
- Espina, Álvaro, "El darwinismo social de Spencer a Bagehot" en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, No. 110 (2005), pp. 175-187.
- Espinosa, Patricia, "La visualización del otro, como parte del proceso de construcción de la identidad en *Sub terra* de Baldomero Lillo" en *Aisthesis*, No. 34 (2001), pp. 125-133.

- Fernández Uribe, Carlos Arturo, "Hipólito Taine: la obra de arte como hija de su tiempo" en *Revista Artes*, Vol. III, No. 6 (2003), pp. 49-63.
- Galgani, Jaime, "Poner en marcha la verdad: Émile Zola y la novela social en Chile" en *Atenea*, No. 504 (2011), pp. 95-110.
- Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, Síntesis Editorial, Madrid, 2007, 302 pp.
- García Barragán, María Guadalupe, *El naturalismo literario en México*, 2ª ed., UNAM, México, 1993, 132 pp.
- García Berrio, Antonio, "Retórica como ciencia de la expresividad. Presupuestos para una Retórica General" en *E.L.U.A.*, Universidad Autónoma de Madrid, No. 2 (1984), pp. 7-59.
- García Pérez, David, "El proceso de la argumentación y la construcción de la metáfora: las bases aristotélicas en el maderamen persuasivo del texto literario" en Beristáin, Helena; Ramírez Vidal, Gerardo (comps.), *Ensayos sobre la tradición retórica*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2009, 212 pp.
- Genette, Gerard, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.
- Glick, Thomas F. (ed.), *El darwinismo en España e Iberoamérica*, UNAM, Madrid, 1999, 377 pp.
- Guerrero del Río, Eduardo, "Baldomero Lillo: padre del realismo social" en *Residencia San Roberto Bellarmino*, Vol. LXII, No. 621 (2013), pp. 56-58.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte: desde el Rococó hasta la época del cine*, Vol. II, Debate, Madrid, 1998, 576 pp.
- Header, Harry, *Europa en el siglo XIX: Desde 1830 hasta 1880*, Aguilar, Madrid, 1973, 419 pp.
- Huertas, Rafael, "Darwinismo y darwinismo social en la obra de E. Zola" en Puig Samper, Miguel Ángel y Galera Andrés (edit.), *Evolucionismo y cultura: darwinismo en Europa e Iberoamérica*, Junta de Extremadura, UNAM, Ediciones Doce Calles, Aranjuez, España, 2002, 407 pp.
- Kibédi Varga, Aron, "Retórica y producción del texto" en Angenot, Marc, Bessière, Jean, et. al. (dir.), *Teoría Literaria*, Siglo XXI, México, 2015, 471 pp.

- Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1966.
- Le Blond-Zola, Denise, *Emilio Zola (Lo que cuenta su hija)*, Santiago Rueda-Editor, Buenos Aires, 1945, 302 pp.
- Lillo, Baldomero, *Sub terra: cuadros mineros*, Imprenta Moderna, Santiago de Chile, 1904, 221 pp.
- Lillo, Baldomero, *Sub terra*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2018, 262 pp.
- Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Editorial Síntesis, Madrid, 1944, 217 pp.
- Mayos Solsona, Gonçal, *Ilustración y Romanticismo (Introducción a la polémica entre Kant y Herder)*, Herder, Barcelona, 2003, 429 pp.
- Mileo, Norma, "La segunda mitad del siglo" en Álvarez, Ricardo (comp.), *El pensamiento europeo en el siglo XIX*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2010, 300 pp.
- Millares Carlo, A., *Historia Universal de la Literatura*, 7ª. ed., Editorial Esfinge, México, 1960, 366 pp.
- Molpeceres Arnáiz, Sara, *Mito persuasivo y mito literario. Bases para un análisis retórico-mítico del discurso*, Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid, 2014, 276 pp.
- Moya, Eugenio, "Introducción" en Comte, Augusto, *Discurso sobre el espíritu positivo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pp. 13-53.
- Ordiz, Javier, El Naturalismo en Hispanoamérica. Los casos de *En la sangre* y *Santa* en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 25 (1996), pp. 77-87.
- Pacho, Julián, *Positivismo y darwinismo*, Ediciones Akal, Madrid, 2005, 96 pp.
- Pardo Bazán, Emilia, *La cuestión palpitante*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998, 382 pp.
- Pattinson, Walter T., *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Editorial Gredos, Madrid, 1965, 190 pp.
- Pérez Galdós, Benito, *Miau*, Editorial Éxodo, México, 2011, 331 pp.
- Picard, Roger, *El Romanticismo social*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 363 pp.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, UNAM, México, 2014, 191 pp.

- Pinto Vallejos, Julio, *Trabajos y rebeldías en la pampa salitrera. El ciclo del salitre y reconfiguración de las identidades populares (1850-1900)*, Editorial Universidad de Santiago, Chile, 1998, 326 pp.
- Pinto Vallejos, Julio, "Minería e industrialización: la economía del norte chileno y los inicios de la industria nacional, 1850-1914" en Herrera Canales, Inés; Ortiz Peralta, Rina (comps.), *Minería americana colonial y del siglo XIX*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1994, 175 pp.
- Prendes Guardiola, Manuel, *La novela naturalista de Federico Gamboa*, Universidad de La Rioja, España, 2002, 175 pp.
- Pozuelo Yvancos, José María, "Retórica y Narrativa: la Narratio" en *Facultad de Filología*, Universidad de Murcia, No. 2 (1986), pp. 231-252.
- Pujante, David, *Manual de Retórica*, Editorial Castalia, Madrid, 2003, 425 pp.
- Quintiliano, M. Fabio, *Instituciones Oratorias*, Biblioteca Clásica, Madrid, 1887.
Consultado en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-00218ce6064_41.html>
- Sánchez, Luis Alberto, *Del Naturalismo al Posmodernismo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1974, 371 pp.
- Sandín, Máximo, "Sobre una redundancia: el darwinismo social" en *Revista Asclepio*, Vol. LII, No. 2 (2000), pp. 27-50.
- Sastre, Alfonso, *Anatomía del Realismo*, Seix Barral, Barcelona, 1974, 321 pp.
- Schlickers, Sabine, *El lado oscuro de la modernización: Estudios sobre la novela naturalista hispanoamericana*, Iberoamericana, Madrid, 2003, 428 pp.
- Sedgwick, Ruth, "Baldomero Lillo y Émile Zola" en *Revista Iberoamericana*, Vol. VII, No. 14 (1944), pp. 321-328.
- Stromberg, Roland, *Historia intelectual europea desde 1789*, Debate, Madrid, 1990, 496 pp.
- Tollinchi, Esteban, *Romanticismo y modernidad. Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 1989, 576 pp.
- Valdés García, María Alejandra, "El relato y su posible argumentación según los tratadistas griegos de Ejercicios Preparatorios" en Puig, Luisa; García Pérez,

- David (eds.), *Retórica y Argumentación. Perspectivas de Estudio*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, pp. 119-143.
- Vega, Marta, *Evolucionismo versus positivismo*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, Venezuela, 1998, 263 pp.
- Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona, 2002, 605 pp.
- Zavala, Iris, "Romanticismo y Realismo" en *Historia y crítica de la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1982, 741 pp.
- Zea, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, 3ª ed., Editorial Ariel, México, 1976, 542 pp.
- Zea, Leopoldo, *Pensamiento positivista latinoamericano*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1980.
- Zola, Émile, *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Ediciones Península, Barcelona, 2002, 270 pp.
- Zola, Émile, *El vientre de París*, Biblioteca EDAF, Madrid, 1964, 471 pp.
- Zola, Émile, *Germinal*, Ediciones Akal, Madrid, 2017, 558 pp.
- Zola, Émile, *Germinal*, Ediciones B, Barcelona, 1994, 671 pp.
- Zola, Émile, *Naná*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, 517 pp.
- Zola, Émile, "Prólogo a la Segunda Edición" en Zola, Émile, Thérèse Raquin. Consultado en Ciudad Seva: <<http://ciudadseva.com/texto/therese-raquin-prologo-a-la-segunda-edicion/>>
- Zubiaurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 436 pp.