

De modernidades periféricas: feudalidade e favor em artes de la “*Belle Époque*” chilena

[On peripheral modernities: feudality and favor in arts on the Chilean “*Belle Époque*”

Mónica González García¹

RESUMO • Neste artigo utilizo “As ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, para estudar a sobrevivência da feudalidade e o favor, herdados do colonialismo ibérico, na “*Belle Époque*” chilena. No período, as desigualdades sociais adquiriram proporções hipertróficas pelo capital que as elites locais receberam da sua incursão na mineração do carvão e na exploração do salitre – a última como resultado da Guerra do Pacífico (1879-1883). Examinando as discrepâncias da modernidade periférica chilena do fim do século XIX e começo do XX em três obras “bellespoquistas”: o conto “El rey burgués” (1888), de Rubén Darío, o filme *Julio comienza en Julio* (1979), com roteiro de Silvio Caiozzi e Gustavo Frías, e a coleção de contos *Sub terra* (1904), de Baldomero Lillo.

• **PALAVRAS-CHAVE** • Roberto Schwarz; periferia; feudalidade; favor; *Belle Époque* chilena. • **ABSTRACT** • In this work I use

the essay “Misplaced Ideas: Literature and Society in Late-Nineteenth Century Brazil”, by Roberto Schwarz, to study the survival of feudality and favor inherited from the Iberian Colonialism, during the Chilean “*Belle Époque*”. At this period, social inequalities acquired hypertrophic proportions due to the capital local elites received for their incursion in coal mining and saltpeter exploration – this last one as a result of the Pacific War (1879-1883). I examine the discrepancies showed by the Chilean peripheral modernity at the end of the 19th century and the beginning of the 20th, in three works: the short story “El rey burgués” (1888), by Ruben Darío, the film *Julio comienza en Julio* (1979), with a script by Silvio Caiozzi and Gustavo Frías, and the short story collection *Sub terra* (1904), by Baldomero Lillo.

• **KEYWORDS** • Roberto Schwarz; periphery; feudality; favor; Chilean Belle Époque.

Recebido em 1^a de março de 2019

Aprovado em 15 de outubro de 2019

GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica. De modernidades periféricas: feudalidade e favor em artes de la “*Belle Époque*” chilena. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 74, p. 197-214, dez. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi74p197-214>

¹ Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUCV, Valparaíso, Chile).

I

En “As ideias fora do lugar”, Roberto Schwarz describe en los siguientes términos los hondos efectos de la producción agrícola esclavista en las estructuras sociales brasileñas:

Esquemalizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um grande. (SCHWARZ, 2012, p. 16).

Pese a tratarse de una institución que escapa a los principios modernos del trabajo libre, el sistema esclavista, recuerda el crítico, se basa en la premisa capitalista del lucro, razón por la cual los intereses de sus defensores decimonónicos no distaban de aquellos de la burguesía emergente, cuyo lucro comenzaba a deducirse de la menos costosa y más eficiente fuerza laboral asalariada. Y acaso porque a América Latina los primeros ensayos económicos que la insertaron en el orden occidental llegaron junto a la estricta jerarquía social impuesta por monarquías ibéricas y dogmas religiosos, entre los efectos de la agricultura esclavista se cuenta el que los desiguales patrones de relacionamiento de ella derivados no acabaran con la abolición de la esclavitud ni con el fin del colonialismo. Una burguesía en buena parte nacida de la propia clase terrateniente no podía sino reproducir sus seculares modos de sociabilidad en las interacciones surgidas de la producción moderna.

Lo expuesto contribuye a explicar que una república que busca construir una sociedad moderna sobre la jerarquía vertical legada por la era colonial, sea una falacia recurrente en las Américas. Aunque en la hispana se dio temprano el debate sobre el vínculo legal de los nativos con la corona española, quienes debido a los alegatos de Bartolomé de las Casas pasaron a ser súbditos del rey, es importante recordar que en la práctica esta regulación, determinada tras la Controversia de Valladolid (1550-1551), no significó que fueran dispensados del trabajo forzado. La

mita y la encomienda fueron fórmulas mediante las cuales los nuevos dueños de la tierra sometieron laboralmente a los nativos para su lucro y el del rey. Sylvia Wynter (2017, p. 29) especifica que los teólogos de la corona adoptaron la concepción aristotélica de la esclavitud basada en la no-homogeneidad de las especies humanas para determinar que los nativos, “pese a ser vasallos libres de la corona, debían mantenerse bajo el pupilaje o tutelaje de los españoles, tal como los niños están bajo el de sus padres” (WYNTER, 2017, p. 30). Sintomático resulta también el corolario adicional de no-homogeneidad articulado por Las Casas para evitar el letal trabajo nativo en las minas sin mermar las arcas reales, es decir, su propuesta de 1531 de importar esclavos africanos de manera temporal². La consecuente pirámide socio-económica del mundo colonial hispano, en principio distinguible según la raza de sus habitantes, fue con los años hibridando estratos y agregando europeos en las capas inferiores a las de los dueños de la tierra. Pero en la medida que los últimos traspasaron sus posesiones, el monopolio de la tierra – en muchos casos inalterado hasta algunas reformas agrarias del siglo XX – auspició la reproducción de modos de relacionamiento que, como los títulos de propiedad, derivaban de un universo colonial y que, siguiendo a Schwarz, también podían identificarse según los arbitrarios enlaces del favor.

En consecuencia, podemos reformular la frase inicial del párrafo anterior citando lo que José Carlos Mariátegui (2002, p. 49) afirmara en 1928: “Sobre una economía semifeudal no pueden prosperar ni funcionar instituciones democráticas y liberales”. Pero antes de detenernos en Mariátegui, vayamos más atrás. A pocas décadas de la independencia, los chilenos Francisco Bilbao y Santiago Arcos discutían ideas similares. En “Sociabilidad chilena”, ensayo de 1844, Bilbao criticaba el legado “medieval” de la colonización española en el Chile republicano identificable en la feudalidad y el catolicismo. Allí señalaba que no era raro que si la propia España se “afirma[ba] en sus castillos y sus claustros para resistir el torrente del mundo que [en Europa] se desplomaba” (BILBAO, 2007, p. 154) con la Ilustración, fuerzas similares obstruyeran los beneficios que la revolución independentista buscaba extender a los nuevos ciudadanos chilenos – beneficios que debían partir por la universalización de educación y propiedad (BILBAO, 2007, p. 172). En el Chile colonial, la feudalidad medieval se había traducido en el régimen monopólico y autoritario de la tierra localmente denominado “inquilinaje”, y cuyas secuelas republicanas incluían la subordinación de las autoridades administrativas a su dueño. “El criado o siervo, no puede defender su derecho”, dice Bilbao porque, “si lo defiende... comete un atentado, una rebelión. ¿Cómo podría perseguir a su amo ante la justicia? El juez no comprende semejante petición. El testimonio del pobre no vale” (BILBAO, 2007, p. 160). La fuerza

2 En una carta al rey escrita desde Santo Domingo, Las Casas señala: “El remedio de los cristianos es este muy cierto: que S.M. tenga por bien de prestar a cada una destas islas quinientos o seiscientos negros, o los que pareciere que al presente bastaren para que se distribuyan por los vecinos que hoy no tienen otra cosa sino indios, e que se los fien por tres años apotecados los negros a la mesma vida; que al cabo de dicho tiempo sera S.M. pagado e terná poblada su tierra e habrán crecido mucho sus rentas así por el oro que se sacare de las minas como por las aduanas e almojarifazgos e otros intereses que mucho crecerán” (apud PÉREZ DE LA CRUZ, 2000, p. 136).

mancomunada del hábito, la religión y los gobiernos conservadores de las primeras décadas independientes permitieron que el patrón, cabeza de lo que Bilbao llama “feudalismo chileno”, se comportara como un soberano cuyo despotismo siguió regulando el entramado económico, administrativo y social de la República:

El pobre necesita que comer y busca trabajo. El trabajo no puede venir sino del que tiene industria o capital. La industria o capital son las tierras: luego los hacendados son los dueños del trabajo, de aumentar o disminuir el salario. La riqueza o regalía puede pasar algún tiempo sin el trabajo del pobre. Pero el hambre no admite espera: luego el rico es dueño de fijar las condiciones del salario: he aquí el despotismo feudal. (BILBAO, 2007, p. 160).

Por su parte, Arcos coincidía en que el inquilinaje volvía imposible la promesa republicana de igualdad ante la ley. Y tal verticalidad se manifestaba desde la presidencia, según le dice a Bilbao en 1852: “nuestro Gobierno no quiere tan solo mandar sin que lo incomoden [...]; quiere más, quiere satisfacer sus caprichos, quiere que le paguen [...] los malos ratos que le han hecho pasar” (ARCOS, 1852, p. 1). Arcos habla de los atropellos injustificados contra opositores liberales que, como él, están presos sabiendo que “toda tentativa de fuga [sería] justificar la arbitrariedad”, “sabiendo lo inútil de toda queja, de todo reclamo”. Y especifica: “de estas arbitrariedades sin objeto pudiera citarle mil” (ARCOS, 1852, p. 2), situación que le hace preguntarse: “¿Podemos sin faltar al respeto que nos debemos a nosotros mismos, como hombres nacidos libres, [...] mirar con indiferencia la triste suerte de nuestro pobre país?” (ARCOS, 1852, p. 4). Y concluye:

Mientras dure el inquilinaje en las haciendas, mientras el peón sea esclavo en Chile como lo era el siervo en Europa en la Edad Media, mientras exista esa influencia omnímoda del patrón sobre las autoridades subalternas, influencia que castiga la pobreza con la esclavatura, no habrá reforma posible; no habrá gobierno sólidamente establecido. (ARCOS, 1852, p. 7).

De lo anterior se desprende la tutela, en este paradójico universo de feudalidad que caracterizó la república chilena del siglo XIX y buena parte del XX, del arbitrio y el favor surgidos del monopolio de la tierra y llevados, como dice Arcos, a esferas gubernamentales. Las palabras de Schwarz (2012, p. 18, subrayado del autor) para el caso brasileño – “Aí a novidade: adotadas as ideias e razões europeias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente ‘objetiva’, para o momento de arbitrio que é da natureza do favor” – cobrarán sentido para el hispanoamericano en el análisis de algunas obras bellepoquistas chilenas. Pero vamos antes a Mariátegui. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), adopta una mirada económica para evaluar la situación de los indígenas de su país, quienes, conformando cuatro quintos de la población nacional, experimentaban una marginalidad mayor que la sufrida durante la Colonia. Mariátegui (2002, p. 35) responsabiliza a la desigual distribución de la tierra, por lo cual “[c]ualquier intento de resolverla con medidas de administración o policía, con métodos de enseñanza o con obras de caridad,

constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los ‘gamonales’”. Pese a que su texto dista unos ochenta años de los dichos de Bilbao, es interesante constatar la recurrencia al concepto “feudalidad” para describir las relaciones emanadas del monopolio de la tierra. Para ilustrar la omnipotencia terrateniente, el peruano explica:

El “gamonalismo” invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. El trabajo gratuito, y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio. El juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, están enfeudados a la gran propiedad. (MARIÁTEGUI, 2002, p. 35).

Es posible hacer dialogar lo que señala Mariátegui respecto del Perú gamonalista, cuya economía, en su opinión, distaba mucho de la eficiencia probada de la agricultura incaica y la prometida por el capitalismo liberal, con algunas apreciaciones de Schwarz para el Brasil esclavista. Refiriéndose a los inicios de la colonización, el peruano dice que “[el] trabajo del agro, dentro de un régimen naturalmente feudal, hubiera hecho del indio un siervo vinculándolo a la tierra” (MARIÁTEGUI, 2002, p. 53), pero el trabajo de las minas hizo de él “un esclavo”. Por ello, uno de los primeros errores del colonialismo español fue el trabajo forzado de las mitas porque “arranc[ó] al indio de su suelo y de sus costumbres” y propició, por su mortandad, la adopción del “sistema más antisocial y primitivo de colonización: el de la importación de esclavos” (MARIÁTEGUI, 2002, p. 52). Extinguidos los yacimientos mineros y siguiendo el ejemplo portugués, los esclavos serían destinados a las plantaciones agrícolas, ocurriendo lo que Schwarz (2012, p. 14) comenta citando a F.H. Cardoso: “que ‘economia’ não se destina aqui [...] a fazer o trabalho no mínimo de tempo, mas num máximo”. La ineficiencia del colonialismo ibérico en estas formas incipientes de capitalismo se prolongaría por siglos y arrastraría a la república las paradojas de un extractivismo en muchos sentidos premoderno, mas inserto en una economía mundial. “Era inevitável”, dice Schwarz (2012, p. 13), “a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada”.

Habiendo señalado que en el mundo hispanoamericano la jerárquica distribución colonial de la tierra estableció una autoridad despótica que pervivió en las relaciones sociales hasta avanzada la historia republicana, a continuación analizo sus expresiones desde lo que Roberto Schwarz (2012, p. 27) llama “as idas e vindas de arbítrio e favor”. Con el estudio de obras pertenecientes a tres corrientes artísticas de diverso modo cuestionadoras de la sociedad, y basando mi reflexión en la premisa de Fredric Jameson (1982, p. 17) en torno a “the priority of the political interpretation of literary texts” que extiendo a obras no literarias, comento variaciones y representaciones de arbitrio y favor en lo que, en el disonante afrancesamiento de las élites de la época, llamo la “*Belle Époque* chilena”. Este es un período en que las desigualdades sociales adquirieron dimensiones hipertróficas debido al capital que las élites recibieron por su incursión en la minería del cobre y del salitre – esta última como resultado de la apropiación de territorios peruanos y bolivianos tras la

Guerra del Pacífico (1879-1883). En este contexto analizo el cuento “El rey burgués” publicado por Rubén Darío en *Azul...* (1888), su primera obra modernista; el film *Julio comienza en Julio* (1979), del director Silvio Caiozzi y el guionista Gustavo Frías, perteneciente a una etapa tardía del Nuevo Cine Chileno; y *Sub terra* (1904), obra realista social de Baldomero Lillo. A la luz de “As ideias fora do lugar”, me centro en fenómenos paralelos manifestados en espacios diversos: el traslado de la feudalidad terrateniente a la ciudad moderna en Darío, la fuerza del inquilinaje en una hacienda que busca modernizarse y secularizarse en Caiozzi y Frías, y la adopción de prácticas feudales en el asfixiante capitalismo minero de Lillo.

II

Cuando Rubén Darío llegó a Chile en 1886, la modernización urbana se había producido principalmente por la inyección económica del capital minero, contándose entre otros momentos: la explotación de plata en el Norte Chico, las primeras décadas del siglo; la extracción de carbón en el Bío Bío, desde 1850; la labor de Benjamín Vicuña Mackenna como intendente de Santiago, hacia 1870; y el salitre del Norte Grande, principal botín de la Guerra del Pacífico (1879-1883) contra Perú y Bolivia. Además de vías férreas para la exportación del mineral, esta actividad auspició, especialmente desde 1860, la construcción de paseos y palacios en las principales ciudades de entonces: Copiapó, Valparaíso y Santiago. En la capital, el “Barrio Dieciocho” o “Barrio París” recreó en sus manzanas la arquitectura de la metrópolis francesa, estimulando a las élites a dejar sus antiguos solares coloniales. Pero el tratamiento más riguroso provino del liberal Vicuña Mackenna (1873, p. 82), quien quiso convertir a Santiago en “una gran capital” con reformas sanitarias y arquitectónicas cuyo hito fue el Paseo Santa Lucía, el “más hermoso recinto de toda la América del Sud” (VICUÑA MACKENNA, 1873, p. 78). Además, afirmó que, “[e]ra una obra esencial de democracia” (VICUÑA MACKENNA, 1873, p. 90) porque se convertiría en “el paseo favorito de las clases medias”, o sea, “de las familias que no pueden tener siempre un carruaje a la puerta o que prefieran un ejercicio hijiénico i agradable al placer del lucimiento de un traje [...] en el Parque” (VICUÑA MACKENNA, 1873, p. 83). En busca de un entorno intelectual como el otrora animado por figuras como Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento³, el poeta nicaragüense halló un escenario extremadamente lujoso y mercantil que inevitablemente sintomatiza en su primera obra modernista, *Azul...* (publicado en Valparaíso, 1888)⁴. Concordamos con Ángel Rama en que el periodismo permite a

3 Su compatriota Juan José Cañas le recomendó a Darío viajar a Chile porque lo había visitado cuando numerosos intelectuales extranjeros trabajaban contratados por el gobierno para contribuir a organizar la vida cultural nacional.

4 Arturo Marasso (1954, p. 16) dice que el poeta “encuentra en Chile la amplitud de la literatura europea. Oye más de cerca el rumor del mundo. Ve cuadros, estatuas, bronce, porcelanas, joyas. Lee los grandes diarios recién llegados a la mesa de redacción, las obras científicas, las bellas revistas ilustradas, los libros que acaban de aparecer en Francia; hojea viejas ediciones españolas; no se le oculta nada”.

Darío incorporar el contexto socioeconómico en giros estilísticos modernos⁵, pero nos interesa más proponer que en dicha obra el poeta tiene la agudeza de capturar subjetividades hiperbólicas y temporalidades divergentes propias de una modernidad periférica en que la feudalidad del colonialismo coexiste con la mundanidad del capitalismo. Teniendo en cuenta que “hombre libre” descrito por Roberto Schwarz depende siempre del favor “de un grande”, analizamos la crítica rubendariana al despótico orden social del Chile finisecular a partir de la desigual disputa entre un poderoso y un poeta en el cuento “El rey burgués”.

Esta pieza ironiza el entorno material y la visión de mundo del patrón decimonónico, personaje híbrido de señor feudal y capitalista internacional que subsiste hasta avanzado el siglo XX. El título alegoriza la oximorónica superposición de órdenes sociohistóricos excluyentes: la monarquía, proveniente de una tradición europea premoderna intelectualmente vencida por la Ilustración – pero que en la América republicana persiste como inquilinaje, gamonalismo o feudalidad; y la burguesía, clase empresarial y financiera que en Chile surge poco después de la independencia con una extracción minera principalmente destinada al mercado internacional. El protagonista es un patriarca que con su poder adquisitivo busca, por un lado, reproducir la sofisticación de los escenarios cortesanos de los momentos más rutilantes de las monarquías europeas y, por otro, aglomerar en su entorno la cultura universal. “El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos” (DARÍO, 1970, p. 68), y que contaba además con “el salón griego, lleno de mármoles: diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¿cuántos salones?”, por todos los cuales “Mecenas se paseaba... con la cara inundada de cierta majestad” (DARÍO, 1970, p. 69, 70). El anhelo de acumulación abrazado por el monarca para no dejar dudas sobre su gusto europeo, es expresado por Darío en la enumeración vertiginosa de elementos ornamentales que invade al menos cinco de los seis fragmentos que componen el cuento y que nos sugiere una intención crítica que denomino “estética de la aglomeración”. Un ejemplo de ella es el extenso párrafo que abre uno de los segmentos, en el que hay apenas un punto en contraste con un sinnúmero de comas y punto y comas:

¡japonerías! ¡Chinerías!, por lujo y nada más. Bien podía darse el placer de un salón digno del gusto de un Goncourt y de los millones de un Crespo; quimeras de bronce con las fauces abiertas y las colas enroscadas, en grupos fantásticos y maravillosos; lacas de Kioto con incrustaciones de hojas y ramas de una flora monstruosa y animales de una fauna desconocida; mariposas de raros abanicos junto a las paredes; peces y gallos de colores; máscaras de gestos infernales y con ojos como si fuesen vivos; partesanas

5 En *Rubén Darío y el modernismo*, Rama busca superar las corrientes críticas que interpretaban parcialmente la obra del nicaragüense, ya fuera subrayando solo sus logros formales o desmereciendo estos debido a su supuesto escapismo. Rama compara su aporte a la poesía continental a la renovación temática de Andrés Bello y afirma que su modernismo acoge las circunstancias socioeconómicas del capitalismo finisecular mediante “dinámicas estilísticas epocales” que no solo “pertenecen al nuevo mercado” sino que son “formas de penetrarlo y dominarlo” (RAMA, 1970, p. 77).

de hojas antiquísimas y empuñaduras con dragones devorando flores de loto; y en conchas de huevo, túnicas de seda amarilla, como tejidas con hilos de araña, sembradas de garzas rojas y de verdes matas de arroz; y tiboires, porcelanas de muchos siglos, de aquellas en que hay guerreros tártaros con una piel que les cubre hasta los riñones, y que llevan arcos estirados y manojos de flechas. (DARÍO, 1970, p. 69).

Si se considera lo afirmado por el crítico Armando Donoso respecto a que el monarca de Darío se inspira en su propio patrón Eduardo McClure – director del diario *La Época* donde el nicaragüense trabajó⁶ –, podemos sugerir que “El rey burgués” es una parodia mordaz de las varias versiones de patriarca que el nicaragüense conoció en Chile, todos ellos poderosos, ricos, orgullosos y cuyas actividades se dividían entre el latifundio, los yacimientos, la bolsa y los periódicos. El anhelo patriarcal de acumulación, irónicamente representado por Darío, deriva de lo que, adaptando el uso del concepto psicoanalítico en *The Political Unconscious* de Jameson, llamo “inconsciente subalterno” y que explico como la expresión hipertrófica del deseo de ser europeo en un contexto demográfica, arquitectónica y económicamente divergente del Viejo Mundo – y que inevitablemente frustra el deseo aunque se habite el “Barrio París”⁷. De allí que al pasearse por sus salones, Mecenas manifieste apenas “cierta majestad” pues la aglomeración nunca es suficiente para alcanzar el modelo europeo. No extraña que, como dice Stuart Hall (2010, p. 409) sobre las élites creadas por el colonialismo, “la gente siempre es más victoriana cuando está tomando té en el Himalaya que cuando está tomando té en Leamington”. Tampoco extraña que, junto con la desproporcionada acumulación de objetos, el deseo busque ser satisfecho con la mantención del despotismo feudal que, abalado por el dinero y una subjetividad entendida como europea, también funciona como potestad absoluta para juzgar las artes. Así, el “Buen gusto” (DARÍO, 1970, p. 68) y el “Refinamiento” del patriarca son, como sugiere la dogmática puntuación, incuestionables tras décadas de dirigir el país con la verticalidad exhibida a los peones de la hacienda:

6 Juan Loveluck (1970, p. 25) explica que “El rey burgués” es una “sátira, según dice Armando Donoso, corroborada por el propio Darío, contra el director de *La Época*, Eduardo MacClure”. Otra fuente posible para el monarca dariano es la amistad con Pedro Balmaceda Toro, hijo del presidente, cuya vida y obra “estuvo rodeada de un aura de decadente belleza, propia del simbolismo que lo inspiró: amaba los libros clásicos y las revistas francesas, *Nouvelle Revue* y la *Revue de deux mondes*, las obras de arte originales, la seda y los biombos chinos así como la lengua griega y sus diosas; había leído la crítica de Gautier, Musset y Saint Victor; conocía en detalle la pintura francesa, sin haber estado jamás en Francia; su músico predilecto era Chopin”. En “Pedro Balmaceda Toro” del sitio *Memoria chilena*.

7 Este hiperbólico patrón decimonónico de consumo de textiles ingleses, suntuarios franceses, chinerías y japonerías cumplió la función de reforzar en los grupos conosureños esa *esquiva identidad moderno europea*, cuestionada a cada momento por la disonancia del entorno y por la propia hibridez racial. El sobreconsumo y la hipereuropeización son compensaciones sintomáticas de la carencia que exponen, en su desarrollo hipertrófico, la naturaleza subalterna del gesto.

A más de los cisnes, [el rey] tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino; y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas. Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras y del modo lamido en artes; alma sublime amante de la lija y de la ortografía. (DARÍO, 1970, p. 68).

Es la premisa del conflicto pues un poeta hambriento llega a desafiar, con su genio espontáneo, la estudiada pose artística e intelectual del monarca capitalista: “¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor! El arte no viste pantalones, ni habla burgués, ni pone los puntos en todas las íes” (DARÍO, 1970, p. 71). Pero “en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín” (DARÍO, 1970, p. 67-68), y además dominada por el juicio soberano del patrón, el talento creador es ignorado o asfixiado. El poeta se subordina dejando de lado su verso natural, reproduciendo una música mecánica y convirtiéndose en una entretención más de los jardines feudales: “Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca. Haréis sonar una caja de música que toca valsos, cuadrillas y galopas, como no preferiréis moriros de hambre. Pieza de música por pedazo de pan” (DARÍO, 1970, p. 72).

La consecuente muerte del poeta traduce la denuncia de Darío por códigos estéticos arbitrarios derivados de la intromisión de la feudalidad en el trabajo y las artes modernas, y por los hipertróficos hábitos de consumo de élites acumuladoras de suntuarios y perpetuadoras de la miseria de sus subordinados – como elabora en el relato “El fardo”, también incluido en *Azul...* Entendemos la estética de la aglomeración de “El rey burgués” como una subversiva crítica a la modernidad periférica chilena mediante el reflejo de una subjetividad de clase que busca, con su consumo hipertrófico, aproximarse al evasivo horizonte identitario impuesto por Europa. El oxímoron del título tal vez busca sugerir la torcida continuidad implícita entre órdenes que se tocan en un horizonte de adquisición siempre esquivo porque “o lucro como prioridad subjetiva é comum às formas antiquadas do capital e às mais modernas” (SCHWARZ, 2012, p. 14). La anhelada temporalidad europea insinuada por Darío es comentada y refutada en el eterno retorno de la feudalidad propuesto por el film *Julio comienza en Julio*.

III

El poder económico del rey burgués para apatronar el arte, cosificar personas y aglomerar el tiempo de la modernidad se observa en el patriarca Julio García del Castaño, personaje del film *Julio comienza en Julio* (1979) que guarda parentesco con la figura ficcionalizada por Darío. Dirigida por Silvio Caiozzi y basada en el guión escrito con Gustavo Frías, la obra comenzó a ser filmada en 1976, en Chile, poco después de iniciada la dictadura de Augusto Pinochet. Criticando indirectamente el autoritarismo contemporáneo, el film se sitúa en 1917 y trata sobre la perpetuación de la tradición patriarcal, la secularización de las oligarquías y los acomodados de

la feudalidad chilena en la segunda década del siglo XX – temas entretejidos en la historia de iniciación sexual del heredero, también llamado Julio, por sus quince años. Y aunque la representación del poder patriarcal requería la presencia de la institución militar (ver: SCHWARZ, 2012, p. 14), el director explica que la idea de incluirla fue desechada: “Está la Iglesia, los políticos, pero falta el militar, que era uno de los poderes que el latifundista usaba, y lo sacamos porque sabíamos que si lo poníamos, sencillamente no podía hacerse la película” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 6).

La historia comienza con un simbólico paneo nocturno por una serie de retratos de los antepasados de los García del Castaño: “gruesas matronas inexpressivas, señores de barba con bigotes encolados y patillas grises, elegantes mujeres” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 11), dice el guión para indicar luego que, junto a la música, se escucha la respiración agónica de la madre del patriarca y el rezo de las monjas que velan sus últimos días. Una tradición en el ocaso y que podría incluso extinguirse con la muerte de la matriarca, es, en parte, perpetuada por don Julio según veremos al comentar la principal línea argumental. Frías y Caiozzi alegorizan lo que describí como “inconsciente subalterno” en el decorado del comedor, cuarto donde el patriarca acumula ansiosamente la temporalidad europea con la mantención de un “aparador de los relojes” que ofrecen la hora exacta de las metrópolis modernas. En el cumpleaños número quince del descendiente, día en que el “hijo deja de ser niño y pasa a ser un hombre” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 57), don Julio lo cita al comedor y, contemplando el aparador, declara con solemnidad: “¿Sabías que naciste a mediodía? O sea eran las seis en París, las ocho en San Petersburgo, la una en Buenos Aires”. Con Schwarz (2012, p. 19) podemos señalar al respecto que “[a] novidade no caso não está no carácter ornamental de saber e cultura, que é da tradição colonial e ibérica; está na dissonância propriamente incrível que ocasionam o saber e a cultura de tipo “moderno” quando postos neste contexto”⁸.

La imposibilidad del patriarca latinoamericano de habitar la temporalidad europea es alegorizada desde el título, el cual sugiere un tiempo que se mueve en espiral, pues la iniciación sexual del heredero significa el aprendizaje de una masculinidad feudal destinada a repetir en el hijo el hábito del padre para perpetuar el orden social. La iniciación del “patroncito” es programada para su fiesta de cumpleaños, a la que asisten los hombres de la familia y las mujeres del burdel de Doña Elisa. Pero el plan se complica porque la consumación del encuentro ocurre fuera del tiempo patriarcal de Don Julio y del espacio capitalista del burdel, sin mediación ni de autoridad ni dinero. Julito se enamora de María, la prostituta que lo inicia, sentimiento que coloca en riesgo la tradición. Cuando María le pide explicaciones sobre el dinero y el rosario que le deja en su cabaña (este último un regalo de su abuela para su futura esposa), él le dice: “¿Sabes lo que podrías hacer con esa plata? Podrías dejar de trabajar”, y agrega: “Nos podríamos ir a vivir juntos a un lugar” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 131, p. 132). María rechaza el dinero

8 Esta escena recuerda también lo que Hall (2010, p. 76) dice respecto a los efectos del colonialismo en “las Pequeñas Inglaterra, las Pequeñas España, las Pequeñas Francia”. Aunque Hall piensa en el Caribe, su reflexión aplica a lo que describo como “*Belle Époque* chilena”: “uno tiene la sensación de que el pueblo caribeño constantemente está inclinándose hacia delante, casi a punto de caerse, esforzándose por alcanzar otro lugar”.

y con un sacerdote envía el rosario al hogar patronal. Cuando interrogado al respecto el hijo guarda silencio, el padre inicia las verdaderas lecciones de masculinidad feudal. La primera tiene lugar cuando una empleada les lleva una merienda: Don Julio le da un manotazo a los objetos y le dice a la mujer: “¡Saca estas mugres de aquí!” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, 156), y mirando al hijo: “¡Así hay que tratar a estas chinas Julio! ¡Chinas! ¿Entiendes?” Pero la lección definitiva ocurre con la ayuda de Doña Elisa, quien llama al joven al burdel. Allí lo hace pasar a su dormitorio, levanta un cuadro de la pared y le pide que observe por un orificio, diciendo: “Perdone don Julito, usted sabe quién manda” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 160). El aprendizaje de los protocolos de clase se consume cuando Don Julio le enrostra al hijo la omnipotencia del padre y la crudeza de la costumbre haciéndolo testigo de su propio uso de los servicios de María. El guión concluye: “Julito galopa y sus espuelas hieren los flancos del caballo. No para de gritar y llorar” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 161).

Y mientras Julito aprende a conservar la pirámide social, el abogado Torres acomoda sus principios para escalarla con la ayuda de don Julio. Cuando este le pide asesoría para recuperar ilegalmente las tierras que su abuela donara a la Iglesia, Torres replica: “para eso no necesitas un abogado” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 24). Don Julio es tajante: “Lo que yo quiero, Torres, es que usted retire de la Notaría, todos los documentos que digan relación con tales límites de la hacienda”; y persuasivo: “Tú y yo podemos hacer una excelente yunta...tú me ayudas, yo te ayudo”. El favor del grande es solicitado en la fiesta de cumpleaños de Julito, cuando, entre copas, Torres anuncia su campaña política y le pide el voto a otro patriarca: “Oiga, supongo que usted va a apoyar mi candidatura” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 66). En lugar de responderle a Torres, aquel mira a don Julio y dice: “¡Oye! ¡Julio!... ¿Vamos a apoyar la candidatura de este hombre?”, pero don Julio no responde y Torres se desespera: “Oye... ¿Qué significa? Tienes que apoyarme...” Entonces el patriarca accede a concederle su favor y el de su círculo: “Sí, hombre, te vamos a apoyar” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 67). Ya conseguido el escaño de diputado, Torres cumple con otorgar los créditos a don Julio, quien está de viaje: “Lo único que empaña el brillo de este día, es la ausencia del verdadero artífice de este triunfo Julio García del Castaño” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 102). Estos intercambios evidencian que “[o] favor [...] pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais” (SCHWARZ, 2012, p. 17).

Otro subordinado de don Julio es Maturana, un poeta y erudito que trabaja como tutor de “don Julito”. Su lugar ante el patrón es representado en su primera aparición, cuando, persiguiendo una mariposa, cae justo frente a don Julio, quien se acerca a caballo. Su mirada severa obliga a Maturana a explicarse: “Era una ‘alicensa’, señor, una mariposa muy extraña en esta época del año” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 16). Pero el conocimiento del empleado es motivo de burla para don Julio, quien se aleja gritando: “Maturana... por allá anda su mariposita” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 17). Su posición es ilustrada también durante la fiesta de cumpleaños, a la que Maturana, por carecer de propiedades, no es invitado. Borrachos, los patriarcas deciden sacarlo de la cama para que los entretenga con una clase: “Pero, clases de qué, señor?” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 70), pregunta confundido, “¡De lo que se le ocurra, hombre!”, responde un invitado. Maturana no entiende la demanda y los borrachos pierden la paciencia: “No sirve para nada...” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 71),

dice uno mientras Torres lo condena “a volar, como si fuera una paloma”. Entre todos lo llevan a la puerta y lo lanzan hacia afuera, cerrando la puerta tras ellos. Cansado de las humillaciones, el poeta decide huir de la feudalidad de don Julio y entrar en el capitalismo de la prensa trabajando como periodista. Cuando el patrón regresa de un viaje, Maturana galopa eufórico por los jardines del palacio para anunciar la entrada del carruaje: “¡Atención todos!... salgan vasallos, ¡vayan a atender a su rey, que llegó ahí!” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 138). En el último intercambio con don Julio, el poeta murmura: “Castaño, García del Castaño... estos son unos gitanos, gitanos eso es lo que son, hace trescientos años estaban en las Cuevas de Granada” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 142), pero aquel le dice: “Se está pasando de la raya, Maturana, ¡yo tengo muy poca paciencia!” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 143), y este replica: “No me amenace, señor, yo soy periodista!” Maturana no escucha, pero un peón se ofrece para “darle una lección” al poeta-profesor. Y si seguimos la experiencia de Darío en los diarios chilenos, es necesario deducir que, si el periódico también es propiedad del patrón, Maturana en algún momento rendirá cuentas por desafiar a la autoridad.

Pero él no es el único poeta que en la película se enfrenta al poder patronal. Está también el payador Juan Merejo, peón que improvisa versos en toda circunstancia, por lo cual el patrón recomienda: “Yo no necesito poetas, Juan, necesito gente de trabajo” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 15). El discurso de igualdad ante la ley y el trabajo (SCHWARZ, 2012, p. 20), aunque solo efectivo en el papel, también media el vínculo entre don Julio y Merejo. Cuando el patrón le dice que debe correr los cercos de la hacienda porque los curas desperdician las tierras, Merejo, tras persignarse disimuladamente, afirma: “lo mismo digo yo, pa’ qué van a querer tierras los curas, si la tierra debe ser pa’ los que la trabajan, así como usted y como yo” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 16). El golpe de gracia al talento de Merejo ocurre en un duelo de paya con otro García del Castaño. Torres, juez de la disputa, advierte al oído del último: “Lleva dos de López y tres de Góngora, ¡cuidado!” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 110). Pero cuando Merejo deja el lugar, renunciando además a sus octosílabos espontáneos, Torres no duda: “Bueno, entonces doy por vencedor a Aurelio García del Castaño” (CAIOZZI; FRÍAS, 2008, p. 110). El silenciamiento de Merejo producto de la arbitrariedad que regula el lazo entre el clan familiar y sus subordinados, sugiere que el espacio rural en vías de secularización sigue reproduciendo, a un siglo de la independencia, la desigualdad ante la ley característica de la feudalidad denunciados por Bilbao y Arcos. En el comentario de los cuentos de *Sub terra* veremos las formas en que ellos fueron incorporados a las relaciones asalariadas de la mina.

IV

Baldomero Lillo conoció la vida minera de fines del siglo XIX porque nació en Lota, ciudad austral cuya actividad principal fue la extracción de carbón entre 1840 y 1997, año de cierre de las minas. Su padre José Nazario, quien participó sin éxito en el *gold rush* de California, regresó a Chile buscando nuevas aventuras mineras y arrastrando a su familia a los yacimientos carboníferos de Lebu y Lota. Según Raúl Silva Castro (1968, p. 8), José Nazario acostumbraba llevar a sus hijos a las galerías subterráneas, las

que se adentraban por debajo del océano porque “seguían hallándose vetas del carbón fósil”. Aunque desde la independencia hubo iniciativas británicas para examinar los yacimientos de la zona, el auge comenzó con su compra por el chileno Matías Cousiño y el inglés Tomás Bland Garland en 1852. Leonardo Mazzei de Grazia (1997, p. 137) explica que, aunque las extracciones de plata, cobre y salitre eran dominadas por empresarios ingleses y estadounidenses, la calidad del carbón extraído no era competitiva, razón por la cual el rubro quedó abierto al capital nacional. Además, la empresa “no requería de grandes capitales” porque “las adquisiciones de terrenos se hacían a pequeños propietarios, principalmente indígenas, en condiciones muy ventajosas” (MAZZEI DE GRAZIA, 1997, p. 142) – muchos de quienes entraban a la faena como mineros. Entre los frutos del carbón se cuenta la construcción, a partir de 1870, de uno de los palacios más suntuosos del “Barrio París” de Santiago, el “Palacio Cousiño”; del edificio de los Cousiño en Lota Alto; y del parque “Isidora Cousiño” en el mismo lugar, descrito por Astorquiza y Galleguillos como una “gigantesca mansión de las flores” (MAZZEI DE GRAZIA, 1997, p. 159). No extraña que “[l]a sociedad del carbón se estructur[ara] en forma fuertemente jerarquizada”, como dice Mazzei (1997, p. 160), quien cita un testimonio de 1864 sobre Lota Alto: “Las casas han sido edificadas sobre una plataforma artificial y [poseen] cuatro frentes” en los que “hay dos [...] torreones” de “aspecto grave e imponente, asemejándose en algo a aquellos castillos feudales de la Edad Media”. Los “castillos” estaban a poca distancia de las habitaciones de Lota Bajo, donde “la vida transcurría en medio de la miseria, la insalubridad, la promiscuidad y el hacinamiento” (MAZZEI DE GRAZIA, 1997, p. 160).

Este último es el escenario de *Sub terra*, por cuyas páginas desfilan, en palabras de Silva Castro (1968, p. 16), “inválidos, huérfanos y viudas, miembros todos del ejército de un trabajo brutal y agotador”. Pero como muchos críticos de la época, Silva Castro dudaba de la crudeza del retrato de Lillo, explicando que “la queja por el esfuerzo físico”, frecuente en la literatura chilena, “nac[er] ... en seres que carecen de la potencia muscular adecuada”. Junto al inapropiado comentario que alude a la delgadez del escritor, el crítico cita a Pedro N. Cruz, para quien los cuentos de mineros buenos y patrones crueles le hacían “sentir cierto airecillo socialista” (apud SILVA CASTRO, 1968, p. 20). La publicación del libro en 1904 resultó del premio que Lillo obtuviera el año anterior por el cuento “Juan Fariña”. Esta historia de venganza ganó el primer lugar en un certamen de la *Revista Católica* acaso por influjo de la reciente encíclica *Rerum Novarum* (1891), donde el papa León XIII diagnostica que “los aumentos recientes de la industria” (1931, p. 17) estaban derivando en “haberse acumulado las riquezas en unos pocos y empobrecido la multitud”. Tales extremos son ilustrados en “El pago”, cuento en cuyo inicio el protagonista Pedro María realiza una fatigosa labor:

Apoyado en el codo, con el cuello doblado, golpeaba sin descanso, y a cada golpe el agua de la cortadura le azotaba el rostro con gruesas gotas que herían sus pupilas como martillazos. Deteniase entonces por un momento para desaguar el surco y empuñaba de nuevo la piqueta sin cuidarse de la fatiga que engarrotaba sus músculos, del ambiente irrespirable de aquel agujero, ni del lodo en que se hundía su cuerpo, acosado por una idea fija, obstinada, de extraer ese día, el último de la quincena, el mayor número posible de carretillas. (LILLO, 1973, p. 54).

El objetivo de la obstinación era ganar un poco más de dinero para evitar que su mujer e hijos se acostaran sin comer. El narrador explica que “en ese apartado lugarejo no existía otra tienda de provisiones que la de la Compañía, en donde todos estaban obligados a comprar mediante vales o fichas al portador” (LILLO, 1973, p. 57). Pero el escaso salario, la necesidad de víveres y el daño ocasionado a las herramientas aumentaba sistemáticamente una deuda que los mineros nunca podían pagar, ni llevando al extremo sus fuerzas físicas – de treinta y cinco años, Pedro María parecía de cincuenta debido a “su rostro demacrado, sus ojos hundidos y su barba y su cabello entrecanos” (LILLO, 1973, p. 58). La deuda era un arma de sometimiento pues los mineros acababan trabajando gratis para la compañía, y esta, con la amenaza denunciarlos a las autoridades, hacía parecer como un favor la posibilidad de devolver el dinero supuestamente adeudado. Cuando al día siguiente Pedro María fue a cobrar su sueldo, el capataz le dijo: “Tienes diez pesos de multa por cinco fallas y se te han descontado doce carretillas que tenían tosca. Debes, por consiguiente, tres pesos al despacho” (LILLO, 1973, p. 64). La sentencia es inapelable, al igual que la posibilidad de cuestionar el deterioro de las herramientas. Pero, como él, “todos los que se acercaban a [la ventanilla de pago] se separaban... con rostro pálido y convulso, los puños apretados, mascullando maldiciones y juramentos” (LILLO, 1973, p. 65). Demasiado abrumado para regresar a casa, el minero se recuesta en el suelo y, vencido por el cansancio, sueña su toma de conciencia. Al atacar una veta de carbón, encuentra en su lugar “una masa rojiza, blanda, gelatinosa” que en realidad “e[s] el sudor, la sangre y las lágrimas vertidas por las generaciones de mineros, sus antepasados, en los corredores de la mina” (LILLO, 1973, p. 66). Luego ve una cascada dorada que sale de la piedra y hace brotar a su paso “palacios y moradas espléndidas en cuyas estancias resplandecientes como el día, innumerables parejas se entrelaza[n] al acompasado son de voluptuosas danzas” (LILLO, 1973, p. 66). Pero las fiestas adquieren ribetes terroríficos: “Los diamantes que brilla[n] en los cabellos y gargantas de las mujeres... r[ueda]n como lágrimas”, “[l]os rubíes deja[n] al caer manchas sangrientas” y “las paredes, las escalinatas, los bronce y los mármoles [...] toma[n] un tinte rojo [...] de sangre coagulada”. La alegórica pesadilla concluye con la destrucción de “esos templos de la fortuna y del placer”, quedando apenas “una mucedumbre de viejos, de jóvenes y niños tiznados y sucios” (LILLO, 1973, p. 66-67).

Los palacios del carbón retratados por Lillo recuerdan el habitado por el monarca capitalista de Darío. De hecho, para Silva Castro (1968, p. 17), el sueño de Pedro María tiene una marcada influencia del *Azul*... identificable en dos instancias: “la descripción de la gruta llena de pedrerías, en *El Rubí* [sic], y [...] el sueño de la tigresa cuando le matan al tigre, en el poema *Estival*”. Aunque el modernismo rubendariano fue repetidamente tildado de escapista, su posible influencia en la prosa de Lillo, pionero del realismo social en Chile, insinúa una coincidencia en la fuente de inspiración: las élites bellepoquistas chilenas. Lillo, no obstante, dedicó casi todas las piezas de *Sub terra* a retratar uno de los lados más oscuros de esa grotesca Belle Époque: las condiciones de trabajo y vida creadas por la feudal minería chilena. Y como sugiere la última imagen de “El pago”, no solo jóvenes sino también niños y viejos debían sudar sus vales y fichas al portador en los túneles del carbón. Lillo muestra el infantil inicio del minero en “La compuerta número 12” y el ocaso de su labor en

“Los inválidos”. El primer cuento narra cómo la escasez obliga a los niños a descender a la mina. Con ocho años, Pablo debe ayudar a alimentar a los seis de su hogar trabajando como portero en un túnel. Al llegar frente al capataz, el narrador señala: “su corazón endurecido por el espectáculo diario de tantas miserias, experimentó una piadosa sacudida a la vista de aquel pequeñuelo arrancado a sus juegos infantiles y condenado... a languidecer miserablemente en las húmedas galerías” (LILLO, 1973, p. 18). Y aunque pensando en su propia vida el padre se compadece del pequeño, asaltándole el “deseo imperioso de disputar su presa a ese monstruo insaciable, que arrancaba del regazo de las madres los hijos apenas crecidos para convertirlos en esos parias”, la miseria del hogar le convence que “[l]a mina no soltaba nunca al que había cojido” y que, “como eslabones nuevos que se sustituyen a los viejos [...], allí abajo los hijos sucedían a los padres” (LILLO, 1973, p. 24-25). A la súplica de Pablo por regresar a casa, el padre lo amarra a la compuerta y corre para no oír sus gritos. El narrador concluye que nada supera la prisión generacional del carbón porque el minero carece de “la esperanza que alienta y fortalece al prisionero: hallar al fin de la jornada una vida nueva, llena de sol, de aire y de libertad” (LILLO, 1973, p. 26).

“Los inválidos” compara el declive del minero con el de un caballo obligado por años a arrastrar carretillas al interior de la mina: “¡Qué cambio se había operado en el brioso bruto que ellos habían conocido! Aquello era solo un pingajo de carne nauseabunda” (LILLO, 1973, p. 7). El espectáculo angustia a los presentes, especialmente a los mayores, quienes dirigen su mirada hacia un minero respetado por su inteligencia, en espera de un discurso que recoja el sentir de todos: “¡Pobre viejo, te echan porque ya no sirves! Lo mismo nos pasa a todos. Allí abajo no se hace distinción entre el hombre y las bestias” (LILLO, 1973, p. 8). Su prédica busca, no obstante, infundir fuerza entre los compañeros de labor, por la cual afirma: “Si todos los oprimidos [...] marchásemos contra nuestros opresores, cuán presto quebrantaríamos el orgullo de los que hoy beben nuestra sangre” (LILLO, 1973, p. 9). Sin entender todas las palabras, un viejo que lo escucha visualiza una ola humana que, como “el océano que arrastra el grano de arena”, es capaz de convertir en “cenizas los palacios y los templos [...] donde el egoísmo y la soberbia han dictado las inicuas leyes que han hecho de la inmensa mayoría de los hombres seres semejantes a las bestias” (LILLO, 1973, p. 9). El mar como símbolo redentor, cuyo movimiento repetitivo puede ser interrumpido por tempestades de ira, se repite en “Juan Fariña”, cuento sobre un misterioso y fornido ciego que pide trabajo en una mina de carbón y que, por su productividad y respeto a los jefes, gana la enemistad de sus compañeros, “quienes no podían comprender que aquel ciego prefiriese los trabajos y miserias del minero a la vida libre y sin afanes del mendigo” (LILLO, 1973, p. 115). Por el contrario, cada madrugada Fariña

[...] se hallaba junto al pique listo para bajar y era siempre de los últimos en tomar el ascensor para regresar a su solitaria habitación en la falda de la colina.

Durante aquellas quince horas de ruda faena arrancaba del filón un número de vagonetas superior al *minimum* reglamentario. Aquello desconcertaba a los más esforzados barreteros, pues en aquel sitio el mineral era duro y consistente y el mejor de ellos jamás había alcanzado un éxito semejante. (LILLO, 1973, p. 116).

Especulaciones fantásticas se tejen a su alrededor, como que podía ver en la oscuridad o que era el mismo diablo “que vagaba de día y noche en las profundidades de la mina” (LILLO, 1973, p. 116). A un año de su llegada, algunos viejos recordaron una antigua tragedia desatada con la muerte de un minero en una explosión, en la que el hijo adolescente salió herido: “A consecuencia de aquella desgracia la mujer del infeliz y madre del niño perdió la razón, ignorándose en absoluto el destino del muchacho” (LILLO, 1973, p. 119). Luego el narrador advierte: “En la semana que precedió a la gran catástrofe, Fariña obtuvo la plaza de vigilante nocturno de aquella sección de la mina donde trabajaba” (LILLO, 1973, p. 119-120), una galería situada debajo del océano cuyos pilares eran constatemente vigilados por los ingenieros. El día en cuestión, “[e]l mar estaba agitado y tumultuoso y la resaca elevaba su ronca voz entre los arrecifes de la costa” (LILLO, 1973, p. 120). Fariña “cogió de un armario cierto [...] número de paquetes pequeños y cilíndricos”, y “con la calma y seguridad del que ejecuta una operación largo tiempo meditada, introdujo en cada uno de [los pilares] un cartucho de dinamita con su correspondiente guía” (LILLO, 1973, p. 121-122).

Segundos después una terrible explosión empujaba violentamente el aire y un enorme montón de maderos destrozados interceptó la galería. Por unos instantes se oyeron los chasquidos de la roca, seguidos de bruscos desprendimientos: primero trozos pequeños que rebotaban sordamente en la derribada mampostería, y luego después, como el tapón de una botella vacía sumergida en aguas profundas, cedió de un solo golpe la techumbre del túnel: lívidos relámpagos serpentearon un momento en la oscuridad y algo semejante al galope de pesados escuadrones resonó con pavoroso estruendo en los ámbitos de la mina. (LILLO, 1973, p. 122-123).

Mientras arriba “la tempestad [...] bramaba con furia”, abajo “[e]l mar llenaba toda la mina y subía por el pozo hasta quedar a cincuenta metros de los bordes de la excavación” (LILLO, 1973, p. 123-124). A diferencia del cuento de Darío y de la película de Cariozzi y Frías, “Juan Fariña”, como muchos de los cuentos de Lillo, busca darle al subordinado la justicia poética de una reivindicación que es la base de su protesta literaria ante las desigualdades extremas provocadas por esta versión de capitalismo minero. “La compuerta número 12” participa, en tanto, del padecimiento inevitable del más débil y la perpetuación generacional de la desproporción de clases que vemos en “El rey burgués” y *Julio comienza en Julio*. La “*Belle Époque* chilena” no por periférica resulta menos moderna pues, si seguimos a Trouillot, lo moderno nos viene de habitar “las caras escondidas de una modernidad necesaria para la hegemonía del Atlántico Norte” (TROUILLOT, 2017, p. 69). Se puede concluir que los disparatados patrones de consumo de las élites bellepoquistas chilenas y las exacerbadas desproporciones sociales por ellos generadas – asimetría sometida a diversas formas de juicio artístico en las obras comentadas – se deben al gran colapso que la modernidad experimenta en sus bordes o “caras escondidas”, “choque” que, como dice Schwarz (2012, p. 28), es “experimentado como inferioridade e vergonha nacional” y que en la exorbitante miseria de sus habitantes muestra el “desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo”.

SOBRE A AUTORA

MÓNICA GONZÁLEZ GARCÍA é professora associada do Instituto de Literatura e Ciências da Linguagem da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (PUCV), no Chile, e doutora em Linguagens e Literaturas Hispânicas pela Universidade da Califórnia, Berkeley.

E-mail: monica.gonzalez@pucv.cl

<https://orcid.org/0000-0002-0367-0689>

REFERÊNCIAS

- ARCOS, Santiago. Carta de Santiago Arcos a Francisco Bilbao. Mendoza: Imprenta de la L.L., 1852.
- BILBAO, Francisco. Sociabilidad chilena. In: BRAVO, José Alberto (Ed.). *El autor y la obra*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, p. 153-176.
- CAIOZZI, Silvio; FRÍAS, Gustavo. *Julio comienza en Julio*. Colección Guiones Cinematográficos Chilenos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor/Ocho Libros Editores/Cineteca Nacional, 2008.
- DARÍO, Rubén. El rey burgués. In: _____. *Azul...* Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1970.
- HALL, Stuart. Negociando identidades caribeñas. In: RESTREPO, Eduardo et al. (Ed.). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Envión, Instituto de Estudios Peruanos, Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, p. 405-418.
- JAMESON, Fredric. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982.
- LEÓN XIII; PÍO XI. *Las enseñanzas sociales de la Iglesia. Rerum Novarum. Quadragesimo Anno. 1891-1931*. Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1931.
- LILLO, Baldomero. *Sub terra: cuadros mineros*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1973.
- LOVELUCK, Juan. Rubén Darío. Años en Chile. In: DARÍO, Rubén. *Azul...* Santiago de Chile: Editorial Zig-Zag, 1970.
- MARASSO, Arturo. *Rubén Darío y su creación poética*. Buenos Aires: Editorial Kapelusz, 1954.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México D.F.: Ediciones Era, 2002.
- MAZZEI de Grazia, Leonardo. Los británicos y el carbón en Chile. *Atenea*, Concepción, n. 475, 1997, p. 137-167.
- PEDRO Balmaceda Toro (1868-1889). *Memoria chilena*. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123806.html>>. Consultado: 27 feb 2019.
- PÉREZ de la Cruz, Rosa Elena. *Historia de las ideas filosóficas en Santo Domingo durante el siglo XVIII*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caraces: EBUC, 1970.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2012, p. 9-31.

- SILVA CASTRO, Raúl. *Baldomero Lillo*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1968.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. Ficciones del Atlántico Norte: transformaciones globales 1492-1945. In: ROMÁN-MEDINA, Giselle; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Lina. *Poéticas, archivos y apuestas: estudios del Caribe*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2017, p. 49-70.
- VICUÑA MACKENNA, Benjamín. *El paseo de Santa Lucía, lo que es i lo que deberá ser*. Santiago de Chile: Imprenta de la Librería del Mercurio, 1873.
- WYNTER, Sylvia. La incompleta “victoria verdadera” de 1492 y el humano no-homogéneo: hacia una nueva poética del *Propter Nos*. In: ROMÁN-MEDINA, Giselle; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Lina. *Poéticas, archivos y apuestas: estudios del Caribe*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2017, p. 21-48.