



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

REALISMO E HISTORIA EN LA NOVELÍSTICA DE
ALBERTO BLEST GANA Y CARLOS DROGUETT

**Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Mención en Literatura
Hispanoamericana y Chilena**

Roberto Suazo Gómez.

Profesor Guía:

Eduardo Thomas

Santiago, Chile - 2015

**FICHA RESUMEN DE TESIS DE DOCTORADO EN LITERATURA
MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA Y CHILENA.**

NOMBRE DEL CANDIDATO: Roberto Suazo Gómez

PROFESOR PATROCINANTE Eduardo Thomas.

TÍTULO DE LA TESIS: Realismo e historia en la novelística de Alberto Blest Gana y Carlos Droguett.

AÑO Y SEMESTRE DE INICIO: Primer semestre 2013

PALABRAS CLAVES: historia, literatura, realismo, historicismo, realismo figural

RESUMEN DE LA TESIS:

La promesa común de representar la realidad sociohistórica chilena de manera realista está en la base de la construcción programática de los ciclos novelescos de Alberto Blest Gana y Carlos Droguett. Teniendo esto a la vista, la presente investigación aborda las diversas formas que asume el realismo literario en las obras de estos autores, dando cuenta de las transformaciones que han operado sobre el criterio de realismo como práctica representacional en la novela chilena de los siglos XIX y XX, así como del sentido que en sus novelas adquiere la representación literaria de una sociedad chilena históricamente en tránsito y la función que cada escritor asigna a la literatura en relación a sus respectivos contextos sociohistóricos.

Por otra parte, las propuestas realistas de Blest Gana y Droguett se conectan por su familiar inclinación a asumir literariamente la representación de algunos hechos relevantes de la historia chilena de los siglos XIX y XX, respectivamente. En virtud de ello, se revisan las mutuas implicancia entre realismo literario e historia en el contexto nacional, contrastando las concepciones sobre lo histórico y los criterios de representación realista que han asumido nuestros autores en su intento de emular al discurso de la historiografía (como creemos es el caso del realismo blestganiano) o bien en su propósito de transgredir abiertamente dicho modelo discursivo con arreglo a una nueva noción de lo que debiera ser una representación realista (como ocurre, a nuestro juicio, en el realismo droguettiano).

USO DEL COMITÉ ACADÉMICO:

Evaluadores:

Fecha de nombramiento de la comisión de grado:

Pero la realidad sobrevive a quienes la imaginan...

Juan Manuel Silva Barandica

ÍNDICE

Introducción.....	3
-------------------	---

PRIMERA PARTE

I. EL REALISMO COMO PROMESA INCUMPLIDA.....	14
---	----

1. Historia, ficción realista y representación.....	14
---	----

2. El realismo figural.....	18
-----------------------------	----

3. Realismo novelesco e historia chilena (siglos XIX y XX):	
---	--

Hipótesis para una historia.....	23
----------------------------------	----

II. LAS FORMAS DE REALISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX.....	30
--	----

1. Realismo como emulación de la historia: Alberto Blest Gana.....	30
--	----

1.1. La novela realista en el Siglo de la Historia.....	30
---	----

1.2. Novela nacional y modelos extranjeros: Una transacción diplomática.....	38
--	----

1.3. El sabor de la realidad y el saber de la historia.....	50
---	----

2. Realismo como superación de la historia: Carlos Droguett.....	60
--	----

2.1. Realismo modernista. Historicismo modernista.....	60
--	----

2.2. La historia de la sangre: Literatura que se quiere historia.....	67
---	----

2.3. Decir las horas diarias del hombre: el modernismo en la obra de Droguett.....	81
--	----

SEGUNDA PARTE

I. HISTORIA Y REALIDAD CHILENA SEGÚN ALBERTO BLEST GANA (SIGLO XIX)	
---	--

1. Sombras al mediodía: Martín y sus reveses.....	96
---	----

1.1. El pago de las deudas.....	96
---------------------------------	----

1.2. Martín Rivas o el pie de Cenicienta.....	108
1.3. El bosque social y la tenebrosa revolución.....	120
1.4. Los huérfanos del romance: El calavera y el mapuche.....	130
1.4.1. Mariluán: La tragedia del otro.....	135
1.4.2. El calavera frente al Orden.....	152
2. El tiempo magno de la patria y lo que sucedió después.....	169
2.1. Durante la Reconquista ¿Novela histórica o epopeya?.....	169
2.2. De la plebe abigarrada al roto como estampa del alma nacional.....	185
2.3. ‘Recuerda que eres un hombre’: memoria y grotesco en El Loco Estero.....	203
II. HISTORIA Y REALIDAD CHILENA SEGÚN CARLOS DROGUETT (SIGLO XX)	
1. Del Seguro obrero al Frente popular: Una historia sacrificial.....	220
1.1. ¿Por qué se enfrió?.....	220
1.2. Existieron una vez sesenta y tres muchachos.....	233
1.3. La figura del testigo-mártir: Los asesinados del Seguro Obrero.....	240
1.4. El Panteón y su sentido: 60 muertos en la escalera.....	248
1.4.1. El Panteón de la crónica roja.....	253
1.4.2. El Panteón del 38’.....	259
1.5. La historia sacrificial y la redención diferida.....	262
2. El fin infinito: Sobre la clausura narrativa en Carlos Droguett.....	269
2.1. El Cristo de la Gratitud Nacional.....	269
2.2. Jóvenes y viejos: La guerra de las memorias.....	275
2.3. De la ‘Suprema Justicia’ al Tribunal de la Historia.....	285
CONCLUSIONES.....	300
BIBLIOGRAFÍA.....	318

INTRODUCCIÓN

Presentamos esta investigación como una contribución más a los estudios historiográfico-literarios nacionales. De entrada, queremos proponerla como una “ficción útil” acerca del pasado literario chileno, a la manera planteada por David Perkins para la historia literaria en general¹. Al hablar de ficción útil nos interesa llamar la atención sobre el hecho de que estas páginas tienen por objetivo construir un relato histórico y, al mismo tiempo, exhibir la consciencia de su propia artificialidad. No obstante, se trata de un relato que aspira a ser comprensible y significativo, aspiración asentada, en buena medida, en el diseño de una historia coherente que pueda ser reconocida como plausible. Ofrecemos, pues, un relato de las variaciones del realismo en la novela chilena durante los siglos XIX y XX, construido a partir de los ciclos novelísticos de los escritores Alberto Blest Gana y Carlos Droguett. Una ficción puesto que esta investigación nace del ejercicio de enlazar dos proyectos literarios (en apariencia muy disímiles) a la manera de dos hebras significativas, con el propósito de dejarlos firmemente trenzadas en un texto, tejido o entramado. Y útil

¹ Cfr. Perkins, D. (1992) *Is Literary History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press. En este libro Perkins señala que la historia literaria, como la literatura misma, llegó a estar estrecha e íntimamente ligada a la empresa de construcción de las naciones durante el siglo XIX. A su juicio, así como la literatura proyecta espacios en los que la nación puede ser imaginada, “la función de la historia literaria es producir ficciones útiles sobre el pasado” (1992:182), particularmente el pasado nacional. Así también, como advierte Perkins, los historiadores de la literatura, lo mismo que los historiadores de las naciones, piensan en términos de “metáforas maestras” que guían (y, en consecuencia, modelan y simplifican) la imagen de la realidad y de la historia postulada en sus relatos. Ambas, la historia literaria y la historia nacional, emplean “metáforas de orígenes, surgimiento de la oscuridad, el abandono y el reconocimiento, el conflicto, la hegemonía, la sucesión, el desplazamiento, la decadencia, y así sucesivamente”. De este modo, la historia literaria activa “emociones arquetípicas” (Perkins, 1992:33. La traducción es nuestra). Como se verá, las observaciones de Perkins en torno a la historia literaria están en sintonía con las ideas de Hayden White sobre la escritura histórica en general. White sostiene que inevitablemente la historia debe sacrificar la sobreabundancia, complejidad y heterogeneidad de las circunstancias históricas al someterlas a la forma arquetípica de un entramado literario. Toda historia, cualquiera sea su objeto, es siempre un relato y, en cuanto tal, es una ficción o una construcción retórica-figurativa que inevitablemente modela y distorsiona las realidades que son objeto de su representación. No obstante, se trata de una distorsión reveladora o significativa, precisamente, porque permite conjurar la opacidad de lo real para así interrogarlo. Desde esta perspectiva, las historias son ficciones útiles, como ya anticipaba Nietzsche a propósito del valor funcional y pragmático del conocimiento, surgidas de las necesidades y válidas en la medida en que nos iluminen y nos permitan vivir. Por lo demás, como sugiere Perkins, si la historia literaria no puede representar el pasado como “lo que realmente fue”, hemos de concluir que la representación objetiva y completa no puede ser su función. De ahí que pueda sostenerse que la producción de ficciones útiles sobre el pasado es, a un mismo tiempo, la función de la historia literaria, su propósito y su condición de posibilidad. Más exactamente, dirá Perkins (1992:182), “la historia literaria proyecta el presente en el pasado y esto debería ser así; ella hace que el pasado refleje nuestras preocupaciones y apoye nuestras intenciones”.

pues confiamos en que esta trama nos brindará la oportunidad de ofrecer al lector una imagen intelectual del proceso que ha experimentado el realismo literario en la novela chilena a través de un relato persuasivo y contundente —mas no por ello incontrovertible ni tanto menos completo o definitivo—, que sea capaz de iluminar su desarrollo, problemática y especificidad.

Por supuesto, tejer el tiempo literario no parece ser una tarea sencilla y el historiador de la literatura prevenido ha de saber de antemano que tiene mucha tela que cortar. Acaso por eso mismo se nos pueda reprochar que la imagen aquí proyectada corre peligro de carecer de validez como historia literaria, precisamente por limitarnos exclusivamente a los ciclos novelísticos de los dos autores mencionados, o mejor, por pretender atar los cabos de la historia del realismo novelesco chileno tomando sus poéticas y sus obras como hitos privilegiados, salvando, de este modo, la serie de autores y de obras relevantes que, cronológicamente, van del primero al segundo. No obstante, tal concepción de lo que debiese ser una historia literaria —cuyo referente inmediato es tanto el manual escolar y el diccionario enciclopédico literario nacional, como también la voluminosa obra del crítico tradicional— a todas luces, resulta hoy extremadamente pobre y limitada. En efecto, actualmente sabemos que toda propuesta de historia literaria, por más abarcadora que se quiera, no puede simplemente configurarse a la manera de una organización cronológica y meramente aditiva. Ciertamente, una sucesión estrictamente lineal de noticias biográficas de cada autor y de su obra, desprovista de la coherencia formal que otorga una narración y, por ende, sin temas centrales, sin partes inaugurales ni giros de fortuna y sin conclusión, no sería una historia literaria propiamente tal. Y es que, como en toda elaboración historiográfica de un campo de acontecimientos dado, una historia literaria debería ser capaz, en primer lugar, de narrar la literatura. En otras palabras, debería ser capaz de articular el fenómeno literario bajo la forma íntegra, compacta, concordante, de un relato bien hecho.

Hayden White (1992: 61) explicaba que la narrativa sirve para transformar en una historia una lista de acontecimientos que de otro modo serían sólo una crónica; vale decir, un listado de acontecimientos heterogéneos ordenados a la manera de un “y entonces....y entonces...y entonces”, y así sucesivamente. Por ello, si lo que se pretende es elaborar una

historia del fenómeno literario, lo primero que el historiador debería hacer es sortear la “fase previa” de la crónica para avanzar hacia la narración de sus hechos. Por supuesto, en todo relato historiográfico los hechos no se presentan simplemente ocupando un lugar en la serie cronológica; ellos son tejidos en una trama que los conecta, les otorga un movimiento, les confiere un sentido, un significado y una dirección². Creemos que nuestra imagen del desarrollo del realismo en la novela chilena no es una excepción. Como ya ha quedado apuntado, ella también alberga un relato y un argumento que esperamos permita al lector asumir una visión en perspectiva y un conocimiento de conjunto, capaz de iluminar el sentido que adquieren los cambios en las formas mediante las cuales la novela realista ha modelado, representado y construido sentido para una realidad socio-histórica chilena tan multiforme y dinámica como múltiple en sus significados.

Por otra parte, resulta evidente que una historia literaria debe ser narrada desde un punto de vista, de modo que, en cada propuesta particular, el historiador estará enfrentado a

² Como sostiene White (2003:156), una de las tareas que debe cumplir todo historiador consiste en tramar los hechos en un relato, dotarlos de un orden y un concierto que los hechos no pueden tener por sí solos —una operación cuya naturaleza es más poética que científica. Pero, en particular, el historiador de la literatura deberá preguntarse qué tipo de hechos son los llamados hechos literarios ¿De qué hace historia la historia literaria? O bien: ¿Qué narra la historia de la literatura? Sin duda la pregunta adquiere una densidad inusitada si se considera que actualmente el historiador de la literatura difícilmente puede limitar su quehacer a reorganizar y añadir nuevos datos a la tradicional serie literaria de autores y obras canónicas. Y es que, como ha advertido Ana Pizarro, en las últimas décadas el objeto de estudio de la disciplina literaria se ha expandido hasta hacerse casi irreconocible: “[...] la noción de literatura en términos “belletrísticos” con su congruente aproximación formalista y acotada a la específica serie literaria comienza a dar paso a un ámbito más amplio: el objeto de estudio comienza a experimentar un deslizamiento, a ocupar nuevos espacios, también adquiere mayor espesor y complejidad”. (Pizarro, 2004: 47)

Por supuesto, en este nuevo escenario no es difícil imaginar al historiador de la literatura arriesgándose a zozobrar en un océano inabarcable de datos de la más diversa procedencia. No es de extrañar, entonces, que en el último tiempo se haya cuestionado no sólo la utilidad sino que también la posibilidad misma de escribir la historia de la literatura. “¿Cómo puede el historiador de la literatura ‘pensar’—se preguntaba David Gies (2004: 3)— cuando se ve abrumado por una avalancha de detalles (fechas, categorías, nombres, títulos, ‘ismos’, movimientos, lenguas, escuelas, nacionalidades)?”. Y, claro está, esta avalancha de detalles podría prolongarse todavía más. Ciertamente, todo hace presumir que hoy en día el historiador de la literatura se ve obligado a lidiar con lo que Gies ha denominado el “efecto Funes”, en alusión al personaje borgeano al que una memoria prodigiosa, exacta, absoluta de los hechos, acabara por dejar postrado, inmóvil, privado de la capacidad de pensar y tanto menos pronunciar un discurso comprensible sobre lo que recordaba en cada microscópico detalle. En una línea similar, David Simpson (1999:10) nos alertará sobre la inclinación obsesivamente inclusiva del estudioso de la literatura que lo puede conducir al mutismo y la parálisis. Y es que, como sostiene Simpson, una historia literaria que se pretenda la historia de todo se arriesga a ser la historia de nada. Con todo, teniendo a la vista el drama del memorioso, habría que afirmar que así como no hay memoria significativa que no interprete, seleccione, jerarquice, elida y, en definitiva, olvide, una historia literaria, por más abarcadora y exhaustiva que se pretenda, no puede sino ofrecer como producto final un relato. Un relato que, para ser significativo, deberá ordenar, suprimir o subordinar ciertos elementos con el propósito de destacar otros y que, por eso mismo, no será en modo alguno la recreación isomórfica del fenómeno literario, una copia exacta, completa, capaz de agotar su objeto.

un problema de elecciones. No obstante, las elecciones del historiador no se limitan a la simple selección de los hechos (autores, obras, estilos, movimientos, etc.) que hará ingresar a su relato, ya sea desde consideraciones genéricas o temáticas, limitándose a una lengua, una época, una unidad geográfica cultural amplia o a los límites de una nación. Ante todo, el historiador deberá establecer un marco conceptual y metodológico que otorgue solidez y validez a su propuesta. En efecto, si lo que se desea es generar una imagen coherente y significativa, es preciso apostar a la capacidad interpretativa de determinados conceptos que, correctamente explicitados y bien definidos, iluminen el objeto de investigación posibilitando su representación o modelado.

En nuestro caso particular, a partir de las obras novelísticas de Alberto Blest Gana y Carlos Droguett nos hemos propuesto construir una imagen que de cuenta de las transformaciones que han operado sobre el criterio de realismo como práctica representacional en la novela chilena de los siglos XIX y XX. Por supuesto, como es suficientemente sabido, tanto Blest Gana como Droguett han sido tradicionalmente señalados como representantes de dos corrientes estéticas ligadas al realismo literario en Chile. El primero como tributario del realismo decimonónico europeo de Honoré de Balzac, mientras que el segundo ha sido vinculado al realismo social o neorrealismo que caracterizara el quehacer literario de la generación de escritores chilenos autodenominada como generación de 1938. No obstante, en lugar de limitarnos a encasillar a nuestros autores en tal o cual escuela, corriente estética, paradigma literario o sistema de preferencia generacional, hemos optado por operar con una noción complejizada y variable de realismo literario, echando mano a un marco conceptual que nos permita apreciar las formas de representación realista en la novela como sometidas a modulaciones históricas y, por ende, como productos culturales históricamente condicionados.

Al momento de intentar una definición de realismo lo más indicado sería considerar que, como sugería Nietzsche, aquello que tiene historia difícilmente tiene definición. Lo cierto es que tan pronto como nos disponemos a abordar de manera seria la idea de realismo literario, advertimos que dicha noción rebasa con mucho el marco estrecho de una determinada escuela o corriente literaria históricamente situada y periclitada —por ejemplo,

el realismo decimonónico de Stendhal, Balzac y Flaubert. Más bien, el concepto de realismo nos pone en el trance de perseguir el recorrido histórico de una praxis escritural multiforme que en occidente ha involucrado diversidad de estilos y tácticas orientadas a producir un tipo de narración que se ve a sí misma y puede ser vista por otros como teniendo, en la medida de lo posible, un enfoque verosímil o plausible respecto al mundo que describe. En otras palabras, este tipo de abordaje implica reconocer que la idea de realismo artístico —y particularmente literario— cuenta con una rica y variada historia que atraviesa el tiempo³. Partiendo de esta premisa, asumimos un enfoque diacrónico e integrador de los proyectos narrativos de Blest Gana y Droguett y nos entregamos a la tarea de examinar las condicionantes sociohistóricas y literarias que están detrás de las diversas formas que asume el realismo en las obras de estos autores, dando cuenta del sentido que en ellas adquiere la representación literaria de una sociedad chilena históricamente en tránsito

³ El concepto de realismo ha atravesado casi toda la historia de las ideas estéticas de occidente. Puede, de hecho, considerarse como una reelaboración o replanteamiento de la idea basal de la mimesis aristotélica y, en este sentido, su contrapunto necesario sería la categoría de lo verosímil. Por supuesto, la conexión entre verosimilitud y mimesis requiere una aclaración. Recordemos que para Aristóteles la mimesis se refería a la imitación de hombres actuando y, más específicamente, a la imitación de lo posible según lo necesario o lo verosímil: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad” (Aristóteles, 1974: 157). La mimesis, entonces, fue considerada por el estagirita como una imitación creativa y no como copia fiel de un original. Más precisamente, se trata de un acto configurativo o modelador que tiene por base no necesariamente las verdades o hechos acontecidos sino un criterio de verosimilitud o plausibilidad. Como apunta Christian Metz (1970:19): “Para Aristóteles lo Verosímil (tó eikós) se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben (entendiendo que este último ‘posible’ se identifica con lo posible verdadero, lo posible real)”. Siguiendo el derrotero histórico de la verosimilitud, agrega Metz (1970:19-20): “La tradición post-aristotélica [...] ha retomado esta idea enriqueciéndola con una segunda clase de Verosimilitud, no muy diferente de la primera [...]: es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido. En un caso como en el otro (= opinión común, reglas del género) es en relación con discursos y con discursos ya pronunciados que se define lo Verosímil, que aparece así como un efecto de corpus: las leyes de un género se derivan de las obras anteriores de dicho género, es decir, de una serie de discursos [...]; y la opinión común no es sino un discurso disperso puesto que, en último análisis, no está constituida sino por lo que dice la gente”. Por su parte, Julia Kristeva apunta que la característica constante de lo verosímil es que siempre apunta a un sentido construido al interior del discurso: “El sentido de lo verosímil no tiene ya objeto fuera del discurso, no le afecta la conexión objeto-lenguaje; la problemática de lo verdadero y lo falso no tiene que ver con él. El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que en realidad le preocupa es su relación con un discurso cuyo aparentar-ser-una-verdad-objetiva es reconocido, admitido, institucionalizado” (Kristeva, 1981:11). Por nuestra parte creemos, con Northrop Frye (1991:182) que el realismo es el “arte de la verosimilitud por cuanto provoca la reacción: ‘¡Qué parecido a lo que conocemos!’”. Pero esto, que a simple vista parece trivial, implica asumir el realismo como una recreación o modelado de la realidad, presentada de manera verosímil a través de la literatura, “creíble” desde los propios y comunes elementos de referencia que, en cada contexto sociohistórico, señalan la doxa y la concepción de la realidad predominantes y que aparece, por lo tanto, en una estrecha conexión con otros discursos culturales que convencionalmente han sido reconocidos y admitidos como vehículos de la verdad.

y también la función que cada uno asigna a la literatura en relación a sus respectivos contextos.

Teniendo presente la complejidad que involucra el concepto de realismo, para nuestra investigación hemos tomado como modelo —sin descuidar las particularidades que supone el desarrollo del género novelesco en nuestro país, además de nuestra restricción a los autores mencionados y a un corpus delimitado de sus novelas— la obra de Erich Auerbach *Mimesis*, la historia del realismo literario occidental. Valga indicar, además, que la práctica histórico-crítica de Auerbach ha sido descrita e interpretada por Hayden White (2010) en su iluminador artículo *La historia literaria de Erich Auerbach: causación figural e historicismo modernista*. Precisamente, a partir de esta última lectura, hemos extraído los lineamientos centrales sobre los cuales articulamos la imagen aquí propuesta.

Particularmente, con el propósito de aclarar los conceptos de realidad y representación realista a los cuales someteremos la lectura de nuestro corpus de textos, nos parece fundamental anotar aquí la traducción propuesta por White para el subtítulo de *Mimesis* que, tanto en las versiones en lengua inglesa como española de la obra de Auerbach, hemos conocido como “*La representación de la realidad en la literatura occidental*”. Sin embargo, para White el subtítulo original en alemán

[...] viene a significar algo así como ‘la realidad *presentada* en la literatura occidental’, con su connotación de que representaciones específicas de la realidad han sido trabajadas o más precisamente moduladas para su presentación a alguien o algo con miras a algún propósito, objetivo o finalidad[...] **Así traducida podríamos capturar tanto el sentido de la naturaleza construida de cualquier representación de la realidad como el punto que quiere marcar Auerbach de que no existe una cosa tal como *la* (en el sentido de singular o unitaria) representación de la realidad (en el sentido de una sustancia inmutable o nómeno) cuya naturaleza va siendo gradualmente descrita por medio de esfuerzos sucesivos para representarla realistamente.** (White, 2010: nota 24, 43) (el subrayado es nuestro)

A nuestro juicio, desde la lectura propuesta por White para la obra de Auerbach, resulta posible avanzar hacia una concepción complejizada y dinámica del realismo; más precisamente, creemos conveniente hablar de *formas de realismo*, con sus características específicas y variados procedimientos representacionales; diversas realizaciones o consideraciones realistas que han procurado producir un efecto de verdad conforme a las variables actitudes que adoptan los escritores y lectores ante la cambiante realidad social y humana. Y es que, como nos sugiere el relato que subyace al trazado de *Mimesis*, no existiría una única manera de representar realistamente la realidad. La realidad queda así concebida como un constructo cultural heterogéneo y variable, más precisamente, una labor de construcción que se configura a la luz de criterios específicos que atañen a cada época. Desde esta perspectiva, la historia literaria de Auerbach no es sino “el relato histórico de esa postura o visión de mundo conocida como realismo” (White: 2010: 46), donde la realidad es presentada a través de sucesivas construcciones, encarnaciones y variantes a lo largo del tiempo. En consecuencia, desde la interpretación de White, hemos de entender que los criterios de realismo son históricos y han cambiado a lo largo del tiempo; en otras palabras, los criterios de producción y aceptación de una representación como realista son históricos y contextuales.

Pero, además, nos parece necesario enfatizar que la lectura que White realiza de *Mimesis* pondrá de relieve la naturaleza construida de cualquier representación de la realidad. Se trata fundamentalmente de afirmar, una vez más, que toda representación realista es algo a producir, no algo a encontrar o descubrir. A juicio de White, esto último pondría en evidencia la naturaleza común de los modos discursivos literario e historiográfico. En efecto, como ha advertido Jeff Browitt, White consigue enlazar historia y literatura en la medida en que ambos modos discursivos tienen que ver “no tanto con la representación como con la presentación, es decir, con la producción más que la reproducción” (White, 1999: ix). De modo que ambos discursos, el historiográfico y el de la ficción literaria realista, pueden ser perfectamente concebidos como dos formas de realismo históricamente condicionadas; más precisamente, ambos discursos pueden ser leídos desde la lógica del tipo de realismo que White denominará “realismo tipológico” o “realismo

figural”, cuya mimesis debe ser entendida como figuración y no como recreación isomórfica de un real preliminar⁴.

Para nuestros propósitos particulares, el modelo de *Mimesis* nos ha permitido enlazar las formas que asume el realismo en las novelísticas de Blest Gana y Droguett, es decir, el realismo decimonónico y su variante en el siglo XX que, siguiendo la terminología de White, podemos denominar realismo modernista (en el sentido europeo del término, de un Proust o de un Joyce). Pero, asimismo, la relación que aquí establecemos entre ambos proyectos narrativos no es meramente literaria. Como veremos, ella se esclarece a partir del diálogo que mantienen las respectivas formas de realismo con el discurso de la historia, interlocutor constante y extremadamente marcado, a nuestro juicio, en el desarrollo de la novela realista chilena. Precisamente, a partir de la vuelta de tuerca que White le da al concepto de la representación en Auerbach, resulta posible analizar las mutuas implicancias entre realismo literario e historia en el contexto nacional, relacionando y contrastando las concepciones sobre lo histórico y los criterios de representación realista que han asumido nuestros autores en su intento de emular al discurso de la historiografía (como creemos es el caso del realismo blestganiano) o bien en su propósito de transgredir abiertamente dicho modelo discursivo con arreglo a una nueva noción de lo que debiera ser una representación realista (como ocurre, a nuestro juicio, en el realismo droguettiano).

Por último, en las páginas que siguen abordaremos los proyectos novelísticos de Blest Gana y Droguett a partir de su familiar inclinación a asumir literariamente la representación de algunos hechos relevantes de la historia chilena de los siglos XIX y XX, respectivamente. En el caso de Blest Gana, sus novelas escenifican acontecimientos tales como el periodo de la Reconquista española (*Durante la Reconquista*), el motín de Quillota y el asesinato de Diego Portales (*El ideal de un calavera*), la victoria chilena en la guerra en contra de la Confederación Perú-Boliviana y, como trasfondo, los rastros aún

⁴ A propósito del impacto que suponen estas ideas sobre la concepción de la historiografía, Browitt (2004) desglosará una disputa entre campos epistemológicos opuestos: “[...] uno que ve la escritura de la historia como una tarea científica, descriptiva, realista, es decir, mimética; y otro que ve los productos de la investigación histórica —las tramas narrativas históricas— como interpretaciones más que descripciones. Se diferencian de las narrativas literarias en grado, pero no en su naturaleza, es decir, la organización de los eventos en una trama no es natural o inherente a los eventos mismos”

frescos de la derrota liberal en la batalla de Lircay (*El loco Estero*), y finalmente las revueltas liberales de la década de 1850, particularmente, el motín de Urriola de 1851 organizado en Santiago por la Sociedad de la Igualdad (*Martín Rivas*). A esta serie de novelas agregamos también *Mariluán*, obra que tan solo hace unas décadas ha sido rescatada por la crítica y que el novelista publicara en 1862, precisamente, en la época en que el Estado chileno dio oficialmente comienzo a la llamada 'pacificación' de la Araucanía, conflicto que la novela recoge y problematiza. Por otra parte, la masacre de alrededor de 60 jóvenes nacistas en el edificio de la Caja del Seguro Obrero (*Los asesinados del Seguro Obrero, 60 muertos en la escalera*), el gobierno de Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular (*El compadre*), la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973 (*Sobre la Ausencia, Matar a los viejos*) constituyen los hitos históricos más visibles en la novelística de Carlos Droguett⁵. Precisamente, sobre la base de este corpus de novelas procuraremos mostrar las formas en que la literatura realista chilena ha moldeado nuestra percepción de la historia y, al mismo tiempo, interpretaremos las variaciones en el concepto de historia que se revelan a partir del examen de ambas producciones novelísticas. Asimismo, el contrapunto entre los programas literarios de estos autores permitirá explorar dos posiciones divergentes en torno al rol que deben desempeñar las disciplinas histórica y literaria, así como la importancia que ambos asignan a sus respectivas producciones para la construcción del imaginario colectivo nacional.

En consecuencia, al estudio de estas formas diversas en que se ha materializado el realismo literario en Chile añadimos el diálogo que la novela realista chilena ha entablado con la historia nacional. Justamente, este diálogo nos ha impulsado a tender puentes entre los proyectos narrativos de Blest Gana y Droguett. Ellos son los autores que hemos escogido como *figuras epónimas*, representantes de los realismos literarios de los siglos XIX y XX respectivamente. A través del estudio pormenorizado de sus obras pretendemos entregar una imagen de los cambios conjuntos que ha experimentado la representación literaria realista y las concepciones de lo histórico expresadas por la novela realista chilena.

⁵ A esto hay que agregar las novelas que Droguett dedica a la conquista de Chile y la fundación de Santiago (*100 gotas de sangre y 200 de sudor, Supay el cristiano*) que en esta oportunidad hemos dejado fuera del corpus central de obras que analizaremos.

Por cierto que al analizar los ciclos novelísticos de ambos autores en virtud de las relaciones entre realismo literario e historia, no pretendemos esconder nuestra intención de instalar también este estudio como una provocación más dentro de la ya muy dilatada, si bien no por ello menos apasionante, discusión en torno a los límites y tensiones entre los discursos histórico y literario. Es por ello que al abordar aquí las relaciones entre realismo literario e historia y, de modo más general, entre realidad histórica y representación realista, pretendemos propiciar el diálogo entre dos disciplinas que, de alguna u otra manera, trabajan con nuestra realidad y a la vez construyen nuestra realidad, disputándose esa realidad dentro de un espacio discursivo que es arena de lucha por el sentido. Consideramos, en suma, que dado el carácter controversial irreductible del conocimiento histórico la construcción de sentido para nuestra existencia histórica constituye un espacio abierto y jamás definitivo en donde ciertamente la disciplina historiográfica ha trazado sus dominios, no obstante no puede arrogarse su monopolio.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

EL REALISMO COMO PROMESA INCUMPLIDA

1. Historia, ficción realista y representación

Actualmente, afirmar que existen implicaciones mutuas y recíprocas entre el realismo narrativo de la novela y la narración historiográfica no debiese constituir motivo de acaloradas polémicas. Desde hace ya varias décadas, tanto la teoría literaria como la teoría histórica han estado trabajando para limar las diferencias entre ambas disciplinas. Gracias a ello hoy no resulta complicado eliminar muchos de los falsos inconvenientes surgidos de aquella visión que hacía de la historia y la ficción literaria dos términos opuestos e irreconciliables. Así, por ejemplo, historiadores y literatos coincidiremos con Jorge Lozano (1987) cuando, recogiendo los planteamientos de Danto, Collingwood, Ortega y Gasset, Ricoeur y Veyne, entre otros, señala que ni el relato historiográfico ni la novela “hacen revivir”, puesto que ambos discursos seleccionan, simplifican, organizan, hacen que un siglo quepa en una página⁶; ambos utilizan la narración como principio básico de inteligibilidad, ambos tejen tramas significativas a partir de la conexión de acontecimientos aislados. En suma, ambos discursos representan sus hechos, sean estos de naturaleza imaginaria o fáctica⁷.

Si bien es posible enlazarlos a este mismo tren de pensamiento, los planteamientos de Hayden White han sido objeto de una recepción menos favorable en el ámbito de la disciplina histórica. Sin duda, tal resistencia se explica porque a este autor se le suele atribuir el haber suprimido de raíz las distinciones entre historia y literatura⁸. Lo cierto es

⁶ Así nos lo aclara Paul Veyne (1972:15): “Dado que [la historia] no es más que un relato, no nos hace revivir nada, como tampoco lo hace la novela. El relato que surge de la pluma del historiador no es lo que vivieron sus protagonistas; es sólo una narración”.

⁷ Precisamente, el problema de la representación está en el centro del debate teórico que ha tendido a desvanecer las distinciones entre la forma narrativa de la historia y la forma narrativa literaria. Como ha señalado Antonia Viu: “[...] gran parte de los argumentos esgrimidos hasta ahora a favor de la homologación entre historia y ficción pueden sintetizarse en uno: como todo discurso, la historia representa. El conocimiento histórico no debe entenderse por lo tanto sólo como la comprensión de una realidad dada, exterior al sujeto, sino también como el resultado de una serie de operaciones que median la relación entre dicho sujeto y la realidad, o lo que podríamos llamar representación.” (Viu, 2007:51)

⁸ De acuerdo con White (2003:109), las narrativas históricas son “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto inventados como encontrados y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura

que desde la publicación de *Metahistoria* en 1973 White ha venido denunciando tajantemente la ‘falacia de la referencialidad’ o la creencia de que los hechos que narra del discurso historiográfico son susceptibles de ser desbordados hacia una realidad extra-textual. Por cierto que no se trata de afirmar lisa y llanamente el carácter ‘ficticio’ —entiéndase ‘irreal’— de la historia o bien que el pasado tiene apenas una existencia lingüística, tan solo rastreable al interior del discurso. En realidad, lo que White ha puesto constantemente en cuestión no es la existencia pasada de los acontecimientos, personas, procesos, instituciones, etcétera, de los que tratan los historiadores, sino la arraigada creencia de que la estructura del relato histórico logra representar, efectiva, fiel y transparentemente, lo ocurrido en el pasado. En otras palabras, lo que White está subrayando es que el pasado tal y como lo entendemos es siempre el resultado de una dotación de sentido surgida de una articulación lingüística efectuada desde el presente. Por consiguiente, no habría una relación directa entre la realidad pasada y las diversas formas de representación ‘realista’ asumidas hasta ahora⁹. Asimismo, dada su imposibilidad de

que con las de la ciencia” Por supuesto, para este autor lo figurativo, lo retórico, lo poético no son dimensiones exclusivas de algo estrictamente delimitado como el dominio de la ficción entendido, convencionalmente, como lo meramente inventado y no real. Muy por el contrario, para White no es sino gracias a los procedimientos de “orden artístico” o literario que la historia consigue irradiar sentido y otorgar verosimilitud a los hechos factuales, tal como estos aparecen elaborados en una narrativa historiográfica. Las narraciones históricas no constan sólo de enunciados fácticos (proposiciones existenciales singulares) y de argumentos; constan también de elementos poéticos y retóricos a través de los cuales lo que de otro modo sería una lista aditiva de hechos (a la manera de una crónica) se transforma en relato significativo. Por supuesto, la historia, como todo relato, debe tener trama y todo tramado es un tipo de figuración. Podría decirse, entonces, que para White el componente retórico y figurativo del discurso historiográfico es lo que posibilita la generación de conocimiento histórico.

⁹ Desde sus primeros trabajos, White ha llamado la atención sobre la necesaria distinción que debe establecerse entre el objeto de estudio de la historia (el pasado humano) y el discurso sobre este objeto. En sus palabras: “El pasado no es un relato que espera a un relator” (2003:20). Se trata de entender la historia ya no simplemente como una labor de descubrimiento de un “real preliminar”, sino que también, y fundamentalmente, como una operación de construcción o modelado del referente a través de su puesta en relato o representación. Esto nos llevará a centrar nuestra atención en las estrategias narrativas- —y, por ende, ficcionales— que la historiografía envuelve. Y es que, como sostiene White haciendo suyas las ideas de Northrop Frye (1991), el historiador ordena los hechos según un *mythoi* —tipo de relato o trama arquetípico— que pertenece no a la vida ni a la realidad, sino que al arte. Y si bien es cierto que “el arte puede asemejarse a la vida [...] la vida no se asemeja al arte, ni siquiera cuando tiene la intención de hacerlo. Las clases de tramas que dotan conjuntos de acontecimientos de significado existen solamente en el arte, no en la vida” (White, 2010: 214). Precisamente, a partir de este tipo de premisas, White nos ha indicado con perspicacia lo que los discursos históricos y literarios tienen en común y, gracias a ello, nos ha allanado el camino para trascender las rígidas oposiciones entre historia y literatura, desactivando así la convencional jerarquización que, en desmedro de esta última, basaba su sustento en una ilusoria transparencia referencial atribuida a las obras historiográficas. Por el contrario, muy lejos de procurar apreciar en la historiografía una recreación isomórfica de lo pretérito, White optará por abordar “la obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un

reflejar la realidad del pasado, representarlo especularmente tal y como éste aconteció, de una vez y para siempre, ninguna de las formas ensayadas podría llegar a ser la definitiva¹⁰.

De acuerdo con White, la organización o inserción de unos determinados hechos en una trama no es algo natural ni inherente a los hechos mismos. El discurso histórico narra los hechos acontecidos conforme a tropos de la ficción literaria, selecciona, jerarquiza, elide y manipula los hechos factuales, y los articula según modelos de trama genéricos o formas paradigmáticas¹¹. Sobre la base de este mecanismo de representación, patrimonio común tanto del discurso histórico como del literario, el historiador tejerá tramas que organizan tal o cual acontecer y fijará principios, desarrollos y finales. En otras palabras, si bien la historia procura tomar rigurosamente sus hechos a partir del acontecer histórico real —que es sobreabundante y opaco, esencialmente incompleto e inconcordante; realidad sin principios ni finales, siempre comenzando *in medias res* y manteniéndose siempre en pleno proceso de formación—, los modela según la forma acotada de un relato coherente, verosímil, convincente y, sobre todo, significativo¹². No obstante, dicho significado no

modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de explicar lo que fueron, representándolos” (1992:14).

¹⁰ De hecho, a nuestro juicio, lo que hace White desde su abordaje del problema de la representación histórica es darle otra vuelta de tuerca a un principio fundamental del trabajo historiográfico —la condición misma de la vigencia de la historia como disciplina—, un principio de sobras conocido, que ya había sido advertido con anterioridad por diversos historiadores. Nos referimos al hecho de que la historia nunca es definitiva sino que está en permanente reescritura, en permanente controversia; asimismo, cada escritura, elaborada desde cada presente, va resignificando permanentemente el pasado. Precisamente, a este carácter provisorio de las investigaciones históricas se refería el historiador chileno Francisco Antonio Encina (curiosamente, premio nacional de literatura) cuando sostenía que “no hay medio de impedir el envejecimiento de la historia” (cit. en Jocelyn-Holt, 1997: 33). Y a esto también apuntaba Marc Bloch, fundador de la conocida escuela histórica francesa de Los Anales, al afirmar que “el pasado es, por definición, un dato que ya nada habrá de modificar. Pero el conocimiento del pasado es algo que está en constante progreso, que se transforma y se perfecciona sin cesar” (Bloch, 1952: 49).

¹¹ Los historiadores tienen a su disposición una variedad de tropos, géneros, tipos de relatos y modos de entramado que la historiografía comparte con la literatura y con el mito, los cuales han sido provistos y cultivados tradicionalmente por nuestra cultura. Fundamentalmente, dirá White siguiendo los postulados de Northrop Frye, en nuestra cultura existirían cuatro *mythoi*, “destilaciones de la experiencia histórica de un pueblo, un grupo, una cultura” (1987:62): la comedia, el romance, la tragedia y la sátira.

¹² White enfatizará que la narrativa histórica es una forma impuesta al pasado por los historiadores, una forma que, junto con hacernos significativo ese pasado, lo distorsiona: “Lo que he intentado sugerir es que este valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria. La idea de que las secuencias de hechos reales poseen los atributos formales de los relatos que contamos sobre acontecimientos imaginarios sólo podría tener su origen en deseos, ensoñaciones o sueños. ¿Se presenta realmente el mundo a la percepción en la forma de relatos bien hechos, con temas centrales, un verdadero comienzo, intermedio y final, y una coherencia que nos permite ver el ‘fin’ desde el comienzo mismo? ¿O bien se presenta más en la forma que sugieren los anales y las crónicas, o como mera

viene dado de antemano en los hechos mismos, desnudos o despojados del relato de los mismos. Algo similar nos sugiere Antonia Viu cuando señala que

la coherencia es una cualidad que no es inherente a la realidad, pero que tiene el poder de seducir al ser humano, quien busca en la historia no sólo el relato de acciones pasadas, sino también una significación a dicha acción. La coherencia, este añadido que el historiador agrega a la realidad, implica significación y por lo tanto estaríamos en un ámbito ajeno a la realidad y propio de la representación. (Viu, 2007:52)

Por otra parte, la imposición de una determinada estructura de trama sobre los acontecimientos reales, por ejemplo, un entramado romanesco, implicará que la narración histórica se decante hacia uno de sus variados significados posibles. A nuestro juicio esta idea resulta capital puesto que supone que una misma serie de acontecimientos factuales pueden ser dispuestos de maneras diversas y, en consecuencia, pueden ser contados de múltiples formas según sea el tipo de entramado que los modele, y producir, por tanto, diversas realizaciones significativas. Ahora bien, aceptar, junto con White, que una misma serie de hechos puede ser narrada de diversa manera¹³, produciendo así significados nuevos —y, lo que es más importante aún, dejando abierta la oportunidad de generar construcciones significativas inéditas— nos permite evaluar los relatos historiográficos ya no en virtud del logro de una pretendida pureza referencial —vale decir, la aprehensión total o definitiva del pasado tal como sucedió¹⁴— sino que atendiendo a su capacidad de generar una consideración realista sobre el pasado. Una consideración que, hay que insistir, no se presenta como imagen verbal refleja de la realidad sino que como una tentativa de

secuencia sin comienzo o fin, o como secuencia de comienzos que sólo terminan y nunca concluyen?” (White, 1992: 38)

¹³ Dice White en *El contenido de la forma* (1992: 34): “Para poder ser considerado histórico, un hecho debe ser susceptible de al menos dos narraciones que registren su existencia. Si no pueden imaginarse al menos dos versiones del mismo grupo de hechos, no hay razón para que el historiador reclame para sí la autoridad de ofrecer el verdadero relato de lo que sucedió realmente.”

¹⁴ Lo que invalidaría el famoso aserto de Ranke quien sostenía que la historia debía “mostrar las cosas tal y como sucedieron”. Se trata de la concepción positivista de historia como ciencia objetiva, verdad empírica absoluta, articulada de datos que hablan por sí mismos. Jorge Lozano identifica en la frase de Ranke la máxima afirmación de objetividad histórica, “al renunciar, o mejor dicho pretender renunciar, tan sólo en teoría, en su propuesta metodológica, a cualquier manifestación de subjetividad [...]” (Lozano, 1987: 80) Pero, asimismo, nos dice Lozano, la pretensión rankeana de ausentarse de la historia, de borrarse por completo dentro de la descripción del objeto, resulta ser claramente idealista, puesto que “para Ranke la historia existe real y objetivamente; no hay, por tanto, sino una realidad y una sola verdad histórica. Conocer objetivamente quiere decir, entonces, reproducir el pasado fielmente” (1987: 81)

construcción o producción significativa que modela el referente histórico en busca de generar un efecto realista. Lo cierto es que este rechazo al purismo referencial del discurso histórico nos permite desplazar el foco de nuestra atención hacia la tarea misma de configurar imágenes realistas del acontecer histórico, tarea en la que resulta posible asumir variadas alternativas narrativas o “formas de realismo”. Estas últimas estarán vinculadas a los diversos modos de tramar los hechos que, a su vez, generarán variadas construcciones ideológicas de la realidad.

A partir de lo anterior, advertimos cómo esta concepción de la representación entronca con una particular noción de realismo que, desde la perspectiva de White, empalmaría los discursos historiográficos y literarios; una noción que nos estimula a examinar la realidad como un constructo a producir que constituye, a la vez, un objeto de interés compartido tanto por la historia como por la ficción literaria. Se trata del realismo figural que White extrae de la historia del realismo literario occidental de Erich Auerbach —*Mimesis*— y hace extensible a las escrituras históricas y realistas en general. Precisamente, esta perspectiva nos autoriza a afirmar el valor de las narrativas históricas y literarias como operaciones de construcción de significados vinculadas por una búsqueda que es también una promesa en común. En efecto, como veremos a continuación, asumiendo las ideas de White resulta posible apreciar cómo el gran proyecto de la historiografía occidental se revela en consonancia con el gran proyecto de la literatura realista occidental, el cual, como señala el propio White (2010: 34), no sería otro que “la consumación de su promesa singular de representar la realidad de manera realista”.

2. El realismo figural

Para comprender la noción de realismo figural resulta fundamental conocer el concepto que se encuentra en su núcleo. Como ha señalado Verónica Tozzi (2006: 114), la atenta lectura que White realiza de la obra de Auerbach, le permite afirmar que *Mimesis* “es tanto una *historia* del realismo literario occidental, como un intento de producir una *concepción de lo que podría ser cualquier historia* de sucesivas formas de representar”

(cursivas en el original). Asimismo, prosigue Tozzi, la noción que rige y se revela en la historia que *Mímesis* relata es la de ‘figura’ o ‘interpretación figural’. En palabras de Auerbach:

La interpretación figural establece una relación entre dos acontecimientos o personas, por la cual uno de ellos no sólo tiene su significación propia, sino que apunta también a otro, y éste, por su parte, asume en sí a aquel y lo consuma. (Auerbach, 1998:99)

White advierte que la idea de figura que rige la historia de Auerbach “se basa en las interpretaciones cristianas del judaísmo antiguo, como una anticipación o prolepsis de la cristiandad” (2010:44)¹⁵. Si bien, a pesar de su origen remoto en la hermenéutica patrística de la antigüedad, nos es posible apreciar que la noción de figura, particularmente, la idea de un tipo de “causación figural” —con sus dos polos de promesa y cumplimiento/consumación— se mantiene aún vigente tanto en los modos en que experimentamos y otorgamos sentido al acontecer temporal como en nuestras formas de representar el pasado histórico. Figuralmente, dirá White, se conectan el renacimiento italiano con la antigüedad greco-latina. Figuralmente, en *El Dieciocho de Brumario de Luís Bonaparte*, conectaba Marx la revolución de 1848 en tanto que consumación de la revolución de 1789, apuntando ésta última a aquella o bien figurándola en términos de una promesa que anuncia su futuro cumplimiento. Por lo demás, no hay relación genética-

¹⁵ Para un estudio exhaustivo sobre la exégesis figural, ver: Auerbach, E. (1998) *Figura*. Madrid, Editorial Trotta S.A.

De acuerdo con Auerbach, la interpretación figural o tipológica, aquella teoría de la historia instaurada allá por el siglo tercero de nuestra era, fue concebida por los Padres de la Iglesia Católica con la finalidad de precisar la relación entre judaísmo y cristianismo, entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, entre la Antigua y la Nueva Alianza. Figuralmente era, por ejemplo, como los exegetas del cristianismo antiguo y medieval lograban conectar un acontecimiento del Antiguo Testamento como el sacrificio no concretado de Isaac en manos de Abraham y el sacrificio consumado de Cristo en el Nuevo Testamento. Auerbach toma esta última relación de Tertuliano, quien adoptaría inicialmente el término figura en el sentido que adquiriría luego para el mundo cristiano: Pues si Adán era figura de Cristo, el sueño de Adán era la muerte de Cristo, adormecido en la muerte, para que de la herida en su costado fuera figurada la madre verdadera de los vivos, la Iglesia. (Auerbach, 1998: 69- 70). A propósito de este pasaje, Auerbach destacará el enérgico realismo de Tertuliano: “Para él, dice Auerbach, la figura tiene el sentido inmediato de una configuración o una forma y es considerada una parte de la sustancia equiparable a la carne”. Porque Cristo mismo “no habría sido una figura, si no hubiera sido un cuerpo de verdad. Una cosa vacía o un fantasma no habría podido tomar figura” (1998: 71). Precisamente, este reconocimiento y defensa de la materialidad de la figura que es la concreción del cuerpo de Cristo, vale decir, de su historicidad, es una cualidad fundamental de los hábitos cristiano-medievales de interpretación del devenir histórico. En palabras de Auerbach (1998: 69): “La figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico”.

determinista ni causalidad alguna en el establecimiento estos lazos. De acuerdo con White (2010: 45), su relación sería más bien genealógica “en la medida en que los agentes responsables de la ocurrencia del evento posterior opten por el acontecimiento previo como un elemento de la genealogía del evento ulterior”. En otras palabras, serán los agentes históricos responsables de la ocurrencia o promoción del acto consumatorio quienes generalmente tomarán la decisión; ellos serán los encargados de apropiarse retrospectivamente del primer acontecimiento, escogiéndolo como figura prototípica-legitimadora de su propio proyecto de constitución y, por consiguiente, como “un elemento de su genealogía”. Todo esto, sin perjuicio de que los acontecimientos siempre permanecerán abiertos para nuevas apropiaciones significativas, sea prefigurando otros acontecimientos por venir, sea consumando acontecimientos o procesos anteriores¹⁶.

Desde esta perspectiva, la realidad sociohistórica queda inevitablemente abierta a una constante labor de reapropiación, reinterpretación y reescritura; las historias grandes y pequeñas, la realidad inmediata y mediata, permanecen abiertas y disponibles para innumerables dotaciones de sentido realizadas y decididas por diversos agentes desde cada presente. Asimismo, como observa Verónica Tozzi, estos agentes producirán sus representaciones o consideraciones realistas en términos de la presentación de una “figura de la realidad”; en otras palabras, ofrecerán la promesa de que en su modelación (historización, dirá el historiador) bajo la forma de un determinado entramado el pasado y la realidad fenoménica alcanzarán su significación plena. Una promesa que, a su vez, será renovada una y otra vez en cada nueva escritura, no obstante nunca será cumplida¹⁷. En este sentido, podemos vislumbrar el parentesco entre las tentativas emprendidas por las diversas escrituras historiográficas y aquellas desarrolladas por las variadas formas realistas

¹⁶ White nos enfatiza que en estos casos la vinculación se establece desde el punto en el tiempo experimentado como un presente en relación a un pasado, no, como en las elaciones genéticas, desde el pasado al presente. De ahí que, a su juicio, para Auerbach “la historia es precisamente el modo de existencia en el cual los acontecimientos pueden a la vez ser cumplimientos de eventos precedentes y figuras de posteriores. Tal esquema le dotó de un modo de caracterizar la peculiar combinación de novedad y continuidad que ha distinguido la existencia histórica de la natural” (2010: 45)

¹⁷ Salvando las críticas que postulan el peligro de un relativismo paralizante en las ideas de White, Verónica Tozzi realiza una lectura heurística-pragmática del realismo figural, entendiéndolo como una guía en el análisis de las relaciones desplegadas por las diversas representaciones de un mismo fenómeno histórico. Así, el realismo figural nos permite observarlas no como “una sucesión de descripciones que se acercan cada vez más a la verdad o al pasado, en sí, aunque siempre fracasan en su empeño, sino como sugerencias de mayor investigación y nuevas reescrituras históricas” (2006:12).

presentadas a lo largo de la historia literaria de Auerbach. Ambas pueden ser vistas como una sucesión de esfuerzos orientados a representar realísticamente la realidad, no obstante, la figura no alcanza nunca su consumación definitiva, pues la realidad jamás consigue agotarse en una representación y no se alcanza nunca una versión definitiva de los acontecimientos pasados o de aquella realidad como *realmente es/sucedio*. Así lo sugieren las siguientes palabras que White dedica a *Mimesis* de Auerbach:

Lo que él presenta es una secuencia de esfuerzos, por parte de escritores que operan al interior de una tradición generalmente delineada de representaciones presentadas, en pos del diseño de formas de capturar en expresiones escritas las múltiples y cambiantes características de una realidad social y más genéricamente humana –y el continuo fracaso en la consumación final de ese proyecto. (White, 2010: nota 24, 43-44)

A partir de su análisis de la noción de realismo figural, Hayden White nos ha proporcionado una muy enriquecedora interpretación sobre el concepto de historia, en general, y de historia literaria, en particular, así como una excelente descripción de la metodología y la práctica crítica de Erich Auerbach. De acuerdo con White, en *Mimesis* el romanista alemán habría intentado describir cómo las obras literarias han propuesto conexiones entre los acontecimientos para representarlos adecuadamente y, al mismo tiempo, habría indicado las conexiones que se producen entre estos sucesivos intentos de representación realista¹⁸. De esta manera, por ejemplo, Auerbach encuentra en el realismo cristiano del Nuevo Testamento las pretéritas raíces de un realismo serio que ya anunciaba el realismo romántico y moderno¹⁹. Así también Auerbach conseguirá enlazar figuralmente

¹⁸ Según White, lo característico del concepto de Auerbach sobre la historia literaria es la forma en que él usa el modelo figuralista para explicar no sólo la relación entre varios textos literarios, sino que también la relación entre la literatura y sus contextos. Para él, el texto literario representativo puede ser a la vez (1) la consumación de un texto previo y (2) la prefiguración potencial de un texto posterior, y también (3) una figuración de la experiencia por parte de su autor de su medio histórico y por lo tanto (4) el cumplimiento de la prefiguración de una porción de realidad histórica. En otras palabras, no se trata de un autor que tiene una experiencia relativa a un medio histórico y luego la representa, de un modo figurativo, en su texto. Por el contrario, la experiencia ya es una figura y, en la medida en que contribuye como un contenido o referente de una representación ulterior, se trata de una prefiguración que es consumada solamente en un texto literario.” (White, 2010: 42)

¹⁹ Recordemos que, de acuerdo con Auerbach, el realismo de los Evangelios, con su inédita mezcla de lo bajo-cotidiano y lo grandioso-sublime, escapa totalmente a la jerarquía de los géneros y estilos de la literatura grecolatina. Para Auerbach el Nuevo Testamento en su conjunto resulta demasiado serio para la comedia, demasiado vulgar para la tragedia y demasiado insignificante políticamente para la historia.

el “realismo del más allá” de Dante con el realismo decimonónico de Stendhal, Balzac y Flaubert, interpretando este último como el cumplimiento de aquel, a la vez que prefiguración o promesa del modernismo literario de Joyce, Woolf y Proust²⁰. Por lo demás, White sugiere que en *Mimesis* Auerbach habría tejido la historia del realismo literario occidental bajo la forma de una “trama de redención” que, siguiendo la terminología de Frye, podemos identificar con una trama romancesca²¹. No obstante, “esa redención toma menos la forma de cumplimiento de una promesa que la de una siempre renovada promesa de cumplimiento” (White, 2010: 35). Por supuesto, para Auerbach la historia literaria no es la historia del progreso literario, entendido como el logro creciente de una mayor fidelidad de la expresión. Lo cierto es que en el relato que subyace a *Mimesis* los sucesivos intentos de representar la realidad —intentos situados cada cual desde una determinada concepción de lo real, ligada a cada contexto histórico y sociocultural— no se aproximarían cada vez más al cumplimiento de la promesa de una representación cabal y definitiva. Antes bien, la consumación se presentaría como una promesa incumplida, susceptible, por tanto, de ser renovada en las nuevas formas de realismo que luego desafiarán a las formas ya cristalizadas. Y es, justamente, en este trascender en cuanto promesa siempre renovable donde radicaría la victoria de esa visión de mundo conocida como realismo, el multiforme héroe de la historia de Auerbach.

Fundamentalmente, en tanto que figura o prolepsis del realismo moderno decimonónico que, como se verá más adelante, logró plasmar la realidad cotidiana o el presente como producto de la historia, Auerbach observará en el Nuevo Testamento el despliegue de fuerzas propiamente históricas que generan un movimiento renovador pero perfectamente cotidiano. Como advierte Luís Beltrán (2006:153), “este movimiento conmociona al pueblo y transforma a un puñado de personajes humildes y vulgares, llamándolos a desempeñar un papel extraordinario”. Asimismo, dirá este autor, esto constituye algo inédito en relación a la literatura grecolatina pues se trata de representar “el nacimiento de un movimiento espiritual en el seno del pueblo humilde, en la vida cotidiana”(Ibíd.)

²⁰ Para Auerbach, dirá White (2010:46) el itinerario realista en occidente emerge “a partir de la noción de seriedad, y aun trágica naturaleza, de las existencias humanas ordinarias, noción presente en los Evangelios, y que posteriormente se extiende a través de Dante, el Renacimiento, Rousseau, el realismo atmosférico de Balzac y el descriptivismo de Flaubert, para desembocar al fin en el modernismo de Woolf, Proust y Joyce, en pleno siglo XX”.

²¹ Siguiendo a Frye, Hayden White (2001:19) nos describe el *romance* como “un drama de autoidentificación simbolizado por la trascendencia del héroe del mundo de la experiencia, su victoria sobre éste y su liberación final de ese mundo, el tipo de drama asociado con la leyenda del Santo Grial o con el relato de la resurrección de Cristo en la mitología cristiana. Es un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo en el que fue aprisionado por la Caída”

3. Realismo novelesco e historia chilena (siglos XIX y XX): Hipótesis para una historia.

Haciendo nuestras las ideas de White, sostenemos que un evento posterior en la historia de la literatura chilena, como es el realismo literario de Droguett, puede ser interpretado, en términos de Auerbach, como una consumación del realismo literario decimonónico de Blest Gana. Este abordaje a los ciclos novelísticos de estos autores implica reconocer en ellos el carácter de promesa de representación cada vez más realista y significativa de la realidad socio-histórica chilena. Una promesa formulada desde dos momentos diversos por dos proyectos narrativos que tienen en común la búsqueda de una consumación por escrito de la realidad chilena mediante el empleo de recursos lingüísticos y estilísticos distintivos y divergentes. Pero se trata también de una promesa que, necesariamente, permanece abierta y disponible para ser renovada en futuras escrituras. A este respecto, es de interés anotar aquí la significativa "Advertencia" de Alberto Blest Gana que precede a la primera edición de *El ideal de un calavera*, fechada en julio de 1863 — notación que, inexplicablemente, ha sido suprimida en las reediciones más recientes de la novela. En ella aquel que con razón solemos llamar el primer novelista de Chile se presentaba a sí mismo como el fundador de una nueva parcela discursiva—fundación que, como señala Ignacio Álvarez (2009: 40), implicaba la creación de “una novela representativa de Chile” que, a la vez, realizara “la creación de Chile a través de la literatura” — delimitándola como un espacio inacabado, en proceso de formación, que necesariamente debería ser completado por otros:

En este círculo, algo estrecho, si se mira la poca extensión de nuestras sociedades, creo debe limitarse el campo del novelista de costumbres chilenas. Sus vallas ofrecen sin duda serias dificultades; pero mi fe en el talento de los que nos han de seguir en esta vía, me hace esperar que sabrán poblar con útiles y fecundas invenciones, el espacio que nosotros dejamos sólo delineado como fundadores. (cit en Concha, 1980: 121)

Ochenta años más tarde, Carlos Droguett retomará y reacentuará los presupuestos basales del realismo blestganiano y planteará la urgente necesidad de una rearticulación del campo literario nacional, a la sazón anquilosado bajo el predominio del criollismo. A partir

de un lapidario diagnóstico del estado general de las letras chilenas, Droguett concluirá que, salvo por honrosas excepciones, nuestra literatura

[...]vive de espaldas a la realidad chilena, no sólo la realidad histórica, sino la realidad no escrita, desgraciadamente no escrita, que pasa por ahí afuera en estos momentos o que pasará mañana o esta noche cuando baje el viento de los cerros (Droguett, 1971:477)

Si en su momento Blest Gana procuró fundar literariamente la nación chilena mediante la elaboración de una novela realista que tuviese por “teatro a la sociedad entera”; si intentó ofrecer “la pintura perfecta de la época” —aunque, en rigor, como afirma Álvarez (2009:41), el elenco social del primer novelista de Chile se redujo casi exclusivamente “a la delgada capa de burgueses con pretensiones aristocráticas” que detentaban por entonces el poder—, por su parte, Droguett intentaría llevar adelante una refundación mediante la búsqueda de estrategias narrativas orientadas a recoger aquellos sectores de la historia y la realidad chilena que consideraba elididos u olvidados en las escrituras nacionales. Con todo, a nuestro juicio, el valor de esta nueva formulación del realismo en manos de Droguett no radica tanto en su mayor fidelidad con lo real, como en su calidad de “útil y fecunda invención”, para emplear los términos de Blest Gana. Útil y fecunda por instarnos a asumir otra perspectiva, como diría Tozzi (2006), con la promesa de que desde esta nueva mirada la realidad se vería mejor. Es justamente en virtud de esta promesa que el cambio de objeto y perspectiva del realismo droguettiano irá acompañado por una transformación de los recursos y las características estilísticas distintivas involucradas en la representación novelesca.

Por otra parte, el modelo figuralista nos permitirá explicar no sólo la relación entre ambas formas de realismo nacional, sino que también las relaciones que se establecen entre los proyectos literarios de Blest Gana y Droguett y sus respectivos contextos históricos. En efecto, las ideas de White en torno al concepto de figura y el realismo figural son susceptibles de ser desplegadas en variados niveles de análisis que comprenden tanto una dimensión diacrónica (relaciones entre los diferentes textos que se integran dentro de una tradición) como una sincrónica (relaciones entre cada texto y su contexto). Respecto a esto último, advertimos que tanto Blest Gana como Droguett enuncian sus respectivas poéticas a

la manera de una promesa figural: desde sus particulares experiencias y condicionamientos contextuales, ambos prescriben la necesidad de elaborar una representación literaria lo más ajustada posible a la realidad socio-histórica chilena; una promesa que, como hemos sugerido, persigue la representación de una diversidad de estratos sociales y dimensiones de la realidad cuya complejidad se incrementa dramáticamente de un autor a otro.

Asimismo, como ha señalado White, la experiencia que ambos autores tendrán de sus respectivos medios socio-históricos operará como figura que busca cumplirse-consumarse en sus obras. Por esta vía, cada novela que se integra a sus respectivos ciclos narrativos puede ser leída como una consumación del medio histórico de sus autores o sinécdoque de sus respectivos contextos (en donde, junto con condicionamientos de orden estético, inciden los factores sociales, ideológicos y políticos) y es su recepción en dichos contextos la que finalmente sanciona el carácter realista de la representación alcanzada. No obstante, en el entendido de que tales contextos permanecen siempre abiertos, como contenidos disponibles para nuevas apropiaciones y resignificaciones futuras, sus respectivos ciclos realistas necesariamente habrán de ser interpretados como consumaciones o cumplimientos provisorios de la promesa figural de representar realistamente la realidad nacional. Se trata, además, de una promesa que ya en la primera mitad del siglo XIX será asumida tanto por la historiografía como por la literatura chilenas, en momentos en que la fundación de nuestras letras se anclaba al proyecto de conformación nacional propulsado por la elite intelectual y política del país. Así, la novelística de Blest Gana compartirá funciones con la historiografía decimonónica, bajo un concepto de la historia y unas prácticas representacionales afines. Posteriormente, el diálogo entre realismo novelesco e historia será retomado y reacentuado en la obra de Droguett mediante la adopción de formas narrativas y concepciones divergentes.

Hemos dicho que la noción whitiana de realismo figural nos permite dar cuenta del carácter abierto y controversial de toda representación realista, sea historiográfica o literaria. Por lo demás, nos parece que esta perspectiva resulta verdaderamente útil si se trata de aplicarla al análisis de la metamorfosis que ha experimentado el realismo en la novela chilena. Esto cobra aún más sentido si consideramos que, desde su origen en Blest

Gana, la novela realista nacional se ha desarrollado en una problemática vecindad respecto al discurso de la historia, lo que se ha expresado en la “expropiación” de hechos históricos que han pasado a formar parte de las tramas novelescas. A nuestro juicio, las relaciones de semejanza y reciprocidad entre ambos discursos, así como los desafíos que, diplomática o enconadamente, ha lanzado la novela a la historiografía, vienen a subrayar el marcado interés de los escritores chilenos por profundizar el campo de conocimiento de la historia y la realidad con objeto de contribuir a una mejor autocomprensión del presente nacional. De ahí que, en última instancia, no debiese resultarnos casual que hasta el día de hoy tanto los escritores de ficción como los historiadores chilenos no cesen de reescribir una y otra vez aquella voz en plural que llamamos *la* historia de Chile.

En efecto, nos parece que, a diferencia de la tendencia que se ha apreciado el último tiempo en otros países latinoamericanos, la novela chilena no pareciera haber tendido a la devaluación o desacralización paródica del saber histórico en favor de reescrituras animadas por una actitud revisionista lúdica, carnavalizadora o posmoderna. Antes bien, reescrituras y resignificaciones de la historia nacional, como la que proyectara Droguett en su poética de 1940 (*Explicación de esta sangre*), dan cuenta de una actitud ciertamente polémica para con las formas realistas precedentes, tanto en la novela en boga como en la historiografía oficial, no obstante, dicha actitud no ha sido impedimento para animar nuevos esfuerzos orientados a irrigar sentido sobre lo que hemos vivido —y lo que nos toca vivir—, con el fin de avanzar hacia lo que eventualmente podríamos llegar a ser como nación. Justamente, esta doble mirada de la novela realista nacional —retratar fielmente nuestra vida y proyectar sólidamente lo que debiésemos llegar a vivir— estaba ya presente en la poética de Blest Gana. Lo cierto es que desde su fundación en la obra del primer novelista de Chile, el interés de la novela realista nacional por la historia y la reescritura del pasado está en directa relación con la necesidad de dotar de sentido al presente nacional y con ello propiciar una regeneración en nuestra sociedad. De ahí que ambos ciclos novelísticos se presten a ser leídos como tentativas de interpretación de la historia chilena, particularmente, de los siglos XIX y XX.

Es preciso indicar, sin embargo, que en la medida en que sus respectivos contextos fueron revelando un carácter sin duda problemático, las obras posteriores de nuestros novelistas comenzarían a evidenciar contradicciones o enmiendas en relación a sus poéticas originales. En ambos casos, las propuestas literarias de estos autores se fundaban en la necesidad de cimentar una obra novelística que fuera el reflejo de la realidad socio-histórica chilena “como verdaderamente es” con miras a estimular la construcción de un “llegar a ser” de la nación chilena. Vale decir, realismo novelesco al servicio de una finalidad constructiva. Sin embargo, como veremos en el caso de Blest Gana, el derrotero histórico y socio-político transitado por Chile durante el siglo XIX se mostraría en muchos aspectos incongruente con el programa de modernización liberal suscrito por el escritor (fundamentalmente, en su *Discurso de Incorporación a la Universidad de Chile*, de 1861), programa que era subsidiado por su novelística, por cuanto esta debía servir como instrumento de difusión ideológica con el propósito explícito de modelar una conciencia nacional. En este sentido, las novelas de Blest Gana no dejarán de exhibir las huellas de estas contradicciones al punto de contravenir sus formulaciones originales sobre el rol civilizador de la literatura y su capacidad de fijar el itinerario de constitución de la nueva nación desde una perspectiva sustentada en el concepto de desarrollo histórico — formulaciones amparadas en el gran relato del progreso que modelará la imaginación histórica decimonónica y cuyo producto literario más prominente será el romance celebratorio, enaltecedor y altamente idealizado de la nación que es *Martín Rivas*.

Al recorrer atentamente las páginas de la obra blestganiana nos es posible percibir cómo la promesa de futuro levantada por el discurso liberal aparece constantemente incumplida en el presente. Razón por la cual no nos resulta casual que, como ha advertido Jaime Concha (1980), tras su novela más reconocida el escritor inicie un característico movimiento de repliegue histórico, como si, desengañado por el presente, la historia contemporánea hubiese dejado de interesarle. Significativamente, el repliegue nos instalará en escenarios (batalla de Lircay, insurrección de Quillota, “pacificación” de la Araucanía) en los que es posible verificar las contrariedades entre la promesa liberal que señalaba el “deber ser” de la nación y su frustración en los hechos puntuales de carácter político-militar, aquellos que nos narra la historia chilena del siglo XIX, y en la conflictividad

inherente a una sociedad profundamente dividida y heterogénea. Finalmente, la trama histórica retrospectiva tejida en la novelística de Blest Gana buscará resolverse en *Durante la Reconquista*, novela publicada en 1897, a poco de concluida la guerra civil que acabó con el gobierno de José Manuel Balmaceda —justamente, dirá Concha, en el momento de derrumbe de las ilusiones heroicas del liberalismo criollo—, desengaño final que lo llevaría a figurarse “la vitalidad de la nación como grandeza pasada, como gesta ya hundida a comienzos de siglo” (Concha, 1980:119). Y, en efecto, como tendremos ocasión de mostrar, el último tramo de la producción literaria del primer novelista de Chile da cuenta de ese desengaño. De este modo, en la obra de Blest Gana la historia chilena acaba leyéndose como una promesa incumplida. Una promesa que solo puede subsistir bajo la forma de esa ensoñación crepuscular que es *Durante la Reconquista*, epopeya histórica que consigue preservar su particular encanto en la medida en que la vida que dice reflejar ya ha transcurrido hace mucho tiempo y en cuanto esa vida se nos aparece transfigurada en un artefacto literario que pareciera evocar el exotismo y la lejanía de una venerable pieza de arqueología.

Por otra parte, si bien es cierto que en la poética que inaugura su obra (*Explicación de esta sangre* de 1940) Droguett promete reescribir la historia y la realidad chilenas con el propósito adánico de publicarlas tal y como son, darlas a conocer por vez primera y de paso contribuir con ello a cambiar los destinos sangrientos de la nación, veremos que, al fragor de los eventos que marcaron el siglo XX chileno—de la masacre del Seguro Obrero, pasando por la frustración que significó el gobierno del Frente Popular hasta encallar en el golpe de Estado de 1973 y la dictadura de Pinochet—, sus novelas tornarán recurrentemente sobre aquellos temas y hechos previamente representados con la clara intención de precisar su significado a la luz de eventos posteriores. En otras palabras, Droguett se revisita y se reescribe a sí mismo en cada una de sus novelas. De este modo, pese a sus intenciones expresas de “publicar la sangre”, es decir, entregar el retrato verdadero de la realidad sociohistórica chilena —un retrato tejido, como ha sido suficientemente comentado por la crítica, según un molde sacrificial de raíz cristiana—, su obra puede ser leída como un intenso tejer y destejer sobre el borrador de un mismo texto,

una tupida trama constantemente reacentuada que recoge una historia y una realidad ciertamente desventurada.

Probablemente la mejor confirmación de aquello sea *Matar a los viejos*, la última novela de Droguett concluida en 1983 en donde, junto con recoger los hechos de la Unidad Popular, el golpe de Estado de 1973 y la dictadura militar, el novelista procurará señalar y compaginar toda la genealogía de hechos de sangre que han marcado la historia de Chile desde la Conquista hasta su contemporaneidad. Final por demás significativo para su obra novelística, en esta última novela Droguett enfatizará lo trágico como característica distintiva del drama histórico nacional, no obstante no se contentará con postular una derrota definitiva y sin salida, que es lo propio de la tragedia. Así también, a pesar de la matriz cristiana que subyace a su novelística, en *Matar a los viejos* Droguett no irá sencillamente en busca de una promesa de redención de las injusticias del presente y del pasado, al estilo del gran relato bíblico-romancesco. Más bien cabría afirmar que, a lo largo de toda su producción literaria, y con redobladas fuerzas en su último tramo elaborado durante la dictadura, Droguett observará el pasado en términos de una promesa pendiente o incumplida, justamente la promesa tanto del presente frustrado como del futuro impedido. De ahí que, en última instancia, Droguett no reniegue de la utopía. Y de ahí también que la lectura de la realidad sociohistórica chilena realizada por el novelista no encalle en una respuesta taxativa sobre el sentido último de la historia. Por el contrario, al final de su ciclo narrativo el escritor dejará instalada la pregunta por una historia todavía no resuelta que, como la promesa del realismo figural — y como la promesa de la historia literaria que aquí ensayamos—, se mantiene constantemente abierta a nuevas formulaciones contenidas en el ahora, sin que nunca pueda pronunciarse la última palabra.

CAPÍTULO II: LAS FORMAS DE REALISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX

1. REALISMO COMO EMULACIÓN DE LA HISTORIA: ALBERTO BLEST GANA

1.1. La novela realista en el Siglo de la Historia.

A Alberto Blest Gana se le reconoce la hazaña de haber echado los cimientos del edificio literario chileno. Es bien sabido que para llevar a cabo esta tarea el novelista procuró hacer suya aquella forma de realismo que se nutrió del romanticismo social francés²², con Victor Hugo, con Stendhal, y sobre todo con Balzac. De este modo, la novela nacional fundada por Blest Gana aparece ligada genealógicamente con aquel tipo de escritura literaria que reivindicara para sí el derecho a explorar y descifrar el jeroglífico de lo real, en un momento de la historia cultural europea —especialmente en Francia— que aparecía signado por el amor a los hechos y la historia, a la realidad y a la experiencia.

Si bien no es nuestro deseo escamotear los importantes matices existentes entre el realismo europeo y su apropiación y adaptación a las circunstancias culturales de Chile y Latinoamérica a mediados del siglo XIX, es un hecho que, manifiestamente inspirado en *La Comedia Humana* de Balzac, Blest Gana se propuso cultivar preferentemente la novela de costumbres, género que, a su juicio, resultaba ser el más apropiado para el estudio de las características y particularidades de la sociedad chilena de su tiempo²³. Recordemos la

²² A comienzos del siglo XIX Louis de Bonald proclamó que “la literatura es expresión de la sociedad” principio básico del llamado romanticismo social francés, que fue apropiado y reiterado insistentemente por diversos intelectuales de ligazón liberal adscritos al romanticismo hispanoamericano. Particularmente, en su empeño por fundar una literatura nacional para Chile, la generación de 1842, encabezada por José Victorino Lastarria, se identificó con aquella postura intelectual que en Europa proclamaba la idea de la literatura como manifestación del fenómeno social. Recordemos que, en su famoso discurso Inaugural de la Sociedad Literaria de 1842, Lastarria señalaba: “Se dice que la literatura es expresión de la sociedad, porque en efecto es el resorte que revela de una manera más explícita las necesidades morales e intelectuales de los pueblos, es el cuadro en que están consignadas las ideas y pasiones, los gustos y opiniones, la religión y las preocupaciones de toda una generación...”

²³ Por supuesto que, trasplantado a suelo local, el realismo francés debió sufrir adaptaciones, reacentuaciones y rectificaciones por parte del autor de *Martín Rivas*. No debemos olvidar que Blest Gana se apropia del modelo realista europeo para ver y plasmar la realidad nacional con ojos nacionalizados. Al respecto, resulta

famosa epístola que Blest Gana remitiera a Benjamín Vicuña Mackenna en 1863 donde, respondiendo a la entusiasta lectura y panegírico que el historiador hiciera de *El ideal de un calavarea*, el novelista reconoce en Balzac el modelo y el precursor de su proyecto literario:

Tienes razón: desde aquel día en que, leyendo a Balzac, hice un auto de fe en mi chimenea, condenando a las llamas las impresiones rimadas de mi adolescencia, juré ser novelista y abandonar el campo literario si las fuerzas no me alcanzaban para hacer algo que no fuesen triviales y pasajeras composiciones. (Blest Gana, 1991:55)

La escena, suficientemente conocida, admite ser leída como el testimonio de un verdadero rito de iniciación. Tras echar sus viejos escritos líricos al fuego — simbólicamente, un fuego destructor y, al mismo tiempo, renovador— Blest Gana cortará definitivamente con su pasado como autor de frustrados ensayos literarios para asumir en propiedad otro modo de ser, una nueva identidad, justamente aquella por la que será reconocido hasta nuestros días, como el escritor y retratista de la sociedad chilena del siglo XIX. En efecto, creemos posible datar esta escena entre los años 1859-1860, coincidiendo con el proceso de escritura de *La Aritmética en el amor*, novela que se consagró ganadora del pionero certamen literario auspiciado por la Universidad de Chile —aquel que

importante no perder de vista lo señalado por Bernardo Subercaseaux (1981: 174-175): “Autores como Balzac influyeron sin duda en las preferencias realistas del grupo de literatos liberales, en el interés de describir la vida cotidiana, en la renuncia al culto del Yo y a lo inverosímil; sin embargo, estas inclinaciones obedecen sobre todo a una convicción que no se encuentra en los escritores europeos: aquella de que el realismo y la preeminencia de lo contemplado por sobre el contemplador son las vías más seguras para consolidar una literatura nacional que sea independiente de la del viejo mundo”.

Por otra parte, la novela realista debía también servir a los propósitos liberales de constitución nacional. Podría decirse que el cuidado de esta función edificante que Blest Gana le imprime a su novela repercutirá en que su realismo resulte ser más templado, menos audaz, que el de su maestro francés. Por supuesto, se trata de retratar la realidad chilena “tal como es”, no obstante, para cumplir satisfactoriamente con su misión civilizadora, dicho retrato debía también expresar ideales y configurar modelos mediante los cuales los lectores pudieran identificar los comportamientos adecuados que los aproximaran al ideal del ciudadano que se buscaba instaurar. De ahí que, como advierte Juan Poblete (2002:57), en su apropiación del modelo balzaquiano nuestro escritor parece recoger la advertencia de Francisco Bilbao sobre los riesgos de copiar a la letra el realismo de su precursor: “Querer reproducir a Balzac —dice Bilbao— es querer aplicar el bisturí que destroza el cadáver del corazón de la vieja Europa a nuestras sociedades infantiles. El escepticismo y la indiferencia es un espectáculo horrible en Europa, pero en América es ridículo”. Con todo, como se verá más adelante, a lo largo del ciclo novelesco de Blest Gana se irán manifestando contradicciones entre modelo social y ciudadano deseado y la problemática realidad representada, verdaderas fisuras que dejarán entrever el retrato más crudo de una sociedad que ve constantemente diferirse la promesa desarrollista y modernizadora del liberalismo.

buscaba premiar “una novela en prosa, histórica o de costumbres al arbitrio del autor, pero cuyo asunto sea precisamente chileno” (Silva Castro, 1955:188). Este triunfo en noviembre de 1860 y su posterior incorporación en calidad de miembro número a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile en diciembre de ese mismo año —motivo por el cual redactaría el famoso discurso que contiene su poética—, marcarían el debut “oficial” de Blest Gana. Será también el momento en que le veamos asumir su nueva identidad literaria como fundador de la novela chilena.

Lo cierto es que 1860 marca un antes y un después en la producción literaria del novelista. Hacia finales de ese año, además de los desconocidos poemas, renegados y arrojados al fuego, Blest Gana contaba con una considerable producción literaria: ocho novelas, catorce artículos de costumbres, tres crónicas de viajes, dos artículos críticos sobre literatura y una obra de teatro que jamás fue representada²⁴. Pese a que estas obras no fueron condenadas a su chimenea, Blest Gana renegará también de ellas por considerarlas apenas pobres ensayos literarios o esbozos de la novela que verdaderamente anhelaba poder escribir. En carta a su amigo José Antonio Donoso, fechada el 16 de diciembre de 1858, el escritor nos da indicios de esta insatisfacción y, además, nos muestra una de las fases previas en su búsqueda de una identidad literaria auténtica:

[...] **la obra más querida por un autor es aquella que refleja su propia vida.** En ella, sobre todo, brilla ese fuego sagrado que llaman inspiración. Pues bien, yo te aseguro que aún no he escrito la que ha de ser mi predilecta[...] Si Dios quiere que escriba alguna vez esa novela, entonces sí que haré una obra de inspiración, **que tal vez será insípida para más de un lector, pero que para mí tendrá todo el encanto de un desahogo.** (Blest Gana, 1991: 47-48) (el subrayado es nuestro)

Este deseo de hallar inspiración en su propia vida, es decir, en el ámbito cerrado de su intimidad y su sentimentalidad, aun a costa de verse privado de las preferencias del gran público lector, dista mucho del ambicioso proyecto del futuro retratista de la sociedad

²⁴ Todos estos datos aparecen en Silva Castro (1955). Ver también: Jorge Román-Lagunas (1980). “Bibliografía anotada de y sobre Alberto Blest Gana”. *Revista Iberoamericana*, números 112-113, julio-diciembre. Pp. 605-647.

chilena y émulo criollo de Balzac. Evidenciando un claro vuelco en sus propósitos, más adelante, en otra carta a su amigo Donoso, fechada en 7 de diciembre de 1863, declararía: “busco lectores y aspiro a que mis novelas salven los límites de la patria y hagan conocer mi nombre en el resto de América” (Ibid.:51). En esta misma carta Blest Gana deja también en evidencia un giro sustancial en su escritura, señalando como su primera novela auténticamente chilena a *La aritmética en el amor*: “Tú sabes, o te lo diré por si lo ignoras, que desde que escribí *La aritmética en el amor*, es decir, **desde que escribí la primera novela a la que yo doy el carácter de literatura chilena**, he tenido por principio copiar los accidentes de la vida en cuanto el arte lo permite” (Ibíd.).

Como puede apreciarse, hay una brecha considerable entre el escritor que quería plasmar su particular desahogo y aquel otro que, deponiendo su subjetividad, aspirará a ser un copista o traductor de los accidentes de la vida nacional. Una ardua tarea se le presentaba por delante, pues se proponía nada menos que ser el epígono criollo de Balzac²⁵, cuya monumental obra —no olvidemos que el novelista francés llegó a referirse a ella como ‘Las mil y una noches de Occidente’ — pese a haber quedado inconclusa, constituye hasta el día de hoy el más ambicioso proyecto narrativo de la moderna historia literaria. En efecto, del mismo modo que en sus Estudios de costumbres Balzac encaró la titánica tarea de retratar enteramente la sociedad francesa en la que estaba inserto, Blest Gana se propuso la misión no menos ambiciosa de elaborar un ciclo novelesco que aspiraba a ofrecer el testimonio conjunto de la sociedad chilena de su época. Su tarea consistió en fundar y promover en nuestro país un tipo de novela “que ofrezca una imagen perfecta de la época con sus peculiaridades características. [...]” (Blest Gana, 1991: 56). Desde su punto de vista, la novela de costumbres era el género indicado para elaborar una novela auténticamente nacional pues ella adquiriría el valor de documento de la realidad sociohistórica de la joven república en la medida en que transparentaba “la verdad que se deduce de la investigación artística de los hechos sociales” (Promis, 1995:116). Claramente, los juicios particulares de Blest Gana en torno a su composición novelística en la que prima “el amor a la verdad”, “el respeto a la verosimilitud” y “el detenido estudio de

²⁵ En su preámbulo, escrito en 1833, a las primeras ediciones de *Eugénie Grandet*, Balzac nos da a conocer su “modesta” intención como autor “que no pretende ser más que un humilde copista” (Balzac, 2013: 8).

los caracteres”; así como su proyecto global de diseñar una obra literaria que “tenga por teatro a la sociedad entera con sus incesantes vaivenes”, nos traen a la memoria los imperativos que se trazó Balzac al idear el plan conjunto de su *Comedia Humana*:

Los estudios de las costumbres representarán todos los efectos sociales, sin que se haya olvidado ninguna situación de la vida, ninguna fisonomía, ningún carácter de hombre o de mujer, ninguna manera de vivir, ninguna profesión ni zona social, ni región francesa, ni cosa alguna concerniente a la infancia, a la madurez, a la vejez, a la política, a la justicia, a la guerra. Sentado esto, la historia del corazón humano dibujada línea por línea, la historia de la sociedad en todas sus partes: he aquí la base. No se tratará de hechos imaginarios, sino de lo que ocurre en todas partes. (cit. por Auerbach, 2011: 451)

Puede afirmarse, entonces, que los aspectos centrales que caracterizarán al realismo de Blest Gana se derivan de una asimilación consciente de los presupuestos teóricos sobre la novela costumbrista esbozados por Balzac en su prólogo a la *Comedia Humana* de 1842. El fundador de la novela nacional escoge a su precursor literario, a quien asigna una paternidad casi exclusiva sobre los principios que rigen su creación; en otras palabras, se apropia de la poética del francés como prototipo legitimador de su propio proyecto de constitución de una literatura nacional capaz de pintar la sociedad chilena “como realmente es” a través de un género novelesco prestigiado por Balzac. Por esta vía, Blest Gana heredará las concepciones y las formas estilísticas distintivas que asume el realismo clásico-decimonónico. Pero, además, resulta fundamental destacar que la recepción del modelo balzaquiano en la obra de Blest Gana dará origen en nuestro país a un tipo de literatura nacional que comenzará a interpretar y representar la realidad cotidiana desde el punto de vista de la historia; un punto de vista, por tanto, que encuentra su fundamento en la doctrina historicista.

Para Erich Auerbach el historicismo constituye la visión de mundo característica tanto de la literatura, como de la ciencia y la historiografía del siglo XIX. Precisamente, siguiendo la lectura que Hayden White hace de *Mimesis*, podría afirmarse que en la exégesis histórica-literaria realizada por Auerbach el siglo XIX adquiere el carácter de un

*kairos*²⁶ o momento decisivo pues es entonces cuando ocurriría el cumplimiento o la consumación de la singular promesa desplegada por el realismo literario a través de las muchas variantes en las que se había mostrado a sí mismo en el curso de su larga historia. Una historia que, además, se articula con la evolución de aquella “dirección espiritual” llamada historicismo, visión de mundo concebida por Auerbach como la conquista característica de la cultura occidental en su búsqueda por lograr la identificación de la realidad con la historia. Dice White:

Considerar a la realidad social bajo el aspecto de la historia fue lo que la literatura occidental ha venido haciendo desde la representación en los Evangelios de la ‘seriedad trágica’ de la vida cotidiana de seres humanos ordinarios, y desde la disolución de un sentido de diferencia cualitativa entre los miembros de diferentes clases sociales, disolución que esta representación implica. (White, 2010: 47)

Asimismo, White sostendrá que en *Mimesis*

[...] los distintos periodos en la historia del realismo literario occidental pueden definirse en términos de su mezcla característica de estilos y en la medida en que logran captar el contenido de la historia como una realidad social que surge de la división de clases (White: 2010: 50).

En su afán de iluminar el fenómeno del surgimiento de la novela costumbrista blestganiana, los estudiosos de la literatura nacional han recogido con provecho la fina interpretación de Auerbach sobre los cambios que, como tendencia general del desarrollo del realismo occidental, fueron introducidos por el realismo decimonónico europeo. Así, por ejemplo, autores como Cedomil Goic (1972) y Guillermo Gotschlich (1992), han señalado anteriormente que con el realismo blestganiano asistimos al movimiento conjunto que involucra la aspiración liberal de democratizar la realidad social nacional y la ruptura de la clásica jerarquía de los estilos y géneros en el campo literario, al “hacer objeto de

²⁶ Frank Kermode (2000) reconoce tres modalidades diversas que empleamos al dotar de sentido a nuestra experiencia temporal: *chronos*, *kairos* y *pleroma*. *Chronos* corresponde al tiempo sencillo de la mera sucesividad. *Kairos* es el tiempo de crisis, “un punto de tiempo lleno de significado, cargado de significado producto de su relación con el final”. Por último, *pleroma* corresponderá a la plenitud temporal concebida como un comienzo, un desarrollo y un final simultáneamente.

tratamiento serio niveles medios y bajos de la realidad” (Goic, 1972: 14). Por nuestra parte creemos preciso subrayar, además, que este logro del realismo literario europeo, mismo que Blest Gana “transplantó” en su novela, surgió como un intento de dar respuesta a una exigencia de cambio en el contenido de la representación realista, tanto histórica como literaria, así como en los procedimientos para representar la compleja realidad social en tiempos sin duda conmocionados. En el caso de Balzac, se trata de la Francia de Napoleón, de la restauración borbónica y de Luís Felipe I. En el caso de Blest Gana, el objeto a representar será el Chile de la Reconquista española y la independencia, de Portales y la revolución conservadora, y de las revoluciones liberales de la década de 1850.

Lo cierto es que a partir del momento en que la ficción se pone expresamente al servicio de la verdad, las tensiones, préstamos e intersecciones entre el discurso histórico y literario comienzan a hacerse evidentes. Como ha señalado Carlo Ginzburg (2010), con el realismo decimonónico la novela habría lanzado un perdurable desafío a los historiadores al demandar un cambio en la narración histórica tradicional poniendo de manifiesto la necesidad de incorporar la vida cotidiana de los sectores bajos y medios de la sociedad como asuntos o temas dignos de ser representados seriamente. Como resultado de esta nueva postura, los novelistas europeos comenzaron a percibirse a sí mismos en una relación de semejanza y reciprocidad con los historiadores, hermanados con ellos en la misión común de representar la vida, la realidad y la historia de su tiempo²⁷.

Por su parte, Hayden White ha indicado con acierto las problemáticas que trajo consigo la aparición de este nuevo tipo de representación literaria que, reconceptualizando la noción de discurso de las bellas letras, irrumpió en un terreno discursivo aledaño al de la

²⁷ A propósito del estrecho vínculo que unió a la novela con la historiografía del llamado siglo de la Historia, nos parecen especialmente esclarecedoras estas palabras de Roland Barthes (2000:35): “Novela e Historia tuvieron estrechas relaciones durante el siglo que vio su mayor desarrollo. El lazo profundo, que permite comprender a la vez a Balzac y a Michelet, es en el uno y el otro la construcción de un universo autárquico, que fabrica sus dimensiones y sus límites ordenando su Tiempo, su Espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos”. Resulta, asimismo, interesante la reflexión de esta autor sobre el uso ideológico del pretérito indefinido –tiempo verbal preferido tanto por la novela realista como por la historiografía– con el propósito de construir mundos narrativos estables y ordenados cuya finalidad última sería encerrar y apropiarse tanto de la historia presente y pasada, como del porvenir: “La finalidad común de la Novela y de la Historia narrada, es alienar los hechos: el pretérito indefinido es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible.” (Barthes, 2000:39)

historiografía y, al mismo tiempo, compartió con esta disciplina una semejante forma de representar el mundo (el realismo), la cual constituyó conjuntamente una conciencia del mismo (el historicismo)²⁸. Cabe mencionar que, a juicio de White, durante este periodo se produce un cambio en la conciencia histórica y el concepto mismo de historia es sometido a una crucial reformulación. A partir de entonces, la historia deja de consistir en el pasado o los relatos sobre el pasado y comienza a ser identificada “como un proceso, una dimensión de la existencia, y una fuerza para ser controlada o ante la cual sucumbir” (White: 2010: 203). Desde esta perspectiva, el pasado dejaría de ser una parcela del mito en la medida en que comienza a ser percibido como la prehistoria o el contexto formativo del presente, integrándose dentro de un proceso histórico que avanza progresivamente hacia el porvenir.

Paralelamente, durante esta misma época, novelistas europeos como Scott, Stendhal, Balzac y Flaubert comenzaron a reivindicar la verdad histórica de sus obras, practicando una escritura literaria que pretendió haber descubierto una dimensión de la realidad soslayada por los historiadores: la historia de la costumbres y la vida cotidiana del pasado, pero también la historia inmediata, el retrato pormenorizado de los modos de vida y los vaivenes de la realidad presente considerada, en su dinamismo, complejidad y magnitud, como época de transición entre el pasado y el porvenir. Al mismo tiempo, estos narradores desarrollaron técnicas de escritura que rivalizaron con la autoridad del relato historiográfico, evidenciando con ello una voluntad de emular la forma del discurso histórico para servir a sus propósitos de pintar el lienzo de la sociedad contemporánea.

²⁸ Como sostiene White, hasta el siglo XIX la relación entre escritura histórica y escritura literaria no era problemática: “Desde Aristóteles, se pensaba que, aunque tanto la historia como la escritura imaginativa eran artes retóricas, lidiaban con diferentes cosas: la escritura histórica era acerca del mundo real, mientras que la “poesía” era acerca de lo posible. Durante el siglo XIX, sin embargo, el concepto de historia fue reformulado, la conciencia histórica fue por primera vez teorizada, y el moderno método científico de investigación fue inaugurado” (White, 2010: 203). Por otra parte, señala White, la concepción de escritura literaria es también reformulada por los escritores realistas, llegando a transformarse en el otro de la historia, pero desde un posicionamiento mucho más conflictivo y problemático: “[...]la literatura se volvió el otro de la historia en un doble sentido: pretendió haber descubierto una dimensión de la realidad que los historiadores nunca reconocerían y desarrolló técnicas de escritura que socavaron la autoridad del estilo de escritura realista o simple favorecido por la historia” (Id.). Este último sentido, como veremos más adelante, se irá desarrollando a medida que el realismo literario, en sus esfuerzos por emular el modelo prestigiado por la historiografía decimonónica, comienza a cuestionar tanto los patrones representacionales característicos del discurso histórico como su propia concepción de la realidad.

De acuerdo con White, durante el siglo XIX resulta posible verificar importantes relaciones de reciprocidad entre las concepciones de mundo y los patrones representacionales característicos del realismo literario y la historiografía del viejo continente. Justamente, en las páginas que siguen nos interesará examinar los influjos y acomodos de estas mutuas implicancias entre historia y novela realista en la recepción y asimilación del modelo literario europeo por parte de Blest Gana. Este examen contribuirá a caracterizar más profundamente las estrategias empleadas por el novelista con el propósito de instalar y legitimar una literatura propiamente chilena que buscaba ser apreciada como testimonio de la historia y la realidad de nuestra sociedad, asumiendo con ello un papel protagónico en la conformación del imaginario nacional. Asimismo, analizar la recepción de los modelos extranjeros en la obra de Blest Gana nos permitirá dar cuenta del particular posicionamiento de la novela realista chilena decimonónica en relación al discurso de la historia, su otro-complementario.

1.2. Novela nacional y modelos extranjeros: Una transacción diplomática.

De acuerdo con Erich Auerbach, al examinar la poética realista de Balzac resulta posible extraer las siguientes consideraciones:

[...] primero, que entiende su actividad inventora y artísticamente plasmadora como **interpretación de la historia** [...] segundo, que **concibe el presente como historia**, o sea, el presente como algo que ocurre surgiendo de la historia [...] la creación **no toma sus materiales de la imaginación, sino de la vida real, tal como se presenta en cualquier parte** [...] Balzac se enfrenta con esta vida, diversa, impregnada de historia, representada sin miramientos con todo lo corriente, práctico y feo y vulgar [...] considera la vida, en esta forma real, vulgar y genética, gravemente, e incluso trágicamente (2011:452). (el subrayado es nuestro).

Sin duda, la Historia dominó prácticamente todos los ámbitos del pensamiento occidental durante el siglo XIX. Más allá del campo propiamente historiográfico, los debates filosóficos, científicos, sociales, políticos y también artísticos estuvieron

dominados por aquella visión de mundo que recibió el nombre de Historicismo. En efecto, como advierte el mismo Auerbach, todos los rasgos que configuran la concepción y práctica de la escritura literaria en Balzac se corresponden completamente con la doctrina historicista, perspectiva que, de acuerdo a White, se encuentra también en la base de la historiografía romántica europea y tiene como representantes a diversos autores de la llamada época dorada de la historia, entre 1800 y 1850. Dicho en términos simples, el historicismo corresponde a una visión de mundo que identifica a la realidad con la historia, al tiempo que concebirá esta última en términos de desarrollo y progreso de la humanidad. Dice White:

El historicismo no fue otra cosa que el descubrimiento de que la vida humana y la sociedad hallan cualquier significado que sea que tengan en la historia misma, y no en alguna metafísica del más allá o cierta esfera religiosa trascendente. El realismo literario en su encarnación clásica decimonónica fue la aplicación de esta perspectiva a la representación de la realidad social presente. (2010:47)

De acuerdo con White, dentro de la concepción de Auerbach el realismo literario de Balzac debe ser entendido como el producto del impulso específicamente historicista de ver el presente como historia. Desde esta perspectiva, la historia no es concebida como algo cerrado en el pasado, sino que el presente es también visto históricamente. En virtud de esto mismo, el conocimiento del pasado es interpretado como una herramienta destinada a

educar a los hombres en la idea de que su propio mundo presente había existido alguna vez en las mentes de otros hombres como un futuro desconocido y aterrador, y como consecuencia de decisiones humanas específicas, este futuro se había transformado en un presente, en ese mundo familiar en el que vivían. (White, 1966: 132) (la traducción es nuestra).

Siguiendo esta misma lógica, la concepción historicista buscaba arrebatarle la historia humana a las potencias significativas del mito, librando, asimismo, las conciencias del peso de un pasado absoluto, incontestable y paradigmático. Por el contrario, el historicismo mostraba la realidad presente como el resultado de decisiones humanas

específicas, como producto concreto de ideas y de prácticas sociales localizables en el tiempo y en el espacio. Se trata de condiciones históricas susceptibles, por tanto, de ser alteradas o modificadas por los hombres en la medida en que estos son concebidos como agentes dinámicos que intervienen en la construcción de cada presente. Por esta misma vía, el historicismo mostraba que los condicionamientos socio-culturales, los esquemas éticos y los horizontes axiológicos varían en las diferentes épocas.

En su prefacio a la *Comedia Humana*, Balzac hace suya la idea crucial del historicismo de que el género humano no es el mismo en cada época²⁹; a partir de esta idea, el escritor proyecta una obra cuyo propósito es revelar tanto la singularidad de la época presente como su carácter transitorio y su potencialidad de cambio futuro. Las costumbres cambian al compás de las civilizaciones —sentenciaba Balzac. De ahí el especial interés del novelista por representar la historia inmediata, la historia de la sociedad pintada en acción, aquella historia, dirá él, olvidada por los historiadores. Justamente, uno de los aspectos que llama la atención es el desdén que el escritor manifiesta hacia “esas áridas y repelentes nomenclaturas de hechos, llamadas historias”, puesto que no han sido capaces de proporcionarnos una historia de las costumbres. Tal fue la tarea que asumió Balzac en su *Comedia* —que, en opinión de Victor Hugo, debió titularse *Historia*— nada menos que contribuir con el trazado de un episodio significativo de lo que él mismo denominó la historia del corazón humano³⁰, pintando las particularidades de su siglo e intentando extraer su filosofía oculta. Dice Balzac:

La sociedad francesa sería el historiador y yo no tendría que ser sino su secretario. Al hacer el inventario de vicios y virtudes, al reunir los principales hechos de las pasiones, pintar los caracteres, elegir los principales acontecimientos de la sociedad, componer tipos

²⁹ De acuerdo a Bernardo Subercaseaux (1981: 12), esta idea característica de la postura historicista se inserta dentro de la tradición que liga a Vico, Montesquieu, Rousseau y a los pensadores iluministas y que, de acuerdo a este mismo autor, sería recogida entre los elementos que conformarán la ideología liberal defendida por los jóvenes intelectuales chilenos en la primera mitad del siglo XIX.

³⁰ Como señala José Promis (1995:49), esta tendencia romántica aparecerá también en las novelas de Blest Gana: “El estudio social se proyectaba a partir del estudio del corazón individual. Esta tesis es la que aplica Blest Gana a su proyecto de novelar las formas de la sociabilidad chilena. En *Martín Rivas*, por ejemplo, el narrador define su relato como un estudio social que, al mismo tiempo, es un estudio del corazón porque no puede llevarse a cabo el primero sin el segundo. En *El ideal de un calavera*, el narrador advierte que realiza un estudio de la fisiología moral del protagonista porque ella filtrará la fisiología moral de la sociedad que lo rodea”

mediante la fusión de los rasgos de varios caracteres homogéneos, quizá podría yo llegar a escribir esa historia olvidada por los historiadores, la de las costumbres. (Balzac, I, 1991: 5)

Como puede apreciarse, Balzac no se propuso “inventar” literatura. Más que el autor de novelas que describían la sociedad francesa de su tiempo, se consideró a sí mismo “un humilde copista” o fiel transcriptor de la historia que la propia sociedad francesa le dictaba. Como quedó apuntado más arriba, se trata de aquella historia descuidada por los historiadores, la historia de las costumbres de su época, el formidable lienzo histórico cuyo trazado el novelista reservará exclusivamente para su pluma. Esta exclusividad que se arroga Balzac tiene que ver, como señala Auerbach, con su rechazo explícito, y a ratos enconado, hacia la forma habitual de escribir historia —específicamente, hacia la historia monumental y política, la narración cronológica de hechos políticos y militares, de los jefes, los gobernantes, los magistrados. Por otra parte, en virtud de este mismo rechazo, el realismo de Balzac responde también a su deseo de incluir, como objetos de una representación seria, a los sectores medios y bajos de la sociedad, retratar los vicios, virtudes y costumbres de los actores excluidos de las narraciones historiográficas, así como la influencia que ejercen las instituciones públicas sobre la vida privada. Pero, más fundamentalmente, la excepcional forma de realismo que encarnará en la novelística de Balzac se vincula a la función específica que el escritor le asignaba a la historia. “Creo en el progreso del hombre sobre sí mismo” —dirá Balzac. Justamente, esta función lo liga a la concepción historicista que mira la historia no como un fin en sí mismo sino que como una preparación para comprender y aceptar la responsabilidad del individuo en el diseño de su propio futuro.

En efecto, para Balzac el papel de la historia no debía ser “recordar a los hombres su obligación hacia el pasado sino crear la conciencia de cómo el pasado podía usarse para transitar responsablemente hacia el futuro” (White, 1966:132). De este modo, la perspectiva historicista implica asumir tanto el carácter históricamente mudable de las sociedades humanas como también la maleabilidad del hombre presente. Por lo demás, si bien es cierto que la visión de mundo historicista supondrá la prescindencia de un fundamento mítico anclado a una revelación trascendente, a la larga producirá una nueva perspectiva

teleológica, un sentido histórico del progreso y de la perfectibilidad social hacia donde avanza el género humano.

Todas las condicionantes mencionadas cobran cuerpo en el proyecto literario de Balzac. En efecto, el maridaje entre realismo e historicismo conducirá a que la realidad sea representada en su obra como el resultado de fuerzas propiamente históricas pero también como un tránsito inacabado; es por ello que, de acuerdo al escritor, la novela de costumbres debe retratar escrupulosamente los modos de vida de la sociedad presente, apuntando sus virtudes y también su inmensa gama de vicios, no obstante deberá además ser capaz de “tender a lo bello ideal”. En otras palabras, el texto literario es concebido como medio de expresión y también de transformación de una sociedad. Por su parte, el maridaje entre realismo e historicismo se hace también evidente en el proyecto literario de Blest Gana. Como señala Guillermo Gotschlich (1992:43), en la novelística del chileno el mundo representa un estado en tránsito sustentado en la confianza de “que por sobre la incomprensiva pequeñez de sus hombres, puede erguirse otra visión perfectible de una realidad diferente, de valor positivo de infinitas proyecciones porque así lo indica la ley del progreso”.

Como es bien sabido, en su famoso *Discurso de incorporación* a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, texto que constituye su principal teorización sobre la novela nacional, Blest Gana hará explícita una clara conciencia de la función ideológica y política que tendrá su obra; asimismo, le imprimirá un indiscutible protagonismo al discurso literario y muy especialmente a la novela³¹. Particularmente, argumentará a favor de la idea de emplear el modelo de la novela costumbrista europea para la creación de una literatura auténticamente nacional³². En su opinión, dicho modelo

³¹ Blest Gana privilegia la novela como medio de difusión pues, según su diagnóstico, se trata de un género que goza de gran popularidad debido a su mayor circulación y alcance entre los diversos grupos sociales, etarios y de género que conforman la población nacional: “La novela, con efecto, cuenta entre la generalidad de los lectores, con un número mucho mayor de aficionados que la poesía, porque la primera está al alcance de todos, mientras que para gustar de la segunda, se ha menester de un espíritu más connaturalizado con los preceptos del arte” (Promis,1995 :119)

³² Subercaseaux se ha referido a la paradoja de la fundación de una literatura nacional original basada en modelos extranjeros: “He aquí una paradoja frecuente en los literatos liberales del siglo XIX: el haberse propuesto desarrollar una literatura propia, teniendo que partir, obligadamente, de una tradición literaria ajena” (Subercaseaux, 1981:121). Por lo demás, Subercaseaux apunta la contradicción aún más decisiva que

—que, entre las especies novelescas por entonces en boga en el viejo continente, Blest Gana juzga como aquella que ostenta “la palma de la supremacía” —, junto con permitirle a los escritores nacionales retratar pormenorizadamente las particularidades y costumbres de la sociedad chilena, resultaría además especialmente funcional para patrocinar la misión civilizadora de las letras puestas al servicio del progreso y la modernización de la nación:

Las letras deben [...] llevar con escurpulosidad su tarea civilizadora y esmerarse por revestir de sus galas seductoras las verdades que pueden fructificar con provecho de la humanidad. Asumiendo esta elevada misión, nuestra literatura cumplirá con el deber que su naturaleza le impone y prestará verdaderos servicios a la causa del progreso. (Promis, 1995: 110)

Como puede apreciarse, las ideas esbozadas por Blest Gana en 1861 difieren radicalmente de las que expresara unos pocos años atrás —antes, sin duda, de llevar a cabo aquel auto de fe en su chimenea—, cuando el aspirante a escritor conceptuaba la literatura como un espacio de expresión de sus propias vivencias y de su mundo interior. El estudio concienzudo del modelo balzaquiano parece haber desvanecido todo rastro de aquel escritor todavía aficionado que, en carta a su amigo Donoso fechada en diciembre de 1858, manifestara el anhelo de escribir una novela “todavía informe en mi imaginación” pero que, bajo el disfraz de cualquier asunto, pudiese contar “los delirios de mi vida espiritual” (Blest Gana, 1991: 48). Esto, por cierto, sin importar que aquella prístina obra proyectada pudiese resultar “insípida para más de un lector”. Por el contrario, el Blest Gana que pronuncia su discurso de 1861 reconoce en las “galas seductoras” del arte novelesco los ropajes adecuados para vestir, ya no sus íntimos desahogos, sino que aquellas grandes verdades sobre la historia, la realidad y los destinos de la sociedad chilena. Así, en su discurso señalará:

significó importar y tratar de imponer el modelo socio-político liberal europeo sobre circunstancias nacionales ciertamente diversas: “El sector ilustrado y liberal, quiso imponer —al menos durante la primera mitad del siglo— una modernización regida por el modelo ideológico-cultural francés, por un modelo a medias real y a medias ideal. Se trataba, en última instancia, de una modernización que no respondía al grado de desarrollo social de Chile” (Id.).

[...]los que se consagran a las letras no deben olvidar que el hombre que se encierra en la contemplación de sí mismo, que aplica la psicología a sus sensaciones aisladas, que limita su vista al mezquino horizonte de su propia vida, no llega jamás a la contemplación, no llega jamás a la elevación del que en el estudio de la historia, en la observación de la sociedad, aplica su talento al desenvolvimiento de ideas que, interesando a los demás, presten otro servicio que el entretenimiento fugaz. (Promis, 1995: 111)

El cambio salta a la vista. Todavía más, si anteriormente Blest Gana no se mostraba demasiado interesado en ganar la aprobación de sus lectores, en su discurso llamará la atención sobre el inmejorable atractivo de la novela costumbrista para convocar el interés de un amplio público; más allá de los lectores eruditos o la “gente de esmerada educación”, pretende alcanzar “aquella parte de la población infinitamente mayor[...]que necesita la lectura para descansar del trabajo” y que “recibe en sus gustos y pasiones muy directa influencia de esa lectura” (Promis, 1995: 122). Así, pues, la novela de costumbres cuenta con la ventaja de ser un modelo capaz de aunar las dimensiones del deleitar y el enseñar, la vieja diada *docere y delectare*.

Sin duda, esta nueva concepción de la literatura en Blest Gana nace también a partir de una nueva concepción sobre lo que debiese ser su labor como escritor profesional. En efecto, se ha dicho que el escritor habría conocido el realismo de Stendhal y Balzac durante su estadía en Francia entre los años 1847 y 1851, país al que partiría a los diecisiete años de edad con el propósito de proseguir sus estudios iniciados en la Escuela Militar. Como advierte Raúl Silva Castro (1955: 30), la ilustración literaria del futuro novelista fue la de un autodidacta, a través de sus lecturas emprendidas paralelamente a sus estudios militares en las aulas. No obstante, como dijimos, la impronta del realismo europeo —y, especialmente, su apropiación de los presupuestos teóricos sobre la novela costumbrista de Balzac— demorarían en aflorar en su producción literaria hasta la escritura de *La Aritmética en el amor* en 1860. En este sentido, todo parece indicar que el año 1859 —año que Blest Gana dedicara exclusivamente a los estudios profesionales y las lecturas amenas— constituye el momento definitorio en su proceso de aprendizaje, búsqueda y asimilación de modelos, con objeto de definir un estilo narrativo propio que lo consagrara

como escritor profesional. En efecto, en agosto de 1859 Blest Gana escribía nuevamente a su amigo José Antonio Donoso:

Por lo que hace a mí, apartado ahora completamente del mundo, aprovecho mi tiempo en estudios profesionales y en amenas lecturas, no olvidándome de echar de cuando en cuando mi plumada como el único goce de mi estéril existencia. Si este año no me hago sabio será porque en mí no hay molde en que quepa; pero en pocos como en éste he podido dedicarme con más contracción al estudio y a la lectura. (Blest Gana, 1991:49).

Como ha notado Juan Poblete (2002), en esta epístola y en otras dirigidas a Donoso, amigo de juventud y también escritor aficionado, Blest Gana estaría proyectando sus intenciones de verse convertido en un escritor profesional a semejanza de sus referentes europeos. De esta manera, contrasta sus meticulosos estudios y dedicación a la literatura con la “patriarcal pereza” de su amigo que, como la mayoría de los que por entonces escribían prosa novelesca en Chile, no iba más allá de concebir el trabajo literario como un pasatiempo. Precisamente, los intensos estudios y esfuerzos que Blest Gana realizara entre 1858 y 1860, se verán coronados con el triunfo de su novela *La Aritmética en el amor* en el certamen literario organizado por la Universidad de Chile, lo que le abrirá, de paso, las puertas para integrarse como académico a dicha casa de estudio. Ahora Blest Gana hablará desde una posición de autoridad, justamente aquella autoridad que le confiere ser el autor de una obra reconocida como la primera novela auténticamente chilena. Esto explica, por cierto, la necesidad del novelista de legitimar formalmente el valor de la novela nacional apelando a sus aptitudes como herramienta didáctica, explicativa y, al mismo tiempo, formadora de la sociedad. Con ello, Blest Gana está también reivindicando la importancia del escritor de ficciones como un intelectual que es capaz de reunir en sí “la perfección artística con la sagacidad del investigador social” (Birle, 2007:89).

De esta manera, en el *Discurso...* se plantea una modernización de la imagen del escritor; escribir ficciones alcanza la dignidad de un oficio serio, disciplinado y de impacto fundamental dentro de la sociedad, en la medida en que el novelista reclama para su obra el mismo carácter racional y científico que ostentan los profesionales de las ciencias naturales y sociales. Como nos dice Juan Poblete (2002:60), para Blest Gana la clave del éxito como

escritor “parecía depender [...] de una adecuada combinación de lectura, trabajo y estudio”. Estudios profesionales y amenas lecturas: se trata de una labor que combina el manejo de las formas artísticas destinadas a generar placer y el estudio concienzudo de la historia y la realidad social. A partir de esto, Blest Gana dará con la fórmula que le permitirá fundar y promover una novela auténticamente nacional cuya importancia se basaría en su particular capacidad de permitirle a los lectores “conocer y explorar mejor y con placer lo conocido” (Ibíd.). En efecto, uno de los aspectos centrales del discurso de Blest Gana es que, a partir de su formulación, la novela chilena asumirá con toda propiedad la prestigiosa función de servir de medio difusor de los valores sociales, ideológicos y estéticos que debían ser asimilados ya no solo por una élite intelectual sino que por el grueso público lector —“el estudioso y el que no lo es, el viejo y el joven, la madre de familia y la niña[...]todas las clases sociales” (Promis, 1995: 119). La novela es así reconceptualizada como una inmejorable herramienta para servir a la tarea de influir en el modo de ser de la sociedad con objeto de conformar un nuevo orden nacional. De esta forma, Blest Gana propone una novela nacional que, imitando el modelo del realismo europeo, contribuya a la construcción de la cultura y la sociedad deseada. Al respecto, nos dice el escritor:

Debemos ante todo, establecer con satisfacción el hecho de que Chile puede tener una literatura propia, que corresponda a los progresos en cuya vía se encuentra lanzado y que contribuirá poderosamente a impulsarlo en esa senda de lisonjeros adelantos (Promis 1995: 114)

Si bien es cierto que Blest Gana emplea una forma indirecta, basta echar un breve vistazo a su discurso para corroborar que el escritor se está arrogando para sí el papel de fundador y modelo de una literatura decididamente nacional. “El ameno campo de las Letras”—nos dice— “no ha contado hasta el día entre nosotros muy decididos cultivadores” (Promis, 1995: 105). Sin embargo, agregará luego, “un saludable espíritu literario parece despertarse en la presenta generación” (Promis, 1995: 108). En este sentido, una novedad fundamental que introduce el discurso Blest Gana será plantear por primera vez, y con absoluta claridad, la necesidad de que la naciente literatura nacional sea reconocida como un campo autónomo. Lo que resulta especialmente notable es que para argumentar su posición, el novelista deberá llevar a cabo una interesante exhibición de

diplomacia discursiva. Por un lado, será el primero en erigir una importante frontera entre un campo propiamente literario y sus discursos aledaños, donde resalta especialmente el discurso historiográfico. Por otro, subrayará el valor cognoscitivo de la ficción literaria, particularmente de la novela histórica y costumbrista. En este sentido, su defensa del modelo europeo como el más apropiado para ser aplicado al ámbito nacional, le servirá al escritor para posicionar y legitimar a la escritura literaria como un discurso capaz de contener, producir y transmitir un saber válido en sí mismo; un saber sobre el mundo, la realidad y el proceso histórico por el que atravesaba la sociedad chilena de la época. Dice Blest Gana:

Dejando a un lado las obras históricas publicadas en los años que acaban de pasar y que, sin duda, son verdaderos títulos que empeñan el agradecimiento nacional³³, quisiéramos ver que la poesía y la novela revistiesen el ropaje de la originalidad, al propio tiempo que buscasen su inspiración en el estudio de los numerosos y acabados modelos de la literatura antigua y moderna que la Europa nos ofrece. (Promis, 1995:109)

En efecto, siguiendo la línea de sus colegas europeos, Blest Gana reivindicará también la verdad histórica y filosófica que contiene la novela realista. No obstante, rehuendo de la grandilocuencia que caracteriza a Balzac, la retórica más mesurada de nuestro escritor tenderá a moderar el tono desafiante que ostentaba su precursor frente a la autoridad del relato historiográfico. Al respecto, nos parecen muy certeros los juicios de Juan Poblete sobre el estilo argumentativo de Blest Gana. Según este autor, el *Discurso...* puede ser leído como una jugada transaccional orientada a legitimar un nuevo campo literario autosuficiente, a través de la consagración este “híbrido de novela histórica y de novela de costumbres que quería rescatar y contar la historia de la nación” (Poblete, 2002: 43). No está de más recordar aquí que, junto con cultivar la escritura literaria, Blest Gana dedicará gran parte de su vida a la carrera diplomática. Precisamente, lo que el escritor realiza en su teorización sobre la novela es un arreglo muy bien calculado para dar lugar a nueva organización del campo discursivo nacional que, de acuerdo a la tesis de Poblete, también traerá aparejada una nueva configuración del público lector y una rearticulación en

³³ De acuerdo con Blest Gana, “la misión [...] del literato [...] consiste en sacar partido de los esfuerzos que le han precedido, aplicándolos a la indagación de la verdad filosófica” (Promis, 1995: 109).

la forma de ejercicio lector³⁴. Lo que nos interesa subrayar aquí es que esta nueva organización del campo discursivo nacional, que hasta entonces se había conformado bajo el concepto general y difuso de las Bellas letras³⁵, inaugurará formalmente en Chile la separación entre los discursos historiográficos y literarios. No obstante, en la práctica ambos discursos continuarán trabajando en un terreno común y con propósitos comunes, si bien con diferentes alcances en cuanto a su público objetivo.

Bernardo Subercaseaux ha señalado que los intelectuales chilenos anteriores a Blest Gana no habían establecido una diferencia tajante entre historia y literatura, “[e]n parte porque la literatura nacional carecía de un desenvolvimiento interno y, en parte, porque la sensibilidad histórica fue por esos años más acuciante que la artística” Asimismo, señala Subercaseaux, en este contexto de indeterminación discursiva, la literatura y la historia

³⁴ De acuerdo con Poblete, el carácter transaccional de la novela de costumbres postulada por Blest Gana en su discurso le permite ampliar el tradicional público lector, en una tentativa por incluir la diversidad de prácticas lectoras: lecturas masculinas y femeninas, así como las distintas clases sociales que constituyen la cultura letrada nacional. De esta manera, mediante su promoción del género de la novela costumbrista, el novelista se hace cargo del problema del disciplinamiento en una moralidad laica que resulta necesaria para la conformación de la nación. Al mismo tiempo, dirá Poblete, el novelista intentará *apoderarse del corazón* del hombre y de la mujer en tanto receptores de sus representaciones estéticas. En su discurso, Blest Gana suma al tradicional público lector a “la madre de familia y la niña”, a la vez que hace mención a “todas las clases sociales”, lo que revela, en definitiva, el carácter transaccional que tiene la novela histórico-costumbrista nacionalizada y la legitimación de varias cosas que marcarán la educación de los grupos incluidos, dentro de los lineamientos que promueven los letrados. “De una parte, la historia y la vida nacional cotidianas [se legitiman] como elementos dignos de entrar al campo de la letra y de ocupar el tiempo y las mentes de ciudadanos respetables. Un paso, entonces, hacia la ficción desde lo que antes sólo se escribía y leía en el periódico, y, en particular, en su sección de Crónica. De otra, la lectura de un género cuyas características socialmente construidas parecían haberlo reservado hasta ahí para cierto género sexual y social de personas. En tercer lugar, la lectura misma como actividad y, con ella, el placer y la exploración de la sentimentalidad. Por esta vía, resultaba también parcialmente redimido el ocio público que tantos esfuerzos de control había parecido demandar” (Poblete, 2002: 43-44)

³⁵ Julio Ramos en el segundo capítulo de su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, destaca que el paradigma hegemónico instalado en Chile por Andrés Bello corresponde al “concepto de las Bellas Letras que postulaba la escritura ‘literaria’ como paradigma del *saber decir*, medio de trabajar la lengua (en estado ‘natural’) para la transmisión de cualquier conocimiento”. En consecuencia, “[l]a literatura, sobredeterminada por la *retórica*, es un depósito de formas, medios para la producción de efectos no literarios, no estéticos, ligados a la racionalización proyectada de la vida y [...] la lengua nacional” (Ramos, 2003: 61-62). El paradigma de las Bellas Letras operará también en José Victorino Lastarria. Así, por ejemplo, como ha indicado Subercaseaux, en Lastarria podemos apreciar una relación de contigüidad entre concepciones historiográficas y literarias en la medida en que tanto la prosa de ficción como la histórica son vistas como vehículos de transmisión de su ideario general de emancipación política; en este sentido, las disciplinas y discursos particulares, políticos, literarios, históricos, periodísticos, son concebidos indistintamente como medio de promoción de dicho ideal. No será hasta Blest Gana y su propuesta de fundación de una literatura nacional que se avance verdaderamente desde la zona de indiferenciación de las Bellas Letras hacia una mayor determinación y especificidad entre las diversas disciplinas y discursos que integran las ciencias humanas.

compartían “una zona intermedia que les era común: el rescate del pasado y la función edificante” (Subercaseaux, 1981:91). A nuestro juicio, un aspecto central en la jugada transaccional de Blest Gana consistió en preservar —y al mismo tiempo enfatizar— para la naciente ficción literaria nacional su función civilizadora y su valor como documento histórico, ganando para esta el derecho a representar tanto el pasado o la materia prima del discurso histórico, como también la historia inmediata o la materia de la escritura periodística y cronística. De modo que si, como indica Subercaseaux, hasta mediados del siglo XIX las cuestiones historiográficas tenían en Chile mayor importancia que las cuestiones estético-literarias, el nuevo concepto de literatura instalado por Blest Gana dará lugar a una alquimia singular. Por una parte, la vida cotidiana adquirirá la dignidad de historia y las contingencias de la vida corriente, las querellas, pasiones y dramas pertenecientes al ámbito de lo privado, comenzarán a ser consideradas como un objeto de estudio serio capaz de interesar a los ciudadanos más cultivados; paralelamente, a través de un texto en formato ameno y popular, un amplio público lector tendrá ocasión de “nutrir su espíritu” con un “alimento más sencillo” que, no obstante, le permitirá paladear también aquellos contenidos elevados y doctrinarios destinados a conformar un imaginario nacional uniforme. Por otra parte, su apuesta por una literatura chilena concebida como un campo autónomo y socialmente validado, y especialmente por la novela de costumbres entendida como un discurso competente para vehiculizar la verdad histórica, conducirá a que, en virtud precisamente de sus alcances transversales entre el público lector, su novela realista acabe disputándole al discurso histórico su autoridad sobre el campo de conocimiento de la realidad.³⁶

Con todo, al configurar un campo literario autónomo donde la novela desempeñará un rol protagónico como discurso portador de conocimiento histórico, capaz de modelar una conciencia identitaria y prescribir valores entre los lectores menos letrados — precisamente, aquellos más numerosos y cuya lectura aparece animada por una pulsión

³⁶ Claramente, en su poética Blest Gana incorpora el discurso histórico al adoptar y apuntalar los modelos de la novela costumbrista e histórica donde dicho discurso aparece implicado. No obstante, como ha señalado Damaris Landeros, el escritor lo emplea a la manera de “un ardid estratégico” con objeto de “implantar una memoria de lo nacional” en el heterogéneo público lector cuyos corazones busca conquistar con sus novelas. De ahí que, como advierte también esta autora, en todas las novelas de Blest Gana se hará presente la temática del idilio amoroso “como un modo de entregar cierta amenidad a ese discurso histórico, pero nunca borrándolo totalmente” (Landeros, 2011: 76)

placentera— Blest Gana no estará muy alejado de aquella actitud desafiante tan característica en sus referentes literarios europeos. Desde luego, la querrela entre novela e historia nacional se presenta de forma latente y desapasionada, no declarada ni evidenciada en su conciliador discurso. Lo cierto es que, separados nominalmente como por un pacto de no intromisión, en adelante la historiografía y la novela realista discurrirán por caminos paralelos ligados por la común misión de servir como medios de expresión de la historia y la realidad de la nación chilena y, al mismo tiempo, como promotores de su transformación en aras del progreso y con vistas al porvenir. No obstante, como ha quedado apuntado, a partir de Blest Gana, la novela realista chilena aspirará a ser el discurso informante y formador por excelencia para un público lector amplio y, por ende, representativo de la comunidad nacional chilena. Como veremos a continuación, aun transcurrido el tiempo, aquel particular “sabor de la realidad” que el escritor procurara imprimir a sus novelas seguiría atrayendo la atención de sus lectores y comentaristas quienes las valorarán, precisamente, por su cualidad de “informantes” de la historia chilena de la primera mitad del siglo XIX.

1.3.El sabor de la realidad y el saber de la historia.

La doctrina historicista influyó en las concepciones historiográficas y literarias en el contexto de la fundación de las letras nacionales y siguió operando como marco interpretativo de las representaciones históricas y literarias una vez que ambas disciplinas comenzaron a desenvolverse en campos vecinos e independientes. Lo cierto es que, como han señalado Enzo Faletto y Julieta Kirkwood (1977), las influencias que Blest Gana recibiera de Balzac y el romanticismo social francés no fueron tan solo literarias. Nuestro escritor no es ajeno a las concepciones románticas acerca de la historia que por aquel entonces permeaban la sensibilidad de los escritores europeos y también latinoamericanos:

Cierto es que sus novelas ofrecen un vivo cuadro de época y los comentaristas han destacado su maestría para iluminar escenas de costumbres, las cuales no dejan de tener un cierto color de pintorequismo; pero no es solo costumbrista la intención de Blest Gana. Quiere, en su novela, mostrar la constitución de esta nueva nación que es Chile y para tal

intento hace uso de la noción tan cara a los románticos de “desarrollo”. Lo que novela no son solo tragedias de personajes, sino también en el conjunto de su obra, desarrollo histórico. Intenta mostrar, a través de su obra literaria, el “llegar a ser” de esta nueva nación, que surge con la ruptura del cordón umbilical con la Madre Patria, y crece y se desarrolla por variadas aventuras (1977: 125-126).

En efecto, vista en conjunto, la obra de Blest Gana puede ser leída en términos de una interpretación del desarrollo histórico de la nación chilena, desarrollo que la novela realista subsidiaría en virtud de su función edificante, capaz de corregir deleitando. Particularmente, el novelista nos muestra la nación chilena en su primer tiempo republicano, tiempo que vemos trazarse con claridad en un arco que se dibuja desde la gesta independentista hasta las insurrecciones pipiolas de mediados del siglo XIX. Por supuesto, de forma semejante a Balzac, el proyecto novelístico del chileno también tuvo por objeto delinear, desde el discurso literario, la historia de la sociedad chilena en todas sus partes; sin duda, en la concepción de Blest Gana personajes como Martín Rivas, Abelardo Manríquez o Julián Estero surgen no como meras fabulaciones sino como fenómenos engendrados por los acontecimientos y las fuerzas históricas.

Por lo demás, esta comunidad de visiones e intereses compartidos por el realismo literario y la historiografía romántica, parece haber impactado significativamente en la apreciación crítica de diversos comentaristas de la obra de Blest Gana. En efecto, es recurrente observar cómo esta opinión crítica tiende a resaltar el valor histórico o documental de sus ficciones literarias, juzgándolas precisamente a partir de su calidad de fuente de información útil sobre el pasado. Un buen ejemplo de ello nos lo ofrece Domingo Amunátegui Solar (1915: 549) cuando sostiene que, “con algunas reservas, Martín Rivas puede considerarse como un documento histórico sobre el estado de nuestra sociedad hace sesenta años”. Otro ejemplo, contemporáneo a Blest Gana, nos lo brinda el historiador Diego Barros Arana quien, al referirse a *Durante la Reconquista*, advierte que “como obra histórica, la novela del señor Blest Gana tiene un mérito real” (Zamudio, 1973: 74).

Evidentemente, el realismo literario en su encarnación clásica decimonónica hizo suyas las concepciones de la historiografía romántica. Pero, además, como dijimos

anteriormente, la elaboración de una novela realista llegó a ser concebida por los escritores europeos como una forma peculiar de la labor histórica. Baste con recordar la afirmación, recurrente en los novelistas de las diversas tendencias del realismo europeo decimonónico, entre los que cabe destacar a Balzac y a Flaubert, de que con sus novelas estaban escribiendo historia³⁷. De acuerdo con White, lo que subyace a estas afirmaciones es la autoridad que entre los novelistas del siglo XIX llegó a adquirir el modelo discursivo instituido por la historiografía³⁸. “Para ellos—señala White (1992: 120)— lo que les convertía en ‘realistas’ era el discurso histórico que emulaban”³⁹. Creemos que esta asimilación del modelo discursivo de la historia por parte del realismo literario decimonónico puede explicar el reiterado énfasis puesto sobre el valor documental de la novela entre los comentaristas de la obra Blest Gana. El afán de emular al discurso histórico explicaría también el hecho de que el novelista haya resaltado con entusiasmo la “animación” característica de la historia chilena, además de estimular a los escritores para que sacaran provecho de una historia que se mostraba generosa “en abundantes materiales propios para bordar sobre ellos agradables ficciones” (Promis, 1995: 116). A nuestro juicio, ya se tratara de una novela histórica, como *Durante la Reconquista*, o una novela de costumbres, como *El Ideal de un Calavera* o *Martín Rivas*, el realismo de Blest Gana,

³⁷ Sin duda, esta afirmación de los escritores realistas (“Yo escribo historia”) estaría estrechamente ligada a la confianza entre signo y referente que, de acuerdo a María Teresa Gramuglio, subyace tanto al realismo específicamente decimonónico como a aquella “actitud realista” transversal, como la descrita por Auerbach, vale decir, aquella actitud artística que, a lo largo de los siglos, se ha caracterizado por intentar alcanzar alguna semejanza con la realidad. Sin embargo, nos advierte esta misma autora, pese a sus grandilocuentes declaraciones, tales como el propósito de Balzac de “copiar toda la sociedad, abarcándola en la inmensidad de sus agitaciones”, los escritores realistas no creyeron ingenuamente en “una relación sin problemas entre ‘las palabras y las cosas’”. “[P]ara los grandes realistas –agrega Gramuglio– ése era exactamente el problema a resolver: cómo crear una forma que lograra la ilusión de representar lo real”.

³⁸ “El discurso histórico del siglo XIX, precisamente por la celebración de la singularidad de sus objetos de estudio, la riqueza y variedad de sus ‘contenidos’, esa ‘unidad en la desunidad’ que puede sugerirse determinada por su línea narrativa, la multiplicidad de puntos de vista a partir de los cuales puede percibirse la genealogía de cualquier cosa, sus llamadas a la ‘Einfühlung’ y la ‘objetividad’ al mismo tiempo, su pretensión de ser a la vez arte y ciencia, de alcance cosmopolita y de efecto moralmente instructiva, etc., todo ello genera no un método ni una teoría cuanto un modelo de discurso frente al cual puede juzgarse el ‘realismo’ de cualquier generalización sobre la sociedad, así como de cualquier noción intuitiva del arte” (White, 1992: 120).

³⁹ Nos parece posible relacionar esta idea de White con la hipótesis general que propone Roberto González Echeverría en su estudio *Mito y archivo*. El autor sostiene que “al no tener forma propia, la novela generalmente asume la forma de un documento dado al que se le ha otorgado la capacidad de vehicular la verdad en un momento dado de la historia” (2000:32). Justamente, la novela buscaría legitimarse a partir de estas formas de simulacro, sustentándose en su cualidad mimética no de una realidad dada, sino de un discurso dado en el que previamente aparecería inscrita la verdad y que se ha presentado a sí mismo como autorizado para reflejar la realidad. Siguiendo esta idea, nosotros podemos afirmar que el modelo imitado por la novela realista en su encarnación clásica es el del “discurso maestro” del siglo XIX: la historiografía.

como el de sus colegas europeos, se sustentó en una modalidad representacional *naturalizada* por el discurso histórico, la cual sirvió a su propósito de “impresionar la mente del lector con pinceladas que le den a la ficción el sabor de la realidad” (Promis, 1995: 114). De ahí que cincuenta años después de la publicación de *Martín Rivas*, un historiador como Alberto Edwards afirmara poder percibir en ella “todo el sabor de una verdadera evocación histórica, de un verdadero monumento arqueológico” (Edwards, 1916: 115). Esto, pese a las inexactitudes que el historiador descubre en la novela y se encarga de señalar. Con todo, concluirá Edwards: “si non e vero, e ben trovato” (Ibíd.: 128).

Ahora bien, si sostenemos que durante el siglo XIX tanto la novela como la historiografía compartieron una semejante modalidad representacional esto se debe justamente a que fue en este periodo cuando fructificó una forma de representar el mundo que constituyó conjuntamente una conciencia del mismo. Por supuesto, dicha modalidad representacional se fundaba sobre la creencia de que ella se aproximaba tanto a la realidad que efectivamente era capaz de reproducirla sin alterarla. De este modo, la conciencia historicista, como visión desmitificadora del mundo, tuvo su correlato en una modalidad representativa que buscaba mostrar la realidad de forma no idealizada, una realidad despojada de todo disfraz unilateralmente enaltecedor que la distorsionara, opacando su diversidad y su crudeza. Asimismo, en tanto contenido, esta visión de mundo caracterizada por aquel movimiento hacia abajo o desublimador —el mismo movimiento que, al decir de Auerbach, en el campo literario implicó el quiebre de la tradicional oposición jerárquica de estilos y géneros, la mezcla de lo sublime o elevado con lo bajo, vulgar o grotesco—, afectó pero fue también afectada por la forma que adoptó su representación literaria e historiográfica. El influjo de esta forma, con sus estrategias narrativas características, explicaría aquella reciprocidad sensitiva que los comentaristas de la obra de Blest advirtieron entre la novela realista del escritor y la prosa historiográfica. Así, si efectivamente pudieron apreciar alguna similitud entre aquel “sabor de la realidad” que Blest Gana procuró imprimir a sus novelas y aquel saber característico de lo que consideraban “una verdadera evocación histórica”, si en verdad la novela realista y el relato histórico llegaron a generar un similar efecto estésico, esto se debería a que ambos discursos narrativos buscaron transmitir un similar efecto estético en el lector.

Pero, ¿cómo describiríamos este sabor? Creemos que el historiador Diego Barros Arana nos entrega una pista cuando, refiriéndose al carácter distintivo de la novelística de Blest Gana, destacaba su “sencillez” y su “sobriedad” puesto que “no buscaba en las imágenes, ni en el brillo de las formas literarias, la manera de sorprender y de cautivar al lector” (Silva Castro, 1955: 227). Hemos de entender, entonces, que las novelas de Blest Gana lograban producir un efecto de realidad a partir de su estructuración bajo una forma paradigmática de narrativa “realista”, precisamente, la forma narrativa que empleaba la historiografía, lo cual autorizaba este tipo de juicios que sustraían sus relatos de lo estrictamente delimitado como el dominio de la ficción, entendido —de forma somera— como lo meramente inventado y no real. En otras palabras, el realismo blestganiano procuró pintarnos una época con veracidad y objetividad —opacando el brillo de las formas convencionalmente sancionadas como literarias⁴⁰— y para ello utilizó determinados procedimientos representacionales, justamente, aquellos procedimientos que, como ha advertido Lionel Gossman (1986), los historiadores románticos europeos compartieron con la novela que les era contemporánea. En otras palabras, novela realista e historiografía del siglo XIX compartirían un mismo modelo discursivo que había sido concebido “para hacer sentir al lector que no existían barreras entre él y el objeto, que aquello que veía a través de su ojo mental no era una representación convencional, sino el objeto recreado “*wie es eigentlich gewesen,*” para citar una frase famosa —o, en otras palabras, que ningún significado intervenía entre el significante y el referente”⁴¹.

⁴⁰ Como ha señalado Subercaseaux, en su *Discurso de incorporación* Blest Gana criticaba las formas ampulosas y romanticoides de la poesía chilena escrita hasta entonces, tanto por su falta de originalidad como por su carácter plañidero y tremendista, inclinado a buscar inspiración exclusivamente en los dolores del alma “que si es cierto abundan en la tierra, no constituyen el estado normal del hombre” (Promis, 1995:110). Por otra parte, en su discurso Blest Gana se referirá a las ventajas de retratar la vida en sus verdaderas y reales proporciones “[...]creemos que la pintura de accidentes verosímiles que no tenga nada de extraordinario, pueden, si el colorido es vivo y verdadero, interesar al lector tanto como los hechos descomunales con que muchos de los novelistas modernos han viciado el gusto de los pocos letrados” (Promis, 1995: 115)

⁴¹ Vale la pena detenerse un momento en el famoso aserto de Ranke quien sostenía que la historia debía “mostrar las cosas tal y como sucedieron”. Se trata de la concepción positivista de historia como ciencia objetiva, verdad empírica absoluta, articulada de datos que hablan por sí mismos. Jorge Lozano identifica en la frase de Ranke la máxima afirmación de objetividad histórica, “al renunciar, o mejor dicho pretender renunciar, tan sólo en teoría, en su propuesta metodológica, a cualquier manifestación de subjetividad [...]” (1987: 80) Pero, asimismo, nos dice Lozano, la pretensión rankeana de ausentarse de la historia, de borrarse por completo dentro de la descripción del objeto, resulta ser claramente idealista, puesto que “para Ranke la historia existe real y objetivamente; no hay, por tanto, sino una realidad y una sola verdad histórica. Conocer objetivamente quiere decir, entonces, reproducir el pasado fielmente” (1987: 81). Por otra parte, Ranke estaría cayendo en lo que Lozano denomina “fetichismo documental”, es decir, creer que en la autenticidad documental está ya contenida la verdad. No obstante, los datos contenidos en un documento no constituyen la

No obstante, pese a que la historiografía y la novela realista decimonónica se acogieron a una semejante concepción de la historia, y a pesar también de que ambos discursos compartieron semejantes leyes o costumbres narrativas, muy pronto la ciencia histórica buscará separar aguas y endurecer fronteras. A la larga, la cesura resultará tan sutil como intrincada. Así, mientras la novela empleará el modelo discursivo realista para tramar y otorgar sentido a hechos que pueden ser tanto imaginarios como fácticos o documentados, el discurso histórico lo pondrá al servicio de sus esfuerzos por establecer lo que verdaderamente ocurrió, homologando, de paso, discurso histórico y realidad histórica, vale decir, lo real y su representación. En efecto, como ha advertido White, la historiografía decimonónica, sustentada en la concepción historicista, no sólo hace coincidir historia y realidad sino que también las identifica con un tipo específico de representación realista que modela dicha realidad. En una palabra: Historia equivale a realidad y realidad equivale a realismo narrativo.

Por otro lado, como ha indicado Jeff Browitt (2004), esta tendencia definirá un campo historiográfico que “confunde el historicismo con el positivismo y el empirismo, o sea, hace la historia escrita sinónima de la verdad empírica”. Se trata, a fin de cuentas, de un campo historiográfico que se fundamenta en el presunto descubrimiento de realidades únicas y homogéneas que el historiador no hace más que reproducir o recrear de manera transparente y completa en su relato; de ahí que suele presentar sus productos como si de versiones definitivas del pasado se trataran. Desde esta perspectiva, es claro que esta variedad de discurso histórico (narrativizante, en términos de White, pues se sustenta en el enmascaramiento de su estatuto narrativo con el propósito de simular una referencialidad pura, una pura objetividad⁴²) no toma en consideración el aparato ficcional que posibilita la construcción/producción del pasado bajo la forma de un entramado realista. Antes bien, se pretende discurso unidimensionalmente objetivo, cuyo lenguaje debe ser leído como

verdad histórica como tal. Antes, ésta deberá ser elaborada narrativamente por el investigador a partir de la prueba documental. Sin mediar este proceso de elaboración los hechos de la historia se mantienen aún en el terreno de lo invisible, o bien, de lo indecible.

⁴² Según White, una historia que narrativiza, a diferencia de un relato histórico en el que se admite que hay alguien que narra, desde una posición determinada y con una determinada mirada de mundo, presenta un relato pretendiendo que es el pasado el que habla en forma de relato.

puramente literal, purgado de toda metáfora, tropo o figuración. Valga indicar que White ha sido enfático en señalar los peligros de esta historiografía que, atascada en un concepto artístico que no cuestiona —el realismo como modo privilegiado de representación—, se sirve de estilos de trama genérica de los que no es consciente y que, en su desconocimiento de alternativas, toma por real.

Justamente, siguiendo con lo planteado por White, advertimos que pese a compartir una misma modalidad representacional con el realismo literario, la historiografía —que se suele llamar narrativa o tradicional— inconsciente de su carácter construido/no-reflejo, habría también radicalizado “la rígida oposición entre Historia y ficción que autorizaba la idea historicista del siglo XIX, según la cual el término Historia designa tanto a la realidad como al criterio mismo de realismo en las prácticas representacionales” (2010: 51). Desde esta perspectiva, constatamos una paradójica instalación del realismo literario decimonónico, y en particular del realismo de Blest Gana, en un campo discursivo adyacente al de la historia, no obstante el monopolio que el discurso histórico pretende ostentar sobre los derechos a la representación de la realidad. Así, si por una parte el realismo literario se instala en una vecindad formal respecto a la historiografía, en virtud de un modelo discursivo afín —afinidad que, por cierto, se relaciona a sus comunes propósitos de representar la realidad de manera realista bajo la forma de un relato—, por otra parte, la drástica distinción entre historia y ficción, acuñada a raíz de la equívoca homologación entre relato histórico realista y realidad histórica⁴³, supondría una absoluta separación entre los dominios correspondientes a las obras de imaginación y a las obras que dan cuenta de la verdad de lo ocurrido.

El mismo Blest Gana nos obsequia varios ejemplos de esta paradójica vecindad. Lo hace cuando, hacia el final de *El Ideal de un calavera*, la voz del narrador, precavida al pisar el resbaladizo ámbito fronterizo de la historia y la ficción, opta por detenerse un instante para advertirnos: “No pretendemos invadir el dominio de la historia” (Blest Gana,

⁴³ Como ejemplo de la homologación entre relato histórico y realidad histórica en el imaginario de la elite ilustrada chilena del siglo XIX, resulta interesante recordar aquí el llamado que hiciera Joaquín Blest Gana, hermano del novelista, a los jóvenes escritores chilenos, instándolos a emplear en sus escritos temas extraídos de la historia. Historia que era entendida como aquel “inmenso libro que tan bellas páginas contiene” (Zamudio, 1973: 50).

1999: 594). Tal afirmación —que se reiterará en otras de sus obras — la introduce justamente al momento de pasar a informarnos sobre la participación que tuvo el protagonista del relato novelesco en el motín de Quillota, la insurrección militar que selló la suerte de Diego Portales en junio de 1837 en el cerro Barón⁴⁴. Parece plausible que, mediante esta formulación retórica, Blest Gana procurara dejar sólidamente sentadas las fronteras entre ficción y discurso histórico. No obstante, solo mediante su transgresión, solapada gracias a la emulación del relato historiográfico por parte de la novela realista, el escritor consigue tornar verosímil el hecho de que su héroe novelesco, Abelardo Manríquez⁴⁵, haya jugado un importantísimo rol en el desenlace fatal de Portales. Se trata, dicho sea de paso, de la primera apropiación literaria de aquella controvertida persona histórica sobre la cual se ha montado la imagen del ilustre organizador de la nación, el creador del ‘Estado en forma’, el forjador de los basamentos más sustantivos y más inamovibles de nuestra institucionalidad republicana; imagen que se baraja junto a aquella otra: la del negligente mercader monopolista, el mañoso operador comercial, el promotor de la revolución conservadora en 1829-1830, aquel que, apoyado por el patriciado de Santiago, impuso un orden político-social a sangre y fuego. Lo cierto es que en el relato de Blest Gana el fin de Portales precipita, a su vez, el fin de Manríquez en aquel fusilamiento que es principio y final de la novela. Y, sin duda, el sentido de ese final que, en el cierre narrativo de *El Ideal...*, enlaza la suerte del personaje de ficción a la del controversial triministro, queda disponible como asunto de una interpretación histórica que la narrativa de Blest Gana no declina proporcionar.

En efecto, como señala Ginzburg, con la irrupción del realismo decimonónico la ficción, alimentada por la historia, se vuelve también materia de reflexión histórica. En particular, dijimos anteriormente, el ciclo blestganiano fue proyectado para ser leído como expresión del desarrollo histórico de la nación chilena durante la primera mitad del siglo XIX. Blest Gana no solo deseaba pintar los modos de vida de la sociedad chilena sino que,

⁴⁴ Por lo demás, Blest Gana nos relatará este episodio, que de paso determinará el destino del personaje literario, ciñéndose explícitamente al estudio historiográfico de Benjamín Vicuña Mackenna (*Don Diego Portales*).

⁴⁵ “[a] quien —señala el narrador— ciertas exigencias de un carácter privado y el deseo que hemos tenido de no desfigurar la verdad histórica de los últimos acontecimientos han despojado de su verdadero nombre en esta narración”. (Blest Gana, 1999:611)

además, mediante su apropiación de ciertos hechos históricos, sus novelas aspiraban a retratar el “llegar a ser” de Chile, en conformidad con el proyecto de construcción nacional impulsado por las elites. En este sentido, su ciclo novelesco ha sido tradicionalmente leído como un solo gran relato que narra las diversas aventuras que debió sortear aquella entidad que protagoniza todas las páginas del escritor: la sociedad chilena “en su conjunto”. Justamente, Faletto y Kirkwood (1977) observaban en la novelística blestgiana una interpretación del acontecer nacional surgida del impulso historicista de ver la historia como desarrollo y, por tanto, de la fe en el mejoramiento irreversible de la humanidad; vale decir, la expresión de una sociedad que arranca no sin dificultades de la matriz del coloniaje, se desarrolla, crece y transita la senda del progreso en busca de una forma de ser independiente, madura, consolidada, más exacta.⁴⁶

⁴⁶ Por otra parte, según Faletto y Kirkwood, junto al concepto de desarrollo el ciclo novelístico de Blest Gana se estructuraría también bajo el concepto de necesidad. Desde esta perspectiva, las coordenadas históricas recogidas en sus producciones literarias pueden ser leídas como “momentos necesarios” de un proceso, y es a partir de esta “necesidad” que deben ser comprendidas. En otras palabras, la novelística blestgiana interpretaría la historia chilena en términos de un proceso que, a través de los diversos hechos históricos que marcaron la primera mitad del siglo XIX, apuntaría necesariamente (léase, figuralmente) al advenimiento de la fórmula social deseada (encarnada en la fusión liberal-conservadora, coalición política que tomará las riendas del país a partir de 1861). Justamente aquella reconciliación política, moral y económica de la sociedad que, de acuerdo a Doris Sommer (2004), promovería una novela como *Martín Rivas*. Recordemos que la tesis central de esta autora es que las novelas realistas latinoamericanas del siglo XIX —los llamados romances fundacionales— operarían como rearticulaciones de la imaginación histórica en los lectores, promoviendo la instalación de los proyectos de constitución hegemónicos de los Estados-naciones emergentes. De este modo, la representación de las relaciones amorosas y sus finales generalmente felices funcionan como representaciones en las que “el erotismo y el nacionalismo se convierten en figuras recíprocas” y en las que “la relación retórica entre la pasión heterosexual y los Estados hegemónicos funciona como mutua alegoría”. Respecto de *Martín Rivas*, la hipótesis de Sommer es la siguiente: “El desenlace feliz [matrimonio entre Martín y Leonor] desenreda los lazos sociales entre la burguesía minera y los sectores de ‘medio pelo’ (artesanos, productores independientes), para estrecharlos con la ‘aristocracia’ burguesa financiera [...]. Sin duda, la institucionalización de la novela tenía que ver con el ensalzamiento de lo que se conoce como la victoria política de los liberales, que puso fin a una serie de derrotas militares. La ‘victoria’ era una alianza con los conservadores, retratada en la novela a través de la casi inevitable, si bien ardua, conquista mutua entre los amantes que representan regiones y economías conflictivas”. A nuestro juicio, el problema de la tesis de Sommer es que, desde su interpretación del sentido histórico articulado en la novela más conocida de Blest Gana, no nos es posible acceder a una visión integradora y contrastiva de la totalidad de su producción narrativa más representativa. Naturalmente, estudiada a la luz de las novelas posteriores, *Martín Rivas* adquiere un sentido mucho más rico, profundo y, sobre todo, polémico. Por otra parte, como ha apuntado Laura Janina Hosiasson (2009), si confiamos nuestra interpretación a una necesaria coherencia interna de la obra de Blest Gana con el proyecto nacional liberal delineado en su discurso de 1861 pasaríamos por alto “las grietas, contradicciones y desajustes que enriquecen y problematizan el objetivo eufórico al cual [sus novelas] deberían obedecer”. Como veremos al analizar el ciclo novelístico de Blest Gana, sus obras, lejos de presentarnos el tranquilizador retrato de una sociedad históricamente orientada hacia su consolidación y desarrollo futuro, nos muestran un proceso histórico chileno no exento de contradicciones, ambigüedades, retrocesos y discontinuidades.

Por supuesto, la necesidad de emplear el modelo de la novela realista que Blest Gana argumenta en su *Discurso de incorporación* se justifica en la medida en que, a su juicio, la creación de una ficción literaria donde el lector pudiera percibir su propia realidad podía ser funcional a la promoción de un determinado imaginario histórico nacional. El sabor de la realidad se prestaba así a la formulación de una imagen del devenir de la nación —ciertamente perfectible e históricamente en movimiento— que dejara un regusto a verdad histórica similar. Para ello, dicha imagen debía sustentarse en una interpretación histórica que a muchos, Blest Gana incluido, debía parecerles la correcta. Tal era la interpretación historicista. Por esta vía, la imagen realista del desarrollo de la sociedad chilena debía poder cuadrar dentro del gran relato del progreso —el paradigmático entramado de la historia universal articulado como una narración triunfalista de las realizaciones occidentales. Sin embargo, el ciclo blestganiano no podrá eludir el carácter esencialmente problemático y contradictorio del desenvolvimiento de nuestra sociedad en relación al gran relato omnicompreensivo y unidireccional del progreso que prescribía la prevalencia de un patrón de cambio histórico que necesariamente habría de consistir en el paso sostenido desde una situación más desmedrada a otra más avanzada. Por el contrario, las obras del primer novelista de Chile no pocas veces mostrarán grietas o fisuras en el tejido de este ideal. Más adelante nos detendremos a observar con atención a través de ellas. Entonces tendremos ocasión de examinar las contradicciones y discontinuidades entre la realidad de la nación representada y el imaginario histórico que las novelas de Blest Gana buscaban proyectar como instrumentos al servicio de la construcción de un orden nacional anhelado (y, en la práctica, frustrado) en conformidad con el paradigma del liberalismo que se respiraba en Europa al norte de los Pirineos.

2. REALISMO COMO SUPERACIÓN DE LA HISTORIA: CARLOS DROGUETT

2.1. Realismo modernista. Historicismo modernista.

Hasta ahora hemos caracterizado el realismo literario decimonónico en Blest Gana, su particular propuesta de fundación de una literatura auténticamente chilena a partir de su apropiación de modelos extranjeros y las implicancias recíprocas que, en virtud de esta apropiación, mantuvo la novela realista chilena con el discurso historiográfico tradicional en cuanto a sus concepciones de mundo y patrones representacionales dominantes. Asimismo, hemos destacado la problemática instalación del realismo blestganiano en un campo discursivo aledaño al del discurso histórico, lo cual lo autorizaba a representar la realidad y el proceso histórico por el que atravesaba la sociedad chilena de la época. Justamente, recogiendo las ideas de Hayden White, señalábamos que el cambio crucial en la conciencia histórica que tiene lugar en el siglo XIX trajo aparejada una modificación en el concepto mismo de historia que afectó paralelamente a las narrativas historiográficas y literarias, tanto a nivel formal como en sus contenidos. Por lo demás, de acuerdo con White, en sus esfuerzos por emular el modelo discursivo prestigiado por la historiografía decimonónica, la novela realista comenzará a cuestionar tanto los patrones representacionales como las concepciones de la historia y de la realidad sustentadas por el discurso historiográfico. En este apartado nos tocará asistir a un nuevo momento decisivo en el itinerario del realismo literario occidental, esta vez durante las primeras décadas del siglo XX con la irrupción del llamado modernismo narrativo europeo.

Como ya se ha indicado, a partir del modelo propuesto en *Mimesis* entenderemos el realismo como una visión de mundo sujeta a diversas variaciones o modulaciones históricas; en consecuencia, las relaciones entre realismo literario y discurso histórico estarán también sujetas a transformaciones a lo largo del tiempo. Precisamente, de acuerdo a la lectura realizada por White, en el último capítulo de *Mimesis* ('La media parda', dedicado a Virginia Woolf y en el que se revisan, además, las obras de Joyce y Proust) Auerbach analiza el vanguardismo narrativo europeo del siglo XX en términos de una

versión modernista del realismo de viejo cuño que, junto con afirmar un nuevo concepto de historicidad, implicará la superación/consumación tanto del realismo como del historicismo decimonónicos⁴⁷. Lo central en la lectura de White es su idea de que en el relato trazado en *Mimesis* el modernismo literario —protagonista del último episodio o epílogo de la historia del realismo occidental de Auerbach— aparecería como una *consumación* o *cumplimiento* del realismo decimonónico y no sencillamente como una reacción de rechazo en contra de él, debido precisamente a que lleva a cabo una superación de la dicotomía concerniente a los dominios del discurso objetivo y ficcional. En este sentido, señala White, Auerbach estaría formulando la posibilidad de un “historicismo modernista” tan radicalmente diferente al prototipo del siglo XIX que pareciera ser una impugnación a la Historia misma. Sin embargo, al hacer de la narrativa literaria un tipo de escritura que trasciende eficazmente las antiguas oposiciones entre la dimensión figurada y literal del lenguaje, por un lado, y entre los modos objetivos y ficcional del discurso, por otro, el modernismo vendría a representar una realización a otra escala de la perspectiva historicista.

Precisamente, la oposición entre historia y ficción quedará cancelada en la crítica que realiza el modernismo narrativo a las nociones de realidad propias del siglo XIX y en su rechazo a la concepción que tenía el realismo decimonónico acerca de qué es lo que constituye una representación realista como tal, concepción que, dijimos, la novela realista compartió con el discurso historiográfico que le fue contemporáneo. Así, en lugar de presentarse como una fuga de la historia, el modernismo fraguó una rebelión extrema en contra de las leyes de la narrativa precedente, justamente, para erigirse como correctivo y complejización de las nociones de realidad y de historia, así como de los criterios de realismo predominantes tanto en la representación literaria como en la historiografía anterior. En palabras de White:

Auerbach interpreta al modernismo como un desarrollo mayor del realismo decimonónico, y por lo tanto como el cumplimiento de la identificación del realismo del siglo XIX de la

⁴⁷ Resulta necesario aclarar que *Mimesis*, en tanto que historia del realismo literario occidental, es una historia literaria que se afirma en la doctrina del historicismo. Sin embargo, como advierte White, Auerbach fue tanto un teórico como un historiador del historicismo. De modo que el autor de *Mimesis* era plenamente consciente de que, al igual que el realismo mismo, “el historicismo habría de sufrir transmutaciones y metamorfosis, en la medida en que sus contextos –social, político, cultural- cambiaran.”(White, 2010: 49)

realidad con la historia —y por ende como una elaboración ulterior de la noción de historia misma. Lo que parece ser un repudio de la historia es una elaboración a otra escala de su forma decimonónica [...] No se rechaza la historia como tal, sino su forma decimonónica. (White, 2010: 51)

Precisamente, a través de la idea de una consumación modernista del realismo, encarnada en novelas que, sin pretender enmascarar sus componentes figurativos a favor de la objetividad —y antes bien extremándolos con fines cognoscitivos— se dedican a explorar escrupulosamente la realidad, ficciones que también contribuyen a dotar de sentido a la historia, White llamará la atención sobre el espacio en que las tentativas realistas desarrolladas por el vanguardismo novelesco europeo vuelven a aproximarlos a las preocupaciones epistemológicas de la historiografía⁴⁸.

⁴⁸ Resulta interesante anotar aquí el llamado que realiza White a los historiadores actuales a servirse de las técnicas de representación modernistas. En especial, cuando se trata de representar aquellos “acontecimientos modernistas”, según la terminología de White, es decir, aquellos crímenes en contra de la humanidad que, como los genocidios, las bombas atómicas, la degradación ambiental, entre otros, resultaban impensables antes del siglo XX. Estos acontecimientos resultarían también inaprehensibles para las formas de representación ofrecidas por las versiones del realismo decimonónico. Cfr. “La trama histórica y el problema de la verdad en la representación histórica” y “El acontecimiento modernista”, en White, H. (2003) *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, trad. de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino. Barcelona: Paidós, pp. 189-252

Por otra parte, el estilo modernista también puede ser incorporado con provecho por los historiadores de la literatura. En este sentido, White indica que el propio Auerbach habría sugerido que el método analítico aplicado en *Mimesis* se asemejaba a una de las tácticas de representación modernista que él mismo describe para la obra de Virginia Woolf. No olvidemos que, a juicio del romanista, el modernismo novelesco de la autora de *Las Olas* se caracterizaba por una “transferencia de la confianza”. Estas narrativas literarias reducían drásticamente la tradicional confianza que el realismo decimonónico depositara en “los grandes virajes externos y en los golpes espectaculares del destino” a los que se les atribuían menor capacidad para proporcionar algo decisivo respecto al tema. Esto porque en la concepción modernista “se cree que en lo seleccionado arbitrariamente del transcurso de la vida, en cualquier momento de ella, está contenida toda la sustancia del destino y éste, por lo mismo, puede representarla” (Auerbach, 2011:516). De forma similar, en su historia literaria Auerbach recoge arbitrariamente y explota al máximo el potencial significativo de ciertos episodios mínimos de las obras estudiadas, con el propósito de explicar la manera en que se representa la realidad en ellos, relacionando así cada texto con su contexto sociohistórico. Se trata de fragmentos cualesquiera que, no obstante, resultan sugerentes, logrando así el cometido de servir de umbral y pretexto para dar curso al dibujo exhaustivo del panorama histórico y sociocultural que rodea la obra.

De lo anterior se deduce que *Mimesis* no es solo un estudio que postula el valor epistemológico de la literatura. Es también un ejemplo práctico de cómo el discurso crítico e historiográfico puede sacar buen provecho del arsenal estilístico elaborado por la literatura. Cfr. “La historia literaria de Auerbach. Causalidad figural e historicismo modernista”, en White, H. (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo.

A partir de lo anterior, identificamos en la obra de Carlos Droguett los rasgos más prominentes del modernismo literario, en la medida en que su proyecto narrativo hace suyas muchas de sus características estilísticas distintivas orientadas a superar los patrones representacionales propios del realismo literario decimonónico en busca de una mejor representación de la realidad. Asimismo, en los abundantes planteamientos formulados por Droguett a propósito del realismo en las letras chilenas —planteamientos que, como veremos, envuelven una arrasadora crítica a las opciones realistas tomadas por los discursos literarios e historiográficos nacionales— advertimos también una concepción de la historia del tipo historicista-modernista, es decir, aquella visión de mundo que identifica la realidad y el presente con la historia, no obstante, lo hace desde un nuevo criterio que implica la fusión de la historia y la ficción.

Por supuesto, conviene explicitar aquí que, tal como señala White, con el modernismo literario la representación realista asume la forma de una escritura que hace a un lado “la duradera distinción entre historia y ficción, no con vistas a colapsar a una dentro de la otra, sino con la intención de dar lugar a la imagen de una realidad histórica purgada de los mitos de ‘grandes narrativas’ tales como el destino, la Providencia o el Espíritu o Geist, el progreso, la dialéctica, e incluso el mito de la realización final del realismo mismo” (White, 2010: 51-52). Cabe mencionar que en el caso de la novelística de Droguett la construcción de una imagen de la realidad histórica chilena desligada del mito, es decir, una imagen capaz de salvar con éxito el influjo de los grandes relatos que irradian sobre la vida una significación incondicional e intemporal, no estará exenta de dificultades y desafíos. Fundamentalmente, la matriz cristiana que subyace a toda la producción de Droguett, el *leiv motiv* que el propio escritor reconocerá en la figura de Cristo, podría inducirnos a suponer que su novelística persigue reescribir la historia de Chile dotando al acontecer histórico terrenal de un sentido que lo liga verticalmente a la finalidad divina. Sin embargo, como tendremos ocasión de comprobar al analizar su ciclo narrativo, las novelas de Droguett tematizan y escenifican dramáticamente la contradicción entre la promesa cristiana de redención y una realidad socio-histórica chilena cuyo tránsito —a juicio del escritor, marcado por la injusticia, la sangre y la miseria—, se encarga de poner en entredicho la esperanza cristológica que ofrece una respuesta definitiva a las interrogantes

sobre el sentido último del acontecer histórico humano. De ahí que la novelística de Droguett pueda interpretarse como una constante y polémica apelación a la historia santa, el gran drama del pecado y a la promesa, siempre diferida, de una futura redención. De ahí también que Droguett pondrá el acento en la figura de un Cristo sufriente y muy humano, figura que aparecerá diseminada entre los personajes que protagonizan sus novelas; un Cristo que, en lugar de ofrecer una respuesta en clave consumatoria, es percibido como pregunta abierta por una historia cuyo sentido se mantienen en suspenso.

Ahora bien, si Droguett declina proyectar una imagen fundada en la unicidad y la unidad del devenir histórico chileno, y antes bien nos muestra el desgarramiento histórico de nuestra nación; si, además, su imagen de la realidad socio-histórica chilena escapa a una idea de progreso o sentido único y teleológico, a nuestro juicio esto también se reflejaría en la elaboración consciente de una representación escrupulosamente realista que, no obstante, no pretendió agotar la realidad. En otras palabras, creemos que la postura historicista modernista que identificamos en Droguett se deriva de la decidida conciencia que tempranamente adquirió el escritor sobre la inconclusividad y provisionalidad de toda representación de la realidad, sea esta literaria o historiográfica. Ciertamente, dicha conciencia, fundada en la recusación típicamente modernista hacia los modos de representación precedentes, quedará plasmada en el proyecto droguettiano de reescribir literariamente la historia y la realidad chilenas, oponiendo a los discursos anteriores la representación de lo que considera la *verdadera realidad histórica* chilena, una representación que contemplará también aquella realidad que, a juicio del escritor, no había sido aún escrita. No obstante, al avanzar en su producción novelística advertiremos cómo Droguett volverá a dirigir insistentemente su mirada sobre los hechos y temas por él tratados anteriormente, como si todo el empeño del escritor se jugara en la continua labor de escritura y reescritura sobre el borrador de un mismo texto. De esta suerte, veremos que para Droguett cada tentativa de representación realista deviene en promesa permanente renovada y renovable —y, por lo tanto, necesariamente incumplida— tanto a nivel de su proyecto narrativo particular como a nivel de la tradición literaria realista local y occidental dentro de la cual su obra se inserta.

En efecto, acaso más que en ningún otro novelista chileno, observamos en Droguett un interés constante por posicionar su obra novelística en el marco de una genealogía literaria nacional e internacional, como un eslabón más de una cadena de escrituras que lo enlazan con la tradición narrativa occidental. En este sentido, resulta muy interesante constatar que, en muchas de sus producciones ensayísticas, Droguett se percibirá a sí mismo como tributario de aquellos escritores que, como Rabelais, Cervantes, Dostoievski, Joyce y Faulkner, construyeron obras que, a su juicio, constituyen “un claro reflejo de su tiempo” y representan, por eso mismo, “una profecía por su tono, por su fuerza, por su enorme capacidad devastadora y de construcción” (Droguett, 2008:58). Como tendremos ocasión de argumentar más adelante, podemos leer aquí aquella profecía o promesa figural que, en términos de White, se expresa en las múltiples tentativas de una tradición literaria que históricamente ha perseguido la finalidad de representar la realidad de manera realista, la misma promesa que Droguett recoge y actualiza en su producción narrativa⁴⁹. Lo cierto es que advertimos en el novelista una lúcida instalación dentro de una tradición literaria que él mismo delinearé e interpretaré, en significativa sintonía con la exégesis realizada por Auerbach, como una sucesión de esfuerzos orientados a representar *realísticamente* la realidad, esfuerzos de multitud de escrituras que, desde diversos contextos históricos y socio-culturales, han llevado adelante la tarea de demoler y construir sobre prácticas realistas anquilosadas.

En la producción ensayística de Droguett nos parece encontrar un esbozo de historia o proto-historia literaria. Diríase, de hecho, que el escritor delinea el campo de ocurrencias de la historia literaria como quien ha asumido la tarea de compaginar ancestros que anuncian, ya desde la escritura de los evangelistas⁵⁰, el advenimiento de su propio proyecto realista. De este modo, Droguett acaba siendo la raíz y el retoño de su propia genealogía literaria, de sus propios precursores. Así también, en cuanto a las letras nacionales, en

⁴⁹ En una entrevista a Droguett realizada en 1971 por Andrés Gallardo, leemos que el novelista concibía “la literatura como una carrera de postas donde a él le es dado arrancar un pedazo de nuestra realidad y dar el pie para que lleguen otros a arrancar otros pedazos, ojalá más hermosos” (Gallardo, 1971: 140).

⁵⁰ Al ser consultado en una entrevista acerca de la presencia de cierta angustia cristiana en su obra, Droguett respondió: “No debe sorprenderle, si piensa que me educó en un colegio religioso católico y mi libro de cabecera ha sido, entre otros, la Biblia” (Del Solar, 1975: 200). Significativamente, en la entrevista citada en la nota anterior, el entrevistador menciona los libros que Droguett tiene sobre su velador, “empezando por la Biblia y Proust” (Gallardo, 1971:141)

numerosos escritos ensayísticos el novelista se ha encargado de construir su propia genealogía local la cual se remonta a Alonso de Ercilla e incluye, además, a Vicente Pérez Rosales y Baldomero Lillo:

[...]después de Alonso de Ercilla, uno de los pocos que supo coger la realidad chilena tal cómo es y cómo existe en el campo, en la mina, en la salitrera y en las pampas magallánicas, fue precisamente un hombre extraído de la burguesía [...] estoy hablando del autor de *Recuerdos del pasado*, Vicente Pérez Rosales... después de eso, no exagero, tú ya no puedes encontrar verdaderos escritores, verdaderos herederos de Pérez Rosales o de Ercilla hasta que aparece Baldomero Lillo.

Instantáneamente, se nos impone la pregunta: ¿Hay cabida para Alberto Blest Gana en la selecta genealogía literaria de Droguett? Hasta donde hemos podido comprobar, Droguett aludirá al autor de *Martín Rivas* solo de forma muy tangencial, y echando mano de un tono que mezcla el reconocimiento con un cierto menosprecio sarcástico. Lo hará, justamente, al tratar el tema de la desaparición de “los hombres verdaderos” en las páginas de nuestra literatura, una literatura que, según el diagnóstico del novelista, habría permanecido de espaldas a la realidad chilena tras las novelas de Blest Gana y los cuentos de Baldomero Lillo: “Los últimos hombres verdaderos —dice Droguett— habían sido enterrados lustros antes en las **inmensas mediocres novelas de Blest Gana** y en los cuentos memorables de Baldomero Lillo” (el subrayado es nuestro).

Creemos que para Droguett asumir la tarea de desenterrar a los hombres es también imponerse el deber de responder a las escrituras precedentes. De ahí que se sienta llamado a retomar y renovar la promesa de alcanzar la representación de la vida de los hombres dejada inconclusa por aquellos dos escritores. Inconclusa en la obra trunca por la prematura muerte de Lillo, en sus cuentos que para Droguett no son sino “esbozos frágiles de capítulos de novela, programas apresurados para una ambiciosa y cruel novela” (2008:59). Inconclusa también en el ciclo novelesco de Alberto Blest Gana, más completo por ser una obra meditada y compuesta durante toda una larga vida, una obra que procuró fundarse en los sólidos límites de un discurso programático orientado a modelar la nación chilena y que, pese a ello, nos legó apenas el borrador incompleto, contradictorio y no

exento de lacras de lo que pretendía ser “la pintura perfecta” de la realidad chilena durante el siglo XIX.

Justamente esta promesa incumplida por el realismo chileno será apreciada por Droguett como una herencia irrepudiable. Como veremos a continuación, Droguett retomó la promesa del realismo chileno desde una nueva perspectiva que buscaba producir una imagen verdaderamente realista de la realidad. No obstante, coincidiendo con el punto de vista que White ha denominado historicista modernista, el realismo droguettiano exhibirá una clara conciencia de que, por muy ajustada que pretenda ser una representación, alcanzar la significación plena de la historia y la realidad es un objetivo nunca definitivamente realizable. Desde esta perspectiva, lo real queda inevitablemente abierto a una constante labor de revisión, reescritura y resignificación. Y el sentido que adquiere esta nueva imagen de la realidad, el sentido de una imagen propiamente modernista de la realidad, vendrá a subrayar la implacable inconclusividad que subyace a todo cierre narrativo, arbitrario fin de la historia o borrador final de la realidad.

2.2.La historia de la sangre: Literatura que se quiere historia

Es común que los estudiosos y críticos de la literatura nacional destaquen la singularidad de Carlos Droguett, aludiendo al carácter marginal y al relativo desconocimiento u olvido que ha acompañado su producción literaria. Cuando se trata de explicar la soledad a la que ha sido confinado este autor, se apunta ya a su peculiar estilo narrativo⁵¹, ya a su calidad de autor de una obra contra-hegemónica cuya menor resonancia estaría en directa relación con su alto grado de compromiso con la realidad social chilena⁵².

⁵¹ Es el caso de Patricio Manns (2015) quien en un ensayo sobre el monólogo en la obra del novelista sostiene que: “El estilo de Droguett es único en la lengua castellana y eso le costó la soledad auténtica, la envidia desafortunada, la negación de sus pares, la sospecha de las editoriales, lo que hace que un tercio de su obra permanezca todavía inédita, pese a haber publicado una quincena de libros y ser traducido a una decena de lenguas”

⁵² Como ejemplo de ello Francisco Lomelí (1983:14), señalaba que “Carlos Droguett aparentemente está destinado a mantenerse al margen de la pléyade consagrada que cuenta con medios publicitarios en escala mayor”. En una línea similar, Carlos Díaz Amigo se refiere a “la postergación que su obra ha tenido por parte de la crítica, motivo por el cual es menos conocido que otros que poco han aportado al desarrollo de la literatura en nuestro país”. Por su parte, dirá Soledad Bianchi (1983: 27): “Este escritor se alza como una

Incluso, se ha esgrimido la personalidad arisca del novelista, acostumbrado a lanzar bombazos verbales que herían sin contemplación tanto a los críticos como a sus pares escritores⁵³. Por nuestra parte, no dudamos que la soledad sea un atributo ajustado para referirnos a Droguett y su obra. Si bien habría que decir que fue el mismo escritor quien, desde un principio, se encargó de proyectar su literatura como la obra de un solitario en el contexto de las letras nacionales. Testimonio de ello es que siempre se mostró refractario a acogerse a los rótulos convencionales. En lugar de definirse como un novelista, prefería ser reconocido como un recopilador, un cronista de la realidad y también un historiador. Lo cual, por cierto, no se contradice con el hecho de que Droguett fuese, ante todo, un creador de ficciones⁵⁴.

La inflexión no nos es desconocida. Diríase que al adoptar esta posición Droguett no hace otra cosa que proseguir la línea de pensamiento de los novelistas del realismo decimonónico europeo, quienes, como se dijo anteriormente, concebían su escritura literaria como una forma peculiar de la labor histórica. Más precisamente, habría que afirmar que Droguett prosigue el camino señalado por los escritores del realismo clásico, no obstante lo reformula con miras a llevarlo a su cumplimiento. El rasgo más prominente de esta reformulación es el levantamiento consciente de una rebelión en contra de las leyes o costumbres de la narrativa realista precedente. Una rebelión que retoma y busca consumir la promesa que el realismo decimonónico había dejado frustrada a través de sus diversas fases o variantes y que, a juicio de Droguett, dio finalmente al traste con el naturalismo

figura distinta y casi solitaria dentro del panorama chileno, porque son pocos los que en prosa habían dejado constancia de la realidad chilena”.

⁵³ Un buen ejemplo lo hallamos en Hernán del Solar quien define al escritor como “un curioso caso psicológico”. A juicio de del Solar, pese a su bondad intrínseca, Droguett usaría una máscara “de hombre enemigo de cuanto existe, groseramente gruñón [...]dueño de una ingratitud de grueso calibre” (Del Solar, 1975:199)

⁵⁴ Por supuesto, hablamos aquí de ficción en el sentido literal de la *fictio* latina, ficción entendida como algo no necesariamente falso o inexacto, sino que “compuesto”, “hecho”, “formado”. Ficción, entonces, entendida en un sentido equivalente al de reconfiguración o representación de los hechos, sean estos de naturaleza fáctica o imaginaria. Por supuesto, actualmente no resulta aventurado decir que a ello apunta también el empeño del historiador dedicado a reconstruir y modelar hechos del pasado que ya no existen como tales. Recordemos, una vez más, los argumentos de Hayden White a favor de una historiografía entendida como una labor de construcción más que de descubrimiento.

rural que en Chile se denominó “criollismo”, justamente, el paradigma vigente hacia la década de 1930, fecha en que nuestro novelista debutaba en las letras como cuentista.⁵⁵

Decía Frank Kermode (2000) que la historia de la novela puede ser descrita como la historia de las formas rechazadas o modificadas por absurdas o ya impracticables pues en ella, más que en ninguna otra expresión, resulta posible advertir con tanta fuerza “la disidencia entre las formas heredadas y nuestra propia realidad” (2000: 129). Estas palabras resultan válidas para aproximarnos al proyecto literario de Droguett. Justamente, este fue formulado con miras a destrabar aquella disidencia entre unas costumbres narrativas ya caducas y las exigencias derivadas de la propia experiencia y conocimiento que el autor adquiriera de la realidad sociohistórica nacional. No obstante, el compromiso asumido de representar una realidad brutal que, a su juicio, había sido soslayada por las letras nacionales, impulsará a Droguett a convulsionar algo más que el paradigma narrativo de la novela chilena. Además, su rebelión se prolongará abiertamente hacia el campo historiográfico nacional.

En efecto, ya en sus primeros escritos, el novelista hará explícito un particular posicionamiento literario que instantáneamente lo instalará en una franca polémica con las narrativas historiográficas y literarias de uso corriente en su tiempo. Baste recordar su texto *Explicación de esta sangre*, verdadera poética esbozada en las páginas liminares de *Los asesinados del Seguro Obrero* de 1940, la crónica que narra la masacre de alrededor de sesenta jóvenes nacistas ocurrida dos años antes en el edificio de la Caja del Seguro Obrero, actual ministerio de Justicia, a sólo pasos del palacio de La Moneda. Precisamente, en este temprano prólogo Droguett impugnaba las nociones de realidad manejadas hasta entonces tanto en la literatura como en la historiografía nacional, al tiempo que dejaba enunciada una muy sugerente promesa:

⁵⁵ Durante la década del 1930 Droguett comenzará a incursionar en la literatura a través de numerosos cuentos o ensayos literarios que, en su gran mayoría, han sido reunidos en:
Carlos Droguett (1967) Los mejores cuentos de Carlos Droguett. Ed. Alfonso Calderón. Santiago, Zig-Zag.
Carlos Droguett (1971) El cementerio de los elefantes. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, S.A.

En las páginas que siguen **hago historia**, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo muy grande. (Droguett, 1940: 16) (el subrayado es nuestro).

Por extensión, estas palabras pueden servir de prólogo a la obra completa de Carlos Droguett. Ciertamente, todas las obras del escritor pueden ser comprendidas a partir de su integración en este proyecto global orientado a construir lo que él mismo denominó “una historia de la sangre”. Y es que ya en su prólogo de 1940 Droguett anunciaba que, en lo venidero, la sangre sería su tema a novelar. Dicho con sus palabras, su labor como escritor consistiría, precisamente, en “recoger”, en “contar” toda esa sangre que, escamoteada por los discursos literarios e historiográficos nacionales de la época, corría a torrentes —sin que se guardase— por toda la historia chilena; por lo mismo, la sangre requería de una forma de expresión auténtica que, en su opinión, no se le había otorgado hasta entonces. Es justamente a raíz de esta constatación que Droguett dejará sentadas las bases de su realismo narrativo y, al mismo tiempo, esbozará una particular visión de la historia de Chile que quedará plasmada en toda su obra. Como señalaba el propio Droguett en una entrevista:

Mi obra novelística aparece signada por la sangre y la violencia porque la historia de nuestro país aparece signada por la sangre y la violencia. (Droguett, 1972: 14)

Como puede advertirse, se trata del reconocimiento de la sangre como fundamento de la historia chilena y como signo de la realidad chilena. Y, en efecto, la obra novelística de Droguett aparece marcada por la sangre y la violencia. Fundamentalmente, sus novelas intentaron recoger la sangre de asesinos, asesinados y asesinatos; sangre de verdugos y de víctimas, de masacres históricas y de sacrificios cotidianos. Una sangre que, para Droguett, no es nunca una sangre cualquiera sino que siempre sangre causada, determinada por el hombre. Sangre de crímenes políticos, como los que jalonan la historia chilena republicana. Todavía más; para el escritor el signo sangriento se arrastra desde los tiempos de la Conquista, se prolonga a través de los siglos de la Colonia, y prosigue desde la fundación de la República hasta su propia contemporaneidad en donde el asesino recurrentemente ha venido siendo el Estado chileno. De este modo, Droguett funda su interpretación de la realidad sociohistórica nacional a partir del eje de la sangre. Se trata de un rojo sanguíneo

simbólico y a la vez muy concreto. Nada más concreto para este escritor, nada más probable, nada más posible ni más palpable que la sangre en nuestra historia. De ahí que la misión de historiar la sangre —que, en sus términos, equivalía a mostrar la *verdadera* realidad chilena— no fuera para Droguett otra cosa que representar realísticamente ese dato fundamental que es la violencia y la sangre en nuestra historia.

Por cierto que sostener que la narrativa de Carlos Droguett constituye un esfuerzo por “historiar la sangre chilena”, decir que la sangre es para él sinónimo de realidad y de historia, no resulta nada aventurado a la luz de su temprana poética. Así también, al referirse a su producción novelística, Droguett volverá insistentemente sobre estas ideas en diversos ensayos y entrevistas aparecidas a lo largo de su vida. Sin embargo, una vez salvado el reconocimiento a un autor consecuente con las ideas rectoras que desde temprano comprometieron su proyecto de escritura, creemos que resulta indispensable prestarle una debida atención crítica a aquella promesa de historiar la sangre, fundamentada en la identidad de la sangre, la realidad y la historia, que Droguett dejara esbozada en su prólogo de 1940 y procurara cumplir y completar con cada nueva novela que se integraba a su ciclo narrativo. A nuestro juicio, esa promesa no llegaría a ser comprendida satisfactoriamente si fuese leída sencillamente en términos de una “licencia poética”, o el salvoconducto que se permite el escritor de literatura ante la necesidad de refrescar su inspiración en la fuente de lo real. Pero, por otro lado, la promesa de Droguett tampoco sería correctamente comprendida si se la evaluara en función de un hipotético cumplimiento, esto es, de su efectiva capacidad de reflejar la realidad sociohistórica nacional *tal como es*. Mucho más fructífero nos parece intentar desatar con maña el nudo propuesto por esta literatura realista que tozudamente Carlos Droguett blandió como una forma, peculiar si se quiere, de narrativa historiográfica nacional, entendiéndola como un intento de producir una nueva forma de realismo, en el sentido del realismo figural de White que liga las producciones historiográficas y literarias.

Hemos dicho que puede hallarse un sentido a la promesa levantada por el realismo droguettiano interpretándola como una consumación del realismo blestganiano, justamente en la medida en que su reformulación se propone abiertamente trascender la *clausura*

literaria para instalarse en los dominios de la historia. Lo cierto es que, desde su temprana poética, Droguett proyectará una obra literaria que buscará asumir, con plenos derechos, el carácter de historia. Historia chilena, dirá el escritor, historia de muchas sangres, “nuestra historia que no se escribe, la única historia que, después, va quedando” (1940: 14). Como veremos, la autoproclamación de su novelística como historia se vincula al rechazo de Droguett hacia las formas narrativas realistas precedentes —históricas y literarias— y a su búsqueda de una mejor representación. No obstante, como nos precave Verónica Tozzi, la primacía de una determinada representación no debiese depender de su hipotética fidelidad respecto a aquella realidad factual que dice reflejar sino de cómo evaluamos sus particulares elecciones de “formas de tramar”, elecciones “de lo que consideren tipos aceptables de conexiones entre los eventos históricos” y, en última instancia, en sus respectivas “evaluaciones acerca de la posibilidad o deseabilidad de cambio para el presente y el futuro” (Tozzi, 2009: 75). Es justamente en virtud de los hechos escogidos y tramados bajo fórmulas narrativas distintivas, así como de su finalidad constructiva de realidad o de un proyecto sociopolítico determinado, que hemos de entender la etiqueta de historia que el escritor dejara colgada a su obra novelística. Y es en este sentido que podemos afirmar, como lo hacíamos con Blest Gana, que la literatura de Droguett tiene un valor histórico real. Por supuesto, no interesa en absoluto concederle ad honorem el título de historiador —título que, por lo demás, él mismo ya se adjudicó— o pretender dejar plenamente establecido que el realismo droguettiano dice una verdad irrefutable. No es la verdad inscrita en sus obras, entendiéndose por ello una pureza referencial entre las palabras y las cosas, lo que, a nuestro entender, decide el valor histórico de las ficciones narrativas producidas por Droguett. Lo que resulta verdaderamente decisivo es la interpretación de la historia construida en sus obras⁵⁶; es esta interpretación lo que debemos escrutar en profundidad.

⁵⁶ Ignacio Álvarez realiza un muy lúcido escrutinio a la crítica droguettiana destacando que “el tono general de la recepción académica supone que Droguett logra completamente la doble ambición de su generación [la del 38’]: arte y realidad estarían amalgamados en un solo gesto” Asimismo, según Álvarez, (2009: 152) la doxa crítica ha sugerido que las novelas de este escritor “dicen siempre la verdad”, descuidando muchas veces que dicho juicio se funda en la valoración positiva de la interpretación histórica realizada por Droguett, una interpretación “que a muchos parece correcta”. En efecto, tomando como referencia su temprana poética de 1940, la narrativa droguettiana ha sido ampliamente comentada por la crítica literaria en términos de un rescate, una re-elaboración de la verdad histórica o de la cara oculta y dolorosa de la historia de Chile. Así, por ejemplo, Mauricio Ostria señala que la escritura de Droguett “reconstruye, artísticamente, los hiatos de la historia, sus silencios u olvidos, aquello que no está documentado o que si lo está ha sido soslayado por la

Recordemos que en su afán por documentar la realidad sociohistórica de su época, la novela realista decimonónica cultivada por Blest Gana en Chile compartió tanto la forma representativa como también muchos de los temas y contenidos trabajados por el discurso historiográfico que le fue contemporáneo. Precisamente en cuanto al contenido, y tal como ocurría en la novela realista de Blest Gana, al recorrer las páginas de la obra de Droguett muy a menudo hallamos hechos y personajes profusamente documentados, sobre los cuales la historiografía abunda, redonda y sigue pesquisando. Así tropezamos, por ejemplo, con hechos lejanos como la conquista de América y Chile, y sonados personajes como Pedro de Valdivia e Inés de Suárez (en sus “novelas históricas”: *Supay el cristiano y 100 gotas de sangre y 200 de sudor*). Hallamos también hechos y personajes de la historia contemporánea al autor. Dentro de este ámbito, resulta especialmente relevante la matanza del Seguro Obrero (*Los asesinados del Seguro Obrero y 60 muertos en la escalera*), suceso que, según afirma el propio Droguett, consiguió despertar en él su capacidad de odiar junto con su propósito de convertirse en escritor. Ya en la crónica de 1940 destacaba la presencia de Arturo Alessandri (El Gobernador) y también de Carlos Ibáñez del Campo, los dos caudillos que, en los manuales de Historia de Chile contemporánea, aparecen encabezando las décadas del 20’ y 30’ del siglo pasado. Asimismo, Pedro Aguirre Cerda y los primeros años del gobierno del Frente Popular están a la vista y desequilibran el andamio de Ramón Neira, protagonista de *El compadre*. Posteriormente, en el tramo trazado por sus últimas novelas, *Sobre la ausencia y Matar a los Viejos*, tocará el turno al gobierno de la Unidad Popular y al golpe de Estado de 1973. La Conquista, la masacre del Seguro Obrero, el Frente Popular, la Unidad Popular y el golpe de Estado de 1973 constituyen, entonces, los hitos históricos más visibles en la novelística de Carlos Droguett. Ríos de tinta se han hecho correr a propósito de estos temas, tinta historiográfica, tinta periodística, tinta literaria, tinta testimonial. Sin embargo, y a diferencia de Blest Gana, quien hiciera

historia oficial” (1995: 55). Por su parte, Soledad Bianchi caracteriza a Droguett como un cronista y un historiador del olvido quien “al contar la historia verdadera se opondrá a otra escritura, la de la historia oficial que se ha dedicado a borrar el dolor, a desconocer el sufrimiento, a diluir y ocultar la sangre que sólo ha mantenido viva la leyenda mediante la palabra hablada” (1983:28). Así también, esta misión de rescate de la memoria se liga íntimamente a una necesidad de hacer justicia a los que cotidianamente sufren la historia, quienes, anónimamente, también la realizan. En este sentido, Antonio Melis subraya que Droguett “ha desarrollado orgánicamente su programa de dar la palabra a los que no tienen voz, a los que quedan barridos y olvidados en la historiografía y la literatura corriente” (1983: 152).

explícita su intención de no invadir los terrenos de la historia, advertimos en la escritura de Droguett una vocación decididamente transgresora, precisamente aquella que lo autorizaba a sostener que los hechos de nuestra historia que él novela constituyen verdaderos hallazgos. Para el novelista se trataba de temas nunca antes tocados:

[...] dirigía mi mirada e insertaba mi pluma en temas de hecho intocados, la Matanza del Seguro Obrero, por ejemplo, y en el pasado, el descubrimiento y saqueo de América, yo no inventaba la sangre, la injusticia, la muerte, la tortura, ahí estaban, intocadas. (Droguett, 1996: 17)

Desde luego que Droguett no desconoció el tratamiento histórico (literario y también periodístico) del cual fueron objeto los temas y referentes que modeló en sus novelas. Por lo demás, como se verá al abordar detenidamente su producción literaria, en la elaboración de sus obras también tuvo lugar un trabajo documental no menos riguroso que el desarrollado en el taller del historiador. No obstante, todo parece indicar que este primer tacto impuesto sobre esta sangre intocada (o tocada a medias, de manera parcial e insatisfactoria) supuso para el escritor un redescubrimiento y una aclaración cuya ocurrencia solo podía tener lugar en una nueva articulación *más realista* de los sucesos. Justamente, el tipo de representación que las letras nacionales —las que, a su juicio, trabajaban de espaldas a la realidad chilena— no habían sido capaces de prodigarles. En este sentido, nos parecen acertadas las palabras de Mauricio Ostria (1995:56), quien sostiene que para Droguett “la misión de recoger la sangre chilena está incumplida. Ni los historiadores, ni los novelistas han realizado esa tarea”. Efectivamente, a juicio de Droguett, toda nuestra tierra, toda nuestra historia, permanecía aún inédita para nuestros creadores:

[...] tenemos una historia apasionante que los escritores no han sabido explotar [...] nuestra historia es riquísima en sugerencias y materiales para un novelista. Quedarse en la geografía de Chile es una frivolidad. (Avaria, 1968: 21)

Si retomamos una vez más el prólogo de 1940 podremos vislumbrar las razones que esgrimió Droguett en contra de sus colegas escritores. Como se ha dicho, el novelista repartió sus dardos por partida doble. A los escritores de literatura Droguett les reprochaba

su criollismo anquilosado, folclórico, anecdótico, superficial, colmado de espacios toponímicos y tipos rurales idealizados. Literatura vuelta hacia el potrero, dirá el escritor, pero de espaldas a la realidad de Chile (Gallardo, 1971: 141). A su juicio, la corrupción de esta novela resultaba evidente. La literatura criollista se había olvidado del hombre, de los verdaderos hombres; instalada ociosamente en el campo apenas se ocupaba de hacer “su inventario notarial, inagotable y legendario, de animales y plantas, catalogando crepúsculos, coleccionando suspiros que crujían como coleópteros en los insectarios de las antologías” (Droguett, 2008: 59). Por su parte, a los historiadores nacionales, a los tejedores de Historias Generales, Droguett les reprochaba igualmente su esterilidad y superficialidad. En este sentido, no se equivoca Soledad Bianchi al enfatizar que el reproche droguettiano va dirigido a ese tipo de historiografía de corte oficial. Historia que, por lo demás, se denomina oficial pues sus fuentes son oficiales; a través de ellas hablan unos pocos privilegiados a fuerza de silenciar otras voces y, por ende, otras formulaciones y otros significados posibles.

Justamente, a juicio de Droguett, el carácter superficial, frívolo y limitado de las representaciones de la realidad chilena, históricas y literarias, entroncaría con una alarmante falta de compromiso de los escritores para con la realidad social viva de nuestro país. En este sentido, no parece casual que el novelista enjuiciara, en un mismo movimiento, tanto a la literatura criollista como a la historiografía oficial. A su modo de ver, ambas modalidades representativas no solo soslayaban las realidades marginales sino que, al sustentarse en concepciones idealizadas —estáticas y, por ende, esterilizadas— de lo nacional, no podían más que ofrecer una imagen objetivada y muerta de la realidad. Una imagen incompatible con una realidad social que, en la práctica cotidiana, se presenta mucho más conflictiva y desgarrada. Y es que sí, por un lado, la literatura criollista, empozada en “preferencias folklóricas inesenciales y asociales”⁵⁷ (Promis, 1995: 120),

⁵⁷ Así se refería Droguett a los escritores criollistas en *Explicación de esta sangre*. “[...]han mirado hacia el campo de nosotros, pero sólo han visto la cueca, pero no la sangre que corría del tacón de la cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría del borracho y que parecía que era vino, han visto al patrón enamorando a la chinita, aun le han ayudado a enamorarla, pero no han mirado siquiera la sangre del aborto, han visto los rodeos de los animales chúcaros, aun les han hecho su rondel patriótico para mirarlos mejor, pero no han visto la doma y el rodeo del trabajador de nuestros campos” (1940:13-14). Asimismo, vale la pena indicar que Droguett coincidirá con Manuel Rojas al acusar el olvido del hombre concreto de carne y hueso por parte del naturalismo rural que formula una estética eminentemente espacial. “Basta hablar de la patria, del paisaje, del

descuidaba los problemas reales de la gran mayoría social excluida, la historia oficial, como diría Gabriel Salazar (1982: 3), se hacía “letra y polvo en los archivos estatales, en cuyos vericuetos, enredada con esa pálida muchedumbre burocrática de copistas, archivistas, catalogadores, conservadores, paleógrafos, etc., **pareció olvidar la sangre y la furia de la historicidad viva**⁵⁸(subrayado nuestro)⁵⁹. Así también para Droguett tanto los relatos del naturalismo rural como los textos historiográficos no hacían más que cubrirse de polvo, mientras afuera resultaba imposible dejar de advertir la presencia diaria del pasado y la insoslayable actualidad de la injusticia, la violencia y el sufrimiento. Es por eso que, según el diagnóstico del escritor, se hacía indispensable la existencia de una mano terrible —su propia mano, se entiende— que tuviera el coraje de coger lo que no cogían la historia ni la literatura, aquella mano que, junto con evitar su olvido, se encargara de transformar esa sangre en memoria viva, útil, provechosa —“*Quise hacerla aprovechada*”, nos dice Droguett en el prólogo de 1940. Aprovecharla porque, aunque nuestra historia sangrase con gotas gruesas, esa valiosa sangre (que es “precioso suelo que fructifica construcciones”) se derrochaba, se perdía sin remedio.

huaso o del roto” —señala Rojas— Si seguimos con eso de que lo importante en la literatura es la descripción del paisaje se corre el peligro de seguir del paisaje subestimando al ser humano como personaje de nuestras novelas, descuidándolo al punto que, menos que ser humano, aparezca como otro adorno de la naturaleza, suprimiendo así en él lo más valioso que la novela tiene: el estudio y descripción de la vida sensible del hombre, no sólo del hombre latinoamericano sino del hombre universal”.

⁵⁸ Podría argüirse que tanto la historiografía oficial como la literatura criollista construyen representaciones de la nación sobre la base de una concepción que el historiador Gabriel Salazar ha denominado monista. Según Salazar, la idea matriz detrás de esta visión “es que el sujeto central de la historia de Chile es una identidad socio-espiritual congregada por la existencia de un sentimiento de homogeneización interna: el de patria. Este sujeto es, pues, una entidad única e indivisa, que porta en sí misma la historicidad nacional” (1985: 11). De acuerdo con el historiador, en la historiografía conservadora-oficial el término nación alude a un proceso histórico pasado, concluido en el presente, sobre el que se sustenta un sentimiento común de identidad; el rol histórico que cabe al “pueblo chileno” no es otro que el de realizar las ideas nacionales de configuración, “el estado en forma”, “la jerarquía social adecuada, la moral republicana ideal”. Frente a lo anterior, Salazar postulará otra visión de pueblo que no se reconoce en la homogeneización del espíritu identitario nacional sino que se afirma desde el desgarramiento histórico de nuestra sociedad y en el drama que se vive al interior de la nación. Asimismo, esta concepción de pueblo es esencialmente dinámica: “...sugiere de inmediato un colectivo social de cara al futuro, lleno de un caudal histórico vivo, y con el potencial necesario para transformar específicamente las situaciones dadas, o heredadas del pasado” (Ibíd.:13).

⁵⁹ Valga indicar que, estando a la cabeza del grupo de los llamados “nuevos historiadores sociales chilenos”, durante las últimas décadas Salazar ha cuestionado implacablemente la representatividad de la historiografía conservadora-oficial, justamente, por considerarla incapaz de servir de correlato a las vivencias de una cultura social viva y de su memoria social viva. Como se verá más adelante, estas ideas —que hoy son materia de interesantes y fructíferos debates en el campo de la historiografía nacional— estarían en completa consonancia con la misión que se autoimpusiera Droguett en su prólogo de 1940.

Cada vez, cada ocasión, cada acontecimiento, existió la mano mala para verter la sangre, pero nunca tuvo existencia la mano terrible para recoger, para contar esa sangre. Abro la historia de nuestro pueblo y me quedan manchadas de sangre las manos, desde la primera hoja araucana. (Droguett, 1940: 11)

Podría argüirse que Droguett arremete en contra de las intenciones autorales de los escritores nacionales más duramente que contra sus narraciones propiamente tales, acusando en ellos una falta de sinceridad que repercute en una distorsión de lo real. En este sentido, tomando las palabras que Matthew Potolsky dedica a las concepciones realistas de Standhal y George Eliot, el realismo de Droguett se correspondería más bien con un ideal ético, en la medida en que articularía su demanda de fidelidad mimética en la honestidad y la objetividad de sus propósitos, más que en la correspondencia exacta de su obra a la realidad (2006:102). No obstante, sin desestimar el compromiso del escritor con la sinceridad de su propuesta literaria, a partir de los juicios y glosas en torno a su propia obra, así como los incontables dardos que Droguett solía disparar a sus colegas escritores, nos es posible establecer que el realismo droguettiano se planteó como una reformulación de las leyes narrativas imperantes, vale decir, un correctivo de orden estético-formal— interpretado por el escritor como el correctivo exigido por la propia realidad, pensada como siendo y siempre en trance de ser más rica, sobreabundante, más contradictoria, conflictiva y más compleja— y, en consecuencia, una superación tanto ética como estética de los discursos literarios e historiográficos nacionales. En palabras de Droguett:

Siempre y desde muy joven sólo me interesó la realidad, no he escrito sino la realidad, pero hay que saber mirarla, no es una técnica aconsejada o aprendida sino de nacer, se nace marcado, señalado, predestinado, marcado, benditamente maldito. (Droguett, 1996: 18)

Lo cierto es que para Droguett la representación de la realidad se revela como un imperativo a la vez que una promesa incumplida, una promesa que él se siente llamado a consumir en su escritura. De ahí que sostengamos que el novelista hace suya (a la vez que renueva) la promesa del realismo que Hayden White observaba en la historia de la literatura occidental de Erich Auerbach, esto es: representar realísticamente la realidad. Es por esa razón que nuestro autor reniega de las formas de representación criollista; y es también por

eso que no se limitará a recoger sus hechos y personajes del islole de los archivos documentales frecuentados por la historia oficial⁶⁰. Precisamente, como un modo de enfrentarse a esta última, Droguett diversificará sus fuentes y, asimismo, se tomará el trabajo de buscar en los intersticios de las fuentes examinadas por los historiadores. Es así como en sus novelas aparecen en escena una serie de personajes *ubicados en los bordes de los documentos*, personajes que se mueven también por las grandes coordenadas históricas señaladas arriba, no obstante no han sido explorados por buena parte de las narrativas historiográficas nacionales. Se trata de víctimas de la violencia política como Humberto Yuric, Enrique Herreros, Alberto Montes y el resto de los jóvenes asesinados en la torre del Seguro Obrero⁶¹. Pero, además, Droguett extraerá personajes de la crónica roja, esa colección de hechos efímeros y anecdóticos que esconde una significativa y bien nutrida historia del crimen nacional: crímenes pasionales como el de Corina Rojas en 1916, conocido como “el crimen de la calle Lord Crochane”; historias de hombres que matan y son matados, como el bandido campesino Heliodoro Hernández Astudillo —el llamado “terror de los campos”, “el último de los bandoleros”, el “ñato” Eloy— o Luís Amadeo Brihier Lacoix, más conocido como Emilio Dubois, el famoso asesino de origen francés, el “artista del crimen” que fuera fusilado en Valparaíso en 1907.

⁶⁰ Más precisamente, desde la perspectiva de Michel Foucault, entendemos que el archivo no sería tan sólo la masa documentaria reunida y organizada por una época y una sociedad que conserva la memoria de lo dicho; antes bien, el archivo operaría como un dispositivo de control de lo que puede ser dicho, pensado, sabido dentro de una sociedad en una época determinada. En otras palabras, el archivo configura un campo del saber determinando los límites y las reglas del juego que prescriben su enunciación y su transformación. En suma, dirá Foucault, el archivo es “la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que gobierna la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (citado por Lozano, 1987: 88). A nuestro juicio, la obra de Droguett no solo se enfrenta al acopio de información documental disponible —particularmente, aquel archivo consagrado por la historia oficial— sino que también lo critica y reconoce como el resultado de censuras arbitrarias, silenciamientos y destrucciones generalmente conscientes. De ahí que su construcción de una interpretación de la realidad sociohistórica nacional —pensada en términos de una arqueología, en el decir de Foucault— no esté sencillamente en conformidad con lo que las huellas documentales dicen o lo que el archivo “permite decir”. A Droguett le interesan las huellas silenciadas en el archivo, también las huellas elididas y que solo se manifiestan desde el ámbito del silencio o la carencia, justamente, con objeto de establecer conexiones entre lo dicho y lo que queda aún por decir.

⁶¹ A esta categoría pertenecen los “héros menores” de la Conquista recogidos por Droguett en sus novelas históricas (*100 gotas de sangre* y *200 de sudor*, *Supay el cristiano* y *El hombre que trasladaba las ciudades*) como Pero Sancho de la Hoz, Juan Romero y Juan Núñez de Prado; también aquí se cuentan los anónimos “naturales” y el conquistador gregario para quien la crónica indiana acaso reservó un epíteto, un vituperio, quizás un nombre, apenas unas cuantas líneas.

Pero encontramos, además, otra categoría de personajes que protagonizan la obra de Droguett, personajes que podríamos denominar *no-documentados*, no obstante para el escritor no dejan de ser fieles representantes de la realidad sociohistórica de nuestro país. Hablamos de personajes como Bobi, el niño con patas de perro, o el carpintero Ramón Neira, entre muchos otros. Ante los ojos de Droguett esta otra variedad de personajes sin huella aparente, sin testimonio material, no son quimeras; al igual que los personajes recogidos desde alguna coordenada de la realidad histórica, con constancia en los documentos, serían menos el producto de su imaginación que de un hallazgo⁶². Incluso, a propósito de una novela como *Patas de perro* —que, al decir del propio escritor, incluiría muchas de sus páginas “medianamente fantásticas”⁶³ —, Droguett ha desestimado las lecturas metafóricas en torno al personaje de Bobi, subrayando su carácter profundamente realista. Como apunta Guillermo Blanco:

Patas de perro no es una metáfora. Se cuenta la historia de un niño que de veras tenía esas patas donde otros tienen piernas [...] el relato es eso: la historia de un personaje visto, no ideado ni construido con tortuosa intención alegórica. (Blanco, 1965: 41)

No es preciso empeñarnos en inútiles pesquisas detectivescas rastreando unas huellas que, si hemos de creer en la palabra del narrador de *Patas de perro*, Bobi no dejó, unas huellas que una noche de lluvia se llevó. Más importante que eso nos parece tratar de comprender por qué razón para Droguett la existencia del niño patas de perro no ofrece lugar a dudas. A su modo de ver, personajes como Bobi representan la “historia impalpable” de Chile. Una historia que no es menos ‘real’ por el hecho de no figurar en los archivos disponibles, los cuales, por lo demás, arrojan apenas algunos restos de las acciones y hechos de un mundo del cual apenas pueden dar cuenta de manera fragmentaria, incoherente y aproximativa. Podría decirse, de hecho, que Droguett no pareció ignorar que lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado, su carencia. De ahí que la prueba de la existencia de Bobi no quede sujeta a la materialidad de su huella, sino a la eventualidad de

62 Así, por ejemplo, Ramón Neira, el carpintero protagonista de *El Compadre*, nace de una anécdota que fue contada a Droguett por un amigo médico: “en un reformatorio de alcohólicos había un borrachín que le rezaba a San Judas Tadeo y le ofrecía el compadrazgo a cambio de que lo curara de su mal” (Avaria, 1968: 21)

63 Sobre *Patas de perro* Droguett (1996:17) ha afirmado: “es mi novela más personal e íntima, la que contiene más elementos de mí mismo, la que expone, supone, sugiere más verdad e información sobre el individuo C.D”.

que esta huella —en principio, inexistente— consiga cobrar relieve y sea preservada en la representación a pesar de su borradura, a despecho de su presencia indocumentada y ágrafa en la historia de Chile. Justamente, sobre la base de esa huella impalpable se afirma la construcción realista de un personaje imposible. Si bien podría sostenerse que, en la concepción del novelista, una supuesta y acotada factualidad de Bobi tendría que palidecer ante la extraordinaria posibilidad de su padecimiento. Y es que, como se ha dicho, el sufrimiento es para Droguett el signo de la realidad; no importa tanto la naturaleza de quien padece como el padecimiento mismo, el cual se ofrece como un dato que el escritor considera irrefutable. Razón por la cual sus obras nos presentan la realidad como esencialmente injusta, miserable y dolorosa y, desde este marco interpretativo, construyen una lectura abarcadora del proceso histórico chileno. Pues, ¿qué otra cosa puede ser la historia para este escritor sino el dolor en la carne de los hombres?

Es justamente en relación a ese dato doloroso que Droguett consigue entramar al niño patas de perro en el tejido de lo ya conocido, con objeto de producir una nueva comprensión de la realidad sociohistórica nacional. Asimismo, es en la elaboración realista de ese padecimiento —el mismo que Droguett considera vivido y no inventado— donde los personajes, documentados o no, tendrán ocasión de ingresar a la historia, por cuanto pasarán a formar parte de un sentido. Lo más cierto es que la existencia de Bobi resulta incuestionable en el marco de una literatura que, como afirmara Soledad Bianchi (1983:28), exigía ser leída como “historia, verdad, hecho real y posible”, una literatura que a todas luces está promoviendo una superación de las nociones de realidad y de historia anteriormente manejadas por los discursos histórico y literario en Chile. De ahí que sostengamos que el realismo droguettiano se propuso abolir, sin ambages, la rigurosa dicotomía entre historia y ficción. Historia y literatura conseguirían fundirse en su obra pues, de acuerdo al escritor, ambos discursos deben hacerse cargo de escribir la vida de los hombres. De ahí, entonces, su enconada defensa de “la literatura que es expresión de la vida y no fuga de la vida” (Droguett, 2009: 33). No obstante, como se verá enseguida, la literatura de Carlos Droguett construye la realidad presentándola y estructurándola en conformidad con una determinada lectura interpretativa de la historia chilena. Una lectura que la realidad chilena, tal como fuera vivenciada y conceptualizada por el escritor en el

transcurso del siglo XX, parecerá confirmar puntualmente y cuyo sentido, sin embargo, el realismo droguettiano presentará a la manera de una interrogante antes que como una respuesta, una promesa antes que una consumación definitiva.

2.3. Decir las horas diarias del hombre: el modernismo en la obra de Droguett.

Sostenía Carlos Droguett que la literatura debía ser expresión de la vida, la realidad y la historia de los hombres. Fundamentalmente, a la luz de su poética contenida en *Explicación de esta sangre*, decíamos que su programa literario puede ser interpretado como una actualización, a la vez que una tentativa de superación, de la promesa del realismo balzaquiano, una promesa históricamente situada que asumiera Blest Gana para la representación, estudio y modelado de la sociedad chilena de la primera mitad del siglo XIX. Lo cierto es que Droguett retoma y reformula muchas de las ideas centrales expresadas por Balzac sobre la novela realista, ideas de las que fuera tributaria la novela de Blest Gana: la novela como interpretación de la historia, la escritura literaria como escritura histórica, la creación que no toma sus materiales de la imaginación sino que de la vida real, tal como se presenta en cualquier parte. No obstante, si siguiendo a Balzac Blest Gana había prometido plasmar detalladamente en sus novelas las particularidades de la sociedad chilena, cuidando que ninguna dimensión estuviera ausente, por su parte Droguett argumentará la necesidad de rescatar aquella

realidad no escrita, desgraciadamente no escrita, no pintada, no musicalizada, no reflexionada, no sufrida [...] la realidad que pasa por allá afuera, afuera de nuestras celdas monacales o policiales, de nuestras torturas, la de nuestra alma atormentada por nosotros mismos, la de nuestros cuerpos atormentados por otros, la realidad que pasa por ahí afuera en estos momentos o que pasará esta noche o mañana, cuando baje el viento de los cerros (Droguett, 1980:5)

Consecuentemente, vemos en Droguett una intensa búsqueda formal acorde con los nuevos contenidos que deseaba visibilizar, como prurito de orden ético y estético, de modo de hacerlos ingresar en la esfera de lo real-histórico, precisamente, representándolos de

manera realista. Si, a su juicio, la realidad histórica chilena aparecía signada por la sangre y la violencia, si esa sangre y esa violencia habían sido soslayadas por las formas realistas ensayadas hasta entonces, los nuevos modos de representación debían proponerse como el reflejo más ajustado de esa sangre y de esa violencia. En este sentido, resulta significativa la voluntad de Droguett de llevar a cabo una total homologación entre el asunto a representar, el material del que se sirve en su representación y el producto de ésta: el libro escrito con sangre; “con rabia roja lo escribí” —dirá a propósito de la crónica sobre los hechos del Seguro Obrero. Justamente, en su prólogo de 1940 Droguett señaló abiertamente que, más que publicar libros, su propósito era publicar la sangre:

Mi tarea no fué otra, no es ahora otra que ésta, publicar una sangre, cierta sangre, derramada, corrida por algunos edificios, por ciertas calles, escondida, después, para secarla, debajo del acto administrativo, del papel del juzgado. Quise hacerla aprovechada. (1940: 10)

Y agregó además:

[...] esto no es un libro, no es un relato, un pedazo de la imaginación, es la sangre, toda la sangre vertida entonces que entrego ahora, sin cambiarle nada; sin agregarle ninguna agua, la echo a correr por un lecho más duradero y más sonoro. (Ibíd.)

Como apunta Antonio Skármeta (1973: 162), la tentativa de Droguett de publicar la sangre implicaba necesariamente que “las palabras mismas sean gotas de sangre, vale decir, que la expresión se las arregle para patentizar el líquido caliente y palpitante en el cuerpo del relato. El relato concebido como aparato circulatorio, enérgico”. Justamente, a través de este anhelo de lograr una conciliación entre la dimensión formal del discurso y su contenido sangriento, Droguett nos está indicando una marcada obsesión por radicalizar su representación de la realidad, su propósito fundamental de recrear con máxima fidelidad el hecho real, presentarlo en toda su crudeza, sin amañarlo, sin modificar un ápice lo ocurrido. Y es también en virtud de esa misma radicalidad que sus estrategias representacionales correrán por un camino muy diverso al de adoptar aquella sobriedad y sencillez en la expresión, aquel modo que, convencionalmente, parecía marcar el tono de la realidad,

permitiendo al novelista aproximarse adecuadamente a la vida a fin de reproducirla sin deformarla, de modo semejante a las estrategias discursivas empleadas por la historiografía tradicional para generar la ilusión de que los hechos hablaban, efectivamente, ellos por sí mismos. Por otro lado, el realismo droguettiano no pretende agotarse en una especie de fidelidad arqueológica. Como señalaba Cedomil Goic a propósito de su poética de 1940, aquella propensión de Droguett por “anclar su obra realísimamente a la violencia del hombre, dándole voz a esa sangre”, evidenciaba dos signos prominentes:

[...] en su aspecto principal, adecuación o fidelidad a la historia verdadera [...] y fidelidad a sí mismo, sinceridad o autenticidad personal de la creación. (Goic, 1972: 236)

Lo cierto es que esta fidelidad de Droguett al hecho real no constriñe su libertad como creador. En primer término, no constituye una tara en su exploración de estrategias ficcionales orientadas precisamente a modelar y otorgar sentido a esa historia que considera verdadera. Muy por el contrario, diríase que es precisamente a raíz de esa voluntad de no renunciar a la verdad por donde principia su búsqueda estilística. Al mismo tiempo, no cuesta trabajo advertir que el escritor no renuncia a su intuición ni a sus obsesiones particulares. Y es que, para apropiarse cabalmente de esa realidad, aquella sangre que, a su juicio, define mejor nuestra realidad de todo tiempo, Droguett sostendrá que, ante todo, era preciso incorporarla a su propia sangre.

Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías; conozco no sólo su ámbito espiritual, sino su cuerpo, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho. (Droguett, 1967b: 8)

Como puede apreciarse, ‘recoger’ e ‘imaginar’ historias y personajes constituyen, para Droguett, dos procedimientos que no se excluyen mutuamente. A su juicio, todos los personajes y hechos que se presentan en sus obras, inclusive aquellos personajes y hechos no-documentados, los ha cogido a partir de alguna región de lo real para apropiárselos y recrearlos realísimamente en su escritura. El novelista se muestra muy consciente de esto cuando afirma que:

Lo que he escrito, todo lo que he querido escribir, se inserta en la realidad, la mía y la de mi tierra. Todo, hasta mis páginas medianamente fantásticas. (Droguett, 1996:16)

“Yo no tengo imaginación” —agregará el novelista— “No soy un inventor de literatura, sólo un cronista de la realidad, también de la irrealidad, esa otra forma de lo concreto” (Ibid.). Justamente, a partir de esta declaración, en apariencia paradójica, nos sentimos tentados a desgranar aquella nueva versión reacentuada del realismo decimonónico que, hemos dicho, tomaría cuerpo en el proyecto narrativo de Droguett; una nueva forma de realismo que, si bien retoma y vuelve a afirmar los presupuestos centrales del realismo decimonónico, se distinguirá, como señala White, por hacer a un lado las distinciones entre lo real y lo imaginario, la historia y la literatura, lo objetivo y lo ficcional, lo literal y lo figurativo.

Como se ha dicho, el realismo droguettiano tomará una variedad de caminos en donde cabe incluir su afán por recoger hechos y personajes desde las obras históricas, su esfuerzo por reconstruir, con los retazos que reverberan en las fuentes, las vidas de personajes marginados de las narrativas historiográficas, así como también su empeño por recrear la vida de aquellos personajes no-documentados que, sin embargo, padecen la otra realidad, la realidad no escrita, el sufrimiento innominado y no divulgado. Lo más cierto es que en todos estos casos lo que se propone el escritor no es inventar literatura, en el sentido abrumadoramente trivial que sanciona a la literatura (y al arte en general) como un discurso portador de un conocimiento falso respecto a la realidad (o, cuando menos, un conocimiento que hay que situar por debajo del que se obtiene del cultivo de otras actividades intelectuales ‘serias’). Muy por el contrario, para Droguett la misión de su literatura, misión crucial que debiese ser compartida con la historiografía, no es otra que representar la realidad con objeto de esclarecerla. Por ello, si bien es cierto que el escritor señala expresamente que él no intenta modificar los hechos, resulta necesario enfatizar que la noción de realismo desarrollada por Droguett no se traduciría sencillamente en un esfuerzo por producir una escritura que se contente con ser el puro reflejo, copia o duplicado (por lo demás, imposible) de la realidad. Más bien, habría que señalar que todos

sus empeños se dirigen a modelar narrativamente la realidad con el propósito de precisarla —aun si para ello resulta necesario desbordar lo conocido, plasmando en sus escritos una realidad sobreabundante, capaz de dar cabida a lo “irreal”. Esto es, en el lenguaje de Droguett, lo que aún no ha sido nombrado y que sólo llega a articularse a través de una representación decididamente realista.

Todavía más, esta forma de realismo, asociada a la misión de ‘historiar la sangre’, no constituye, para Droguett, un atributo particular de su escritura. Según el escritor, el realismo es (debe ser) la tarea del arte, de todo el arte, porque el arte no puede sino ser realista:

Alguien ahora, en estos días de relativa luz, me preguntó que cómo definía yo mi literatura, y si quería ser yo sincero —y si no soy sincero no quiero ser escritor—, contesté que **creía que mi literatura era realista y mientras más fantástica, más realista era y que creía también que todo arte lo es, que no existe sino el arte realista.** (Droguett, 2008: 33) (subrayados nuestros)

Consecuentemente, advertimos que en lugar de despachar al terreno del arte, concebido someramente como espacio del libre fantasear, todo lo referente a la imaginación constructiva, en lugar de procurar enmascarar la dimensión figurativa, retórica, poética del discurso, el realismo droguettiano explotará todos los recursos discursivos que contribuyan a generar una representación *más realista*, capaz de capturar adecuadamente el sobreabundante y dinámico material que constituye la realidad histórica y social chilena. Y es precisamente por ello que sostenemos que la obra de Droguett puede situarse entre las obras de aquellos escritores que, en opinión de Auerbach, llevaron adelante una reformulación radical del realismo decimonónico desde la lógica del modernismo literario. En opinión de White, el desarrollo de nuevos criterios y procedimientos representacionales en el discurso literario modernista, ligados a formas estilísticas distintivas, será el rasgo más sobresaliente de esta nueva concepción de la representación realista. Por otra parte, resulta de gran interés que, a diferencia de su encarnación decimonónica, en el modernismo literario el lenguaje mismo comenzará a ser concebido como una parte del mundo real, una parte que debe ser incluida y modulada entre los elementos de ese mundo representado, en

lugar de ser manipulada inconscientemente como un instrumento transparente para representarlo.

En efecto, es posible afirmar que los escritores modernistas *construyen* la realidad en sus relatos, por ejemplo, como sugiere Auerbach, haciendo estallar la tradicional narración realista de estados o vicisitudes objetivas de hecho, desechando, en consecuencia, la tentativa de elaborar sus hechos conforme a la representación cronológica e íntegra de un curso de cosas exterior, y optando, en cambio, por agotar episodios cotidianos o, en apariencia, insignificantes, cuyo desarrollo abarque el espacio de pocas horas o días. Se trata de episodios cualesquiera que, no obstante, sirven de umbral o pretexto para liberar el curso de la conciencia de los personajes, introducirnos en un ambiente histórico-social, a la manera de una sinécdoque, o bien funcionan como núcleos capaces de congregarse, mediante chispazos o iluminaciones, las profundidades del tiempo o lo más esencial de la experiencia humana. En última instancia, diríase que los escritores modernistas se caracterizan por haber comprendido que ya no resulta posible encontrar en la vida la simplicidad inherente a un orden narrativo secuencial, causal o unidireccional, ya que, por más tranquilizador que parezca, se trata de hecho de un orden y una consistencia que la vida no tuvo ni tendrá jamás. Al referirse a los escritores modernistas, Auerbach sostiene que:

[...] más o menos conscientemente les inspira la idea de que es tiempo perdido pretender ser realmente completo dentro de un determinado curso de cosas externo, tratando de obtener por este procedimiento una percepción de lo esencial, y también que, por otra parte, **temen imponer a la vida y a su tema una ordenación que no ofrecen ellos mismos.** Quien describe desde el principio hasta el final el curso íntegro de una vida humana, o una trabazón de sucesos enclavada dentro de grandes cantidades de tiempo, corta y aísla a capricho: en cada momento la vida ha empezado hace tiempo, y en cada momento también prosigue sin interrupción, y a los personajes objeto de su narración les ocurren muchas más cosas de las que él jamás puede esperar relatar. (Auerbach, 2011: 517)

Se ha dicho muchas veces que al optimista burgués del siglo XIX, tan satisfecho de sí mismo, le correspondía aquella actitud narrativa que utiliza a discreción la técnica omnisciente. Lo cierto es que se trata de un narrador ficticio poseído por el convencimiento

de estar capacitado para contar el relato de algo pues se sabe en plena posesión de la historia. Por el contrario, la novela modernista se planteará seriamente el problema de la divergencia o disociación insoslayable entre aquella forma de relato y la realidad brutal del mundo. La tarea del escritor será, entonces, intentar esclarecer una realidad que se muestra irreductible al orden ilusorio creado por el relato omnicomprendido tradicional, una realidad que pareciera más bien revelarse en contingencias opacas o, inclusive, decididamente no-narrativas. En efecto, una vez desintegrada la antigua concepción unitaria de lo real, vigente aún bajo un criterio positivista —vale decir, lo real concebido como la existencia accesible para la conciencia humana, con un acceso ilimitado donde todo es ponderable y conocible—, los grandes innovadores de la novela contemporánea volvieron a interesarse por la realidad pero, esta vez, poniendo el acento en lo que ésta tiene de incierta, de multidimensional y fragmentaria, de inconcordante y discontinua.

El desafío asumido por los escritores modernistas puede plantearse del modo siguiente: si aún es posible reconciliar la realidad y la ficción esto únicamente ocurre tan pronto la ficción abandona su antigua pretensión de entrar en competencia con la realidad con el objeto final de avasallarla. De este modo, la novela modernista deja al descubierto la ilusión que supone pretender agotar la ilimitada variedad de la vida encerrándola en los marcos del orden narrativo tradicional. Pero, como se ha dicho, el modernismo no se limita a redactar el acta de defunción para aquel criterio de representación que, como diría burlescamente un personaje de Vila-Matas, es ya una convención muerta, relacionada con un cierto tipo de trama tradicional, con principios y finales previsibles, con diálogos tópicos y con marquesas que salen de casa a las cinco de la tarde⁶⁴. Por el contrario, el modernismo

⁶⁴ “La marquesa salió a las cinco”. La frase alude a un comentario de Paul Valery, recogido por André Breton en su primer *Manifiesto Surrealista*. Valery habría dicho que jamás toleraría escribir una frase de esa naturaleza, mostrando con ello su menosprecio hacia las fórmulas manoseadas y anodinas características de los arranques de muchas de las novelas realistas decimonónicas. Sin lugar a dudas, la frase envuelve una caricatura mordaz al modelo de la novela realista clásica, no obstante, como toda caricatura, hiperboliza un rasgo propio del objeto aludido lo cual nos permite observarlo con mayor atención y también criticarlo. En este caso, se trata del carácter trivial o anecdótico de muchos de los detalles que conforman el mundo presentado en las novelas realistas clásicas. En otras palabras, la particularización, de acuerdo con Auerbach, uno de los procedimientos típicos del realismo decimonónico: la narración situada en un lugar y tiempo particulares, con abundancia de objetos cotidianos descritos detalladamente, todo lo cual, naturalmente, se opone a lo universal y, en opinión de Valery, más esencial y digno de ser abordado literariamente. Por otro lado, para Barthes la socorrida fórmula de la marquesa vuelve a ligar el relato novelesco de particularidades al relato historiográfico por el uso común que hacen ambos del pretérito indefinido como instrumento de

se caracterizará precisamente por no detenerse en la constatación del fracaso sino que se dará a la tarea de buscar alternativas para continuar narrando pero, esta vez, procurando no levantar nuevamente una cortina que oculte “la realidad bárbara, brutal, muda, sin significado, de las cosas” de la que hablaba Ortega.

Como hemos señalado anteriormente, es justamente esta clara conciencia de la disidencia entre las formas heredadas y la propia experiencia de la realidad la que conducirá a los escritores modernistas a experimentar nuevos patrones de representación, liberando con ello a la conciencia y a la imaginación humana de un orden narrativo ilusorio que, sin embargo, parecía tener a tal punto el aspecto de la necesidad que había llegado a ser percibido (y aún hoy día en buena medida lo sigue siendo) como el ícono mismo de la realidad. Justamente, dirá White, al animar una rebelión en contra de las leyes y costumbres de la narrativa en aras de una mejor representación de la realidad, el realismo modernista habría contribuido también a desenmascarar el malentendido de la concepción decimonónica de la historia según la cual el término historia designaba tanto a la realidad como al criterio mismo de realismo en las prácticas representacionales.

Es por todo esto que el modernismo habría tenido ocasión de llevar a su real cumplimiento aquello que Auerbach indicara como el gran logro de la cultura occidental. Esto es: la identificación historicista de la realidad con la historia. White sostiene que, en última instancia, el realismo modernista viene a consumir la visión de mundo historicista, que sustentaba tanto al realismo literario como a la historiografía decimonónica, al dar libre curso a una imagen histórica verdaderamente purgada de los mitos de “grandes narrativas” o relatos de interpretación unitaria sobre la realidad, como el destino, la providencia, el progreso, la dialéctica e, incluso, la realización final del realismo en el modernismo⁶⁵. En

domesticación de la realidad histórica. Tanto los novelistas como los historiadores decimonónicos buscan proyectar un mundo coherente y cerrado, susceptible, por tanto, de ser poseído, ordenado, instrumentalizado y jerarquizado. Dice Barthes (2000:37): “Cuando el historiador afirma que el duque de Guisa murió el 23 de diciembre de 1588, o cuando el novelista cuenta que la Marquesa salió a las cinco, esas acciones emergen de un pasado sin espesor; despojadas del temblor de la existencia, tienen la estabilidad y el dibujo de un álgebra, son un recuerdo, pero un recuerdo útil cuyo interés cuenta mucho más que la duración”.

⁶⁵ Por su parte, la historiografía narrativa-tradicional no se mostraría indiferente frente a este cambio en la concepción de lo real. A propósito de esto, Lionel Gossman (1986) señala que el talón de Aquiles de la historiografía romántica consistiría en el temor de que, en definitiva, sus ordenados y continuos patrones de representación histórica fueran quebrantados por la discontinuidad de la vida misma. Había algo oculto que se

otras palabras, del mismo modo en que el realismo modernista impugna los grandes relatos culturales que pretendían dotar a la vida de una significación incondicional e intemporal, a través de sus nuevas modalidades representativas buscará proporcionar una imagen escrupulosamente realista que, no obstante, se demuestre incapaz de agotar la realidad y el conjunto de los problemas humanos, dejando abierta la puerta para nuevas realizaciones y reacentuaciones en escrituras futuras.

A partir de lo anterior, resulta posible sostener que, por paradójico que parezca, el modernismo logró cumplir eficientemente la promesa historicista de identificar realidad con historia, asumiendo en consecuencia la misión de elaborar una imagen de la realidad histórica no animada por el mito. Una imagen que, por lo tanto, fuera capaz de incorporar en sí la historicidad propia de la vida humana, es decir, su capacidad de devenir en el ámbito incierto de lo históricamente mudable, así como su posibilidad de subvertir los condicionamientos y limitaciones pasadas mediante formulaciones que instituyan lo nuevo o lo hasta ahora no dado. Y es precisamente por ello, para poder cumplir a conciencia con esta tarea, que los escritores modernistas debieron asumir el hecho de que tal consumación o cumplimiento del realismo en su escritura no podía ser nunca definitiva, puesto que toda rebelión contra las leyes narrativas crea, a su vez, nuevas leyes que, tarde o temprano, habrán de ser quebrantadas. Desde esta perspectiva, la promesa del realismo —esto es: representar la realidad de forma realista— que es también la promesa de la historia, quedaba inevitablemente incumplida. La realidad solo puede adquirir sentido mediante una constante labor de revisión, reinterpretación y reescritura, un sentido que se baraja, teje y desteje, a través de una incansable cadena de escrituras y reescrituras que de tanto en tanto vienen a resignificar la realidad, evitando con ello la hipotética consumación de su significación plena.

Es en virtud de las anteriores consideraciones que nos sentimos autorizados a calificar la obra de Carlos Droguett como una realización de la perspectiva modernista del realismo novelesco en el contexto de las letras nacionales. Sin duda, desde el plano más

abría paso en el campo delimitado por el historiador, algo inmanejable, algo que rechazaba ser apropiado por parte de la narrativa historiográfica y que podía hacer que la historia perdiera su sentido.

manifiesto, en el estilo narrativo que caracteriza la obra de Droguett reconocemos la influencia de escritores como Proust y Joyce. Es así como, recogiendo y reacentuando las técnicas modernistas como la corriente de la conciencia y el monólogo interior, Droguett focalizará el relato de forma muy próxima o en el interior mismo del personaje, interior que procura reflejar, a su vez, un determinado estado psicológico y un determinado estado social —ambos estados dinámicos, en continua fuga y metamorfosis— en un claro intento por demoler las formas narrativas anteriores y desplegar así una imagen escrupulosa de la realidad, una imagen capaz de representar más adecuadamente la realidad chilena, en particular, aquella realidad “no escrita”. Por otra parte, las opiniones que Droguett vierte sobre su propia producción novelística se enmarcan dentro de su concepción general sobre la literatura y el arte, cuya piedra de toque sería cumplir con el ineludible deber de reflejar la inabarcable realidad de su tiempo. Como afirmará a propósito de James Joyce, todo gran escritor debe llevar hasta el último esfuerzo el trabajo de titán de ‘ir diciendo las horas diarias del hombre’. Vale la pena detenernos un instante en las palabras que Droguett dedica al autor de *Ulises*:

James Joyce, sin saberlo, sin quererlo seguramente, fue un profeta, cantando, minuciosamente, la ruina del mundo actual. Fue un Jeremías flemático. Tendrán que estudiarlo largamente los que, después, historien esta época. Esto, porque Joyce no fue un novelista, sino más bien un ensayista del hombre. Fue un científico para estudiar esta ciencia antigua y, hoy, desesperada, que es el hombre [...] James Joyce fue un desesperado sobreviviente en un mundo de moribundos, para ser, hasta el fin, un grande testigo. (Droguett, 1941: 3)

Con lo dicho hasta ahora, no debiese sorprender que para Droguett la labor de un escritor como Joyce consistiera en escribir algo más que novelas en un sentido estrecho; como señalábamos anteriormente, para él la misión del escritor consiste nada menos que en expresar la vida de los hombres. De ahí el valor de lo literario como documento histórico, pues ante todo se trata de un documento humano. Pero, asimismo, decir las horas de los hombres es para Droguett la tarea de un titán. Y es en verdad titánica la tarea si se considera que ella consiste justamente en demoler y construir, tejer y destejer realidades, echando mano a formas que prometen capturar en una expresión escrita una realidad

histórica, social y humana que se rehúsa siempre a cuadrar del todo en los marcos significativos de un relato y ciertamente jamás se agota en la clausura narrativa impuesta por el escritor. La tarea de contar las horas de los hombres se transforma así en una promesa cuyo cumplimiento definitivo no puede ser alcanzado. En consecuencia, tal promesa debe estar sometida a una constante revisión y renovación. No obstante, es a partir de dicha imposibilidad que cobra sentido la idea, tan recurrente en Droguett, del escritor como profeta⁶⁶ y de cada obra, o cada tentativa realista, como profecía, promesa o prefiguración de un futuro cumplimiento.

En efecto, si aplicamos esta idea a nivel de la obra completa de Carlos Droguett, pronto advertimos que ella podría ser leída como una continua labor de escritura y reescritura sobre el borrador de un mismo texto que arranca en la crónica del Seguro Obrero y cierra con *Matar a los viejos*. Bien podría decirse que cada libro que se suma a la obra de Droguett es un eslabón de una cadena que avanza con el siglo, al tiempo que se pliega sobre sí misma. No es difícil advertir que, al igual que sus monólogos acezantes, reiterativos, que desarrollan un motivo, lo dejan en suspenso y lo retoman más adelante, sus novelas tornan una y otra vez a retomar los temas y los hechos representados en sus obras anteriores⁶⁷. Desde esta perspectiva, por ejemplo, resulta posible constatar cómo el propio Droguett debió advertir el fracaso de su primera tentativa o promesa de publicar, de una vez, toda la sangre vertida en el Seguro Obrero en su crónica de 1940. Y es que, insistimos, la tarea de contar las horas de los hombres, o en el caso de Droguett, contar la sangre que corre por la historia chilena, es siempre una tarea inacabada e inacabable. Es así como la representación de esa sangre corrida en 1938 fue una promesa que permaneció abierta tras el cierre narrativo de la crónica, una promesa que el escritor necesariamente debió retomar a lo largo de su producción novelística. Al otro extremo de su obra, en *Matar a los viejos* Droguett nos entrega una última representación de aquella sangre histórica elaborada por primera vez en 1939, al año de ocurrida la masacre, publicada luego como crónica en 1940

⁶⁶ Asimismo, la idea del escritor asumiendo la figura de un testigo competente, capaz de convocar al distraído lector a estrellarse contra la vida, resultará central tanto en la propia producción novelística de Droguett como a la hora de evaluar la obra de otros autores pasados y contemporáneos, nacionales y extranjeros.

⁶⁷ Patricio Manns (2014), en un artículo sobre el monólogo en la obra de Droguett, cita las siguientes palabras en las que el escritor ofrece una descripción de su prosa "Tomo un tema, comienzo a desarrollarlo. Entonces lo apago y empiezo otro, para volver más adelante al primero".

e insertada más tarde en la trama de la novela *60 muertos en la escalera*, publicada en 1953⁶⁸. De esta forma, el sentido de aquella sangre se va renovando de texto en texto; es un sentido que se manifiesta entre los textos de este corrector obsesivo de su propia obra que es Droguett, describiéndonos un proceso de adiciones y enmiendas, de fugas y retardos.

Por lo demás, como advierte Jaime Concha, en la novelística de Droguett es posible leer una atávica dinámica de promesa y frustración vinculada tanto a su lectura del pasado histórico chileno como a la experiencia directa que tuvo el autor ante los procesos que desembocaron en los grandes proyectos políticos ‘populares’ de construcción nacional que tuvo Chile en el siglo XX —concretamente, el Frente Popular que arribó al gobierno en 1938 y la Unidad Popular que lo hizo en 1970. De un lado, la promesa de regeneración social que inspirara a la llamada generación del 38’, una generación que despertó envuelta “en el torbellino sonoro del Frente Popular”, la coalición de fuerzas políticas encabezada por el radicalismo, cuya victoria en los comicios de aquel año recogieron como “el hecho distintivo de la época” e, incluso, “el comienzo de una nueva era” (Promis, 1993: 115). Y su consiguiente frustración al desplomarse la promesa en los hechos políticos que concluyeron en la dictadura civil de Gabriel González Videla. Del otro lado, la promesa de regeneración social del gobierno de la Unidad Popular que, hacia 1971, Droguett observara optimistamente como “un hermoso proyecto de un orden más justo conquistado con estilo chileno” (Gallardo, 1971:139). Y su consiguiente frustración al desplomarse la promesa en los hechos político-militares que pusieron fin al gobierno de Salvador Allende y prologaron la última dictadura cívico-militar de 1973-1990. De esta manera, advertimos que la promesa (no-consumada) de representar la sangre del pasado remoto y del más inmediato,

⁶⁸ Dejando a un lado su refundición en el collage textual que es *60 muertos en la escalera*, Droguett volvió al menos en tres ocasiones sobre la crónica del Seguro Obrero (en las ediciones de 1940, 1972 y en la última de 1989, inédita hasta hace poco). Como afirma Ignacio Álvarez (2012:6), Droguett corrigió y amplificó a tal punto la crónica que acabó escribiéndola de tres modos distintos: “[l]as intervenciones de Droguett son mayúsculas y normalmente siguen la lógica de la adición”. Justamente, siguiendo el hallazgo retórico de Luis Íñigo Madrigal, Álvarez señalará a la *amplificatio* como el tropo dominante en las narraciones de Droguett: “Como cualquier lector de Droguett ha notado la amplificación textual no facilita la lectura sino todo lo contrario: al ampliarse, el discurso expulsa al lector del contrato narrativo corriente y se ofrece como liturgia, como ritual o letanía. Droguett no mueve su escritura en el tiempo: lo que busca es elevar su intuición primera, la de 1939, y de este modo volver al pasado”. (Ibid.:6). No obstante, como advierte el propio Álvarez (2009:155), “la *amplificatio* posee también una vertiente razonante, explicativa más que ascensional, crítica más que intuitiva, una vertiente que autoriza a leer en Droguett no solo al artista iluminado, sino que también al consciente y lúcido analista de la sociedad”.

promesa rebarajada en el constante gesto de escribir, se desenvuelve en forma paralela a una realidad sociohistórica chilena cuyo sentido Droguett interpretará en términos de una redención postergada. Si bien, como se verá más adelante, el realismo droguettiano se planteará la necesidad de construir un sentido histórico que vaya más allá del holocausto y la tragedia, un sentido que apunte justamente al manejo de una esperanza nueva. Un sentido, diremos, que asume la forma de una promesa todavía por cumplir en el texto y más allá del texto.

Sostenía Droguett que no existe arte que no sea realista. Como hemos intentado mostrar, la postura modernista se aviene a esta idea, no obstante lo hace añadiendo una importante indicación: si bien todo arte es realista, ninguno es *la* realidad. A nuestro juicio, el trabajo literario de Droguett viene a refrendar esta idea. Y, en este sentido, no nos parece casual que el escritor nunca diera por finalizada su obra. A fin de cuentas, su ejercicio de la escritura literaria testimonia la lucha por capturar, a través del movimiento de una escritura que se reescribió durante toda una vida, una realidad que, como diría White, se presenta tan variada en sus formas como múltiple e inagotable en sus significados. Lo cierto es que la escritura de Droguett no solo miró hacia la realidad y la historia chilena con el propósito de dejarla encerrada en los marcos significativos de sus relatos. También se miró a sí misma, tornándose escritura autorreflexiva y memoriosa. Se miró a sí misma con vistas, precisamente, a esclarecer y resignificar la historia y la realidad chilena a la luz de los nuevos hechos de sangre y violencia que se fueron presentando conforme iban pasando los años, en un esfuerzo claro y sistemático por incorporarlos a esa sangre recogida en sus anteriores escritos y completar así su significado.

Como veremos más adelante, aun en *Matar a los viejos*, novela que incorpora la sangre corrida en la última dictadura cívico-militar, Droguett nos revelará su voluntad de fijar un cierre narrativo para su proyecto literario —y, al mismo tiempo, una conclusión de la historia chilena— que, no obstante, mantuviera asegurada una perspectiva abierta a lo incumplido. Paradójicamente, es un final que, a simple vista, nos sitúa en una hipotética consumación de la historia chilena, un aparente *thelos* escatológico, en donde Droguett tendrá una última ocasión de abordar el que, según sus propias palabras, constituye el *leiv*

motiv que cruza toda su producción literaria: La figura de Cristo. No obstante, se tratará de un Cristo concebido como una pregunta más que como una respuesta. Una pregunta por una historia ciertamente no resuelta que, como la promesa del realismo, se mantiene siempre abierta y disponible a ser renovada. Someterla a una constante renovación es el ejercicio que mejor le cuadra a nuestra existencia histórica auténtica y el que mejor le cuadra a su representación. Esto porque aún no ha nacido —no se espera ni se precisa que nazca— el titán que venga a decir, de una vez, todas las horas de los hombres.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I: HISTORIA Y REALIDAD CHILENA SEGÚN ALBERTO BLEST GANA (SIGLO XIX)

1. SOMBRAS AL MEDIODÍA: MARTÍN Y SUS REVESES.

“Los hechos no sólo encuentran hueco en la historia, sino que están usurpando el ámbito de la Fantasía y han invadido el reino del Romance”
Oscar Wilde

1.1. El pago de las deudas

Hacia finales del mes de enero de 1864 Alberto Blest Gana redactaba una carta en respuesta a las elogiosas palabras que José Victorino Lastarria le dedicara con motivo de sus últimos trabajos novelescos. Tras cuatro años de fructífera labor literaria —periodo marcado por la sucesiva publicación de *La aritmética en el amor* (1860), *Martín Rivas* (1862) y *El Ideal de un Calavera* (1863), obras que dan cuenta de la consolidación de su fórmula literaria característica—, el escritor había alcanzado el reconocimiento oficial y también popular⁶⁹. Chile leía sus novelas⁷⁰ y en la carta aludida Blest Gana declaraba sentirse alegre por haber persistido en su designio de convertirse en novelista, sobre todo cuando hombres como Lastarria venían tan cariñosa y espontáneamente a honrarle con su afecto y simpatía. Por supuesto, por entonces la celebridad y los honores no le eran negados

⁶⁹ Este último había llegado dos años antes, cuando el público lector —un público variopinto, genéricamente y socialmente diverso— acogió con un entusiasmo nunca antes visto la novela *Martín Rivas*, publicada en formato de folletín o entrega por capítulos en el periódico radical *La voz de Chile*. En cuanto al reconocimiento oficial, ya en 1860 el propio Lastarria había dado su venia al novelista cuando, junto con Miguel Luis Amunátegui, en su calidad de jurado del certamen abierto por la Universidad de Chile para estimular la creación literaria nacional, tuvo ocasión de otorgar el primer lugar a *La aritmética en el amor*.

⁷⁰ Para ser más precisos las novelas de Blest Gana eran celebradas por aquella acotada parte del país que dominaba el arte de leer. De acuerdo con el sociólogo Oscar Mac-Clure, quien persigue el rastro de los lectores de *Martín Rivas*, el censo realizado en 1865 revela que de los 110 mil habitantes de 15 años o más en Santiago, 48 mil sabían leer y escribir, lo que representaba una población letrada del 43%. Asimismo, apunta Mac-Clure, “las tasas de analfabetismo eran mayores en los barrios más pobres y alejados de la zona central de la ciudad, según datos del mismo censo, pero tasas intermedias eran observables en sectores donde no residían los más ricos sino con frecuencia personas cuya ocupación y condiciones de vida correspondían a una clase media -como la familia de “medio pelo” en la novela. En el total del país, mayoritariamente rural, la tasa de analfabetismo alcanzaba un 76% de acuerdo a cifras del censo, de modo que se trataba de un público amplio a nivel urbano pero minoritario a escala nacional” (Mac-Clure, 2012: 121).

al escritor. Sin embargo, basta un salto de párrafo para que la carta, hasta ahora de tono cordial, satisfecho y optimista, de un giro inesperado. Esto ocurre tan pronto Blest Gana se decide a insertar esta significativa “observación”:

Que Chile lea mis novelas sin cuidarse del estado de mi bolsillo es cosa triste para el que carga este último vacío. Pero que **un gobierno de los nuestros** no se acuerde, para mejorar mi suerte, **de once años de servicios constantes** me parece más triste todavía⁷¹ (Blest Gana, 1991: 56) (el subrayado es nuestro).

En su biografía del novelista, Hernán Poblete Varas se refería a esta crítica en clave de confidencia que Blest Gana dirige al gobierno a través de Lastarria, como “una triste verdad” que trasciende el tiempo: el desamparo entendido como precio que debe pagarse por la independencia creativa. Así lo dice el crítico: “Son desaprensivos los gobiernos con el extraño género de los artistas, que no pesan en los grandes rubros económicos ni son— por su independencia a menudo un tanto díscola— ni siquiera un buen vehículo de propaganda” (Poblete Varas, 1995: 103). Sin embargo, ¿qué son sus “once años de servicios constantes” sino los servicios literarios que desde 1853, precisamente, la fecha de su debut como novelista, Blest Gana habría prestado en favor de quienes ahora gobernaban el país? No está de más recordar que Lastarria, destinatario de la observación del quejoso remitente, era, a la sazón, ex ministro de Hacienda de la administración de José Joaquín Pérez, gobierno que supuso el retorno de los liberales al poder, desplazados por decenios tras la victoria militar pelucona en la batalla de Lircay que puso fin a la guerra civil de 1829-30. No obstante, este retorno se produjo por la vía de un pacto político conocido como la fusión liberal-conservadora, alianza no tan paradójica como pudiera pensarse si se considera que los enemigos del ayer se hermanaban ahora en torno a una oligarquía por demás coherente, es decir, la mayoría de la clase política representativa de todas las secciones de las clases acomodadas de la época, las viejas familias y los nuevos ricos. Esta coalición de fuerzas políticas —la misma que, con algunos bemoles, gobernaría Chile desde 1861 a 1938— es el “gobierno de los nuestros” al que alude Blest Gana en su carta. Está

⁷¹ En carta a Benjamín Vicuña Mackenna, citada por Poblete Varas, el escritor insistirá, ahora de forma más apremiada, en su desmedrada situación financiera: “Estoy arruinado: las quiebras, ajenas se entiende, han disminuido mis entradas al grado de privarme de todo lo que no sea indispensable” (Poblete, 1995: 103)

claro que dicha administración no ejerció jamás un mecenazgo sobre el escritor al punto de forzarlo a cantar acríticamente sus glorias a la manera de los canarios, para emplear la ilustrativa imagen que nos propone Poblete Varas, con quienes “se comete la crueldad de cegarlos para que canten mejor”. No obstante, la denuncia de abandono o ingratitud hacia el gobierno de la fusión puede parecer justificada si recordamos que fue gracias a la decisiva labor de Blest Gana que el discurso novelesco había llegado a transformarse en un artículo de primerísima necesidad para la economía cultural chilena y en un verdadero instrumento al servicio de la gobernabilidad de la nación⁷².

Visto de este modo, resulta posible comprender esta suerte de anacronismo en el que incurre el novelista al arrogarse una situación de enunciación aledaña a la de los cronistas de antaño que presentaban sus relaciones con el propósito de exponer al rey y a la corona los méritos y servicios prestados, a cambio de los cuales esperaban obtener algún favor o recompensa. Para el caso, Blest Gana aportaba sus novelas como prueba de sus méritos y servicios. Claro está, más que la labor de componer mundos novelados en sí, los servicios por los que, en opinión del escritor en apuros, cabría esperar una compensación o retribución económica, tienen que ver con la función social que desempeñaron sus novelas en la medida en que estas proyectaban los ideales de la elite social e intelectual que había arribado al poder y servían, por tanto, a la producción de un tipo de subjetividad disciplinada en torno a una idea de proyecto-nación determinado. Para tales objetivos, resulta particularmente relevante la exitosa fórmula “transaccional” que, a partir de 1860, caracterizaría su obra de mayor resonancia, ese híbrido de novela costumbrista e histórica capaz de combinar en un solo discurso lo sentimental y placentero de la lectura folletinesca

⁷² Desde diversos puntos de vista, la crítica ha subrayado el rol de la novelística blestganiana en la construcción de un proyecto nacional, ya sea ligando retóricamente los códigos eróticos o pasionales y los de la política con el propósito de entregar al imaginario una imagen conciliadora de unidad nacional, como propone Doris Sommer (2004), o bien suministrando un “metarrelato nacionalista” en donde el proyecto ideológico liberal es presentado solo de forma abstracta y queda subsumido bajo un tipo de mentalidad propiamente burguesa, como sostiene Cristián Montes (2004). Lo cierto es que, desde ambas visiones, las novelas de Blest Gana desarrollarían estrategias retóricas de inclusión y exclusión que reflejan las costumbres deseadas junto con las jerarquías sociales de la época. Por otra parte, Juan Poblete (2002) ha destacado la intensa labor de promoción de la lectura novelesca que acompañó al proyecto literario de Blest Gana. Precisamente, al promover la lectura de sus novelas entre hombres y mujeres, además de los sectores medios de la sociedad, el escritor habría cumplido con la misión de difundir las formas de sociabilidad que las elites consideraban necesarias para el desarrollo del país. De ahí que este autor sostenga que el tipo de novela histórico-costumbrista elaborada por Blest Gana debe entenderse como un discurso “transaccional” entre géneros y clases sociales al interior de la nación.

con un mensaje erudito que incluyera lo patriótico y lo histórico⁷³. Se trataba, en definitiva, de literatura nacional al servicio de la producción de un perfil ciudadano apropiado para los tiempos modernos y conciliatorios del liberalismo burgués y aristocrático que comenzaba a gobernar el Chile de la época.

En efecto, la confidencia de su carta de 1864 hace presumir que Blest Gana no era indiferente a la importante función que desempeñaba su novela realista en el marco de la agenda de política nacional y cultural impulsada por la clase dirigente. Por lo demás, si seguimos tirando de esta hebra textual que hemos extraído a partir de la “observación” del escritor —su novelística entendida como servicio al gobierno—, inmediatamente nos ponemos en la dirección de explorar las relaciones que se establecen entre el mundo representado en las novelas y su proyección en un metarrelato patriótico que, junto con la promoción de las costumbres o formas de sociabilidad que las elites consideraban necesarias para el desarrollo del país, instalaba también una determinada comprensión acerca del devenir histórico nacional. En este sentido, se ha dicho que la novelística de Blest Gana describiría la trayectoria histórica seguida por el liberalismo criollo desde la gesta independentista hasta el advenimiento de la fusión liberal-conservadora. Precisamente, dicha alianza serviría de trasfondo a la novela *Martín Rivas*, nuestro

⁷³ El calificativo “transaccional” propuesto por Juan Poblete resulta extremadamente acertado y, por lo demás, muy sugerente pues se relaciona con una habilidad que acompañará las diversas tareas en que se desenvolverá Blest Gana a lo largo de su vida. Se trata de aquella misma habilidad mediadora que posteriormente le valdría su designación como agente diplomático en el exterior al servicio del gobierno chileno y que el escritor la supo desplegar con gran eficacia en el marco de la promoción e instalación de su obra novelística. Gracias a esta habilidad característica el escritor logró concitar y conciliar las preferencias lectoras de un público masculino interesado en temas eruditos o de cultura tradicional y también los de las lectoras mujeres interesadas en la lectura placentera de las novelas “del corazón”. Como ha señalado Juan Poblete, hacia mediados del siglo XIX, las novelas sentimentales eran convencionalmente sancionada como mero divertimento “popular” para llenar agradablemente los ratos de ocio y, más específicamente, un tipo de lectura placentera genéricamente estigmatizada como “literatura de mujeres”. De ahí el carácter transaccional de la fórmula estética a la que el novelista arribará con *La Aritmética...*, y que consolidará en sus posteriores novelas. Se trata de un tipo de novela de temática sentimental que poseía también un valor histórico o documental y que conjuntaba eficientemente el entretenimiento y el placer propios de la lectura “popular” de un idilio amoroso con un mensaje edificante y moralizante que respondiera a los intereses programáticos de la oligarquía que gobernaba Chile. Por otra parte, la estrategia transaccional de Blest Gana buscaba captar un público lector integrado por otros estratos sociales, particularmente los grupos medios, además de la élite en el poder o del estrato más alto de la sociedad. Recordemos que, al incorporarse como académico en la Universidad de Chile, Blest Gana había identificado con claridad que junto a “la gente de esmerada educación” se encontraba “una población infinitamente mayor que esa otra, que necesita de la lectura”, de modo que las obras dirigidas a satisfacerla “serán sin duda las que más auge obtengan y también más duradera fama” (Promis, 1995: 114).

“romance fundacional” como lo ha calificado Doris Sommer, cuyo feliz desenlace, con boda incluida, puede interpretarse como una alegórica exaltación de esta reorganización interna de la elite gobernante. De esta forma, la novela de Blest Gana, en la medida en que sirve de proyección de los ideales e intereses de la así rearticulada oligarquía, apuntaría al pacto liberal-conservador como una meta histórica de consolidación y crecimiento nacional⁷⁴.

Por todo lo anteriormente dicho, la novelística blestganiana puede ser entendida como un servicio al gobierno de la fusión. Sin embargo, vale la pena indicar que sobre su real grado de compromiso político Blest Gana —quien, no lo olvidemos, era experto en relaciones públicas⁷⁵—, parece haber guardado siempre una estricta reserva, al punto de que el propio Lastarria llegó a afirmar alguna vez que “de él solo se puede decir que no es reaccionario” (Araya, 1975:15)⁷⁶. Sin embargo, sea cual fuese la postura que políticamente

⁷⁴ Según Sommer, las novelas realistas o modernas latinoamericanas que comenzaron a escribirse a mediados del siglo XIX —obras que, como apunta la autora, en su tiempo fueron convencionalmente denominadas “romances” —, pondrían en escena matrimonios socialmente convenientes, como el de Martín Rivas y Leonor Encina, enlaces amorosos a través de los cuales se buscaba proyectar metafóricamente un imaginario nacional en clave conciliatoria. En América Latina, dice la autora, la política y la novela romántica van de la mano. De este modo, a través de la integración retórica del destino nacional con la pasión personal, los romances nacionales favorecerían la instalación de los proyectos de constitución estatal hegemónicos. Vale la pena señalar que la noción de romance nacional postulada por Sommer se deriva de las características y funciones que Northrop Frye atribuye al romance entendido como *mythoi* o trama arquetípica. Como veremos más adelante, visto desde las ideas de Frye, *Martín Rivas* puede ser entendida como la narración más genuinamente romancesca del periodo literario de Blest Gana que aquí nos ocupa. Esto no es casual si se considera que el entramado romancesco es la fórmula narrativa más idónea para transformar el conflicto inherente a la vida histórica y social en un confortable relato de conciliación; un relato altamente idealizado que, al tiempo que proyecta los ideales de los grupos ascendentes o dirigentes, legitima el orden social que estos patrocinan. No obstante, como nos recuerda Sommer, basta escudriñar un poco para advertir que los estados ideales que se proyectan en los romances nacionales latinoamericanos son más bien jerárquicos y segregatorios.

⁷⁵ “Gran mediador” podría ser un calificativo oportuno para nuestro primer novelista. Y es que, además de mediar entre la lectura femenina-placentera-folletinesca y la lectura masculina-productiva-erudita, entre realismo y romanticismo, entre literatura e historia, bien podría decirse que en su representación novelesca, especialmente en *Martín Rivas*, Blest Gana se ocupó de mediar entre los intereses de conservadores y liberales, en un gesto, por demás, ajustado para los tiempos conciliadores de la fusión.

⁷⁶ Al abordar el tema de la filiación política del escritor la crítica se divide en opiniones divergentes. Así, por ejemplo, el crítico Alone (1940: 38) sentenciaba, enfático: “No lo seducía la política. Los problemas sociales lo dejaban frío”. De forma similar, Hernán Poblete Varas (1995:101) nos perfila la imagen de un Blest Gana indiferente a las veleidades de la política nacional de la época: “Mientras sus dos hermanos [Guillermo y Joaquín] militaban en la política activa, don Alberto se mantenía en una posición aislada, que convenía [...] a la situación de observador de la realidad chilena”. Por otra parte, en un claro contraste con las opiniones precedentes, Jaime Concha subrayará el compromiso de Blest Gana con la ideología liberal, posición que, en su opinión, lo llevará a distanciarse de la alianza liberal-conservadora que “unió a Dios con el Diablo de ese tiempo”. Según Concha, esto explicaría que en *Martín Rivas* Blest Gana esboce una crítica incisiva “al

asumiera el escritor transcurridos los años del gobierno de la fusión, es de presumir que su articulación del imaginario histórico nacional, tal como aparece proyectada en la trama exultante de *Martín Rivas*, debió sufrir importantes modificaciones en virtud de los predicados literarios, ideológicos, morales e históricos en constante flujo que estuvieron detrás de la composición de los siguientes trabajos narrativos del novelista. Lo cierto es que al contrastar *Martín Rivas* con otras novelas de este periodo advertimos que el sentido conciliador de aquella meta o “llegar a ser de la nación” parece sufrir un desplazamiento irónico que pondría en evidencia su artificiosidad. Justamente, una segunda hebra textual desprendida de la “observación” del escritor, que atañe a un cambio de actitud de Blest Gana respecto a su propia imagen de novelista consagrado, puede resultar ilustrativa acerca de este proceso.

En efecto, si proseguimos la lectura de su carta a Lastarria notaremos que, junto al descontento que esta destila y a la autoconsciencia que demuestra Blest Gana respecto a la función e importancia de su obra, la “observación” del novelista no está desprovista de ironía⁷⁷. Veamos cómo sigue:

No hice jamás esta observación al Ministro Lastarria; mas puedo apuntarla al amigo, que ya no es ministro, y que me habla en su afectuosa carta de la gloria que como novelista me

acomodo de sus correligionarios”, así como el hecho de que “su novela se identifique más bien con las posiciones de los liberales disidentes, aquellos que, el mismo año en que aparece la novela, comienzan a echar las bases para la formación del Partido Radical” (Concha, 1973:10). Hasta donde hemos podido comprobar, salvo por la confidencia que desliza en la ya aludida carta a Lastarria, son prácticamente nulos los testimonios de primera fuente en donde el novelista se refiera abiertamente a sus preferencias políticas. Diríase que su característico talante transaccional o negociador le aconsejaba mantener la prudencia y evitar, hasta donde fuera posible, las afirmaciones categóricas. “Cuando lances una flecha, úntale primero la punta en miel”, reza un proverbio musulmán que bien puede ser útil a los que, como Blest Gana, siguen una carrera diplomática. Algo así ocurrirá en la citada carta a Lastarria donde el escritor sazonará sus reparos con algo de humor, aunque sea de esa especie de miel amarga que es la ironía. Con todo, pese a las reservas de Blest Gana, creemos que sus novelas nos permiten discurrir sobre su posicionamiento ideológico ante la fusión liberal conservadora y su valoración de dicho pacto político en relación a la agencia histórica que desempeñaron los liberales criollos durante la primera mitad del siglo XIX.

⁷⁷⁷⁷ La crítica ha destacado el importante papel que desempeña la ironía en las novelas blestganiana como representantes de la novela realista moderna. En opinión de autores como Cedomil Goic y Guillermo Gotschlich, se trata de un procedimiento retórico y estético empleado por el novelista para criticar la sociedad de su tiempo en la representación que hace de ella a través de la sátira y la burla, llegando incluso a la degradación grotesca de distintos aspectos ideales y sublimes considerados en sus mundos novelescos. Véase el análisis de *El ideal de un calavera* incluido en: Gotschlich, G. (1992). *El realismo en la novelística de Blest Gana*, Santiago: RIL, 11-35. Algo muy similar sucede con el análisis de Cedomil Goic sobre *Martín Rivas*. Cfr. Goic, Cedomil (1997). “Martín Rivas” en *La novela chilena: Los mitos degradados*, Santiago: Editorial Universitaria, 45-62.

espera. **Mientras mis conciudadanos del porvenir me preparan la corona de la fama, algunos del presente, como sastres y boteros, por ejemplo, me tienen preparada su cuenta a fin de cada semestre y me temo que no admitiesen como moneda corriente mis novelas.** (Blest Gana, 1991: 56) (el subrayado es nuestro)

Si en su afectuosa carta Lastarria le hablaba de la gloria que como novelista le esperaba, esto es, la relativa inmortalidad de los que alcanzan prestigio arrimándose al refugio de las letras, Blest Gana debió retrucarle —en una curiosa simetría con el protagonista de una novela que le dedicara cuatro años antes⁷⁸— que el pago de sus deudas era de toda importancia si aspiraba a sobrevivir al mes corriente. Curiosamente, la característica ironía con que Blest Gana solía pintar sus cuadros costumbristas se nos revela aquí como una autoironía dirigida conscientemente, aunque no sin amargura, hacia sí mismo; la autoironía de un escritor reconocido que, no obstante, ve frustrados en su propia persona las expectativas e ideales que se había forjado y que ahora observa con escepticismo y distanciamiento crítico. “El escritor de ficción irónico se menoscaba a sí mismo”, nos recuerda Northrop Frye (1991:63). Precisamente, a nuestro modo de ver, mediante el recurso a la ironía el escritor está aplicando un punto de vista realista sobre su propia realidad, degradando su propia imagen de escritor encumbrado por el éxito y relativizando burlescamente sus propios logros y sus pretensiones de grandeza. El ideal de fama imperecedera—ese crédito sin fecha de caducidad que le hemos venido extendiendo “sus conciudadanos del porvenir”— debe vérselas con la materialidad de una vida humana absolutamente corriente, con acreedores que reclaman cuentas impagas, con la compleja alternativa de verse eventualmente forzado a vivir de prestado.

⁷⁸ Se trata de *El Pago de las deudas*, novela de 1860 que Blest Gana dedica a Lastarria con estas modestas palabras: “Conozco, al dedicarle esta novela, que no ofrezco al público una obra digna de usted” (Blest Gana, 1949: 7). No obstante, se sabe que la modestia, lo mismo que un abanico, puede ser útil para dar un mayor relieve al rostro que busca esconder. Para el caso, mediante esta apelación a la figura de Lastarria, Blest Gana, a la sazón aún novelista en gestación, buscaba llamar la atención de los lectores interesados en temas eruditos sobre el valor que entrañaba esta sencilla historia sentimental en su calidad de documento que estudiaba nuestras costumbres sociales. Como señala el mismo autor, el relato de los lances amorosos de un elegante y fatuo galán acosado por sus acreedores serviría para ilustrar las fatales consecuencias de la práctica, extendida entre los padres acaudalados, de heredar a los hijos una fortuna “sin cuidarse de acostumbrarlos a los hábitos saludables de una vida laboriosa” (Ibid.).

Por supuesto, la ironía —según Frye, el tropo campeón de lo real— se hace presente siempre que la imagen de un ideal se pone en un mordaz contraste con las veleidades de la vida ordinaria. Compárese aquel retrato irónico y desencantado del escritor en 1864— consagrado aunque arruinado— con aquel otro retrato, luminoso y arrobado, con el cual el mismo Blest Gana celebraba su ascenso a la fama, con la magnificencia y pompa del héroe que cruza por el arco triunfal, de la mano de su novela *Martín Rivas*. Así hablaba el novelista en 1862:

Martín Rivas. Sensación en el público, coro de felicitaciones, artículos lisonjeros, quejas de las mujeres cuando se interrumpe su publicación, cartas de elogio, todo llueve sobre el autor como una lluvia de flores. (Blest Gana, 1991: 50)

La escena figura en una carta dirigida a José Antonio Donoso, íntimo amigo de Blest Gana y camarada de sus años como estudiante en la Escuela Militar. Según se desprende de su intercambio epistolar, a ambos amigos los unió por años el común interés por escribir novelas, interés que muy probablemente despertara en ellos durante su estadía en Europa entre los años 1847 y 1851⁷⁹. Por lo demás, resulta sugerente que la carta citada esté redactada a la manera de un breve relato o, más precisamente, una parábola, la de dos amigos que “tenían el mismo pecado, pues los dos eran escritores” (Blest Gana, 1991: 49). La carta abre con un “oye esta historia” y concluye en tono moralizador: “Medita la historia ¡Qué lección!”. Y, en efecto, a partir de este brevísimo relato, y teniendo también presente su correspondencia anterior, podemos extraer la siguiente moraleja: mientras a Donoso lo venció la pereza y no pasó de ser un escritor aficionado, Blest Gana, gracias a su tesón y perseverancia, había podido hacer realidad su sueño de convertirse en escritor profesional como los que había leído en París.

A nuestro modo de ver, a partir del epistolario de Blest Gana es posible desprender con bastante precisión una trama autoral y vivencial orientada hacia la consecución de una meta muy precisa: llegar a ser un novelista, según el ideal del escritor profesional

⁷⁹ Fernando Silva Vargas en su prólogo al *Epistolario de Alberto Blest Gana*, compilado por Sergio Fernández Larraín, menciona a José Antonio Donoso como uno de los alféreces que, junto al futuro escritor, arribaron a Francia en julio de 1847 (Blest Gana, 1991: 13). Asimismo, Jaime Concha menciona a Donoso como “amigo y camarada del viaje a Europa” de Blest Gana (Concha, 1980: 111)

moderno⁸⁰. El clímax de este itinerario está claramente marcado por el éxito de *Martín Rivas*; no en vano en la carta a su amigo dicho acontecimiento cobra el significado de un sueño realizado. Para entonces, el escritor había creado una novela nacional y captado un mercado y un público que se rendía ante él. Todo parece indicar que, de forma semejante a la trama novelesca protagonizada por Rivas, por entonces el escritor llegó a figurarse su propia búsqueda literaria a la manera de un romance, aquel drama de autoidentificación, como diría White, que concluye con la apoteosis final del héroe, vale decir, con el encuentro del héroe con su propia personalidad, su identidad más exacta, su propio llegar a ser. “El autor de Martín Rivas” —así se denominará a sí mismo Blest Gana en la citada carta a Donoso, con lo cual esta parece adquirir la inconfundible forma de una búsqueda lograda. Sin embargo, al igual que el espejismo del romance se diluye en cuanto a alguno se le ocurre preguntar quién paga por el alojamiento del héroe⁸¹, el brillante cuadro del triunfo literario es desmontado apenas el escritor se ve obligado a volver los ojos hacia el mundo de lo material y prosaico⁸². Y es que si incluso su maestro Honoré de Balzac debió escribir

⁸⁰ Es muy probable que, tras regresar de Europa, y durante su periodo de tanteos literarios —aquel tiempo en que, como escribía a su amigo Donoso, en materia de literatura, las esperanzas y los desalientos se sucedían con una regularidad casi periódica (Blest Gana, 1991: 47)— Blest Gana cayera preso de la idealización del autor como nuevo héroe de la sociedad moderna, aquel escritor burgués que, como señalara Walter Benjamin, prescindiera de la protección de un príncipe para lanzarse a la conquista del mercado. Y es que, pese a que en su “observación” desencantada de 1864 reclamara el auxilio del gobierno, el novelista sabía perfectamente que escribía para un público, es decir, para un mercado nacional cuya fisonomía supo semblantear muy bien. Por otro lado, aunque en más de una ocasión señalara que no escribía por la gloria ni por interés pecuniario, sino que “por una necesidad del alma” o porque tenía para ello “lo que el vulgo llama manía y los más cultos llaman vocación”, Blest Gana no pareció desconocer que la escritura como profesión involucraba algo más que el placer de la autoafirmación personal o la autocomplacencia en la propia capacidad. En este sentido, un escritor profesional vendría a ser aquel que, en virtud de su laboriosidad, consiguiera trocar su propio placer, el placer de la producción autorial, en un trabajo productivo y también rentable. O, como diría Juan Poblete, “alguien que, merced a su esfuerzo, capacidad de percepción de las necesidades de la realidad circundante y trabajo sobre la lengua, pudiera realizar el deseo a la vez aristocrático y burgués de tornar el trabajo en placer” (Poblete, 2002: 57)

⁸¹ “Nadie en el romance, protesta Don Quijote, jamás pregunta quién paga el alojamiento del héroe” (Frye, 1991:294)

⁸² En una anterior carta a Donoso, Blest Gana le comentaba sus deseos de verse empastado en un volumen, “placer —le decía— que en nuestra especie debe asemejarse al de las mujeres cuando levantan el moño” (Blest Gana, 1991: 49). El vínculo cultural que se establece entre lo femenino y el placer ha sido muy certeramente descrito por Juan Poblete en relación a la lectura novelesca en el contexto del incipiente mercado literario nacional de mediados del siglo XIX. A esto cabría agregar la famosa asociación entre lo femenino y la carencia que, desde un punto de vista economicista, se traduciría en falta de productividad. Como puede apreciarse, Blest Gana no estaba ajeno a estos preconceptos profundamente arraigados en nuestro imaginario cultural y colectivo. De ahí que frente a su designio de transformarse en novelista, haya procurado trascender esta condición desmedrada (y femenina) propia del oficio de tejedor de ficciones que, lo mismo que su recepción, era apenas considerado un pasatiempo, cuando no una actividad ociosa. Justamente, mediante el diseño de un tipo de novela muy especial dirigida, como dijimos, tanto a hombres como mujeres de las clases sociales altas y medias, el novelista legitimará la lectura de novelas como una actividad

buena parte de su *Comedia Humana* para librarse de ser encarcelado por sus deudas, ¿podía esperar Blest Gana conseguir la hazaña de vivir holgadamente únicamente de lo que le daba su pluma en el contexto de un incipiente mercado literario chileno?

Dos años después, justo antes de que los temas literarios del novelista se silencien dando paso a la correspondencia del político y el diplomático⁸³, encontramos al protagonista del romance de las letras nacionales convertido en el espectador de su propio desengaño. En consecuencia, deberá reconocerse como un héroe falible sujeto a las leyes del mercado. Reflejada ahora en el espejo del tiempo, mirada desde la posición distanciada y desencantada de aquel a quien más que las flores le llueven las deudas, la apoteosis del autor de *Martín Rivas* se revela como un espejismo idealizante. No queda más remedio que solicitar auxilio al gobierno de la fusión. Ante este escenario tan poco enaltecedor, Blest Gana, quien es indiscutiblemente el primer novelista de Chile pero acaso está ya demasiado acostumbrado al reconocimiento público como para ser todavía sensible al ruido de su propia fama, recogerá con escepticismo los brillantes lauros parnasianos que le arroja su amigo el ex ministro y le remitirá su irónica observación, fruto de un humor desilusionado. Lo cierto es que mientras en el mundo de las letras —un mundo habitado por intelectuales, lectores y un puñado de escritores que giran en torno a las columnas de periódicos y las secciones de esporádicas revistas— hacía rato que Blest Gana había alcanzado su feliz apoteosis, en el mundo de los hechos reales —habitado, entre otros tantos, por sastres y boteros que poco saben de literatura— seguían amontonándose las cuentas impagas. Visto desde esta nueva perspectiva, el romántico autorretrato de 1862 quedaba disponible como material para una segunda elaboración, esta vez no encomiástica sino satírica-paródica.

productiva. Se trataba, por lo demás, de justificar la necesidad de contar con novelistas profesionales en Chile delimitando el rol que debía corresponder a la literatura como discurso validado y relevante, capaz de ser *productivizado* en el marco del proyecto general de construcción de una conciencia nacional. Por otra parte, no bastaba con que la actividad de escribir novelas reportara un prestigio social si ello no lograba traducirse en un éxito comercial y, por ende, en dividendos económicos para el novelista. Y es aquí, justamente, donde las expectativas e ideales que Blest Gana se forjara tras su experiencia europea tropiezan con las condiciones materiales del mercado literario chileno. Como señalaba el escritor en otra de sus cartas a Donoso: “Es imposible en Chile, donde la literatura es un pasatiempo para los que la cultivan, sostener un periódico por algunos meses. La falta de materiales es un obstáculo insuperable.” (Blest Gana, 1991:48)

⁸³ Fuese o no a modo de compensación gubernamental por los servicios prestados, lo cierto es que en Julio de 1864, pocos meses después de remitir su carta a Lastarria, Blest Gana daría inicio a su larga carrera política y diplomática que acabaría alejándolo definitivamente de suelo chileno. Colgaba la pluma de novelista dejando una novela inconclusa para entregarse a la redacción de prolijos informes al gobierno de Chile. Es el comienzo al largo hiato literario que no interrumpiría hasta después de su jubilación en 1887.

Un similar desplazamiento es el que identificamos en la representación de la realidad sociohistórica chilena al interior de la novelística de Blest Gana en su periodo más próspero, de 1860 a 1864. Y es que así como el autor no pudo encorsetar su aventura literaria dentro de los moldes de un entramado romancesco, tampoco sus novelas pudieron mantenerse ajenas a las contradicciones fundamentales entre los discursos ideales y la mediocre realidad material de la nación que ellas, muchas veces a contracorriente, escribieron. En efecto, se ha dicho que la novela realista blestganiana puede ser entendida como un discurso transaccional desde más de un punto de vista. Particularmente, la problemática conciliación entre la idealidad de los objetivos eufóricos a los que servía y el postulado de retratar fielmente la sociedad chilena, tal como se mostraba a los sentidos del escritor, es un aspecto central a la hora de abordar la producción literaria del primer novelista de Chile. Así también, como documentos que entregan una interpretación de la historia chilena, sus novelas no ocultan las grietas y contradicciones entre los ideales de la nación y los hechos puntuales que los reconvenían. Como dijimos anteriormente, sus novelas, como servicio al gobierno, junto con disciplinar al público lector en torno a la imagen de una cultura nacional deseada, procuraron instalar también una determinada comprensión del devenir histórico nacional. Es decir, las tramas novelescas en función de la configuración de un imaginario histórico o trama extraliteraria: el relato ideal del llegar a ser de la nación. En este sentido, es cierto que la novela *Martín Rivas*, como romance nacional, puede ser interpretada como expresión literaria cumplida y válida de ese ideal, en la medida en que, como veremos, ella representa el horizonte histórico de la novelística de Blest Gana (las revueltas liberales de la década de 1850 y su resolución en la fusión liberal-conservadora) proporcionando, además, un mensaje edificante y conciliador de unidad nacional⁸⁴. Sin embargo, sabemos perfectamente que una novela como *Martín Rivas*

⁸⁴ Y, desde luego, tal mensaje tuvo y sigue teniendo efectos en términos de control social y de producción de una subjetividad determinada y útil para ciertos grupos de la sociedad. No por casualidad la novela más reconocida de Blest Gana —que, como se consigna en las solapas de sus ediciones de divulgación general más recientes, puede considerarse, en el plano de la literatura, equivalente al escudo patrio, al himno y a la bandera nacional, en la medida en que buscaba lo mismo: fortalecer nuestra nacionalidad a través de la configuración de valores republicanos— ha sido invocada más de una vez para defender un discurso hegemónico que es perceptible hasta hoy en nuestro país. Su héroe homónimo es, sin duda, una preclara encarnación de la tradicional caracterología que enfatiza la sobriedad y mesura nacional, características presuntamente distintivas de nuestra sólida tradición patriótica y republicana y de nuestro pulcro y conciliador itinerario histórico nacional.

expresa el deseo de (y no la realidad de) una unidad nacional y de una ciudadanía homogénea. Como buen romance nacional, *Martín Rivas* nos instala en un luminoso mediodía histórico de la nación y por eso mismo nos desliza una provocación para buscar las sombras que se ocultan al mediodía.

En efecto, como coronación del proceso histórico seguido por el liberalismo chileno durante la primera mitad del siglo XIX, el advenimiento de la fusión liberal-conservadora parece consolidar el campo de las paradojas en donde, desde temprano, se han movido las costumbres político-sociales chilenas. Lo cierto es que los hechos que preceden a aquel pacto político, los hechos de naturaleza político-militar que marcaron las sucesivas derrotas del liberalismo a manos de los conservadores y que el propio Blest Gana recogerá en novelas posteriores como *El ideal de un calavera* de 1863, iluminan una trama que contrasta poderosamente con el cordial desenlace nupcial que nos propone *Martín Rivas*. Asimismo, otros hechos significativos ocurren durante la década de 1860 y entran de manera conflictiva en los marcos del ideal de progreso y unidad nacional que el novelista habría intentado proyectar a través de su tejido ficcional. No olvidemos que fue justamente durante el gobierno de la fusión cuando el Estado chileno dio comienzo al plan de ocupación de la Araucanía, proceso cuyo alegórico testimonio nos ha dejado Blest Gana en su novela *Mariluán* de 1862, donde podemos leer claramente que, aun desde la perspectiva liberal más progresista, la modernización de la nación exigía la muerte física y cultural del mapuche, problemática que se sigue arrastrando hasta nuestros días. Todos estos hechos que están detrás o bien giran en torno al mundo novelado en *Martín Rivas*, sin duda enturbian el encanto romántico de la meta histórica nacional aludida en la novela más conocida del escritor y nos permiten resignificarla. En otras palabras, las mismas novelas de Blest Gana que recogen estos hechos centrífugos nos autorizan a mirar desde otra perspectiva la meta de orden y concierto, madurez y consolidación nacional alegorizada en *Martín Rivas*. De este modo, nos es posible descubrir en esta novela un desenlace irónico. Irónico en el sentido del desencuentro fundamental entre los hechos puntuales, que entran en consideración de las otras novelas de Blest Gana y aquella conclusión novelada —que, en estricto rigor, debiésemos leer como una meta fallida, una irónica y amarga plenitud— que nos presenta una realidad sociohistórica chilena transida por la idealidad.

1.2. Martín Rivas o el pie de Cenicienta

“...pero dígame otra vez, Leonor, que es verdad cuanto me ha sucedido en estos días:
a veces creo que todo ha sido un sueño”
Martín Rivas

Transcurrido poco más de un siglo y medio desde la aparición de *Martín Rivas*, Alberto Blest Gana sigue ostentando el singular honor de ser el autor de la que es sin duda la obra literaria históricamente más difundida entre diversos estratos de la sociedad chilena⁸⁵. En una muy sugerente observación, Cedomil Goic atribuye el perdurable encanto de esta obra a la imaginación de los lectores que, cautivada por aquella historia de amor con final feliz, ha venido proyectando en ella sus propios deseos, aun a despecho de la novela misma:

La imaginación colectiva, **con buen instinto**, ha abstraído aquello que satisface sus aspiraciones de felicidad, es decir, la historia de amor de un joven pobre que vence la resistencia de una joven rica y desdeñosa. Mira la novela como **un cuento de hadas** donde las expectativas del bien y de la felicidad se realizan conforme a la moral ingenua. (Goic, 1971:33) (el subrayado es nuestro)

Desde la perspectiva de Goic, la lectura ordinaria —aquella lectura constituida por los deseos o expectativas de los lectores— se ha encargado de reescribir la historia de *Martín Rivas* simplificando, y también distorsionando, drásticamente su argumento. De este modo, la novela queda reducida a un conjunto de acciones y tipos convencionales que representan aspiraciones y deseos en abstracto. Ante esto, poco parece interesar que el mismo Blest Gana se encargue de recordar asiduamente a sus lectores que su labor como novelista consiste en glosar y recoger fielmente aquellos cuadros representativos de la realidad chilena y no en idealizar o hacer trascender lo concreto hacia el terreno de un ampuloso e indefinido lirismo⁸⁶. Lo cierto es que, al cerrar el libro, nada parece impedir que la mirada

⁸⁵ Claramente, el hecho de ser hasta el día de hoy una lectura inamovible en los programas ministeriales de educación ha contribuido poderosamente a la difusión de esta novela de Blest Gana entre generaciones y generaciones de escolares chilenos. A esto hay que sumarle sus múltiples adaptaciones para teatro y televisión.

⁸⁶ Así, por ejemplo, al referir parcamente la fuga del héroe desde la prisión donde lo retuvieron tras su participación en el motín de Urriola, el narrador de *Martín Rivas* afirma no tener la necesidad de sazonar su

retrospectiva del lector —como un toque de varita mágica— se entregue a la contemplación de la figura de Rivas como si de una Cenicienta masculina se tratara. El humilde provinciano de las primeras páginas, en cuyo rostro se perfilaba un aire de distinción pese a la evidente pobreza del traje, aparece de pronto transfigurado y reluciente. Por cierto, aunque no se trate de uno dorado o de cristal, tras escapar de la presión a Martín le espera el carruaje no menos llamativo de los Encina con la otrora altiva y ahora dócil Leonor a bordo. Y aunque el héroe deba partir raudo al exilio peruano, en la retina de los lectores queda tatuada la imagen de la feliz pareja enfilando rumbo a una plenitud que se proyecta más allá de la carta que sirve de epílogo a la novela y más allá del punto final que la culmina.

Por supuesto, se trata de una lectura impresionista en la que prevalece la intuición y el goce. Y, sin embargo, como sostiene el mismo Goic, el imaginario colectivo ha interpretado la novela con “buen instinto”. Resulta interesante desarrollar esta idea. Y es que, por paradójico que parezca, puede sostenerse que, efectivamente, la novela de Blest Gana admite ser leída como un cuento de hadas. Por supuesto, no se trata de afirmar que *Martín Rivas* sea un cuento de hadas puro y simple, como aquellos en que el plebeyo logra casarse con la princesa, viste de seda y terciopelo, se ciñe la corona de oro sobre la cabeza y pone residencia definitiva en el más bello de los palacios. No obstante, esto que, en estricto rigor, nada tiene que ver con la compleja peripecia que se nos narra en *Martín Rivas* sí se correspondería plenamente con el significado que el lector consigue aprehender mediante la identificación del “tipo de relato” o aquel principio estructural básico que, subrepticamente, daría forma a la narración de Blest Gana. Justamente, esta es la forma simple que caracteriza al cuento de hadas o, para ser más precisos, el tipo de trama arquetípica que Northrop Frye denomina *romance*.⁸⁷

relato con aquellos trucos efectistas que suelen emplear los novelistas: “En la fuga de Martín no hubo ninguna de las peripecias que los novelistas aprovechan para excitar la imaginación de los lectores” (Blest Gana, 1973: 422).

⁸⁷ Recordemos que *romance*, *comedia*, *tragedia* y *sátira*, son los cuatro *mythoi* o tipos básicos de entramado que Northrop Frye distingue como “categorías narrativas en la literatura más amplias que, o lógicamente anteriores a, los géneros literarios ordinarios” (1991: 215). Estas tramas arquetípicas han sido cultivadas tradicionalmente por nuestra cultura —específicamente, Frye se hace cargo de la cultura occidental, con sus dos principales fuentes, la grecolatina y la judeocristiana— y las podemos encontrar en ‘estado puro’ dispersas en los mitos y el folclor popular de diversos pueblos. Pero, asimismo, según Frye, los *mythoi* operan como principios ordenadores del devenir de la acción en todo tipo de relatos, dando lugar a una especie de

La intriga romántica envuelve siempre una historia de amor y de aventuras; es la búsqueda que desemboca en el ascenso, redención o superación personal del héroe mediante la conquista del objeto de su deseo. De ahí que, entre los cuatro *mythoi* que Frye identifica en nuestra cultura, el romance se nos aparezca como el campeón de lo ideal. Trama arquetípica por demás proteica, el romance ha sabido sobrevivir al paso del tiempo, adaptándose y mezclándose con otras modalidades narrativas más complejas como la novela realista moderna, la cual, de acuerdo con Frye, no sería sino una mutación o ‘desplazamiento realista’ de la forma básica del romance⁸⁸. Siguiendo estas ideas, podemos apreciar en *Martín Rivas* un romance desplazado hacia un contexto de plausibilidad, atendiendo a las exigencias de verosimilitud y credibilidad que atañen a la novela realista decimonónica⁸⁹. En otras palabras, elementos distintivos del romance se reactualizan en

gramática narrativa que subyace a todas las historias que han sido o pueden ser contadas. De ahí que, ya sea de manera explícita o encubierta, los podemos hallar en cuentos, novelas, filmes y también en las narraciones historiográficas modernas. En efecto, como señalará Hayden White, sean o no conscientes de ello, todos los escritores tejen sus relatos bajo una determinada estructura de trama arquetípica; la identificación del tipo de entramado subyacente por parte de los receptores implicará que la narración de unos determinados hechos se decante hacia uno de sus significados posibles.

⁸⁸ Según nos dicen los críticos arquetípicos de inspiración jungiana, como Frye y Campbell, el romance reflejaría los modelos o patrones que pueblan el inconsciente colectivo. “Es en el romance –dice Frye (1991:403)– donde encontramos reflejados en el héroe, en la heroína y en el malvado, respectivamente, la libido, el ánima y la sombra de Jung”. Por lo demás, el romance proyecta un imaginario en torno a lo masculino y a lo femenino que estaría profundamente arraigado en nuestra cultura. Al respecto, nos dice Doris Sommer (1988: 106-107): “Póngase el principio masculino activo junto con la receptividad alimentadora de la mujer y se tendrá una historia de amor entre compañeros desiguales, entre el que busca y el objeto de su deseo. Esto parece lo más natural y correcto. La historia sentimental es la fantasía más fundamental de nuestras muchas y variadas culturas patriarcales”. Como veremos, en las novelas realistas decimonónicas o romances nacionales latinoamericanos, como *Martín Rivas*, tiene lugar un desplazamiento de los arquetipos romancescos hacia el mundo de lo cotidiano. Si bien los personajes femeninos conservarán su función como ícono ideal para representar aquello que el héroe busca conquistar o el objeto de su deseo. Así, mientras el romance más puro postulaba el éxito de la búsqueda en términos de la obtención del reino, la potestad o la soberanía, valores ideales depositados en la mujer, esto será trasladado por la novela hispanoamericana moderna hacia conceptos no menos abstractos tales como el espíritu de la nación o la patria. Tales ideales entroncan con los logros materiales, el ascenso social y la obtención de capital económico, a los que arriba el héroe a través de su enlace con la heroína. De esta manera, una novela realista como *Martín Rivas* conserva la desigualdad esencial entre “el que busca el objeto de su deseo”. Como sostiene Sommer: “Al elevar a personajes nacionales los tipos ideales de la masculinidad y feminidad en la ya explícita analogía entre nación y familia, estos libros decretan la desigualdad al avalarse de distintos usos retóricos: engrandecimiento metonímico para el hombre, que puede pasar de simple padre a ‘padre de la patria’, y sustitución metafórica para la mujer, que frecuentemente representa la tierra o los recursos materiales.” (1988: 107)

⁸⁹ Dado que la forma del *romance* resulta fácilmente reconocible en cuentos de hadas o historias de aventuras, tendemos a considerarla una forma infantil, si se la mira a nivel del tiempo individual, o premoderna, si se la mira a nivel del tiempo universal. No obstante, como lo plantea Frye, el romance no es en modo alguno un género primitivo o periclitado, confinado a una tierra del nunca jamás infantil o *ille tempore* premoderno, sino que una tendencia que está profundamente arraigada en la psique humana. Asimismo, desde esta perspectiva, el romance no sería lo opuesto a la novela. De hecho, como señala Pedro Pardo García (1999: 86-87) para

Martín Rivas, no obstante se nos aparecen enmascarados o diluidos, mediante alteraciones y ocultamientos narrativos, en el mundo de la experiencia que el novelista buscaba retratar, bajo la epidermis de un mundo que los lectores debían poder reconocer como propio, vale decir, la sociedad chilena de mediados del siglo XIX⁹⁰.

Frye “el romance no se opone tanto a novela como a realismo, y esta oposición en el fondo no es tal o al menos no se plantea en términos radicales y excluyentes”. Precisamente, este autor observa que una importante contribución de Frye es su teoría del *desplazamiento*, es decir, “su comprensión de cómo las ficciones realistas no vuelven totalmente la espalda al romance sino que lo incluyen o incorporan como principio básico estructural” (1999: 87). En efecto, Frye nos describe un proceso de contextualización o desplazamiento realista en la literatura que contempla tres fases: mito, romance y realismo. En el mito encontramos un mundo verticalmente polarizado en cielo e infierno, con fuerzas antitéticas de dioses y demonios; de ahí que se encuentre en un extremo opuesto al realismo. Dentro de este esquema, el romance es el vehículo que desplaza el mito de lo idealizado hacia lo humanizado. Sin embargo, aun cuando nos sitúa en el ámbito de lo humano, el romance sigue presentando convenciones idealizadas, como la caracterización en extremo polarizada de sus personajes. Asimismo, las aventuras y los idilios del romance, los viajes, búsquedas o trabajos del héroe, no aparecen anclados a normas empíricas, a un tiempo ni un especio concretos, sino que ocurren como tránsitos entre un mundo luminoso y deseado y otro mundo oscuro y peligroso; tránsitos entre la felicidad y el sufrimiento, en suma. Por lo demás, el romance acoge de buena gana la intervención de lo sobrenatural y nos percatamos que sus héroes y heroínas aparecen dotados de cualidades materiales y espirituales ideales o absolutas; por ello, en lugar de presentarnos “personas” o tipos sociales, el romance tiende a mostrar tipos evanescentes o arquetipos psicológicos, que podemos traducir en símbolos o alegorías de valor social e ideológico conforme a la época o contexto en que se inserta. Por último, como apunta Pardo García, en el realismo los dos mundos antitéticos del mito y el romance “se funden y diluyen en uno que es éste, el mundo de la experiencia en el que pululan seres que ya no son dioses o demonios, héroes o villanos, sino iguales a nosotros. La perspectiva vertical de mito y romance se convierte así en horizontal; el Otro Mundo en éste” (1992: 157). Justamente, de acuerdo con Frye, el desplazamiento se utiliza para adaptar las estructuras narrativas básicas del mito y los romances, que son los patrones finitos con los que trabaja la imaginación literaria, a las exigencias de verosimilitud y credibilidad propias del realismo. En *Fables of Identity*, este autor ha definido el desplazamiento como “the techniques a writer uses to make his story credible, logical motivated or morally acceptable -lifelike, in short” (Frye, 1963: 36). En tanto que en *The Secular Scripture* lo define como “the adjusting of formulaic structures to a roughly credible context” (1976:36). Estos asertos clarifican los juicios vertidos por Frye en su *Anatomía de la crítica* según los cuales en el realismo es posible apreciar los mismos principios estructurales del mito solo que, mediante la técnica del desplazamiento, aparecen encajados en “un contexto de plausibilidad” (1991: 182).

⁹⁰ Frye toma prestado el término desplazamiento de Sigmund Freud, aunque lo adapta a sus propias necesidades. Así, si en Freud el desplazamiento se relaciona a las restricciones que su conciencia de la realidad impone a los deseos de una persona, en Frye estas restricciones le son impuestas a la imaginación del escritor por un lector que demanda credibilidad y verosimilitud de las obras literarias. Naturalmente, en la medida en que el escritor busca producir una representación realista (y no un romance o un relato puramente imaginativo) se verá obligado a dar cabida a la conciencia que sus lectores tienen del mundo acostumbrado — por ejemplo, vistiendo los ambientes y tipos humanos evanescentes que pueblan el romance con las máscaras sociales características de su tiempo —, de forma tal que su relato resulte *plausible*. De acuerdo con Hayden White, toda representación realista se basa siempre en un criterio, no de verdad, sino de plausibilidad, el cual hace referencia a las prácticas sociales que atañen a la propia época del escritor y sus lectores. Asimismo, la plausibilidad que pueda revestir una novela realista se fundará en las técnicas de desplazamiento que incorporan las restricciones que operan sobre el imaginario social de los lectores de esa determinada época. Como señala Hayden White: “Desde Freud sabemos que lo plausible es aquello que la conciencia, la destilación de la autoridad social, nos dice que debemos desear frente a lo que la necesidad o el instinto nos dicen que deseamos. Lo plausible es una destilación del conflicto entre las contenciones sociales, introyectadas como el ‘sistema simbólico’ de la cultura a la que pertenecemos, por una parte, y de lo

Se dice que el romance es nuestro hábito narrativo más placentero y ello se debe, precisamente, a su inigualable capacidad para evocar y recoger nuestros sueños y anhelos más profundos. Como diría Frye (1991:245), el romance es “la más cercana de las formas literarias al sueño del cumplimiento de los deseos”. Precisamente, el íntimo vínculo entre el romance y la satisfacción del deseo está en la base de la identificación del lector con este patrón narrativo. Pero en ello radicaría también, según el crítico canadiense, el aprovechamiento ideológico que suele sacarse del natural embeleso romántico⁹¹. Proseguir la lectura, acompañar al héroe en su búsqueda, estremecerse con los enredos, trampas y peligros que siembran los villanos que desean separar a los amantes, esperar y desear que todo salga bien y, al final, a pesar de los obstáculos, celebrar que todo ha salido bien, todo esto es, en verdad, ser partidario. No resulta, entonces, desarmonioso que en *Martín Rivas* Blest Gana haya elaborado una novela realista tramada a la manera de un romance que debía ser perfectamente plausible para sus lectores de 1862⁹². Esto es, una novela que consiguió sumar adhesiones al afirmarse en las imágenes desiderativas del imaginario colectivo, no obstante, al mismo tiempo, se las arregló para recordar y afianzar aquellas contenciones sociales que debían operar sobre su correcto entendimiento. Ya se ha dicho

‘imaginario’ que actúa bajo los impulsos de la libido y los instintos, por otra. La plausibilidad destilada es nuestra ‘realidad’ vivida” (White, 1992: 113).

⁹¹ “En todas las épocas—dice Frye—, la clase social o intelectual predominante tiende a proyectar sus ideales en alguna forma de romance, en que los héroes virtuosos y las bellas heroínas representan estos ideales y los villanos las amenazas a su ascendiente (1991: 245). Según Frye, las mutaciones del romance van desde el caballeresco medieval, pasando por el aristocrático renacentista y el burgués a partir del siglo XVIII, hasta el revolucionario de la Rusia soviética. No obstante, agrega el crítico, “existe también en el romance un elemento genuinamente ‘proletario’ que jamás se satisface con sus diversas encarnaciones y, de hecho, las encarnaciones mismas indican que por grande que haya sido el cambio ocurrido en la sociedad, volverá a asomar el romance, tan hambriento como siempre, buscando alimentarse de nuevas esperanzas y deseos” (1991:246). Justamente, el romance renueva su vigencia y resulta atrayente puesto que su estructura reflejaría aquellos procesos de los que se vale la psiquis para hacer realidad las imágenes desiderativas forjadas por la fantasía. En consonancia con “la perenne cualidad infantil” que Frye observa en este *mythoi*, cualidad que se señala “por su búsqueda de alguna especie de edad de oro imaginativa”, el filósofo Ernst Bloch enfatizará al potencial utópico del romance: “El final feliz se conquista, del dragón no queda resto, a no ser encadenado; el buscador de tesoros encuentra su dinero soñado, los esposos se reúnen. Tanto la fábula como la novela por entregas son castillos en el aire, pero castillos en un buen aire, y además, y en tanto que ello puede decirse de una obra del deseo: el castillo en el aire es cierto. Procede, en último término, de la Edad de Oro, y quisiera asentarse de nuevo en otra, en la dicha que apremia de la noche a la luz. De tal manera, finalmente, que al burgués se le quiten las ganas de reír, y el gigante, que hoy se llama grandes Bancos, pierda su escepticismo en la fuerza de los pobres. (Bloch, 1977: I, 424).

⁹² El éxito de los llamados “romances nacionales” se relacionaría, justamente, con su naturaleza híbrida, a la vez, realista y romancesca. Como señala Frye: “[...] la demanda popular de ficción siempre busca una forma mezclada, una novela romántica, justo lo bastante romántica como para que el lector proyecte su libido en el héroe y su ánima en la heroína, y justo lo bastante novelesca como para mantener estas proyecciones dentro de un mundo acostumbrado.” (1991: 404)

que *Martín Rivas*, nuestro romance nacional, obra una transacción entre el deseo de los lectores y los imperativos del proyecto de construcción nacional de las elites; mediante una alquimia singular, la novela trocaba el deseo en bruto de los lectores en un romántico deseo patriótico, disciplinando las conciencias en los estrictos códigos morales y los valores sociales e ideológicos hegemónicos vigentes hacia mediados del siglo XIX. Es de esperar, entonces, que los lectores de aquellos días, junto con ser atraídos por el encanto romántico de la novela de Blest Gana, fuesen capaces de entender que el afortunado destino de Rivas no era privilegio de cualquiera. Lo era apenas de aquellos pocos que, a semejanza del héroe novelesco, podían ostentar un similar valor humano en el marco de una jerarquía social férreamente delimitada y que la novela se encarga de subrayar.

Lo más cierto es que para el público lector de entonces podía resultar plausible que Martín se viera forzado a viajar desde Copiapó rumbo a la gran ciudad sobre la cubierta de un vapor dejando en evidencia su situación económicamente desmedrada. Martín era pobre, de acuerdo, pero ningún “plebeyo”. De entrada, con altiva soberbia, Rivas hará valer un singular orgullo de casta — que, aunque contrastara con su deslustrada apariencia, parecía denotar la limpieza de su sangre o una secreta satisfacción de ascendencia inmaculada— al reaccionar con señorial impaciencia al desaire del criado de los Encina, quien lo saluda “con aire protector, inspirado tal vez por la triste catadura del joven” (Blest Gana, 1973: 16)⁹³. Llevada al lenguaje universal del romance, habría que señalar que, en rigor, la historia de Martín, como la de Jason, la de Perceval, y tantos otros, no es sino la historia del extravío y el ulterior reconocimiento del héroe —porque todo héroe que se precie de tal debe primero perderse si lo que quiere es poder encontrarse. Pero, subrayémoslo ya, se trata de un héroe que, al final del proceso, consigue estar en condiciones de reclamar el solio que, por derecho, le pertenecía desde un principio⁹⁴. Precisamente, esta historia modélica o

⁹³ La altivez de Martín se reiterará más adelante cuando, tras reconvenir la opinión de un compañero del Instituto Nacional, este le contesta de forma destemplada y aun lo aborda de manera arrogante después de clase:

–Bien está que Ud. corrija –le dijo, mirándole con orgullo–; pero no vuelva a emplear el tono que ha usado hoy.

–No sufriré la arrogancia de nadie y responderé siempre en el tono que usen conmigo –dijo Martín–, y ya que Ud. se ha dirigido a mí –añadió–, le advertiré que aquí sólo admito lecciones de mi profesor, únicamente en lo que concierne al estudio” (Blest Gana, 1973:54).

⁹⁴ Recordemos que Martín es hijo de José Rivas, un empresario minero arruinado que, según las murmuraciones, no era sino “un loco que había perdido su fortuna persiguiendo una veta imaginaria” (Blest

convencional viene a ser particularizada en el espacio y tiempo retratado en la novela: una sociedad fuertemente estratificada y políticamente conmocionada como era la chilena en la década de 1850. En este marco, el ascenso de Martín hasta el cénit social debía ser entendido como un ascenso plausible, en consonancia con la problemática política que la novela plantea y que, como se ha dicho ya, no es otra que un reajuste o reacomodo dentro del grupo que monopolizaba por entonces el poder. Sin embargo, este trasfondo, evidente para el público lector de 1862, con el tiempo se fue eclipsando. A ello contribuyeron nuevas lecturas e interpretaciones que intentaron hacer encajar sus propios sueños y deseos en el romance de Martín Rivas, igual que el zapato encaja en el pie de Cenicienta.

En efecto, es de interés subrayar que esta propensión de ver en *Martín Rivas* una especie de cuento de hadas no surge tan solo de una credulidad cándida y espontánea sino que igualmente puede ser el producto de una credulidad consciente y cultivada. Así, junto con elogiar la hábil pintura que el autor nos ofrece de la realidad social y política de la época considerada en su universo de ficción, la doxa crítica nacional tradicionalmente ha leído *Martín Rivas* como la historia del joven provinciano de *clase media*, que llega a la capital para cumplir el sueño de ser abogado y sacar adelante a su familia; tras acometer una serie de aventuras, las que llegan, incluso, a ponerlo en riesgo mortal, el héroe Rivas, provisto de innumerables virtudes, obtiene la palma de la victoria (Leonor) y consigue finalmente ascender en la escala social. De esta suerte, el esperado desenlace nupcial ha

Gana, 1973: 20). Pero ni tan imaginaria era la dicha veta, y esto bien lo sabía don Dámaso Encina. Tras leer la misiva de José Rivas, Encina acepta proporcionarle techo a Martín, según afirma, porque le debe “algunos servicios” a su fallecido padre. Y es que el ostensible incremento de sus riquezas, la compra de una hacienda cerca de Santiago y del palacio donde residía en la capital, eran la consecuencia de su lucrativa sociedad con el padre de Martín para la explotación de su mina en Copiapó. De ahí que podemos entender las peripecias del joven protagonista, las mismas que lo conducen a tomar el control sobre la familia y los negocios de don Dámaso, como el proceso de recuperación de un estatus y una condición que le correspondía desde un comienzo.

A propósito de esta dinámica pérdida/reapropiación de la identidad, en su interesante análisis de la obra de Blest Gana, Jaime Concha (1972:21) sostendrá que, ya en su filiación paterna que lo vincula al capital minero del norte, “Martín no representa otra cosa que el *élan* individualista, el prodigioso esfuerzo de la voluntad que está en el alba cruda del capitalismo”. Sugerentemente, nos indica Concha, Martín Rivas —de quien tradicionalmente se ha destacado su condición de joven pobre o de “clase media” — demuestra cumplir desde un principio con todas las condiciones del burgués, menos una: la del capital y la propiedad privada. “El movimiento de la novela es, entonces, el de una entelequia ideológica en pos de su base material [...] Es pobre, pero debe ser rico” (Concha, 1973:11). Precisamente, la identidad del burgués es aquella que el romántico héroe Martín Rivas reintegrará o reencontrará, Leonor mediante, hacia el final de su aventura novelesca.

sido interpretado, en clave metafórica, como el maridaje político entre las elites y los grupos medios de la sociedad chilena. No obstante, esta idea de un Martín Rivas "héroe de la clase media", clavada aún en la solapa de algunas ediciones escolares de la obra, es un anacronismo palmario. Ella encuentra su sustento, no en el trasfondo histórico que nos muestra la novela, sino que en la posición y circunstancias desde donde surge dicho juicio crítico y responde, por ello, a los deseos o intereses específicos que atañen a demandas sociopolíticas contemporáneas⁹⁵.

Claramente, esta lectura que observa en la historia de amor de Martín y Leonor el supuesto ascenso de la clase media al poder no podía ser una interpretación plausible para los lectores de 1862, en un contexto en que los llamados grupos medios eran aún políticamente insignificantes⁹⁶. Por otra parte, en la novela de Blest Gana lo más cercano

⁹⁵ A esta línea pertenecen los juicios esbozados por Hernán Poblete Varas (1995:128) quien sostenía que con su novela *Blest Gana* “ha querido anotar un proceso social: el ascenso de la clase media y provinciana a los círculos aristocráticos y de la burguesía elevada”. Juicios similares encontramos en la crítica de la primera mitad del siglo pasado. Así, por ejemplo, Domingo Melfi (1938: 34) opinaba que con su “héroe de la clase media” *Blest Gana* desafiaba las ideas reinantes en su tiempo al hacer “la apología del hombre humilde” y conducirlo al logro de sus ambiciones. Y agregaba que Rivas “era una excepción singularísima, colocado en ese medio de cerrazón aristocrática, y su triunfo debía constituir un estímulo poderoso para los innumerables soñadores de provincia que se aprestaban a la lucha por la vida”. Por su parte, el crítico Alone (1940: 163) observaba en el arduo y exitoso proceso de conquista amorosa librado por el héroe “el triunfo de la clase media laboriosa, pobre, inteligente, sobre la alta clase envanecida, aunque no desprovista de méritos y que sabe reconocerlos en el prójimo”. Desde la vereda opuesta, Jaime Concha (1977: xxiv) ha denunciado puntualmente este espejismo elaborado por la crítica “que rastrea allá a mediados del siglo XIX un reflejo anacrónico de las nuevas capas medias chilenas”. Asimismo, para Concha “...es claro que este espejismo arraiga en la composición social del radicalismo, cuyo núcleo burgués logró atraer hacia sí a otros sectores de la población, más modestos, deseosos también de conquistas democráticas” (Id.). Cabría, entonces, preguntarse si este efecto de “llenado” ideológico de inspiración mesocrática que sufrió el héroe de *Blest Gana* durante el siglo XX no se vincula, por un lado, al ascenso efectivo de los grupos medios que fueron incorporados al juego del poder de la mano del radicalismo, tras la victoria de Pedro Aguirre Cerda y el Frente popular en 1938, y por otro lado, al propio núcleo romancesco que la novela entraña, patrón narrativo que facilitaría su empleo como espejo para los deseos forjados por esta nueva clase ascendente, ávida de expresarse a través de un referente prestigioso en el que pudiera afirmarse y reconocerse.

⁹⁶ De acuerdo con el juicio de diversos historiadores los grupos medios, al igual que los sectores campesinos y obreros, fueron políticamente insignificantes para la república chilena del siglo XIX. Dice Alberto Edwards Vives (2005: 38): “En realidad, como elementos políticos capaces de cierta acción, sólo existían en Chile la sociedad aristocrática de Santiago y el Ejército, cuyos Jefes más experimentados y aguerridos estaban vinculados a Concepción”. Y agrega, con desdén: “El resto del país eran materia inerte, ganado humano”. Por su parte, Alfredo Jocelyn Holt (1998:65) apunta que “[h]asta el Frente Popular la clase media era un limbo, una tierra de nadie, incluso para quienes habrían cabido dentro de su clasificación”. En una línea similar, los historiadores Gabriel Salazar y Julio Pinto mencionan la indiferencia de las elites chilenas frente a los grupos medios en el siglo XIX y la dificultad de rotular a estos grupos según los marcos de una clase social definida y cohesionada: “Para las elites decimonónicas, el hombre y la mujer de clase media fueron personajes minoritarios, poco amenazantes y despreciables, y que, por último, como clase, no parecieron existir” (1999: II, 54). A juicio de estos historiadores, la relación excluyente entre los grupos que detentaban el poder y los

que podemos hallar a aquella “clase media”, cuyo reflejo la crítica ha querido adosar a la figura de Martín, son las familias que tanto el narrador como los personajes califican como los “medio pelo”. Por cierto que la novelística blestganiana nos ha legado la perfecta imagen del inclemente desdén y la satírica condena que las elites decimonónicas hicieran recaer sobre estos grupos. Ellos son los “siúuticos” o “rotos acaballerados”. Corresponden, en su gran mayoría, a los personajes toscos y risibles que abundan en las obras del autor, cuyo único empeño consiste en replicar, sin éxito, el modo de vida de la oligarquía. Por cierto que se trata de personajes de naturaleza muy distinta a la de Martín quien no solo es caracterizado como un joven moralmente virtuoso —ya en la dedicatoria, el autor afirma que su héroe “ofrece el tipo, digno de imitarse, de los que consagran un culto inalterable a las nobles virtudes del corazón” (Blest Gana, 1973: 14) — sino que también se le adosan un talento, discreción y agudeza que representan un capital cultural en extremo valioso, capaz de rivalizar con el capital económico de la elite. Si a lo anterior agregamos que, como observan Gabriel Salazar y Julio Pinto (1999: II, 54), a mediados del siglo XIX la clase media —en rigor, un grupo socioeconómico no definido por la intelectualidad chilena decimonónica— estaba conformada por “los mandaderos, los empleados de la elite [...] los artesanos finos que adornan sus mansiones [...] los técnicos extranjeros, los ‘recién llegados’ que, con suerte, podrán convertirse en parte de la ‘gente bien’”, hemos de concluir que, sin importar cuán hábil sea el zapatero, nuestra Cenicienta no encaja en este subconjunto de la sociedad chilena de la época.

Con todo, sabemos que Blest Gana escribía también para los sectores medios de la sociedad chilena de su tiempo. Resulta curiosa la situación de este público lector que, al aplaudir la novela *Martín Rivas*, aprobaba tácitamente un fuerte mensaje social que los estigmatizaba y marginaba. Ellos debían identificarse con personajes como Edelmira y Adelaida Molina, quienes, junto a su madre doña Bernarda y el rufián Amador, presiden los picholeos o el espejo “medio pelo” de las tertulias aristócratas desarrolladas en los salones

grupos medios recién comenzaría a variar durante la segunda década del siglo XX: “Con la complejización de la sociedad chilena la relación cambia. De ese mundo de provincianos, de empleados burocráticos y profesionales que no heredan, sino que trabajan, vienen personajes útiles al liderazgo, y que se transforman en parte de él [...] Con el fin de “una manera de ser elite” en los años veinte y treinta, también se crea un callejón de intercambio. Las elites ya no se burlan - al menos no abiertamente- de los grupos medios. Se alían con ellos” (Id.).

de los palacios y las casas solariegas. Por supuesto, ya sea a través de las satíricas bodas de Adelaida y el elegante Agustín —quien, en extremo avergonzado de sus nuevos parientes, tan sólo se ocupará de evitar, tanto como le sea posible, “la burla y el deshonor, según las leyes del código que rige a las sociedades aristócratas” (Blest Gana, 1973: 191) —, o bien en la execrable falta que comete Rafael San Luis al vincularse clandestinamente con la misma Adelaida—sexo ilícito que arroja como resultado un embarazo indeseado e inaceptable por tratarse de una criatura socialmente híbrida, y que San Luís deberá purgar con las sucesivas pérdidas de su amada Matilde, de su reputación de caballero y, finalmente, de su vida—, la novela enfatiza con toda claridad la jerarquía social de la época y, de paso, justifica el bloqueo de las aspiraciones de movilidad social de los “medio pelo”⁹⁷.

Sin duda, las aventuras en la casa de las Molina ubicada en la calle del Colegio, vale decir, en los extramuros de la capital de entonces, un mundo claramente percibido como ajeno para los jóvenes oriundos de los salones, ponen a prueba la integridad de Rivas⁹⁸. En la lógica de la novela, el picholeo supone una actualización realista del espacio de las pruebas y el extravío del héroe romanesco. Si bien, como era de esperarse, en este lance Martín saldrá indemne al no ser cómplice en las correrías de Rafael y Agustín. Por el contrario, demostrará una conducta intachable manteniéndose fiel a Leonor, lo que desembocará finalmente en la obtención de sus deseos. Esto no sin mediar el sacrificio de Edelmira, la desafortunada joven que ama a Martín sin ser correspondida y que para salvarlo de la pena capital se entregará al oficial Ricardo Castaños. Lo cierto es que, a diferencia de Rafael, su amigo y mentor, cuya desesperación lo arrojara “a los abismos del desenfreno” en donde se “figuraba encontrar el olvido”, nuestro héroe logra sortear con éxito la prueba que le impone el picholeo o la vida desordenada de los “medio pelo” cuyos eróticos espilonazos son percibidos como una amenaza para el orden que la novela

⁹⁷ Para un esclarecedor análisis de la ratificación conjunta de la regla de homogamia y las jerarquías sociales en la novela *Martín Rivas*, véase Mac-Clure, Oscar. (2012). Clases medias chilenas y transgresión de la homogamia: una perspectiva histórica. *Universum (Talca)*, 27, 111-141.

⁹⁸ Desde luego, la ciudad de Santiago, como sinécdoque de la sociedad chilena, es el escenario de las pruebas de nuestro héroe nacional. Como en la mejor tradición romanesca, Martín se moverá entre mundos antitéticos: el salón y su contracara “medio pelo”, uno deseable y otro indeseable, uno asociado con la felicidad y la libertad y otro con el cautiverio y la muerte. Cautiverio del que Agustín es liberado con la oportuna ayuda de Martín. Muerte que es el precio que debe pagar San Luís por su desliz erótico.

promueve y, finalmente, consagra al reposicionar a sus personajes en el lugar que a cada uno le corresponde, en un claro mensaje de rechazo a que se subviertan los roles sociales vigentes en la sociedad de la época.

De esta forma, los lectores podían ser disciplinados por “la ley de las valencias sociales”, la misma que, como sostiene Jaime Concha (1977: 6), Martín aplicaba con gran talento a la hora de crear “compuestos amorosos legítimos”. Pero, además, lo que nos parece más crucial, al celebrar la novela de Blest Gana los lectores de ‘clase media’ de alguna manera estaban siguiendo el ejemplo de Edelmira. Como ella, aceptaban y apoyaban con bondadosa sumisión, y aun a costa del sacrificio de su propio cuerpo político, el enlace del héroe y Leonor, lo que equivalía a aceptar su completa marginación del proceso de construcción de Estado en Chile. Y es que, como se ha dicho, el idilio que vertebra la novela de Blest Gana alegoriza las transacciones y componendas al interior de la oligarquía chilena que dieron como resultado la rearticulación política de la clase dominante. Más específicamente, Martín y Leonor, los dos componentes que conforman esta ideal pareja, representan las dos almas que, durante el siglo XIX, conviven al interior de la elite oligárquica chilena: la una colonial y la otra liberal⁹⁹. Las mismas que hacia 1857 se reintegraban en virtud del reconocimiento de su común linaje. Mediante esta recomposición, la oligarquía hacía oficial su ensanchamiento tras la inclusión de los liberales románticos, rupturistas y advenedizos. De este modo, la fusión liberal-conservadora se postulaba para tomar el control del Estado y darle forma definitiva a la patria, esto, desde luego, a espaldas de los grupos medios estigmatizados en la novela de Blest Gana y del bajo pueblo prácticamente ausente de sus páginas.

⁹⁹ El historiador Julio César Jobet (1955), recogiendo lo expresado por Santiago Arcos en su famosa *Carta a Francisco Bilbao*, sostenía que los partidos liberal y conservador, a pesar de sus diferencias ideológicas y sus posiciones divergentes frente a la Iglesia Católica y a la secularización de la institucionalidad pública, coincidían en una matriz social y familiar común que los ligaba a la aristocrática. Ambos partidos defendían, en suma, el orden social “oligárquico”. Por otra parte, Doris Sommer y Jaime Concha han indicado con acierto que la novela *Martín Rivas* alegoriza el pacto de los liberales y los conservadores, el mismo que viene a consumar la esperada boda de las dos “burguesías” chilenas del siglo XIX, terrateniente, banquera y conservadora, la primera; minera, ilustrada y liberal, la segunda. Su héroe, Martín inyecta sangre nueva a la vieja oligarquía y, en rigor, no hace otra cosa que cumplir con el designio que dictaba su ascendiente de clase, ocupando el lugar que legítimamente le corresponde al lado de la bella Leonor, portadora del lujo y la elegancia, la señorial altivez y la moral aristocrática. Por la vía de este enlace, tras la abdicación del trono del patriarca Dámaso Encina, al final de la novela podemos reconocer en Rivas al nuevo detentor del poder político y económico de la nación.

La trama de *Martín Rivas* consume literariamente el ideal de nación de la elite gobernante, justamente, en aquel momento en que los enemigos del ayer estrechaban la antorcha del porvenir, enfriando con ella el recuerdo de la violencia y la sangre del pasado que se arrastraba desde Lircay hasta las recientes revueltas liberales de 1851 y 1859 ¿Qué mejor que un romance para transmitir este mensaje de concordia nacional y, de paso, proyectar una historia chilena idealizada a través de la ficción novelesca? Sabemos, con Frye, que el romance es el patrón narrativo más idóneo si lo que se pretende es transformar el conflicto inherente a la vida social en un relato de conciliación que legitime el orden social. Desde este punto de vista, este tipo de trama puede ser empleado como una forma de control social y desplazamiento del conflicto. Sin embargo, aun vistos a través del espejo idealizador del romance, los conflictos latentes en la sociedad chilena hacia 1862 se insinúan en *Martín Rivas*, precisamente, en las “pruebas” que el héroe debe superar (y las soluciones que la novela plantea) como requisito previo para obtener el amor incondicional de la hermosa Leonor.

En efecto, una vez avasallada por su amor a Rivas, Leonor le otorgará al héroe la llave para reintegrarse a la clase dirigente, de forma asaz similar a aquellos cuentos folclóricos celtas donde determinados personajes femeninos debían ser desposados por el aspirante a rey a cambio de la tan esperada soberanía que solo ellas podían prodigar¹⁰⁰. No obstante, así como en esos cuentos el aspirante a monarca debía cumplir una serie de requisitos, tanto físicos como morales, sin los cuales la soberanía habría de abandonarlo, en el transcurso del año y un par de meses en que se desarrolla la peripecia novelesca Martín igualmente debió enfrentar ciertas amenazas que, de no haber sido conjuradas oportunamente, habrían hecho peligrar su conquista de Leonor y su ulterior ascendiente sobre la sociedad chilena de su tiempo. Y es justamente en las huellas dejadas por esas amenazas donde resulta posible apreciar un sociotexto no exento de contradicciones que cruza a nuestro romance nacional.

¹⁰⁰ El folclor celta, que, como es sabido, nutrirá los romances caballerescos medievales, es pródigo en misteriosas figuras femeninas, trasuntos de las hadas y, según se dice, de una enigmática Diosa Madre. Se trata de mujeres ambivalentes, gráciles y crueles, vírgenes y lascivas, bellas y horrendas, que, como aquella mítica reina celta llamada Medbt, ofrecían a menudo la “amistad de sus muslos” para aquellos héroes aspirantes a alcanzar la soberanía y las virtudes regias.

En efecto, se dice que en todos los romances hay tres etapas centrales: conflicto, lucha y reconocimiento. Hemos rozado ya la etapa preliminar, la del conflicto o viaje peligroso, precisamente, esa que condujo a Rivas del ámbito del salón al espacio del picholeo, donde la lid social se cruzaba con la lid amorosa. Falta todavía revisar una etapa crucial antes de asistir a la exaltación final del héroe Martín Rivas. Y es que para que le veamos calzar adecuadamente la zapatilla de cristal, según la talla que dictaba el ensueño oligarca —esa misma zapatilla que, pasado el tiempo, se rompería al bailar—, primero hemos de asistir a la prueba más importante, la etapa del combate decisivo (en el que alguien, el héroe o el villano, debe morir). Fase determinante en la que nuestro héroe nacional deberá medirse en la arena política donde la revuelta social se cruza con la pasión erótica. Es lo que ocurre el 20 de Abril de 1851, cuando Rivas “como los antiguos caballeros, se lanzaba a lo más crudo de la pelea, llevando en su pecho la imagen y en sus labios el nombre de Leonor” (Blest Gana, 1973: 405).

1.3. El bosque social y la tenebrosa revolución.

“La Sociedad de la Igualdad quiso la regeneración de Chile”

Francisco Bilbao

La peripecia novelesca de *Martín Rivas* tiene como marco histórico las revueltas pipiolas que conmocionaron al país al final del gobierno de Manuel Bulnes y en los prolegómenos al resistido arribo al poder de su sucesor Manuel Montt. Podría decirse, entonces, que aquel mediodía de julio de 1850 cuando Martín atravesaba la puerta de calle de los Encina, en la provincia de San Felipe ya se atizaba el fuego de la revuelta que estallaría en noviembre de ese mismo año. En el otro extremo, en Octubre de 1851, cuando el héroe redacta la carta a su hermana contándole su futuro enlace matrimonial con Leonor, recién principiaba el gran alzamiento de las provincias del norte y el sur. Más modesto, en medio de estas dos coordenadas, se sitúa el conato revolucionario del 20 de abril de 1851 que tuvo por escenario las calles de Santiago. Precisamente, Alberto Blest Gana escogerá

dicho evento capitalino, sustrayéndolo del gran campo de ocurrencias que giran en torno a la gran revuelta nacional, para insertarlo en su muy calculada trama de *Martín Rivas*¹⁰¹.

Tal como figura en la novela de Blest Gana, tras ser traicionado por uno de sus batallones clave, Pedro Urriola Balbontín¹⁰², coronel en retiro que capitaneó la facción militar de la insurrección, avanzó por la Alameda hasta el cuartel de artillería ubicado al pie del cerro Santa Lucía, lugar donde se desarrolló el crudo combate que concluyó con la muerte del cabecilla militar y el aplastamiento de los insurgentes a manos de la guardia nacional del gobierno. Por lo demás, en *Martín Rivas* Blest Gana no se limita a narrarnos los sucesos bélicos de aquella jornada sino que nos describe con toda claridad el origen cívico-militar del frustrado motín. La acción, cuyo primer objetivo era evitar el triunfo de Montt en las elecciones presidenciales de ese año, fue maquinada por la Sociedad de la Igualdad y contó con la activa participación de algunos de sus más preclaros cabecillas como Francisco Bilbao, Eusebio Lillo y Benjamín Vicuña Mackenna. “Bilbao y muchos otros que tú conoces tomarán parte en la jornada y les he prometido que serás de los nuestros” —le dice Rafael San Luis a Martín Rivas, invitándolo a participar del alzamiento propiciado por la juventud liberal santiaguina. Es en este punto donde los hilos de la trama novelesca, la romántica historia del corazón, de las costumbres y la vida privada de sus personajes, se enredan explícitamente con el tejido mayor de la historia nacional y el contexto revolucionario de 1851.

¹⁰¹ Antes de dar el paso desde los hechos de la vida privada que protagonizan sus personajes novelescos hacia los sucesos relevantes de la vida colectiva nacional que los rodean, el diplomático narrador de *Martín Rivas*, valiéndose de una característica estrategia retórica, nos advierte que los abordaremos “sin avanzarnos en el dominio de la historia” (Blest Gana, 1973:350). Dicha estrategia retórica es empleada para apoyar la verosimilitud de su relato y, al mismo tiempo, para afirmar el carácter subsidiario del género novelesco respecto al relato historiográfico. Con todo, hemos dicho ya que, como discurso transaccional, la ficción realista de Blest Gana cumple una función mediadora entre el género histórico erudito y el popular género de la novela sentimental o romance, instalándose como una suerte de zona franca entre el campo literario y el campo historiográfico con el propósito de instaurar entre sus lectores una memoria de lo nacional.

¹⁰² El coronel Urriola, militar veterano de la guerra independentista, que hacía poco había sido relevado del mando del batallón Chacabuco por el presidente Bulnes, había incentivado a otras unidades capitalinas a sumarse a la revolución, obteniendo la crucial participación del batallón Valdivia. No obstante, como señala Carlos Molina Johnson (1989: 69), “la acción sediciosa, a diferencia de lo esperado por Urriola, no contó con la adhesión de otras unidades militares —con excepción de una fracción menor del batallón Chacabuco— ni tampoco con el apoyo ciudadano esperado. Solo concurrieron en su favor unos cuantos civiles, entre ellos, José Miguel Carrera, Francisco Bilbao, Eusebio Lillo y otros jóvenes”.

En efecto, aunque se trate de reflejos estilizados de los igualitarios de carne y hueso, salta a la vista que en la ficción de Blest Gana tanto Rivas como San Luis forman parte de aquel círculo selecto de jóvenes que Vicuña Mackenna denominara los girondinos chilenos¹⁰³. Se trata de la misma caravana generacional por la que enfiló Blest Gana y cuya sensibilidad liberal y romántica compartió el novelista; aquella juventud “ardorosa i de nobles aspiraciones”, en palabras de Diego Barros Arana, que se sintió llamada a iniciar la regeneración política y social que Chile necesitaba. Como escribe Vicuña Mackenna:

Parecíale a la juventud de aquella edad [...] que asistía como por encanto a un período de resurrección i de milagros. Las dos décadas llamadas de Portales, que acababan de pasar con sus hombres, sus reacciones i sus castigos, habían dejado en los espíritus esa amortiguada i temerosa confusión, legado de esos gobiernos fuertes que hacen muchas veces grandes cosas en las finanzas, en la guerra, en la administración, en las leyes mismas, pero que abaten el espíritu de las jeneraciones, i como las nieblas matinales del otoño, no dejan divisar el claro sol sino a lamos (1878:13).

Como se desprende de las palabras de Vicuña Mackenna, los girondinos criollos, formados en la década de 1840 con un ojo puesto en Francia y el otro en el suelo nacional, interpretaban el curso de los acontecimientos políticos que habían marcado la primera mitad del siglo como una prolongación de las penumbras del coloniaje español, reeditado en Chile, prácticamente sin enmiendas, durante veinte años de autoritarismo pelucón¹⁰⁴. La

¹⁰³ El mismo Vicuña Mackenna (1878:18) recuerda la fascinación que produjeron sobre esta generación los movimientos de París de 1848 y el pasmoso influjo que tuvo en ellos la obra de Alphonse de Lamartine *Historia de los Girondinos*, “obra primorosa i a la vez gigantesca [...] que levantó más barricadas en Europa que los pavimentos de sus capitales”. Como señala el historiador Cristian Gazmuri (1999:33), en nuestro país “la idolatría por los personajes de Lamartine llegó a tanto que espontáneamente muchos jóvenes se autoidentificaron con figuras girondinas o jacobinas: Lastarria fue Brissot; Bilbao, orador fogoso, desde su retorno a Chile en 1850, fue Vergniaud; Manuel Recabarren fue Barbaroux; Juan Bello y Rafael Vial fueron Ducos y Boyer-Fondréde; Domingo Santa María escogió por modelo a Louvet; hubo también un Péthion, unos hermanos Lameth, un Danton, un Saint-Just y un Robespierre. Eusebio Lillo, músico-poeta y futuro redactor jefe de “El Amigo del Pueblo” no podía ser otro que Rouget de Lisle. Santiago Arcos fue Marat. Imposible concebir mejor preparation sicoldgica de un ambiente revolucionario”. Como señaló Vicuña Mackenna en su momento, en un país “eminente copista i reproductor” era imposible resistir la potente oleada que llegaba del Viejo Mundo (1878: 17-18). Haciéndose eco de esta oleada irresistible, el historiador escribirá los *Girondinos chilenos* y su *Historia de la jornada del 20 de abril de 1851* para narrar las proezas de los jóvenes igualitarios.

¹⁰⁴ En los numerosos textos escritos por los igualitarios está presente esta antinomia cromática capital: penumbras/claridad. A partir de ella se oponen el orden portaliano defendido por los mayores y el proyecto reformista impulsado por la juventud, lo mismo que, en su opinión, España se oponía a la Europa moderna y

violenta desaparición de su inspirador Diego Portales, asesinado en 1837, no había hecho sino recrudescer el modelo político, social y económico impuesto durante el gobierno de Prieto, continuado luego por Bulnes y que ahora amenazaba eternizarse en el gobierno de Montt, candidato que, como señala el historiador Cristián Gazmuri (1999:42), representaba el sector más extremo del peluconismo y “era autoritario por temperamento y doctrina”. Justamente, los acontecimientos políticos del año 1851 pueden interpretarse como la reacción de la juventud liberal ilustrada que consideraba que el modelo conservador proyectado por la vieja elite chilena estaba ya maduro para su destrucción. En su concepción, la contienda política entre pelucones y liberales se trataba de la lucha entre opuestos irreconciliables: el pasado y el porvenir, el misticismo y la razón, la barbarie y la civilización, el oscurantismo colonial y la alborada republicana. En efecto, poco después de aplastada la revolución de Urriola, Francisco Bilbao resumía su concepción implacablemente antitética en su famosa carta a Santiago Arcos:

Chile es catolicismo y Edad Media, feudalidad y oligarquía [...] República es filosofía y porvenir [...] Términos medios, no los comprendo. El sí es sí. Libertad es libertad [...] Edad Media o República. No conocemos plenipotenciarios entre la luz y las tinieblas (Bilbao, 1988: 47)

Por otra parte, como han destacado varios historiadores nacionales, la jornada del 20 de abril estuvo inspirada por la insurrección parisina de Junio 1848, suceso que fuera presenciado por los igualitarios Santiago Arcos y Francisco Bilbao, y también por el propio Blest Gana, a la sazón, estudiante becado en Versalles. No obstante, pese a los encendidos

liberal. Siguiendo esta lógica, se desgranar las demandas fundamentales del proyecto liberal que propugnaba el imperio de la razón por sobre el predominio de la iglesia y la religión, así como la libertad y la democracia por sobre el autoritarismo conservador que, a su juicio, había traicionado los ideales que llevaron a la independencia de la nación. Como apunta Gazmuri: “[I]a juventud liberal chilena ya conocía e incluso manejaba los conceptos y valores fundamentales del pensamiento republicano y liberal, democrático. Más aún, al menos algunos de ellos, también los del socialismo utópico y las doctrinas cristiano-sociales. Conocían y admiraban asimismo fundamentalmente por obra de Lamartine, la Revolution Francesa y no podían dejar de contrastar sus ideales con los del gobierno autoritario imperante y los del Partido Pelucón y sus hombres” (Gazmuri, 1999; 34-35). Asimismo, los girondinos criollos expresaron, en grados diversos, una sensibilidad social que se tradujo en una retórica antiaristocrática que apelaba a los sectores populares, enarbolando la causa del pueblo en contra del autoritarismo pelucón. Por último, las demandas de la juventud liberal contemplaban un trato más justo a las regiones, retomando así las demandas históricas de las provincias de Coquimbo y Concepción, cuyas aspiraciones federalistas habían sido aplastadas por el centralismo impuesto tras la victoria conservadora en Lircay.

discursos de los igualitarios y al barniz afrancesado de la revuelta —que en lo anecdótico se tradujo en la instalación de la primera barricada de nuestra historia en la Alameda, a imitación de las que cubrían las calles durante las célebres jornadas de París—, el “48 chileno” no logró congregarse a las fuerzas de la clase media y los sectores populares bajo un común anhelo de democracia política y mejoramiento socioeconómico¹⁰⁵.

El cronista Daniel Riquelme nos ha dejado un agudo retrato del recelo y la apatía de los grupos populares ante la invitación a participar de lo que él denomina una “riña tan a la chilena”. Cuenta Riquelme que centenares de curiosos, en su mayoría sirvientes de casas que iban al mercado, se detenían aquella mañana a oír las arengas de los conspiradores. “El pueblo miraba con simpatías ese aparato de combate; pero desde lejos, sin mezclarse en nada, salvo unos ciento o ciento cincuenta artesanos...” (Riquelme, 1893: 37). Entre los vehementes oradores igualitarios, Riquelme destaca a un joven armado con una escopeta como “una figura de las barricadas de Lamartine” — figura aparatosa que se hermana a la de Rafael San Luis quien, ungiendo a su camarada, declaraba solemne “te armo defensor de la patria, en cuyo nombre te entrego estas armas para que combatas por ella” (Blest Gana, 1973:372). Aquel joven tomó la palabra en medio de la muchedumbre “diciendo que iba a derramar su sangre por la libertad y los santos derechos del pueblo oprimido”.

—¡De vosotros!— concluyó el joven, extendiendo los brazos hacia la turba.

—¿Qué negocio irá a hacer este futre?— gritó un roto, y esta pedrada anónima mató al orador (Riquelme, 1893:38).

¹⁰⁵ “En 1851 —sostenía tajantemente el historiador Francisco Antonio Encina (1988, v.XXXI: 8)— [...] el pueblo no tenía pensamiento ni voluntad propios, y se limitaba a seguir al patrón, al párroco, al subdelegado, al gobernador o al intendente”. Este escollo fue también planteado por Santiago Arcos en su carta a Bilbao: “[...] podemos decir que la clase pobre aún no ha tomado parte en nuestras guerras civiles. Separe Ud. a los patriotas voluntarios que se armaron en Valparaíso, Coquimbo y Concepción y los soldados que pelearon en Longomilla, peleaban por el patrón Bulnes o por el patrón Cruz —peleaban por la comida, vestuario y paga— y sería extraño que de otro modo hubiera sucedido —vencedor Bulnes o vencedor Cruz el inquilino permanecía inquilino y el peón, peón”. Como puede apreciarse, a diferencia de Encina, Arcos atribuirá la indiferencia del pueblo no a su falta de inteligencia o voluntad sino a que sencillamente no tenía nada que ganar o que perder en la querrela de los señores: “No es por falta de inteligencia que el pobre no ha tomado parte en nuestras contiendas políticas. No es porque sea incapaz de hacer la revolución —se ha mostrado indiferente porque poco habría ganado con el triunfo de los pipiolos— y nada perdía con la permanencia en el poder del Partido Pelucón” (Grez, 2007: 385-186).

A su manera, menos cruda por cierto, la pluma de Blest Gana también consigue plasmar el carácter “introvertido” del “48 chileno”, como una disputa interina de la elite, al subrayar la enorme distancia existente entre los protagonistas del 20 de abril, conspiradores y gobernistas, y aquellos miembros de los grupos subalternos que o bien se acomodaban instantáneamente al bando que tomaba la delantera en el combate, como el “medio pelo” Amador Molina, o bien contemplaban con glaciación indiferencia las alternativas de la refriega capitalina que enfrentaba a los “caballeros”, actitud que, según nos dice el narrador, predominaba entre los anónimos curiosos del pueblo:

[...] la tropa se puso en movimiento, dando principio al ataque en medio del clamoreo del pueblo, cuya mayor parte observaba impasible aquella escena, absteniéndose de tomar parte en ella, acaso por falta de armas y jefes, sin los cuales nuestras masas casi nunca se deciden por la iniciativa, por esperar la voz de los caballeros, que, a pesar de las propagandas igualitarias, miran siempre como a sus naturales superiores. (Blest Gana, 1973: 381)

Con todo, parece claro que al incluir el motín de Urriola el autor de *Martín Rivas* no pretendía narrarnos pormenorizadamente las escaramuzas santiaguinas de los igualitarios, ni tanto menos hacer extensivo su relato a la expansión nacional de la rebelión, contingencia que, como se ha dicho, deja fuera de su ficción novelesca. Por lo demás, así nos lo hace saber el propio escritor al responder a la crítica que su amigo José Antonio Donoso le hiciera con motivo de su decisión de insertar los sucesos políticos de 1851 en *Martín Rivas*. A modo de descargo, Blest Gana le indicará que dicha inclusión respondía a motivos eminentemente estructurales, como parte de un plan, de una trama urdida con frialdad y desapasionamiento, puesto que el motín debía servir de dramático preámbulo a partir del cual se lograrán solucionar definitivamente los equívocos y los enredos amorosos entre el héroe y Leonor. Dice el escritor:

[...] para llegar a la escena en que Leonor declara su amor a Martín, necesitaba de circunstancias muy solemnes, porque los coloqué intencionalmente a una gran distancia social desde el principio. (Blest Gana, 1991: 50)

Si, como señala Blest Gana, la inserción del motín de Urriola es una cuestión de trama, por nuestra parte creemos que su sentido puede dilucidarse atendiendo a la estructura característica del patrón narrativo del romance. Recordemos que, de acuerdo con Frye, la acción romancesca se caracteriza por dibujar un tránsito entre dos niveles de experiencia distintos y antitéticos, un tránsito que sugiere el movimiento cíclico de descenso en lo que el crítico canadiense denomina un “night world” y de ascenso o retorno a un “idyllic world”, vaivén existencial vinculado a la pérdida y la recuperación de la identidad del héroe. No obstante, desplazado por el realismo novelesco, el mundo oscuro queda transfigurado en el mundo de la experiencia social e histórica concretas, precisamente, el mundo cotidiano donde el héroe debe sumergirse en busca de su forma más exacta¹⁰⁶. Como se ha dicho, *Martín Rivas* nos describe el movimiento social descendente del héroe a través de los espacios domésticos característicos de los estratos de la sociedad santiaguina representados en la novela: del espacio privado del salón oligarca al espacio privado del picholeo “medio pelo”. Pero, además, la participación del héroe en la insurrección liberal del 20 de abril supone una nueva forma de descenso, esta vez en el espacio de lo público y de la historia colectiva del país. Justamente, en esta última aventura de Martín —la misma que lo arrastrará a la lid política, esa “nueva querida”, como la llama San Luis, la “saña política”, como la califica el narrador— se hará visible la lucha pipiolo-pelucona que diera el tono a la historia chilena de la primera mitad del siglo XIX¹⁰⁷.

¹⁰⁶ En *The Secular Scripture* anota Frye: “Even in the most realistic stories there is usually some trace of a plunge downward at the beginning and a bounce upward at the end” (1976: 54). Así, por ejemplo, este movimiento cíclico que incluye una zambullida hacia abajo y un salto hacia arriba, vale decir, el sucesivo descender y ascender que marca las etapas de la búsqueda del héroe romancesco (extravío, caída y apoteosis) se reactualiza en la trayectoria de pruebas que deben enfrentar los jóvenes protagonistas de las modernas novelas de formación, al cabo de las cuales se ve coronado su proceso de crecimiento, maduración e integración armónica a la sociedad. A propósito de lo anterior, resulta interesante mencionar la lectura planteada por Grinor Rojo quien observa en *Martín Rivas* una *Bildungsroman* clásica puesto que su trama desemboca “en una negociación y una conciliación que, ‘para el bien de todos los involucrados’, se establece entre la rebeldía del adolescente y las demandas del *statu quo* que prevalece a su alrededor [...] Conciliación que es la que al productivizarse luego dentro del ‘cuerpo social’ permitirá el ‘progreso’ de éste, pero sin que eso haga que dicho ‘cuerpo’ se debilite en ningún momento, sino que, muy por el contrario, fortaleciéndolo y perpetuándolo. Es, por ejemplo, la ‘sangre nueva’ que al cabo de sus veleidades revolucionarias el joven Martín Rivas le regala a la oligarquía chilena en la novela blestganiana del mismo título” (Rojo, 2009:16)

¹⁰⁷ Resulta muy significativo que sea Rafael San Luis, el mismo que se había encargado de introducir a Martín al ambiente del picholeo, quien lo conecte a la Sociedad de la Igualdad y, a través de esta, a la insurrección del 20 de abril. En este viaje iniciático hacia el mundo oscuro, San Luis será el guía del héroe y, como a Virgilio, no le será concedido salir de las profundidades para encumbrarse hacia las estrellas. En efecto, diríase que en esta novela tanto el picholeo como la política operan como verdaderos “vientres de ballena”, para usar una expresión con resonancias bíblicas tan cara a Joseph Campbell, espacios peligrosos y

Echando mano a la ampulosa aunque muy significativa retórica de Bilbao, podemos afirmar que el camino de nuestro héroe lo llevó desde la provincia hasta la capital donde debió penetrar, primero, en el “bosque social” para luego descender al “tenebroso mundo de la revolución”¹⁰⁸. Esta última estación puede equipararse a la sima más baja del viaje heroico, aquel inframundo del mito donde reina la desintegración y la muerte. Y, en efecto, la muerte se enseñorea en el episodio del motín de Urriola, tanto en el campo de batalla donde fallece Rafael, como en la prisión donde Rivas aguarda la pena capital decretada para los liberales insurrectos. No obstante, sabemos que en el romance siempre que el héroe ha tocado fondo no tarda en levantarse una promesa de regeneración¹⁰⁹. Así ocurre también en *Martín Rivas*. Precisamente, la excepcionalidad de la situación en que se halla el héroe, su angustiante proximidad con la fatalidad —sumada a la embajada de Edelmira en casa de Leonor con objeto de justificar y, de paso, afirmar la entereza de clase del hombre que ama y *no le corresponde*— todo ello, consigue agigantar a tal punto la figura de Martín que “la distancia social” que, en un principio, lo separaba de su objeto de deseo se disipa por completo. Finalmente, como apuntaba Blest Gana, el cruce de su historia del corazón con los hechos políticos de 1851 ha servido para llevar al máximo la tensión dramática. Si bien ello no ha supuesto un cambio en la dirección —previsiblemente venturosa— de la historia

disolventes que, sin embargo, serán propicios para la renovación o el renacimiento del héroe. Imagen del oscuro útero al abrigo del cual se lleva a cabo la desintegración al tiempo que se gesta una nueva personalidad, o bien de la muerte que es un profundo sueño que posibilita la maceración nocturna de nuevas potencialidades a realizar en la vigilia. Por lo demás, si bien es cierto que desde otra perspectiva, cabe indicar que el influjo disolutor del picholeo ha sido ya advertido por Juan Poblete. Según este autor, el ámbito de la sociabilidad privada de los “medio pelo”, contracara de la tertulia del salón, operaría como un mecanismo destructor de la sociabilidad alta de las buenas familias (Poblete, 2002: 85). Por su parte, el propio narrador de *Martín Rivas* desliza un fugaz paralelo entre la política nacional de la época y el infierno, al referirse al oportunismo conservador de Simón Arenal y don Fidel Elías: “La arena política de nuestro país está empedrada con esta clase de personajes, como pretenden algunos que lo está el infierno, con buenas intenciones, sin que intentemos por esto establecer un símil entre nuestra política y el infierno, por más que les encontremos muchos puntos de semejanza”. (Blest Gana, 1973:41)

¹⁰⁸ “Entré al mundo tenebroso de la revolución, penetré en el bosque social donde los Druidas de Chile celebran sus misterios; y el bosque, los Druidas y el altar se estremecieron al soplo de la palabra juvenil” (Bilbao, 1988: 47)

¹⁰⁹ Se trata, según Frye, de la promesa de regeneración que prosigue al descenso y que provee al romance de su característico itinerario en forma de U. En otras palabras, en la estructura del romance el inicio del relato se correspondería con su final, en el entendido de que el estado de armonía y equilibrio recuperado al final se haría eco del estado de pureza inicial pero con una diferencia. Dice Frye: “The story proceeds toward an end which echoes the beginning, but echoes it in a different world” (Frye, 1976: 49) Sin duda, lo anterior trae a colación la notoria relación de equivalencia entre el *mythoi* del romance y la lógica figural que rige al gran relato bíblico de la pérdida del Paraíso y su reencuentro “in a different world” hacia la desembocadura de la historia. Sobre esta relación volveremos más adelante.

sino que ha servido para convertir a Rivas en el héroe que, desde un principio, se esperaba que llegara a ser.

Pero para llegar a serlo harán falta antes dos víctimas expiatorias, dos sacrificios concomitantes que darán como resultado el reencuentro del héroe con su identidad más exacta, aquella que precisaba para avasallar el corazón de Leonor —alegóricamente, el gobierno de la nación y su patrimonio. Por un lado, el sacrificio de Edelmira¹¹⁰, “aquella niña nacida en una esfera social inferior a los sentimientos que abrigaba antes en su pecho” (Blest Gana, 1973: 427). Por otro, el sacrificio de Rafael, “amante desesperado” cuyo fracaso sentimental se corresponde con su fracaso político. Diríase que tanto Edelmira como Rafael representan aquellos valores sociales que obstruyen la realización del designio del héroe, aquellos que Martín Rivas necesariamente debía purgar a fin de encarnar adecuadamente los ideales de la nueva burguesía triunfante que afirmaba las riendas de Chile en el contexto de la rearticulación de la oligarquía chilena en la década de 1860. En efecto, se ha dicho que la boda de Martín y Leonor, puede leerse como una alegoría de la recomposición de las formas del poder político, económico y cultural que caracterizará el proyecto de la elite tras el advenimiento de los tiempos fusionistas. Esta reorganización interina de la oligarquía demandaba, como condición necesaria para el afianzamiento de la República, la muerte del héroe girondino de 1851 y, junto con ella, el fin del discurso liberal revolucionario que, al menos en el plano de las consignas verbalizadas por Bilbao y Arcos, postulaba la “aurora del día de la regeneración” mediante la concurrencia de la nueva burguesía con los grupos subordinados. Lo cierto es que si a la postre el girondino y las clases subordinadas no fueron invitados a asistir a las patrióticas bodas de Martín y Leonor es porque claramente estas no eran el signo de la renovación patriótica por la vía de una revolución “enérgica, fuerte y pronta” que postulaban los jóvenes liberales¹¹¹, aquella regeneración nacional que redefiniera verdaderamente la tradicional estructura sociopolítica

¹¹⁰ Significativo, a este respecto, resulta el cruce de las parejas Leonor-Martín y Edelmira-Ricardo que, según cuenta Rivas en la carta a su hermana que cierra la novela, caminaban en direcciones opuestas por la Alameda. Las direcciones que toma cada pareja son los indicadores respectivos de la dicha y la desdicha en el amor, así como del triunfo de una clase sobre la postergación de la otra. Dice Martín recordando este último encuentro con Edelmira: “[...] la tranquilidad y aun alegría que noté en sus palabras las desmentía la melancólica expresión de sus ojos” (Blest Gana, 1973: 427).

¹¹¹ Una regeneración que, según opinaba Santiago Arcos desde el exilio, debía escribirse en el cuero de los pelucones: “...puñal hijo, puñal, que la regeneración de Chile se escriba en el cuero de los pelucones” (Gazmuri, 1986:271)

colonial y afianzara un proyecto modernizador del Estado. Antes bien, *Martín Rivas* nos sugiere una recomposición cosmética de las formas de poder oligárquico desde una matriz colonial a otra moderna, sin que esto significara la transformación de aquellas constantes estructurales que seguían conectando a la nación con su placenta originaria. Esta continuidad se expresaría en un orden social que, aun después del arribo de los liberales al poder, siguió manteniéndose por “el peso de la noche”, para emplear la conocida fórmula de Diego Portales, aquel oscurantismo o noche de la historia tan aborrecida por Bilbao, la misma que el triministro institucionalizara para proyectar una nación atávicamente construida sobre la marginación política y cultural de la inmensa mayoría del pueblo chileno.

Por supuesto, Blest Gana, el gran mediador, nuestro novelista-diplomático, no fue ni pretendió ser un tribuno literario. Pese a ello, sabemos que toda representación realista, sea literaria o historiográfica, es también una representación política además de estética o artística. Justamente, en virtud de la representatividad de la ficción realista de Blest Gana resulta interesante cuestionarnos sobre las formas literarias mediante las cuales el autor consigue hacer comparecer a sus representados en el parlamento de su mundo novelado. En el caso de *Martín Rivas*, la fórmula del romance fue la solución escogida para dar cuenta de la parcialidad social que el autor buscaba representar literariamente. No obstante, precisamente por tratarse de una solución de suyo altamente idealizada, nuestro romance nacional deja instalada la sospecha acerca del carácter artificioso de su representatividad. Esto no solo porque el novelista postula una imagen expurgada y parcial de la realidad sociohistórica nacional, lo que nos permite cuestionarnos sobre los actores subordinados (y también los invisibilizados) en la representación, sino que también porque al conciliar alegóricamente los puntos de vista antagónicos que se presentaban al interior de la propia elite, la novela postula un aséptico armisticio que borra de cuajo la sangrienta lucha entre liberales y conservadores que precedió a los conciliatorios tiempos fusionistas y el enconado rechazo que esta alianza generó en algunos sectores del patriciado nacional. Con todo, como veremos a continuación, en su obra posterior nuestro escritor tuvo ocasión de recoger las contradicciones y conflictos inherentes al desarrollo histórico de nuestra nación,

en un claro contraste con la romántica solución proporcionada por su novela más reconocida.

1.4. Los huérfanos del romance: El calavera y el mapuche.

“Todos los que se apartan del movimiento general por algunos atributos extraños a las almas vulgares, son huérfanos: para ellos las espinas de la vida”

Felipe Solama

Imaginar la nación tramando su historia como romance fue una modalidad que compartieron tanto los novelistas como los historiadores hispanoamericanos durante el siglo XIX, en un contexto en el que las fronteras entre los discursos históricos y literarios eran más bien fluidas. Por lo demás, si el romance fue la opción más requerida a la hora de representar, y con ello fundar narrativamente, las nuevas naciones hispanoamericanas, lo fue porque dicha trama arquetípica se prestaba dócilmente para servir de medio de expresión ideológico de las elites decimonónicas que participaron activamente en la configuración de estas naciones. Así imaginada y así tramada, la nación debía revelarse como una entidad provista de cohesión interna, en concordancia con la coherencia narrativa sobre la que descansaba. Por lo demás, como patrón narrativo por excelencia en las historiografías patrióticas y en las novelas latinoamericanas *fundacionales*, el romance expresaba aquella visión teleológica de la historia asociada a la filosofía historicista y al pensamiento liberal progresista. Y es que, a ojos del siglo XIX, la historia nacional, regida por la ley del humano progreso, asumía la forma de una intriga romancesca con el sentido de un “movimiento que a todos los llevaba por un mismo rumbo”, para utilizar una expresión del historiador Alberto Edwards Vives (2005:133). Para la intelectualidad liberal chilena de mediados del siglo, esto llegó a traducirse en un imaginario histórico que dibujaba el drama del “llegar a ser” de la nación en tres actos bien definidos. Primero, la nación se liberaba de la noche colonial tras la gesta independentista. Posteriormente se apartaba del recto camino —aunque, como se ha dicho, en el romance se precisa de un extravío —, recayendo en un opaco interregno producto de la administración pelucona. Finalmente, tras conjurar las desventuras e injusticias políticas y sociales del camino,

enmendaba el rumbo apuntalándose hacia un brillante porvenir en el cumplimiento de la agenda modernizadora liberal.

Desde esta perspectiva, a primera vista podría suponerse que el arco histórico trazado por la novelística blestganiana, que va desde la independencia en *Durante la Reconquista* hasta las revoluciones liberales de 1850, conflicto alegóricamente zanjado en las “patrióticas bodas” de *Martín Rivas*, nos describe las primeras décadas de vida independiente de la nación bajo la fórmula del romance, y es justamente en virtud de este trazado paradigmático que el escritor le concede al macro-relato histórico patriótico el beneficio de un final feliz que coincidiría con la escena sociopolítica de su propia contemporaneidad. Sin embargo, teniendo presente la convencionalización idealizante característica del romance, aquella meta de armonía y consolidación nacional propuesta en *Martín Rivas* no tarda en descubrirse como el espejismo de una identidad nacional consolidada. Más precisamente, podemos ver en ella una reformulación del retorno a aquel estado de existencia ideal que corresponde a la existencia anterior al “érase una vez” y posterior al “vivieron felices por siempre” (Frye, 1976: 54) —un estado ahistórico y, en consecuencia, ajeno al conflicto inherente a la vida social e histórica concreta de la nación representada. Un estado en el que, como diría Frye, necesariamente no cabe nada más que escribir pues se sitúa al margen de toda escritura y de todo relato¹¹². Lo cierto es que, si bien es efectivo que el final feliz de *Martín Rivas* marca el *non plus ultra* en la cronología de los asuntos históricos nacionales recogidos en la novelística de Blest Gana, tras su novela más exitosa al escritor le quedaba aún mucho por escribir. Y su escritura, que a partir de ahora se replegaría en el tiempo, nos instalará en escenarios históricos que, sin duda, pondrán entre comillas la apoteosis final de Martín, prefigurándola no como una meta histórica consumada sino que como una irónica frustración de la misma.

¹¹² “Most romances end happily, with a return to the state of identity, and begin with a departure from it” (Frye, 1976: 4). Como se dijo anteriormente, de acuerdo con Frye, el romance se configura como un movimiento cíclico de descenso al mundo nocturno y de regreso al mundo idílico para lo cual en sus desenlaces recurre a símbolos como el matrimonio. Lo que ocurre entre la pérdida y la recuperación o reencuentro con esa identidad ideal, son las aventuras, los conflictos dictados por las circunstancias externas. Justamente, el rictus romancesco — el retorno al estado o identidad inicial pero planteado sobre nuevas realidades—se produce gracias a la liberación del héroe de la tiranía de las circunstancias. Lo cierto es que el retrato de esta identidad consumada se queda fuera o al margen del relato romancesco que no es otra cosa que una oscilación entre su pérdida y posterior recuperación.

Como se ha dicho, tanto *El ideal de un calavera* como *Marilúan*, dos novelas escritas durante el fructífero periodo 1860-1864, vienen a desestabilizar el imaginario histórico y patriótico proyectado en la obra más conocida del escritor. En ambas novelas Blest Gana se remontará hasta la década de 1830. No obstante, mientras los acontecimientos narrados en *El ideal...* se concentrarán en la zona central del país entre los años 1836 y 1838, justamente en el periodo en que se multiplicaban las insurrecciones cívico-militares en respuesta a la crudeza del autoritarismo portaliano, la acción de *Marilúan* transcurrirá en 1833 y girará en torno al clima de hostilidad producido en la Araucanía tras la independencia, lo que trajo como consecuencia la desaparición teórica de la tradicional frontera que separaba a los hispano-criollos de los indígenas, la anexión violenta de sus territorios a la recién creada nación chilena y la asimilación cultural forzosa de los mapuches dentro de una concepción de identidad nacional consagrada oficialmente en base al espejismo de una homogeneidad identitaria. Asimismo, tanto *El Ideal...* como *Marilúan* nos presentarán héroes mucho más complejos y contradictorios que Rivas, aquel héroe “acaso demasiado irreprochable”, como dijera el crítico Alone. Por un lado, Abelardo Manríquez, un héroe que se automargina de la sociedad al empeñarse en hacer realidad un ideal erótico “espontáneo y natural; no arreglado al respeto de las leyes sociales” (Blest Gana, 1999: 364), el calavera de vida desordenada devenido en revolucionario liberal cuya oposición a la omnipotencia y al despotismo del orden pelucón parecen ligarlo genealógicamente con la figura de Rafael San Luís y los girondinos criollos de la década de 1850. Por otro lado, Marilúan, el paradójico héroe indígena que promueve la autonomía de su pueblo bajo los parámetros civilizadores del discurso liberal, el moderno Lautaro que aprendió los trucos del liberalismo ilustrado para usarlos en su insurrección en contra del Estado-nación chileno.

En un agudo contraste con el romántico ascenso y exaltación final de Rivas, tanto Manríquez como Marilúan se nos presentan como héroes contradictorios y falibles en la medida en que sus búsquedas y luchas desembocan en el fracaso y la catástrofe. Efectivamente, dejando atrás el núcleo romanesco que estructuraba su obra más exitosa, y abandonando asimismo sus “personajes de sueño” y, en particular, aquel héroe romántico cuyo destino es triunfar sobre las fuerzas que han querido avasallarlos, Blest Gana tejera

estas dos novelas bajo la forma paradigmática de la tragedia presentándonos un tipo de héroe que se ve rebajado y derrotado por fuerzas o poderes que resultan ser más fuertes que él. Visto de este modo, la derrota del héroe propiciará el desengaño final o el reconocimiento de la verdadera condición del mundo, efecto que, según White, los entramados trágicos debiesen producir entre los lectores:

[...]la caída del protagonista y la conmoción del mundo en que habita que ocurren al final de la obra trágica no son vistas como totalmente amenazantes para quienes sobreviven a la prueba agónica. Para los espectadores de la contienda ha habido una ganancia de conciencia. Y se considera que esa ganancia consiste en la epifanía de la ley que gobierna la existencia humana, provocada por los esfuerzos del protagonista contra el mundo. (White, 1992:20).

Se trata, entonces, de una reconciliación con el mundo en la medida en que los que presencian la caída del héroe se resignan a la idea de estar sujetos a las condiciones en las que, efectivamente, pueden desenvolverse en el mundo. “Esas condiciones —dice White— se afirma que son inalterables y eternas, con la implicación de que el hombre no puede cambiarlas, sino que debe trabajar dentro de ellas. Ellas establecen los límites de lo que se puede pretender y lo que se puede legítimamente proponer en la búsqueda de seguridad y salud en el mundo.” (White, 1992:20). Pero, ¿cuáles son los límites del mundo que nuestros héroes intentaron forzar?

Como se mostrará a continuación, los héroes de ambas novelas son trágicos puesto que tratan de transgredir los límites impuestos por el entramado sociocultural y sociopolítico tejido por los grandes actores de la oligarquía dominante que dieron forma a la nación chilena durante el siglo XIX. Manríquez, impulsado por la ambición exclusiva de ser amado por una mujer de sentimientos puros y desinteresados, sin importarle su clase social, ascendiente o riquezas, entrará en un violento conflicto con las convenciones sociales al desear imponer su ideal amoroso al margen del elitismo social prescrito por la moral conservadora y burguesa que regía las relaciones eróticas. Y, como suele suceder en la novelística blestganiana, del amor a la política no hay más que un paso. Justamente, el carácter subversivo del calavera se verá ratificado más tarde por su rol en la revolución de

Quillota que desembocará en el asesinato de Diego Portales, nada menos que el demiurgo de la República, la efigie del orden social, político y moral en donde personajes como Manríquez no tienen cabida. Por otra parte, la desgraciada suerte que le aguarda a Mariluán estaba ya prefigurada en su proyecto emancipatorio, el cual entraba en un conflicto insoluble con el proyecto modernizador de la elite ilustrada decimonónica que concebía la pluralidad cultural como una amenaza para el desarrollo de la nación. De este modo, así como el romántico ideal del calavera no es compatible con el orden portaliano, la cuestión racial-étnica no admite ser conciliada con el ideal de una identidad nacional homogénea. Como ya se podrá advertir, a diferencia de la trama romancesca de *Martín Rivas* en donde se conciliaban alegóricamente las dos almas que pugnaban al interior de la oligarquía, en estos relatos no existe consenso o transacción posible entre los deseos de los héroes y el mundo que se encarga de eliminarlos para así restaurar su legalidad. Y es que, como intuyera Nietzsche (1998), lo trágico excluye la dialéctica; su naturaleza estriba justamente en la imposibilidad de conciliar. Desde esta perspectiva, resulta posible apreciar una relación de simetría negativa que se teje entre *Martín Rivas* y estas otras importantes novelas del periodo. Así, mientras Martín se nos presenta como el dorado anverso del proyecto de construcción nacional de las elites, Manríquez y Mariluán nos señalarían su oscuro contrasello¹¹³. Se trata, como veremos, del cenit y el nadir de una misma historia que tiene como héroe y protagonista a Chile en su primer tiempo de vida republicana.

¹¹³ Esta relación resulta visible ya en la divulgación y recepción de ambas novelas. En efecto, *Mariluán*, al igual que *Martín Rivas*, verá la luz en el formato de folletín en *La voz de Chile* durante el año 1862. Sin embargo, el éxito arrasador de *Martín Rivas*, hará que *Mariluán* pase completamente desapercibida. Por su parte, *El Ideal...* se publicará el año siguiente en las páginas del mismo periódico, con elevadas expectativas de parte del escritor. A través de una de sus cartas a su amigo José Antonio Donoso, sabemos que a raíz del éxito de *Martín Rivas* Blest Gana había llegado a ambicionar ser leído fuera del país y esperaba que *El Ideal...* fuera el trampolín para lograr este objetivo: “busco lectores —escribía a Donoso en 1863— y aspiro a que mis novelas salven los límites de la patria y hagan conocer mi nombre en el resto de América” (Blest Gana, 1991:51). No obstante, la novela no llegó a alcanzar la misma resonancia de su predecesora, según señala Hernán Poblete (1995:153), debido a que por los días en que se daban a conocer sus últimas entregas tuvo lugar el fatídico incendio de la Iglesia de la Compañía, “trágico acontecimiento que no dejó tiempo ni oportunidad para celebrar hazañas literarias”.

1.4.1. Mariluán: La tragedia del otro

“...se trata del triunfo de la civilización sobre la barbarie, de la humanidad sobre la bestialidad”

El Mercurio de Valparaíso, 5 de julio de 1858

Durante el mismo año y en las páginas del mismo periódico donde viera la luz *Martín Rivas*, Blest Gana publicó *Mariluán*, una novela que en su momento pasó más bien desapercibida y que tan solo hace algunas décadas ha comenzado a recibir una debida atención por parte de la crítica¹¹⁴. Así, por ejemplo, retomando las ideas de Doris Sommer, Amado Láscaz (2003: 26) ha observado en esta novela el reverso exacto de *Martín Rivas*, llegando a calificar a *Mariluán* como nuestro “antiromance fundacional”. Y, en efecto, esta relación de simetría negativa se deduce ya a partir del conflicto que Blest Gana aborda en *Mariluán*, nada menos que el conflicto chileno-mapuche que estalló en la frontera durante la década de 1860, una coyuntura abrumadoramente actual (entonces y todavía) que ciertamente ponía en cuestión la meta de consolidación, armonía y unidad nacional alegorizada en la novela más conocida del escritor. Y es que si mientras en la capital, al menos en la capital novelada en *Martín Rivas*, liberales y conservadores celebraban sus patrióticas bodas, simultáneamente, la guerra sostenida por el Estado chileno en la frontera de la Araucanía era una señal inequívoca de que no podía haber *romance* entre chilenos y mapuches.

Parece claro que *Mariluán* es el ícono de una alteridad mucho más profunda frente a la cual la solución edificante del romance, tendente a la *conciliación*, la homogeneización, la regularización de diferencias, resultaba impugnada de antemano. Por lo demás, la conflictiva integración de los territorios mapuches a la nación chilena, se corresponde con

¹¹⁴ Particularmente, a partir del estudio de John S. Ballard (1981), pertinentemente titulado “Mariluán: la novela olvidada del ciclo nacional de Alberto Blest Gana”. Siguiendo esta tarea reivindicatoria y de redescubrimiento, Gilberto Triviños (2004), Ximena Troncoso (2003), Amado Láscaz (2000, 2003) y Álvaro Kaempfer (2006) han estudiado la novela resaltando su problemática inserción dentro del ciclo blestganiano, en particular, y también en el contexto general de las narrativas fundacionales latinoamericanas, las cuales, como se ha dicho, proyectaban un imaginario de la nación, en y a través de la literatura, que apuntaba a una consolidación conciliadora y unificadora de las naciones modernas, por cuanto debían hacerse cargo del sometimiento y apropiación de las diferencias políticas, sociales y también étnicas que contravenían ese ideal.

la problemática inserción del mapuche en los marcos del entramado histórico y cultural trazado por el proyecto de construcción de la nacionalidad chilena en el siglo XIX. De ahí que pueda afirmarse que con su determinación de novelar el conflicto de la Araucanía Blest Gana se puso en una encrucijada. Y es que si, por un lado, sus novelas formaban parte de la red simbólica que debía direccionar el horizonte de la modernidad deseada por las elites, por otra parte, la figura del mapuche se presentaba como una anomalía que se resistía a ser absorbida por la romántica trama que, se suponía, protagonizaba la nación chilena. No obstante, para aquellos que, como nuestro novelista, se dedicaron a tejer el entramado del imaginario histórico nacional, siguiendo para ello las pautas dictadas por el discurso del liberalismo romántico y civilizador importado del viejo continente, resultaba inevitable tropezar con ciertos nudos extraños que no se dejaban atar fácilmente al gran relato del progreso —aquel moderno y enorme romance de la historia universal—, y que antes bien amenazaban con hacer que la historia así figurada perdiera su sentido.

Justamente, Blest Gana recogerá un apretado nudo de la historia chilena (un nudo que aun hoy en día no se ha podido desatar) y, al hacerlo, deberá asumir la tarea de someter aquella irregularidad, justamente, representándola en una de sus novelas. La tarea no era sencilla. Y es que, a diferencia de los caracteres familiares que poblaban las páginas de *Martín Rivas*, aquí se trataba de representar lo otro, concretamente “lo Otro de la razón y del orden burgués” que, según Lionel Gossman (1986)¹¹⁵, envolvía una amenaza y, al mismo tiempo, un desafío para los tejedores de la historia en el siglo XIX, tanto historiadores como escritores de ficción. Representar al mapuche y, en consecuencia, normalizarlo integrando su alteridad dentro del gran relato del progreso, significaba domesticar la *barbarie*, aquella barbarie que, como apuntaba Julio Ramos a propósito del *Facundo* de Sarmiento, “es lo otro de la representación, es el exterior temido del

¹¹⁵ De acuerdo con Gossman, en la historiografía romántica, la naturaleza, el Oriente, la mujer, el pueblo, y el pasado oculto mismo, en bruto o desprovisto de elaboración narrativa, corresponden a aquellas figuraciones de lo Otro. “Esto quiere decir —dice Gossman— no sólo de lo primitivo y extraño, sino de la particularidad histórica, del evento o fenómeno discontinuo en su singularidad única e intraducible, la energía profunda de la “vida” que ningún concepto puede aprehender”. Asimismo, agrega este autor, “la ambición de traducirlo, representarlo, definir su significado, para así, de algún modo, domesticarlo y apropiárselo, puede ser pensada como la condición de posibilidad para la empresa historiográfica romántica”. En este sentido, la figura del mapuche se presenta como aquel “otro” irreductible a los continuos y ordenados patrones representativos que compartieron tanto la novela fundacional como la historiografía nacional, ambos discursos edificados a partir de los modelos narrativos europeos de inspiración romántica.

discurso” (2003:51)¹¹⁶ . En efecto, parafraseando a Gossman, podría decirse que si lo que pretendía el programa novelesco blestganiano era impulsar y consolidar el orden social republicano a través del discurso literario, para ello resultaba imprescindible que las aparentes discontinuidades y rupturas que emanaban de la realidad chilena pudieran mostrarse como resueltas en la continuidad “superior” del progreso. Justamente, representar la barbarie —esa alteridad perturbadora— significaba, en última instancia, someterla, apropiándosela como parte de ese sentido mayor.

Pero no hay que olvidar que estamos, justamente, en un contexto en que la apropiación retórica del mapuche corre paralelamente a su coacción en la práctica. En efecto, la aparición de *Mariluán* coincide con un debate que hacia 1862 concitaba el público interés de los chilenos. Como se dijo, fue en este periodo cuando se inició oficialmente la llamada “Pacificación de la Araucanía”, eufemismo con que tradicionalmente se ha designado a la operación militar dirigida por el Estado chileno con objeto de desalojar, mediante el empleo de la fuerza y la violencia, a la población indígena de sus territorios ancestrales ubicados al Sur del Bio-Bio. Como se sabe, esta guerra de conquista y colonización interior, que el Estado emprendió tanto por razones económicas como por motivos de interés geopolítico¹¹⁷, tuvo como consecuencia la expropiación de los

¹¹⁶ Por cierto que el lugar de lo otro que en el *Facundo* era ocupado por la barbarie de la pampa y del mundo gaucho, en *Mariluán* será ocupado por la barbarie de la frontera y del pueblo mapuche con una similar carga ambivalente de rechazo y admiración.

¹¹⁷ Este proceso (nada de pacífico) que se inicia en 1860 y finaliza en 1883 con la derrota de los mapuches, puede definirse como una expansión de la frontera interior chilena por la vía armada. Sin embargo, como señala Luis Vitale (1975), la penetración del Estado chileno en la Araucanía fue un proceso que se puso silenciosamente en marcha en las décadas precedentes. Según nos cuenta este historiador, en 1819, al poco tiempo de declarada la independencia, Bernardo O’Higgins se definía ante los mapuches como “el jefe de un pueblo libre y soberano, que reconoce vuestra independencia, y está pronto a ratificar este reconocimiento por un acto público y solemne, firmando al mismo tiempo la gran Carta de nuestra alianza para presentarla al mundo como el muro inexpugnable de la libertad de nuestros Estados”. Más tarde, un decreto ley de 1823 estableció que “lo actual poseído, según lei, por los indígenas, se le declare en perpetua i segura propiedad”. Manteniendo esta diplomacia, en 1825 bajo el gobierno de Ramón Freire se celebrará el Parlamento de Tapihue que ratificará el río Bio-bío como la frontera entre ambos pueblos, justamente, el límite heredado de la colonia (emanado del Parlamento de Quillen, celebrado en las márgenes del río del mismo nombre el 6 de enero de 1641) . No obstante, según Vitale, durante el gobierno de Manuel Montt se dará inicio a “un acoso informal” a los mapuches (que ya prefiguraba de algún modo la futura ocupación), mediante el envío de una serie de individuos con la misión de intervenir en la frontera mapuch y forzar a los residentes a vender sus tierras. Había, por lo demás, una relación directamente proporcional entre la necesidad de acabar con la posesión colectiva de la tierra y la implantación de la pequeña propiedad privada. A propósito de esto, en una nota de 1854 citada por Vitale, el Intendente nombrado por el gobierno chileno en Arauco se mostraba “convencido que la comunidad de bienes es lo que constituye en gran parte la barbarie de aquellas gentes y si

terrenos mapuches sobre los cuales se constituyó la gran propiedad latifundista en el sur de Chile.

Es suficientemente sabido que la ocupación de la Araucanía fue acompañada de una muy bien orquestada propaganda mediática a través de los periódicos *El Ferrocarril* de Santiago y, sobre todo, de *El Mercurio de Valparaíso*. Con el propósito de justificar la invasión frente a la opinión pública, este último periódico, el más eufórico promotor de la guerra en Arauco, publicó editoriales en donde se afirmaba, por ejemplo, que “los hombres no nacieron para vivir inútilmente y como los animales selváticos, sin provecho del género humano y una asociación de bárbaros, tan bárbaros como los pampas o los araucanos, no es más que una horda de fieras que es urgente encadenar o destruir en el interés de la Humanidad y en bien de la civilización” (Pinto, 2000: 132). La barbarie y el salvajismo del mapuche eran, pues, los atributos enfatizados, en base a los cuales se legitimaba la necesidad de arrebatarse “la parte más bella y fértil de nuestro territorio” que debía ser entregada a grandes propietarios agrícolas o bien a colonos chilenos y extranjeros que la hicieran productiva, desde un punto de vista económico capitalista. Junto con ello, la lucha contra la barbarie también validaba la agresión hacia los indígenas. En el citado periódico se alude con insistencia a la condición de raza inferior de los mapuches, justamente, por resistirse a toda tentativa de ser educados y atraídos pacíficamente por los beneficios de la vida social ilustrada: “no sólo se oponen a la civilización, por la fuerza de sus pasiones y costumbres materiales con que están brutalmente halagados, sino por sus ideas morales que tienen bastante malicia y cavilosa para discernir” (Bengoa, 2000: 178).

El anti-indigenismo nace, entonces, como parte central de una estrategia comunicacional destinada a implantar una “ideología de la ocupación” en la opinión pública nacional (Pinto, 2002: 331). Dicha estrategia respondía, a su vez, al natural rechazo que encontraba la guerra entre los propios chilenos. Para una población educada en una sensibilidad patriótica que veía en el mapuche un símbolo del discurso independentista y de

se obtiene la divisibilidad perfecta de la propiedad entre ellos, puede decirse que se ha fijado lo principal para la reducción y civilización del territorio araucano”. Valga indicar, además, que este acoso informal llevó a los mapuches a participar en los alzamientos nacionales de 1851 y 1859 que fueron instigados por las provincias del norte y el sur agobiadas por el centralismo de la capital.

la resistencia al coloniaje español, no era sencillo aceptar la agresión estatal en contra de aquellos que, en el imaginario nacional, representaban la quintaesencia de la chilenidad y los valores patrios. Sin embargo, en las páginas de los periódicos se fustigaba el presente de los mapuches como la incongruente persistencia de un mundo salvaje y anacrónico que se obstinaba a integrarse a los avances de la civilización. Estamos ante un prístino testimonio de aquel “extraño traumatismo cultural” que, a juicio de José Bengoa, caracterizaría el modo en que la República chilena se sitúa frente a su pasado y a su origen étnico. Así, mientras en el discurso patriótico se muestra a los mapuches “como partes de la constitución heroica de la nación” —como queda bien testimoniado tanto en la más cercana señalética de avenida como en ciertos nombres reservados al patrimonio estatal, especialmente castrense— en la práctica “se los combate como rémora pernicioso del pasado, como expresión viva de la barbarie” (Bengoa, 2000: 139)

¿Era posible que los mapuches, conservando su ancestral aureola épica, su amor por la libertad y su vocación independentista, pudieran también plegarse a las bondades de la civilización y de la vida social ilustrada? Esta parece haber sido la premisa que Blest Gana buscará confirmar o refutar en *Marilúan*, como una hipótesis al estilo de la novela naturalista. Hemos dicho ya que el primer novelista de Chile puede ser calificado como el gran mediador, aquel que con sus obras logró mediar entre liberales y conservadores, entre elite y grupos medios, entre la lectura femenina folletinesca y la lectura masculina erudita, entre el discurso histórico y el literario, entre el romanticismo y el realismo. No hay que olvidar, por lo demás, que Blest Gana desempeñó el rol de mediador entre un Chile “original” y su traducción, vale decir, entre la realidad y su representación. De ahí el enorme interés que suscita una novela como *Marilúan*. Se trataba ahora de mediar explícitamente entre los polos de la civilización y la barbarie, y para Blest Gana esa posibilidad de mediación descansaba en el descubrimiento de algún lazo oculto que hiciera factible anudar lo salvaje y autóctono con el programa ilustrado y modernizador regido por el modelo europeo que impulsaban las elites criollas.

Blest Gana hace frente al problema y propone a Fermín Marilúan como tentativa de solución. Mapuche *sui generis*, hijo y nieto de caciques, educado como chileno distinguido

en el Liceo de Chile para posteriormente convertirse en militar al servicio de la bandera chilena; “indio pulido por la civilización”, nos dice el narrador, sujeto aculturizado, en rigor, que se ha “recontrado” con su cultura de origen gracias a la mediación de sus fervorosas lecturas de *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Justamente, este héroe híbrido, capaz de participar de dos culturas, fue escogido por Blest Gana para desempeñar la función de mediar entre los intereses opuestos de la nación chilena y el pueblo mapuche y entre las cualidades opuestas de la civilización y la barbarie¹¹⁸.

Detengámonos un instante en la singular figura de Mariluán. Entre los antecedentes biográficos que el narrador nos entrega sobre su héroe novelesco, encontramos un significativo comentario sobre su padre, Francisco Mariluán, quien “era uno de los más formidables enemigos de los chilenos fronterizos por los años de 1820 a 1825”. Agrega el narrador:

Hacia esta época el jefe de la frontera logró llamarle a parlamento y ajustar con él un amistoso convenio de alianza que aseguró al cacique el grado de sargento mayor de ejército y un sueldo mensual como gobernador del *buthalmapu* de los llanos. En prenda de fidelidad, dio Mariluán en rehenes a su hijo Fermín, que fue educado en el Liceo de Chile y destinado después al servicio militar (Blest Gana, 2005: 6)

Sabemos que Francisco Mariluán fue un destacado lonko mapuche que participó activamente al lado de los españoles en la guerra a muerte. Vicuña Mackenna (1868: 11) lo describía como “un cacique bravo [...] esforzadísimo en los combates pero salvaje i perverso como todos los de su raza, que nos hizo una guerra cruda de diez años”. Valga indicar que aquí no está hablando el historiador, sino el diputado liberal que en 1868

¹¹⁸ Son varias las transacciones que propone esta novela de Blest Gana. Recordemos que Mariluán no solo se reencuentra con su origen étnico y descubre el pasado heroico del pueblo mapuche a través del poema de Ercilla, es decir, desde la elaboración del retrato del mapuche en manos de un occidental; además, el héroe proyecta el futuro de su pueblo en base al discurso civilizador ilustrado eurocéntrico que preconizaba la élite liberal chilena, no obstante, le añadirá un importante matiz. Al desmentir la presunta barbarie del mapuche, Mariluán le otorgará carta de ciudadanía a su pueblo dentro de la comunidad humana y, por ende, dentro de la Historia. Diríase, de hecho, que la misma condición “occidentalizada” de su héroe indígena le permitirá fungir como mediador entre el propio Blest Gana y la realidad sociohistórica no escrita del pueblo mapuche, con objeto de reducirla a la forma de un entramado novelesco que pretende ser, al mismo tiempo, un documento de la realidad sociohistórica chilena.

tomaba la palabra en el contexto de un debate parlamentario sobre “la cuestión de Arauco”¹¹⁹. En esta exposición, descarnadamente racista, el honorable echará mano de sus conocimientos históricos para refutar uno por uno todos los argumentos que harían suponer que los mapuches podrían acogerse de buena gana a las bondades de la civilización¹²⁰. Cuando toca el turno al tema de la ilustración de los indios, el diputado por Valdivia sacará a colación el caso de Francisco Mariluán y, de paso, nos entregará un importante dato. Dice Vicuña que cuando Francisco Mariluán se vio perdido “nos entregó un hijo en rehenes”. Sin embargo, agrega, “fué para entregarnos un traidor. Educado a costa de la república, el alferez Fermín Mariluan, apenas tuvo una espada en la mano, fué a entregarla a los de su raza, abandonando ingrato sus banderas” (Íbid.).

Todo parece indicar que la historia de Fermín Mariluán —mapuche converso, que empleó los trucos de la ilustración a favor de su etnia de origen y en contra de la República que lo formó y civilizó— era materia bien conocida entre los miembros de la elite política e intelectual de la época. Si se trata o no de una deformación legendaria del personaje histórico auténtico, no es una cuestión que nos interese resolver aquí¹²¹. Más importante nos parece destacar la premisa que pretende ilustrar Vicuña Mackenna con su alusión a Mariluán, premisa que da cuenta de la forma en que una eventual integración de los indígenas era evaluada por la clase dominante. Dicha premisa es la siguiente: La tarea

¹¹⁹ En agosto de 1868 “la cuestión de Arauco” fue discutida en la Cámara de Diputados, a la sazón, presidida por Miguel Luís Amunátegui, estando presentes los diputados Benjamín Vicuña Mackenna, Manuel Antonio Matta, Pedro León Gallo, José Victorino Lastarria y Justo Arteaga Alamparte, todos ellos parlamentarios radicales y liberales. El debate giró en torno al proyecto de ley presentado por el gobierno José Joaquín Pérez concerniente al aumento de tropas del ejército en la frontera araucana y al financiamiento de las operaciones militares para llevar a cabo la ocupación de dichos territorios (Casanueva, 2002: 309)

¹²⁰ Según Vicuña Mackenna, los mapuches, “súbditos del rei de España” que combatieron “por ese mismo rei que los había subyugado”, habrían sido los más implacables enemigos de nuestra independencia. Asimismo, agrega el historiador, el indio “no es sino un bruto indomable, enemigo de la civilización porque solo adora los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición i todo ese conjunto de abominaciones que constituye la vida del salvaje” (1868:7). Para Vicuña Mackenna los rasgos físicos del mapuche serían señas claras de su inferioridad: “el rostro aplastado, la nariz roma i la frente deprimida, signos de la barbarie i ferocidad innatas del auca” (1868:14). En cuanto a la posibilidad de que el mapuche se someta a la ley de la civilización, Vicuña concluye en tono sentencioso: “Se invoca la civilización a favor del indio i ¿qué le debe nuestro progreso, la civilización misma? Nada, a no ser el contajio de la barbarie” (Íbid.)

¹²¹ En la breve reseña de la vida de Fermín Mariluán que nos entrega José Bengoa, no se nos dice nada que haga pensar que el alferez haya abandonado “ingrato sus banderas”. Dice Bengoa (2000:86): “Heredó [el cacicazgo de Francisco Mariluán] Fermín Mariluán, que había llegado a ser oficial de caballería del ejército chileno y luchó en la guerra contra la Federación Perú-Boliviana. Por sus conocimientos de español, lectura y escritura tuvo un puesto en la delegación de Nacimiento, que compartía con el manejo de su cacicazgo. El odio familiar con los Colipíes de Purén lo llevará a la muerte en 1850”.

civilizadora no se cumpliría en el caso de los mapuches puesto que, como afirma el diputado-historiador, la enseñanza no ha sido hecha para el cerebro del araucano. Por lo demás, según Vicuña Mackenna (1868:7), la historia habría demostrado que el indio "no era sino un bruto indomable, enemigo de la civilización". Desde esta perspectiva, si se tomaba el riesgo de educar al mapuche, como habría sido el caso de Fermín Mariluán, su naturaleza salvaje y bárbara inevitablemente lo llevaría a inclinarse por la deslealtad y la traición hacia la República que lo ilustró. "Hacer del indio un hombre leal es, a la verdad, hacer un imposible", concluye Vicuña (1868:12).

A partir de este razonamiento se deduce que el principal propósito de la tarea civilizadora debía ser el de producir sujetos leales (funcionales) al Estado-nación republicano, desde una óptica integracionista que concibe la educación como una herramienta de asimilación cultural que necesariamente debe eliminar las particularidades de los sujetos. En este sentido, para el mapuche ser civilizado y, por ende, ser leal significaba asumir irrestrictamente la condición de ciudadano chileno proclamada por O'Higgins. Pero eso significaba, a su vez, integrarse a una nación que establecía sus parámetros de unidad a partir de un carácter étnico-cultural en común, justamente, el tipo de unidad que la diversidad del indio desmentía. Civilizar era, entonces, homogeneizar¹²². Y esa pretendida homogeneidad era lo que verdaderamente traicionaba la presencia del mapuche, el otro que se enseñoreaba al sur de la frontera del Bío-Bío.

Teniendo presente lo anterior, es interesante que en su novela *Blest Gana* tome el caso del alférez Fermín Mariluán para poner a prueba una alternativa de integración que, en principio, contraría los juicios de Vicuña Mackenna, al menos en lo que concierne a su héroe novelesco. Y es que si el diputado e historiador señalaba que la civilización no ha hecho penetrar uno solo de sus rayos en "la cabeza aplastada del araucano", *Blest Gana* nos presentará a Mariluán como un verdadero prodigio de la educación republicana que, tras concluir su proceso de aprendizaje, decide, en un gesto presentado en armonía con su

¹²² Esta homogeneización afecta también las narrativas históricas y literarias nacionales en cuanto en ellas se tiende también a encubrir las diferencias sociales existentes en nuestra sociedad. Sobre este tema nos referiremos más adelante cuando analicemos la representación de las figuras del roto y el marginal en *Durante la Reconquista* y *El loco Estero*, respectivamente.

ideario liberal, desertar del ejército chileno y transformarse en el héroe civilizador, una suerte de Prometeo de la Araucanía, que retorna con los suyos para compartir con ellos los dones de la modernidad y así convertirlos. Por otra parte, si bien es cierto que el escritor construye su argumento basándose en la figura del indio “educado a costa de la República” no acusará —al menos no directamente— a su Mariluán de haber cometido un delito de lesa patria. Por el contrario, las acciones del héroe son legitimadas por el narrador quien señala que “el sol fecundo de la civilización había hecho germinar en el pecho de Mariluán la simiente de una noble esperanza” (Blest Gana, 2005:117). El carácter noble de esta esperanza se relaciona con el ideario civilizador e ilustrado que la sostiene. En efecto, Mariluán lidera una empresa civilizadora que aspiraba a “regenerar a su raza por medio del trabajo y la honradez”. El alférez estaba convencido de poder desmentir la barbarie del indio pues para él el ancestral espíritu libertario de los mapuches era ya un indicio irrefutable de su potencial innato para integrarse a la marcha progresiva de la civilización. En suma, Mariluán tenía la convicción de que “el pueblo que posee tan incontrastable amor a la independencia y a la libertad, no podía dejar de poseer también dotes intelectuales relevantes y fáciles de cultivar”. En definitiva, para el héroe blestganiano un pueblo tan noble para defender su independencia no podía ser “una raza de salvajes incapaces de perfeccionamiento moral” (Ibíd.:112).

Asimismo, junto con proponerse llevar la civilización a los suyos, Mariluán liderará una rebelión que tiene por objetivo reparar los vejámenes y despojos sufridos por los mapuches de parte de chilenos inescrupulosos. Todavía más: su sueño civilizador contempla lograr la unidad de las diversas tribus de Arauco para así conseguir la independencia del pueblo mapuche. Así lo proclama Mariluán ante el consejo de caciques que él mismo convoca y que ratifican su liderazgo adhiriendo a su proyecto emancipador:

Tenemos derecho de conservar nuestro territorio y el sagrado deber de combatir por la defensa de nuestras familias[...] El fin a que aspiro llegar es el siguiente: que el Gobierno de Chile reglamente la internación de sus súbditos en el territorio de nuestros padres; que las autoridades nos presten su amparo, comprometiéndonos nosotros a respetarlas; que nuestros hermanos sean devueltos a sus hogares, y que se nombren tribunales que oigan los

reclamos que tenéis que hacer contra los que os han despojado de vuestras tierras (Blest Gana, 2005:49-50)

Como puede apreciarse, el pliego de peticiones incluye el canje e intercambio de prisioneros, la exigencia de reparación mediante una legislación que reivindique la frontera y cautele los derechos de los mapuches sobre sus territorios y, finalmente, el reconocimiento de la autonomía e independencia del pueblo mapuche. Para Mariluán, y también para el narrador, se trata de una rebelión justificada que, por lo demás, está en completa sintonía con los principios basales del liberalismo que proclamaba la autodeterminación de los pueblos y la legitimidad de la emancipación humana respecto de estructuras autoritarias. Por otra parte, el interlocutor de este petitorio era una nación que, como la chilena, se supone que honraba los ideales de la civilización y la libertad. Una nación que, por su experiencia reciente en la guerra frente a España, sabía perfectamente que la libertad es algo que se conquista legítimamente a través de la lucha y la rebelión. Esta es, justamente, la reflexión a la que arribó Mariluán, una reflexión, dice el narrador, “madurada por el estudio y el amor a las grandes acciones”, y que tenía por objetivo final “la fraternidad con los antiguos enemigos, después de conquistar la igualdad de derechos para sus hermanos oprimidos” (Blest Gana, 2005:117).

De modo que el proyecto encabezado por Fermín Mariluán aspiraba a civilizar al pueblo mapuche con objeto de conseguir su independencia de la República de Chile, empleando para ello el recurso a la fuerza pero entendido como la necesaria antesala para avanzar hacia una solución diplomática *civilizada*. Como señala el narrador, el plan del joven caudillo contemplaba darle “cohesión a las diseminadas tribus que pueblan el territorio araucano; fomentar la fraternidad, que solo puede hallar su origen en la unión; alentar el espíritu de independencia, y aprovechar el valor indomable de los indígenas, enseñándoles los adelantos guerreros de la civilización, para alcanzar una victoria que pusiese a los araucanos en aptitud de ajustar un tratado ventajoso con el gobierno de Chile” (Blest Gana, 2005: 144). Lo que resulta crucial sobre el proyecto de Mariluán es que, de concretarse una victoria militar de los mapuches, esta acabaría por redefinir la frontera de la Araucanía “como un espacio de convivencia entre dos proyectos nacionales” (Kaempfer,

2006:102). Desde esta perspectiva, el objetivo trazado por este singular héroe blestganiano estaría prefigurando lo que hoy llamaríamos la construcción de un Estado plurinacional. Paradójicamente, como puede apreciarse, la aventura separatista del héroe novelesco —que Vicuña Mackenna no vacilaría en calificar como una barbárica deslealtad del salvaje—, en rigor, no se opondría tanto a la idea de civilización —al menos no en su acepción general referida al avance de la humanidad en el orden intelectual, moral, social, etcétera— como a los conceptos restringidos de ciudadanía y nacionalidad defendidos por la elite política e ilustrada chilena. Nos referimos a la ecuación establecida por el Estado chileno entre nacionalidad y ciudadanía que, a su vez, se edifica sobre una concepción de igualdad que connota homogeneidad e identidad¹²³. Justamente, la rebelión separatista de Mariluán desafía dicha ecuación al desnudar la diversidad cultural de base étnica existente dentro de un mismo territorio nacional. Con ello quedan al descubierto las contradicciones entre la nación legal (o imaginada) y la nación real. Sin embargo, como se aprecia al atender al debate generado por “la cuestión de Arauco”, durante el siglo XIX la clase dirigente se empeñó en imponer la idea de una identidad nacional sobre el convencimiento de que formamos parte de una sola comunidad cultural. De este modo, como diría Gabriel Salazar (1985:11), la nación quedó definida como una “identidad socio-espiritual congregada por la existencia de un sentimiento de homogeneización interna: el de patria”. Se trata, sin embargo, de la patria entendida como una comunidad absoluta que las comunidades reales debían reflejar. La nación queda así construida sobre la negación de sí misma en la medida en que se niega a reconocer la realidad de su propia diversidad interna, tanto étnica, cultural como lingüística.

¹²³ El moderno Estado se sustenta en la idea de ciudadanía universal proclamada por el liberalismo. Señala José Bengoa (1996: 114) que en casi todas las nuevas naciones latinoamericanas esta noción se manifestó en leyes que “establecieron la supresión del régimen de castas y la igualdad de todos los habitantes ante la ley”. Sin embargo, la idea de ciudadanía universal como “igualdad ante la ley” pronto se desplazará hacia una concepción de igualdad fundada en la homogeneidad interna de la nación que percibía en la pluralidad étnica-cultural y regional un obstáculo para el desarrollo del Estado. De ahí la necesidad de unificar a sus miembros en torno a las mismas tradiciones, valores culturales y creencias (Subercaseaux 2002: 31). Sin embargo, como señala François Guizot, se produciría una problemática relación entre el discurso liberal y la idea de nación: “La civilización moderna refleja la fuerza de dos impulsos distintos, uno nacional y otro liberal. La construcción de la nación produce unidad, mientras que la lucha por la emancipación humana es la causa del crecimiento de la libertad” (cit. en Merquior, 1995: 79)

Paradójicamente, el conflicto entre el Estado de Chile y el pueblo mapuche que, hacia 1860, era interpretado como el enfrentamiento entre civilización y barbarie, es reinterpretado en el proyecto de Mariluán como una lucha entre un impulso centrípeto-nacional, como fundamento de una identidad homogénea o chilenidad, y otro centrífugo-plurinacional que aspira, no obstante, a alcanzar un equilibrio entre dos colectivos distintos. En otras palabras, el proyecto civilizador encabezado por Mariluán reivindicaba el derecho del pueblo mapuche de desarrollarse conforme a sus particularidades y diferencias, apostando también a una concepción de igualdad que solo podía surgir del reconocimiento de la mutua soberanía de chilenos y mapuches sobre sus respectivos territorios, vale decir, del reconocimiento de que el otro es igual no sólo en abstracto, sino que lo es en cuanto se lo acepta y respeta en su especificidad. Se trataba, como se ve, de reconocer y regularizar racionalmente lo que Chile efectivamente era (y todavía es). Desde esta perspectiva, la rebelión de Mariluán podría calificarse de bárbara, pero solo si por barbarie entendemos aquello que efectivamente somos y no deseamos ser. En este sentido, su contrapartida, la civilización, se nos descubre como el atávico afán de pretender ser algo distinto a lo que somos.

Precisamente el reconocimiento de nuestra realidad nacional pluricultural, fruto de la ilustración del héroe, acabará revelándose como una transgresión al límite infranqueable que el mundo novelado por Blest Gana (como destilación del imaginario proyectado por la elite) opone a los legítimos deseos de Mariluán. En efecto, hacia el final de la novela veremos al héroe civilizador ciñéndose la máscara del héroe trágico, inocente y culpable al mismo tiempo, por cuanto su propia voluntad mediadora y pacificadora lo conduciría a estrellarse contra el límite del mundo, el mismo límite que determina su catástrofe y nuestro consiguiente desengaño.

En su estudio sobre la vida y obra de Blest Gana, Raúl Silva Castro lamentaba que en *Mariluán* el escritor hubiese cedido “al deseo de acumular efectos trágicos o sangrientos para producir en el lector impresiones de horror” (Silva Castro, 1955: 205). Ciertamente, no deja de resultar llamativo “el gran número de incidentes sangrientos, algunos sencillamente horripilantes” con los que el novelista da por concluida la aventura de

Mariluán, entre los que sobresalen el asesinato y posterior descuartizamiento del héroe en manos de Peuquilén, emblema del indio no tocado por la luz de la civilización. Es indudable que en *Mariluán* la multiplicación de escenas pavorosas, por lo exageradas y violentas, no hace sino elevar las cotas de tremendismo hacia niveles ciertamente inusitados para la novelística blestganiana. No obstante, este tremendismo es también el indicador de que el escritor tuvo que decantarse por resolver su intriga por la vía de recursos que, más que responder a la coherencia interna del relato, parecen haber sido impuestos arbitrariamente sobre la trama con objeto de lograr una finalidad requerida.

En efecto, la decapitación del héroe y el posterior espectáculo de su cabeza truncada —que, al ser observado por Rosa Tudela, la chilena enamorada de Mariluán, desencadenan la enajenación de la joven—, corresponden más bien a un desenlace impuesto por la moraleja que se pretende ilustrar a través la novela. Paradójicamente, se trata de un desenlace que contradice expresamente la opinión del narrador quien jamás deja de comulgar con los nobles planes de su héroe y aun se anticipa en excusar la presencia de Peuquilén entre las filas de Mariluán, pues, según afirma, las malas pasiones de este indio en particular no serían argumento válido “en contra de la posibilidad de morigerar los hábitos de los araucanos por medio de una bien calculada propaganda civilizadora” (Blest Gana, 2005:72)¹²⁴. Contraviniendo sus propios presupuestos, vemos que finalmente el

¹²⁴ Los juicios del narrador en torno a la figura de Peuquilén basculan entre la censura a su barbarie y sus esperanzas cifradas en el proyecto regenerador de Mariluán. Así, sostendrá que los móviles de este indio se explican por “el deseo del robo y algo de violento y salvaje que, por su impetuoso desarreglo, apenas nos atrevemos a designar con el nombre de amor” (Blest Gana, 2005:72). Según el narrador, la inclinación al robo y la rapiña, característica de los indios, “[a]caso hayan germinado [...] en esta raza indómita por la guerra de rapiña que los *civilizados* les han hecho desde la conquista; acaso ese desprecio a las leyes de la propiedad sea hijo también de su ignorancia y de su costumbre de mirar todo acto contra los de la frontera como un ardid guerrero permitido en la constante hostilidad que los divide de nosotros” (Id.). Sin embargo, concluye el narrador, esto no es argumento válido para descalificar la posibilidad de regeneración planteada por Mariluán: “Solo apuntamos estas ligerísimas excepciones para evitar que por la tenencia de Peuquilén se deduzcan consecuencias contra la elevación de miras que Mariluán manifestaba al consagrarse a la regeneración de su raza” (Blest Gana, 2005: 72-73). Algo distinto ocurriría con los deseos eróticos que Peuquilén proyecta sobre la figura de Rosa Tudela, pareja chilena de Mariluán. Justamente, la absoluta incapacidad de amar de Peuquilén, amar según los cánones civilizados, es un importante indicador que apunta a su futura intervención destructora del modelo de conciliación entre mapuches y chilenos encabezado por Mariluán. Y es que si en la lógica de los romances latinoamericanos decimonónicos, la mujer, como objeto de deseo, es la representante de la territorialidad, de la nación y de sus riquezas, la incapacidad de Peuquilén para “conquistar” y, por ende, obtener el amor de Rosa Tudela, puede leerse como una justificación tanto de la expropiación de los territorios mapuches como la negación de su soberanía de los indígenas sobre estos.

narrador empleará al mismo Peuquilén, ahora como decidida encarnación de un irreductible salvajismo mapuche, para descubrirnos la desconocida legalidad que, se supone, gobierna el mundo, aquel límite que la causa liderada por el héroe trágico había amenazado con forzar y que, en última instancia, se nos revela como el límite identitario sancionado por el protocolo cultural dictado por la elite gobernante de la época.

Por lo demás, no deja de resultar significativo que dicha legalidad sea restablecida, justamente, gracias al salvajismo desatado por Peuquilén. Lejos de tratarse de un personaje dramático logrado, la caracterización de este mapuche se corresponde más bien con el estereotipo del indio popularizado por la propaganda mediática de la época. Semejante a las bestias, con un “instinto de rapiña en grado superlativo” (Blest Gana, 2005:72), lascivo e incapaz de experimentar la “idílica aspiración del alma, mecida por las ideas civilizadas con respecto al amor” (Ibíd.:73), Peuquilén está muy lejos de asimilar el proyecto de Mariluán y acabará traicionándolo, traición y deslealtad que, según Vicuña Mackenna, no serían sino el tipo de abominaciones que constituyen la vida normal del salvaje. En rigor, dentro de la novela de Blest Gana Peuquilén funciona como una especie de *deus ex machina* que, al irrumpir como la encarnación de una otredad absoluta e incontrolable, precisamente, la imagen del indio proyectada por las elites, soluciona abruptamente el conflicto que suponía el singular proyecto civilizador y libertador de Mariluán, dejando planteada la relación entre chilenos y mapuches en términos de una rígida y absoluta oposición bien/mal. En el fondo, con el asesinato de Mariluán lo que se restituye es la noción de una identidad nacional cimentada desde una homogeneización excluyente e intolerante hacia la diversidad étnica. Desde esta perspectiva, la catástrofe en que concluyen los planes del héroe vendría a recordarnos que toda desobediencia a esta ley —que debe tenerse por ley natural— desembocaría indefectiblemente en el caos y en el sacrificio propiciatorio hasta que el orden se restablezca.

A la luz de su desenlace, los lectores de *Mariluán* podemos identificar con claridad dicha legalidad en el presupuesto de una identidad homogénea, hegemónica y sin fisuras, el mismo que el héroe transgrede con trágicas consecuencias, justamente, al hipotecar su “chilenidad” entregándose por entero a la regeneración y liberación de los mapuches. Al

inicio de la novela encontramos a Mariluán en lo alto de la rueda de la fortuna. Militar de probado valor y prestigio, combatiente en Lircay por el bando pelucón (es decir, colaborador en la instauración del orden sociopolítico fuerte, centralizador y ordenador que rige el país) enamorado de la bella Rosa Tudela, la chilena que correspondía a su amor, Mariluán “habitaba en el séptimo cielo de la humana dicha” (Blest Gana, 2005:8). El héroe gozaba, pues, de la seguridad que le otorgaba su completa integración a la nación chilena y, por ende, a la civilización. Desde esta perspectiva, su resolución de liderar la emancipación del pueblo mapuche lo llevará a ponerse en peligro al traspasar voluntariamente la frontera de la Araucanía. Vale decir, la frontera simbólica de aquella noción de identidad hegemónica que proyecta un ideal de nación a partir de la exclusión y ocultamiento de su componente mapuche; un componente no armónico y bárbaro, en definitiva.

Así también en la novela de Blest Gana la barbarie, que no es otra cosa que la pluralidad cultural, queda asociada con la dispersión de la identidad y la heterogeneidad, por donde se relacionaría, además, con la inseguridad y la anarquía. De ahí que el descuartizamiento de Mariluán adquiera un significado simbólico en más de un sentido. Primero, como expresión de este temor a experimentar una identidad desgarrada, el mismo que justifica la voluntad de unificar y homogeneizar, conformando así la nación como un todo coherente, libre de peculiaridades, discordancias y estridencias. Pero, asimismo, el cercenamiento de la cabeza de Mariluán —desenlace que, como han indicado algunos críticos (Láscar, 2003; Kaempfer, 2006) aparecía ya prefigurado por su condición de héroe fronterizo, ser híbrido, bicultural, dislocado, que intentará mediar entre ambos mundos y acabará perteneciendo a ninguno— supone degollar para siempre la capacidad de autodeterminación del pueblo mapuche, es decir, su capacidad de darse a sí mismo el régimen que mejor cuadre a su dignidad y soberanía, a través de un líder que pudiera encabezar un proyecto destinado a solucionar su atávico conflicto con el Estado-Nación chileno.

Lo cierto es que la muerte de Mariluán cancela la posibilidad de mediación entre ambas culturas y, por ende, sepulta el “porvenir de paz y civilización” que el héroe divisaba tras el éxito de su empresa. Superado este intento de conciliación, se conservarán dos

términos contradictorios — el chileno y el otro, el civilizado y el salvaje, el que pertenece a la historia y el que queda al margen— y, en consecuencia, el conflicto será inevitable. Curiosamente, el desengaño que nos impone la tragedia de Mariluán irradia la paradoja del propio Estado chileno que, pese a invocar en su favor la ley de la civilización, debió emplear recursos bárbaros para imponerse en la Araucanía. Esto es, precisamente, lo que concluía Vicuña Mackenna tras su alocución en el parlamento: “Ya ve, pues, su señoría que todo se ha ensayado para reducir la Araucanía por las vías de la paz, sin alcanzarse jamás otro resultado que dolorosos desengaños” (1868:12). No obstante, si no se reducía al indio por las vías de la paz, habría que hacerlo por las vías de la guerra. “Guerra de inhumanidad, guerra imprudente, guerra inmoral, que no da gloria a nuestras armas, provecho al Estado, ni prestigio a nuestro pabellón”, como denunciara el periódico capitalino *El Ferrocarril* (Bengoa, 2000:225). Una guerra de exterminio, en definitiva, que era también el límite del proceso civilizador. Haciéndose eco de esta contradicción, *El Mercurio de Valparaíso* proponía una curiosa solución:

Si somos civilizados, ¿cómo es posible que hagamos al araucano una guerra de salvajes? No hai que avanzar imprudentemente. Defiéndase el territorio adquirido, púeblesse de colonos y dejemos que la civilización se encargue por sí sola de lo demás. (Bengoa, 2000:225)

Dejar que la civilización se encargara por sí sola equivalía a dejar la resolución del conflicto en manos de la inexorable asimilación del mapuche a la nación chilena, una vez ganada su voluntad tras el escarmiento de la guerra. Y esto no era sino una suposición fundada sobre el convencimiento de que únicamente esta entidad sociocultural, la nación chilena como reflejo virtuoso de la civilización occidental, podía ofrecer las respuestas, y quienes se encontraran fuera de ella no podían sino aceptarlas. Hacia una solución igualmente taxativa nos conduciría la “ganancia en conciencia” que, según White, nos dejaría la tragedia, vale decir, el reconocimiento y la aceptación de aquello que es y que debe ser. Y, en nuestro caso, lo que es y que debe ser sería la nación chilena. O, más precisamente, la idea de nación homogénea que sustenta al proyecto cultural del Estado-Nación chileno. Tal es la “verdad” que se manifestaría epifánicamente tras la caída del héroe, como ley de la existencia humana o garantía del normal funcionamiento del mundo.

Tal es también la fórmula arquetípica de la tragedia que, de acuerdo con Frye, debiese dejar en el espectador la impresión de la supremacía de un poder impersonal y la subsecuente limitación de todo esfuerzo humano para enfrentarlo.

No obstante, al concluir la lectura de *Mariluán* nos parece imposible soslayar el hecho de que aquella legalidad restituida dista mucho de ser una ley natural. Se trata apenas de una construcción histórica de la idea de nación en Chile y, como tal, es susceptible de ser deconstruida. De ahí que, en última instancia, el trágico desenlace de *Mariluán* pueda interpretarse como una maniobra de ocultamiento de una realidad sociohistórica ciertamente más compleja y heterogénea que cuestionaba (y sigue cuestionando) la supuesta identidad maciza y segura de la nación chilena.

En efecto, el asesinato y decapitación del héroe en manos de Peuquilén entraña un ocultamiento en más de un sentido. En primer lugar, al atribuir al salvajismo mapuche la responsabilidad exclusiva sobre el fracaso de la empresa liderada por Mariluán, la novela de Blest Gana contribuye a ocultar y a olvidar el origen violento del poder hegemónico de la nación que se apropió de la Araucanía. Pero, además, al optar finalmente por preservar la dicotomía tajante chileno-civilizado/mapuche-bárbaro, en *Mariluán* el escritor acaba eludiendo el necesario enfrentamiento con aquella realidad de la que siempre se ha escapado, una realidad sin duda sospechada por Blest Gana y sus contertulios liberales que participaron en el debate mediático y parlamentario en torno a “la cuestión de Arauco”, y que, no obstante, se resistían a ver. Nos referimos a la realidad de la especificidad identitaria y el particularismo de la cultura mapuche con respecto al resto de la sociedad chilena. Pero a la larga Blest Gana no consigue apropiarse del indio más que como el emblema del otro, figura indomable, irreductible, oscura y centrífuga, aquel que con su presencia inoportuna hostiga la regularidad del entramado histórico y cultural del país urdido por el proyecto de la elite.

No nos resulta extraño, entonces, que la novela *Martín Rivas* prevaleciera por sobre el oscurecimiento de *Mariluán*, su reverso, que no en vano ha sido denominada la novela olvidada del ciclo blestganiano. Coincidentemente, sabemos que a lo largo del tiempo la

única alternativa para integrar al mapuche al curso de la historia nacional ha sido elidir su presencia o bien ocultarla bajo la alfombra de una identidad hegemónica. Se trata, por lo demás, de aquella misma alfombra tendida a los pies de Martín y Leonor, por donde les vimos avanzar resueltamente representando nuestro romance fundacional. Es probable que Blest Gana hubiese querido que aquella imagen repleta de sol, aquella que nos señalaba el mediodía histórico de la nación, fuese la definitiva. Sin embargo, *Mariluán* nos obliga a reconsiderar dicha imagen justamente en virtud de lo que ella nos oculta y, en consecuencia, nos obliga a replantearnos la validez del consenso nacional que se celebra en el exultante final de *Martín Rivas*. Vistas desde este nuevo ángulo, las bodas patrióticas se nos revelan como unas bodas farsescas por cuanto en ellas se hace patente la inadecuación del imaginario histórico articulado por la oligarquía nacional y el problemático contexto sociocultural y sociopolítico por el que atravesaba Chile hacia la década de 1860. Tal es el fondo oscurecido por la radiosa visión de mundo que es dramatizada en nuestro ‘romance fundacional’, la misma que se postulaba como imagen de lo real. Si bien, como hemos querido mostrar, la novelística de Blest Gana nos permite escudriñar dicho fondo oscuro desde donde se alzan las cabezas de aquellos actores que, como Mariluán, no tienen nada que celebrar.

1.4.2. El calavera frente al Orden.

“El amor es esencialmente republicano”

Abelardo Manríquez

Que Martín y el calavera son figuras heroicas que discurren en sentidos contrarios es algo que la crítica ha señalado en más de una ocasión. Así, por ejemplo, Jaime Concha (1980:115) observaba con agudeza que mientras *Martín Rivas* arranca en el medio mismo de la vida de un joven héroe pletórico de porvenir, *El ideal...* principia de manera casi póstuma, con un héroe que se despide de la vida en la primera página de la novela. Esta oposición es ratificada por los detalles cósmicos, cronológicos y espaciales que rodean la acción de ambas novelas. En efecto, justo al dar las doce del día, a principios del mes Julio de 1850 (mitad del año, mitad del siglo) comenzaba la aventura de Martín. Lo primero que

vemos es al joven provinciano ingresando al palacio de los Encina ubicado en el centro de Santiago, el centro social y político del país. El cenit del sol se corresponde aquí con el cenit vital del héroe que en la novela se coronará finalmente con el matrimonio anunciado en carta a su hermana a fines de Octubre de 1851 cuando ya se avizoraba el horizonte soleado del estío. El drástico contraste con el héroe calavera salta a la vista: Martín es el mediodía, Manríquez el ocaso. *El ideal...* arranca también a principios de Julio, ahora de 1837, no obstante aquí no se avizora otro horizonte más que el movimiento descendente de una vida moribunda. Apartado de la capital, el escenario en que se desarrollan los últimos acontecimientos de la vida de Manríquez aparece rodeado por el frío invernal, la oscuridad y el velo de la niebla¹²⁵. Lo cierto es que a través de su comienzo *in extremis* la novela nos alerta que, en adelante, hemos de perseguir el recorrido existencial de aquel joven cuya vida en plena declinación es lo primero que observamos, lo mismo que la muchedumbre de curiosos que ha venido a contemplar el espectáculo de su ejecución. Citamos a continuación el comienzo de la novela:

Un sentimiento de profunda simpatía nos han inspirado siempre estas palabras que pronunció un joven en la más solemne circunstancia de su vida:

—¡Adiós amor, única ambición de mi alma! [...]

Había junto al que las dijo unos banquillos en que, como él, esperaban la muerte algunos jóvenes [...] Un piquete de tropa, con fusil al hombro, aguardaba la señal de su jefe para consumir el sacrificio (Blest Gana, 1999: 35)

Según nos enteraremos más tarde, aquel joven que moría “en la flor de sus años” había sido condenado a la pena capital debido a su participación en el motín de Quillota y en el asesinato del ministro Diego Portales. Lo mismo que Rafael San Luis, el héroe de *El Ideal...* se ve implicado en un plan sedicioso que desemboca en su postrero sacrificio. No obstante, mientras que la muerte de San Luís puede leerse como un sacrificio propiciatorio

¹²⁵ “El cielo —escribe Blest Gana, citando a Vicuña Mackenna, al describirnos la atmósfera en que se desarrolló el motín que costaría la vida de su héroe novelesco—estaba encapotado, y al intenso hielo de una noche de junio se añadían esas nieblas húmedas de nuestras costas que duplican las tinieblas de la oscuridad” (Blest Gana, 1999: 598).

que favorece la conciliación novelesca de la vieja querrela entre liberales y conservadores, en *El Ideal...* el sacrificio de Manríquez tan solo servirá para recrudecer el orden patrocinado por Portales. En efecto, el riguroso y feroz castigo que las autoridades hicieran recaer sobre los amotinados de Quillota, entre los que Blest Gana incluye a su héroe novelesco, estaba destinado a aplacar el espíritu revolucionario desencadenado en el país durante los primeros años de la administración conservadora. Se precisaba, entonces, de un castigo ejemplar para el “barbárico” crimen del ministro, sublimado ahora a la categoría de héroe patrio, transformado en un mártir cuyo holocausto, en extremo oportuno, venía a ennoblecer y legitimar un régimen social y político que hasta entonces tambaleaba¹²⁶. Por cierto que la novela de Blest Gana no es indiferente a este escenario. Como advierte en su carta Felipe Solama, el entrañable amigo, compañero de calaveradas y, al cabo, defensor de Manríquez en el proceso llevado en su contra: “*¡Los tigres están sedientos de sangre y se figuran que, vertiéndola a torrentes, darán a su gobierno la autoridad que la opinión les niega!*” (Blest Gana, 1999: 607). En otra de las cartas que el joven abogado remite a su amigo en prisión, nos deja entrever el tenso y soterrado apoyo popular hacia la frustrada insurrección militar en contra del régimen conservador:

¡Ah, mi querido amigo, qué terrible es la reacción del miedo! ¡Portales es un semidiós, según todos aquí, y ustedes son sus verdugos! Todos, por supuesto, han ocultado los laureles con que pensaban coronar la victoria de ustedes! (Blest Gana, 1999: 602)

Por cierto que el motín de Quillota no fue un alzamiento aislado. Se trata, de hecho, del último de una serie de conatos de rebelión que se sucedieron sin interrupción desde que Portales asumiera en 1830 la dirección política y gubernativa del país. Por lo demás, el autoritarismo del ministro, que manejaba a su antojo y sin contrapeso los destinos de la nación, es denunciado enfáticamente por el narrador de la novela al describirlo como “un hombre a quien su propia audacia sirvió de escala para subir al poder, que hizo de su voluntad la ley de la República” (Blest Gana, 1999: 586). Asimismo, el narrador da cuenta

¹²⁶ “La glorificación de Portales —nos dice el historiador Sergio Villalobos (1989:14)— comenzó al día siguiente de su asesinato y fueron los círculos gubernativos y la aristocracia ligada al poder autoritario los que mantuvieron un culto sin réplica durante más de dos décadas [...] En el fondo, era la necesidad oficial de legitimar el uso aristocrático del poder haciéndolo derivar de un personaje famoso y admirado [...] El mismo sacrificio del ministro le engrandecía en el sentimiento común, entonces y también ahora, debido a la reacción natural frente a la muerte trágica de un estadista. Se tenía al mártir y con él se ennoblecía la causa”.

del ambiente de temor, persecución e inestabilidad social que se vivía por entonces: “El sordo rumor del descontento circulaba de un pueblo a otro, de un círculo político a otro círculo, de una familia a otra...” (Blest Gana, 1999: 587). Coincide su juicio con el de diversos historiadores para quienes las confabulaciones que se multiplicaron durante el primer decenio conservador, al que la visión histórica tradicional atribuye orden y estabilidad como contrapartida a la anarquía de los gobiernos liberales de la década anterior¹²⁷, se explican por el clima de hostilidad generado a raíz de los excesos del régimen. “El motín de Quillota no puede explicarse como un acto odioso, inicuo y caprichoso” —nos dice el historiador Sergio Villalobos (1989:203)— Fue la respuesta a los excesos de la dictadura que parecían no conocer término”. De este modo, la insurrección de los militares del Maipo debe entenderse como una reacción esperable en contra de un régimen despótico que sembraba por doquier el descontento y la frustración, la rabia y los afanes sediciosos.

En este contexto, bien que alevoso y precipitado, el asesinato de Portales fue, en estricto rigor, un tiranicidio. Por lo demás, la lectura del acta de compromiso firmada por los amotinados de Quillota revela que los hombres encabezados por el coronel José Antonio Vidaurre estaban persuadidos de que llevaban adelante una acción justa y apremiante. Una acción que, según afirma este documento, tenía por objetivo “salvar a la patria de la ruina y precipicio a que se halla expuesta por el despotismo absoluto de un solo hombre, que ha sacrificado constantemente a su capricho la libertad y tranquilidad de nuestro amado país, sobreponiéndose a la constitución y a las leyes, despreciando los principios eternos de justicia, que forman la felicidad de las naciones libres, y finalmente, persiguiendo cruelmente a los hombres más beneméritos que se han sacrificado por la independencia política” (Villalobos, 1989: 196).

¹²⁷ Así lo planteaba, por ejemplo, Manuel Rengifo, satisfecho ex ministro de hacienda de la administración pelucona, en 1834: “La administración que ha rejido el país desde 1830 venía después de unas prolongadas saturnales que habían invertido los principios de la moral política, i erijido en dogmas las máximas de una desenfrenada licencia” (cit. Salazar, 2005: 371). Por lo demás, la idea de un tiempo de desbarajuste o anarquía en el período 1823-1829 es un tópico en la historiografía nacional. Para una relectura de dicho periodo, ver: Salazar, G. (2005). *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)*. Edit. Sudamericana, Santiago, 2005.

¿Compartía el héroe novelesco de Blest Gana los principios sustentados por los oficiales del Maipo?

Opinaba Raúl Silva Castro (1955:234) que Abelardo Manríquez entra al motín “no porque busque la muerte ni porque posea ideas políticas determinadas, sino que porque la inexperiencia y el ardor le arrastran a seguir a sus jefes, conjurados para derribar al Ministro”. Desde la perspectiva de este autor, Manríquez fue empujado hasta Quillota por las circunstancias y su muerte fue el fruto indirecto y fortuito de sus andanzas pasionales. A nuestro modo de ver, una lectura más atenta de la novela nos permite matizar este aserto. Recordemos que en una de sus tantas confidencias que hace a Solama, afirmaba Manríquez haber abrazado la carrera militar deseoso de llevar una vida aventurera, no obstante el ocio de la guarnición lo había lanzado a las aventuras amorosas. Y, desde luego, no es incorrecto afirmar que sus lances amorosos terminarán por involucrarlo en su primera y última aventura militar. Particularmente, sabemos que la despechada Candelaria es quien mueve los hilos para que el calavera acabe siendo destinado al Estado Mayor del ejército que el gobierno chileno enviaría a desafiar a la Confederación tramada por el mariscal Andrés de Santa Cruz. Una vez que se presenta en Quillota, donde se reúnen las tropas que debían partir al Perú, Manríquez se enterará de la insurrección de los militares y acabará tomando parte en ella. Sin embargo, advertimos que su entrada al motín es el fruto de una decisión consciente y que, además, el héroe demuestra convicciones del todo coherentes con los principios defendidos por los rebeldes. Tanto es así que, con solo semblantearlo, el joven oficial recién llegado atraerá la atención del propio coronel Vidaurre. En efecto, en su entrevista con los hombres del coronel, enviados con la misión expresa de sondear las opiniones políticas del nuevo integrante del Maipo, Manríquez dejará muy en claro su postura respecto a Portales.

—¿Qué hay de nuevo en Santiago?

—Se habla mucho de la expedición al Perú —contestó Manríquez.

—¿En qué sentido?

—La reprobaban generalmente.

—¿Y los partidarios del ministro también?

—No sé: el ministro ya no tiene muchos partidarios

—Teniente, el Ministro de la Guerra es nuestro jefe [...]

—Lo sé, capitán; pero ésa es mi opinión, y no la ocultaría en presencia del mismo Ministro.
(Blest Gana, 1999: 591-592)¹²⁸

Si bien es cierto que la vida de Manríquez se nos pinta como invadida por el azar, como, por lo demás, corresponde a una vida aventurera, no es correcto afirmar que el azar lo maneje a su capricho o que el héroe se deje arrastrar pasivamente hasta el patíbulo. Más acertado sería sostener que el calavera caerá en el infortunio a causa de sus propias decisiones y esto, ciertamente, no excluye sus opciones políticas. Esa es, justamente, la tragedia de Manríquez. Su error, del que es tan inocente como culpable, es no haber logrado modificar un destino que le resultó fatal y que él mismo contribuyó a construir. Por lo demás, es en esta suerte de inevitabilidad de la catástrofe donde hallamos la clave para deducir el sentido histórico que aparece enquistado a la trama novelesca de *El ideal...* Ciertamente, Blest Gana contemplaba los hechos de Quillota con una mirada trágica y fue justamente esta mirada lo que lo impulsó a equiparar la suerte de su infortunado héroe con la del selecto grupo de hombres que fueron fusilados como responsables del asesinato de Diego Portales¹²⁹. El halo trágico que envuelve al motín es señalado expresamente por el narrador al introducir a su personaje en los hechos históricos de 1837:

¹²⁸ Las convicciones de Manríquez se aprecian en otros segmentos de su intercambio con los militares sediciosos. Así, por ejemplo, al insinuarle la alternativa de una insurrección en contra de Portales:

- ...un militar no debe hacer revoluciones, ¿no le parece?—dijo a Manríquez, Arrísaga.
- Un militar es ciudadano también —dijo Manríquez—, y tiene derecho a interesarse por su patria.
- ¿Es decir que usted entraría en una revolución? —le preguntaron a un tiempo los dos capitanes.
- Si fuese justa, ¿por qué no? —contestó Manríquez. (Blest Gana, 1999: 593)

Por otra parte, que Manríquez no era hombre para ser arrastrado ciegamente por sus superiores es algo que el propio héroe se encargará de subrayar ante el coronel Vidaurre al solicitarle abandonar su puesto como ayudante de estado mayor para unirse a un puesto de avanzada. Vidaurre, nos dice el narrador, acepta esta proposición “seducido por el tono de firmeza que había resonado en las palabras de Manríquez” (Blest Gana, 1999:597).

¹²⁹ Es preciso indicar que, si bien en principio los rebeldes fueron aprisionados en masa, debido a la desaprobación generalizada a los fusilamientos el Consejo de Guerra determinó que el número de condenados a la pena capital se redujera a 8 ejecutados. Un grupo selecto, entonces, que reunió a los más altos oficiales del Maipo. Por su parte, en su novela Blest Gana mencionará por su nombre a cinco oficiales, además del coronel Vidaurre. Asimismo, vale la pena mencionar el espectáculo brutal que se montó a propósito de las ejecuciones de la plaza Orrego, que el régimen quiso mostrar como castigos ejemplares ante la población. Como reza la sentencia contra los amotinados, la cabeza de Vidaurre debía ser “cortada i puesta en una picota en la plaza de Quillota, donde perpetró la rebelión”, en tanto que la de Florín debía ser “cortada y puesta del mismo modo en el camino frente del lugar donde fue aprehendido, con mas su mano derecha que deberá colocarse en el cerro del Barón, como autor del asesinato del Ministro de la Guerra”.(Salazar, 2005: 410)

Corre desde aquí la vida de Manríquez envuelta en la infausta revolución de Quillota, cuyo fin desastroso comentan con asombro sus contemporáneos. (Blest Gana, 1999: 586)

Conviene detenerse un momento en el complejo carácter de Abelardo Manríquez de modo que podamos comprender mejor el ingreso del héroe novelesco en los fatídicos hechos del cerro Barón. No es difícil advertir cómo a lo largo de la novela el narrador se empeña en prodigar conjeturas acerca de la naturaleza de esta *rara avis* que parece ser Manríquez. De entrada establecerá que, a diferencia de las almas “que al nacer reciben el germen de lo que serán en su transcurso por el mundo” —clasificación que, se diría, resulta válida para Martín Rivas—almas como la de Manríquez, “como las aves del mar, flotarán a impulsos del viento caprichoso de las circunstancias”. A su vez, siguiendo con esta taxonomía altamente metafórica, el narrador dividirá esta segunda categoría de almas en tres grupos. El primero, aquellas “almas que son impulsadas por vientos bonancibles y llegan al puerto con su velamen casi intacto”. El segundo, aquellas que “solo dejan algunos jirones en las tempestades de su existencia, pero terminan su travesía, llegando victoriosas al puerto del eterno reposo”. Y, por último, el tercer grupo, dentro del cual encajaría con mayor precisión el protagonista de *El ideal...*, el de las almas que, “combatidas por recios vendavales, llegan desmanteladas a estrellarse contra obstáculos que las destrozan y anonadan”. A la luz de esta clasificación, el fracaso y la desgracia aparecen como el sino inevitable de Manríquez. El calavera es un naufrago, un hombre predestinado a zozobrar, a no *arribar* jamás a la otra orilla, por donde nuestro héroe vuelve a situarse en la vereda opuesta a Martín Rivas, el *arriviste*¹³⁰ por excelencia, aquel individuo que, con tesón y perseverancia, logra concretar sus anhelos. No obstante, sabemos que Rivas entraña también la figura del conformista y el advenedizo, aquel que se aviene de manera conveniente a los moldes sociales, políticos y culturales predominantes.

¹³⁰ Jaime Concha (1977: xvi) nos precisa las connotaciones de este vocablo: “[la palabra] *arriviste* no tiene en sus orígenes el matiz pequeño-burgués, tan vergonzante. Pronunciado por la aristocracia, asumido en gran medida por las capas jóvenes y más nuevas de la burguesía, el calificativo representa, desde luego, al *parvenu*, pero visto desde el ángulo de su esfuerzo y de su audacia. La misma ortografía castellana, que osciló históricamente, entre *arrivismo* y *arribismo*, delata la bivalencia social del concepto. La burguesía lo deduce de *arriver* en el siglo XIX; en el siglo XX, los pequeño-burgueses lo piensan (o lo imaginan) hacia *arriba*.”

Además de las conjeturas del narrador, la fatídica naturaleza de Manríquez es también objeto de la singular taxonomía elaborada por Felipe Solama, para quien nuestro héroe entraría en la categoría de las “almas huérfanas”. Dice Solama: “Todos los que se apartan del movimiento general por algunos atributos extraños a las almas vulgares, son huérfanos: para ellos las espinas de la vida” (Blest Gana, 1999: 364). Desde esta perspectiva, Manríquez está condenado a zozobrar pues se ha apartado del movimiento general. No obstante, cabe precisar que el calavera da sobradas muestras de haber escogido instalarse en la periferia de la vida, desde donde procura defender su singularidad a despecho de ese general movimiento.

Ahora bien, si examinamos el repaso sumario que nos proporciona la novela sobre los hechos del motín de Quillota, advertimos que nuestro héroe novelesco encaja ajustadamente en la descripción que el narrador nos entrega de los sediciosos que fueron ejecutados en la plaza Orrego de Valparaíso. Junto con individualizarlos —en la novela figuran los siguientes nombres: Ramos, Narciso Carvallos, Arrísaga, Florín (Blest Gana, 1999: 589)— el narrador se refiere a ellos como una “falange de jóvenes ardientes y animosos” que habrían precipitado al abismo al coronel Vidaurre “en la corriente desatada de su febril entusiasmo”. Asimismo, agrega que estos jóvenes temerarios “formaron ese torrente impetuoso que fue a estrellarse con sobrado arrojo, pero falto de concierto, ante las silenciosas filas apostadas en las alturas del Barón” (Blest Gana, 1999: 589). No parece aventurado afirmar que, desde la visión de Blest Gana, Manríquez podía equipararse a aquellos jóvenes sin duda virtuosos, aunque demasiado impetuosos y, por ello mismo, fatalmente desgraciados; aquellos que, como Santiago Florín, el joven capitán que pasó a la historia como el verdugo de Portales, semejantes a caballos desbocados, acabarían arrojándose a un horrendo precipicio debido a su irreflexiva temeridad. Lo cierto es que el ardoroso ímpetu de los amotinados los apartó del movimiento general, para el caso, la general sumisión al poder omnímodo de un régimen despótico y cruel. Si bien, para los militares insurrectos, así como para buena parte de la población civil, el régimen conservador implicaba un movimiento de general retroceso en cuanto atropellaba los ideales que en 1810 habían inspirado la emancipación de la nación, aquellos “principios de libertad e independencia” que los amotinados sostenían haber visto “largo tiempo hollados,

con profundo dolor, por un grupo de hombres retrógrados y enemigos naturales de nuestra felicidad” (Villalobos, 1989: 197).

Desde esta perspectiva, la tragedia de Quillota, con su saldo de una liberación frustrada y frustrante, se revela como el corolario más indicado para un héroe que concentra en sí el deseo de actuar, no obstante su actuar lo condena a la permanente insatisfacción de sus deseos. Por lo demás, no debemos perder de vista que es el propio Manríquez quien nos indica su particular forma de apartarse del movimiento general al afirmar que ha consagrado su vida a “buscar la realidad” de un ideal amoroso. Por cierto, el hecho de que Blest Gana enfatice este ideal erótico, el mismo del cual el héroe deberá despedirse postreramente en el patíbulo porteño, como principal signo del carácter centrífugo o marginal de Manríquez, no es razón para soslayar las implicancias políticas que se derivan de las frustradas e infecundas apuestas amorosas que la novela nos planea. Muy por el contrario, si consideramos, con Summer, que las relaciones entre erotismo y política, entre sexo y nación, caracterizan las novelas latinoamericanas postcoloniales, el insatisfecho ideal de Manríquez se nos revelaría como el indicador alegórico de un proyecto nacional igualmente imposible de articular en la práctica.

Curiosamente, el ideal de Manríquez se nutrirá de una concepción amorosa tan transgresora como anacrónica. Se trata del amor cortesano que nuestro héroe hizo suyo gracias a sus tempranas lecturas de la correspondencia entre Eloísa y Abelardo. Precisamente, su fascinación por Eloísa lo hizo ambicionar la suerte de su famoso homónimo del siglo XII:

¿Qué otra cosa ambicionaba yo, en efecto, sino la pasión fogosa y desinteresada, la adoración delirante, el completo desprecio de las convenciones sociales en la mujer que me amase? [...] Una simpatía inexplicable arrastró mi predilección hacia Eloísa. Las llamaradas de amor que arrojó en sus cartas, fiel trasunto de su inmensa pasión, produjeron en mi espíritu un delirio que las realidades de la vida no bastaban a disipar. Naturalmente, quise buscar mi Eloísa en el mundo. (Blest Gana, 1999: 363)

Consagrar la vida a su ideal amoroso implicará que Manríquez reniegue abiertamente de las convenciones sociales en favor de lo que considera una vida erótica rebelde y auténtica. Visto de este modo, no nos resulta desarmonioso que su modelo y fascinación descansa en el ideal de amor cortesano, ideología anti-matrimonial que fijaba las pautas para el desarrollo de un amor adúltero, concebido como un sentimiento ajeno a toda coacción. Tal fue, en efecto, el tipo de sentimiento que, a partir del modelo literario popularizado en los romances del siglo XII medieval, cristalizó en la famosa relación pasional entre Eloísa y su tutor Pierre Abelardo para escándalo de la sociedad de su época. Decía Eloísa en una de sus más famosas cartas: “Aunque el nombre de esposa parece más sagrado y más válido, más dulce me resulta la palabra amiga, o, si no te avergüenza, concubina o puta” (Singer: 1999, 120). Según sus palabras, la joven prefería el amor al casamiento, la libertad al lazo.

Recordemos que el amor cortés, amor irregular y descentrado que debía subsistir al abrigo del secreto, se opone al matrimonio desde dos perspectivas. La primera, que liga el amor cortesano a una ética antiburguesa, opuesta al lucro, observa en el matrimonio una institución social y económica que no tomaba en consideración los sentimientos de los contrayentes. En este sentido, el amor cortés se opone al matrimonio en el entendido de que el amor no debe ser una obligación contractual sino que un sentimiento libre. Una segunda lectura, ligada al carácter aventurero y necesariamente peligroso del ideal cortesano, rechaza el matrimonio en virtud de su estatismo y seguridad, en tanto que el amor es concebido como un cortejo permanente, acción, atención y renovación permanentes de parte de los amantes. A la luz de lo anterior, no es difícil comprobar que las dos candidatas a Eloísa de nuestro Abelardo, Inés Arboleda y Candelaria Basquiñuelas, no se ajustan a las condiciones exigidas por este ideal amoroso. Inés acabará prefiriendo la lucrativa perspectiva matrimonial dictada por el cálculo de sus padres; se casa, pues, con Juan Miguel Sendero “hijo de un rico comerciante de Santiago” y desdeña la pasión que le inspira Manríquez, miembro “de una clase que debería llamarse familias empobrecidas”. Por su parte, Candelaria, la amante “medio pelo” de Manríquez, si bien en un principio mostrará el arrojo y la entrega total que el joven anhelaba, abandonando hogar paterno y honra por seguirlo sin mediar previsiones ni garantías, no tardará en demandar la

formalización del vínculo. Como resulta previsible, los deseos de seguridad de la muchacha son recibidos como un balde de agua fría para el calavera quien estimaba que “para ser feliz en el amor [...] es preciso no recordar el pasado ni mirar al provenir” puesto que “del pasado pueden resultar celos, y el porvenir, dudas” (Blest Gana, 1999:238).

Lo cierto es que las dos mujeres que despertarán el deseo de Manríquez desmienten y degradan a su Eloísa ideal¹³¹. Al cabo, el fracaso en sus aventuras amorosas acabará revelándole a Manríquez un mundo totalmente contrario a sus deseos y a las proyecciones de su imaginación. De ahí que el frustrado ideal erótico del calavera debe leerse a la par de su fracaso político. Y es que si, según la fórmula de los romances fundacionales, la mujer como objeto de deseo representa alegóricamente a la nación y su patrimonio, pronto advertiremos que Manríquez aparece como un héroe *a priori* descalificado para obtener dicha presea. La razón salta a la vista: el héroe de *El ideal...* plantea un erotismo transgresor, identificado con formas no convencionales del deseo, que bien puede ser leído como una pasión inadecuada para fundamentar un orden nacional. En otras palabras, si en *Martín Rivas* resultaba necesario que la retórica del amor apuntara específicamente a una sexualidad productiva al interior del matrimonio —de ahí la pareja adánica Martín-Leonor de la que surgirán los hijos, el creced y multiplicaos de la nación—, la resistencia empeñada y consciente a contraer el vínculo conyugal por parte Manríquez se corresponde con la imposibilidad de levantar un proyecto patriótico prolífero sobre la base de una hipotética reconciliación nacional. Militar poseso de un singular orgullo caballeresco, espíritu aventurero y heroísmo a toda prueba, la radicalidad política de Manríquez se hace eco de su ideal amoroso, aquella pasión intransigente y contradictoria,

¹³¹ Resulta significativo, al respecto, que ni Inés ni Candelaria sean hábiles en la escritura de cartas. Así, la joven aristócrata, recelosa de su mala ortografía, “temía descubrir su falta de cultura en una carta mal escrita” por lo que, al escribirle a Abelardo, “decidió no emplear, en caso de duda, más que palabras sacadas de algún libro” (Blest Gana, 1999:131). Asimismo, como advierte Felipe Solama, en las cartas de Candelaria “hay más pasión que ortografía” (Blest Gana, 1999: 253). En este sentido, tanto Inés como Candelaria se nos revelan como dobles paródicos de la culta, apasionada y ejemplar escritora epistolar que fue la Eloísa histórica. En consecuencia, el ideal amoroso de Manríquez, un ideal, como se ha dicho, anacrónico y que sigue un modelo premoderno, resulta degradado y desmentido debido a su incongruencia respecto a las alternativas amorosas que ofrece su contemporaneidad. Se trata, sin duda, de una de las tantas degradaciones grotescas que introduce Blest Gana en el camino de las aventuras de Manríquez y sus amigos calavera a través del mundo social de la época. Para un análisis de los elementos cómico-grotescos en *El Ideal...* véase análisis de esta obra incluido en: Gotschlich, G. (1992). *El realismo en la novelística de Blest Gana*. Santiago: RIL. pp. 11-35.

llevada hasta límites extremos. De ahí que nos parezca acertado el juicio de Jaime Concha quien observa en Manríquez la efigie del revolucionario jacobino antes que la del liberal¹³².

Claramente, el héroe antiportaliano de 1837 no reúne las virtudes requeridas por el liberalismo oligárquico burgués, como sí lo hará Martín Rivas tras pasar por su escarmiento revolucionario de 1851, y no califica, por tanto, como candidato a celebrar un “contrato político” con Inés, la representante de la riqueza y la propiedad tradicional en la novela. La propia Inés, coqueta, caprichosa y calculadora, aparece muy lejana a las “galas peluconas” que ostentaba Leonor. Por otra parte, como en la mejor tradición cortesana, Inés es una mujer casada, inaccesible, inexpugnable, una mujer rodeada; no obstante, a diferencia de la dama cortesana, ella no está dispuesta a ceder ante el asedio de Manríquez y a hipotecar con ello la protección que le brinda su señor. Significativamente, a raíz de una conversación entre Lino Alcunza y Candelaria, sabremos que la fortuna amasada por el padre de Sendero está directamente vinculada con el negocio del Estanco y, por ende, nos remite nuevamente a la figura de Diego Portales: “[...] desde el Estanco tiene el padre de Juan Miguel mucha amistad con don Diego” (Blest Gana, 1999:508), dice el viejo calavera. Con todo, parece claro que en esta novela el desenlace nupcial entre el héroe anti-portaliano y la joven aristocrática no resultaría plausible; el contexto sociohistórico al que nos remite no daba pie para transacciones o soluciones conciliatorias a favor del mutuo interés de las fuerzas políticas en pugna.

“El amor es esencialmente republicano”, se persuadía Manríquez en la expectativa de avasallar el corazón de Inés. Y agregaba: “ante su augusta imagen deben desaparecer las jerarquías” (Blest Gana, 1999: 65). Sin embargo, este embelesado anhelo, que liga expresamente amor y utopía política, fue a estrellarse contra los escollos vivientes que le oponían tanto los escrúpulos de la joven aristocrática como la materialidad de la República

¹³² Para Concha la novelística de Blest Gana describe el proceso de ascenso al poder de la elite burguesa y liberal chilena, proceso coronado en *Martín Rivas*, como el resultado del necesario sacrificio de la fracción jacobina, idealista y revolucionaria que luchó por el advenimiento de esa misma clase social. Dice Concha: “Este Jano burgués tiene dos caras, la del jacobino y la del liberal. Pero ellas son más bien el alma y el cuerpo de una historia que ha exigido la muerte de uno para el triunfo confortable y prosaico del otro. El rebelde antiportaliano de 1837 y el héroe girondino de 1851 caen vencidos en sus novelas; el burgués, a partir de esa misma fecha, sube vencedor en la escala social -vencedor salvado de las batallas, como Martín Rivas.”

conservadora, cuyos cimientos se erigieron sobre la creencia de que el Estado nacional debía someterse a la dirección exclusiva de las elites, con la consiguiente exclusión de la inmensa mayoría del país que no pertenecía a la oligarquía y que, a juicio del historiador Alberto Edwards, no era más que “ganado humano”. En efecto, el movimiento contrarreformista de la aristocracia conservadora, la paradójica “revolución conservadora” que encontró en Portales su inigualable director, no estaba dispuesto a ceder sus viejos privilegios reconquistados tras la victoria pelucona en Lircay. Desde esta perspectiva, no parece casual que Inés, muchacha que piensa antes en el matrimonio que en el amor, decline poner en riesgo su enlace, por demás conveniente, con el estancero Sendero. En este caso, la metáfora nupcial que margina al calavera parece reafirmar el pacto entre la vieja aristocracia de cuño monárquico y colonial¹³³ y el sedicente liberalismo oligárquico de raigambre portaliana que marcó el tono de la política chilena durante los gobiernos de los decenios y no varió hasta el final de la administración de Manuel Montt. Desde esta lectura, el rechazo de Inés hacia los tumultuosos deseos de Manríquez, el tercero en este triángulo que nunca llega a cerrar del todo, ratifica metafóricamente “el hábito del orden”¹³⁴ que, de acuerdo al diagnóstico de los pelucones, debía fortificarse e imponerse sobre todo germen de desorden político y social¹³⁵. En definitiva, la pareja conformada por Inés y Sendero expresa una fórmula de nación basada en una ética política semejante a la que expresarían don Simón Arenal y don Fidel Elías, los contertulios pelucones de don Dámaso Encina, en la novela *Martín Rivas*, aquella que procura mantenerse “siempre al arrimo de la autoridad y no profesa más credo político que su conveniencia particular y una ciega adhesión a la gran palabra Orden, realizada en sus más restrictivas consecuencias” (Blest Gana, 1973:41).

¹³³ El narrador da cuenta de la procedencia colonial y tradicional de la fortuna de los Arboledas: “De una familia aristocrática, don Calixto [padre de Inés] hacía depender su valimiento del que habían tenido sus abuelos, y su orgullo, del dinero con que había aumentado su considerable patrimonio” (Blest Gana, 1999: 54).

¹³⁴ Hábito del orden que el ministro del Interior Joaquín Tocornal celebraba con optimismo hacia 1834: “...las empresas útiles han sucedido a las convulsiones políticas; el hábito del orden se fortifica, sus inestimables beneficios se sienten y aprecian; y el respeto a las autoridades constituidas ocupa el lugar de aquel desenfreno licencioso, que se equivocaba con la libertad y que solo sirve para abrir su sepulcro”

¹³⁵ Se trataba, en suma, de mantener la hegemonía de los terratenientes y la burguesía comercial de Santiago y la región central que, como señala el historiador Sergio Grez (2007:233), se ejerció de manera excluyente con la necesaria marginación de los sectores populares y los incipientes grupos medios y, apartando, asimismo, de la conducción del Estado significativos intereses regionales representados por otras fracciones de la aristocracia.

Por otro lado, el ideal de Abelardo también será cuestionado por Candelaria, representante femenino del medio pelo y, en consecuencia, figura de aquella otra nación que aguardaba la paternidad de un héroe, aquella conformada por los grupos medios a priori excluidos de la construcción del Estado chileno y despojados de toda capacidad deliberativa. Como ya se ha dicho, el joven calavera la había seducido con su propuesta de un amor peligroso y aventurero, no obstante, la muchacha no tardó en demandar casamiento como la garantía de estabilidad que precisaba en la situación de desamparo en que se veía tras haberse fugado del hogar paterno. Pero, para su pesar, el ideal de Manríquez se erigía sobre la base de la imprevisión y el riesgo, y sin duda no era un riesgo que la joven estuviera dispuesta a correr. Lo mismo que Inés, observamos que la solución novelesca para la historia de Candelaria vuelve a hacer un significativo guiño a Portales. En efecto, don Lino Alcunza, viejo libertino que rivalizaba con Manríquez por el amor de la muchacha, consentirá empeñarse con Portales, “que es ministro de guerra y de cuanto hay”, con objeto de ejecutar la venganza de la despechada Candelaria que, al cabo, arrastrará a Manríquez hasta Quillota. Una vez vengada, Candelaria deberá resignarse a buscar su anhelada estabilidad en brazos de Alcunza. A nuestro juicio, como reformulación alegórica del imaginario social de la época, la expulsión de Manríquez decretada por Candelaria y su conveniente aunque infeliz unión con Alcunza pueden leerse como una destilación del miedo proyectado por el régimen conservador en las clases subalternas, aquel miedo que servía también para legitimar la obra de Portales, el atávico miedo a que el país se autodestruyera producto del tumulto, el desenfreno y la anarquía, y la consiguiente necesidad de someter los destinos de la patria a la dirección de un gobierno autoritario y centralizado, fuerte y ordenador.

Por lo demás, si el insatisfecho ideal de Manríquez suponía la entrega total en una relación pasional al margen del matrimonio, advertimos que ya desde sus aspiraciones eróticas estamos frente a un héroe refractario al orden. De ahí que no nos parezca casual que la venganza de Candelaria consista en apartar del país al centrífugo calavera, y más concretamente alejarlo de su capital, enviándolo a una peligrosa expedición al Perú, hacia

una guerra que, en opinión de muchos, representaba un sacrificio estéril¹³⁶. Una vez más, vemos a nuestro héroe condenado a marchar en la dirección opuesta a Martín Rivas quien partiría al exilio peruano solo para regresar luego, incólume y victorioso, a la capital, al centro, tal como antes había viajado de la provincia nortina a Santiago. Lo cierto es que mientras en *Martín Rivas* la perspectiva centrípeta es la dominante, en *El ideal...* la perspectiva predominante es la del margen. En tanto aboga por el acuerdo y la conformidad, Rivas enfila seguro hacia su matrimonio conveniente con el poder. En tanto representa la transgresión al orden convencional en favor de lo que considera una existencia auténtica, a Manríquez no le queda otra salida más que la soledad y el cadalso. Por lo demás, este pareciera ser el único destino posible para un “alma huérfana”, un individuo obstinado en su singularidad que, por su excentricidad y por su carácter subversivo, intransigente y escisionista, se revela como una amenaza para el género de vida prescrito por un régimen dictatorial contrario a toda dinámica innovadora. Desde esta perspectiva, el ostracismo social de Manríquez se corrobora con el destierro político que implica su desenlace fatal tras el motín de Quillota. Finalmente, la legalidad del mundo que nos descubre la trágica caída del calavera, la misma en contra de la cual se ha empeñado vanamente Manríquez, no es otra que la que dicta el orden sociopolítico chileno, el mismo que se verá consolidado tras la muerte de su demiurgo o modelador, Diego Portales.

Decía White que aun cuando al final de la trama trágica presenciemos la caída del héroe, no experimentamos una sensación de absoluta amenaza sino que se produciría una “ganancia de consciencia” para quienes contemplamos la conmoción y el posterior restablecimiento de la legalidad que domina el mundo, justamente, la conciencia de nuestra situación y de los límites a nuestro actuar. Resulta, sin duda, bastante sombría esta reconciliación que más bien debiese ser entendida como una actitud de resignación respecto de las condiciones en las que, efectivamente, resulta posible vivir, condiciones que, como nos dice White, la tragedia propone como “inalterables y eternas”. Sin embargo, al presentarnos la caída del calavera como víctima de un sino trágico, Blest Gana levanta el

¹³⁶ Así lo expresan los amotinados en su acta de compromiso donde acusan a Portales de querer enviarlos a una guerra injustificada e inútil en contra de una nación que tan solo una década atrás el ejército chileno había contribuido a liberar del yugo colonial: “[...]el proyecto de expedicionar sobre el Perú y por consiguiente, la guerra abierta contra esta República, es una obra forjada más bien por la intriga y tiranía, que por el noble deseo de reparar agravios a Chile[...].” (Villalobos, 1989: 196)

velo de un mundo gobernado por una legalidad que, aunque aparente ser implacable e inmovible, es en realidad un constructo histórico, político y sociocultural, que los seres humanos ciertamente podemos modificar. Con todo, sabemos que el orden portaliano prevaleció por sobre las rebeliones de la década de 1830 y 1850, y aún siguió vigente, con leves retoques, tras el consensuado arribo de los liberales al poder durante la década de 1860¹³⁷. En este sentido, resulta significativo que el narrador de *El Ideal...* cierre su relato señalando que Candelaria “jamás pudo desechar de su alma la memoria del pasado ni borrar de sus recuerdos el primer y único amor de su vida, que el infeliz calavera le dejó impreso en el corazón con caracteres de fuego”. A nuestro juicio, en el recuerdo imborrable que Candelaria guarda del calavera podemos hallar la expresión novelesca de la memoria social que sobrevivió a la coyuntura de violencia y rebeliones frustradas durante el primer decenio. La obstinada memoria de la muchacha, que se niega a olvidar a Manríquez, entronca además con la vigencia que adquiere el recuerdo del motín de Quillota y el fin del ministro Portales, cuya controvertida figura ingresa por primera vez a la literatura, a casi tres décadas de distancia, gracias a la pluma de Blest Gana. No parece, entonces, casual que el escritor haya escogido a un héroe centrífugo y desequilibrante, un rebelde antiportaliano, para suceder al conciliador liberal de su novela más reconocida. Y es que todo hace presumir que, dentro del entramado histórico tejido por la novelística blestganiana, Manríquez no representa tan solo una víctima propiciatoria del pasado para el advenimiento del burgués de los tiempos fusionistas en el presente de la escritura. Como emblema de las derrotas y frustraciones de los idealistas que lucharon contra la tiranía conservadora, en 1837 pero también en las sangrientas guerras civiles de 1851 y 1859, el calavera de Blest Gana admite también ser leído un llamado de atención sobre el travestismo de los ideales

¹³⁷ Sabemos que, tras el holocausto del cerro Barón que permitió la deificación de su ideólogo y arquitecto, el orden portaliano acabó sofocando por décadas todo amago de rebelión. Pero, más allá de sus victorias puntuales en los hechos de naturaleza militar, parece efectivo que los principios sobre los cuales se erigió dicho orden trascendieron el periodo del gobierno propiamente conservador. De hecho, la mantención de una máquina estatal centralizada y controlada por la elite tradicional se confiaba, en buena medida, a la expectativa de que los grupos que pudieran amenazar el *orden (los liberales) debían estar también controlados*, neutralizados o, si era posible, debían ser absorbidos por el aparato estatal. A ello responde, precisamente, la solución al “peso de la noche” planteada mediante la bodas patrióticas celebradas entre conservadores y liberales, alianza que, más que una superación del régimen anterior, significó su confirmación. Lo cierto es que la matriz autoritaria del llamado orden portaliano sobrevivió tras el arribo concertado de los liberales al gobierno, manteniendo, asimismo, la soterrada tensión y el endémico descontento en la sociedad chilena.

democráticos de los liberales y la persistencia de las dinámicas arbitrarias del pasado en tiempos de la fusión.

Quisiéramos, para concluir, citar nuevamente la carta a Lastarria de 1864, en donde Blest Gana realiza una significativa defensa del calavera ante las críticas del ex ministro de gobierno quien reprobaba la inmoralidad de su héroe novelesco. Dice el escritor:

No sé por qué no le gusta Manríquez: todos llevamos en el pecho un grano de esa aspiración a que consagró su vida, y el que no la lleva puede ser fraile impunemente. Manríquez tiene irresistible el instinto que otros hombres de corazón moderan por conveniencia, por hipocresía o por moralidad.

¿Puede leerse en esta respuesta una velada crítica al carácter acomodaticio de quienes, como Lastarria, echaron al olvido su “juventud jacobina”, para integrarse a la red orgánica del Estado y, una vez constituidos formalmente en una clase política, se empeñaron en la defensa del orden y su correlato de injusticia y exclusión? Por supuesto, no ignoramos que en su respuesta Blest Gana se refería al instinto erótico, desatado e irresistible, de su héroe novelesco y a ello apuntaba también el juicio desaprobatorio de Lastarria. No obstante, sabemos que en las novelas decimonónicas la retórica del amor debe leerse en su correspondencia con la política. Justamente, desde el punto de vista de la dialéctica entre Eros y Estado, la desaprobación de este héroe blestganiano por parte de Lastarria parece estar en conformidad con los moderados hábitos políticos de los hombres de corazón —la elite chilena, liberales incluidos— que tomaron las riendas de la nación durante la segunda mitad del siglo XIX. Hombres del orden, a fin de cuentas, quienes, por conveniencia, por hipocresía o por moralidad optaron por subordinar aquel instinto libertario desbordado, tenido por peligroso y anárquico, a un aséptico deseo de unificar y de conservar la cosa común, aun si ello significaba, o bien a sabiendas de que ello significaba, ponerle diques quebradizos y temporales a la densa, diversa, turbulenta e incontenible realidad social, cultural y política del país, en el nombre de un orden más ideal que efectivo, un orden que niega el conflicto de forma permanente y que, sin embargo, creían preciso mantener contra viento y marea.

2. EL TIEMPO MAGNO DE LA PATRIA Y LO QUE SUCEDIÓ DESPUÉS.

“...la nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Tiempo Magno”

Mircea Eliade

2.1. Durante la Reconquista ¿Novela histórica o epopeya?

El año 1864 marca un corte evidente en la cronología de Alberto Blest Gana. Quien siga el hilo de su correspondencia advertirá que durante ese año las preocupaciones literarias del novelista van silenciándose paulatinamente hasta ceder por completo el lugar a los reportes del funcionario público. Sabemos que por entonces Blest Gana asumía los cargos de regidor de Santiago y de intendente de Colchagua. Poco tiempo después, en 1866, partiría de Chile para ocupar el cargo de embajador en Washington. Posteriormente, instalaría residencia definitiva en Europa donde por espacio de dos décadas alternaría funciones entre las legaciones de París y Londres. Lo cierto es que en el caso de Blest Gana las tareas del diplomático demostrarán ser incompatibles con la labor del novelista. Es por ello que al referirse a este periodo la crítica suele hablar de un “hiato literario”, es decir, aquel largo interregno en que la representación novelesca de la nación quedó desplazada por la representación de los intereses del Estado chileno en el exterior.

Como es sabido, Blest Gana nunca tendría ocasión de retornar a su tierra natal, al punto que, pasado un buen puñado de tiempo, debió soportar que hicieran recaer sobre él la acusación de haberse “deschilenizado”. Sin embargo, sus biógrafos coinciden en señalar que al partir del país llevaba consigo el manuscrito inconcluso de una novela particularmente patriótica que lo acompañaría durante todo su autoexilio. Esa novela, que a la postre acabaría durmiendo en un cajón durante casi treinta años, era la versión primitiva de *Durante la Reconquista*, su novela histórica que no publicaría hasta 1897. Según escribe Raúl Silva Castro (1955:131-132), solo una vez jubilado de sus funciones diplomáticas Blest Gana se atrevería a hacer “el movimiento, bastante significativo [...] de desatar el nudo de la cinta que amarraba, bajo una cubierta lacrada, los originales de *Durante la Reconquista*”. Agrega el crítico que al reencontrarse con las páginas del manuscrito Blest

Gana optó por destruirlas y reescribió enteramente la novela. Pese a ello, en esta nueva escritura, la que nosotros conocemos, el novelista se mantendría fiel a los lineamientos generales del proyecto original. A él hacía referencia en la citada carta a Lastarria de 1864, donde anunciaba con entusiasmo:

He llevado mi exploración al campo de la historia. Esta vez abandono los cuadros de costumbres y lanzo mi imaginación en el estudio de las pasiones inspiradas por ciertos hechos históricos, tratando, por supuesto, de enlazar ese estudio con una vasta y complicada intriga que espero será abundante y sabroso pasto para los aficionados a las emociones de una trama enredada sin ser inverosímil ni estúpida, como ya no puede admitirse en sana literatura. (Blest Gana, 1991:57)

Como puede apreciarse, ya en esta temprana formulación la exploración del campo histórico realizada en *Durante la Reconquista* es presentada por Blest Gana en términos de una promesa de innovación en su arte literario. Si bien, como hemos visto en los capítulos precedentes, no sería esta la primera ocasión en que el novelista echará mano a la historia para tejer sus ficciones novelescas. Puede decirse que integrar hechos o situaciones históricas en el mundo costumbrista es una nota característica de su novelística a partir de *Martín Rivas*. No obstante, aunque ciertos eventos históricos específicos aparecen determinando la suerte de algunos de los más importantes héroes blestganianos, estos hechos suelen ostentar un carácter más o menos incidental en relación a los cuadros costumbristas. Por lo demás, recordemos que en sus novelas anteriores el escritor se mostraba sumamente cauto — y también vacilante— a la hora de hacer avanzar su ficción novelesca hacia los dominios de la historia. En realidad, si en *Durante la Reconquista* la exploración histórica de Blest Gana toma un camino diferente esto se debe, en buena medida, a que esta vez el modelo literario escogido por el novelista es diferente. Más precisamente, en esta ocasión la influencia del costumbrismo balzaquiano se verá aminorada debido al influjo de otro género de prestigio en la época: el de la novela histórica de Walter Scott.

Que *Durante la Reconquista* es una novela histórica es algo que el propio Blest Gana se encargó de explicitar al dejar clavado dicho rótulo en la solapa de su libro. Podría

decirse que es justamente gracias al auspicio de este modelo que el escritor podrá emprender decididamente una exploración literaria de la historia nacional. Si bien, precisamente en virtud del modelo escogido, dicha exploración debía poder encajar en los marcos previamente proporcionados por el discurso historiográfico, para el caso, aquellos trabajos nacionales que se habían hecho cargo del estudio, delimitación y representación del periodo conocido como la Reconquista española. Como ha dicho Antonia Viu (2007), la novela histórica “clásica” cultivada por Scott afirmaba su realismo en el respeto de la historia oficial. Precisamente, de acuerdo a esta autora, la ambición realista de esta novela

provocaría su interés por disimular al máximo las costuras entre el mundo cuya realidad está garantizada por la historia y el mundo de la ficción. La novela histórica clásica pretende ser realista y su concepto de realidad pasa por la fe en la historia oficial como garantía de verdad. (Viu, 2007: 63)

Indudablemente, los contenidos de la novela histórica y la historia oficial se interceptan. No obstante, la novela histórica clásica, como una especie de la novela realista decimonónica, no se limitaría a asumir los contenidos de la historia sino que también haría suya la forma narrativa que los articula y que ha sido previamente consagrada por el relato historiográfico. Más precisamente, la novela histórica clásica imita la forma del discurso histórico — que hemos identificado como el discurso maestro del siglo XIX o aquel documento al que entonces se le había otorgado la capacidad de vehicular la verdad—, con objeto de generar un simulacro que la legitime o autorice en su función de ‘reflejar’ el pasado histórico. Si bien, para lograr tal propósito, la novela histórica no solo procuraba suturar las posibles fisuras entre unos hechos imaginarios, que debían ser tenidos por probables dentro del contexto histórico que los englobaba, y aquellos otros hechos cuya veracidad estaría de suyo garantizada al estar registrados en el relato historiográfico. Junto con ello, la novela histórica debía mostrarse capaz de suministrar una determinada interpretación de los hechos que recogía en su universo ficticio, una interpretación que debía estar en conformidad con aquella proporcionada por la historiografía y que a muchos debía parecerles correcta. A nuestro juicio, *Durante la Reconquista* cumpliría con estos requisitos.

Es probable que la protonovela que Blest Gana anunciaba en su carta a Lastarria llevara ya el título con que hoy la conocemos. Lo cierto es que ya en esta primera escritura —que debemos fechar entre los años 1864 y 1866, justamente en medio de un nuevo conflicto bélico que enfrentó a nuestro país con España—, la intención de Blest Gana apuntaba a situar su intriga novelesca en el periodo de la Reconquista española de la Capitanía General de Chile, precisamente el tiempo que corre desde el desastre de Rancagua en octubre de 1814 hasta la victoria propinada por el Ejército de los Andes a las tropas del rey en febrero de 1817. Se trataba de un fragmento específico recortado del lienzo más amplio de la gesta independentista chilena, que ya había sido tratado con anterioridad por la incipiente historiografía nacional. Concretamente, la paternidad narrativa de la Reconquista hay que atribuírsela a los hermanos Miguel Luis y Gregorio Amunátegui Aldunate quienes en 1850 ganaron un certamen organizado por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile con su memoria histórica titulada *La Reconquista española*. El tema propuesto para dicho certamen era “una memoria sobre la historia nacional desde 1814 hasta 1817, o desde la batalla de Rancagua hasta la de Chacabuco” (1912:19). Esto revela no solo la existencia de una tradición previa de escrituras en torno al tema de la Reconquista, sino que además nos permite advertir el interés de la elite ilustrada de mediados del siglo XIX por señalar —y, a la vez, buscar consagrar mediante su representación narrativa— al periodo en cuestión como un origen o verdadero tiempo madre de nuestra historia republicana nacional.

¿En qué términos nos es descrito este periodo?

A grandes rasgos, la historia de los Amunátegui construye una época de transición entre el pasado de dependencia colonial y el futuro de la nación independiente que aparecería ya larvado en los años de la Reconquista. Se trata de una época bisagra que, como todo umbral, adquiere connotaciones ambivalentes. Por una parte, se destaca el triunfo contrarrevolucionario que dio lugar a la más cruda represión desplegada por el repuesto régimen colonial. Si bien, por otra parte, las condiciones de vida bajo el riguroso yugo monárquico habrían sido el factor decisivo que consiguió aunar voluntades y

estimular una respuesta sin precedentes de parte de una comunidad cohesionada en torno al común objetivo independentista y a la resistencia en contra de la administración realista.

Por lo demás, los Amunátegui también serán los encargados de oficializar la leyenda popular tejida en torno a la figura de Manuel Rodríguez. Los historiadores nos lo describen como un “héroe verdaderamente popular” cuya “existencia novelesca, que no era más que un tejido de aventuras sorprendentes por el arrojo de su autor i de burlas picarescas contra los agentes de un gobierno detestado, no podía menos de cautivar la atención de la plebe” (1912:405). En efecto, de acuerdo con este trabajo historiográfico al llamado húsar de la muerte le habría correspondido la importante y difícil misión de “inflamar el odio del pueblo en contra de sus opresores”, para lo cual debió visitar “a los ricos hacendados i a sus pobres inquilinos” y “a todos los escitó a la revuelta” (1912:402). Rodríguez se perfila, entonces, como el puente entre las clases acomodadas y la plebe, verdadera metáfora de esta comunidad nacional en ciernes cuyo luminoso embrión comienza a conformarse en los oscuros años de la Reconquista española. Por lo demás, la causa profunda de la unanimidad del sentimiento patriótico estribaría, según los Amunátegui, en la experiencia misma del régimen instaurado por los líderes de la Reconquista, “los sufrimientos de todo jénero” con los que “abrumaron a cuantos patriotas pudieron sorprender, o a los que antojadizamente calificaron con el nombre de tales” (1912:473-474). Justamente, el énfasis puesto en un sentimiento de unidad que congregó a gentes de todas las condiciones y de todos los estamentos de la sociedad colonial —“la unidad espiritual del sentimiento revolucionario”, como dirá más tarde Francisco A. Encina— se transformará en una nota distintiva que podemos rastrear hasta hoy en la interpretación histórica oficial del periodo. Así lo explicaban los Amunátegui:

Cuando los hombres del año diez atacaron la dominación de España con raciocinios, muchos no quisieron escucharlos, calificaron aun sus teorías de blasfemias contra el cielo; pero lo que no consiguieron esos varones, lo consiguieron Carrasco, Ossorio i Marcó con sus torpezas, con su desdén insultante por los colonos, con sus infulas de conquistadores, con su desprecio por todos los derechos. Los que principalmente convirtieron al patriotismo a todos los habitantes, fueron estos tres últimos representantes de la Metrópoli [...] ¡Bendito sea Dios que les permitió ejercer su despótico imperio sobre nuestra patria para que abriera

los ojos de los ciegos a la luz de la verdad, i los oídos de los sordos a la voz de la justicia!
(1912: 463-464)

Del todo similar será la interpretación histórica que vemos articulada en la versión final de *Durante la Reconquista* de 1897. Para entonces Blest Gana no solo contaba con la memoria histórica de los Amunátegui sino que también pudo echar mano a la *Historia General de Chile* de Diego Barros Arana, obra monumental cuyos volúmenes, mayoritariamente, fueron publicados durante la década de 1880. No cabe duda que ambos materiales influenciaron tanto la interpretación como la selección de los hechos que servirán de teatro a sus intrigas novelescas. De ahí que al transitar desde el relato histórico a la elaboración literaria, la Reconquista mantendrá su carácter de Jano bifronte cuya mirada apunta simultáneamente a la oscuridad del pasado colonial y al porvenir redentor de la nación independiente. En una línea similar, Guillermo Gotschlich (1992:53) sostiene que en esta novela Blest Gana despliega "dos tiempos históricos: el fin de la dependencia colonialista y el tránsito hacia la libertad institucional y la constitución del sentido de nacionalidad de su país".

Por otro lado, al igual que en las elaboraciones historiográficas previas, *Durante la Reconquista* sugiere el carácter ejemplar de la respuesta colectiva al yugo realista, resaltando especialmente el general anhelo de independencia política y la concurrencia de todos los estamentos de la sociedad para su consecución. Como advierte Jaime Concha (1980:118-119), nuestro novelista "[e]lige y recorta dentro del amplio proceso independentista, la etapa en que alcanzan mayor despliegue la energía patriótica y las fuerzas populares (la guerrilla y las montoneras campesinas de Manuel Rodríguez)". Sin duda que entre los próceres de la independencia Rodríguez es quien resulta más resaltado por la pluma de Blest Gana. El escritor, que lo hace interactuar con sus personajes novelescos, viste al personaje histórico con todos los atributos legendarios que impresionaron la imaginación de sus contemporáneos, "las trazas infinitas que [...] se daba para burlar la vigilancia del enernigo, i para evitar el ser sorprendido por sus enemigos, i los rasgos mas audaces para suscitar entre éstos la perturbacion i la desconfianza" (Barros Arana, 1889, X: 426). Son estos los mismos atributos que nutrieron la tradición oral que conservó por muchos años los lances "novelescos" en que se viera envuelta su figura y que

fueron más tarde formalizados en el relato histórico. No parece desarmonioso, entonces, que en *Durante la Reconquista* Rodríguez sea también el encargado de extender la revuelta más allá del patriciado criollo, asumiendo un rol decisivo en el despertar de la “popular consciencia” con la incorporación a sus montoneras de contingentes provenientes del campesinado y artesano. De esta forma, Rodríguez aparece como el audaz guerrillero, el itinerante e intrépido promotor de la independencia, aquel que

como iluminado por un fuego interno, se lanzaba en los azares de una lucha incierta, se adelantaba a los más osados innovadores, proclamando la necesidad de la independencia absoluta de la patria, y con la sublime tenacidad de las grandes inspiraciones, ponía al servicio de esta idea toda su voluntad y su fuerza, haciéndose propagandista y tribuno, conspirador y agitador infatigable, jugando su existencia con arrogante entereza, por comunicar a los otros la llama inextinguible del sentimiento patriótico (Blest Gana, 2010: 65)

Ciertamente, la novela histórica de Blest Gana buscará representar la resistencia más allá del frente único que conformaron las distintas facciones políticas del patriciado criollo, subrayando también la participación de los sectores populares en la lucha por la emancipación chilena. Si bien el puente entre la plebe y las clases acomodadas, que la historiografía había tendido mediante la figura de Manuel Rodríguez, se verá reforzado en la novela con la introducción de Ño Cámara, un personaje popular o, más exactamente, un “roto chileno”. Ya sea que se lo considere “un auténtico chileno de baja estirpe”, como opina Raúl Silva Castro (1960:81), o bien “una idealización estilizada” de las masas populares, como sugiere Russell Salmón (1973:137) y como nosotros también tendemos a creer, lo cierto es que con Cámara Blest Gana quiso trazar un trasunto literario del pueblo chileno que intervino en la lucha por la independencia de la nación.

Asimismo, la selección y elaboración de los hechos históricos en manos de Blest Gana buscará subrayar la irritación y el aborrecimiento general que reinaban en contra de los realistas mostrando que los abusos cometidos por los españoles atravesaban a la sociedad entera. Así, si por un lado en el asalto de Melipilla a cargo de las montoneras lideradas por Rodríguez queda perfilada la vertiente popular de la revuelta, por otra parte, la

tragedia de los “hombres beneméritos” como don Alejandro Malsira—aquellos que los Amunátegui (1912:214) señalan como los “sujetos más respetables de Santiago por sus luces, dignidad i riquezas” —, asesinados a sangre fría en la cárcel por órdenes del temible Vicente San Bruno, viene a indicar que la represión de la administración realista no discriminaba entre los “insurgentes” viniesen de donde viniesen. Por lo demás, *Durante la Reconquista* nos enseña que de la persecución ni siquiera se librarían los patriotas tibios o moderados que, como el personaje Abel Malsira, miraban con cautela el curso de los acontecimientos¹³⁸.

Parece claro, entonces, que Blest Gana prosigue literariamente la línea interpretativa dictada por la historiografía oficial sobre el periodo contrarrevolucionario. De ahí que no resulte desarmonioso que ya en 1897 el historiador Diego Barros Arana celebrara con gran entusiasmo la aparición de *Durante la Reconquista* pues, a su juicio, esta obra recogía con fidelidad aquel “periodo de angustias y sufrimientos” que era asimismo un periodo “de heroísmo y de gloria” (Zamudio, 1973:73). Por supuesto, si el autor de la *Historia General de Chile* no titubea a la hora de sostener que “como obra histórica, la obra del señor Blest Gana tiene un mérito real” esto se debe a que, a la larga, la historia y la novela histórica sobre el periodo de la Reconquista podían ser vistas como discursos gemelos que apuntaban a una misma función informativa y edificante a la vez. A nuestro juicio, ambas articulaciones significativas echan mano a sus características distintivas para dirigirse a un mismo campo de ocurrencias históricas y modelarlo con objeto de construir el origen común y la unidad esencial de una nación.

Por otro lado, junto con destacar el valor propiamente histórico de *Durante la Reconquista*, Barros Arana supo apreciar esta obra desde un criterio estético-literario, equiparando a su autor con los grandes maestros de la novela histórica de su tiempo. Dice el historiador:

¹³⁸ Así lo aseguran los Amunátegui: “La persecución fué general, sin excepción, contra todo el que no habia sido un realista decidido, i no se limitó a una provincia o a una ciudad, sino a todas las provincias i ciudades del reino (1912: 466)

Su procedimiento literario, semejante al que han empleado los grandes maestros de la novela histórica, le ha dado un excelente resultado, haciendo conocer, a través de una trama novelesca, la defensa de Rancagua, las matanzas de la cárcel de Santiago, el asalto de Melipilla, muchos otros incidentes y sobre todo el espíritu de la época, así como ha hecho el retrato más o menos completo y fiel de los personajes que en ella figuraban (Zamudio,1973: 74)

Posteriormente, esta primera impresión de Barros Arana sobre el procedimiento literario escogido por Blest Gana sería ratificada y desarrollada en profundidad por algunos estudiosos de la obra del escritor (Camurati, 1984; Gotschlich, 1992) quienes concentrarán su atención en los rasgos estructurales de *Durante la Reconquista* a la luz de las categorías de la novela histórica elaboradas por Amado Alonso (1942) y Georg Lukács (1966). Según estas lecturas, la novela histórica de Blest Gana sería una expresión lograda de aquel tipo novelesco que, en palabras de Alonso (1942:80), “se propone reconstruir un modo de vida pretérito y ofrecerlo como pretérito, en su lejanía, con los especiales sentimientos que despierta en nosotros la monumentalidad”. De acuerdo con este autor, la novela histórica se caracteriza por su labor de reconstrucción arqueológica de un determinado periodo basándose en los datos documentados por la historiografía. No obstante, junto con ello, el novelista histórico debía lograr trascender el material erudito con objeto de concentrarse en los sentimientos humanos que se ocultan bajo los datos objetivos —“las pasiones inspiradas por ciertos hechos históricos” de las que hablaba Blest Gana—, precisamente, aquellos aspectos no enfatizados por el discurso historiográfico oficial.

A esto se refería también Lukács en su estudio sobre la novelística de Scott cuando afirmaba que el principal valor de la novela histórica no es tanto la representación de grandes hechos históricos como su capacidad de “resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos” de forma tal que nos resulte posible revivir los motivos que llevaron a los hombres a pensar, a sentir y a actuar del modo en que ocurrió en la realidad histórica (Lukács, 1966:44). En este sentido, el ideal de la novela histórica sería “evocar el espíritu de la época”, con su diversidad de usos, costumbres, sentimientos y prejuicios, antes que limitarse a presentar hechos históricos concretos. Así también, a juicio de Barros Arana, por sobre la representación más o menos fidedigna de

determinados personajes y hechos históricos, lo que resulta fundamental en *Durante la Reconquista* es su capacidad de darnos la idea del “espíritu de la época”. A juicio del historiador, sería dicha capacidad la que haría factible evaluar la novela de Blest Gana, si no como una obra histórica propiamente tal, al menos sí como un discurso que puede aspirar legítimamente a ser un auxiliar de la historia oficial¹³⁹.

Sin embargo, hay otro punto fundamental planteado por Lukács que, si bien suele apuntarse en relación a *Durante la Reconquista*, no ha sido suficientemente explorado por la crítica blestganiana. Recordemos que, en opinión de Lukács, a diferencia de otros géneros novelescos decimonónicos donde el tratamiento de la historia se quedaba en lo superficial, la novela histórica popularizada por Scott sí incorporaría lo “específicamente histórico” al derivar la excepcionalidad de la actuación de cada personaje de la singularidad de su época y al preguntarse, al mismo tiempo, por las raíces del presente y las causas de su evolución. Por lo tanto, si la novela de Scott nos permite contemplar la existencia humana en términos verdaderamente históricos, esto se debería a que en la obra del escocés se nos revela una conciencia de la historia como proceso y una percepción del pasado como prehistoria del presente¹⁴⁰. Como hemos dicho anteriormente, ambas ideas se hallan en la base de la concepción general que atraviesa a las narrativas realistas de raigambre historicista, sean históricas o literarias, durante el siglo XIX. De ahí que la mirada retrospectiva constituya el punto de partida tanto de la historia como de la novela histórica, ya que ambas procurarían rastrear las raíces del presente en los estados pasados de las sociedades¹⁴¹.

¹³⁹ “No hay—dice Barros Arana— novela más verdaderamente histórica que *Durante la Reconquista*, y ello, precisamente, a causa de la desfiguración de los personajes históricos y de la introducción de personajes no históricos, que son la mayoría. Es que la única manera de que dispone una obra de imaginación para evocar las épocas pasadas es la de aspirar, no tanto a hacer revivir hechos que han ocurrido y personajes que han existido, sino a darnos la idea del espíritu de esas épocas[...] de este solo modo podremos saber de una época lo que la historia oficial no nos dice; de este solo modo puede una novela ser histórica” (Zamudio, 1973:75)

¹⁴⁰ De acuerdo con Lukács, esta dimensión estaría ausente en la novela romántica donde la incorporación de escenarios pasados se utilizaba tan solo por su excentricidad o pintoresquismo. A diferencia de las novelas escritas por Scott, la novela romántica no presentaría lo específicamente histórico puesto que en ella la exploración del pasado no implicaba ninguna relación con el presente del escritor. Esto las convertiría, según Lukács, en novelas realistas, pero no históricas.

¹⁴¹ Como ha señalado Magdalena Perkowska (2008:40), los historiadores del siglo XIX “perciben el pasado como la pre-historia del presente, es decir, como su contexto formativo; el presente es el efecto lógico de los acontecimientos pasados y la narrativa histórica debe evidenciar y explicar esta conexión”. La autora agrega que esta misma visión es la que informa la teoría de la novela histórica de Lukács. De este modo, la historia es

A fin de cuentas, no sería aventurado afirmar que tanto la historia como la novela histórica tienen mucho más que ver con el presente que con el pasado. En efecto, haciendo nuestras las palabras de Terry Eagleton (2009:16), nos parece acertado indicar que cada vez que la novela trata del pasado “lo hace generalmente en tanto que prehistoria del presente”. Incluso, agrega este mismo autor, “la novela histórica viene a ser, en líneas generales, una reflexión en clave sobre el presente”. Por lo demás, aunque en grados diversos, participarían de esta característica todas aquellas narrativas que nos remiten a un tiempo pasado y que, por lo tanto, construyen ese pasado resignificándolo y dotándolo de nuevos contenidos desde un determinado presente¹⁴².

Justamente, advertimos que el eje del presente cobra un inusitado relieve al momento de emprender un análisis en profundidad del tiempo madre de la historia nacional tal como aparece articulado en *Durante la Reconquista*. Como se dijo, Blest Gana echará mano de la historiografía nacional con el propósito de construir literariamente aquella gesta libertaria colectiva hundida a principios del siglo. No obstante, al mismo tiempo, su mirada se posará también en el escenario finisecular de la nación cuyo origen procura retratar en las heroicas páginas de la historia de la Reconquista. De ahí que al abordar esta novela histórica nos parece indispensable tener también presente la contemporaneidad del país que

conceptualizada por Lukács según el criterio historicista, como una serie ininterrumpida de transformaciones en donde el pasado es percibido “como condición previa, concreta, del momento presente” (Lukács, 1966:18).¹⁴² En el transcurso de las últimas décadas, las reformulaciones teóricas de la disciplina histórica y su discurso han promovido un importante cambio en la manera de percibir el lazo entre el presente y el pasado, por una parte, y entre estos tiempos y la escritura de la historia, por otra. Particularmente, a diferencia de la concepción decimonónica que postula la objetividad del discurso histórico, Hayden White ha planteado que los procesos históricos no describen, por sí mismos, la clase de trayectorias que encontramos en la narrativa historiográfica. En otras palabras, el historiador no *descubre* o *pone en evidencia* la historia real, vivida, de la cual esos acontecimientos pasados son elementos constitutivos, sino que la *construye*, le otorga sentido y coherencia a partir de la articulación de esos acontecimientos bajo la forma de un determinado entramado narrativo. Desde esta perspectiva, el pasado no puede ser visto sencillamente como formando parte de una línea progresiva que nos lleva irrecusablemente hasta nuestro presente. El pasado, que desde la visión de White es siempre otredad y está siempre abierto a nuevas construcciones significativas, no es anuncio del presente. El pasado como tal no prefigura. El pasado se construye y resignifica narrativamente a partir de los lazos significativos que son articulados desde cada presente. Visto de este modo, la exploración del pasado no se debe únicamente al interés por el pasado en sí, ni tampoco se justifica porque se le considere la prehistoria del presente, entendido este como resultado o secuela lógica de aquel. Parfraseando a Edward Said (1994), diríase que toda apelación al pasado siempre debe ser vista como una estrategia de interpretación del presente, una interpretación que nace de la incertidumbre acerca de la continuidad o desaparición de ese pasado en el ahora. Y es que, en última instancia, toda exploración del pasado, sea histórica o literaria, se justifica en la medida en que pueda servir a nuestras necesidades o intereses presentes, ya sea para la transformación del actual estado de las cosas, o ya sea para su conservación.

el novelista-diplomático debió observar desde su autoexilio europeo¹⁴³. En este sentido, la Guerra del Pacífico (1879-1883) habría incidido poderosamente en su elaboración literaria del periodo de la Reconquista. Específicamente, el influjo de la guerra se percibe con toda claridad en su construcción de la figura del “roto chileno”, figura emblemática o “ícono funcional” inexistente en el periodo que recoge la novela —ausente también en la historia de los Amunátegui— y que fuera canonizada recién en la década de 1880, justamente a raíz de este último contexto bélico que enfrentó a Chile con sus vecinos del norte.

Por otro lado, si nos situamos directamente en el presente de la escritura, vale decir, en los diez años (1887-1897) que transcurrieron desde que Blest Gana desató el nudo que amarraba el original de la novela hasta que la entregó a la imprenta en su forma definitiva, podremos apreciar en *Durante la Reconquista* —aunque de forma más solapada o indirecta— las huellas recientes del clima de división interna que produjo en Chile la guerra civil de 1891. En efecto, como ya ha advertido muy lúcidamente Jaime Concha, resulta revelador que el escritor optara por replegarse hasta aquellos tiempos del origen de la historia nacional justamente pasados algunos años de la guerra civil, conflicto que ciertamente no lo dejó indiferente¹⁴⁴. Visto desde esta perspectiva, el mensaje de unidad nacional que atraviesa la novela histórica de Blest Gana bien puede ser entendido en su relación antitética con respecto a la coyuntura histórica por la que atravesaba el país en los momentos en que fue escrita. Y es que, en última instancia, en *Durante la Reconquista* la lucha por la independencia de los chilenos, concebida como una empresa consensuada y unitaria, fruto de la abnegada participación de todos los sectores de la población, no es contemplada tanto como prehistoria y prefiguración del presente nacional cuanto como una imagen ideal, paradigmática e indiscutible de lo que Chile debía ser, aunque, en estricto

¹⁴³ Una contemporaneidad que desde la lejanía Blest Gana contribuyó también a cimentar. Desde luego, no está de más mencionar que, entre la variada e intensa actividad desplegada en sus misiones europeas, el diplomático debió jugar un decisivo rol durante el transcurso de la Guerra del Pacífico; desde supervisar el envío de cartuchos, uniformes y todo género de equipamiento para el ejército chileno, hasta “colocar espías en los sitios frecuentados por la gente de mar, para saber si los agentes peruanos fleteaban buques y contrataban mercenarios” (Silva Castro, 1955:98), las labores diplomáticas desempeñadas por Blest Gana, aunque suelen ser eclipsadas por su celebridad como novelista, bien le valdrían figurar como uno de los arquitectos del triunfo chileno en este conflicto armado.

¹⁴⁴ Particularmente, Concha (1980:108) alude a la activa participación política de su hermano Guillermo Blest Gana “que lo llevó a participar en una conjuración contra el gobierno de Montt en 1858 y a servir abnegada y fielmente más tarde al Presidente Balmaceda”.

rigor, estuviese muy lejos de serlo hacia finales del siglo XIX. De este modo, podría decirse que la novela histórica de Blest Gana, como reflexión en clave sobre el presente, paradójicamente nos proporciona una imagen que oblitera la actualidad del país en favor de una interpretación abstracta o esencialista de lo nacional.

De forma similar al contexto que rodea la escritura en *Martín Rivas*, en *Durante la Reconquista* son también perceptibles las incongruencias y contradicciones entre la realidad concreta de la nación, una realidad caracterizada por el desgarramiento sociopolítico interno, por una unidad nacional rota—y, más precisamente, por una clase dirigente fracturada—, y su construcción idealizada que, como sostiene Gabriel Salazar (1985:11), la definía como una “identidad socio-espiritual congregada por la existencia de un sentimiento de homogeneización interna: el de patria”. Por cierto, esto nos permite vislumbrar las implicancias más profundas que enlazan al discurso historiográfico oficial-decimonónico sobre la Reconquista y su rearticulación literaria en la novela histórica blestgana. No es difícil comprobar cómo ambas articulaciones significativas otorgan un valor irreductible a la unidad nacional y a la idea de una nación homogénea, rasgos que quedarían evidenciados ya en el origen de nuestra historia. En otras palabras, ambas representaciones de la Reconquista descansarían sobre una misma matriz nacionalista y por ello fundarían su indagación de la realidad sociohistórica chilena en parámetros generales y permanentes acerca del “ser” o “deber ser” de la nación. Y, en consecuencia, ambas modalidades representativas eludirían las particularidades y diversidades internas, así como las transformaciones que afectarían a la sociedad chilena y a sus múltiples actores a lo largo del tiempo¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Gabriel Salazar reconoce dos actitudes epistemológicas o paradigmas a la hora de abordar el problema de “cómo se constituye históricamente el sujeto denominable ‘sociedad nacional’”. A saber:

“1) La que se sitúa preferentemente en las particularidades concretas de la sociedad chilena, y sobre los movimientos sociales específicos que apuntan a su modernización y transformación en el tiempo.

2) La que se sitúa principalmente sobre los parámetros generales de su ser o su deber estructural, en tanto éstos definen valores o funciones superiores, tales como los de unidad nacional y/o estabilidad nacional.” (Salazar, 2006: 31)

Añade Salazar que, si bien desde un punto de vista epistemológico ambos paradigmas resultan válidos, aquel que estudia la sociedad chilena poniendo el acento en su “particularidad y cambio” constituye el enfoque historicista, en tanto que aquel que lo hace en su generalidad y permanencia correspondería un tipo ahistórico. A nuestro juicio, la perspectiva teórica ahistórico que Salazar identifica en el diagnóstico de la historiografía

Desde esta perspectiva, observamos en la gesta independentista, particularmente en el periodo de la Reconquista, tal como ha sido construido en la historiografía nacional y en la novela histórica de Blest Gana, no tanto el origen de la nación chilena contemplada en su devenir histórico concreto como el fundamento de una determinada retórica de lo nacional: la del nacionalismo unificador. A nuestro modo de ver, las elogiosas palabras que Eliodoro Astorquiza dedica a *Durante la Reconquista* expresan con claridad esta interpretación:

Es Chile, el alma chilena en su lucha por la Independencia, el verdadero protagonista de Durante la Reconquista. Si existe entre nosotros alguna obra que pueda merecer el título de epopeya nacional es ésta (Astorquiza, 1920:362)

Pese a estar claramente transido por la efervescencia patriótica, este juicio nos parece del todo acertado¹⁴⁶. Y es que, efectivamente, en última instancia *Durante la Reconquista* nos remitiría a un tipo de trama épica, a la epopeya que, siguiendo las ideas de Mijail Bajtin (1989), bien cabría calificar como el género nacionalista por excelencia. Desde luego, a primera vista puede parecer paradójico afirmar que la novela histórica de Blest Gana representa el pasado a la manera de la épica ¿O es que puede haber algo más reñido con el objetivo de la novela histórica planteado por Lukács que la proyección de una imagen del pasado de naturaleza ahistórica y esencialista? Lo cierto es que *Durante la Reconquista* no cumpliría con el requisito de generar un conocimiento genuinamente histórico representando el pasado como un tiempo susceptible de ser conectado, por una serie de ininterrumpidas transiciones temporales, con el presente desde el cual se fraguó

oficial chilena resulta extensible al enfoque asumido en la novela histórica blestganiana que se nutre de estas fuentes.

¹⁴⁶ Si bien existe cierta unanimidad en torno al carácter de novela histórica de *Durante la Reconquista*, es habitual tropezar con el empleo, más o menos descuidado o superficial, del término épica al describir esta novela de Blest Gana. Así, por ejemplo, Jaime Concha (1980:118) sostiene que *Durante la Reconquista* es “junto a *La Araucana* (1569-1589), nuestra epopeya de la contra-Conquista; junto al *Canto general* (1950), épica de liberación en este siglo”. Por su parte, Hernán Poblete Varas (1995: 217-218) procura refutar la calidad de epopeya de la novela de Blest Gana entendiendo por lo épico “lo gallardo y heroico”. Así, nos comenta el crítico: “Cosa notable: no hay épica”. Y esto “no porque esté escrita en tono menor y recogido (que no estaba en Blest Gana semejante disciplina), sino porque su adhesión a la realidad —a la realidad que le interesa, realidad sin pompa ni grandes aconteceres— le impide presentar un cuadro que no sea el cotidiano, y la conducta diaria del héroe o los héroes descarta por sí misma la epopeya: son seres capaces de ser héroes según le dicten las circunstancias”. Por nuestra parte, intentamos argumentar que el periodo histórico conocido como la Reconquista española ha sido tramado de un modo predominantemente épico, desde la perspectiva de White y Frye, tanto en los relatos historiográficos decimonónicos como en la novela histórica de Blest Gana.

dicha novela. Por el contrario, Blest Gana acabará por revelarnos una suerte nostalgia del origen que claramente resulta ser más afín a la epopeya que a la novela histórica. Mórbita nostalgia a ojos del pensamiento moderno, se dirá. Nostalgia de un origen concebido como un tiempo prestigioso y lejano que, asimismo, resulta del todo semejante a la nostalgia de la primitiva pureza del mundo que se encontraría en la base de un tipo de pensamiento propiamente mítico¹⁴⁷. No obstante, nos parece claro que en lugar de poner en evidencia un proceso histórico, el mundo representado en *Durante la Reconquista* se correspondería con aquel mundo que, según Bajtin (1989:458), representa la epopeya, el mundo “del pasado heroico nacional, el mundo de los comienzos y las cimas de la historia nacional, de los padres y de los fundadores, de ‘los primeros’ y de ‘los mejores’”.

Por supuesto, la historiografía y la novela moderna son dos modalidades discursivas que, como sabemos, persiguen la representación de la actuación de los hombres entregados al tiempo, de la existencia humana en general contemplada en su devenir histórico, el mismo que la ha traído hasta la contemporaneidad, esto en conformidad con la concepción historicista decimonónica. Es claro, sin embargo, que siempre que la historia monumentaliza el pasado y sus glorias, la épica sale al acecho. Entonces, poco importa si, en rigor, el mundo del mito resulta ser la antítesis de la historia lo mismo que la epopeya es la antítesis de la novela realista —o que, a lo sumo, esta última deba ser entendida como una épica del prosaico mundo moderno, al decir de Lukács; una épica degradada por situarse en el presente imperfecto, inacabado y en proceso de formación. Poco importa si, por el contrario, el mundo de la epopeya es el mundo del mito. La historia deviene en mito; la narración realista en epopeya. Tal es, a nuestro juicio, lo que ocurre con *Durante la Reconquista*.

¹⁴⁷ De acuerdo con Mircea Eliade el pensamiento mítico, pre-moderno o tradicional, se caracterizaría por levantar una rebelión en contra del tiempo histórico, por cuanto se concentra en evocar y reproducir la era de la creación, el “*ille tempore*”, la época anterior a la historia en que las cosas se fueron desarrollando y ordenando. Dice Eliade: “Los acontecimientos míticos más importantes eran periódicamente reactualizados y, por tanto, revividos. Se repetía así la cosmogonía, los gestos ejemplarizadores de los dioses, los actos que fundamentaban civilizaciones. Era la ‘nostalgia de los orígenes’; en algunos casos incluso podía hablarse de nostalgia del paraíso primordial”. (Eliade, 2001:44)

De ahí que no nos parece incorrecto afirmar que, tanto en la historia oficial como en la novela histórica de Blest Gana, el mundo de la Reconquista aparece ligado al mito del gran acuerdo o consenso nacional, un mito que se arraiga en la imagen de una comunidad inmemorial e idealizada. Lo cierto es que dicho acuerdo tendría lugar en un tiempo primordial donde todo lo que es vino a la existencia, un tiempo que se quiere también el modelo del presente y del porvenir. Desde esta perspectiva, el alma nacional y su destino histórico quedan revelados en la gesta heroica del origen. El tiempo madre de nuestra historia independiente acaba así revelándonos como el “tiempo magno” del mito—aquel *ille tempore* que propone el mitólogo rumano Mircea Eliade— es decir, aquel tiempo fuerte que estaría a la base de un pensamiento mítico o tradicional.

Así también, como señala Bajtin (1989:461), el de la epopeya es un mundo “distante, perfecto y cerrado como un círculo”, un mundo, por tanto, que se caracteriza por mantenerse siempre impoluto, siempre guarnecido de las tempestades políticas y sociales del presente. Paradójicamente, la novela histórica de Blest Gana deberá abolir la historia en su esfuerzo por levantar el mito del gran acuerdo nacional, a despecho de la evidente falta de continuidad de esa comunidad homogénea y cohesionada en su propia contemporaneidad, puesto que ella solo resulta concebible en la medida en que es proyectada hacia aquel pasado absoluto e inmemorial, lejano y ajeno, heroico y sagrado, de la Reconquista. Efectivamente, tal como en una cosmogonía, el tiempo de la Reconquista pareciera bastarse a sí mismo, sin que suponga una continuación ni tenga necesidad alguna de ella.

Con todo, sabemos que *Durante la Reconquista* no fue la última palabra del novelista respecto a la realidad sociohistórica nacional. Tan solo algunos años después de publicar su novela histórica, y en un gesto por demás significativo, el mismo Blest Gana se encargaría de poner en evidencia la total falta de conexión entre aquel pasado ideal y absoluto retratado en *Durante la Reconquista* y el desarrollo posterior de la historia nacional. Como veremos más adelante, en *El loco Estero* (1909), el escritor tendrá ocasión de llevar a cabo la “abolición de la distancia épica”, para emplear los términos de Bajtin, y la consiguiente desmitificación de la historia nacional. En esta novela, que tiene como

trasfondo la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana (1836-39), la última que el escritor dedica al retrato de la realidad nacional, Blest Gana trascenderá la veneración acrítica de la tradición heroica nacional mediante la incorporación de cuadros costumbristas en los que excepcionalmente llevará a cabo una degradación grotesca de los mitos constitutivos de la nacionalidad que él mismo consagrara en su monumental obra anterior. En definitiva, el contraste entre *Durante la Reconquista* y *El loco Estero* nos sugiere el singular vaivén de la imagen de la vida de la nación: desde una versión épica que la encumbra a una categoría ideal e inmutable a otra versión cómico-grotesca que la rebaja y la sitúa en el mundo cotidiano, el mundo del devenir y de la inconclusividad que, por lo demás, es el que mejor se corresponde con una existencia histórica creativa y genuina.

2.2. De la plebe abigarrada al roto como estampa del alma nacional

De manera similar a una obertura operática donde se hace el recuento de los temas que se van a exponer a lo largo de la obra, el primer capítulo de *Durante la Reconquista* nos presenta los diversos acordes —fuerzas en conflicto, tipos sociales, personajes principales, etcétera—, que darán el tono general a la época concernida en la representación. Significativamente, las primeras líneas de la novela nos entregan una descripción detallada del crepúsculo matutino, imagen de un suceso cotidiano que opera aquí como una verdadera metáfora cósmica. Junto con evocar el drama arquetípico del sol que triunfa sobre las tinieblas y de la primavera que sustituye al invierno, la imagen nos remite a la interpretación que nos ofrecerá Blest Gana sobre el periodo de la Reconquista como momento de transición, a medio camino entre las tinieblas y la claridad, entre la colonia y el despuntar de la aurora de la patria independiente.

Desde las cumbres nevadas de los Andes, el sol, como enamorado de la tierra, la abrazaba[...] Macul y Peñalolén, iluminados de súbito, enviaban a Santiago su sonrisa de verdura. Había besado con su saludo del alba, la despoblada cima del cerro San Cristóbal y partido sus rayos sobre los riscos del Santa Lucía. Había corrido después, a lo largo de la pedregosa caja del Mapocho, tiñendo de rubio color las turbias ondas del río, y descendido poco a poco, en raudales de claridad, de los tejados a las calles. Penetrando por patios, por

huertos y por jardines, despertaba la vida y el movimiento, tras de su paso vencedor. (Blest Gana, 2010:29)

En principio, miramos el valle del Mapocho como lo mira el sol al amanecer de un día despejado, desde una tribuna encumbrada y distante desde la cual vemos difuminarse los detalles, los accidentes, las diferencias. Vista desde aquí, se diría que la ciudad es un gran bloque regular y sin cantos, un cuerpo límpido y homogéneo, una unidad incluyente, armoniosa y concordante. A esta breve exaltación a las regiones sidéreas le prosigue un brusco descenso. Precisamente, en cuanto tomamos tierra firme nos hallamos en el camino de la historia: “Santiago, en aquella mañana del 10 de octubre de 1814...” (Blest Gana, 2010:29). Hace solo una semana tuvo lugar el llamado desastre de Rancagua, batalla que en la periodización histórica tradicional marca el final de la llamada Patria Vieja. Y en estos precisos momentos los vencedores se disponen a consagrar oficialmente la dominación mediante una solemne celebración cívico religiosa. La mirada del narrador se pasea por el imponente decorado con que los ufanos realistas han ataviado las calles de la ciudad reconquistada y se detiene luego en sus habitantes que, con parsimonia, como a regañadientes, acuden en masa hasta la plaza principal. Curiosamente, lo mismo que la mirada solar, la imagen histórica nos proporciona una visión en bloque de la sociedad: aquella masa de santiaguinos se nos ofrece la imagen de todos los chilenos, como una comunidad unánimemente humillada y abatida. Y, por supuesto, en ella se hace presente la muchedumbre del pueblo, la “plebe abigarrada”, como la llama el narrador. El pueblo, se nos dice, percibía en los festejos “algo de ominoso, que hacía vibrar en él la cuerda del patriotismo desconsolado, en una de esas conmociones que se adueñan del alma de las multitudes [...] por la electricidad misteriosa de un sentimiento común” (Blest Gana, 2010:30).

Sentimiento común que, lo mismo que el sol de la mañana que abrazaba la tierra, irradia a todos los chilenos sin distinción. No obstante, entre los plebeyos dicho sentimiento es presentado como un brote recién germinado. Un brote que, por lo demás, ha germinado inusitadamente en el corazón del pueblo, terreno que, en principio, se nos sugiere duro e inhospitalario para madurar nobles sentimientos. No en vano, en breve digresión, el narrador se encarga de recordarnos cómo apenas el día anterior ese misma muchedumbre

que ahora mal disimulaba su repudio ante el oropel triunfalista del reconquistador, había recibido “con gritos de entusiasmo y de loor” a las victoriosas tropas realistas que habían masacrado y puesto en fuga a los patriotas en Rancagua. Al discurrir una explicación para semejante veleidad, el narrador dirá:

Las masas populares, a las que fácilmente arrastran los sentimientos generosos, tienen también sus horas de cinismo descarado, en que olvidan sus afectos, a cambio de abundante bebida o de alguna largueza pecuniaria. (Blest Gana, 2010: 32)

Junto con esto, el narrador apelará al carácter esencialmente tornadizo del pueblo, aquel que lo haría bascular entre la indiferencia más absoluta ante las coyunturas políticas y el fácil contagio de las pasiones de los vencedores de turno a las que se arrimaría “sin saber por qué, por gritar, por moverse”. “Las muchedumbres de pueblo, como las montañas, tienen eco”, remata el narrador. Majestuosa imagen empleada para señalar el rol pasivo de la clase plebeya como imponente telón de fondo, infaltable en los actos oficiales para darle un mayor realce a un triunfo o indicar la aceptación mayoritaria de un hecho. Por ello, si tornamos nuevamente la mirada al presente de ese pueblo, ahora lúcido y herido, bien cabría suponer que se ha operado en él una profunda y prodigiosa regeneración. Es lo que sugiere el narrador quien, escuetamente, apunta que el despertar de “la popular consciencia” habría obrado velozmente, de la noche del 9 a esa mañana del 10 octubre, a consecuencia de “la arrogancia de los vencedores” (Blest Gana, 2010: 31). Es de presumir que este breve retrato de la conversión de un pueblo voluble e indolente estuviese ya incluido en la versión primitiva de la novela histórica de Blest Gana (1864-1866). Lo cierto es que al momento de concebir el mencionado pasaje el novelista parece haber recogido sintéticamente las impresiones de los hermanos Amunátegui que se habían hecho cargo del periodo de la Reconquista. En efecto, en su memoria histórica de 1850 se lee que la chispa revolucionaria no habría tardado en prender en el alma del pueblo. Y, lo mismo que Blest Gana, los historiadores apuntarán a la arrogancia de los españoles quienes,

con sus injustificables tiranías, con sus estúpidos conatos de tratar a los chilenos como a súbditos en vez de acariciarlos como necesarios, habían hecho comprender a la plebe las ideas de emancipación, de independencia que a principiar la crisis solo habían jermiado en

las cabezas de los hombres pensadores como teorías, como sueños de ejecución remota.
(1912: 421-422)

Según los Amunátegui, si durante la coyuntura contrarrevolucionaria las ideas de emancipación pudieron brotar con tanta facilidad entre las masas populares esto no se debió solo a “esa repugnancia propia que todo pueblo conquistado siente por sus conquistadores” sino que también a “esa aversión entrañable, que siempre profesa el populacho a los censores fastidiosos que le perturbaban en medio de sus pasatiempos” (1912: 254). Se comprende, entonces, que bajo el régimen monárquico que extralimitaba las prohibiciones la plebe no tardaría en añorar los tiempos de la Patria Vieja. En general, este relato historiográfico subraya la intromisión de la policía realista en el espacio de las chinganas, de la bebida y el juego —espacios de disipación tolerada por la política más flexible del depuesto gobierno patriota—, como el factor decisivo que empujó a la plebe a abrazar las ideas de los patriotas. Lo cierto es que en la historia de los Amunátegui —como también ocurrirá más tarde en la obra de Barros Arana— la representación de los sectores populares durante la Reconquista no irá más lejos que eso: una muchedumbre indiferenciada que “desahogaba en las fondas i demás lugares públicos que frecuentaba su odio contra los peninsulares con tremendos ¡Viva Panchita!”¹⁴⁸ y cuyos bríos pudieron ser encauzados gracias a la dirección del legendario líder popular Manuel Rodríguez.

Pese a que, en líneas gruesas, los historiadores celebren que la coyuntura represiva propiciara la adhesión popular masiva a las ideas independentistas, lo cual habría contribuido a crear un estado de unidad ante el enemigo común—una suerte de conciencia proto-nacional fundada en el general desasosiego—, parece claro que no se esforzaron demasiado en argumentar el espíritu patriótico de las clases bajas. Lo cierto es que si la premisa de verse fustigados en el ámbito de sus pasatiempos habría bastado para desencadenar automáticamente la reacción de los plebeyos, resulta posible inferir que reaccionarían lo mismo frente a cualquier otro censor fastidioso y entrometido, ya fuese patriota o realista. Lo cierto es que esta representación reductivista de los grupos populares en tiempos de la Reconquista se corresponde con la imagen convencional que, ya desde la

¹⁴⁸ Según los historiadores, la plebe disfrazaba así el prohibido grito de ¡Viva la Patria!

época colonial, las elites decimonónicas se habían forjado sobre los individuos que formaban parte de la plebe urbana y rural, la servidumbre, los vagabundos, los mercanchifles y los artesanos de poca monta, los peones, los gañanes, los jornaleros itinerantes, los inquilinos y labradores. Por lo demás, todo este abanico social quedaba reducido a una noción ciertamente difusa, una noción que recorrerá prácticamente todo el siglo XIX como una categoría meramente oposicional, echada a andar desde una perspectiva elitaria y excluyente. Tal noción es la del roto. Nos parece claro que en *Durante la Reconquista* Blest Gana recogerá esta estampa de lo popular. No obstante, en su novela el roto aparecerá cargado de nuevos contenidos, inéditos aún al momento en que los Amunátegui redactaban su memoria histórica.

Como apunta Gabriel Cid (2009), a lo largo del siglo, las elites chilenas elaboraron la imagen del roto a la manera de un estereotipo útil, en la medida en que le permitía traducir la heterogeneidad de los grupos populares en una imagen simplificada y comprensible. Si bien, en razón de esa misma simplificación, la figura del roto, como epítome del mundo popular, apareció unilateralmente cargada de connotaciones negativas tales como el despilfarro, el desorden, la barbarie, el salvajismo, la molicie, el juego, la intemperancia, el desenfreno, entre otras. En efecto, visto desde la perspectiva de la elite, el roto señalará al otro a nivel social, un otro rodeado de un aura de negatividad. Por lo demás, se trata de un acercamiento a lo popular fundado en la cesura radical entre lo propio y lo ajeno, lo conocido y lo extraño, un nosotros y un otro, con roles claramente diferenciados, opuestos e inconfundibles. De este modo, como norma general, durante el siglo XIX chileno se producirá una marginación discursiva de los rotos, que guardará una relación de armonía y mutua implicancia con su marginación social, económica, política y cultural.

Por lo demás, como estrategia de apropiación retórica de los grupos populares, el trazado de un contrapunto peyorativo en nuestras representaciones novelescas e historiográficas envolverá una justificación de la abrumadora dispersión o desgarramiento interno de la sociedad chilena en dos sectores profundamente separados: la gente decente y los rotos. Uno activo, el otro pasivo. Como se ha indicado anteriormente, la novelística blestgiana del periodo 1860-1864 se presentaba como un buen ejemplo de este orden

discursivo sustentado en la fragmentación y jerarquización de sus actores, un orden narrativo que debía ser leído como correlato fiel del (y funcional al) orden social imperante. Así, en las novelas de dicho periodo Blest Gana otorgará el monopolio de la acción al primer grupo, el mismo sobre el cual recaía el ejercicio del gobierno y la dirección de la nación, mientras que los rotos se nos aparecerán tan solo intempestivamente, como los oscuros y, en ocasiones, inenarrables sirvientes que el escritor nos pintará siempre guardando una actitud sumisa y pasiva, o bien como esa solemne muchedumbre de ojos que parpadean al fondo de la escena heroica, envueltos en un mutismo hosco y distante¹⁴⁹.

Algo distinto sucederá con el roto que nos retratará Blest Gana en su versión definitiva de *Durante la Reconquista*. Como se dijo, en las primeras páginas de la novela percibimos aun los resabios de aquella imagen estereotipada de los grupos populares que nos retratan los historiadores. Asimismo, este estereotipo se reitera y se individualiza en el personaje de Juan Argomedo¹⁵⁰, hijo bastardo de don Jaime Bustos, Marqués de Peña

¹⁴⁹ *Martín Rivas* nos ofrece un excelente ejemplo de esta paradójica “inenarrabilidad” de los sujetos populares en la novelística blestgana. Al presentarse la ocasión de describir a una sirvienta de la casa medio-pelo, el narrador no puede hacer otra cosa más que detenerse y señalar: “Dar una idea de aquella criada, tipo de la sirvienta de casa pobre, con su traje sucio y raído y su fuerte olor a cocina, sería martirizar la atención del lector. Hay figuras que la pluma se resiste a pintar” (Blest Gana, 1973:77). En aquella misma novela también se aludirá a las masas populares bien como una festiva muchedumbre o bien como solemnes mirones, mero decorado pintoresco de la acción principal que protagonizan las “gentes decentes”. Esta marginación no es casual. No lo es, entre otras cosas, porque en su producción novelesca de la década de 1860 Blest Gana dirigió de forma consciente sus intereses hacia los grupos medios (el medio pelo) y la aristocracia. Ciertamente, a pesar de su ideal de retratar a la sociedad chilena en todas sus partes, fueron estos los estratos sociales con cuyos tipos humanos y costumbres el escritor pudo trabar mayor cercanía y, en consecuencia, pudo retratar con más fidelidad. Pero, además, a través de la representación de estos tipos sociales, Blest Gana buscaba atraer la atención de sus posibles lectores. En efecto, como ha advertido Juan Poblete, por aquel entonces nuestro novelista se mostraba plenamente consciente respecto al incipiente mercado literario nacional y el público lector al que buscaba cautivar con sus novelas. Buen ejemplo de ello es la carta, fechada en 1864, que Blest Gana remitiera a Juan Vicuña quien le había hecho la sugerencia de escribir una novela ambientada en el campo:

“Nuestra sociedad —escribía entonces Blest Gana— solo se interesa en la acción de personajes que se hallen a su altura en la jerarquía social, y sólo prestaría una atención desdeñosa a las escenas de seres que, una con soberana indiferencia (sic) el público, viciado su gusto por novelas de estupenda trama, como las francesas recién desprestigiadas y las españolas en voga, naturalizado con el diálogo y costumbre de personajes europeos, empieza apenas a admitir que le presenten escenas y personajes chilenos, y cerraría el libro que quisiese hacer asistir al desarrollo de su intriga cuyos actores principales deberían ser huasos incultos y codiciosos hacendados, condenando además al autor de tal propósito.” (Blest Gana, 1991:61)

¹⁵⁰ No está demás mencionar que Blest Gana tomó el personaje de Argomedo de las páginas de la historia de los Amunátegui. Los historiadores nos lo describen como uno de los delatores de los patriotas prisioneros en la cárcel de Santiago: “[...]un don Juan Argomedo hombre vago i sin profesión, deudor insolvente, a quien sus acreedores habian metido en la cárcel. Como los otros, deseaba ardientemente volver a la calle i a sus antiguos hábitos; pero, de un carácter vil i rastrero, no fundaba sus expectativas en triunfos o derrotas de

Parda, que fuera criado por la sirvienta Ña Peta. Borracho consuetudinario, cínico, intrigante y traidor—entre sus crímenes se cuentan el asesinato de su madre y la delación de los presos políticos de la cárcel de Santiago—, en Argomedo Blest Gana concentrará aquella representación del hombre del pueblo cuyos rasgos más prominentes serían la fatuidad, el vicio y la veleidad. Sin embargo, *Durante la Reconquista* introducirá una novedad fundamental en relación a las anteriores representaciones de los estratos populares. Nos referimos al personaje de Ño Cámara, hermano de leche de Argomedo. En efecto, bien puede apreciarse en esta díada formada por Cámara y Argomedo una excelente ilustración de la ambigüedad que hasta hoy en día acompaña entre nosotros al término roto, palabra que, como escribiera Joaquín Edwards Bello (1969:113), solemos emplear en dos sentidos “uno heroico, a veces, y otro peyorativo todos los días”. Justamente, la reformulación heroica de la figura del roto encontrará en Cámara su perfecta plasmación literaria.

En efecto, Cámara se nos presenta como la personificación virtuosa del roto chileno, aquel individuo salido directamente de las entrañas del pueblo, dotado de un carácter naturalmente belicoso y de una propensión innata, bien diríase que genética, a poner su brazo al servicio de la defensa del ideal libertario. Este personaje, surgido sin duda de las nuevas ideas que rondaban en Blest Gana al momento de retomar su novela hacia fines de la década de 1880, las mismas que muy probablemente estimularon su reescritura, permitirá al novelista explorar al roto en tanto que figura prestigiosa provista de un sentimiento patriótico evidente, innato, visceral e incuestionable. Cámara nos remite, por consiguiente, a otro intento de lectura y traducción de “la gente del pueblo”, que no había sido aún ensayada en el contexto de la primera enunciación historiográfica de la Reconquista. Citamos a continuación un pasaje en donde Ño Cámara nos es descrito en profundidad:

A los catorce años, el rotito, con los instintos nómades de su raza, andaba de pueblo en pueblo, rodando tierras, como él decía, trabajando si le faltaba con qué comer, pero con más frecuencia jugando a las chapitas, con vagos y rateros, en los callejones apartados de los pueblos que recorría. Las chapitas, como todo juego de azar, traen frecuentes riñas entre la gente del pueblo. **En ellas había ejercitado Cámara su natural belicoso. Esa mezcla del**

godos i patriotas. Nada le importaba que Chile fuese una colonia o una nación. Probablemente nunca había procurado siquiera comprender este problema”. (1912: 231)

conquistador hispanoarábigo y de araucano que ha formado al roto chileno, el más indómito de los hijos de la “virgen América”, cantada por el poeta, tiene el vértigo de la sangre; un placer endemoniado, que total y felizmente ignora la clase culta que puebla la tierra conquistada por Valdivia. Cámara [...] había sentido desde su primera reyerta seria, jugando a cara o cruz, un encanto fascinador al dar su primera puñalada. Sin ser ingémitamente malo, con grandes dotes de corazón, siendo capaz de nobles arranques de abnegación y de cariño, le gustaba la sangre. El huracán revolucionario lo encontró así preparado para empuñar el fusil y lanzarse a la contienda. (Blest Gana, 2010: 127-128) (el subrayado es nuestro)

En primer lugar, del retrato anterior se desprende que el roto, como trasunto de lo popular, debía representar una formulación racial: la del mestizo, es decir, la base étnica que históricamente y hasta hoy día corresponde a la gran masa poblacional chilena. Ya en la década de 1840 José Victorino Lastarria señalaba que

Los mestizos jeneralmente ablando descendian de los españoles o africanos, que por sus antecedentes personales ocupaban la mas baja posición entre los conquistadores i de los indijenas chilenos, que, sojuzgados i pacificados ya, abian perdido sus propiedades i su libertad, i vivian sometidos a las encomiendas, repartimientos i demas cargas que las leyes i las costumbres les imponian. **Por esta razon siguieron naturalmente la condicion de los autores de su existencia** (Lastarria, 1844:93) (el subrayado es nuestro)

De acuerdo con Lastarria, los rotos-mestizos de por entonces seguían siendo los herederos de los funestos efectos de pauperización y marginación que sobre ellos habría desarrollado el sistema colonial. Desde esta perspectiva, el mestizo señalaba tanto al mundo popular contemporáneo como a un remanente anacrónico del coloniaje. Y, por eso mismo, aunque a veces pudiera parecer pintoresco, el roto no dejaba de representar una rémora para el progreso del país¹⁵¹. Lo cierto es que esta visión negativa del roto-mestizo comenzaría a

¹⁵¹ Según Lastarria esta espuria herencia sociocultural y sanguínea hacía del mestizo una figura inferior al indígena: “El mestizo [...] llevaba en su frente la marca de la degradación i de la infamia, su nacimiento le condenaba a la desgracia de ser el paria de la sociedad. Su condicion era mil veces peor qe la del indijena: este comunmente se trataba como a enemigo vencido, aquel era despreciado i envilecido, porque no tenia derechos que reclamar, porque su sangre no era pura como la del indio! (Lastarria, 1844: 80). Medio siglo después, la figura el roto-mestizo, como base étnica de la nación, sería resignificada y exaltada con objeto de fundamentar la superioridad racial y moral del pueblo chileno, desde una óptica nacionalista. El mejor

variar recién hacia el año 1879, precisamente luego de iniciarse la Guerra del Pacífico que enfrentó a Chile con Perú y Bolivia. Justamente, este giro estaría estrechamente ligado a la propaganda nacionalista y racista surgida a raíz de este contexto bélico. Será entonces cuando la figura del roto sufrirá un significativo desplazamiento y el mestizaje, en particular el ascendente mapuche, será invocado ahora como argumento de superioridad racial frente al enemigo¹⁵².

Durante el mismo periodo, el historiador Benjamín Vicuña Mackenna —quien, como hemos dicho anteriormente, fue uno de los más enconados promotores de la “Pacificación de la Araucanía”— redactaría un extenso artículo en el que establecía un vínculo virtuoso entre el mito araucanista fijado por Ercilla y los rotos que estaban siendo enviados a pelear la Guerra del Pacífico. Con objeto de argumentar su carácter esencialmente guerrero, Vicuña Mackenna construirá una genealogía para el roto estableciendo su prehistoria en los tiempos de la Conquista y a los mapuches como sus ancestros más remotos. Asimismo, el historiador remontará los inicios del papel verdaderamente histórico del roto a la Guerra de Independencia, “en una reformulación historiográfica basada en la contingencia histórica del momento” (Cid, 2009: 246). Siguiendo esta lógica, la función militar —aquel gusto innato por la sangre al que alude Blest Gana— sería la que mejor cuadraría al roto y prueba de ello serían sus anteriores encarnaciones históricas tanto en la Conquista como en la Independencia. “El único roto

ejemplo de esto será la obra *Raza Chilena* (1904) de Nicolás Palacios, en donde, como señala Bernardo Subercaseaux (2007, v4: 33), se perfilará al roto “como una especie mestiza privilegiada, cuya excepcionalidad se explicaría por el cruce de dos razas puras de sicología patriarcal o guerrera: por una parte, los godos provenientes de España que llegaron durante la Colonia y, por otra, los araucanos o nativos”.

¹⁵² Un buen ejemplo de esto nos lo ofrece una columna escrita por Zorobabel Rodríguez para el periódico *El Independiente* a propósito del asalto y toma de Pisagua, ocurrido el 2 de noviembre de 1879. Su redactor parte de la tesis de que el triunfo chileno “es cuento de raza” y con objeto de fundamentar este punto de vista se remontará a los orígenes míticos del roto como ícono de la raza chilena. Para Rodríguez, el soldado chileno, que “no es más que el roto chileno con uniforme militar” sería “nuestro héroe eterno y nuestro invencible generalísimo”. Y los rotos no son sino “los hijos del indómito Arauco [...] los descendientes de los héroes legendarios, cantados por Ercilla” (*El Independiente*, Santiago, 13 de noviembre de 1879, p. 1). A partir de esta premisa, Rodríguez argumentará una presunta “superioridad moral” de los chilenos, como cualidad que atraviesa a toda la sociedad chilena: “ricos y pobres, hombres de letras y hombres de negocios, los chilenos vivimos enamorados de la patria”. Por otra parte, el columnista sostendrá que esta cualidad nos distinguiría de los pueblos enemigos, señalando su propia estampa nacional, el “cholo”, como antagonista de nuestro “roto”: “El infeliz indígena, que es la base del ejército aliado, no conoce a la patria más que de nombre, ni conoce más que los aspectos sombríos y odiosos de la vida civilizada”. Los “cholos”, a diferencias de los ‘rotos’, se caracterizarían por su pobre ilustración y civilización, lo cual explicaría la incapacidad estos pueblos para responder frente a sentimientos nobles como el amor a la patria.

genuino es el roto armado, el roto de guerra”—concluye el historiador (Ibid.). Precisamente, a esta concepción del “roto de guerra” se aferrará Blest Gana en la elaboración del personaje de Ño Cámara.

Como señala Cid, esta reformulación de la figura del roto debe ser leída como una estrategia, propia de los tiempos de guerra, orientada a la reorganización del imaginario nacional en torno a un sentido aglutinador. Paradójicamente, si a lo largo del siglo el roto había operado como una categoría oposicional y excluyente, definida y delimitada desde la elite, para señalar a un grupo en virtud de su marginalidad social, económica y moral, si antes se lo representaba como una suerte de enemigo interno o cuando menos como un obstáculo para el progreso nacional, durante la Guerra del Pacífico será promocionado “como una figura de consenso” y unidad nacional, llegando a adquirir el valor de una autoimagen en donde todos los chilenos podían verse reflejados. En este sentido, resemantizar al roto y encumbrarlo a la estatura de mito nacional o símbolo de la chilenidad hizo posible confrontar un nosotros totalizador contra un nuevo otro, ya no interno sino que externo, al que se debía combatir y dominar. Como señala Cid:

Durante las guerras las sociedades se reordenan a sí mismas, tanto internamente como por oposición al enemigo externo que hay que combatir, unificando así, momentánea y ficticiamente, a la nación (Cid, 2009: 233)

De manera que el contexto bélico de 1879 hizo necesario recurrir al roto como modelo que debía sostener el mito de la solidez y la cohesión nacional. A partir de entonces el roto pasó a representar el alma nacional. Alma nacional que necesariamente es una e indivisa. Lo cierto es que la exaltación del roto contribuyó a escamotear momentáneamente el desgarramiento social interno de la nación, redireccionando las diferencias y pugnas intestinas hacia los enemigos externos. Sin duda, en *Durante la Reconquista* Blest Gana dialoga con la estrategia nacionalista en cuanto desarraiga al roto de sus condicionamientos históricos concretos para exaltarlo e integrarlo dentro de una genealogía heroica y prestigiosa de lo nacional. Así, en lugar de un retrato más o menos fiel del inquilino colonial —aquel que, por lo general, se viera forzado a integrar las filas del ejército patriota y también del realista—, Cámara se nos presenta como una plasmación anacrónica del

modelo del “roto de guerra” de 1879 proyectado ahora, tal como lo había prescrito Vicuña Mackenna, en la escena histórica de la Reconquista española.

No cuesta trabajo apreciar en Cámara los rasgos de ascendiente racial, potencia física y destreza guerrera del roto, aquel tan violento como inveterado amor por la sangre que en la ficción de Blest Gana lo transformará en la pesadilla del “godo”. Así reflexiona el coronel del ejército realista Hermógenes de Laramonte, admirándose de la temeridad y la lealtad de Cámara: “...con hombres del temple del rotito [...] un genuino representante de esa raza que tres siglos de lucha no habían podido vencer [...] la completa reconquista de Chile no estaba completa todavía” (Blest Gana, 2010: 515).

Lo cierto es que en la novela de Blest Gana se postula al roto coincidiendo siempre consigo mismo, o con sucesivas repeticiones de sí mismo, a despecho del tiempo y del devenir histórico de las sociedades. En este sentido, nos parece claro que la figura de Cámara no pretende consumir literariamente un tipo social o una persona histórica. Justamente, como encarnación del alma colectiva nacional, Cámara nos remite más bien a una figura arquetípica, ahistórica y transtemporal. Se dice que el propio Blest Gana, al ser consultado por los motivos por los cuales Cámara no muere como sí lo hacen otros personajes importantes de su novela, habría respondido: “Ño Cámara representa al pueblo de Chile y el pueblo de Chile no muere” (Suera, 1937:74). Por supuesto, salta a la vista que Cámara representa al pueblo chileno en tanto comunidad inmemorial, es decir, una cierta idea de la nación que no experimenta rupturas ni reformulaciones a lo largo del tiempo, precisamente, el tipo de comunidad que solo puede existir en el tiempo magno a cuyas glorias y héroes nos remite la epopeya¹⁵³.

¹⁵³ Podría decirse que el discurso épico provee un inmejorable escenario donde es posible imaginar la nación, para emplear los términos de Benedict Anderson, como aquel “organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío”(2011:48). Comentando la obra de Anderson, Miguel Alberto Bartolomé apunta que, así concebida, la nación “no experimenta rupturas ni reformulaciones, sino que se manifiesta como una especie de comunidad inmemorial que estaría prefigurada en todos sus antecedentes y dotada de un mismo futuro. En este viaje por el tiempo, todos los miembros de una nación deberían ser contemporáneos, así que los que manifiestan diferencias son percibidos como anomalías temporales de la comunidad que se mueve de manera conjunta”. (Bartolomé, 2006:307)

Entendemos aquí por epopeya aquel relato modelo, verificable tanto en nuestras narrativas históricas como literarias, que permite pensar la nación en términos de una entidad eterna y primordial, labrada completamente, en su pasado y su posteridad, por la mano de unos héroes inalterables en el tiempo. De acuerdo con Bajtin (1989), la épica se caracterizaría por tener como objeto el pasado heroico nacional y la tradición nacional como fuente. Tradición nacional sagrada e incontestable, situada en un pasado absoluto, una verdadera edad de oro tan inaccesible como paradigmática. De ahí que Bajtin destaque esa característica distancia del mundo representado en la epopeya, distancia que excluiría toda posibilidad de modificación y todo posible “contacto con el presente en proceso de formación, imperfecto, inestable, y propicio, por lo tanto, a reinterpretaciones y reevaluaciones” (1989:463). Como epopeya nacional, la novela histórica de Blest Gana sirve de vehículo a nuestro mito de origen, aquel donde queda definida la trama paradigmática o gran relato que inauguraría, organizaría y definiría la nación chilena en su ser más íntimo, a partir de aquellos dulces días de la uniformidad, de la comunidad homogénea y cohesionada que se conformó en los años de la Reconquista.

Sin embargo, para poder elaborar aquella imagen de un pueblo unido en épica gesta resulta preciso sacrificar la heterogeneidad y conflictividad histórica. Solo a través de ese sacrificio parece posible darle vida a un mundo reconciliado. Y Blest Gana debió sacrificar, en primer lugar, la heterogeneidad de esa comunidad que efectivamente existió en el pasado, las abismales diferencias que en los tiempos de la Reconquista separaban a los grupos plebeyos de la clase dominante. Así, por ejemplo, si en *Durante la Reconquista* se nos presenta la idílica imagen de los rotos que “arrastrados por el ardor guerrero, siempre latente en las masas populares de Chile, emigraban en bandadas, por caminos ignorados, para ir a tomar parte en la campaña “(Blest Gana, 2010: 498), esta imagen solo resulta plausible soslayando el hecho de que la guerra de Independencia no fue otra cosa que un conflicto que enfrentó a dos facciones del patriciado, monarquistas versus republicanos, en un esfuerzo por dominar el poder y proteger sus intereses y, de paso, fortalecer su tradicional predominio sobre la plebe. Como ha indicado Russell Salmón:

Tanto éstos [los patriotas] como los españoles formaban sus ejércitos a expensas de las masas subservientes que tenían a su disposición. Inquilinos y criados, luchaban en un bando u otro, según donde estuviese puesta la lealtad de sus amos. (1973:143)

Desechando aquella imagen de una comunidad unánimemente conversa al patriotismo, hoy en día la historiografía ha comenzado a llamar la atención sobre las querellas endógenas que enfrentaron a la elite en el periodo de disolución del sistema colonial, y la relativa lejanía con que la plebe asistió a estos acontecimientos. Como lo ha señalado recientemente el historiador Leonardo León (2011), los plebeyos no fueron ni patriotas ni realistas; los plebeyos de carne y hueso habrían sido objeto de reclutamiento forzoso para integrar los ejércitos patriotas y realistas. Por cierto que esta imagen contrasta poderosamente con la lealtad a toda prueba que demuestra Cámara. Sin embargo, en *Durante la Reconquista* la lealtad del roto chileno debe ser interpretada desde la óptica del mito que la ha elevado a la categoría de valor eterno y absoluto. Porque, como hemos dicho, a Cámara debemos situarlo en aquellos tiempos del mito, muy lejos de la historia. Diríase que la epopeya nacionalista echa sobre la historia una mirada de medusa: monumentaliza a los actores, los transforma en estatuas de piedra, paralizándolos, sustrayéndolos de la arena social, purificándolos de los conflictos derivados de su existencia histórica práctica¹⁵⁴. La figura del roto, como constructo que homenajea al tiempo que banaliza a las masas populares, se transforma en un artículo más de la liturgia patriótica. Un objeto que debemos situar, junto a los perfiles estatuarios de los próceres, junto también a la efigie ahistórica del araucano (de un Lautaro, por ejemplo), en los altares de la tradición patriótica. Ahí es donde hallamos al roto siempre dispuesto a presentar batalla en contra de los sombríos enemigos que se oponen al cumplimiento de los altos destinos de la nación. Así también, la historia monumentalizada de la Reconquista deviene en un épico relato que conmemora la lucha entre quienes propician el advenimiento de la

¹⁵⁴ La antigua función de las estatuas, nos dice Henri Lefebvre en *La producción del espacio*, es para inmortalizar a los muertos para que no hagan daño a los vivos. No es por casualidad que este ideal del roto chileno, como nuestro héroe eterno o estampa del alma nacional, fue inmortalizado en el famoso monumento emplazado en la Plaza Yungay de Santiago. Dicho monumento, cuya autoría recae en Virgilio Arias, fue inaugurado el 20 de enero de 1888 y, como apunta Cid, originalmente llevaba por nombre “Un héroe del Pacífico”. Joaquín Edwards Bello comenta que “cuando la compró el gobierno [...]alguien, no se sabe quién, le puso Estatua del Roto Chileno, cosa que disgustó al escultor” (1973:1985)

nación chilena y quienes lo opugnan, es decir, otra versión de la vieja querrela metafísica entre las potencias del bien y las del mal.

En *Durante la Reconquista* no es difícil apreciar la organización convencionalmente antitética del mundo épico. Ella se nos revela con especial claridad apenas reparamos en la caracterización del español, concebido como aquel enemigo común, factor aglutinante de nuestra nacionalidad, frente a cuya opresiva presencia se cancelan las hostilidades y recelos que atraviesan la sociedad. Particularmente, en el personaje de Vicente San Bruno encontramos su personificación más radical, la que mejor lo resume y condena. La condición de perfecto villano del capitán de Talaveras era ya apreciable en la historia de los Amunátegui donde se lo retrataba como el más implacable perseguidor de insurgentes, aquel que “miraba la insurrección de América como crimen contra Dios i el rei” (1912:292). Precisamente, esta doble filiación, católica (por su pasado de fraile) y monárquica (por su presente como presidente del tribunal de vigilancia), hacen de San Bruno el más preclaro representante del oscurantismo y la opresión del régimen colonial. Así también, Blest Gana nos lo describe como un alma solitaria y sombría “que vivía entre dos fanatismos: como antiguo fraile, el de Dios; como guerrero, el del Rey” (Blest Gana, 2010: 262)

El antiguo fraile [...] no se había despojado del sombrío fanatismo con que predicaba, la tea de la inquisición en la mano, el exterminio de los herejes. Los herejes, para San Bruno, eran los insurgentes. En su ardor de persecución no admitía graduaciones para el crimen [...] todo insurgente era criminal, todo insurgente debía ser perseguido y ahorcado (2010:248)

La historia de la Reconquista hace resaltar especialmente ciertos eventos relacionados con el terror inquisidor y el despotismo de San Bruno. Nos referimos a la serie de allanamientos a los hogares de familias patriotas que tuvieron lugar en noviembre de 1814. En *Durante la Reconquista* Blest Gana destacará también esta “pesca de insurgentes” dirigida por el tribunal de vigilancia del régimen monárquico, en particular, los masivos arrestos que afectaron a lo más granado del patriciado santiaguino. Asimismo, siguiendo prácticamente a la letra la versión historiográfica, el escritor otorgará un lugar preeminente a los hechos de la prisión de los patriotas en la cárcel de Santiago y su

posterior sublevación que concluiría en la masacre del 6 de febrero de 1815. Estos luctuosos hechos —que, como apunta Blest Gana, en principio se mantuvieran velados y cuyo esclarecimiento se lo debemos a “la paciente labor de indiscretos historiadores”; en especial, a los escritos de Juan Egaña en su libro *El chileno consolado* y al trabajo documental de los hermanos Amunátegui— le brindarán ocasión al novelista para mostrar en detalle el talento maquiavélico de San Bruno, de quien se dice estuvo a cargo de tramar paso a paso la compleja intriga que determinó la suerte de los prisioneros.

En la novela de Blest Gana las maquinaciones del capitán y sus peones desencadenarán la muerte de don Alejandro Malsira, “uno de los jefes de la nobleza del país”, heroico patriarca de la familia que protagoniza la ficción novelesca, fusilado a manos de los agentes realistas. Así también el sufrimiento de la elite, especialmente de aquellos que durante la Patria Vieja habían manejado el poder, es un elemento central en la interpretación histórica tradicional del periodo de la Reconquista. Como señala León (2011:56), la historiografía oficial “hizo el relato de las desgracias ocurridas a los miembros de la aristocracia republicana y se transformó sus sufrimientos en un asunto nacional”. Justamente, en *Durante la Reconquista* el episodio de la cárcel y la masacre de los prohombres será invocado por el novelista para reforzar la idea de una sociedad chilena cohesionada por un yugo común. A partir de este suceso quedaría en evidencia “la igualdad de las condiciones sociales bajo la pesada mano del vencedor”, de manera que los rotos, los humildes, se sentirán “unidos a los patriotas pudientes por el lazo fraternal del común sufrimiento” (Blest Gana, 2010: 813).

Por lo demás, resulta interesante constatar cómo en *Durante la Reconquista* los vejámenes cometidos por los españoles en contra de “los hombres beneméritos” se presentan como una ocasión propicia para poner a prueba la fidelidad del roto. Según se lee en la novela, el sufrimiento de los patriotas aristócratas detenidos en los cuarteles de Talaveras habría encendido un “sordo rencor de represalias y venganzas” que henchía el pecho de los rotos, “como se acumula el inflamable gas en las profundidades de la tierra” (Blest Gana, 2009:833). Esto explicaría, por ejemplo, la reacción de Ño Cámara al contemplar el cadáver de don Alejandro mientras era exhibido en la plaza de Armas, a

modo de público escarmiento. En una rápida acción, el roto apuñala al centinela español que custodiaba el cuerpo para perderse enseguida en medio del populacho que quedará admirado de la ejemplar tenacidad del homicida. Como nos indica Blest Gana, el rotito había nacido en el fundo de los Malsira, fruto de “un desliz” de la sirvienta Ña Peta. De manera que el caballero que ahí colgaba había sido su patrón “¡Y estos malditos godos lo han asesinado y lo cuelgan aquí como un salteador de caminos!” —se lamenta Cámara— “¡El patrón que era tan buen patriota!”.

Pese al gran afecto que demuestra hacia don Alejandro, Cámara no deja de recordarlo como un amo que, lo mismo que el régimen monárquico que avasallaba a los chilenos, lo había gobernado con pesada mano. Así nos lo dice el narrador: “Don Alejandro lo había corregido en su niñez varias veces con rigor”. No obstante, piensa el propio Cámara, “el patrón era justo” (Blest Gana, 2010:427).

La justicia de parte de los patrones —nos explica el narrador— es el ideal del roto chileno. Varias veces, después de una vuelta de azotes, el patrón le había dado también una peseta (Ibid.)

En realidad, diríase que la obediente fidelidad de parte del roto era el ideal de la élite chilena. Y es que si en tiempos de guerra el roto era el emblema de una comunidad transversalmente alineada a los intereses de la nación, a tal punto que no trepidaba en empuñar las armas y arriesgar la vida por defenderla, al desmontarse la escena bélica se esperaba que la plebe siguiera siendo obediente, ya no a la nación concebida como entidad abstracta, sino que, más concretamente, a quienes dirigían los destinos de nación. Acaso a través de esta figura del roto de guerra la elite buscara también conjurar los naturales temores que podía despertar el roto de los tiempos de paz —el roto de todos los días que era un roto potencialmente alzado contra los poderes establecidos—, y para ello lo ligaba a la figura del criado fiel y agradecido. Lo cierto es que en *Durante la Reconquista* aquel vector mayor que, mediante el lazo de la patriótica devoción, conecta a Cámara con la nación chilena, parece rebotar para redirigirse al patrón. Así también, a través de la propaganda nacionalista encarnada en la figura del roto, la clase dirigente postulaba un tipo de devoción a la patria orientada a disciplinar a la plebe. Disciplinarla en el ejercicio de la sumisión, la

fidelidad y el olvido de sí mismos. Enseñar a servir, tal parece ser la finalidad última de la devoción patriótica encarnada en la figura del roto ¿O acaso no era precisamente servir a sus amos el deber de los rotos?

En contraste con el gran acuerdo nacional que se postula en la novela de Blest Gana, la clase plebeya siguió con indiferencia la guerra librada por patriotas y realistas; ellos no eran tocados por las transformaciones que se cernían sobre Chile. De ahí que, en estricto rigor, la apelación de la figura del roto debe ser leída como un simulacro útil para suplir el vacío de una unanimidad social que legitimara el nuevo orden republicano (de naturaleza excluyente) que se levantaría tras la disolución del orden colonial. Por supuesto, resulta innegable que se trata de un orden oligárquico, aquel que luego será refundado y consolidado por Portales, un orden edificado por la aristocracia con la exclusión de las demás clases sociales. En este sentido, la imagen de un gran acuerdo nacional que nos muestra *Durante la Reconquista* muy lejos de reflejar una comunidad real situada en el tiempo, debe ser entendida desde su carácter de mito funcional a los objetivos de carácter totalizante trazados por la elite. Objetivos nacionales que, en rigor, no eran sino los objetivos de una facción —la misma que mediante la épica narración del origen, se lo apropiaba, identificándose absolutamente con su relato— y a los que debía plegarse el conjunto de la nación.

Con todo, una vez disipados los furores nacionalistas, unificadores, identificatorios y totalizantes, resulta inevitable reparar en la incapacidad de la comunidad nacional real para coincidir con aquella comunidad ideal. Particularmente, al momento de escribir *Durante la Reconquista*, Blest Gana no pudo ser indiferente a la aguda crisis que se vivía al interior de la propia oligarquía chilena que, una vez más, se dividía y hacía estallar la guerra civil de 1891, que culminaría en el triunfo del bando parlamentarista y en el suicidio del presidente Balmaceda. Como se lee en un periódico popular de entonces, “los eternos chupadores del presupuesto, las treinta familias de sangre azul que gobiernan este país” estaban divididas (Salinas, 2005: 51). Y una vez más, los rotos se verían forzados a seguir las lealtades de sus patrones, esto pese a que las alternativas de esta nueva guerra tan solo podían inspirarles una glacial indiferencia ¿Qué más daba si una vez concluido el conflicto,

Chile volvería a ser una monarquía, como antes, como siempre?¹⁵⁵ Cuando menos, tras el triunfo parlamentarista, se restablecía el orden republicano tradicionalmente administrado por aquella facción que se sentía llamada a dirigir los destinos de la nación, siempre de espaldas a la soberanía popular.

Y es que, como escribía Alberto Edwards Vives hacia 1899, por soberanía popular hemos de entender tan solo una ficción escrita en nuestros códigos¹⁵⁶. Opinaba Edwards que tomar por real aquella ficción fue justamente el error de Balmaceda, es decir, “buscar en el pueblo un apoyo razonable para reemplazar la espléndida organización social que había despreciado”, intentar pasar por alto la lógica inherente al régimen político chileno basado, precisamente, en “la supeditación de la soberanía democrática” (1899: 52-53). Junto con afirmar que Balmaceda había sido combatido por “las clases llamadas por la razón y el derecho a regir los destinos del país” (Ibíd. : 56), Edwards lamentará que “el jefe nato de la oligarquía chilena, viéndose en lucha abierta con las clases que lo habían elevado y sostenido”, hubiese tomado el iluso, y hasta demencial, derrotero de apelar al pueblo, “a ese pueblo que nada sabe de las cosas políticas, en que sólo un soñador puede ver un soberano” (Ibíd.: 52). Coincidentemente, por esos años de fin de siglo Blest Gana postulaba una imagen de la comunidad nacional que solo podía nutrirse de crepusculares ensueños. No obstante, si, como nos sugieren las palabras de Edwards, la tragedia de Balmaceda fue el desenlace indicado para quien experimenta un desgarramiento entre realidad y sueño, en *Durante la Reconquista* Blest Gana procurará sumirse en el sueño. Está claro que con su apelación al pueblo —Ño Cámara mediante— el novelista no cometía delito de lesa patria alguno. Y es que la patria del roto blestganiano no era de este mundo. El roto habitaba

¹⁵⁵ Maximiliano Salinas (2005) realiza un muy interesante análisis de la visión de los rotos sobre la guerra civil del 91 a partir de un periódico popular publicado por el Partido Democrático entre los años 1889 y 1893: *El Ají*, “periódico semanal joco-satírico” que tenía por lema “¡Al que le pique, que se rasque!” En uno de los extractos del semanario citados por este autor puede leerse lo siguiente: “A pesar de ser tan cortos nuestros alcances, no se nos escapa que nuestra República lo es solo en el nombre, no siendo otra cosa que una especie de oligarquía, o de monarquía absoluta en que el poder se transmite de modo hereditario. La sarcástica frase ‘igualdad ante la ley’ solo existe en nuestra Carta como un simpe letrado” (Salinas, 2005: 48) Cfr. Salinas, M, et.al. (2005) ¿Quiénes fueron los vencedores? *Elite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891*. Santiago: LOM.

¹⁵⁶ El futuro autor de *La Fronda Aristocrática*, por entonces joven abogado y miembro del Partido Nacional, escribía esto en un ensayo sobre la reciente guerra civil publicado bajo el pseudónimo de Aristides. Cfr. Edwards, A. [Firmado “Aristides”] (1899) *Reflexiones sobre los principios y resultados de la Revolución de 1891*. Valparaíso: Talleres de San V. de Paul.

aquel mundo abstracto y descarnado de la patria eterna y primordial. La patria rezagada en un pasado luminoso aunque irrecuperable, aquella que, sublimada por la fantasía épica y heroica de la historia nacionalista, el escritor pudo también contemplar mientras trabajaba en su residencia parisina, acaso con una reverente nostalgia, como se contempla el último destello de una majestuosa y multicolor puesta de sol, justo antes de que se cierre la noche y comience el desencanto.

2.3. 'Recuerda que eres un hombre': memoria y grotesco en *El Loco Estero*

Cuando en 1909 entregaba a la imprenta *El loco Estero*, uno de sus últimos trabajos literarios, Alberto Blest Gana era ya casi un octogenario que se había radicado definitivamente en París. No debiese extrañar, entonces, que la crítica suela referirse a esta obra con esa reverencia que se tiene ante un canto del cisne. Así, por ejemplo, si para Hernán Poblete (1995: 235) *El Loco Estero* es la gran despedida de Alberto Blest Gana, a juicio de Alone (1961:11) la novela constituye “un prodigio de memoria intacta a esa edad senil” por la que atravesaba el novelista. Asombran especialmente a este último crítico la exactitud, viveza y graciosa agilidad que Blest Gana consigue imprimir a los hechos relatados, sobre todo teniendo presente que en esta novela, cuya acción transcurre en Santiago hacia 1839, el escritor se propuso evocar un Chile remoto en el espacio y en el tiempo. Por lo demás, no resulta casual que originalmente la novela llevara por subtítulo: “Recuerdos de la niñez”. Instantáneamente nos vienen a la cabeza aquellos subtítulos a los que nos tenía acostumbrado el escritor, por ejemplo, en *Martín Rivas* (“Novela de costumbres político-sociales”), o la más reciente, *Durante la Reconquista* (“Novela histórica”). Sin embargo, hay aquí un importante matiz. Y es que al anotar “recuerdos de la niñez” Blest Gana nos está anunciando que, a diferencia de la estrategia seguida en su novelística anterior, en esta ocasión se remontará hasta el pasado prescindiendo del salvoconducto de la historiografía, aferrándose al puente tendido por su memoria.

La plácida narración de *El loco Estero* traduciría aquella instancia del recordar; se trata de “la vejez rememorando la juventud”, para utilizar una frase afortunada de Alone. A

juicio del crítico, no deja de resultar curioso que aquel mismo escritor que siempre se había mostrado reacio al género confidencial y a hacer intervenir su persona en sus obras, ofreciera ahora los recuerdos de cuando contaba nueve años y, de paso, desnudara su intimidad incluyendo entre sus páginas al trasunto de su familia, entre los que destacan, su padre y sus dos hermanos. “Mas no podría considerarse *El loco Estero* un libro de memorias” —apunta, con cautela, Alone (Ibíd.)—“Es una novela, otra novela de Blest Gana”. Por supuesto, parece claro que entre novela y libro de memorias existe una frontera infranqueable. Como ha indicado Leonidas Morales (2013), el género memorialístico es un tipo de discurso escrito en prosa que se caracteriza por no pertenecer al ámbito de la ficción. Y, desde luego, este límite se mantiene en pie aun cuando muchos de los elementos incorporados a la ficción o a la evocación poética tengan un sustento en la realidad, como sucede en los “recuerdos de niñez” de Blest Gana.

Así, por ejemplo, aunque no cueste trabajo identificar elementos autobiográficos concretos, tales como la descripción de la residencia de los Blest Gana, los Cunningham en la novela, ubicada en la Cañada, actual Alameda esquina con San Isidro, de cara al cuartel de artillería otrora emplazado junto al cerro Santa Lucía —se trata, dicho sea de paso, del mismo escenario donde años más tarde se desarrollarían los incidentes de la revuelta recogida en *Martín Rivas*; aunque la evidencia arroje luz sobre un posible asidero factual de personajes como Julián Estero, o al menos de un tal señor Otero “que vivía en Santiago, por los años 1839 a 1840, en estado de enajenación mental, en la casa de La Cañada Arriba” (Poblete Varas, 1995: 236), de lo cual se deduce que, efectivamente, habría existido un loco que gemía encerrado en un cuarto al fondo del predio que habitaban los Blest Gana; aún si, como mostraremos más adelante, aquel personaje marginal conocido como El Chanfaina no fuera fruto de la imaginación del escritor sino que tuviera por raíz a un hombre de carne y hueso que deambulaba por Santiago, según ha quedado consignado en fuentes tan autorizadas como los escritos periodísticos de Domingo F. Sarmiento; en fin, a pesar de que todas estas trazas son perfectamente rastreables, ello no constituye un argumento válido para dejar de admitir que *El loco Estero* es fundamentalmente una obra de ficción, más precisamente, “una figuración mediatizada por una intención poética”, al decir de Morales (2013:14). No obstante, creemos que esta intencionalidad debe ponderarse junto a la

capacidad referencial y al probable contenido de “verdad” histórica perceptible en las páginas de la novela.

A nuestro modo de ver, aceptar que *El loco Estero* no es un libro de memorias tampoco constituye una razón para desestimar de cuajo la indicación que nos provee el subtítulo añadido por Blest Gana. Convengamos, al menos, que a través de ella el autor nos está instando a leer esta ficción novelesca “como si” de sus recuerdos de infancia se tratara. Por supuesto, se dirá que las remembranzas blestganianas no alcanzarían a satisfacer la condición formal básica que, de acuerdo a Morales, caracterizan a las memorias como género, es decir, comunicar los recuerdos de un sujeto biográfico que se presenta a sí mismo como testigo. Por lo demás, como ha señalado Alone (1961:11), no deja de llamar la atención que el autor, “como por un extremo pudor”, elimine su persona de las páginas de su novela, el trasunto de su propia niñez, dejando solo la presencia de sus dos hermanos, Joaquín y Guillermo (los pequeños Guillén y Javier en la novela)¹⁵⁷. Si bien, aunque pueda ser cierto que Blest Gana procura borrar toda traza de sí mismo de los espacios familiares que nos presenta en su novela, no elimina por ello su presencia y su subjetividad en tanto que organizador de aquel mundo construido, en buena medida, sobre el material de los recuerdos que atesora y le son propios. A nuestro juicio, el testigo que efectivamente fue Blest Gana tomará la máscara del narrador de la novela costumbrista, una entidad ficticia que en esa novela, más que en cualquiera otra del escritor, resulta muy difícil de separar del yo biográfico, el yo histórico y social del autor. De este modo, enmascarado bajo la faz del narrador, el testigo se presenta a declarar aquello que vio, setenta años después de acontecidos los sucesos que relata en la novela. Y aquello que vio incluye el ámbito de su vida íntima o privada pero también lo trasciende.

Precisamente, si aceptamos el inusual juego que en esta ocasión nos propone el autor y nos situamos en los límites entre ficción novelesca y realidad, notaremos que la escritura memoriosa del viejo Blest Gana se aviene en buena medida a las fórmulas y

¹⁵⁷ Hernán Poblete Varas opina que los hermanos Cunningham son los trasuntos novelescos de Guillermo Blest Gana y del propio autor de *El Loco Estero*: “el doctor Guillermo Cunningham Blest se convierte en Don Guillen Cunningham; sus dos hijos —futuros escritores—, Guillermo y Alberto, están apenas disfrazados en la novela tras los nombres de Guillén y Javier (este último, uno de los que recibió el novelista en la pila bautismal)” (1995:236)

propósitos perceptibles en las memorias como género. En particular, advertimos que si el novelista vierte sus remembranzas infantiles en *El loco Estero* no lo hace para enfatizar su biografía particular o para introducir el relato de la trayectoria vital de su personalidad. Justamente, de acuerdo con Morales, esta característica diferenciaría a las memorias de la autobiografía¹⁵⁸. De ahí que, aunque es perfectamente posible acudir a esta obra para completar la biografía de Blest Gana —como, por lo demás, han hecho la mayoría de sus biógrafos— *El loco Estero* tiene mucho más en común con el género memorialístico que con la autobiografía. En efecto, en la novela de Blest Gana, lo mismo que en la escritura de los memorialistas, la brecha abierta por la memoria personal sobrepuja los límites del sujeto privado para abrazar los terrenos de la memoria pública y colectiva. De manera semejante, el género de las memorias persigue el objetivo final de inscribirse entre los vericuetos de los estados históricos y culturales de la sociedad por donde su autor efectivamente tuvo ocasión de transitar como testigo. De ahí que la residencia de los Cunningham deba ser vista solo como la antesala para dar comienzo a una excursión a través del contexto sociohistórico por el cual atravesaba Chile hacia finales de la década de 1830. Las memorias del yo singular se abren paso hacia las memorias del nosotros, del colectivo. Y es justamente la presencia tácita de aquel testigo competente, aquel que “ha visto y oído”, la que, en esta ocasión, servirá a Blest Gana para validar su relato novelesco como un saber históricamente relevante.

Porque, insistamos una vez más, *El loco Estero* no es un libro de memorias. Es, como dijera Alone, una novela, otra novela de Blest Gana. Si bien, justamente en virtud de su condición de novela, no resulta incorrecto afirmar que es también algo más. Como

¹⁵⁸ Tomando la definición de Philippe Lejeune, Morales (2013:15) dirá que las memorias, como la autobiografía, se caracterizan por ser un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia”. Además, agrega Morales: “...las memorias se han caracterizado por ser un relato de recuerdos de un sujeto público, es decir, de un sujeto cuya historia se inscribe en aquellos espacios culturales y momentos en el tiempo de una sociedad por los cuales ha transitado como testigo. Pero el suyo no es un testimonio más, uno cualquiera. El testigo tiene conciencia de la importancia de su testimonio para la sociedad en que vive, o, dentro de ella, de su interés para la historia de tales o cuales prácticas específicas (culturales, artísticas). Sin duda, este género contribuye a la formación de una memoria “colectiva” o “pública”, más allá de que tenga o no un reconocimiento generalizado, sea una memoria que afiance o legitime el poder, o sea una que lo denuncie o contribuya a su resistencia” (Ibíd.)

hemos dicho, la novela se caracteriza por ser un discurso concupiscente, voraz y siempre insatisfecho de sí mismo. Por ello se empeña en mantener comercio con otros discursos que tenga por convenientes, con la intención de fagocitarlos, tomar su apariencia y simular su naturaleza. Particularmente, la novela realista decimonónica, costumbrista e histórica, se caracterizaba por emular la forma narrativa del discurso historiográfico, asumiendo con ello su autoridad para fungir como vehículo de la verdad. En el caso de las novelas de Blest Gana esta cualidad fue explotada para validar sus obras como medios de expresión de la realidad y la historia chilenas. Pero, asimismo, podría decirse que las novelas de Blest Gana tendieron a compartir aquel carácter que Paul Ricoeur (2000:508) señala para la historia, entendida como aquel “relato cuyo marco de referencia es la nación”. Así, en su novelística anterior la historia era asumida y presentada como algo objetivo o “exterior”, aquella misma exterioridad perceptible hasta hoy en día cuando, a nivel escolar, aprendemos sobre la historia nacional. Como apunta Ricoeur:

En esta fase de descubrimiento, también rememorado después, la historia es percibida principalmente por el estudiante como exterior y muerta. La marca negativa depositada sobre los hechos evocados consiste en que el niño no pudo ser testigo de ellos. Es el reino del rumor y de la lectura didáctica. (Ibíd.)

Desde esta perspectiva, el descubrimiento de la historia de la nación —tal como esta aparecía vertida en las novelas de Blest Gana o en una historia general de Chile, como las de Barros Arana o Encina— dependería de una adecuada familiarización con lo no familiar, es decir, con la inquietante extrañeza del pasado histórico. Hablamos de historia nacional, sin embargo parece claro que nuestra memoria no es nacional. Es una facultad individual. Por eso necesitamos a otros para “acordarnos” de la historia, es decir, para conectar con la efeméride muerta o el listado de acontecimientos que componen la historia nacional y que ocurra así la transición entre aquella historia aprendida y la historia viva. En otras palabras, la transición entre nuestra memoria individual y el pasado histórico nacional va a depender de su vínculo con la memoria colectiva y ancestral. Y, como señala Ricoeur (2000: 513), “la memoria personal y colectiva se refiere por definición a un pasado que se mantiene vivo gracias a su transmisión de generación en generación”.

La memoria es, como decía Agustín, el presente del pasado. La memoria, individual y colectiva, la de un yo y la de un nosotros, corresponde siempre a un fenómeno actual, vivido desde el presente. Su ámbito es el de quienes rinden testimonio de lo ocurrido. Por el contrario, la historia nacional trata sobre aquello de lo que no se pudo ser testigo; y ello no porque no se pueda historiar eventos presenciados de primera fuente sino porque ese conocimiento no se puede validar sencillamente mediante un testimonio particular, al menos no bajo los criterios y las estrategias de veridicción desplegadas por la historia en su formulación decimonónica. Es precisamente por eso que al establecer un diálogo con el género de las memorias, al presentarnos su obra como recuerdos de la infancia desde la vejez, en *El loco Estero* Blest Gana nos está sugiriendo una significativa variante respecto a su novelística anterior. Y es que, en estricto rigor, esta apelación a la memoria puede leerse como un alejamiento de la historia que, ante todo, buscaba ser una disciplina científica y objetiva. La memoria, por su parte, no precisa del archivo y la prueba documental como criterio convencional de objetividad e imparcialidad. Al ser ella misma su propio registro, es a la vez cercana y maleable. Y es por ello que esta apelación a la memoria en *El loco Estero* implicaría también una renuncia implícita al tipo de objetividad narrativa postulada tanto en la historia como en la novela realista, es decir, el supuesto carácter neutral e impersonal de lo relatado, en un sentido afectivo, dando curso a una representación no distanciada, irrecusablemente ligada a la experiencia y subjetividad del testigo¹⁵⁹.

Por consiguiente, nos parece posible afirmar que en *El loco Estero* la historia retrocede para dar lugar a un singular diálogo con el género memorialístico, diálogo que sin duda impactará en los modos en que esta novela representa e interpreta la realidad sociohistórica nacional. Justamente, esta relación de contigüidad entre el testigo y el objeto

¹⁵⁹ A propósito de esta batalla de las memorias (histórica y del testigo), resulta interesante mencionar la anécdota, rescatada por Alone, sobre la verdadera letra del Himno de Yungay que Blest Gana incluye en su novela según la había retenido en su memoria: "Cuando componía 'El loco Estero', discutiéronle un verso de la Canción de Yungay, y, para estar seguro, le escribió desde París a Santiago a don Diego Barros Arana preguntándole si el origen del himno decía 'Cantemos LAS GLORIAS', en plural, según él creía, o "Cantemos LA GLORIA", en singular, como afirmaban otros y era corriente oírlo. El historiador, para cerciorarse, envió a la Biblioteca Nacional a su secretario y sobrino, don Carlos Orrego Barros, a fin de que revisara el manuscrito. Pues bien, la retentiva del novelista expatriado resultó triunfante. Con el desgaste de los años y a través de más de medio siglo de ser recitada en todos los tonos, el verso con música de Zapiola había perdido dos eses; pero el oído de don Alberto las conservaba intactas. Tan intactas como el documento de la Biblioteca". (1961:11-12)

de su relato —fruto de su memoria personal antes que de la historia previamente objetivada y general—, hacen de estos recuerdos de la niñez un espacio propicio para una representación osada de la realidad chilena. Lo cierto es que, excepcionalmente, en *El loco Estero* resulta posible apreciar a Blest Gana apartándose crítica y transgresoramente de la interpretación histórica oficial. Esto resulta particularmente visible al contrastar aquel Chile que surge a partir de la memoria del autor, en especial algunos cuadros de la vida social santiaguina y sus personajes característicos, con aquella otra imagen de una comunidad nacional ideal que el novelista nos presentara en *Durante la Reconquista*. Así, por ejemplo, si en su novela histórica Blest Gana nos mostraba cómo la guerra contra el español había obrado el prodigio de unificar a todos los chilenos, resulta interesante advertir que en *El loco Estero*, novela ambientada veinte años después, esta vez bajo el contexto de la guerra contra la Confederación Perú-boliviana, esta imagen de la comunidad nacional se nos presentará de forma degradada y vacilante¹⁶⁰.

Claro ejemplo de esto es la escena donde se nos describe la entrada triunfal a Santiago del general Manuel Bulnes proveniente del campo de Yungay y su recepción por parte de los habitantes de la ciudad que se agolpaban en el óvalo de la Alameda para contemplar el paso de las tropas bajo un arco de flores. En este cuadro Blest Gana centrará su atención sobre un coro de niñas de una escuela, “futuras madres de familia”, que debía entonar el himno de Yungay para enaltecer al ejército triunfador y a su cabecilla. De especial interés nos parece el contraste urdido entre la solemnidad del acto, las loas de las niñas y la figura de doña Inés Pineda, directora del coro, que no lograba disimular un singular rictus.

¹⁶⁰ Así, por ejemplo, si en *Durante la Reconquista* Blest Gana (2010: 498) nos ofrecía aquel cuadro ideal de los rotos que “arrastrados por el ardor guerrero, siempre latente en las masas populares de Chile, emigraban en bandadas, por caminos ignorados, para ir a tomar parte en la campaña independentista”, en *El loco Estero* la actitud de la plebe ante la expedición en contra de la Confederación Perú-boliviana nos es descrito de forma mucho más cruda:

Ocurrió en aquel tiempo la organización del segundo ejército expedicionario al Perú, que el motín de Quillota y el asesinato de Portales, alma de esa expedición, habían seriamente entorpecido. Era menester reclutar tropa e improvisar oficiales. Los pueblos contribuían a ese fin con su contingente de artesanos y de sirvientes, pero en los campos, los *huasos* corrían a esconderse en los bosques para librarse del servicio, lo que dio lugar al pintoresco calificativo de *voluntarios amarrados*, con que saludó el pueblo de la capital a las partidas de enganchados por fuerza que, bajo buena custodia, fueron conducidos a los cuarteles (Blest Gana, 1961:29)

Mientras tanto, la loa seguía haciendo llover sobre el general Bulnes las abultadas flores de su retórica superlativa. El continuo movimiento de la cabeza de doña Inés Pineda ocupaba ahora la atención del general, fatigado ya de la interminable ovación. Como el esclavo antiguo, destinado a recordar a los triunfadores las vanidades de la terrestre gloria, la señora, en la negativa constante a que la condenaba el movimiento de su cabeza, parecía poner en duda la veracidad de los pomposos epítetos que llovían sobre él. (Blest Gana, 1961:49-50)

Se trata de un cuadro, a todas luces, ambivalente. En él se exalta pomposamente la figura heroica del militar invicto, no obstante esta resulta rebajada cómicamente por el rictus de doña Inés, en un gesto que sin duda recuerda los “triumfos romanos”, una fiesta pública donde se glorificaba al héroe nacional y, al mismo tiempo, se relativizaban sus pretensiones de grandeza sobrehumana. El propio escritor se encarga de hacer explícita la relación entre este cuadro costumbrista y aquella ceremonia donde el pueblo romano se reunía para recibir al general que retornaba victorioso de una campaña militar en tierras extranjeras, pasando en un magnífico carro bajo un arco triunfal. Al tiempo que el exitoso caudillo era encumbrado a las cimas paradisíacas, debía enfrentarse a su reflejo invertido o paródico, en la figura de un esclavo que lo acompañaba y le recordaba, justamente, “las vanidades de la terrestre gloria”. Klaus Bringmann nos entrega una excelente descripción del triunfo:

Sobre el carro triunfante, detrás del caudillo, iba un esclavo que decía en voz alta al triunfador, vestido con el traje etrusco de los antiguos reyes de Roma: ‘Recuerda que eres un hombre’ y los soldados cantaban canciones burlescas referidas a su general que lo rebajaban a una escala humana absolutamente corriente (Bringmann,1994: 9)

Los triunfos romanos, como las Saturnales, eran festejos públicos que respondían a la lógica del carnaval, tal como lo ha descrito Mijail Bajtin (1986). No cuesta trabajo distinguir en el triunfo la acción carnavalesca principal: la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval. Como señala Bajtin, se trata de “un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica”

(1986:175). Trasladado al lenguaje de la literatura —es decir, bajo la estética del realismo grotesco que, según el ruso, caracteriza la literatura “carnavalizada”— la dinámica coronación-destronamiento permitiría aproximar, a través de la comicidad, la risa y la parodia, aquellas figuras heroicas que nos presentan las formas literarias altas o serias, como la épica y la historiografía nacionalista que se escribe bajo su influjo. Justamente, para Bajtin (1989:468) la risa desempeña la importante función de “destruir la distancia épica y, en general, todo tipo de distancia jerárquica (valorativa)”. Es lo que, a nuestro juicio, ocurre en *El loco Estero*. En pasajes como el citado es posible apreciar cómo el objeto representado —la historia nacional y los héroes de la patria— abandona aquel tipo de caracterización propiamente épica, en la que sobresale su idealidad, lejanía e incontestable perfección. Enfocado a través de la mirilla de las memorias infantiles y la experiencia personal, en esta ocasión el pasado nacional nos es descrito desde un punto de vista atrevido que no soslaya sus imperfecciones y contradicciones. Una perspectiva que, en definitiva, permite rebajar a los próceres que la historia oficial nos muestra con gesto severo y estatuario, y examinar críticamente sus figuras.

La estética del grotesco, con sus cómicas alusiones a la vida concreta y material, destrona aquella caracterización unilateralmente seria y encomiástica del héroe épico, asociada a un tipo de significación que se quiere universal y eterna, lo degrada y lo obliga a mirarse en el espejo del tiempo, mostrando así su fatuidad y vanidad esencial. Lo mismo que el esclavo al caudillo, lo mismo que doña Inés al general y futuro presidente Bulnes, la representación grotesca nos recuerda que esos héroes son humanos y que el pasado es también una construcción humana, abierta por tanto a reformulaciones y nuevas interpretaciones. En este sentido, resulta sumamente interesante que Blest Gana corone este cuadro, a la vez laudatorio e injurioso, con una alusión explícita a lo bajo corporal que viene a agudizar el sentido profundamente material de toda la escena. Se trata de la imagen de los bravos corceles que, descuidando el protocolo, se entregan a la prosaica y natural tarea de desalojar sus tripas:

El general, el Presidente de la República y el reluciente séquito se pusieron en movimiento, sin notar que sus fogosos corceles, por vengarse, sin duda, de la prolongada detención a que

les habían sometido, dejaban mezcladas entre las flores del triunfal aparato las pruebas intempestivas de su irreverente digestión. Los chiquillos y los del pueblo que por allí estaban celebraron con grandes risas este último detalle de la apoteosis del óvalo, mientras la comitiva se alejaba majestuosamente, seguida de las tropas y del popular clamoreo. (Blest Gana, 1961: 50)

Las fecas enfatizan el carácter grotesco de la escena. No obstante, desde la visión de Bajtin, no debemos perder de vista que imágenes como esta suponen un sentido ambivalente, al mismo tiempo degradante y renovador¹⁶¹. Así, por ejemplo, en la imagen aludida es posible percibir una crítica mordaz a quienes detentaban el poder en la época en que se desarrollan los eventos narrados en la novela. No obstante, el rebajamiento grotesco de aquellas figuras y motivos heroicos que pueblan el altar de la patria daría lugar a una forma “más realista” de representar realidad sociohistórica chilena; como se ha dicho, se trata de una aproximación que no excluye sus contradicciones, debilidades e imposturas, sino que, por el contrario, las resalta. Esto resulta de especial interés si consideramos el panorama histórico contemplado en esta novela de Blest Gana. Es cierto; el ejército chileno había triunfado en Yungay, cumpliéndose así los designios que dejara trazados el ministro Portales antes de ser fusilado en Quillota. Sin embargo, la degradación grotesca de esta victoria militar sugiere la puesta en duda de la supuesta unanimidad del sentir nacional, es decir, la relativización de aquella idea de una nación congregada en torno a los objetivos patrióticos que prescribe el discurso nacionalista, sobre todo en tiempos de guerra ante un enemigo externo.

Como se ha dicho, nos situamos a fines de la década de 1830, década que se inaugura con la batalla de Lircay que selló el triunfo de los pelucones sobre los liberales o pipiolos en la guerra civil de 1829-1830. Asimismo, Lircay marcó el fin de casi una década de tentativas liberales a favor de una construcción más democrática del Estado chileno y el comienzo de la dictadura de Diego Portales, periodo eufemísticamente denominado como República conservadora. Precisamente, el protagonista del relato blestganiano, Julián

¹⁶¹ Desde la lógica carnavalesca estudiada por Bajtin, la risa grotesca remite al objeto a lo bajo material, a los genitales, a la cloaca o tumba corporal y sus desechos; a la tierra, en última instancia, por donde se deduce su potencial regenerador y fertilizador.

Estero, es un antiguo capitán de caballería del ejército pipiolo, dado de baja después de la batalla de Lircay. La figura del loco Estero, encerrado de por vida en una casucha por obra de su hermana Manuela “so pretexto de una insanidad que ningún certificado médico justificaba” (Blest Gana, 1961: 109), viene a proyectar, desde el ámbito de lo doméstico, la imagen de un verdadero prisionero político y testimonio vivo de aquella primera gran derrota histórica liberal a manos de los conservadores. Sin duda, el desdichado reo nos trae a la memoria aquellos militares que fueron fustigados durante la feroz represión propiciada por Portales quien, una vez instalado el nuevo gobierno pelucón, se encargó de descabezar el ejército cuya oficialidad, en su gran mayoría, era liberal y había luchado en la guerra de Independencia. Recordemos el retrato de Estero que nos es proporcionado por uno de los personajes al comienzo de la novela:

Ardiente en todas sus pasiones, su entusiasmo por la causa liberal era absoluto. Pensaba que el partido pelucón era funesto para la patria, reconquistada con tantos sacrificios del poder español; lo que él y sus partidarios llamaban la tiranía de Portales, lo exasperaba. (Blest Gana, 1961:21)

Aunque alegorizado en la ficción novelesca, el destino de marginación y ocultamiento de Estero en el contexto de la dictadura portaliana está en completa correspondencia con la suerte corrida por gran parte de nuestros héroes de la independencia, exonerados sin derecho a pensión o bien desterrados al leproario de Juan Fernández, como fue el caso de Ramón Freire. Claramente, contrastada con la situación del país durante la década de 1830, la gesta heroica de la independencia, aquella aurora de la nación que Blest Gana nos presentara en *Durante la Reconquista*, se revelaba como un ensueño remoto sin continuidad ni correlato concreto en la vida contemporánea. En *El Loco Estero* el novelista se hace cargo de esta discontinuidad a través de imágenes que nos presentan la realidad con una lúcida crudeza y en las que consigue fundir lo serio y lo cómico en una armoniosa unidad. Ello se debe muy probablemente a que esta novela en particular filtra los recuerdos de infancia del escritor, sin tener que pasar previamente por el tamiz de la historia oficial ni responder a intereses nacionales de carácter hegemónicos. De ahí que en sus páginas tengamos ocasión de hallar numerosas escenas, personajes y motivos que tienden a degradar la imagen idealizada de la historia nacional y sus diversos

íconos, reposicionándola al nivel de la realidad material entrevista por el propio autor y generando entre ambas un contraste grotesco, dislocado y sarcástico.

Un buen ejemplo de esta dinámica es el personaje de Matías Cortaza, el marido cornudo de doña Manuela Estero, un oscuro y medroso archivero del Ministerio de Guerra, que es visto por los demás como “una especie de fantasma viviente, sin que pueda saberse si es odio o si es profundo desprecio el sentimiento que abriga hacia su mujer” (Blest Gana, 1961: 22-23). La descripción de Cortaza puesta en boca de una vecina arroja un dato que nos parece significativo:

Desde hace algún tiempo, diríase que trata de olvidar su dolor en una continua lectura. A mí me pide libros con frecuencia, pero en el último año, él mismo me ha dicho que no saldrá de la lectura de dos obras: "Robinson Crusoe" y "El Chileno Consolado en su Presidio", por don Juan Egaña. (Blest Gana, 1961:29)

Sin duda, las preferencias de Cortaza se relacionan con el escenario en donde se desarrolla la acción de sus dos libros de cabecera, esto es, la isla Robinson Crusoe en el archipiélago Juan Fernández. Como se dijo anteriormente, durante la década de 1830 la isla fungió como presidio al que eran remitidos aquellos pipiolos contrarios al gobierno pelucón. Pero no hay que olvidar que tan solo dos décadas antes, Juan Fernández había sido la prisión de los patriotas que eran perseguidos por el régimen monárquico; en especial, sabemos que el libro de Juan Egaña fue el primer escrito que relató y condenó el asesinato de los patriotas en la cárcel de Santiago en febrero de 1815 y que sirvió de fuente tanto para la historiografía sobre el periodo de la Reconquista como para la novela histórica de Blest Gana. Sin embargo, en *El loco Estero* aquella misma fuente documental que fuera pasto para la representación heroica de la Reconquista en términos de una epopeya nacional, es reposicionada, rebajada y degradada a la condición del excéntrico consuelo de don Matías Cortaza, un individuo pusilánime, verdadera antípoda del héroe, que, resignado a la tragicómica condena de su vida conyugal, se solazaba en la lectura de estos libros, sentado al fondo de la huerta en una silla de vaqueta.

Sumada a la degradación grotesca de los caudillos militares y del pasado heroico nacional, *El loco Estero* nos ofrece una reformulación de aquella imagen idealizada de lo popular —aquella que encarnara Ño Cámara en *Durante la Reconquista*—, a partir del personaje del Chanfaina, un individuo marginal que, como ha indicado Raúl Silva Castro (1960:83), muy probablemente tuviese un asidero en “los tipos populares o plebeyos” que el escritor había conocido de niño. Lo cierto es que en la novela de Blest Gana este personaje popular se revela impermeable al tipo de estilización genérica y convencional que caracteriza al roto chileno como emblema de la chilenidad; y esto bien puede deberse a que el referente último de Chanfaina no se encuentra en las fabulaciones nacionalistas sino que hay que buscarlo en los recuerdos concretos que el escritor conservaba de los individuos populares o los rotos de carne y hueso. Justamente, Silva Castro defenderá una presunta existencia histórica del personaje blestganiano invocando un artículo que Domingo Faustino Sarmiento publicara el día 23 de noviembre de 1842 en el periódico *El Progreso de Santiago*, en donde se refiere a un personaje popular santiaguino conocido como Chanfaina. Dice Sarmiento:

Chanfaina no ha nacido de padres nobles ni de renombre famoso, como pretenden muchos i ni el nombre con que lo conocemos está en el calendario; a no ser que fuese un pobre mártir que no ha podido ser reconocido después de sufrir la trituration que indica la palabra, pero tanto han dado en decirle Chanfaina, Chanfaina, que hasta él ha llegado a persuadirse de que así se llama. Su educación fue la misma de tantos otros, que no obstante antecedentes iguales, nada tienen de malogrados. Por lo demás, buen muchacho, inofensivo i alegre, pasa su vida observando (1885:50)

En este artículo, redactado en tono jocoso, Sarmiento intentaba un retrato apologético de este tipo popular capitalino, enfatizando su pintorequismo. Así, por ejemplo, el argentino destacará su valor humano y elogiará su estilo retórico, “grave i sentencioso [...] como Catón el romano” (1885:52). Asimismo, el autor llega a compararlo con el filósofo griego Diógenes el cínico, por su forma de vida austera basada en un desprecio consciente a todos los lujos de la vida civilizada, los que tenía por simple vanidad o superficialidad. Por su parte, Blest Gana (1961:45) coincidirá con Sarmiento al señalar el carácter de personaje típico de Chanfaina: “En Santiago, todos aquellos de sus

contemporáneos que sobrevivan hasta hoy deben recordarlo. Era una de las curiosidades de la capital.” Puede decirse, entonces, que tal como se encarga de enfatizar el narrador, Chanfaina fue “un ente real”. Sin embargo, a diferencia de la caracterización más o menos positiva de Sarmiento, Blest Gana recordará a Chanfaina como una suerte de monstruo salido de una pesadilla infantil. Chanfaina es un ente real, nos dice, “de cuerpo sano y de monstruosa faz, que por su misma realidad causaba invencible repulsión” (Ibíd.). El personaje se nos describe como despojado de toda capacidad de razonamiento o dotes intelectuales; más cercano a una bestia que a un humano, el narrador resaltará en él rasgos asociados a la lascivia y al salvajismo¹⁶². No obstante, pese a la repulsión que le inspira esta figura popular, Blest Gana, en un gesto sin duda excepcional dentro de su novelística, no rehuirá el seguirle la pista hasta los extramuros de la ciudad para finalmente penetrar en su choza, de la mano de su héroe novelesco el Ñato Díaz —un héroe también singular, especie de pícaro perteneciente a la clase de los medio pelo que, empleando la astucia, consigue su objetivo de enamorar a Deidamia, la sobrina de la malvada Manuela Estero. Así se nos describe la morada de Chanfaina:

Al interior de la choza vio a una mujer avanzada en años. Las profundas arrugas desfiguraban a tal punto sus facciones, que era imposible encontrarles otra expresión que las de una completa paralización del pensamiento. El cabello blanco, lastimosamente desgreñado, el traje escaso, compuesto de una falda en andrajos y de un rebozo de bayeta, agujereado en varias partes, le daban un aire de indescriptible miseria. Sentada sobre el suelo, delante de un brasero de greda, en el que roncaba un viejo tacho de cobre, la anciana tomaba mate. No lejos de ella yacía sobre el suelo sucio, cubierto de cascara de papas y otros residuos casi secos de hortalizas, un bulto informe, del que las dimensiones solamente sacaban al espíritu de la duda sobre si era aquello un perro en reposo o una criatura humana durmiendo. (Blest Gana, 1961:44)

Hacerse cargo de la descripción de estos ambientes y tipos marginales supone una notable innovación en la novelística de Blest Gana; el otrora restringido cuadro costumbrista de la sociedad se amplía y, junto con ello, la representación de la realidad

¹⁶² Así se lee en *El loco Estero*: “Hubiérase creído que al formarle el rostro, en un instante de burlesco capricho, la naturaleza hubiese querido crear un nuevo tipo animal, que desmintiera la creencia de que Dios formó al hombre a su imagen y semejanza”. (Blest Gana, 1961:45)

sociohistórica nacional se torna más densa, más contradictoria y más problemática. Fundamentalmente, a través de Chanfaina en *El loco Estero* el novelista nos entrega una última refutación, sin duda la más radical que fue capaz de plasmar, a aquella idea de la nación proyectada por las elites, como una comunidad homogénea y cohesionada capaz de aglutinar a todos sus miembros, aquella comunidad ideal sin disonancias y sin desacuerdos, cuyo retrato narrativo, novelesco e historiográfico, tendía a ocultar los conflictos internos bajo conciliadoras soluciones. Curiosamente, entregado a la plácida rememoración de los días felices de la niñez, Blest Gana logró producir la que sin duda es su novela más audaz, aquella que presenta una imagen de una realidad sociohistórica nacional no purgada de sus conflictos inherentes y persistentes.

La escritura memoriosa del testigo que Blest Gana fue de su tiempo, no vacila en mostrar una realidad grotesca en la cual se resaltan, precisamente, las contrariedades y diferencias que tienden a ser veladas por el discurso oficial. En primer lugar, el conflicto inherente a un orden sociopolítico que no nace como el producto de un gran acuerdo nacional sino que aparece fundado sobre el disenso. Un orden impuesto violentamente tras una cruenta guerra civil que desgajó durante décadas el alma de aquella facción de la sociedad conformada por elite chilena, dividida entre pipiolos y pelucones, liberales y conservadores, los unos proclives a la construcción de un Estado moderno y laico, conforme al ideal francés, los otros partidarios del continuismo del orden colonial enmascarado bajo un régimen tan solo nominalmente republicano. Como decíamos más arriba, el confinamiento del loco y la desavenencia entre los hermanos Estero operan como metáforas de esta división interna de la clase dirigente. De ahí que baste con que el presunto loco sea liberado de su encierro para que inmediatamente se reactiven las querellas que tan solo superficialmente parecían haber quedado sepultadas bajo la tiranía portaliana:

No tardaron esos bandos en agrupar sus parciales, según las divisiones políticas reinantes a la sazón. Los que alzaban su clamor pidiendo el pronto y ejemplar castigo del criminal eran *pelucones*. Defendíanlo a su vez con ardor los *pipiólos*, que reconocían en el reo al oficial dado de baja después de Lircay. (Blest Gana, 1961: 104)

Cierto es que el novelista no se abstendrá por esto de proporcionarnos una solución conciliadora para sus enredos novelescos. Tras herir indeliberadamente a su hermana, Estero se entrega voluntariamente a la justicia, si bien, finalmente, obtiene su libertad. Y no obstante la muerte de doña Manuela impide que hermano y hermana se reconcilien de hecho, en el arrepentimiento recíproco de ambos la armonía familiar resulta restablecida. En gratitud por la ayuda brindada, Estero consiente el matrimonio entre el ñato Díaz y su sobrina. El loco, una vez recuperados honor y caudal, opta por ceder sus propiedades al joven matrimonio, retirándose a vivir en el campo y renunciando para siempre a la lucha política. Estamos, pues, ante un desenlace feliz, una solución cómica, en el sentido que adquiere la comedia como relato arquetípico, desde la visión de White y Frye. Es decir, como una reconciliación provisoria de las fuerzas en conflicto, mediante la cual se nos revela “que esos elementos son, a la larga, armonizables entre sí, unificados, acordes consigo mismo y con los otros” (White, 1992: 20). Sin embargo, antes de arribar a este desenlace conciliador, Blest Gana despide a Chanfaina con una imagen excepcional en la que retrata el antagonismo del roto contra la autoridad. Y he aquí cómo Chanfaina se nos muestra trenzándose a golpes con “los pacos”¹⁶³ y recibiendo un cerrado apoyo de sus semejantes.

El hombre daba rugidos de león furioso, bajo los golpes de los soldados. Silbaron los rotos en señal de aplauso, al ver pasar entre sus guardianes al prisionero. Chanfaina, en aquel momento, representaba para ellos la eterna rebelión del pobre contra la tiranía de la fuerza pública. (Blest Gana, 1091: 52)

Valga indicar que por aquellos años en que nuestro primer novelista publicaba en París sus “recuerdos de la niñez”, en Chile se preparaban ya los aparatosos festejos con que la clase dirigente celebraría los cien años de vida libre de la República. Es también el tiempo del estallido de la llamada ‘cuestión social’ que permeará el debate público y

¹⁶³ En efecto, en *El loco Estero* Blest Gana empleará esta palabra para designar a los vigilantes de la guardia civil. Así, en una escena donde el ñato Díaz se encuentra huyendo de la policía, se puede leer: “El soldado arremetía ordenándole detenerse. Díaz, sin obedecerle ni contestarle, continuó su maniobra, saltando a derecha e izquierda para burlar las embestidas del caballo. Antes de dos minutos llegó así a la primera hilera de árboles.

—¡Píllame ahora, si puedes, paco tonto!” (Blest Gana, 1961:89)

político, echando a correr la pluma de diversos pensadores¹⁶⁴ provenientes de la aristocracia y también de la pujante mesocracia chilena, quienes denunciarán las paupérrimas condiciones de vida de los sectores populares, obreros e inquilinos, y la insensibilidad y ceguera de un régimen oligárquico que juzgaban en franca decadencia. Lo cierto es que el centenario representó un momentáneo lapso de sinceridad nacional que hizo caer el velo de toda aquella mitología histórico-republicana fraguada durante el siglo XIX, un velo que Blest Gana también contribuyera a levantar. Sin embargo, en una curiosa sintonía con lo que ocurría en su tierra natal, en *El loco Estero*, más que en cualquier otra de sus obras, el novelista dejará en evidencia el profundo desgarramiento del tejido social chileno. Efectivamente, como señalaba Alone (1961: 12), en esta “mirada del crepúsculo vespertino hacia el crepúsculo de la mañana”, el escritor consigue transmitirnos un nota de verdad que todavía hoy nos emociona y nos recuerda que, desde temprano, la historia chilena ha estado articulada sobre conflictos todavía no resueltos.

¹⁶⁴ Entre estos ensayistas y críticos de la llamada crisis del centenario se suele mencionar personalidades de tan diversa prosapia como son: el doctor Nicolás Palacios, al ingeniero Tancredo Pinochet, al latifundista e historiador Francisco Encina, el tipógrafo y dirigente sindical Luís Emilio Recabarren, el político radical Enrique Mac-Iver, entre otros.

CAPÍTULO II:

HISTORIA Y REALIDAD CHILENA SEGÚN CARLOS DROGUETT (SIGLO XX)

1. DEL SEGURO OBRERO AL FRENTE POPULAR: UNA HISTORIA SACRIFICIAL.

“Y todas estas cosas, principio de dolores”
Mateo 24:8

1.1.¿Por qué se enfría?

La década de 1930 constituye la etapa inicial, y acaso la menos conocida, en la creación literaria de Carlos Droguett. Es también una década de importantes acontecimientos político-sociales, nacionales e internacionales, una atmósfera que empujaría a los jóvenes escritores chilenos a concebir la creación literaria como una práctica estrechamente ligada a una perspectiva social y dinámica de la historia. La función social de la literatura, su compromiso con la emancipación de los actores reprimidos, el acto narrativo como interpretación de una realidad histórica conflictiva, en constante tensión y lucha entre las clases subordinadas y las dominantes, pasarían a ser los principios afines al quehacer literario de la generación de escritores autodenominada como generación de 1938. Carlos Droguett compartirá en gran medida esos principios. Como observa José Promis (1983: 120), los escritores de la generación de 1938 se propusieron “conferir al acto narrativo el carácter de documento de las condiciones históricas de la existencia humana”. Las siguientes palabras de Fernando Alegría, citadas por Promis, nos parece que ilustran perfectamente el carácter marcadamente historicista del programa narrativo treintayochista:

[...] la novela del 38 pretendía ‘caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan íntimamente con el destino del mundo contemporáneo’. (Promis, 1993: 119)

Un destino colectivo que, en el despertar de la conciencia histórica de la generación treintayochista, se mostraba signado por el peligro. No olvidemos que se trata de una generación atravesada por el poderoso influjo de un contexto internacional marcado por la

ascensión del fascismo y nazismo en Europa, la guerra civil española y la segunda guerra mundial. Entretanto, en el plano nacional, la década del 30' ofrecía un panorama no menos turbulento; inaugurada por las protestas estudiantiles y obreras que concluyeron con la dimisión de Carlos Ibáñez del Campo a favor de Esteban Montero, la posterior caída de éste tras el golpe de Estado del 4 de junio de 1932 encabezado por el comodoro del aire Marmaduke Grove, y la proclamación de la fugaz República socialista de los 12 días, la década de 1930 sería testigo de la polarización y el auge de las juventudes políticas, el nacimiento de los partidos socialista y nacistas chilenos, y el duro régimen de Arturo Alessandri Palma que concluiría con la masacre del Seguro Obrero y el triunfo en las urnas del Frente Popular en 1938.

Fue justamente en este contexto que el futuro novelista Carlos Droguett debutaría en la literatura a través del cuento. En efecto, este primer tiempo nos ha legado una importante colección de cuentos, los cuales fueron publicados originalmente en diversos medios de prensa capitalinos, principalmente, en el diario *La Hora* en donde Droguett entró a trabajar el año 1939 como redactor de artículos literarios. Como observa Teobaldo Noriega (1983:28), estos primeros ensayos o ejercicios narrativos resultan de gran interés puesto que nos presentan un 'esquema temático' de lo que será su obra posterior. Asimismo, a nuestro juicio, en estos tempranos trabajos narrativos resulta posible vislumbrar una prefiguración del particular realismo y del pensamiento histórico que Droguett desarrollaría más tarde en su producción novelística.

Si queremos hilar fino, tendríamos que afirmar que, desde un principio, la obra de Droguett se desencadenó como un esfuerzo por dar respuesta a una pregunta en apariencia fútil. Tal pregunta corresponde, a su vez, al título de su primera incursión narrativa fechada en 1932. Nos referimos al cuento *¿Por qué se enfría la sopa?* Sin embargo, hay que advertir que esta temprana tentativa literaria tendría un antecedente aún más pretérito. Según nos ha dejado dicho su autor, el texto de 1932 es la reelaboración de una vieja composición escolar escrita cuando contaba unos catorce años, un ejercicio realizado en sus años como estudiante del colegio San Agustín en que se le pedía, como es costumbre, poner por escrito sus recuerdos de las vacaciones o describir su casa, su barrio o la sala de clases

o el colegio o el camino de la casa al colegio y del colegio a la casa. No obstante, todo parece indicar que Droguett se tomó muy en serio el trivial ejercicio escolar. Intentó entonces escribir su primer ensayo literario. Según relataría más tarde en *Materiales de construcción*, su compañero de banco Manuel Salvat “se entusiasmó con aquella historia diluida no tanto por ella misma sino porque él había notado hacía tiempo [...] que yo estaba ya probablemente enfermo” (Droguett, 2008: 24). Y a tal grado estaba ya ‘enfermo’ Droguett que, mucho tiempo después de haber extraviado aquel esbozo de cuento adolescente, el título y el tema lo siguieron obsesionando:

Porque la idea matriz más rica y principal estaba inserta en el tema, que, por lo demás, figura ya íntegramente en el título ¿Por qué se enfría la sopa? O más corto y más sustancial ahora, entretrejida con otras corrientes y por eso más simple, ¿por qué se enfría? Pregunta importante, clásica, para un clasicismo personal, siempre actual y cada vez más antigua y clara [...]” (Droguett, 1971a: 159) (cursivas en el original)

Un breve vistazo al relato le otorgará la razón al escritor en cuanto a la centralidad que en su obra adquiere la pregunta y el tema que de ella emerge.

El cuento nos instala en el banco de escolar que Droguett solía compartir con su compañero Manuel Salvat. Retratándose a sí mismo como un adolescente ansioso y temeroso de los curas, aunque entusiasmado frente a la posibilidad de dar forma a una idea que intuye difícil y esencial, el escritor nos va entretrejiendo recuerdos intermitentes que saltan de su infancia en La Serena al colegio San Agustín de Santiago. Así, en medio del fluir en torrente de las palabras, los paisajes, las imágenes y remembranzas, estilo que en lo sucesivo caracterizará la totalidad de su narrativa, Droguett consignará el siguiente hallazgo, el siguiente tema a cuya transcripción y desarrollo, afirma, dedicará su obra entera: la sopa servida a la mesa, hirviendo primero, humeante y rabiosa, incomible y desafiante, se enfría luego y se deja engullir ¿Por qué? Pero, todavía más: la sopa, transformada de pronto, como el pan y el vino, por esa extraña magia de la transubstanciación, en la sangre y el cuerpo de Cristo, ese alimento atroz, insoportable para los señores del mundo, se enfría y sirve de alimento fácilmente digerible para cualquier estómago ¿Por qué? Esa pregunta del niño mañoso, obstinado en que le den razones a sus

sospechas, esa pregunta que resulta incómoda, inoportuna para los demás comensales, esa pregunta, se preguntará, a su vez, Droguett en 1932, ¿no es también la pregunta que Cristo dejó abierta aquella tarde de viernes cuando estaba colgado en la cruz?

[...] pensaba otra vez en la pregunta que Cristo, él, había abierto, aquel viernes y que todavía nadie en el mundo cerraba y mientras no llegara el otro trayendo la cruz y los clavos y la otra mitad de la pregunta, nada andaría bien en estas calles, en estas casas ¿O no era una pregunta y era, más bien, eso mismo, eso otro, Manuel? ¿Es decir, el tema, mi tema que tengo que escribir? (1971a: 170)

Nos parece claro que en la revisión de este limpio juego de infancia, Droguett discernía ya el que sería el tema central de su obra, aquel tema que, como él mismo ha afirmado, constituye su más grande obsesión: Cristo. “Cristo me impresiona” —llegó a decir el escritor— “Me llega hasta a dar rabia su vida, su muerte, siento envidia” (Del Solar, 1975: 200)¹⁶⁵.

En más de una ocasión, Droguett hará explícito el influjo de la figura de Cristo en su escritura. Un buen ejemplo lo hallamos en *Antigüedades romanas*, una de sus cartas de viaje escritas hacia 1971, donde afirma: “los que me conocen, y no de oídas, saben o deben saber, que si hay un tema, un tema único, un *leit motiv* en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hechura y factura de los sastres y los doctores de la ley, sino el

¹⁶⁵ En *Materiales de construcción*, Droguett nos narra otra anécdota escolar relacionada con una tentativa literaria anterior al trabajo que inspirara el cuento de 1932. Junto con Luis Guíñez, otro de sus compañeros, habían decidido escribir una novela de pasión y misterio que transcurría en un castillo medieval. “Nos habíamos comprometido a comenzarla cuanto antes” —cuenta Droguett— “y no detenernos hasta terminarla, pero necesitábamos una frase magistral que abriera nuestra magna obra”. A la mañana siguiente Guíñez llegó con una frase que sorprendió al futuro escritor: “¡Jesús!, exclamó la marquesa, dijo a mi lado de repente en el recreo. Esa frase me dio profunda rabia y envidia [...] había ideado eso, una marquesa y un grito, por lo tanto un sufrimiento, por lo tanto un marido, seguramente un amante y un peligro mortal. Y Jesús todavía, Jesús en el principio de aquella frase [...] me hacía no solo tenerle inquina a Guíñez sino verlo superior a mí” (2008.38). La anécdota nos parece digna de mención pues en ella no solo hallamos el antecedente más remoto de la figura de Cristo en la escritura de Droguett, sino que también la figura de aquella marquesa nos remite al modelo de la novela realista cuyas convenciones fueron caricaturizadas por Valery (ver supra, cita n°65). Naturalmente, no es nuestra intención sugerir aquí que Droguett se mostrara consciente, ni entonces ni después, de la centralidad que en su futura obra asumiría la combinación de ambos elementos que conformaban la modesta y, sin embargo, admirable frase de su compañero. Pero lo cierto es que a lo largo de su obra veremos desarrollarse una nueva formulación del realismo decimonónico desde una matriz cristológica secularizada que, sin duda, marcará el sello particular de lo que aquí hemos denominado su modernismo narrativo.

Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único[...]” (1972: 81). Pero, además, este *leiv motiv* que es Cristo —la pregunta abierta que, a juicio del escritor, es también Cristo—, le proporcionará a Droguett las bases para emprender una particular lectura de la realidad sociohistórica chilena. Precisamente, se tratará de una reformulación de aquella interpretación “figural” descrita por Auerbach, característica de los hábitos hermeúticos patrísticos de los tiempos tardorromanos. A nuestro juicio, más o menos conscientemente¹⁶⁶, Droguett empleará dicha mirada para realizar una particular interpretación de la historia chilena en referencia constante, en constante interpelación a la inconclusa teodicea de raíz cristiana. Cabe mencionar que en esta dirección apuntaba también Mauricio Ostria (1995: 62) cuando advertía “una cierta dialéctica de lo atemporal y lo histórico [que] opera como principio estructurante de la cosmovisión droguettiana”. Precisamente, la primera interpelación, que apunta al sentido mismo de la teología histórica cristiana, la hallamos en el cuento *¿Por qué se enfría la sopa?* de 1932.

Ya que él [Cristo] era una pregunta colgada en los dos palos [...] ¿No te das cuenta de que él es un signo interrogativo? El primero, sólo el primero, falta el segundo, Manuel, la pregunta ha quedado abierta ¿Quién la dibujará, para qué, cuándo? (1971a:163).

La pregunta que Cristo ha dejado abierta en la cruz —“Padre, padre inclemente, padre bárbaro y sordo, ¿por qué me has abandonado?” (1971a: 162) — es la extraordinaria pregunta por el sentido de la historia humana, historia que, según la concepción cristiana, aparece enquistada a la historia de la salvación; la pregunta del redentor sacrificado que es la pregunta por el sentido del plan concebido por un dios omnipotente, el mismo que con su abandono lo deja morir y lo crucifica. Por supuesto, como apunta White (2001:19), el gran relato del cristianismo estaría tramado bajo la forma arquetípica del romance, vale decir,

¹⁶⁶ Como ya se ha indicado, la figura es un viejo concepto de lo histórico, creado y transmitido por el cristianismo tardorromano y medieval. Nosotros sostenemos que los acontecimientos que son materia de la obra droguettiana se nos mostrarán bajo el tamiz del modo de concebir figuralmente lo histórico, un modo no necesariamente pretendido o aprendido por el autor, sino quizás adquirido espontáneamente, a través de la experiencia, echado a andar a la manera de un dispositivo organizador de la mirada droguettiana lanzada sobre la realidad histórica chilena. Recordemos nuevamente que, al ser consultado en una entrevista acerca de la presencia de cierta angustia cristiana en su obra, Droguett respondió: “No debe sorprenderle, si piensa que me educó en un colegio religioso católico y mi libro de cabecera ha sido, entre otros, la Biblia” (Del Solar, 1975: 200). De cierta forma, esta respuesta deja entrever las influencias formativas que, en buena medida, pueden haber contribuido a preparar la mirada histórica que desarrollará Droguett en su novelística.

como “un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas, y de la trascendencia última del hombre sobre el mundo en el que fue aprisionado por la Caída”. En efecto, así figurada, la historia humana se revelaría como un plan consabido desde siempre por el creador para realizar la salvación del hombre. De este modo, su sentido final se correspondería a la búsqueda exitosa o el destino de trascendencia consagratória característica del romance. Sin embargo, sabemos que el romance cristiano contempla también la tragedia protagonizada por el crucificado. Lo cierto es que clavado ahí en la cruz, el sentido de dicho relato resulta, por de pronto, provisorio. La consumación del romance queda, por tanto, diferida, lo mismo que el sentido de su final. Y es que, como advierte Droguett, se trata de un sentido que no podrá ser completamente aprehendido hasta que torne *el otro* y presente su signo, su propia cruz y sus clavos, ese otro que venga a cerrar de golpe la pregunta, complete y acabe de definir el problema.

Por lo demás, en la obra posterior de Droguett este signo interrogativo abierto, esa angustia por ver cumplido y consumado el sentido de aquella oculta historia de la salvación, repercutirá en la historia secular, en el decurso universal y terrenal que se abre junto con la pregunta del crucificado y que, como ella, no toca su completitud. Paradójicamente, ocurre como si esa angustia tan humana expresada en la pregunta de Cristo, se irradiara en la historia de los hombres y la pregunta por el sentido de la salvación se confundiera con la pregunta sobre el sentido de la ausencia de Cristo en la historia:

Como si desde entonces, desde que Cristo formuló su inútil pregunta, desde que dibujó su signo de interrogación con su cuerpo hecho pedazos y lo subrayaba con sus pies, con sus dos pies y el punto que en ellos amarraba y profundizaba el clavo [...] como si desde entonces el mundo se hubiera quedado detenido, como un coche que de repente no va a ninguna parte, paralizado aquí en la esquina, aquí en la esquina de la vida, esperando que se terminara de formular la pregunta, que apareciera el otro crucificado, el que todavía falta, para que termine de presentar el problema [...] (1971a:167-168)

¿Qué significado puede adquirir para Droguett la historia de Chile, en medio de este suspenso interminable, entretanto aguardamos a aquel otro que venga a cerrar la pregunta de la historia sacra, el problema apenas esbozado en el Gólgota? Ante todo, diremos junto

con Jaime Concha que Droguett observará el sufrimiento en nuestra historia. En efecto, Concha sostiene que la literatura de Droguett recoge nuestra historia como una sucesión de derrotas, en una dinámica perpetua de promesa y frustración. Según este autor el arco trazado por Droguett, desde la Conquista (*Supay el cristiano, 100 gotas de sangre y 200 de sudor*) a los hechos del Seguro Obrero (*Los asesinados del Seguro Obrero, 60 muertos en la escalera*), y del Seguro Obrero al golpe de Estado de 1973 (*Sobre la ausencia, Matar a los viejos*), pone en evidencia que “toda la historia nacional no es sino un proceso de sufrimiento colectivo”. Derrotas y sufrimientos, el dolor y la constante acumulación de dolor son concebidos como dato fundamental de la historia chilena.

El sufrimiento aparece, entonces, como el rostro secreto de la historia en la medida en que se trata de la historia de un pueblo permanentemente derrotado. Balmaceda da paso a la guerra civil; Aguirre Cerda precede a González Videla; el 70 es la antesala del 73. (Concha, 1983:138)

A su manera, Jaime Concha parece observar en la interpretación droguettiana de la historia chilena el reflejo de una concepción cristiana de la duración; el gran drama del pecado y la promesa —siempre diferida— de una futura redención. Así, crudamente, nos lo dice Concha tras rescatar el versículo de San Mateo que cierra, al tiempo que deja abierta, la novela *El Compadre*: ‘Y todas estas cosas, principios de dolores’.

La verdad literal —histórica— de este *dictum* evangélico es sencillamente ésta: que para eliminar el dolor, para crear en el futuro un mundo sin dolor, hay que pasar por el crecimiento y la acumulación del dolor. (Concha, 1983:138)

Si quisiéramos ver en la exégesis droguettiana el retrato fiel de aquella realizada por los Padres de la Iglesia, a esta verdad sobre el devenir histórico chileno, inferida por Concha a partir del versículo de Mateo, tendríamos que añadir su conexión vertical con el desenvolvimiento de la Providencia divina. Y es que, como señala el historiador Henri Marrou (1980: 81), la consumación de la promesa de redención del hombre, “implica toda una pedagogía divina, una educación gradual de la humanidad que poco a poco es capaz de recibir la revelación total y el don del Espíritu”. Sin embargo, el avance histórico chileno,

tal como aparece representado en las novelas de Droguett, no parece estar en paciente conformidad con este principio pedagógico divino; el decurso terrenal, con su rastro palpable de sangre vertida, de injusticias, de violencia, de derrotas, no se conforma con aguardar por la salvación mediante la paciente aceptación de esta entrega dosificada en una gradación creciente de dolor y sufrimiento. Por el contrario, la pregunta abierta por el crucificado y el largo silencio que le prosigue, siembran la impaciencia, acrecientan la incertidumbre, incluso la duda que a menudo asalta a los personajes droguettianos: ¿En verdad, existió él? Precisamente, a propósito de la angustiosa incertidumbre que atiza su ausencia, Alain Sicard aludirá al simbolismo de la presencia ágrafa de Cristo en la historia, su opción por la palabra hablada, y su repercusión en la obra de Droguett:

Casi se podría ver un símbolo en el que el Cristo no haya dejado ningún mensaje escrito, y que su historia, ¿es tal como la relatan los Evangelios? Esta pregunta es la misma que irradia: ¿Existió él en todas las páginas de *El hombre que había olvidado?*, y que sirve de exergo a *Patas de perro*: ¿Existió Bobi? (Sicard, 1983: 173)

A continuación, Sicard centra su mirada en el personaje de Ramón Neira, el albañil alcohólico que protagoniza la novela *El Compadre*. En opinión de Sicard, al igual que casi todos los personajes de Droguett, Neira estaría habitado no tanto por la figura de Jesús, entendiéndose por ello que su vida se configura como un eco o una suerte de prolongación de la pasión de Cristo, sino que más bien por la figura de su ausencia. Todavía más, desde la sugerente visión de Sicard, para Ramón Neira Cristo sería ‘el hombre que ha olvidado’, pues con su visitación, primero, y con su ausencia tan prolongada como inútil, después, ha dejado a los hombres sumidos en la soledad y el abandono¹⁶⁷. Las palabras del propio Neira son reveladoras al respecto:

¹⁶⁷ En la novelística de Carlos Droguett podemos apreciar dos intentos por representar al Cristo mesías cumpliendo la promesa escatológica del retorno: el primero lo hallamos en *El hombre que había olvidado*, el otro en *Matar a los viejos*. A diferencia de esta última, que retrata su retorno en clave consumatoria, la visita de Cristo en *El hombre que había olvidado* puede leerse como un regreso fallido. Fallido, precisamente, porque aquel hombre-Cristo parece haber olvidado todo detalle de su historia pasada, de su pasión y de su trascendente misión; no recuerda, por tanto, que con su retorno debía cerrar la enorme pregunta de la historia teológica. Su sorpresiva aparición en Santiago y en nuestra historia ocurre en diciembre de 1941. Así nos lo corrobora Mauricio, el narrador que le sigue la pista a este insólito visitante: “[...]es el mes de diciembre de 1941, faltan pocos días para la Navidad [...]” (1968: 161) Curiosamente, este Cristo olvidadizo sólo viene a abrir más preguntas incompletas. Lo hace con los extraños asesinatos en que se ve involucrado, con los niños

[...] quisiera hablar con él, sobre todo, mostrarle mi martillo, mostrarle mis clavos, yo lo haría acordarse, estoy seguro que lo haría recordarse y él lloraría entonces y se pondría de pie, se descolgaría de la cruz donde ha estado mucho tiempo para nada [...] a lo mejor sería bueno que comenzara otra vez a padecer, debiera hacerse crucificar cada cien años para que el mundo sepa que todo eso era verdadero y no piense en él como en un artista de teatro que murió martirizado en el tercer acto, pero que después bajó a la calle por la puerta del foro y desde entonces está sentado a la diestra de su empresario. (Droguett, 1998a: 63)

Este monólogo de enconada fe nos devuelve a la pregunta clásica que Droguett formulara a los catorce años: ¿Por qué se enfría la sopa? Que reformulada sería: ¿Por qué ha olvidado Cristo? ¿Por qué, si se propuso ser un alimento hirviente de rabia y de pasión, el sustento seguro e inagotable para quienes padecen hambre y sed de justicia, ha permitido que lo enfriaran para transformarlo en ‘otra comida fácilmente comible y digerible’?

¿Y por qué se enfría ella, la pobrecita, cada mañana, cada noche, ahí en el comedor donde es rodeada y bloqueada y esperada y sacrificada para eso? Esperada, Manuel, y ella se deja, ella se entrega ahí en el plato abierto, **se olvida y se pierde, adquiere miedo y empieza a olvidarse, a evaporarse, a evaporar su coraje, su furia, su esperanza, seguridad, sus deseos de seguir ahí [...]** **Todo porque no tuvo coraje, todo porque no tuvo tiempo de tener coraje y se olvidó.** (1971a: 177) (subrayado nuestro)

“¿No crees tú —pregunta Droguett a Manuel, su compañero del distante banco de San Agustín— que la humilde sopa y su drama ignorado son un peligro que algo significa?” Diríase que para Droguett lo que resulta en verdad peligroso no es tanto el

misteriosamente degollados y las cabecitas de esos niños que va sembrando en su breve estadía en la ciudad. Justamente por ello resulta sorprendente el final de esta novela, una novela excepcional dentro de la obra de Droguett, que mezcla lo policiaco con lo teológico. Se trata de un final abierto en donde presumimos que el Cristo amnésico ha vuelto a marcharse de nuestra historia, esta vez sin promesa de retorno:

“En medio del horrible silencio, mientras María Asunción sollozaba quebrada en su cama, sentimos el golpe de la puerta. Ella lo oyó también y gritó enloquecida. La rubia se agarró de mi brazo y sollozó hacia fuera, con el rostro desencajado y desolado. Aún recuerdo su grito:

- ¡No te vayas, no te vayas ahora que viniste!

Después, todos pudieron oír los pasos del hombre que pausadamente iba subiendo la escalera.” (1968:276)

hecho de que la sopa se enfríe y se entregue, es decir, la posibilidad de que Cristo se haya olvidado del secreto significado de su sacrificio y, de este modo, haya desechado el protagonismo que le corresponde dentro de aquel romance de dimensiones cósmicas que es la historia de la salvación; más bien, el peligro inminente es la propagación de ese olvido de Cristo entre aquellos hombres que padecen el sufrimiento de la historia, una historia que, según el escritor, es ‘dolor de la carne de los hombres’:

Debimos pensar en él, en Cristo, el vociferante, en Cristo el indigesto y el eterno, la eterna sopa, la eterna comida [...] Él no se había dejado engullir, él no quiso ser alimento que era comido sino alimento que comía y que mantenía, que se mantenía fiero e hirviente allá arriba en el monte, en el comedor vertical y difícil y exótico del monte, un comedor para los desparramados hambrientos que él estaba ya eligiendo. (1971a:176).

Todo parece indicar que al exponer en detalle el drama de la sopa, Droguett no se proponía simplemente llevar a cabo una meditación en abstracto sobre los problemas de la fe. Lo fundamental es que ya en este temprano escrito el estatuto ambiguo del Cristo, a la vez histórico y trascendente, su papel dentro de la historia de la salvación, incluso su olvido, adquieren un sentido desde la historia de los hombres, y no a la inversa. El hombre Jesús puede haber olvidado el significado de su rol en el romance cristiano, es una posibilidad. No obstante, como señala Sicard: “Al olvidarse de los hombres, el Cristo los crucifica. Son los sufrimientos concretos de los hombres los que, a partir de ese momento, da un sentido a la Pasión de Cristo, y no al revés” (Sicard, 1983: 175)

A partir de lo anterior, nos es posible advertir una significativa particularidad en la interpretación figural que, se ha dicho, gobierna la mirada histórica de Carlos Droguett, precisamente, aquello que lo diferencia de la concepción sustentada por los intérpretes cristianos tardorromanos y medievales. Es necesario, ante todo, subrayar que en la obra de Droguett no asistimos a una revitalización militante del providencialismo histórico omnicomprendido característico de la historiografía medieval, aquella concepción que veía al hombre y su historia en marcha bajo la mirada vigilante de Dios¹⁶⁸. En efecto, para los

168 “[...]para los historiadores de la Edad Media, la verdadera historia es la historia de la iglesia, la historia de la Ciudad de Dios, que comienza en Abel, el primero de los justos. Hay un pueblo elegido: su historia es la

Padres de la Iglesia la encarnación de Cristo representaba aquella disrupción a partir de la cual debemos interpretar todos los acontecimientos en el tiempo en su relación contrapuntística con la historia santa, eterna y *más verdadera*. En otras palabras, la revelación de la voluntad divina dotaba de un dramático sentido a la totalidad de los acaeceres de la historia humana, justamente en su vinculación con este plan trascendente que prometía un fin y alimentaba las esperanzas escatológicas de los cristianos. Por el contrario, en la interpretación de la historia de Chile realizada por Droguett serán sus personajes y los acontecimientos concretos que protagonicen los que irrigarán un nuevo sentido verdaderamente histórico a la tragedia protagonizada por Cristo. En otras palabras, es nuestra historia la que cada vez tiende a hacer más significativa la figura histórica de Cristo, al tiempo que apremia una consumación en términos de un advenimiento redentor concreto, como la necesidad urgente de hacer justicia a los derrotados de la historia¹⁶⁹.

Resulta muy sugerente, entonces, que ya en su primer cuento, frente al peligro descubierto en el humilde drama de la sopa, Droguett opusiera la siguiente respuesta: “[...] no te dejes engullir, no te dejes engullir, no te dejes!”. Podría decirse, justamente, que este es el clamor en el que insistirá como un empecinado a lo largo de toda su obra, aquel que lo llevará a reelaborar literariamente una historia chilena en donde la figura de un Cristo indigesto, terrible, sufriente, en su intragable caldo de muerte, aquel que estando clavado en la cruz ‘se tornó furioso y se llenó de calor y empezó a hervir de rabia y de pasión’,

columna luminosa que aclara las tinieblas” Cfr. Male, E. (1966) *El arte religioso*, del s. XII al s. XVIII. México: F.C.E.

¹⁶⁹ Mauricio Ostria sostiene que en la obra de Droguett asistimos a una constante cristofanía, al sacrificio periódico de Cristo, de muchos cristos diferentes que se hacen presentes en nuestra historia Basándose en el estudio de Erich Auerbach sobre la exégesis figural, Ostria advierte que los personajes droguettianos pueden ser entendidos “como figuras que consuman o prolongan la realidad de Cristo y, al mismo tiempo [...] ver en Cristo una prefiguración de las miserias de los hombres en todos los tiempos, particularmente en ‘los tiempos’ latinoamericanos” (1995:62).. Por lo demás, el mismo Droguett, al recordar la imagen de Cristo crucificado a lo alto del Gólgota, advertía una solidaria diseminación de su figura, identificando la crudeza de su agonía destinada con el sacrificio, igualmente concreto, de los hombres sufrientes, de los cristos anónimos de todo el orbe: [...] en el vértice del cerro de la calavera, formaba él el punto más alto del espantoso triángulo, cuyos lados visibles y más tangibles eran el ladrón bueno y el ladrón malo, triángulo que se prolongaba hacia la urbe y alcanzaba y golpeaba también al pueblo, al miserable, al cojo, al paralítico, al que, como él, nunca había tenido una piedra donde reclinar la cabeza. (Droguett, 1972: 145)

aparecerá diseminada en cada personaje y en cada acontecimiento¹⁷⁰, para que no se enfríe, para que no se olvide.

No hay que olvidar, entonces, que en su primer cuento Droguett dejó colgada una pregunta en la cruz: la pregunta de Cristo abandonado a su suerte en mitad de su drama histórico, detenido en su trágica caída —su muerte u ocaso que, no obstante, debía ser solo una estación de paso en el itinerario de su gran romance que encallaría en una victoria enaltecida¹⁷¹. No obstante, Droguett lo deja ahí clavado en la cruz, clavado, por tanto, en la incertidumbre sobre el sentido de su historia extraordinaria que contiene todas las historias ¿Preguntan también todos los demás cristos que recoge la novelística de Droguett,

¹⁷⁰ En la novelística de Droguett la crucifixión aparece diseminada en la historia y ésta, a su vez, la refracta y la confirma con el dolor de los hombres. No obstante, cuando Droguett sostiene que la cruz de Cristo aparece clavada en la historia y sobre las espaldas de los hombres que han de cargarla en todo tiempo, debemos cuidarnos de observar en ello una relación alegórica. La relación es figural. De ahí que cuando nos propone, por ejemplo, que el andamio de Ramón Neira es su cruz, el escritor está apuntando a una cruz muy real, puramente histórica, una cruz que, como señala Jaime Concha (1983: 116), ‘expresa la unidad concreta de trabajo y sufrimiento’. Por otra parte, como se ha dicho anteriormente, para Droguett Ramón Neira, así como la totalidad de los personajes de su obra, documentados o no, es un hombre real y posible, tan real como, a su juicio, lo fue Jesús ‘que era “un hombre de pasiones y de odios, burlón y de mal genio, sarcástico y amigo de las fiestas, bondadoso y terrible, sentimental y confiado, a veces demasiado despierto” (1972: 120). Tan real como es para Droguett aquel otro carpintero anónimo a quien fue encomendado el trabajo de construir la cruz en la que clavarían a Cristo. Hablamos de aquel carpintero que protagoniza otro de los cuentos escritos por Droguett en la década de 1930 (*Se construye la cruz*, 1936), y quien, como advertiría luego, estaba siendo también crucificado secretamente, diligentemente; al tiempo que progresaba su faena estaba siendo colgado a esa cruz que es tan concreta como el sufrimiento :[...] la tonta de su mujer tenía montones de cruces en las manos y las iba dejando caer hasta el suelo y en ellas se iban subiendo los pobres del pueblo, el zapatero, el carpintero, el panadero, el tullido, el ciego, el cojo, el cojo no, se rió y estaba serio, sin hablar, mirándolos a todos ellos desde lo alto del monte y todas las cruces eran lo mismo, en todas las cruces estaba él mismo, el carpintero tendido esperando que lo clavarán [...] (1971a:116-117) Asimismo, para Droguett el trabajo de un escritor es equivalente al del carpintero. Sobre esta idea elabora su “Borrador de un reportaje”, en las páginas que anteceden a los cuentos reunidos en *El cementerio de los elefantes*: “[...]la madera se quedó arrumbada, callada durante años, guardando toda esa energía llena de olvido. ¿Qué hacer ahora? ¿Cortaré una novela o aserrucharé media docena de cuentos” (1971: 12-13)

¹⁷¹ Según Frye hay cuatro aspectos discernibles en el romance, entendido como el mito de la búsqueda heroica: “Primero, el *agon* o conflicto mismo. Segundo, el *pathos* o muerte, a menudo la recíproca muerte del héroe y del monstruo. Tercero, la desaparición del héroe, tema que, con frecuencia, adopta la forma del *sparagmos* o desmembramiento. A veces, el cuerpo del héroe se divide entre sus seguidores, como en el simbolismo de la Eucaristía; otras, se distribuye por todo el mundo natural, como en las historias de Orfeo y, más especialmente, de Osiris. Cuarto, la reaparición y el reconocimiento (*anagnórisis*) del héroe, en que el cristianismo sacramental obedece a la lógica metafórica; quienes en el mundo caído hayan compartido el cuerpo en trozos de su redentor quedan unidos a su cuerpo resucitado.” (1991:253) Desde esta perspectiva, la búsqueda heroica, que opera como motor del romance, funcionaría como mito central unificador, por cuanto su lógica se derivaría de los ritos arcaicos asociados a los ciclos de la fertilidad. De ahí sus cuatro fases: el *agon*, el *pathos*, el *sparagmos*, y la *anagnórisis*, cada una de las cuales constituye el núcleo de las tramas arquetípicas o *mythoi* de cada uno de los cuatro géneros de la narrativa occidental: el romance, la tragedia, la ironía o la sátira y la comedia. Desde esta perspectiva, entendida como un romance ejemplar, la trama de la historia sagrada del cristianismo condensaría las cuatro fases del mito de la búsqueda heroica.

aquella literatura que se quería historia? En efecto, la obra de Droguett aparece poblada de personajes que parecen reiterar la pregunta que Cristo dejó colgando de la cruz. No obstante, como él, se tratará siempre de protagonistas de un romance prometido y frustrado, héroes sacrificados sin exaltación ulterior, sin conseguir arribar nunca a ninguna solución o resolución. Entregados a sus particulares formas de sacrificio, los ecos de sus agónicas preguntas solo serán respondidos, a lo lejos, por nuevas preguntas y nuevas agonías. Preguntan los sesenta jóvenes asesinados en la escalera del Seguro Obrero en la crónica y la posterior novela que recogen esa matanza; escucha Ramón Neira desde su andamio y, por toda respuesta, sólo consigue rearticular lo que antes había preguntado Pedro Aguirre Cerda desde su cama salpicada de tuberculoso, pregunta que, a su vez, redundante y renueva más tarde Allende en el sitio a la Moneda. Eco lejano y siempre actual, el querido Pablo se encargará de dejar instalada la interrogante aun en medio del aparente advenimiento redentor en que nos sitúa *Matar a los viejos*. Y acaso se asemeje esa pregunta a la que también formulara Bobi, el niño con patas de perro: “¿Qué soy yo, por qué estoy aquí, qué he hecho?”

Como Cristo, todos los personajes y hechos que consigna la novelística droguettiana traen su signo interrogativo, su cruz y sus clavos. Como él, son apenas el esbozo de una pregunta que promete y exige una futura resolución. De ahí que sostengamos que, en su gran mayoría, estos hechos y personajes funcionan como *figuras christi*; pero *figuras christi* de un olvido o extravío de orden teológico, para decirlo con Sicard, figuras de un Cristo que prometió acabar de tejer un romance con su retorno victorioso, que de un momento a otro tiene que volver, y cuya tardanza ha sumido a los hombres en la tristeza y el desamparo; no obstante, esos hombres, a través de su agencia en la historia, se le asemejan, lo recuerdan, lo encarnan y apuntan hacia él, justamente, en lo terrible, grandioso y, sobre todo, provisorio de sus actos y sacrificios, ninguno de los cuales alcanza una consumación definitiva. Se le parecen en la parcialidad de sus preguntas llenas de angustia y de presagios. Se asemejan esos hombres al Cristo sufriente, ese signo interrogativo colgando de la cruz, en la presentación de este problema trunco, siempre trunco, que es la historia, nuestra historia incompleta y en continua moratoria, postergando siempre su significado pleno.

1.2. Existieron una vez sesenta y tres muchachos.

“Esa historia real, esa novela escrita por la vida, en realidad por la muerte, me lanzaría sin remisión al periodismo diario, al comentario de la vida que pasa en la tierra chilena y en sus afueras”

Carlos Droguett

Hay una fecha que sin duda aparece encerrada en un círculo rojo dentro del calendario personal de Carlos Droguett: 5 de septiembre de 1938. Como él mismo afirmara en más de una ocasión, aquella fecha señala la confirmación definitiva de su decisión de convertirse en escritor. Es verdad que durante la década de 1930 había escrito ya una considerable cantidad de cuentos y ensayos literarios. Sabemos, además, que durante esa misma década lo había seducido el pasado de la Conquista que, de la mano del historiador Crescente Errázuriz, descubrió novelesco¹⁷²; aquella sangre del pasado histórico lo había conducido a la asunción de su vocación literaria, no obstante, su resolución de recoger y representar la sangre que corre por nuestra historia no había sido aún reclamada por ningún suceso vivido. Justamente, según nos dejó dicho el escritor, la vida sería la encargada de confirmar esta vocación al enrostrarle el espectáculo de la muerte, en el primer gran hecho de sangre que Droguett tuvo la oportunidad de presenciar y testimoniar. Nos referimos a la masacre del Seguro Obrero. De ella nos dice el escritor:

Creo que la matanza del Seguro Obrero por el horror, ya no leído sino vivido, fue lo que determinó un verdadero cambio en mi vida. (Droguett, 1998a: 14)

5 de septiembre de 1938. Aquel día el escritor, al igual que casi todos los habitantes de la ciudad de Santiago, siguió con expectación el confuso decurso de una noticia cuyo trágico desenlace impactaría directamente a nuestra historia política posterior. Alrededor de sesenta jóvenes, cuya edad fluctuaba entre los 18 y los 24 años, estudiantes, empleados y obreros, casi todos ellos militantes del movimiento nacionalsocialista chileno (MNS), intentaban llevar a cabo un ‘putsch’ para derrocar el gobierno de Arturo Alessandri Palma.

¹⁷² Para un análisis de las novelas históricas de Droguett sobre la Conquista y la fundación de Santiago, ver: Suazo, R. (2010) “Conquista y fundación de la ciudad terrena: el nacimiento de Santiago en la novelística de Carlos Droguett” en *Revista chilena de literatura* 77: 127-155.

De acuerdo al exhaustivo testimonio de Enrique Zorrilla¹⁷³, quien participó directamente en la operación manteniéndose a cargo de los contactos radiales con los jóvenes alzados, el plan contemplaba una parte civil y otra militar. La parte civil estaría a cargo de dos grupos, cada cual constituido por poco más de 30 jóvenes, que debían tomar control de “dos edificios inexpugnables a las ametralladoras con las que cuenta el Cuerpo de Carabineros. Los universitarios ocuparán la sede central de la Universidad de Chile en Alameda [...], mientras los jóvenes obreros y empleados ocuparán la Caja del Seguro Obligatorio”¹⁷⁴. Toda esta acción tenía como propósito fundamental “provocar la desesperación y la vehemencia del presidente Alessandri. Crear una situación conflictiva que desencadene su ira, extralimite su actuar” (Zorrilla, 1996: 115). Efectivamente, el primer mandatario reaccionó como se esperaba. Y aquí era, precisamente, donde debía entrar en acción la parte militar del plan, a cargo del ex Coronel en retiro Caupolicán Clavel quien establecería el contacto necesario con los altos jefes militares para que estos intervinieran; en especial, se esperaba contar con el auxilio del general Carlos Ibáñez del Campo, por entonces candidato a la presidencia de Chile por la ‘Alianza Popular Libertadora’, coalición política que era irrestrictamente apoyada por el movimiento nacionalsocialista criollo. De hecho, de acuerdo con Zorrilla, el propósito de la acción de los nacistas no era tomarse el poder sino que instaurar una Junta de Gobierno militar para hacerla garante de la elección presidencial de Octubre, evitando así la intervención del gobierno de Alessandri a favor del candidato oficialista Gustavo Ross Santa María. Así lo explicita Zorrilla: “Se trata tan sólo de forzar al Presidente Alessandri a llamar en última instancia al Ejército para hacerse cargo de la situación que vamos a provocar” (1996: 115).

Bajo tales premisas, por lo demás inciertas, los jóvenes alzados se aprestaban a concretar sus planes. Se les adelantaba que su acción sería temeraria, si bien se les aseguraba que no sería en forma alguna una acción suicida; se trataba únicamente de “resistir a toda costa a Carabineros, no dispararles. Esperar al ejército que intervendrá”. Pero, para su desgracia, el ejército no intervino. O al menos no lo hizo como ellos se esperaban. Alrededor de las 13:30 hrs., efectivos del regimiento Tacna se parapetaron

¹⁷³ Zorrilla, Enrique (1996) *La Profecía política de Vicente Huidobro*, Santiago: Editorial Nuestramérica

¹⁷⁴ La toma de estos edificios era considerada altamente simbólica para los intereses de los nacistas. Así lo recalca Zorrilla (1996: 114): “Simbólicamente, el movimiento intelectual se liga con el de los trabajadores”.

frente a la casa central de la Universidad de Chile donde los nacistas mantenían de rehén al rector, Juvenal Hernández. En una rápida acción, los uniformados derribaron la puerta principal a cañonazos, dejando siete nacistas muertos. Pero eso sería sólo el comienzo de la tragedia. Ya rendidos los estudiantes, con las manos en alto, serían posteriormente conducidos en caravana por calle Morandé hasta el edificio del Seguro Obrero donde sesenta y tres muchachos acabarían siendo masacrados a sangre fría por fuerzas de carabineros. Como se sabría posteriormente, la orden de matarlos a todos provino del propio presidente Alessandri. De las balas del Seguro Obrero sólo sobrevivieron cuatro jóvenes, que debieron permanecer por varias horas ocultos bajo los cuerpos muertos de sus compañeros, soportando las repasadas con que los uniformados procuraban ultimar a los heridos¹⁷⁵.

A pesar de la fuerte censura gubernamental —una ‘ley mordaza’, promulgada inmediatamente después del asesinato masivo, prohibía dar cobertura a los acontecimientos— durante los días que siguieron a los incidentes del 5 de septiembre gran parte de la prensa capitalina no retrocedió frente a lo que el historiador Ricardo Donoso denominó el ‘escamoteo de la verdad’. Diarios como *La Hora*, de tendencia radical, en donde entraría a trabajar Droguett en 1939, y *Trabajo*, el periódico del movimiento nacista criollo, revistas como *Hoy*, *Zig-Zag*, *Crack*, la satírica *Topaze*, entre otras, publicarían numerosas crónicas y reportajes repudiando abiertamente la masacre y señalando a los culpables¹⁷⁶. Con el correr de los días la recepción de la noticia fue enorme y conmocionó

¹⁷⁵ Los nombres de los cuatro sobrevivientes son: Alberto Montes, Facundo Vargas, David Hernandez y Carlos Pizarro. Nos dice Zorrilla (1996: 149) que, además, hubo un quinto sobreviviente, Francisco Sinning, quien logró escapar de una muerte segura confundido entre los empleados del edificio. Cuando los nacistas del Seguro Obrero se habían rendido procedieron a liberar a los empleados que tenían como rehenes, los cuales fueron conducidos por carabineros hacia una oficina para identificarlos. “Aunque parezca increíble y horroroso,- dice Zorrilla (1996: 149)- a dos de ellos, José Cabello y Carlos Ossa Monckeberg – ‘tú eres de los mismos’-, se les desconoció sus credenciales y terminaron por colocarlos entre los amotinados. En cambio, el joven nacista, Francisco Sinning, emparentado con un alto oficial de la Fuerza Aérea, que se había colocado un delantal blanco, pudo felizmente escapar de la muerte”

¹⁷⁶ Al examinar las fuentes periodísticas a menudo tropezamos con relatos en que se combina lo periodístico y lo literario, en un tono elegíaco y condenatorio. En un artículo de opinión publicado por el diario *La Hora*, cuyo autor es el director de este periódico Aníbal Jara, oculto bajo el seudónimo de Ajax, puede observarse la consternación generalizada frente a esa última imagen sacrificial, la instantánea heroica y romántica, de los estudiantes amontonados a culatazos a las afueras del Seguro Obrero, donde serían finalmente asesinados: “Estoy viendo en las fotografías el rostro deslumbrante de este adolescente que va a morir. Es en la juventud donde la muerte tiene toda su pavorosa y magnífica belleza. Es la muerte joven, sin pestilencias.” (Zorrilla, 1996: 160)

profundamente a la opinión pública nacional. Conviene indicar, además, que el espanto frente a la brutal represión gubernamental provino de los sectores más diversos, incluyendo, por cierto, aquellos que se declaraban adversarios de la ideología de los caídos.

En este contexto, no debiese extrañarnos la atención prestada por Droguett a los hechos del Seguro Obrero. Como observa Yanko González (2003: 92), *Los asesinados del Seguro Obrero*, la crónica de Droguett que fuera publicada por primera vez en el diario *La Hora*, en septiembre de 1939¹⁷⁷, dialoga con un gesto que fue común en la mayor parte de la prensa que reportó la matanza: representar “la indignación, condena y solidaridad de todos los sectores sociales ante la tragedia”. Por supuesto, a Droguett se le reconocería posteriormente como un escritor comprometido con la izquierda política y, por tanto, contrario a toda ideología fascista¹⁷⁸. Sin embargo, creemos preciso observar en el novel periodista de 1938, en el estudiante de derecho de la Universidad de Chile, en aquel Droguett que dos años más tarde publicaría, junto con su crónica, su poética, algo más que una desprejuiciada solidaridad ante la muerte injusta de un adversario, un encono circunstancial surgido naturalmente del pasmo frente a un salvajismo inexplicable, pero acaso también un encono político más o menos inconscientemente elaborado y aprovechado sobre el infortunio de los nacistas. Después de todo, y contra toda distancia ideológica, quienes perdieron la vida en la masacre eran sus semejantes, con los que, en más de una ocasión, Droguett hubo de compartir aulas y conversaciones y con quienes, por supuesto, no dejaba de compartir un similar horizonte generacional:

¹⁷⁷ De acuerdo a Luís Ñiño Madrigal la crónica de Droguett fue publicada originalmente en los diarios *La Hora* y *Trabajo* en septiembre de 1939. Nosotros utilizaremos la versión de la crónica publicada un año más tarde por editorial Ercilla. Cabe recordar que, de acuerdo al autor, no habrían variaciones entre la versión periodística y el libro de 1940.

¹⁷⁸ Hay que indicar que, a lo largo de la década de 1930, el naciismo criollo (con ‘c’ en lugar de ‘z’) fue marcando importantes diferencias respecto al nacionalsocialismo hitleriano. De hecho, las diferencias culturales entre Latinoamérica y Europa, además de la insistente interpelación a “la chilenidad” y a la historia patria, se convertirán en las herramientas con las que el MNS se esforzará por divorciarse de los partidos nazi y fascista alemán y europeos. Al respecto, dice Yanko González (2003:105): “El Movimiento Nacional Socialista Chileno [...] había nacido bajo la influencia corporativista del fascismo italiano y del nazismo alemán; sin embargo, como lo reconocen los ideólogos del movimiento y sus propias proclamas, no compartían en principio el antisemitismo, ni el europeocentrismo. Hecho que los hará autodenominarse “nacis” con “c” y no con “z”, y que los llevará a romper con los integrantes del movimiento asentados en el sur del país, mayoritariamente alemanes, influidos o activos militantes del nacionalsocialismo hitleriano (Partido Obrero Alemán Nacionalista –NSDAP– Organización para el extranjero – AO– Landsgruppe Chile) y otras organizaciones del mismo partido, como el movimiento de juventudes *Jugendbund*, dirigidas desde Valdivia por el *Führerprinzip* Adolf Schwarzenberg.”

Yo conocía personalmente a algunos de aquellos muchachos asesinados, más de alguno era mi compañero en los cursos de leyes de la casa universitaria, asaltada y bombardeada sin piedad.¹⁷⁹

Ciertamente, al igual que el resto de los estudiantes de entonces, Droguett nunca olvidaría el cañón emplazado frente al Club de la Unión destinado a bombardear la Universidad. Por supuesto, su generación tampoco olvidaría la torre de sangre del Seguro Obrero. Y es que, ciertamente, los jóvenes masacrados, inmersos en aquel desfile de muerte que nos enseñan las fotografías, marchaban también en la misma caravana generacional en la que enfilaba Droguett quien, por aquellos días, contaba 25 años. De alguna manera, toda la juventud del 30', prisionera de esa misma generación solitaria y desesperada —o quizás, como señala Fernando Alegría, desesperada en el acto de crear una utopía—, resultó impactada por la violencia y las balas del Seguro Obrero; bien podría leerse esta matanza ruidosa y sanguinaria como el corolario de una década especialmente violenta, una década que en Chile aparece remecida por la inestabilidad política, primero, y el despotismo del gobierno de Alessandri, después; por las matanzas, más solapadas, de obreros y campesinos, por las sangrientas escaramuzas callejeras que protagonizaron las juventudes políticas, nacistas, socialistas y comunistas. Entretanto, desde el frente externo, como una racha de viento afilado y frío, llegaban las noticias de la Guerra civil española, ensayo y prolegómeno de la Segunda Guerra mundial. Lo cierto es que la caravana generacional pareció detenerse aquel 5 de septiembre en el Seguro Obrero. Mas, antes de que aquello ocurriera, situado en medio de esa extensísima cortina de rostros, Droguett tuvo la oportunidad de conocer, por ejemplo, a Humberto Yuric, el joven rubio y corpulento que en las fotografías de aquel mediodía aparece encabezando la columna de los rendidos de la

¹⁷⁹ En un artículo de prensa de 1978 acerca de la generación del 38, Manuel Salvat Monguillot, aquel mismo compañero de San Agustín con quien Droguett compartiera su primer escrito, recuerda el impacto que entre los estudiantes causó el bombardeo de la casa central de la Universidad de Chile: “Los estudiantes de entonces nunca olvidarán el cañón emplazado frente al Club de la Unión destinado a bombardear la Universidad” Cfr. Manuel Salvat (1978) “Edgar Greene: La generación literaria chilena de 1938” Artículo disponible en el Fondo Carlos Droguett [Francia - Poitiers]: <http://www.edi.mshs.univ-poitiers.fr/ArchivesVirtuelles/catalogue.php>

Universidad. Transcurrido un año de la masacre, el cronista volvería sobre aquella última imagen de Yuric, erguido en ‘la fila de los brazos en alto’:

¿Se acuerdan de Yuric? Él caminaba delante, muy colorado, muy rubio y alto, con su abrigo azul, abierto, flotando, y con los dos brazos levantados. Yo lo conocí mucho. Vivía en el barrio Independencia: su madre era viuda, vivían pobres. (Droguett, 1940: 34)

Si bien, como afirma el propio Droguett, el haber conocido personalmente a algunos de esos muchachos constituye sólo el motivo exterior de su crónica de 1939.

El otro, el más definitivo, la masacre colectiva, sin piedad y sin rubor de aquel político que ya había mostrado sus garras en las salitreras, tan agradables y atractivas para asesinar las pampas salitreras, ahí sí que era lindo y profesional hacerlo, no como en la universidad o en el seguro obrero, con sus escaleras, ascensores, pasillos, oficinas, aulas, pupitres, vericuetos, nada funcionales para improvisar un matadero *ad hoc*, a prueba de fugas, pifas, alternativas. (Droguett, 1996:19)

De modo que el asesinato masivo constituye en sí mismo el motivo profundo de la crónica droguettiana. Como el mismo escritor se ha encargado de afirmar, aquella sangre vertida con escandalosa impunidad le hizo conocer su capacidad de odiar.¹⁸⁰ Se trata de un odio que, a la postre, acabará nutriendo también la literatura de Droguett y su visión de nuestra historia, un odio recurrente, acérrimo y emponzoñado, contra una especie particular de hombre: aquellos que vierten la sangre y aquellos que, una vez vertida, no hacen más que ocultarla¹⁸¹. Si bien, como sostiene el narrador de *60 muertos en la escalera*:

¹⁸⁰ “La matanza del Seguro Obrero- dice Droguett- me remeció profundamente y me hizo conocer mi capacidad de odiar”. Más tarde, en una entrevista para el diario El Mercurio, al ser consultado por dicho odio y su persistencia a lo largo de su obra, Droguett contestará: “Lo veo muy preocupado por el incremento o disminución de mis pasiones. Para tranquilizarlo le contesto: Cualquier persona normal debe sentir odio ante las periódicas matanzas de obreros y estudiantes en nuestro país ¿Usted no?” (1972: 13)

¹⁸¹ Así nos lo dice el narrador- testigo de la crónica, cuando regresa a su casa tras la sangrienta jornada: “Siempre he creído que para ser absolutamente bueno es necesario, es obligatorio casi, odiar a alguien. Pero también creo que es conveniente no permanecer siempre en este estado, ni odiar a todos los hombres. Pero esto no me impide pensar, por el contrario me empuja a ello, que se debe odiar a algún hombre, a una especie de hombre, hasta donde se pueda y siempre.” (1940: 81)

La sangre no sirvió nunca para esconder ninguna cosa ni ninguna gente. La sangre no tapa nada detrás suyo ni a nadie sirve de alcahuete. La sangre es —en donde quiera que le abran brusco la puerta del cuerpo al hombre para que salga ella—, un índice evidente, el mejor de los delatores. (Droguett, 1953: 79)

Desafortunadamente, como apunta Droguett en el prólogo de *Los asesinados...*, a lo largo de nuestra historia el índice evidente de la sangre, aquel que señala a los asesinos, apenas rociado, apenas enrojecido, tornaba a ser borrado diligentemente por manos especialistas. Es por eso mismo que la sangre del Seguro Obrero trajo consigo una riqueza excepcional. Nos referimos, precisamente, a aquel poco frecuente exhibicionismo de la sangre con que tan frecuentemente suele mancharse nuestra historia nacional. Fue aquella una sangre demasiado insolente, demasiado roja y espesa, demasiado indignante, capaz de desatar una reacción periodística masiva, nunca antes vista en contra de una acción criminal gubernamental. Y es que esta vez la matanza había ocurrido en el centro de Santiago, junto a la Plaza de la Constitución, justo al frente del palacio de La Moneda. ¿Cómo podía alguien ocultar esa mancha de sangre capitalina y universitaria que venía a sumarse a la otra sangre más soslayada, la sangre salitrera, la sangre obrera y campesina, de Ranquil, de San Gregorio, Lago Buenos Aires y la Coruña? En verdad, la torre de sangre era una mancha demasiado indeleble, una mancha demasiado alta que parecía escaparse hacia arriba ¿Cómo ocultar esa sangre que se esparcía verticalmente, como una flecha? ¿Cómo ocultar lo que ella indicaba? “Existieron una vez sesenta y tres muchachos” —nos recuerda Droguett en su crónica. Ahí existieron y eso ya nadie nunca lo podría negar. “Pasaron unos hombres con uniformes, pasaron las balas, y quedó la sangre señalando el lugar en que ellos, antes de morir, existieron” (1940: 43).

Al año de la masacre, la crónica de Droguett vendría a refrescar esa sangre y a recordar esa existencia. La seguiría recordando más tarde en su novela *60 muertos en la escalera* y aun volvería sobre ella en su última novela *Matar a los viejos*, en un esfuerzo claro y sistemático por interpretar esa sangre y completar su sentido.

1.3.La figura del testigo-mártir: Los asesinados del Seguro Obrero.

Hemos dicho que Carlos Droguett jamás se consideró a sí mismo un fabulador o un inventor de literatura. Antes bien, se reconocería como un historiador de la sangre; pero un historiador que, no conforme con escudriñar en el pasado, observaba atentamente los hechos que brotaban desde la más inmediata actualidad. No resulta desarmonioso, entonces, que durante buena parte de su vida el escritor haya practicado el oficio del periodismo. Al decir del propio Droguett: “La práctica del periodismo le sirve al escritor para hacerse hombre” (Avaria, 1968: 21). Y es que, a su modo de ver, mientras los escritores se ocupan de escribir literatura (y también la historia) confinados de la vida, elaborando apenas simulacros de la vida, los hombres serían aquellos sujetos capacitados para escribir la vida. Desde este enfoque, él mismo prefería ser un hombre antes que enclaustrarse en su celda de escritor. Razón por la cual era partidario de ejercer el periodismo diario. Así es como el escritor se vuelve hombre y así es como puede aspirar a ser un cronista de la realidad, un comentarista de la vida.

Justamente, en momentos en que Droguett hacía sus primeras armas en el periodismo, la vida puso ante sus ojos la historia real del Seguro Obrero. Al hacerse cargo del comentario de la masacre, se propuso reelaborar lo ocurrido sin suavizar ni atemperar la crudeza de los hechos, aun si estos hechos, por lo chocantes y asquerosos que demostrarían ser, parecían haber surgido de la más pesadillezca imaginación, que no de la realidad o, al menos, no de una cierta idea de la realidad inoculada a los lectores por las escrituras de uso corriente. No es de extrañar, entonces, que aquel baño de sangre tan deliberado, tan juiciosamente perpetrado, y, sin embargo, tan inaudito, con el tiempo llegara a parecerle semejante a una novela escrita a dos manos, por la vida y la muerte. Una novela que incluía esos párrafos vividos y en oscura progresión que aquel 5 de septiembre difícilmente podían revelarse a sus ojos de forma inteligible ni mucho menos completa. Más adelante, veremos que el escritor no dejaría de volver sobre dicho episodio glosándolo con nuevos sentidos que se iban dilucidando según iban pasando los años y la novela de la vida iba tomando nuevas formas.

No es casual tampoco que *Los asesinados del Seguro Obrero*, la primera aproximación narrativa de Droguett a los hechos del 5 de septiembre de 1938, llevara adjunto el rótulo de crónica. Precisamente, por encontrarse inmerso dentro de la novela chilena que fue para el escritor toda su historia contemporánea es que este primer rol de cronista queda plenamente justificado. Por lo demás, el valor histórico y la vocación documental de la crónica de Droguett resulta indesmentible. No hay que olvidar que la crónica periodística, como heredera de la literatura testimonial y la historiografía precientífica, se propone relatar y comentar los hechos sociales y contingentes de la forma más cercana y espontánea posible¹⁸². La frescura de los hechos, que idealmente debiesen ser percibidos de manera directa por el cronista, constituye la vara a través de la cual se valora y legitima la veracidad de este tipo de relatos. De ahí la importancia que adquiere en la crónica la figura del testigo presencial. Precisamente, la figura de un testigo capaz de convocar al distraído lector a estrellarse contra la vida resultará central no sólo en la crónica de 1939 sino que en toda la obra narrativa de Droguett. El testigo droguettiano comenzará a tomar forma en medio de la elaboración de su crónica, la cual, según nos indica el escritor, le sirvió de escuela y práctica profesional:

Sin darme cuenta yo mismo, me estuve, por aquellos días, convirtiendo en un profesional, en el testigo que había sido en su tiempo, por ejemplo, en las minas de Lota y Coronel aquel grande espíritu que fue Baldomero Lillo. (Droguett, 1996: 19)

¹⁸² La crónica, debido a la historia de la utilización del término, ha llegado hasta nuestros días como un género ambiguo que bascula entre el espacio sancionado socialmente como referencial, del periodismo y la historiografía, y el espacio de lo ficcional ocupado por la literatura. Algunos de los principales requisitos estructurales que ha conservado el género cronístico se derivan de su vínculo con la historiografía precientífica, la historiografía presentista o inmediata del mundo antiguo, la historiografía de los anales medievales, y también la crónica indiana de los conquistadores de América. De ahí su alta referencialidad fundamentada en la figura del testigo competente, en la actualidad de los hechos relatados y la disposición cronológicamente ordenada de los mismos. Si bien, como advierte Vicente Bernaschina (2005), es en el ámbito de lo periodístico donde la crónica se ha superpuesto con más fuerza a lo literario: “[...]el género crónica (en la medida que es posible reconocer un género histórico en los términos de Todorov) también posee otra vertiente que surge a finales del siglo XIX desde el artículo de costumbres y el periodismo. Tal como señala Susana Rotker, en *La invención de la crónica*, este género se desarrolla fuertemente en Hispanoamérica, como espacio de subsistencia y desarrollo de la actividad escritora de la mayoría de los poetas modernistas (Martí y Darío, entre muchos otros)”. Por otra parte, Bernaschina, siguiendo también a Rotker, observa que desde el siglo XIX la crónica abandona la enumeración ordenada de sucesos fechados, derivada de su vínculo con la historia, para que la narración se vuelque de lleno sobre lo actual, en una arqueología del presente, desde lo simple y anecdótico: “la crónica viene del periodismo, de la literatura y de la filología, para introducirse en el mercado como una suerte de arqueología del presente que se dedica a los hechos menudos y cuyo interés central no es informar sino divertir”. (Rotker, 1992: 106)

La alusión a Baldomero Lillo nos resulta muy significativa. De hecho, no es esta la única oportunidad en que Droguett se refiera al escritor de la mina chilena como una figura del testigo puntual y competente. En un artículo acerca de Lillo, incluido en *Materiales de construcción*, le dedica estas palabras:

No hay escritor más antiliterario que él, no es un cómodo y estomacal testigo de oídas, no está arrinconado en su habitación, escribiendo en un pedazo de palo las consejas de otro, no, él está en la calle, en el patio del conventillo, en la ronda de presos de la comisaría, en el fondo de la mina, tal vez en la antesala de la clínica, si no en la clínica misma; no es ni siquiera un testigo del dolor; él es el dolor mismo, personificado y presente, de ahí su fuerza, su sinceridad, su vigencia, su permanencia. (2008:72)

Sin duda, la figura del testigo de la mina carbonífera y la pampa salitrera plasmada en la breve obra de Baldomero Lillo servirá de modelo¹⁸³ a Droguett para elaborar su propio método testimonial aplicado ahora al escrutinio de los yacimientos de realidad soterrados en el ámbito de la ciudad¹⁸⁴. Al abandonar la comodidad de su celda, al emplearse a sí mismo como observador y testigo presencial de la vida, el escritor podrá esgrimir la experiencia a la hora de argumentar sus asertos sobre la realidad; pero, además, podrá sumergirse en aquella realidad que hasta entonces había permanecido velada a sus ojos y a los ojos de los demás. Sus ojos, justamente, como hace siglos hicieran los ojos de los cronistas-historiadores de las Indias¹⁸⁵, pasarán a ser los legítimos descubridores del

¹⁸³ En opinión de Droguett, Baldomero Lillo es un “cuentista modelo, descubridor del mundo sufriente del subsuelo chileno, no tuvo tiempo para terminar su gran obra, que ahora vemos nada más que comenzada”. (2008: 59)

¹⁸⁴ Tomando la obra de Lillo como una herencia irrepudiable, Droguett relacionará la actividad del testigo con la del minero que explora, descubre y da a conocer aquellos yacimientos ricos en realidades que deberían quedar plasmadas en nuestra literatura: “Literariamente- dice Droguett- Chile es una mina rica en yacimientos apenas sumariamente explotados y Baldomero Lillo el primer minero, el que señaló el derrotero y encontró la veta, el que descendió al infierno, el que cavó más hondo” (2008:73)

¹⁸⁵ Como observa Walter Mignolo, durante el siglo XVI, en los escritos sobre el descubrimiento y conquista de América las palabras historia/historiador y crónica/cronista se utilizaban indistintamente, a modo de sinónimos. De acuerdo con Mignolo, “los cronistas indios no escribieron en realidad crónicas; y en la mayoría de los casos en que el vocablo se emplea, lo hacen como sinónimo de historia” (Mignolo, 1982: 59). De manera que, dentro del canon de la época, la crónica no consistía meramente en un “seco informe temporal”, una enumeración ordenada de sucesos fechados a manera de los anales medievales, sino que se consideraba un género propiamente historiográfico, completamente pertinente ahí donde sólo la experiencia podía construir el saber histórico.

mundo, de aquellos fragmentos que insospechadamente le faltaban a un mundo que, hasta entonces, se presumía cartografiado a plenitud¹⁸⁶. Por lo demás, en la obra de Droguett, aquel doble rol de testigo y descubridor de realidades ocultas y perdurables le permitirá fusionar su función de periodista y cronista de la realidad con la del historiador. Lo hará, precisamente, como hicieron antes los cronistas indianos, como hizo en Chile Mariño de Lobera y Góngora Marmolejo, apelando a la exclusividad del conocimiento que adquiere la mirada en el contexto de un mundo ciertamente histórico aunque intocado, inédito, innarrado, elidido. De forma semejante, Droguett se dedicará a dibujar los mapas de sangre de nuestra geografía y de nuestra historia que estaban aún por trazar y descubrir.

Los asesinados del Seguro Obrero, al igual que sucediera con la crónica indiana, puede desconcertar por el carácter extraordinario de las realidades que descubre y presenta¹⁸⁷. Por supuesto, hay que recordar que no pocas veces las novelas de Droguett fueron calificadas de esperpénticas o tremendistas, precisamente por abundar en situaciones de violencia rayana en lo monstruoso, crímenes, asesinatos y catástrofes que Droguett asegura haber tomado de la realidad no escrita, pese a que en ocasiones puedan parecer más cercanas a un sueño informe y tosco. Si bien, podría decirse que, en su momento, fue el desconocimiento de los sucesos que recreaba la crónica lo que contribuyó a la generación de esa atmósfera de extrañamiento de lo real que aun hoy nos asalta al recorrer sus páginas. Lo cierto es que lo ocurrido al interior de la torre de sangre se mantuvo en el terreno de ese tipo de realidades devaluadas, casi fantasmagóricas, cuya verosimilitud se ha visto ensombrecida al obstaculizarse su transmisión. Pasarían varios días antes de que lo ocurrido

¹⁸⁶ Coincidiendo con la tesis de Mignolo, Jorge Lozano sostiene que buena parte de la historiografía indiana del siglo XVI se basó en el conocimiento historiográfico sobre la experiencia. “Los ojos- dice Lozano- son ‘descubridores’ en esta época”. De este modo, lo verdadero, entendido ahora como lo visto y lo vivido, comenzará a ser el recurso más extendido entre los cronistas de América. De ahí que Lozano sostenga que, enfrentados a un mundo nuevo y exuberante, los cronistas debieron recuperar en sus relatos el concepto de historia de la antigüedad greco-romana; esto es, la historia del presente o historia inmediata. “Como en la más vieja tradición [...] los historiadores de Indias tomarán la distancia cronológica que media entre los acontecimientos que se narran y el momento en que se los narra como medida para valorar la verdad, aspiración máxima de todo relato histórico” (Lozano, 1987: 36). Se trata, por tanto, de un conocimiento histórico fundado en la contemporaneidad de los hechos que deben ser relatados por un testigo calificado.

¹⁸⁷ Como herederos de la historia antigua y, sobre todo, de la obra etnográfica herodotea, los cronistas de Indias debieron viajar al extranjero y poner en relato sus descubrimientos que ofrecían experiencias y costumbres impensadas para sus corresponsales europeos. Como recuerda Jorge Lozano: “Una de las objeciones contra Heródoto era que sus relatos eran increíbles. Pero entonces el estudio de países extranjeros y el descubrimiento de América revelaron costumbres todavía más extraordinarias que las descritas por Heródoto” (1987: 36)

comenzara a ser conocido gracias a la exhaustiva investigación periodística. Como señala el historiador Ricardo Donoso:

La desorientación del sentimiento público no fue de larga duración; y a pesar de los esfuerzos del Gobierno y de la prensa gubernativa por presentar la tragedia como un acto de defensa de las instituciones y del Gobierno constituido, contra vulgares conspiradores, la luz de la verdad se abrió lentamente paso, débilmente primero y en forma enceguedora finalmente. (Donoso, 1954, vol.II: 269)

Precisamente, la crónica de Droguett se basará en gran medida en aquellos reportajes de la prensa que comenzaron a circular en las semanas que siguieron a la masacre. Al compilar los testimonios de diversos informantes, observadores y actores que, directa o indirectamente, se vieron involucrados en los hechos, ya sea al interior del Seguro Obrero o bien en su exterior, las fuentes periodísticas le permitirán al escritor introducirse en los intersticios más recónditos de esta historia. Así, por ejemplo, en la crónica droguettiana la espeluznante descripción de los asesinados que yacían al interior de la torre (particularmente, el episodio titulado ‘En la noche, los vivos’) proviene directamente del testimonio de los sobrevivientes. A modo de ejemplo, obsérvese el siguiente relato del sobreviviente Alberto Montes:

Un cabo iba disparando nuevamente sobre los caídos y acompañaba su acción con groseros insultos. ¿Por qué nos tomó ese odio tan repentino? [...] Luego iniciaron la tarea de ordenar los cadáveres en el suelo. A mí me tomaron en vilo y dejaron caer en el duro pavimento. Quedé junto a la escalera, con la cabeza en un peldaño sin estar oculto por ningún cuerpo [...] Nuevos balazos hicieron retumbar el piso cuarto. Los carabineros venían pisando los cadáveres y disparándoles para acallar toda nuestra vida. Me llegó mi turno. Recibí un balazo en el pie y otro en la cara. El primero me rompió el calcetín y el segundo quemó con el fogonazo mi nariz¹⁸⁸.

Como se advierte a continuación, la crónica de Droguett replica fielmente el testimonio de Montes:

¹⁸⁸ Cfr. Montes, A. “El relato de un sobreviviente” en *Revista APSI* (25 de agosto 1985): 32-33.

Un Cabo iba disparando nuevamente sobre los caídos y acompañaba sus disparos con groseros insultos: ‘¿Por qué nos tomó ese odio tan repentino?’, pensaba Montes, de bruces en el suelo. Inmóvil, con los ojos cerrados, podía oír y sentir [...] Montes tenía una gran herida en la cabeza y otra grande en un brazo. Después supo que estaban ordenando los cadáveres. A él lo tomaron en vilo y lo dejaron caer en el duro pavimento, pero reprimió todo movimiento de vida para seguir viviendo. Quedó junto a la escalera, con la cabeza sobre un peldaño y sin estar cubierto por ningún cadáver. Aun sentía suspiros y quejidos. De pronto nuevos balazos hicieron retumbar el piso cuarto. Los hombres de uniforme venían repasando los cadáveres. A él le dieron un balazo en un pie y el otro en la cara: el primero le rompió el calcetín, el segundo le quemó con el fognazo la nariz. (Droguett, 1940: 61-62)

No será preciso insistir sobre la fidelidad que guarda el texto de Droguett respecto a los testimonios recogidos por las fuentes periodísticas¹⁸⁹. Más importante que eso es

¹⁸⁹ En los libros de Enrique Zorrilla y Ricardo Donoso podemos hallar transcritos muchos de los testimonios que fueron tomados prácticamente a la letra en la crónica de Droguett. Como se ha indicado, la gran mayoría provienen de los nacistas que sobrevivieron al Seguro Obrero. Pero a estos testimonios se suman los de los doctores Ricardo Donoso, Moisés Díaz Ulloa, Luís Aguilar y Felix de Amesti, el diputado Raúl Marín Balmaceda y el periodista Darío Zañartu Cavero, entre otras personas que pudieron tener acceso a la Caja del Seguro Obrero. Así refiere Zorrilla (1996: 150) los infructuosos intentos de los doctores por auxiliar a los heridos que, sin embargo, según se había ordenado, debían ser ultimados: “El doctor Donoso, que ha intentado reiterada e inútilmente rescatar algunos heridos, se lo han impedido terminantemente ‘porque estamos en estado de guerra’ [...] Con el Director de la Asistencia Pública, Dr. Luís Aguilar y el médico jefe, Felix de Amesti, acuden en última instancia a la Intendencia, a detener la macabra faena, pero el mismo General Arriagada se encarga de convencerlos cuando ofrecen enviar ambulancias y primeros auxilios a los heridos: ‘¡Mire doctor no van a ser necesarios los servicios de la Asistencia, porque no va haber heridos!’”. Compárese este trozo con la visita del Doctor al edificio del Seguro Obrero que puede leerse en la crónica droguettiana: “Ustedes saben que el Doctor fué al Seguro a buscar heridos [...] y no habían pasado dos o tres minutos cuando el Doctor oyó unos gritos horribles y unas voces, e inmediatamente una voz que, desde arriba, gritaba: “¡Que se vayan los médicos! ¡Aquí no va a haber heridos!” (Droguett, 1940: 46).

Así también, el testimonio de Alberto Montes lo encontramos citado más en extenso en la autobiografía de Enrique Zorrilla y en el capítulo que el historiador Ricardo Donoso dedica a la masacre en su libro *Alessandri. Agitador y demoleedor*. Al comparar las diversas fuentes, resulta estremecedor comprobar que la siguiente secuencia, una de las más chocantes que hallamos en la crónica droguettiana, un pasaje casi increíble por su bestialidad, en efecto, habría tenido lugar en la escalera del Seguro Obrero. Esto le sucedió a Montes tras la repasada, cuando los oficiales comenzaron a saquear las pertenencias de valor de los asesinados. Así lo relata Droguett:

“Dos hombres se acercaron, estuvieron junto a él, uno dijo: “Mira el reloj”. Y Montes sintió que dos manos maniobraban sobre él para arrancarle el reloj. Pero la pulsera no cedía; su mecanismo era difícil. El otro dijo: “Córtale la mano”. Pero, entonces, la pulsera cedió. Montes comenzó a respirar cuando se fueron.” (1940: 62-63)

observar las variantes que la crónica droguettiana impone sobre la materia testimonial. Sin duda, la variante más significativa se relaciona con el narrador que se hace cargo del relato en *Los asesinados...*, un narrador que asume como propio lo relatado por los testigos de vista, haciendo suya la voz de los actores que participaron directamente en la matanza, como Alberto Montes y los otros sobrevivientes. Esta paradójica instalación del testigo droguettiano, a la vez ubicuo y situado al margen de los hechos, es descrita muy acertadamente por Vicente Bernaschina (2005):

En Los asesinados del seguro obrero, el narrador autodiegético, en la medida que relata su experiencia de lo oído, visto y vivido, de pronto abandona esa instancia impuesta por la crónica y penetra directamente en la subjetividad de los personajes y en la interioridad de los hechos, como si él (y su testimonio) hubiese participado de los hechos mismos.

Claramente Droguett no pudo percibir de forma directa lo que sucedía al interior del edificio del Seguro Obrero. De hecho, ya en las primeras páginas de su crónica se muestra muy consciente de esta limitación que afecta a su mirada, instrumento y fundamento de su escrito, al describirnos el contacto tangencial que, como cualquier curioso transeúnte que se desplazaba aquel mediodía por el centro de la ciudad, pudo tener con la tragedia, cuando ésta apenas podía traducirse en un mal presentimiento:

En la esquina del Banco había mucha gente de uniforme, camiones, cordones policiales. Estaban deteniendo a los que pasaban. Un Sargento me dijo: ‘No se pasa por aquí, no se puede’. Yo quería atravesar hacia la Plaza de la Constitución. El hombre no me dejó. (Droguett, 1940: 20).

En la historia de Donoso consta que esto ocurría cuando Montes procuraba mantenerse con vida, simulando estar muerto entremedio de los cadáveres de sus compañeros: “Hubo un momento de silencio, que duraría unos cinco minutos, después del cual empezó el repaso de los heridos [...] Al poco rato volvieron algunos carabineros de arriba y como se dieron cuenta que tenía un reloj pulsera, uno le dijo a otro que me lo sacara y como la cadena metálica no cedía le propuso que me cortaran la mano, lo que no hicieron porque afortunadamente la cadena se soltó, sacando el reloj” (Donoso, 1954, vol.II: 264). Este testimonio es refrendado por el diputado Marín, gracias a cuya presencia en el Seguro Obrero lograron salvar la vida cuatro de los sobrevivientes: “En efecto dos uniformados se dieron cuenta que tenía reloj: ‘Mira ese tiene reloj, es rico’. A la vez sintió que le trajinaban la mano para arrancárselo. Como la pulsera se resistía el compañero insinuó ‘córtale la manito, será mejor’” (Zorrilla, 1996: 151).

Pero, como se ha dicho, ni el cerco policial ni la censura y las presiones del gobierno hacia los medios de prensa, pudieron impedir que la mirada de Droguett penetrara a través de los muros y pisos del Seguro Obrero, instalándose, además, en las conciencias de asesinos y asesinados. Curiosamente, en su afán de mostrar con la máxima fidelidad lo ocurrido, el testigo droguettiano acaba transgrediendo los límites del género de la crónica, precisamente en cuanto a su afiliación con el discurso historiográfico, al pasar por alto sus estrategias de veridicción de uso frecuente. De este modo, no se demora en citar sus fuentes, aquellas que le permitieron reconstruir los hechos a través de los testimonios de quienes sí vieron y oyeron y, por ende, sí pueden dar cuenta de lo visto y oído. No era preciso. A un año de la masacre, recordando el aserto de Ricardo Donoso, la luz de la verdad ya había brillado de forma enceguedora. Según pensaba Droguett, ahora era necesario que esa luz no se oscureciera, que, en definitiva, no se olvidara. Pero también que volviera a destellar con nuevos brillos y matices. Lo cierto es que, pese a la escrupulosa fidelidad documental que sostiene su representación de los hechos, Droguett decide callarse sus fuentes para arrogarse el derecho a erigirse a sí mismo como el testigo más competente, el más puntual, el más comprometido en dejar constancia de lo que en verdad había ocurrido.

Amigos míos, —dice el testigo droguettiano— yo no invento nada, sólo hablo de lo que existió, de lo que pasó en el Seguro Obrero. (1940: 43)

Y no cuesta mucho trabajo comprobar que nada “inventa” en su crónica. Si bien, como apunta Bernaschina, su compromiso con la masacre del Seguro Obrero no tiene que ver exclusivamente con la posible referencialidad o actualidad del hecho y su ocurrencia de tal o cual modo. Antes que eso, el testimonio de Droguett asume un compromiso “con la experiencia de la matanza, de la impunidad y el silencio ante el sufrimiento humano”. A partir de esto, precisamente, es que podemos afirmar que el testigo droguettiano, tal como comienza a insinuarse en la crónica, aspira a recuperar y actualizar la promesa figural del testigo de la vida, el testigo comprometido con el dolor que descubrió en la obra de Baldomero Lillo; como aquél no pretende ser “ni siquiera un testigo del dolor” sino que “el dolor mismo, personificado y presente”. Un testigo que, al inscribirlo, hace suyo el dolor de

los hombres, es garante de esa sangre y, en consecuencia, escoge la opción del martirio para sostener y perpetuar la verdad de los hechos que refiere.

No parece casual que los camaradas que les sobrevivieron, la juventud del 38' y también la prensa de la época, comenzaran a hablar de los jóvenes mártires del Seguro Obrero. “¡Habían sido crucificados a ocho metros de la Casa Presidencial!” —exclama Enrique Zorrilla quien, como Droguett, quiso entregar su testimonio de la masacre¹⁹⁰. Sabemos que la palabra griega *martys* (mártir) servía antiguamente para designar al testigo, en tanto que el testimonio se deriva de *martyrion* (martirio). Por supuesto, al igual que el crucificado, los jóvenes del Seguro Obrero calificarían como mártires por haber ofrendado la experiencia de su muerte como testimonio. Asimismo, y de forma similar a los mártires cristianos, la función del testigo droguettiano será testimoniar un sacrificio, refiriéndolo al tiempo que lo va encarnando, subrayando un dolor trascendente que es también una fe y, por eso mismo, un sentido. Justamente, dentro de esta visión de mundo, la del cristiano primitivo que en buena medida fue Carlos Droguett, para testar sentido es requisito que el mártir empeñe la vida, configurando así su propio sacrificio.

1.4.El panteón y su sentido: 60 muertos en la escalera.

Decía Marcel Proust que un gran escritor se encarga de descifrar aquel libro esencial, el único libro verdadero, que existe ya en cada uno de nosotros: “el deber y el trabajo de un escritor son el deber y el trabajo de un traductor”. Y el escritor dedica su vida a traducir la vida—y no sencillamente a copiarla o transcribirla—, pues la vida de cada uno no es otra cosa que “un libro interior de signos desconocidos”. Asimismo, la experiencia que un autor tenga de su realidad, experiencia que antecede a la escritura de la obra —la creación que, en Proust, surge de la lectura/traducción de la vida—, constituye para Hayden

¹⁹⁰ El mismo Zorrilla se refiere en estos términos a sus compañeros asesinados en el Seguro Obrero: “Héroes por el infortunio y la fatalidad que envolvió su heroica pero fecunda rebeldía. Mártires por haber sostenido hasta el último soplo la verdad de sus ideales, la convicción de su causa [...] El camino del martirologio les hizo alcanzar la inmortalidad” (1996: 204)

White una prefiguración que se cumple/se consume en el texto¹⁹¹. En este sentido, podríamos afirmar que los signos del gran libro que Droguett debía traducir, la experiencia histórica y vital que debía representar de manera aproximativa, comenzaron a mostrarse con algo más de nitidez a través de los hechos del Seguro Obrero. Según fue avanzando en este proceso interpretativo y de creación, lo mismo que el traductor interpreta el texto de otro utilizando sus propias palabras, Droguett pudo advertir que no se trataba sólo de una crónica centrada en la masacre de los jóvenes nacistas.

Recordemos que en *Explicación de esta sangre* —que, como afirma Droguett, resulta ser, a la vez, una explicación de sí mismo— el escritor nos declaraba que alrededor de los hechos del Seguro Obrero alcanzaba a leer también toda la sangre que corre por nuestra historia. Todo nos lleva a suponer que entonces ya empezaba a saber que el texto que había descifrado en su crónica de 1939 era en realidad un episodio somero del gran libro del que hablaba Proust, un “libro de caracteres figurados, no trazados por nosotros” que, sin embargo, es “nuestro único libro”. Para Droguett se trataría de “una novela escrita por la vida, en realidad, por la muerte”. También por el tiempo. Y, con el tiempo, los hechos del Seguro Obrero, y la experiencia de esos hechos que prefiguraron la crónica, prefigurarían, a su vez, las sucesivas representaciones/traduccion/añadiduras de la realidad histórica chilena que componen casi la totalidad de la producción novelística de Carlos Droguett.

No es de extrañar, entonces, que su primera novela publicada, *60 muertos en la escalera* (1953), recupere y amplíe el texto de 1939. Como apunta Teobaldo Noriega, la novela constituye un verdadero *collage verbal*; en ella, junto al relato-eje de la crónica, Droguett intentó hilvanar varios cuentos y artículos periodísticos escritos durante las década de 1930 y 1940, además de un folletín que escribió en 1946 basado en el crimen pasional de Corina Rojas, el llamado crimen de la calle Lord Cochrane¹⁹². Producto del

¹⁹¹Ver supra nota 18.

¹⁹² En el collage elaborado por Droguett, Teobaldo Noriega (1983: 10) descubre diecinueve secuencias (S): “S1 = ‘Los asesinados del Seguro Obrero’ (crónica, 1939); S2= ‘Isabel’ (cuento, 1940); S3 = ‘Día de los muertos’ (contr. period., 1940); S4 = ‘La noche’ (cuento, 1933); S5 = ‘Los asesinados...’; S6 = ‘Tiempo’ (cuento, 1941); S7 = ‘Los asesinados...’; S8 = ‘La cueca de la bandera’ (contr. period., 1945); S9 = ‘Septiembre el loco’ (contr. period., 1945); S10= ‘Los asesinados...’; S11 = ‘Lejos’ (cuento, 1940); S12= ‘Los

entrelazamiento de estos materiales heterogéneos, la estructura de la novela se caracterizará por la yuxtaposición de acciones, saltos espaciales y temporales que, tal como observa Noriega, hacen recordar al lector la técnica del montaje cinematográfico:

El lector de *Sesenta muertos en la escalera* se encuentra [...] ante una estructura narrativa que funciona mediante un montaje que nos hace pensar en un proceso cinematográfico. Una comparación basada en el carácter cinético que adquiere el texto narrado al desplazarse el foco de la narración por las diferentes partes del *collage*, caracterizado éste por la interacción de dos puntos de vista esenciales en la novela: el del narrador y el temporal. (1983: 10)

El narrador-testigo de la crónica, que hacía suya la función de observador directo y padeciente de la masacre del Seguro Obrero, se moviliza en la novela en un intento de clarificar otras regiones de la realidad, alternando su punto de vista con el de los otros personajes que participan de los hechos narrados. Esta vez no se limita tan sólo a describirnos la masacre punto por punto, desde lo indagado en las fuentes periodísticas, sino que hace saltar el entramado cronológico de los hechos al mostrar, paralelamente, un tiempo psicológico y una acción interior a través de los flashbacks que recogen el pasado de algunos de los jóvenes en trance de ser asesinados. Así, por ejemplo, a partir del indicio de la carta de despedida dejada por Enrique Herreros — “para ser abierta si no regreso a las seis de la tarde”¹⁹³ —, la narración oscila retrospectivamente a la mañana del día 5 de septiembre cuando el joven vacilaba aún en escoger el destinatario de su misiva — “Querida mamá... Le habría gustado escribirle quizás, a Cora, a Eliana...” — para luego retroceder hasta lo que parecen ser sus primeros recuerdos de infancia:

Enrique piensa: ‘Qué grande es la casa’. Enrique siente miedo. Su madre está callada, sosegada a su lado, no se mueve. Es muy alta, muy flaca, está vestida de negro. Enrique la

asesinados...’; S13 = ‘Corina Rojas, criminal del amor’ (folletín, 1946); S14 = ‘Ensayo sobre el opio’ (contr. period., 1945); S15 = ‘La guerra nocturna’ (contr. period., 1940); S16 = ‘Corina Rojas...’; S17= ‘Los asesinados...’; S18 = ‘Cupido borracho’ (cuento, 1939); S19 1 ‘Los asesinados...’.

¹⁹³ Enrique Zorrilla cita el contenido de la carta de Herreros “dejada a su hermana, en sobre cerrado, con instrucciones de abrirla si no regresaba a las 6 de la tarde”. En ella se podía leer lo siguiente: “Si a estas horas no he vuelto, sólo les pido que me perdonen por los momentos de angustia de que seré culpable. La suerte de mi Patria querida es más preciosa para mí (perdónenme) que todas las felicidades que Uds. me pueden proporcionar” (Zorrilla, 1996: 166)

mira hacia arriba con miedo y piensa: ‘¡Qué alta es mamá!’ De repente, su madre habla muy arriba. Enrique siente que es muy arriba donde su madre le está hablando:

-¡Se murió la caturra! (Droguett, 1953: 89)

En medio de una atmósfera de luto familiar, la caturra viene a simbolizar el primer contacto de Herreros con la muerte; una muerte que, aunque apenas comprendida por él, parece asentarse en todos los elementos que componen su recuerdo de infancia, como si la muerte hubiese estado siempre ahí, vigilando su infancia, envolviéndola en una atmósfera de soledad y desamparo. Significativamente, este flashback aparece insertado en momentos en que el joven era arrastrado junto con sus compañeros al edificio del Seguro Obrero, lugar hasta donde, según nos dice el narrador, la muerte ya había accedido con antelación a la caravana de los nacistas, a esa hora en que “el destino andaba ya suelto por la ciudad”. Asimismo, en el recuerdo de Herreros la opresiva amenaza de la muerte adquiere una connotación física en la ruidosa tos de la madre y en la lluvia que cae furiosamente fuera de la casa, una lluvia que cumple aquí la función de borrar toda traza de un mundo¹⁹⁴, en este caso el mundo de la infancia de Herreros, su casa, su madre y sus hermanas, un mundo que es desintegrado violentamente por la intervención de la muerte y la inauguración del panteón familiar.

Enrique tiene pena. Mira por la ventana hacia afuera. Está lloviendo. — ¡Pobre caturra — dice Enrique — se está mojando!

¹⁹⁴ La lluvia desempeña aquí una función similar a aquella que arrecia hacia el final de *Patas de perro*, y aún más explícitamente en *Después del diluvio*. Este último se trata de un libro excepcional dentro de la obra de Droguett, una novela- teatro cuyo protagonista es Noé. Llama la atención que en el prólogo a este libro – ‘Justificación y necesidad del Diluvio’- Droguett enlace el diluvio bíblico al recuerdo de su niñez: “Escribo porque tengo obsesiones, y así he salido, por lo menos transitoriamente, de esta lluvia, de esta agua, de este cataclismo que me acompañó desde mi niñez. Sí, tal vez escribo porque no olvido mi infancia, porque no puedo olvidarla, no termino nunca de salir de ella, lanzado y multiplicado desde ella con un ímpetu entre triste y entusiasmado” (Droguett, 1971b: 9) Asimismo, el escritor advierte que el tema del diluvio es asimilable a una copiosa novela actual, una novela de la vida chilena, del todo semejante a la obra literaria desarrollada durante toda su vida: “Sí, lo imaginé [...] como una simple cadenciosa novela actual, desparramada entre los criminales temblores y los criminales movimientos políticos, los disparos de los carabineros en la espaciosa noche mientras cazaban obreros y estudiantes y rugía hacia la estación la multitud desflecada, no furiosa todavía. Todo eso lo veía, lo presentía en plan de copiosa novela actual, pero descollando él, el protagonista único, el pobre viejo condenado a vivir, a matar para vivir” (Droguett, 1971b: 10)

Los tres miran hacia fuera, hacia la casa del lado. La caturra está muerta en el suelo, en la sala, en medio de los muebles granates y sobre ella está lloviendo. (1953: 96)

Por otra parte, vemos que el narrador-testigo añadirá sus propias digresiones que, por momentos, nos llevarán lejos del Seguro Obrero. De entrada, su testimonio se vuelca sobre la experiencia adolescente de su relación amorosa con Isabel, introduciéndonos directamente a su mundo interior, un mundo que se asimila en gran medida al de los jóvenes asesinados al estar cruzado también por la soledad y por la presencia de la muerte como presentimiento inexorable:

Tu cuerpo, mi cuerpo, nos separan, nunca estaremos juntos. ¿Te das cuenta? Hace falta la institución de un solo cuerpo para que dos personas vivan juntas en él y se quieran en él y estén reunidas sus almas. Por eso se matarán los amantes. Para juntarse. Un ser humano se compone de un hombre y una mujer. Ahora, a lo sumo, mi alma se me sube a los ojos y pegada a ellos, como un niño a un vidrio, te mira y ve que, más allá de las lágrimas, en el interior de tu agua, tienes pena. Y por eso piensas en la muerte y me preocupas diciendo cosas acerca de ella. (1953: 26)

Valga indicar que el texto anterior corresponde a un fragmento del cuento *Isabel* de 1934, un cuento marcadamente autobiográfico que Droguett adaptó e intercaló en las primeras páginas de la novela de 1953. Ciertamente, como afirma Noriega, los cuentos y las contribuciones periodísticas que se incluyen en *60 muertos...* logran integrarse coherentemente en una estructura novelesca de *collage*, basada en la técnica del montaje. Pero, asimismo, podríamos afirmar que todos estos materiales dispares consiguen coordinarse significativamente en cuanto expresan diversas zonas o fragmentos de experiencia que el escritor fue recolectando durante las décadas de 1930 y 1940. Por supuesto, esos escritos constituían potenciales prefiguraciones de la novela de 1953; ellos también formaban parte del texto que Droguett iba descifrando teniendo a la vista los caracteres que le proporcionaba la vida. Y, como ha señalado el escritor, la masacre del Seguro Obrero vino a significar un corte en esa experiencia vital, una clausura simbólica que más tarde permitiría la fijación de un testimonio ampliado en clave novelesca alrededor de los hechos del 5 de septiembre. Así, en *60 muertos...* el testimonio/martirio del Seguro

Obrero es recogido por un testigo/mártir que, al entretener la experiencia de los asesinados con su experiencia personal y la experiencia colectiva, busca trascender los límites de un realismo escuetamente testimonial. Como indica Lomelí (1983:46), al representar la matanza Droguett buscaba que las muertes dejaran de “ser muertes aisladas que ocurren en un sitio determinado de la capital chilena” para llegar “a adquirir un significado universal sin las limitaciones por parte de un historiador”.

A nuestro juicio, *60 muertos en la escalera* puede ser leída como un gran mosaico emocional de una ciudad enlutada a través del tiempo; la ciudad, teniendo como núcleo el edificio del Seguro Obrero, adquiere en la novela de Droguett la connotación de un panteón abierto a la historia. Como veremos a continuación, la sangre de la escalera se convertirá en la letra capital sobre la cual el escritor construirá un testimonio semejante a una sinfonía martirial, en la cual cada movimiento va repitiendo acordes de otros movimientos anteriores, al tiempo que anticipa futuros acordes. Lo hace, por ejemplo, desenterrando la historia de Corina Rojas, simbólicamente relatada por un sargento a sus oficiales mientras custodian los cuerpos de los jóvenes amontonados en los pisos del Seguro Obrero, entre los que se encuentra Alberto Montes, disfrazado de cadáver, como auditor involuntario del relato. El soslayado panteón de la crónica roja adquiere así un nuevo sentido al reiterarse en medio de esa sinfonía que procura también dar el tono a una generación, la del 38’, una generación que se representó a sí misma desde un modo trágico, como marcada por la soledad y el desgarramiento de la muerte.

1.4.1. El panteón de la crónica roja

A pesar de la distancia cronológica que los separa, el crimen pasional de Corina Rojas y el crimen político del Seguro Obrero consiguen fundirse en un semejante sentido dentro de la trama tejida por Droguett. Por lo demás, ambos crímenes tienen en común el haber causado una gran conmoción pública en su momento. De hecho, el crimen de Corina Rojas ocurrido en enero de 1916 inspiró numerosas cuecas e incluso sirvió de argumento en una famosa película muda — “La baraja de la muerte” o “El enigma de la calle Lord

Cochrane” — cuyo estreno, programado para cuando aún no se dictaba la sentencia del caso, fue objeto de un bullado escándalo en la ciudad. Por lo demás, al igual que sucedió con el crimen de la calle Lord Cochrane, convertido en documento desechable de una sección pasajera del periódico, la crónica roja, Droguett temía que toda la tinta periodística que hizo correr el Seguro Obrero, toda esa sangre recogida, acabara tornándose amarillenta y se perdiera, al cabo, en medio del remolino de las páginas ajadas de la prensa local. Así lo advierte Soledad Bianchi al subrayar que en su misión de rescate Droguett se propone no otorgarle “franquicias ni al panfleto ni al escándalo”:

El panfleto acercaría al escritor a un cierto hombre político que utiliza la historia para sacar provecho personal, olvidándola después de la elección. El escándalo otorgaría al escritor un lugar en la sección más pasajera de los periódicos, la crónica roja, donde la tremenda y cruel realidad pierde verosimilitud para transformarse en un hecho anecdótico y casual. (1983:28-29)

Pero echemos un vitazo al crimen de la calle Lord Cochrane tal como lo presentaba la crónica roja de la época. Naturalmente, no dejaba de llamar la atención la presencia atípica de una hermosa mujer en dicha sección del periódico. Todavía más inusual era que semejante asesinato, tan alevoso y premeditado, tuviera como escenario un hogar de la clase aristocrática. Y es que a Corina Rojas se le acusaba nada menos que de parricidio; en complicidad con su amante, había pagado a un asesino para que matara a su acaudalado esposo, don David Díaz Muñoz. Así nos lo relata la revista Zig-Zag:

Corina Rojas fué condenada como parricida a presidio perpetuo que más tarde se le conmutó. En el proceso se probó que, de acuerdo con su amante Jorge Sangtz, le pagaron a un asesino Alberto Duarte (alias “El saco de Luche”), a fin de que diera muerte a su marido don David Díaz Muñoz. Se eligió la noche del 21 de enero de 1916, en que daba una fiesta o comida en su casa de la calle Lord Cochrane, para embriagarlo. El asesino fue ocultado junto al dormitorio, y cuando la víctima vino o fue traída a reposar, lo mató con un puñal¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Cfr. Schweitzer, D. “La Justicia y los grandes procesos en Chile desde 1905” en *Medio siglo de Zig-Zag: 1905- 1955* (diciembre de 1954): 274-281

A grandes rasgos, la novela de Droguett nos presenta las mismas circunstancias y protagonistas de la crónica roja. No obstante, mientras la prensa de la época tendía a opacar el carácter de Corina Rojas, describiéndola como una mujer ingenua, un alma sencilla, una niña sin el menor conocimiento de la vida, en contraste con el espíritu tenebroso de Sangtz, quien la habría manipulado a base de argucias donjuanescas arrastrándola a cometer semejante crimen, en *60 muertos...* el personaje de Corina adquirirá verdadero relieve. Como señala Teobaldo Noriega (1983: 53), en la novela de Droguett Corina aparece como el “prototipo de mujer sensual y soñadora” que “gasta los mejores años de su juventud en una vida nocturna de ciudad triste, pasando de un hombre a otro sin encontrarse plenamente satisfecha”. Por su parte, Sangtz resulta ser un personaje totalmente marginal en la novela. Llamado San Jorge por Corina —acaso en alusión a la leyenda heroica que pinta al santo como un caballero que derrota a un ser monstruoso para liberar a la doncella—, el amante/villano de la crónica roja intervendrá sólo al final del relato maquinando el asesinato de don David, el gordinflón y poco agraciado esposo de la mujer. En lugar de Sangtz, Droguett introducirá al personaje de Diego como el amante favorito de Corina. Como señala Noriega (1983:55), este personaje, que figuraba ya en el folletín de 1946, es potenciado en la novela gracias a un nuevo montaje; se trata de un fragmento, insertado en medio del relato de Corina, que da cuenta de la historia de la infancia de Diego, “el doloroso recuerdo de una madre siempre enferma, de un padre insensible y de un hermanito-monstruo metido en un frasco de alcohol”.

Al igual que la infancia de Herreros, la de Diego nos presenta también un cuadro angustioso de una niñez amenazada por la desintegración, una tensa y solitaria espera por la caída y por la muerte. Asimismo, vemos reiterarse el motivo de la lluvia, “una lluvia sucia y traposa”, tanto al principio como al final del relato. Precisamente, la lluvia toma el carácter de diluvio tras la secuencia en que Diego y su hermana Alicia son conminados por su padre a dar un paseo a la Plaza Brasil llevando consigo el frasco que contiene a su pequeño hermanito muerto. En la plaza, junto a una laguna, son atacados a pedrazos por un grupo de niños comandados por el hermano mayor de Diego; como consecuencia, el frasco cae al suelo donde les es arrebatado por un perro callejero, “un perrazo negro y blanco, sucio y peludo como el hermanito, como el hermanito, si hubiera crecido de repente”

(1953: 210). Justo entonces comienza a caer la lluvia. Por la noche, Diego se desvelaría con el sonido de la tormenta que inundaba la ciudad y, detrás del agua, escucharía los pasos del hermano mayor que regresaba a la casa:

Pensó que vendría mojado y bebido, todo para olvidarse, veía a la lluvia cayendo en la plaza, sobre el perro y el frasco roto que había contenido al hermanito muerto **y por eso llovía con furia, con rabia, apresuradamente, para borrarlo todo y hacer olvidar todo** [...] (Droguett, 1953: 211) (el subrayado es nuestro)

Como en un juego de cajas chinas, en *60 muertos en la escalera* el relato del crimen de Corina Rojas envuelve una gran cantidad de pequeñas historias que, desde diversas coordenadas espacio-temporales, consiguen conectarse significativamente con el relato marco del Seguro Obrero. En la perspectiva de Droguett, el hilo conductor no es otro que la sangre que fluye desde diversos sectores de la realidad y de la historia, desde los diversos episodios en que ha sido vertida la sangre y tras los cuales, como ocurrió con el pequeño sacrificio del hermanito-monstruo de Diego, se precipitó una lluvia disoluta y amnésica. Pero la escalera del Seguro Obrero invita al paroxismo del recuerdo; es una gran mancha de sangre fresca en medio de la ciudad que, escurriendo escalón tras escalón, va atrayendo otra sangre semejante, la refresca a su vez y consigue fundir las gotas por singular fuerza de cohesión. Surge, entonces, atravesando décadas de la historia chilena, la sangre de la infancia de Diego en la plaza Brasil, la sangre que pintaba las mejillas de Corina, la sangre de don David, allá en la calle Lord Cochrane, tan cercana en el espacio al Seguro Obrero.

Pero estaba, además, esa mancha muy grande de sangre, coetánea al drama de Corina, una sangre que venía de lejos, de Europa, de la primera gran guerra. Hacia ella señalaba la sangre de Mata Hari, “la sangre que floreció en su corazón, sobre el vestido y que corrió por el pecho que había sido tan deseado” (1953: 184). En efecto, en la novela de Droguett vemos que Corina profesa una gran admiración hacia la bailarina y espía javanesa; la vemos fascinada con la historia de la cortesana que voluntariamente entró al juego de la guerra, en un coqueto espionaje que fue de la trinchera alemana a la francesa, y que, si creemos en la leyenda, acabó con un beso de despedida lanzado desde el patíbulo a

sus ejecutores. Corina, abrumada por el cautiverio también voluntario de su matrimonio con don David, envidiará la vida de Mata Hari y se aterrará con su muerte. El destino trágico de aquella bailarina exótica, dada a aparecer desnuda en público en medio de la hecatombe, parecía guiñarle invitándola a incorporarse:

Suspiraba largamente. No, no sería su destino como el de Mata Hari, no tendría jamás la suerte de poseer un destino apasionado y trágico, lleno de aventuras y peligro, de misterio y de sangre como el de Mata Hari y, sin embargo, su alma tendía el vuelo como la de la bailarina javanesa y su nombre era tan bonito, Corina [...] (1953: 189)

Asimismo, la historia de Mata Hari servirá a Droguett para insertar una breve digresión acerca de la faena destructora de la guerra:

La guerra es un calor muy grande. No se puede dormir, pero se la escucha fácilmente [...] Es un ruido abarcando en la hora de la noche todo el mundo dormido, lo mismo que si el silencio, hinchado de súbito, se hubiera puesto a sonar, echando a perder su suave motor. Es un orden para estarse muriendo todos, todos asesinados con mucho ruido y con luces para ver cómo suenan. (1953: 186)

Resulta muy significativo que, posteriormente, en *El hombre que había olvidado*, novela ambientada en 1941, Droguett vuelva sobre estas mismas palabras, precisamente, en momentos en que llegaban las últimas noticias de la segunda guerra; aquel ruido bélico que viajaba miles de kilómetros para desvelar a Corina en 1916 consigue desplazarse a través de los años para alcanzar a Mauricio en la redacción del periódico¹⁹⁶. La noche, cual caracola que encierra un ruido distante y antiguo, le devolvía el clamor de la otra generación de asesinados que venía a confundirse con la muerte entonces reinante en la guerra vigente. En la narrativa de Droguett la historia se despliega como un palimpsesto de voces superpuestas; cada voz entrante, cada acontecimiento que pone en relato monta un

¹⁹⁶ “Ahí en la gran mesa de los reporteros se amontonaban los cables y no era necesario estar sufriendo la enfermedad de Rilke para sentir de noche el ruido de la guerra. Como él, despiertos en el desolado insomnio, escuchamos el ruido de la guerra sonando lejos, perdiéndose en la caracola distante [...] **La guerra es como un calor muy grande. No se puede dormir, pero se la escucha fácilmente sonando afuera. Es un orden para estarse muriendo todos, todos despedazados con mucho ruido y muchas luces para ver cómo suenan**” (Droguett, 1968: 30) (el subrayado es nuestro)

contrapunto con sus precedentes; así los hechos se complementan, se refuerzan, se sostienen mutuamente, manteniendo, no obstante, sus respectivas posiciones en la secuencia histórica¹⁹⁷. De esta manera la primera y la segunda guerra, el insomnio de Corina en 1916, Mauricio desvelado en 1941, la soledad de ambos, no se enlazan mediante un vínculo causal y necesario sino que se relacionan “figuralmente” en la obra de Droguett.

En efecto, a partir de la reiteración del citado pasaje, podemos observar que en la obra droguettiana la destrucción de la primera gran guerra no cesa en 1918. Ella se lee como anuncio, promesa, prolepsis de un acontecimiento posterior; sólo al transitar la segunda guerra todas esas muertes confirman su sentido, al tiempo que levantan una nueva promesa en una consumación pasajera que apunta al provenir; hoy en día sabemos que no ha acontecido aún la guerra que termine con todas las guerras. Asimismo, para Droguett el Seguro Obrero, en su propia noche habitada por el silencio de los cadáveres, congregaba los ecos de aquellas otras muertes distantes que, de momento, habían asentado ahí su secreto significado.

Afuera el viento se azotaba en los vidrios más altos. El reloj del diario afuera, en la plaza, estaba dando once campanadas que sonaban nítidas y se abrían paso en lo oscuro formando círculos en los que nadaban los muertos, el Diego, el viejo, Mata Hari, estos nenes. (1953: 253).

¹⁹⁷ La novela *Patas de perro* nos ofrece un excelente ejemplo de esto. En medio de un desfile organizado por el partido comunista, al que acaba de unirse Bobi junto con Horacio, el ciego, Carlos, el narrador, se detiene a oír las voces callejeras que, desligadas de su tiempo y de su espacio, se reúnen en torno al niño con patas de perro: “[...] se escuchaban voces, voces mesuradas, firmes, constantes, cansadas, dignamente cansadas y encallecidas, avanzando en olas, en tímidas potentes suaves prometedoras olas, venían desde muy lejos, desde 1939, desde la guerra civil española, desde la campaña presidencial del año 20, desde las primeras matanzas de obreros en Iquique, en Valparaíso, en Lonquimay, carabineros verdes, verdosos, desteñidos, destiñéndose, mirando eso, escuchando eso, se alzaban bocinas airadas de autobuses, gritos de choferes, gritos nerviosos de pasajeros, preguntas llenas de angustia o de simple novedad, gritos, vivas, viva la clase trabajadora, vivan los mineros del cobre y del salitre, viva el partido comunista [...]” (Droguett: 1998b, 271)

1.4.2. El panteón del 38'

En la novela de Droguett los asesinados del Seguro Obrero vienen a integrar una genealogía de la sangre en la que participan todos aquellos martirios lejanos al tiempo que anticipan los venideros. En un sentido similar, advertimos que buena parte de las “juventudes políticas” chilenas de la década de 1930 habían modelado ya su propia ascendencia o martirologio generacional, a la manera de un panteón abierto a futuras adhesiones. En efecto, la masacre del Seguro Obrero, uno de los mayores ejemplos del signo trágico al que se sintió vinculada la generación del 38', constituye el corolario de una década marcada por el derramamiento de sangre juvenil. Es preciso recordar que durante aquellos años fueron pan de cada día las reyertas callejeras entre militantes de las juventudes políticas; principalmente, la prensa de la época da cuenta de un sinnúmero de refriegas sangrientas en donde principalmente jóvenes militantes de los partidos socialista y nacistas fueron sumando mártires al panteón generacional¹⁹⁸. En una de esas escaramuzas callejeras, el día 22 de Agosto de 1936, a la salida del Café Volga, en San Diego esquina Avenida Matta, encontraría la muerte el joven poeta y militante socialista Héctor Barreto¹⁹⁹. Esa muerte, que trajo hasta la juventud chilena los ecos inmediatos, frescos y sonoros, del reciente asesinato en España de Federico García Lorca, sería posteriormente recogida por Droguett en su última novela *Matar a los viejos*. En *60 muertos...*, sin

¹⁹⁸ Las escaramuzas callejeras eran protagonizadas por las juventudes políticas militarizadas, pertenecientes a uno y otro bando: Las Milicias Socialistas, del lado del P.S., y Las Tropas Nacistas de Asalto, de parte del MNS. Según nos relata Enrique Zorrilla (1996: 68), la violencia constituía un factor decisivo a la hora de salir a ganarse la calle. La calle era el territorio en disputa en donde nacistas y socialistas intentaban darse a conocer ante la ciudadanía a través de la venta de sus respectivos periódicos, Trabajo y Consigna: “Los socialistas nos hacen la competencia voceando su diario ‘Consigna’. Al menos en el centro, existe un mutuo respeto entre nosotros [...] Para venderlo en los barrios populares, hay que recurrir a nuestras brigadas de choque” (Zorrilla, 1996: 68). Curiosamente, tanto los jóvenes nacistas como sus adversarios políticos se oponían todos ellos, y con todas sus fuerzas, al gobierno de Arturo Alessandri Palma. Sin embargo, como señala Zorrilla resultaba “imposible calmar la violencia creciente entre militantes socialistas y nacistas que combatían con el mismo énfasis al régimen de gobierno con una misma dosis de fe y de romanticismo, disputándose las calles y los claustros universitarios con la misma tenacidad en legítima defensa de sus fueros que ningún bando estaba dispuesto a ceder” (Zorrilla, 1996: 80)

¹⁹⁹ Tras la muerte de Barreto, los escritores jóvenes, sus amigos, emitieron el siguiente manifiesto: “Hoy nos levantamos clamando por nuestro compañero muerto y también en defensa de nuestras propias vidas amenazadas de muerte por el asesinato erigido en práctica [...] Barreto nos indicó el camino del sacrificio. Sabemos que caeremos muchos en esta jornada. Pero nada nos detiene ya, ni nada tememos.” Con todo, el sacrificio parecía ser el camino asumido por buena parte de las juventudes de la década de 1930. Y en esto, justamente, en esta característica percepción trágica y heroica de la existencia, parecían coincidir tanto los jóvenes opositores al nazismo con los mismos nacistas

embargo, el escritor escogerá la figura de otro poeta, también fallecido en plena juventud, para enlazarlo genealógicamente al panteón generacional del 38'. Nos referimos a Jaime Rayo, quien se quitó la vida de un pistolazo en 1942²⁰⁰. Si bien es cierto que en *60 muertos...* la mención al poeta se limita a inscribir su nombre en un epígrafe que antecede al episodio alegórico protagonizado por Cupido, el dios del amor, este gesto nos resulta plenamente significativo. Aquel episodio, sin duda el más curioso dentro de esta novela, es una adaptación del cuento *Cupido borracho* escrito en 1939. En la novela lleva el título *Pan y Sueño* que Droguett extrajo posteriormente de un poema que forma parte del libro inédito de Jaime Rayo *El animal emblemático*. Desde un artículo para el diario *Extra* que Droguett dedica a Rayo, hemos extraído el siguiente fragmento del poema:

Duele la luz o el fuego fatuo de los otros
No hay sino lava oculta o espejismos del cuerpo;
Maneras solitarias de decir: 'esto es mío', 'soy dueño'
Bondadosas mentiras que hacen del ser un monstruo
Una flor exterior de artificial aroma,
Suerte de vivo y muerto simultáneos,
Mezcla de pan y sueño [...]²⁰¹ (el subrayado es nuestro)

Fiel representante de la obra poética de Jaime Rayo, el texto anterior resulta ser altamente simbólico y, por ello mismo, puede parecer encriptado. No obstante, se ha dicho, la dificultad que ofrece la obra de Rayo es proporcional al carácter de su búsqueda. Como ha escrito Carlos Poblete (1941: 324): "Su poesía no es la canción ataviada de luces y cascabeles. Es solitaria, dura y cerrada, porque va en busca de arduas soluciones, poseída del destino vital que es su guía". Precisamente, aquella fidelidad vital a la que se ciñó en su

²⁰⁰ De visita al Cementerio General un día 5 de Septiembre, con motivo de rendir homenaje a los jóvenes del Seguro Obrero, Miguel Serrano, otro miembro de la generación del 38', nos relata un significativo paseo por el panteón generacional, entre cuyos miembros más ilustres menciona, junto con los jóvenes nacistas, a los dos poetas, Barreto y Rayo: "Hace algunos años fuimos con un amigo en esa fecha al cementerio. En la entrada nos dieron unos lirios blancos. Caminamos por los senderos apacibles. El sonido de nuestros pasos se perdía entre los mausoleos y los verdes prados. Los lirios parecían antorchas de llamas blancas. Ese día visitamos muchas tumbas [...] Fuimos donde tu camarada Jaime Rayo. Y depositamos también otro junto al rostro de piedra de Barreto. Después llegamos al campo abierto, donde están las tumbas pobres y donde reposan los muertos del 5 de setiembre de 1938 [...] Muertos y más muertos; el pasajero del sueño, los mártires, el poeta solitario, débil frente al mundo hostil. Todos ellos, por diversos caminos, han saltado a la otra orilla, cumpliendo el destino de una generación. Los mejores de nuestra generación" (Serrano, 1979:76)

²⁰¹ Cfr. Droguett, C. (1947) "Jaime Rayo, poeta suicida" en *Extra* (25 de enero, 1947): 15

búsqueda poética lo llevaría a encallar dramáticamente con la ineficacia de las palabras, es decir, su incapacidad de traducirse en actos verdaderamente significativos²⁰². Desde esta perspectiva, nos parece que el citado poema de Rayo viene a representar los dos tópicos antagónicos que procuró conciliar la generación literaria del 38': la desesperada voluntad de cambiar la vida, de actuar sobre la realidad inmediata y transformarla, junto con la búsqueda de un lenguaje rebelde y rupturista, un escape más allá de las palabras hacia las realidades metafísicas y trascendentes, la espiritualidad al servicio de la búsqueda de nuevos sentidos²⁰³. En definitiva, una mezcla de pan (realismo literario comprometido con las luchas políticas y sociales, con las necesidades del pueblo, la reivindicación de lo popular y lo histórico) y sueño (el escapismo trascendente, la demolición vanguardista de lo literario, el lenguaje críptico, simbólico, elevado). En suma, vida transmutada en poesía: fusión de la contienda social y literaria.

Una similar síntesis emblemática nos es presentada por Droguett en el episodio *Pan y sueño* en donde el dios Cupido vagabundea por la ciudad la noche del 5 de septiembre mientras La muerte, ese “silencioso ser de hueso y hueso”, dormita extenuada junto a los camiones que trasladan los cuerpos desde Seguro Obrero en dirección a la morgue. El libre despliegue de la fantasía en la presentación del diálogo entre los instintos de la vida y la muerte se ve complementado con la amistad que Cupido entabla con un hombre borracho que, como afirma Lomelí (1983:46), actúa como ‘portavoz de una realidad social auténtica’. Sin duda, el episodio presenta un fuerte contraste con sus antecesores donde la muerte se enseñoreaba. En *Pan y sueño*, en cambio, la muerte aparece preñada de vida. Justamente, en medio de la atmósfera de luto que envuelve la ciudad, la festiva embriaguez de Cupido, el encuentro del hombre borracho con la mujer de la cantina, su mutuo enamoramiento inducido por las flechas que el pequeño dios les dispara a quemarropa, funcionan como símbolos de la existencia humana colectiva que discurre entre Eros y Thanatos, en el intercambio dialéctico entre la pulsión creadora y la destructora. En

²⁰² Eduardo Anguita recuerda a Jaime Rayo como “ese joven poeta que no soportó ‘la ineficacia de nuestra palabra poética’, y que, exasperado, al regresar de madrugada a su casa, se vació los sesos de un pistolazo” Cfr. Anguita, Eduardo (2002) *Páginas de la memoria*. Santiago: RIL Editores, p. 45

²⁰³ “Se trataba, justamente, de algo que —por distintos caminos— intentaría desbordar la poesía escrita y la palabra mediante una puesta en acción. Acción, conducta, ética, hechos. ¡Más allá de la palabra!”, Cfr. Ibid: 43-44

definitiva, todos estos elementos son símbolos de la historia de la colectividad que sobrevive al Seguro Obrero. No obstante, tras la resaca del vino y del amor, Droguett no se torna menos memorioso y no deja de interrogar el secreto significado de esas muertes inexplicables y de esas vidas que ya nada restituiría. Así también el escritor no dejaría de recordar el suicidio de Jaime Rayo, aquel ‘trascendental error’ que, en su opinión, contribuyó a dejar en suspenso el significado pleno de una generación. Desde su página del diario *Extra* Droguett le enviaría el siguiente mensaje al poeta:

Que donde quiera que se encuentre piense que su suicidio mató lo mejor que tenía una generación y que esta es tanto o más desgraciada cuanto apenas conoció su existencia e ignoró el significado de su muerte.²⁰⁴

Abstruso, el significado de la muerte de Jaime Rayo, su martirio, su testimonio, se reduce a la breve brecha de luz que legara el agujero que dejó su bala. Es cierto que podemos narrarnos su vida como si de una tragedia artística y existencial se tratara. Si bien, al final no nos es dado experimentar reconciliación alguna gracias a la revelación de una ley trascendente que rija los destinos. Como advierte Droguett, a nuestros ojos, como a los ojos de su propia generación, dicha tragedia, lo mismo que la tragedia de los masacrados del Seguro Obrero, no consigue obrar otro efecto que el de dejar en suspenso el sentido, dejarnos en vilo, sumidos en el anonadamiento. Y así también, al momento de cerrar *60 muertos en la escalera*, observamos que el panteón y su sentido permanecen abiertos.

1.5.La historia sacrificial y la redención diferida.

Hacia el final de *60 muertos en la escalera*, cuando ya se ha hecho de noche, podemos seguirle la pista a uno de los uniformados que participó de la masacre y que al fin retorna a su casa. Su esposa, que esperaba ansiosa conocer noticias suyas, se torna feliz al ver que, a pesar de la muerte reinante, él sigue con vida:

²⁰⁴ Droguett, Carlos. «Jaime Rayo, poeta suicida», op. cit., p. 15

La mujer pensó. El hombre había estado allí, en el *boche*, y no le había pasado nada, no venía herido. Estaba entero, completo. Ella estaba, por eso, contenta. (1953: 280)

Entretanto, el narrador-testigo también regresa hasta su hogar. Sabemos que él es universitario y ciertamente pudo haber sido uno más de los muchachos asesinados. Pero sigue con vida y en casa prosiguen los dilemas domésticos con los que habrá que lidiar a la mañana siguiente:

Me quedé pensando:

- Los ratones... Habrá que traer un gato. (1953: 292)

Horas más tarde, el sol de la mañana encontrará a Cupido lavando en el río el pegajoso rastro que el vino dejó en sus amorosas flechas, lo mismo que en la novelística de Droguett la lluvia lava las manchas de sangre cotidianas y las de los grandes holocaustos históricos. Al cabo, el nuevo día nacerá tras una jornada fatal que ha venido a recordar el fondo inestable y amenazado sobre el cual se monta el tinglado de nuestra existencia colectiva e histórica. Si bien está claro que, pese a la tragedia de los jóvenes nacistas, la historia no se ha detenido aún; todavía más, sabemos que la sangre del Seguro Obrero determinará en gran medida el derrotero posterior de nuestra historia política nacional. A propósito de esto, acaso no resulte ocioso mencionar aquí un singular hallazgo arquitectónico que Enrique Zorrilla vislumbra en la torre del Seguro Obrero, el centro del panteón narrativo tramado por Droguett que fue también escenario de la masacre de los jóvenes nacistas:

Por singular coincidencia —dice Zorrilla— morían ellos en la escala sacrificatoria del único edificio santiaguino de estilo azteca, como héroes de la cosmogonía maya y azteca, trágicamente sacrificados como guerreros escogidos [...] (1996: 205)

Como es sabido, los aztecas suscribían una noción de la historicidad acosada por el advenimiento de la hora fatal, en recuerdo de los cuatro soles o cataclismos que, semejantes al diluvio bíblico, habían sepultado los mundos antiguos. A su modo de ver, los periódicos sacrificios rituales que celebraban en la cúspide de sus pirámides, en conmemoración del

sacrificio genésico de los dioses inmoldados para que el sol estático revolucionara por el cielo, lograban diferir eficientemente la catástrofe que amenazaba a cada instante con rasgar el velo de su realidad; aquel velo, ya lo sabemos, terminó por caer con el quinto sol, a la llegada del español. Tal era su drama cósmico imbricado con su drama humano. Como se ve, instalados desde esta creencia, se trata de una historia sacrificial jalonada por muertes que otorgan continuidad a la vida y que, no obstante, es la historia de un destino que se cumple con el carácter inexorable de la tragedia.

A primera vista, diríase que en la narrativa de Droguett nuestro drama histórico nacional no difiere mucho de aquel²⁰⁵. En particular, la sangre derramada en la escalera del Seguro Obrero —que, sin duda, habría sido estimada como un líquido precioso por los aztecas— fue decisiva para “seguir viviendo”. Como se ha dicho, la matanza influyó poderosamente en la victoria del Frente Popular en las elecciones de Octubre de 1938. Tal victoria vino a simbolizar la culminación de una larga lucha del proletariado nacional que finalmente se instalaba en la Moneda de la mano de Pedro Aguirre Cerda. Asimismo, como señala Volodia Teitelboim, el triunfo del Frente Popular fue interpretado como el hecho distintivo de la época, el suceso que logró aglutinar a una generación de escritores

²⁰⁵ Vale la pena mencionar que en sus “novelas históricas”, *Supay el cristiano* y *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, Droguett representa los hechos de la Conquista en términos de un sacrificio fundacional o asesinato fundante que debe interpretarse como el origen de la sangrienta historia de Chile. Particularmente, las novelas tienen como eje el incendio de la recientemente fundada ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, el 11 de septiembre de 1541. Desde la visión de Droguett, los españoles habían fundado una ciudad incompleta: “como una alfombra o un balcón morisco la habían extendido intacta, fea e incompleta”. Una ciudad —sinécdoque de una nación— que, como veremos también en el relato coral de *60 muertos en la escalera*, se revelará como la sumatoria de la vida y la muerte, las creaciones y las destrucciones, la levedad y la trascendencia. En este sentido, resulta de interés el pasaje de *Supay el cristiano* donde Inés de Suárez insiste en cortar las cabezas de los siete caciques indios, sacrificio entendido como necesario para salvar la vida a los españoles y asegurar así la continuidad de la ciudad:

“Doña Inés porfiaba todavía:

- No se ponga ciega vuestra merced, mire lo que hace. Abra los ojos, teniente, escuche a los indios. Por los caciques vienen ellos, por los caciques vivos y no muertos. Mátelos y huirán de pavor los indios ¡Muertos nos salvarán, que no vivos!

- ¡**Matar para que vivamos!**- dijo en un susurro el sacerdote.(Droguett, 1967: 179) (el subrayado es nuestro)

Si observamos este hecho fundacional a la luz de la trama histórica tejida en la producción novelística de Droguett advertimos que a cada promesa de fundación o renovación de la nación le ha venido siguiendo un holocausto brutal que difiere el final y, desde la destrucción, desde el amontonamiento de los muertos, procrea un nuevo comienzo. Así ocurre tras la batalla de septiembre de 1541 y el asesinato de los caciques. Así también sucederá con el asesinato del Seguro Obrero de septiembre de 1938 que dará lugar al triunfo del Frente Popular.

alrededor de una fecha que se convirtió a la vez en un emblema y una promesa de regeneración: 1938. Aquel año, el mismo que encerrara el sacrificio de los jóvenes en la torre de sangre, parecía indicar también el comienzo de una nueva era²⁰⁶.

Con todo, lo que en su momento pareció ser el advenimiento vindicatorio del Frente Popular, fruto del “holocausto redentor del 5 de septiembre de 1938”²⁰⁷, posteriormente acabaría representando tan sólo una consumación transitoria e imperfecta. Y esto Droguett lo supo muy bien. Fue por ello que en su novela *El compadre* de 1967 introdujo la figura de Aguirre Cerda como un nuevo mártir sacrificado en el altar de la historia chilena, eco de la pasión de Cristo, el presidente que “se tendía en la ventana y abría los brazos como los abrió Cristo para que se los clavaran” y que muriera sin poder completar su periodo presidencial, a causa de una tuberculosis que arrastró toda su vida. No obstante, junto a la figura del presidente, en dicha novela hallaremos también a Ramón Neira. Testigo vehemente e impaciente, Neira se encarga de poner en duda la inminencia de una redención que, al verse siempre postergada en la práctica, se revela como imposible:

Si el viejo [Aguirre Cerda] no se hubiera muerto, habría cambiado el mundo nuestro, la ciudad, las calles, el andamio, las trenzas de la Yola, los ojitos del Pedro, por eso se murió, para que no cambiara. (1998a: 52).

Justamente, en *El Compadre* la muerte de Aguirre Cerda viene a señalar la frustración de la promesa de regeneración política y social enarbolada por el Frente Popular tras el triunfo en las urnas en 1938²⁰⁸. De ahí el agudo sentimiento de orfandad que la muerte del presidente despierta en Neira. Bebiendo vino el carpintero procura aliviar el

²⁰⁶ En un fragmento citado por José Promis, Teitelboim se referirá en estos términos al sentir de los escritores frente a la victoria del Frente Popular: “Por esa fecha, la mayoría de los componentes frisaba entonces en los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria bajo el torbellino sonoro del Frente Popular. Su victoria fue le hecho distintivo de la época, a tal punto que, con el lenguaje característico de nuestra euforia, nos complacíamos en decir que ese año, como en el Valmy de Goethe, comenzaba una nueva era” (Promis, 1993: 115-116)

²⁰⁷ En palabras de Enrique Zorrilla: “La masacre, el dolor, la fatalidad, la injusticia por ellos padecidas, lograba el milagro de ‘echar abajo todos los prejuicios, todos los enconos, todas las luchas partidistas, todas las pasiones entre los chilenos’ para unirnos finalmente ese 25 de Octubre tras la victoriosa contienda electoral” (Zorrilla, 1996: 204)

²⁰⁸ Concretamente, el gran revés a las expectativas depositadas en la conducción del Frente Popular llegará en el último tramo de los gobiernos radicales que concluyeron con esa suerte de dictadura civil que fue el gobierno de Gabriel González Videla. A ello se referirá Droguett en su novela *Sobre la ausencia*.

dolor del desamparo social en que vive sumido, el dolor emocional tras haber sido traicionado y abandonado por su esposa Yolanda, así como su dolor físico tras haber caído del andamio y haberse quebrado el brazo y las costillas. Justamente, es en medio de una de sus borracheras nocturnas cuando Neira, quien trataba de encontrarle un padrino de bautizo a su hijo Pedrito, tiene la genial ocurrencia de designar como compadre a una polvorienta estatua de San Judas Tadeo que descubre al interior de la iglesia del barrio. A cambio del compadrazgo, le ofrecerá al santo dejar la bebida, una promesa que Neira será incapaz de cumplir. Esto conducirá a la asombrosa escena final de la novela, aquella donde la estatua cobra repentinamente vida ante la embriagada mirada de Neira, se queda observándolo un instante con una sonrisa que “no era de burla ni de sarcasmo sino de cariño y comprensión y aun de suave complicidad”, para rematar declarando de manera tajante: “¡El vino es tan antiguo como el sufrimiento, sigue bebiendo, no más, compadre!” (Droguett, 1998a:186)

A primera vista pareciera tratarse de un desenlace satírico; final que resulta coherente para un relato articulado desde una visión pesimista de la historia chilena donde todo idealismo y toda posibilidad de redención son descartados de antemano²⁰⁹. Como si dijéramos: no se puede derrotar el sufrimiento, la miseria, la injusticia de la historia. Acaso sí se los puede esquivar por momentos gracias a la embriaguez del vino, el mismo que

²⁰⁹ Dice Frye (1991:309): “Cuando retrocedemos desde las fortificaciones exteriores de la fe y de la razón hacia las realidades tangibles de los sentidos, la sátira sigue nuestros pasos”. Recordemos que la sátira se opone a la trama arquetípica del romance, aquella trama campeona de lo ideal o el drama del ascenso y la redención del héroe. En la sátira la actitud es preponderantemente escéptica y su recurso favorito es la ironía que, al decir de White, es representativa del ocaso de la época de los héroes y de la capacidad de creer en el heroísmo. Situada en el polo opuesto al romance, la sátira “corresponde a aquel drama de desgarramiento dominado por el temor de que el hombre sea el prisionero del mundo antes que su amo” (White, 1992: 20). En efecto, desde la teoría de Frye, podría decirse que la sátira viene a completar la caída del héroe trágico, si bien en ella el héroe se sitúa desde la caída sin albergar esperanzas en una eventual reconciliación con las fuerzas que gobiernan mundo, ni tanto menos su superación. Por otra parte, a diferencia de la tragedia, en la sátira la aventura del héroe ya no revelaría una ley ni dejaría entrever las fuerzas que gobiernan el mundo sino que mostraría personajes que operan desde la aceptación de que tanto la conciencia como la voluntad humanas se vuelven incapaces de derrotar definitivamente a las fuerzas oscuras de la muerte. La aceptación, por tanto, de un mundo despojado de sentido y de toda legalidad absoluta, un mundo cuya dinámica es, en última instancia, ilegible. Dice White: “la sátira representa un tipo distinto de calificación de las esperanzas, las posibilidades y las verdades de la existencia humana reveladas en el romance, la comedia y la tragedia respectivamente. Contempla esas esperanzas, posibilidades y verdades en forma irónica, en la atmósfera generada por la aprehensión de la inadecuación última de la conciencia para vivir feliz en el mundo o comprenderlo adecuadamente.” (White, 1992: 21) La sátira se correspondería, entonces, con la experiencia concreta de vivir a la deriva en un mundo cuyas notas más prominentes son la confusión y la incertidumbre, la inconcordancia y el absurdo.

curiosamente permite a Neira mantenerse de pie firme en el andamio; se los puede esquivar por momentos gracias a la embriaguez que proporcionan las frágiles promesas redentoras de la política, las mismas que lograron aglutinar a la generación literaria del 38' en torno al proyecto del Frente Popular encabezado por Aguirre Cerda; o bien, en el límite, se los puede esquivar por momentos gracias a la embriaguez que proporcionan las tramas que tejemos, pese a que ellas nos señalan la inadecuación última de la conciencia humana para comprender el mundo más allá del mito y los relatos que nos contamos.

Sin embargo, la solución aparentemente satírica se diluye apenas nos percatamos del epígrafe que concluye verdaderamente la novela: “Y todas estas cosas, principios de dolores”. A nuestro juicio, es a partir de este versículo del evangelio de Mateo, y no de las líneas inmediatamente precedentes, que debemos proceder a una adecuada evaluación retrospectiva de lo relatado. Esto considerando, además, que con el desenlace de *El Compadre Droguett* no solo intenta arrojar luz sobre la historia de Neira sino que también procura esclarecer el tramo narrativo que se hace cargo de la historia chilena que va del Seguro Obrero al Frente Popular —así como la enorme historia de “todas estas cosas” que lo anteceden. Por otro lado, como puede apreciarse, se trata de una clausura narrativa que ostenta un carácter singularmente abierto. En rigor, el versículo nos pone en la expectativa de aguardar el ulterior despliegue del romance de matriz cristiana, que, como se ha dicho, se encuentra en la base de la narrativa droguettiana, expectativa que nos pone a resguardo tanto de la derrota trágica, epifánica y sin apelaciones, como del implacable sinsentido de la experiencia histórica que podría derivarse del desenlace de una trama satírica. En este sentido, observamos que la novelística droguettiana no despliega la historia chilena de aquel tiempo a la manera de una composición meramente trágica —que convocaría nuestra aquiescencia o conformidad respecto a una hipotética ley que rige el mundo— pero tampoco se decanta por la sátira —que, en virtud de su escepticismo e ironía, buscaría la frustración de toda alternativa de resolución redentora y de todo excedente utópico.

Como se verá a continuación, el tipo de entramado histórico que se teje en la novelística de Droguett resignifica el sentido tradicional del romance cristiano llegando a adquirir el carácter de un romance singular: un romance que difiere conscientemente su

episodio redentor. Un romance inacabado, por tanto, en donde cada episodio novelado sugiere un sentido siempre parcial y sombrío, intuido pero nunca cumplido a cabalidad, siempre en suspenso y siempre abierto a una futura aclaración. Al fin y al cabo, como se dijo anteriormente, para Droguett la labor de escritura de la historia y la realidad chilenas opera un ejercicio de lectura, interpretación, desciframiento o traducción de los secretos caracteres de la vida. Como todo ejercicio de traducción, se trata de un intento de comprensión a la vez que un proceso de creación. Y, asimismo, como todo ejercicio de traducción, la lectura de la vida contempla la unidad indisoluble de anticipar implícitamente el sentido del conjunto y de constatar explícitamente lo anticipado. No obstante, ya se puede intuir, se trata de anticipar desenlaces posibles para la vida que, en estricto rigor, no tiene principio ni final. Lo que equivale a decir que la vida indefectiblemente ha de decirnos mucho más de lo que puedan decir las útiles, inexactas traducciones que sobre ella desplegamus sucesivamente, en versiones más o menos prolijas, más o menos aumentadas y corregidas, aunque siempre provisionarias e incompletas. Y, sin embargo, como sugiere Proust, la vida solo puede ser descubierta y dilucidada en cuanto la traduzcamos bajo la forma familiar de una narrativa literaria. Justamente, el último tramo de la novelística droguettiana se encargará de asumir la compleja tarea de otorgarle una clausura narrativa a la interminable novela de la vida —asumiendo, a la vez, el riesgo de imponerle a la vida una conclusión y un sentido que ella misma no puede poseer, a menos que nos sea dado contemplar el hipotético día en que el sol y la historia detienen su curso. Ese cierre narrativo es *Matar a los viejos*, la conclusión de la novela que Droguett dedicó su vida a traducir, ampliar, reescribir y corregir, y que le prosigue.

2. EL FIN INFINITO: SOBRE LA CLAUSURA NARRATIVA EN CARLOS DROGUETT

“La historia camina de comienzo en comienzo a través de comienzos que nunca tienen fin”.

Jean Daniélou (en referencia a Gregorio de Nisa)

2.1.El Cristo de la Gratitude Nacional.

El 11 de septiembre de 1973 hizo un corte en la vida de Carlos Droguett. En sus palabras: “Me prohibió muchas cosas y me autorizó otras, como Matar a los viejos”. Escrita durante su exilio en Suiza, y publicada póstumamente recién el año 2001, esta última novela representa la categórica respuesta del escritor ante las atrocidades vividas en Chile durante la dictadura militar²¹⁰ y, al mismo tiempo, una consecuente culminación de su proyecto narrativo. Un proyecto que ha sido descrito por la crítica literaria en términos de un rescate, una re-elaboración de la historia soslayada, la cara oculta y dolorosa de la historia de Chile que, para Droguett, constituye no sólo una historia alternativa sino que la verdadera historia chilena. En este sentido, podemos leer en *Matar a los viejos* el cumplimiento de la promesa que Droguett dejara enunciada al otro extremo de su obra. No olvidemos que hacer historia era, justamente, lo que prometía el escritor en el texto *Explicación de esta sangre* (1940), la poética que antecedió la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*:

En las páginas que siguen hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo muy grande. (Droguett, 1940: 16)

Valga indicar que *Matar a los viejos* forma parte de un conjunto de narraciones que el escritor escribió durante el exilio. Entre ellas, hallamos un antecedente directo de la última novela droguettiana; nos referimos a un breve relato titulado *Sobre la ausencia*, una

²¹⁰ Como tantos otros chilenos, Droguett debió experimentar de cerca los efectos de la represión del régimen dictatorial. Respecto a la tragedia nacional y también su propia tragedia familiar debido a la detención y tortura de su hijo Marcelo, exiliado posteriormente en Argentina, señaló: “Desde luego, no puedo, aunque quisiera, soslayar el drama de mi tierra y de mi gente. Como chileno, he sido herido, como padre, he sido pulverizado, me hago cargo, pues, de mis despojos, y, en lo que pueden mis fuerzas, los reconstituyo” (1996:18)

de sus “narraciones para no olvidar”²¹¹, publicada en España y Cuba en 1976, y que, pese a haber sido censurada en nuestro país, no pasó desapercibida para cierta crítica nacional que reaccionó condenando el rabioso escrito y a su rabioso escritor. Veamos, por ejemplo, la opinión de Luís Sánchez Latorre:

Con el título de ‘Sobre la Ausencia’, el escritor chileno Carlos Droguett [...] ha publicado [...] una decena de páginas de aparente connotación documental acerca de los tristes acontecimientos de su patria, pero en el fondo llenas de ciego propósito vindicativo y difamatorio.²¹²

Sánchez Latorre se muestra particularmente escandalizado debido al tratamiento que el escritor prodiga en su relato a cuatro ex presidentes de la República: Arturo Alessandri, Gabriel González Videla, Jorge Alessandri y Eduardo Frei Montalva. De acuerdo con el crítico, Droguett intentaba, “mediante el pretexto de la crítica acerba a la coyuntura que vive Chile, la abolición desordenada, injusta y odiosa de figuras que han encarnado algunos de los momentos más representativos de nuestra evolución republicana”. Coincidentemente, en *Sobre la ausencia* los ex mandatarios aparecerán encarnando algunos de los momentos más representativos de la contemporánea historia de la sangre elaborada anteriormente por el escritor. Lo cierto es que, según nos indica Droguett, el relato surge de una fotografía “ciertamente histórica” que fue tomada el 18 de septiembre de 1973, a tan sólo una semana de ocurrido el golpe de Estado, durante el tradicional Te Deum ecuménico del día en que se conmemora nuestra independencia, el cual, excepcionalmente para la ocasión, fue celebrado en la Iglesia de la Gratitude Nacional y no en la catedral santiaguina,

²¹¹ Así lo recuerda Droguett al ser consultado sobre *Matar a los viejos* y el resto de su obra inédita escrita en el exilio: “Pero, además, están mis narraciones para no olvidar, una de las cuales, la Única, ha sido publicada en España y Cuba. Ustedes tienen en sus manos ahora mismo ‘Sobre la ausencia’, cuya dedicatoria abre el tema: A la memoria de Ignacio Ossa, poeta, profesor de Literatura en la Universidad Católica de Santiago, detenido en la misma Universidad por la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). el 20 de octubre de 1975, y cuyo cadáver desnudo y martirizado, sin uñas y sin ojos, fue rescatado de la morgue el 22 de diciembre del mismo año”. Valga indicar que, entre los años 1974 y 1975, Ignacio Ossa, militante del MIR, estuvo a cargo de la protección de Carlos Droguett quien, debido a su participación como abogado en el Comité Pro Paz, había recibido una serie de amenazas telefónicas de parte de los agentes de la DINA. En septiembre de 1975 Droguett y su esposa Isabel consiguen salir del país rumbo a Suiza; poco después, Ossa sería secuestrado y detenido en Villa Grimaldi donde moriría producto de feroces torturas. En julio de 1975 el guardaespaldas y el escritor habían grabado una extensa entrevista cuyo texto puede hallarse reproducido íntegramente en la edición de *Sobre la ausencia* aquí citada, a cargo de Lanzallamas Libros (2009).

²¹² Sánchez Latorre, Luís. «Sobre la ausencia», *Las últimas noticias*, Santiago, 7 de Mayo, 1977.

como es costumbre hasta el día de hoy. Y, efecto, la fotografía aludida muestra a los tres ex presidentes vivos entonces, González Videla, Alessandri Rodríguez y Frei Montalva sentados en la primera fila, oyendo la misa junto a los miembros de la recientemente impuesta Junta de Gobierno. De acuerdo a la interpretación de Droguett:

Los tres habían sido intencionalmente invitados, los tres tenían sobrados motivos para dar gracias al Altísimo por haber señalado irreparablemente a Chile con la más sangrienta, desvergonzada y cobarde tiranía de las últimas décadas en el vasto mundo. (Droguett, 2009: 68)

A partir de esta imagen, Droguett irá semblanteándonos las figuras de los ex mandatarios, al tiempo que repasa uno por uno, a modo de una confesión litúrgica, los crímenes políticos ocurridos bajo sus respectivos gobiernos. Así, durante la presidencia de Gabriel González Videla, se mencionan la promulgación de la ‘ley de defensa de la democracia’, la también llamada ley maldita que en 1947 declaró ilegal al partido comunista, la persecución de los viejos aliados políticos del presidente y el campo de concentración de Pisagua. Más adelante, la narración se volcará sobre la matanza de la población José María Caro ocurrida en el gobierno de Jorge Alessandri, y, de paso, se recordarán las de San Gregorio y el Seguro Obrero ocurridas bajo el gobierno del padre de este último, Arturo Alessandri. Finalmente, el escritor dedicará varias páginas a las matanzas de El Salvador y Pampa Irigoyen ocurridas bajo la presidencia de Eduardo Frei Montalva. Por cierto que en *Sobre la ausencia*, como hará también en *Matar a los viejos*, Droguett no duda en hacer llover dicterios en contra de los ex mandatarios, subrayando la responsabilidad política que les cupo en las matanzas que enumera y recrea sin cosmética, sin eufemismos ni medias tintas. Por otra parte, nos parece claro que a Droguett no le resulta casual la reunión de los ex presidentes aquel 18 de septiembre en La Graciosa Nacional; a su juicio, ellos aparecen encarnando todas esas fechas sangrientas que señalaban irreparablemente —o prefiguraban— el 11 de septiembre de 1973 así como toda la sangre que esta última fecha anunciaba enseguida.

Pero, además, este detallado inventario de asesinatos, realizado en medio de la ceremonia que, simbólicamente, a través de la imagen de los ex presidentes rodeados por

los militares recientemente instalados en el poder, consagra el fin de un periodo de la historia chilena contemporánea que Droguett se dedicó a testimoniar, sirve de exordio a una de las escenas más significativas que hallamos en la obra del escritor. La escena en cuestión principia justo cuando monseñor Gilmore, vicario general castrense, hunde su mano en el copón —“como trajinando en bolsillo ajeno o revolviendo un recipiente de ponche” (Droguett, 2009: 85)— para estirar las hostias hasta las bocas de los tres ex presidentes y los cuatro miembros de la junta militar; cuando el sacerdote alza la mano, los ilustres feligreses, consternados, la descubrirán temblorosa y salpicada en sangre. Y, de pronto, la escena se teñirá de sangre, sangre y más sangre chorreando por el cáliz, por el altar y las naves laterales. Para cuando la sangre les llega al cuello, los uniformados de la junta han perdido el control de sus esfínteres. Se oyen crujidos y gritos de multitudes brotando desde los maderos donde cuelga la figura de un Cristo,

[c]rujidos de madera desgarrada y sin apuro y, luego, los inolvidables estertores, ese angustioso resollar animal que forma la desesperación y la soledad de alguien que tiene, además de sus problemas estomacales, problemas respiratorios, todo junto, todo vaciado y tejido lenta e inmisericordemente, con el terrible acorde y la vertiginosidad epidémica y la amenaza. (Droguett, 2009: 86)

Azuzado por un impulso endemoniado, el Cristo se había estado moviendo convulsamente en los maderos; de momento, había conseguido desclavar su brazo derecho y amenazaba con bajarse de la cruz. Sin embargo, a pesar de sus terribles esfuerzos, y para tranquilidad de los asistentes a esa excepcional misa de Te Deum, al final del relato este Cristo no consigue desclavarse del todo:

[...] pensaron que se iba a descolgar peligrosamente del todo, pero entonces le vinieron esos estertores retrasados, lo sacudieron una y otra vez, cubriéndolo enteramente los dolores y los vómitos e, inclinándose un poco, de espaldas al altar, al templo, al mundo de ahí dentro, al mundo de ahí afuera, se inclinaba otro poco transpirando y, apoyado en su brazo izquierdo, vomitaba con ansias, asqueado y adolorido. (Droguett, 2009: 90)

A la larga, la intervención del Cristo de la Gratitude Nacional sólo conseguiría interrumpir la ceremonia y clausurar indefinidamente el templo. Por lo demás, se trata de un milagroso acto de repudio que, como se afirma en el relato, pasó absolutamente desapercibido: “[...] los diarios del día siguiente, como asimismo los noticiarios nocturnos de los canales de televisión, sólo dedicaron escuetas informaciones y veladas imágenes a la ceremonia [...]” (Droguett, 2009: 84). Lo más cierto es que aquella nueva forma que asumía entonces la crucifixión no podía ser la conclusión de esta historia; ella era apenas el preludeo de una época terrible y, en consecuencia, debía ser leída como una confirmación más de las figuras sacrificiales que la narrativa droguettiana había encadenado a través de cuatro décadas, un nuevo martirio, un nuevo testimonio de un dolor muy antiguo que no era sino principio de dolores. Así también el dolor de Cristo en el Gólgota, tal como Droguett lo interpretaba en su primer ensayo literario *¿Por qué se enfría la sopa?* (1932), no constituía en absoluto una consumación o un final para el sufrimiento de los hombres en la historia, sino, por el contrario, era apenas el esbozo de una pregunta, un signo interrogatorio construido con el cuerpo y los clavos del crucificado, una pregunta dejada abierta a la espera de que “llegara el otro trayendo la cruz y los clavos y la otra mitad de la pregunta”.

Desde entonces cada nuevo martirio refrenda ese dolor y redobla la pregunta inconclusa. Y es que, como ya se ha dicho, en la novelística de Carlos Droguett los diversos hechos y agentes históricos que se nos presentan aparecen encarnando la presencia mundana de Cristo, su faz corporal descubierta, apuntando hacia él en la reiteración de una pasión cuyo sentido total permanece, sin embargo, velado a los seres humanos, oculto, precisamente, en las figuras que funcionan, a la vez, como profecía del futuro práctico y de lo existente en todo tiempo. Tanto es así que en las primeras páginas de *Matar a los viejos* cuando, al parecer, descubrimos que ‘el otro’ ha retornado definitivamente a consumir lo que quedara pendiente en la cruz, cuando por fin parece haber regresado bajo la figura de aquel otro conclusivo a cerrar la pregunta abierta, que no es otra que la pregunta por el sentido de la historia humana, aun entonces aquellos testigos que lo contemplan vacilan en dar crédito del instante cabal del que son partícipes:

¿No se han repetido ya estas funestas palabras, esa lúgubre ceremonia más de una vez? ¿Cuántas? ¿Tres, cuatro, cinco, siete, dieciocho? **Él volvió siempre transformado o repetido, gordo o flaco, ansioso o hético, sucio o recién lavado, hambriento, sediento, pletórico, frenético, nadie asegura, pues, que no volverá otra vez.** (Droguett, 2001: 26) (el subrayado es nuestro)

Sin duda, mediante la elaboración de su historia de la sangre chilena Droguett se hace eco de los dichos evangélicos de Cristo atingentes al decurso de la historia universal en su ausencia: “Y oiréis de guerras y rumores de guerras; mirad que no os turbéis, porque es necesario que todo esto acontezca; pero aún no es el fin”. Y, justamente, porque no era aún el fin, porque no era sino otro prolegómeno, por situarse en el contexto de los primeros días de la dictadura militar, el Te Deum que nos describe *Sobre la ausencia* reitera una vez más la lúgubre ceremonia de la pasión de Cristo íntimamente ligada al dolor histórico chileno, a los sufrimientos de antaño que aún no habían cesado y que recrudecerían. Por este camino, la misa de Te Deum funciona como una consumación provisoria que, como todo ritual cristiano, conmemora la vida terrestre y el sacrificio del Jesús histórico y de los mártires que testaron su dolor, al tiempo que afirma la resurrección que es también resurrección del sufrimiento a la espera del advenimiento final. Así también, en tanto seguimos transitando por esta moratoria signada por el crecimiento de la inequidad y el sufrimiento, que vendría a nuestra existencia histórica, Droguett nos va descubriendo las *figuras christi* en hombres como los jóvenes asesinados del Seguro Obrero, como Ramón Neira, como Bobi, entre tantos otros personajes que, a través del testimonio de un sufrimiento que es histórico y concreto, cumplen la doble función de recordar la Pasión y ser los precursores de un desenlace justiciero y redentor.

Desde la concepción cristiana, la acumulación de sufrimientos es requisito para alcanzar la redención hacia la desembocadura de la historia. Como veremos a continuación, *Matar a los viejos* nos instalará en el extraordinario contexto de un tiempo más allá de la historia. Así, en clave consumatoria, desde una coordenada brumosa que reconocemos posterior al golpe de Estado de 1973, se nos dice que “hubo un tiempo, un gran tiempo, un malvado tiempo en que no ocurrió nada en la ciudad, aquí en la profunda hondonada donde hace siempre frío” (Droguett, 2001: 26). Ante todo había que padecer aquel tiempo

malvado de la dictadura militar y aun el malvado tiempo que cruzamos por estos días. Podría decirse, entonces, que *Sobre la ausencia* constituye un primer esbozo de la clausura escatológica de la historia chilena que Droguett nos ofrecerá en *Matar a los viejos*. Desde su propia ausencia, exiliado en el extranjero, en este breve relato el escritor vuelve una vez más al tema central de su narrativa: Cristo, o, más precisamente, la ausencia de Cristo en la historia. Una ausencia que en *Matar a los viejos* quedará conjurada mediante un particular cierre narrativo, que constituye asimismo el fin de un proyecto novelesco y también una clausura para la historia chilena: una clausura que, sin embargo, dejará abierta la historia de un extremo a otro.

2.2. Jóvenes y viejos: La guerra de las memorias

Según afirma el narrador testigo de *Matar a los viejos*, el anónimo visitante se habría presentado un día domingo a media mañana en la ciudad, sin más acompañantes y sin maletas, sin ruido y sin mayor apasionamiento. Sus pasos comenzaron a resonar en el contorno recién cuando penetró en el mismísimo palacio de gobierno y comenzó a subir por las escaleras. Curiosamente, su irrupción en La Moneda fue percibida por todos como algo natural, como si el viejo solio presidencial lo hubiese estado aguardando desde siempre, como si no pudiera ser de otra manera. Por eso, cuando entraba al palacio fue “como si hubiera entrado también en nuestra casa, en la iglesia, en el almacén, en la lechería, en la carnicería, en el juzgado, en la cárcel, en el asilo, en todas las casas, en cada una de las casas” (Droguett, 2001: 27). Y, por supuesto, a nadie en la ciudad se le pasó por la cabeza cuestionar la legitimidad del poder que el innominado personaje comenzó a ejercer entonces. Nadie objetó su proceder cuando él empujó la ventana de palacio y echó a volar al viento los primeros papeles que señalaban escuetamente lo que estaba por ocurrir. El estampido de los papeles no se detuvo hasta que cada uno de sus destinatarios tuvo cogido su respectivo mensaje entre sus manos. Y lo que estaba escrito en esos papeles no era otra cosa que su firme determinación. Él había determinado matar a todos los viejos.

A partir de entonces, acatando el dictamen de aquél que había puesto su residencia (aparentemente definitiva) en La Moneda, los viejos comenzarían a congregarse en el Parque Forestal aledaño al río Mapocho; ocasionalmente, se les verá aparecer enmascarados procurando inútilmente encubrir sus facciones para así eludir su condena. No obstante, inexorablemente, serán devorados por los incendios que se propagan por la ciudad o bien, cuando menos se lo esperen, los abordará una misteriosa camioneta que los conducirá hasta los cantiles del río en donde serán fusilados. Por último, sus cuerpos se precipitarán al torrente en tanto que los rastros de su sangre servirán de alimento a los perros vagos. Y este movimiento cadencioso y solemne, que es la única rutina viable por aquellos días en que “se secaron los diarios”, se repetirá en la ciudad hasta la exterminación total de los viejos. Pero, ¿a qué se debe este enañamiento en contra de los viejos? ¿De qué crimen se les acusa?

Precisamente, del crimen de ser viejos.

Dicho muy sumariamente, esto es lo que nos relata *Matar a los viejos*. Valga indicar que los viejos a los que se refiere la novela no son necesariamente los ciudadanos que cuentan más años o atraviesan por una edad senil. En realidad, como señala el doctor Alfredo, uno de los condenados, un viejo “es un tipo que se ha estado gastando inútilmente por adentro y por fuera todo el tiempo, desde la inocente niñez, seguramente desde la desorientada adolescencia, respirando porquerías y porquerías que corroen fatalmente la carne, la sangre, los humores, el sueño, el sueño también se pudre, también se pudren las ilusiones, sobre todo las que no eran tuyas y que tú mataste” (Droguett, 2001: 78). Y por cierto que, para Droguett, la historia chilena abunda en viejos. Los viejos de nuestra historia son, como observa Mauricio Ostría (1995: 60), “los conquistadores, los gobernantes injustos, los jueces inicuos, los que reprimieron o esquilmaron al pueblo, los torturadores, los violadores, los asesinos, de antes y de ahora”.

En efecto, podría decirse que el viejo representa para Droguett a aquel individuo o grupo que, en sus múltiples encarnaciones históricas, ha desbaratado injustamente todo proyecto tendiente a la formación de una conciencia igualitaria, negando la validez y

coartando el libre despliegue de la existencialidad histórica, real y concreta de los sujetos oprimidos. De ahí que observemos en el viejo la personificación de una fuerza histórica negativa y castradora. En definitiva, el viejo es, para Droguett, aquella patología de la historia, su arteriosclerosis y su anquilosamiento, cuyo principal síntoma es justamente el miedo a la historia, el pavor frente a la realidad temporal y cambiante de las sociedades:

[...] los viejos deben morir siempre, como la peor enfermedad, como la peste negra y la misma muerte, los viejos son algo antinatural inventado por el mundo para defenderse y no perecer y no ser cambiado y transformado, los viejos son la coraza y la corona que el mundo pone en todas partes y en todo tiempo, de ahí el respeto, los honores, las preeminencias, las dignidades, las academias, los confortables sillones, las confortables parálisis. (Droguett, 2001: 416)

Los numerosos viejos que irán reuniéndose en las inmediaciones del río no ignoran que la vejez es criminal. Ellos conocen perfectamente el pecado histórico del que son herederos y que ha determinado su condena. Como dice Max a su esposa Raquel:

Nosotros los viejos, somos los culpables de todo lo que aquí se ha sufrido y soportado, de todas las hambres y todas las tuberculosis, por eso es comprensible lo que está ocurriendo, los viejos que estamos vivos, tenemos que pagar las deudas de los viejos que ya están muertos, de los viejos que hicieron la guerra contra los cholos y la guerra contra Balmaceda y la guerra contra las huelgas y la guerra contra los conventillos, en Iquique, en Valparaíso, en Concepción, en Magallanes, y aquí en la ciudad acuérdate Raca [...] (Droguett, 2001: 155-156)

En la novela de Droguett la muerte de los viejos viene a saldar una prolongada deuda histórica. Se trata de una deuda pendiente con los jóvenes que, en *Matar a los viejos*, encarnan las fuerzas históricas de renovación y cambio que han sido recurrentemente coartadas a lo largo de la historia chilena²¹³. Por supuesto, los jóvenes son los pobres, los

²¹³ Similar a aquella empedernida fuerza histórica de la vida que, como dirá el historiador Gabriel Salazar, encarnaran las juventudes arielistas latinoamericanas: “Hacia 1920 los jóvenes de América Latina se asimilaban a la figura mítica de Ariel (la eterna juventud, la luz alegre que ilumina el futuro y marca los rumbos de la historia), y se contrastaban con la figura de Calibán (la vejez cultural de los países, que llena todo de sombras arrastradas del pasado). Los jóvenes de 1960 y 1970 siguieron en la ruta abierta por los que

marginados, la gran mayoría excluida o, para utilizar la expresión del historiador Gabriel Salazar, *los ciudadanos rasos de carne y hueso* que han visto frustrarse sistemáticamente el desarrollo pleno de su historicidad en el marco de un proyecto histórico de constitución nacional que debiese tender a la humanización permanente y la integración solidaria de todos los agentes de nuestra sociedad. En definitiva, los jóvenes de *Matar a los viejos* son aquellos que han debido sufrir el drama histórico chileno, una historia que, en consonancia con la visión de Salazar, aparece manchada con sangre en cada rebelión, cada huelga, cada matanza, cada frustrada tentativa de ejercer verdadera soberanía popular. A través del repaso de las culpas que pesan sobre los viejos, en las páginas de la última novela de Carlos Droguett asistiremos a un completo recorrido por la historia chilena marcada por el sacrificio constante de los jóvenes, aquella visión de historia que Jaime Concha señalaba como una sucesión de derrotas, en una dinámica perpetua de promesa y frustración, que se arrastra desde los tiempos de La Conquista:

Desde la Conquista hasta los hechos del Seguro Obrero, pasando por la lucha de Balmaceda [...], toda la historia nacional no es sino un proceso de sufrimiento colectivo. (Concha, 1983: 137)

Desde los orígenes de nuestra nacionalidad se arrastra el sufrimiento. También desde entonces, dirá Droguett, se arrastra la culpa y la deuda histórica de los viejos. Los viejos, se nos dice, “tenían minada la ciudad desde el 1500” (Droguett, 2001:64). Desde los tiempos de la Conquista y la Colonia, desde que el joven Lautaro “inventó el recuerdo y con él armó urgentemente la primera rebelión, cuando era esclavo del viejo” (Ibíd.: 141). Así también, desde los comienzos de nuestra historia republicana estuvieron los viejos y estuvo la injusticia. Desde que Bernardo O’Higgins, “el rollizo y rubicundo O’Higgins se sentó para siempre en el escritorio, después de haber estado de pie en Rancagua, de pie en Chacabuco, de pie herido en Maipú” (Ibíd.:238). Y desde la mismísima construcción del Estado chileno a manos de Diego Portales “el putaño, el mercanchifle, el dueño del tabaco y de los naipes [...] aquel ministro de ministros que genialmente cínico precursoraba

les precedieron, pero hallaron ante sí un Calibán cambiado: no era ya la cansina y oscura presencia [...] de ‘la tradición’ y ‘lo obsoleto’, sino la monstruosidad viviente de las fibras más repelentes del ser humano”. (Vásquez, 2010: 20)

el fascismo en una carta a su amigo fechada en 1834: *De mí sé decirle que con ley o sin ella, esa señora que llaman Constitución hay que violarla cuando las circunstancias son extremas...*” (Ibíd.,: 327) (cursivas en el original).

Por supuesto, el texto constitucional de 1833 aparece ya salpicado de sangre, como nos recuerda también Gabriel Salazar²¹⁴. Tras la batalla de Lircay, mediante un golpe de fuerza y a espaldas de la soberanía ciudadana, “los viejos” Portales y Prieto procrearon el orden político que, se dice, debiese enorgullecer a todos los chilenos. Sin embargo, suele omitirse que el denominado orden portaliano fue establecido en el contexto de una dictadura tan brutal como la de Pinochet. Con esto se inauguraba, asimismo, la permanente marginación de la ciudadanía en el proceso constituyente del Estado de Chile. Y es que el orden portaliano, dirá Salazar, ha vuelto a renacer una y otra vez bajo similares circunstancias; el régimen actual, sustentado en una Constitución política autoritaria heredada de la dictadura cívico-militar (la Constitución de 1980), es tan sólo el último de sus avatares. De ahí que, con gran perspicacia, Salazar haya bautizado al orden portaliano como ‘el Dorian Gray de la patria’. Se trata de un sistema que, parecido a los viejos de la novela de Drogue, que intentan escapar a su condena enmascarándose, ha procurado evadir el juicio histórico ocultando en las sombras el retrato de su propia decrepitud. Precisamente, según nos dice el historiador, uno de los métodos empleados para justificar, blanquear y embellecer un sistema erigido —y periódicamente rejuvenecido— a sangre y fuego por poderes fácticos, ha sido la creación de un discurso de legitimación a posteriori: su propia historia oficial.

La ‘construcción de Estado en Chile’ ha sido [...] un proceso en el que los ‘poderes fácticos’ han avasallado a la ciudadanía. Lo que implica avasallar la legitimidad —como valor incorporado al sistema por la acción constructiva de la sociedad civil e imponer, a posteriori, tras la obra gruesa consumada, un sustituto. Un discurso justificatorio. Una arenga aclaratoria. Una ‘historia oficial’. Algo, en suma, que deje la idea de que, “en el principio, era el orden institucional”. (Salazar, 1999: 16)

²¹⁴ Cfr. Salazar, G. (2005) *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)* Santiago: Sudamericana.

Podría decirse que en *Matar a los viejos* asistimos al desenmascaramiento del Dorian Gray criollo. Justamente, los viejos se lamentarán pues, a la larga, no acabaron de cumplirse “los planes de sangre, fuego y azufre, como fueron escritos, dictados y formulados por Diego Portales” (Droguett, 2001: 327). Tales planes, dirán los viejos, contemplaban:

[...] borrar y suprimir en la matriz, degollar como Herodes en la cuna, en la canasta y en la caca verde nilo esta cizaña y esta parálisis progresiva y progresista en forma de quejas, pliego de peticiones, parcelas, sementeras, derechos humanos, desechos humanos, huelgas vestidas de luto que vienen desfilando desde el pasado siglo, esos cementerios que escriben y deletrean ellos con sus letras deletéreas y que se llaman, dicen que se llaman, dicen que se llamaron, gritan que siguen llamándose, Escuela Santa María de Iquique, La Coruña, San Gregorio, Lago Buenos Aires, Magallanes, Valparaíso, Ranquil, Seguro Obrero²¹⁵, 11 de setiembre [...] (2001: 327)

²¹⁵ *Matar a los viejos* vuelve una y otra vez sobre los hechos de la historia de Chile que impulsaron la escritura de las anteriores obras de Droguett, especialmente la masacre del Seguro Obrero. Así, por ejemplo, el viejo Max se nos revelará como un oficial de carabineros que participó en la matanza de los jóvenes nacistas bajo las órdenes del “Chueco”:

- ¡Ven, ven Max! lo llamaban desde lo alto, el Chueco le hacía señas con la mano, que subiera, no, que lo esperara. Lo esperó, tiró el cigarrillo y encendió uno nuevo. El Chueco le sopló el fósforo y lo miró extraño, lo cogió del brazo y miraba el cigarrillo apagado en su mano.
- ¡Revuelta, revuelta armada de los nazistas, de los comunistas, de los socialistas, esa, esa mierda del Aguirre Cerda, esa mierda del Ibáñez. Se tomaron la universidad, se tomaron el Seguro Obrero ¿Cómo anda el pulso Máximo? (Droguett, 2001: 177)

De esta manera, en su última novela Droguett nos entrega una nueva representación de aquella sangre histórica elaborada por primera vez en 1939, publicada luego como crónica en 1940 e insertada más tarde en la trama de su primera novela publicada en 1953. Por otra parte, advertimos que en esta nueva representación de los hechos del Seguro Obrero cobrarán aún más relevancia las figuras de Humberto Arriagada Valdivieso y Arturo Alessandri Palma, a quienes Droguett, tanto en su crónica como en *60 muertos...*, nominara tan solo tangencialmente mediante los apodos de “el General” y “el Gobernador”, respectivamente. En *Matar a los viejos* tanto el ejecutor como el autor intelectual de la matanza aparecerán perfectamente indicados. Es así como ahora no nos cabe ninguna duda de que “el Chueco” no es otro que el general Arriagada. A modo de aclaración, Droguett apelará con insistencia al estado de ebriedad en que se encontraba el Chueco en medio de la matanza; se nos dice que venía saliendo de una “mona” porque había estado en una farra el día anterior. Valga indicar que este dato es refrendado por Tito Mundt en su libro *Las banderas olvidadas*: “El general Arriagada, de civil, disparó (como se ve en las fotos de ‘Zig-Zag’) con un fusil ametralladora hacia el Seguro. Dicen que estaba saliente de fiesta, porque había estado en una farra el día anterior” (Mundt, 1965: 81). Lo cierto es que se trata del mismo uniformado que cuatro años antes del Seguro Obrero había dirigido la matanza de Ranquil. Así se lo recordaba “el Chueco” a Max:

¡Huele las manos, Máximo, huélelas, hombre, sangre, sangre verdadera, corría como agua por los faldeos de Ranquil!. (2001: 178)

Lo mismo que Salazar, Droguett advierte que nuestro Dorian Gray es un sistema social construido (y reconstruido) a sangre y fuego. Al mismo tiempo, su escritura memoriosa se enfrenta con lo que el historiador ha denominado la función perversa de la memoria oficial; memoria que, exudada por el sistema mismo para defender su imagen pública, su impostado rostro juvenil, procura borrar ‘el pecado de su origen’ y arrollar las sensaciones de malestar y los recuerdos sociales que hayan quedado respecto a su ilegitimidad fundacional²¹⁶. Droguett, por el contrario, afirmará que ya en la matriz de nuestra existencia histórica nacional resulta posible advertir el anhelo de la vejez de inmortalizarse en la historia. Como Herodes, quien, con la previsión del que teme, tomó el camino de abortar al mesías desde la cuna, los viejos de nuestra historia patria habrían tomado siempre la precaución de deshacerse del problema antes de que este advenga: el problema era la novedad. La juventud, en definitiva. Por eso mismo, para aplacar las fuerzas siempre emergentes, siempre centrífugas, de la juventud, los viejos de la historia chilena periódicamente han debido hacer uso de la fuerza y, muy a menudo, han debido repetir la misma orden: la orden de matar. De ahí que la dialéctica vejez/juventud que observamos en la última novela de Droguett nos traiga a colación “la voluntad política de matar” que, en su despliegue a través de la historia chilena, Gabriel Salazar descubre indisolublemente atada a “la voluntad social de recordar”.

En efecto, se diría que ser joven es para Droguett responder a esa voluntad social que se renueva constantemente. Precisamente, lo mismo que Herodes ante la noticia del nacimiento del mesías, los viejos temen a la juventud porque no se la puede matar. Y no se la puede matar porque, al contrario de la vejez que es puro olvido, la juventud recuerda

Pero, sin duda, esta nueva elaboración de los hechos del Seguro Obrero posee una significación adicional. Al igual que todos los acontecimientos sangrientos que son recuperados en el contexto de *Matar a los viejos*, la matanza de los jóvenes ocurrida aquel 5 de septiembre de 1938 descubre un nuevo sentido, un sentido que claramente no podría haber sido revelado con antelación, al anunciarnos el golpe militar y la destrucción del palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Así también este último hecho histórico, que en *Matar a los viejos* vemos ya transcurrido, ha venido a consumir las figuras de la historiografía de la sangre construida en la obra de Droguett al tiempo que ha redoblado la promesa del inminente advenimiento del supremo acto de justicia que tiene lugar en aquel más allá de la historia propuesto por el novelista.

²¹⁶ Según afirma Salazar (2002:4): “la memoria oficial comienza a convertirse en una función perversa que contamina todas las dimensiones de la vida pública y a menudo de la privada: la política, la intercomunicación masiva, la educación, la legislación, la justicia, la cultura, la convivencia, etc., ante lo cual, por oposición natural, la memoria social asume, en parte o en totalidad, la función virtuosa de traer hacia la historia procesos cívicos de refresco. De legitimación saneada.”

siempre: “[...] recordemos mucho —nos decía el narrador de *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940:20)— recordemos mucho, demasiado, rabiosamente, antes de olvidar un poco”. Lo más cierto es que, frente a la parálisis histórica que los viejos patrocinan valiéndose de la fuerza, la juventud se debe enteramente al recuerdo pues es en el recuerdo donde radica su poder. Y en esto Droguett vuelve a coincidir con la visión de la historia chilena que propone Gabriel Salazar:

El ‘poder’ es una categoría de la asociatividad humana. La fuerza, una categoría o instrumento del sistema. El poder tiene una relación orgánica y positiva con la recordación. La fuerza no tiene memoria (se define como puro presente, por su temor al poder de la sociedad civil), por donde se relaciona de modo orgánico y positivo con la amnesia y el olvido. La fuerza puede derrotar, en los *hechos* puntuales (por lo común, de carácter político-militar) al poder, pero éste derrota siempre a la fuerza en los *procesos* de mediana o larga duración (por lo común, de carácter sociocultural). **El poder se reconstituye recordando los hechos de sus derrotas, pero se despliega en procesos victoriosos con el arma de largo alcance de su memoria.** (Salazar, 1998: 294) (el subrayado es nuestro)

Matar a los viejos es un recuerdo furioso y sobreabundante que reconstituye y nos remite a cada una de las derrotas históricas de los jóvenes en manos de los viejos. Al poner el dedo en la llaga, al señalar febrilmente la injusticia, al recordar furiosamente cada episodio sangriento y condenar a aquellos que determinaron el derramamiento de la sangre, el novelista está también subrayando que, desde un principio, nuestra sociedad ha estado articulada sobre conflictos todavía no resueltos. De esta manera, haciendo nuestra la terminología de Salazar, es posible afirmar que la escritura memoriosa de Droguett contribuye a iluminar la “inercia histórica” sobre la que se ha montado el tinglado monumental y aparentemente muy sólido en el que representa su trama la memoria oficial chilena. Contribuye, por tanto, a descorrer el tupido velo que oculta el verdadero rostro de nuestro Dorian Gray, dejando ver, de paso, el ‘fragor’ y la ‘gran polvareda’ que se levantó cuando el sistema fue impuesto y que volvió a reflotar en cada una de sus violentas reencarnaciones históricas. De acuerdo a Salazar, aquella gran polvareda pervive siempre rodeando al ordenamiento ilegítimo, ensuciando su blancura, amenazando con revelar su

retrato verdaderamente histórico. Asimismo, dirá el historiador, la inercia que rodea al sistema:

[...] no está constituida, ni por balas, ni por leyes, sino por dolores viejos, injusticias sin olvido, cicatrices políticas que no se borran, causas justas que no mueren, impotencias frente al 'orden', eclipses de futuro, rabias sordas, rezongos culturales, identidades al margen, energía social empozada, etc [...] (Salazar, 2002: 2)

Para Salazar la amargura de la historia resulta ser el fermento de la memoria social; ella constituye, por su parte, un poder cultural siempre disponible. Un poder de muy largo aliento que prolonga los conflictos más allá de sus desenlaces político-militares, dejando abierta la puerta para que los derrotados del pasado puedan ser redimidos.

La inercia histórica de un sistema construido a sangre y fuego se convierte, con el tiempo, en el principal enemigo de los vencedores. Y viene a dar con ellos una segunda guerra. No caliente, por cierto, sino tibia. No con balas, sino con recuerdos. (Ibíd.)

Tal es, según el historiador, la guerra de las memorias. Una guerra que en nuestro país se estaría produciendo en estos precisos instantes. Justamente, se trata de la guerra por la legitimación o deslegitimación tardía del sistema social impuesto por la dictadura pinochetista. De un lado, la rígida memoria oficial, introyectada a la sociedad por los administradores del orden heredado, quienes también se benefician de este, tendente a la aniquilación sistemática de la inercia histórica. Del otro, la palabra de los ciudadanos, la memoria social que es elástica, fluyente, capaz de desplegar el potencial de acción de la gran mayoría marginada hacia la reconstrucción histórica de un sistema social cívicamente legitimado.

Según Salazar la memoria oficial se ha hecho hegemónica erigiendo y monumentalizando su propia historia, aquella que se hace “letra y polvo en los archivos estatales” y que olvida “la sangre y la furia de la historicidad viva”. De ahí la necesidad de plantear una nueva historia que fungiera como un correlato potenciador de la memoria

social viva. Anticipándose por décadas al historiador²¹⁷, ya en su poética de 1940 Droguett había planteado una función similar para la literatura. Ella debía introducirse de lleno en la batalla por la memoria, entendida como espacio de disputa por la producción de significados para nuestra realidad, presente y pasada, pero también por la construcción de alternativas de futuro. Como hemos dicho, se trataba de producir una literatura comprometida con la realidad y extraída directamente de la vida: “la literatura que es expresión de la vida y no fuga de la vida” (2008: 33). En el contexto de la última dictadura militar chilena, Droguett enfatizará, además, la necesidad de una literatura capaz de tomar por asalto la realidad y subvertirla. Así hablaba el escritor en 1975, en su entrevista con Ignacio Ossa:

[...] el escritor se transforma en bomba, porque para mí la palabra es una explosión. Para mí si los gorilas matan a los escritores o queman sus libros están procediendo de acuerdo a su sicología de gorilas, porque un libro es en realidad un arma peligrosa. (Droguett, 2008: 59-60).

Por supuesto, los libros serán armas que explotan sólo en la medida en que se hagan cargo de plasmar la realidad pero también de producir realidad. De hecho, al referirse a su trabajo literario durante los primeros años de la dictadura, Droguett sostenía que el propósito de su escritura debía ser triple: “reflejar lo que hemos vivido, lo que no alcanzamos a vivir y lo que probablemente vivamos si nosotros logramos formar nuestra vida” (2008: 33). En este sentido, muy lejos de elaborar una imagen cosificada de la historia y la realidad chilena, nos parece que la literatura de Droguett pretende ofrecerse a sí misma como maestra de vida y maestra de memoria: no sólo memoria de lo que fue, la verdad objetiva, el dato pasado que ya nada habrá de modificar, sino que también la

²¹⁷ Resultan notables los puntos de intersección entre el ideario que sostiene el proyecto narrativo de Droguett y la corriente historiográfica representada por Salazar, la Nueva Historia Social, la cual se afirma, precisamente, como el correlato de las vivencias de una cultura social viva y de su memoria social viva. De acuerdo con Salazar, en contraste con la historiografía conservadora-oficial, que se ha mantenido irremediamente lejos de la cambiante pero intensamente “viva” memoria social, la Nueva Historia Social se caracterizará por no renunciar al presente; muy por el contrario, lo reivindica como plexo fundamental de la temporalidad. Justamente, dirá el historiador, la memoria social, a diferencia de la memoria oficial que cifra su criterio de verdad en la mostración de sus “datos”, está poblada de los “recuerdos” de los sujetos sociales de carne y hueso. Los sujetos activos que recuerdan que la vida puede ser otra. Los actores vivientes de la “baja sociedad civil”, la ciudadanía soberana, dirá Salazar. Los jóvenes, dirá Droguett.

memoria de aquello que no fue y que existe aún en cuanto potencialidad de ser. Y es por ello que sostenemos que la escritura memoriosa de *Matar a los viejos* se presenta como un irreputable insumo para potenciar aquello que Gabriel Salazar denomina una memoria social viva; memoria que, como un gerundio, integra dinámicamente pasado y presente en proyección de futuro.

Ciertamente, la recordación droguettiana no encalla tan sólo en lo que Salazar llamaría ‘un puro acto cordial’ o ‘una estéril revivencia contemplativa y estética del pasado’. Ella toma un claro partido en la guerra de las memorias y, en consecuencia, apunta a la acción creadora de nueva realidad. Como veremos enseguida, incluso en esta última novela, que constituye un cierre literario-escatológico de la trama histórica chilena, Droguett nos invitará a construir realidad desde el recuerdo, pues para este escritor el recuerdo es el germen de la acción. Y es que, como dice a los jóvenes el querido Pablo, el personaje inmortal que atraviesa las páginas de *Matar a los viejos*: “el recuerdo abonado con las lágrimas, el recuerdo humedecido con la sangre, el recuerdo picaneado por la infamia y las injusticias es la única arma legítima del desamparado, acuérdate y ya te estás rebelando”. (Droguett, 2001:139)

2.3 De la ‘Suprema Justicia’ al Tribunal de la Historia.

En la última novela de Carlos Droguett la guerra de exterminio de lo nuevo contra lo viejo debe ser entendida como la verdadera fuerza motriz de la historia. Desde una perspectiva social concreta, el escritor observa la historia como una querrela entre lo viejo y lo nuevo, el nacido y el que da la vida, un diálogo que, en su deformación criminal, la vejez tiende a interrumpir y monopolizar. Sin embargo, no debemos perder de vista que en esta novela el dictamen de matar a los viejos supone también, como diría Mauricio Ostría (1995), un acto de suprema justicia. Se trata, por lo demás, de un acto cuyo cumplimiento nos remite a una temporalidad difusa en el marco de un futuro escatológico. De hecho, no resulta demasiado audaz atribuirle a *Matar a los viejos* el carácter de relato apocalíptico. Ciertamente al recorrer las páginas de la novela se tiene la sensación de que la linealidad

del tiempo ha quedado interrumpida. Nos instalamos, de hecho, en la simultaneidad de una visión totalizadora de la historia chilena: un más allá de la historia²¹⁸.

Mauricio Ostria (1995: 65) ha advertido acertadamente que “una dialéctica de lo atemporal y lo histórico opera como principio estructurante de la cosmovisión droguettiana”. A partir de este principio, los hechos de la historia chilena pueden ser interpretados *figuralmente* en su relación contrapuntística con el desarrollo atemporal de la historia de la salvación cristiana, el gran romance del pecado y la promesa de una futura redención. En efecto, visto desde la perspectiva de la hermenéutica cristiana-figural de la historia, el acto conclusivo y justiciero que nos presenta *Matar a los viejos* habría venido anunciándose en cada acaecer terrenal de la historia chilena recogida por Carlos Droguett. Así, cada sacrificio de nuestra historia no sólo anticipaba los hechos de sangre situados en el futuro dentro de la secuencia histórico-cronológica (piénsese, por ejemplo, en “el suicidio asesinado” del presidente Balmaceda en septiembre de 1891 y “el suicidio asesinado” del presidente Allende en septiembre de 1973). Además de esto, todos los acontecimientos que comprende la trama histórica droguettiana, se referirían, para decirlo con palabras de Erich Auerbach (2011:185), “por medio de una multitud de conexiones verticales, al plan de salvación de la Providencia”. De esta manera, *Matar a los viejos* pareciera situarnos en el desenlace del romance histórico cristiano, “la meta de la historia de la salvación [...] la comunidad de elegidos en la contemplación, ya sin velo, de Dios”; una meta que, sin embargo, “no es tan sólo esperanza segura para el futuro, sino que se halla cumplida en Dios desde siempre, y prefigurada en cuanto a los hombres de la misma manera que Cristo se halla prefigurado en Adán” (Ibíd.).

Siguiendo esta lógica, podría decirse que, en su carácter sempiterno, fuera del tiempo y en todo tiempo, este supremo juicio o juicio definitivo, entendido como el acto consumatorio del plan divino, habría estado ya referido en el comienzo de los tiempos

²¹⁸ En varias ocasiones, el narrador testigo de *Matar a los viejos* nos pone al corriente de una abrupta interrupción de la cronicidad, a partir del momento en que el visitante entró a La Moneda y los diarios se secaron: “Pero si quiero que me entiendan un poco, no debo ir colocando los acontecimientos unos encima de otros, como si hubieran ido descendiendo sucesivamente y sin interrupción día a día, semana a semana, cuando todos sabemos y la tierra inmemorial que tapa nuestras caras y nuestras manos también lo saben, que hubo un tiempo, un gran tiempo, un malvado tiempo en que no ocurrió nada en la ciudad, aquí en la profunda hondonada donde hace siempre frío” (Droguett, 2001: 26).

humanos. Por supuesto, también habría estado referido en los principios de los tiempos chilenos y latinoamericanos, y podemos rastrearlo en las primeras páginas manchadas con sangre de nuestra historia que Droguett reelabora en sus novelas de la Conquista. Por lo demás, el propio escritor se encarga de aclararnos que el signo de esa sangre genésica de nuestra historia, la llegada del español y su asesinato fundante del nuevo mundo, puede leerse a la par de la destrucción dejada por las dictaduras latinoamericanas y el neocolonialismo estadounidense. Desde esta perspectiva, la muerte y la rapiña de la Conquista es interpretada figuralmente por Droguett como el anuncio del drama histórico que ha afectado a la mayoría de los países del continente en los tiempos contemporáneos.

En otras palabras, es igual, y además consecuente, señalar lo que dejaron a su paso por el mundo descubierto por Cristóbal Colón los conquistadores españoles que lo que han dejado estos tristes años los milicos en México, Venezuela, Brasil, Guatemala, Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay, Chile. Como usted ve, no he cambiado de tema, de ruta, de destino. (Droguett, 1996:18)

Para Droguett ambos momentos históricos, la Conquista y las dictaduras militares latinoamericanas, pese a encontrarse distanciados por cientos y cientos de páginas en los volúmenes de nuestra historia, se revelan interconectados como verdaderos *kairos*, instantes plenos de sentido, dotados de una importancia intemporal, en la medida en que prometen una futura aclaración/redención hacia la desembocadura de la historia. Por supuesto, ya hemos dicho que derrotas y sufrimientos, el dolor y la constante acumulación de dolor se presentan como dato fundamental de la historia chilena en la escritura de Droguett. Y, ciertamente, en su obra la historia chilena puede ser interpretada como “historia de malaventuranzas”, una sucesión escalonada de maldad, calamidades y sufrimientos sin cuento, una historia que, recogiendo una expresión judía, podemos leer como los dolores de parto del mesías. De esta manera, la conclusión de la obra droguettiana se nos revelaría como una consumación de la historia, esto en completa sintonía con el sentido cristiano-figural de la temporalidad el cual supone un plan divino del que participa la historia de los hombres, concebido como una serie de *kairoi* en relación a un final, un *pleroma* o totalidad consumada. Como afirma Frank Kermode:

La noción de cumplimiento es esencial; el kairos transforma el tiempo, convalida tipos y profecías del Antiguo Testamento, y establece concordancia entre principios y finales (Kermode, 1973: 47-48)

De ahí que aquel anónimo visitante que en *Matar a los viejos* irrumpe al palacio de la Moneda pueda ser visto como el redentor que viene a ejercer la suprema justicia y a vengar la sangre de la historia chilena. Por lo demás, en consonancia con el diálogo entablado con la apocalíptica cristiana, en la última novela de Droguett se percibe una urgencia profética, más precisamente, aquella urgencia característica de un tipo particular de profeta, aquel que, de acuerdo al historiador británico Norman Cohn, prefigurara el iraní Zoroastro y al que suele denominarse milenarista. Según Cohn, estos profetas se caracterizan por anunciar y promover una transformación radical e inminente de la existencia:

Los profetas que prometen una total transformación de la existencia, un total perfeccionamiento del mundo, a menudo obtienen su inspiración original no sólo del espectáculo del sufrimiento, sino de un tipo particular de sufrimiento: el que es causado por la destrucción de un antiguo modo de vida, con sus familiares certidumbres y salvaguardias. (Cohn, 1998: 42)

Comparar a Droguett con los profetas milenaristas no resulta demasiado descabellado si, adoptando el criterio de Cohn, sostenemos que es justamente en los momentos de peligro cuando las esperanzas escatológicas afloran con mayor fuerza. Similares esperanzas, generalmente asociadas a las ideas de renovación social, justicia y solicitud de venganza, las podemos ver nítidamente plasmadas en *Matar a los viejos*. Picaneado por el recuerdo de la atroz dictadura, Droguett se vio asaltado por la visión de unos días decisivos que “despertaron a la ciudad, despertaron los antiguos y vengadores sueños de santa y bendita violencia que estaban esperando desde un tiempo inmemorial, aquel tiempo de Jesús, el lanzador de bombas.” (Droguett, 2001: 290)

Precisamente, nos dirá Cohn, coyunturas signadas por una fuerte inquietud social, producto de la amenaza o la realidad de la opresión, habrían visto fructificar la apocalíptica

primitiva judía y cristiana, así como la escatología revolucionaria de los *prophetae* de la Baja Edad Media. Se trata de las fantasías mesiánicas que obsesionaron a los judíos bajo el dominio de los seléucidas y posteriormente durante la ocupación romana; aquella misma corriente que retomarán los primeros cristianos que, perseguidos por el imperio, afirmarán su fe en la inminencia de una época gloriosa que pondría fin a sus males y daría el merecido castigo a sus enemigos. Algo similar ocurrirá en torno al llamado milenarismo medieval. Ciertamente, entre aquellos cristianos que conformaban la masa de afligidos y marginados, los *pauperes*, la nueva pobreza anónima, desarraigada y mayoritariamente urbana del siglo XII europeo, el lenguaje apocalíptico tendrá siempre que ver con el manejo de una esperanza nueva. En particular, la promesa del Milenio, consignada en el *Libro de la Revelación* (20, 4-6), significó para el pueblo medieval la esperanza de una salvación colectiva, terrestre, inminente, total y milagrosa (Cohn, 1993: 15). Una esperanza que no quedaba proyectada en un futuro remoto e indefinido sino que llegó a tomar carne en una expectativa de cambio concreto, muchas veces, un cambio radical del orden establecido, y cuya posibilidad de ejecución descansó en la acción popular y colectiva encaminada a realizar el Reino de Dios en este mundo. Es de resaltar que los hombres que esperaban confiadamente el advenimiento del Reino Milenial lo esperaran para sí mismos. Serían ellos los elegidos, los santos de Dios, el pueblo santo protagonista del asombroso drama de los últimos días, aquellos que, en la visión de Juan de Patmos, “vivieron y reinaron con Cristo durante mil años”. Dice Cohn:

Al fin de este periodo —el Milenio en el sentido estricto del término— seguirá la resurrección universal de los muertos y el juicio final, cuando aquellos cuyos nombres no se encuentren escritos en el libro de la vida sean arrojados al lago de fuego y la nueva Jerusalén descienda del cielo para convertirse en eterna morada de los santos. (Cohn, 1993:24)

Si bien es cierto que el Apocalipsis y el Juicio Final se ubican en la postrimería del Reino, la imaginación medieval proyectaba un periodo de suprema justicia a partir del instante mismo de la irrupción mesiánica y la consiguiente instalación del Milenio. Asimismo, como señala Cohn, el inminente holocausto de los poderosos de la tierra, que suponía la extinción de toda tiranía que sojuzgara al pueblo santo, era considerado requisito

indispensable para la purificación del mundo y antesala al advenimiento del Reino. De la misma manera que tras el Apocalipsis debía sobrevenir el Paraíso, la catástrofe del intolerable viejo mundo quedaba equilibrada con la promesa de justicia o de redención del Milenio que empieza.

Como anticipo de un evento de suprema justicia equiparable al Milenio, *Matar a los viejos* se inaugura con la visión o sueño de un juicio imposible: el juicio y la sentencia para Augusto Pinochet. Volodia Teitelboim se refirió en una ocasión a esta novela de Droguett, destacando su carácter profético, a propósito del derecho que tenemos todos de soñar esta sanción inalcanzable, y de hecho inalcanzada:

Esa novela ya existe. La escribió Carlos Droguett. Se llama *Matar a los viejos*. En sus páginas está Pinochet encerrado en una jaula, a pata pelada, tomando su trago de sangre. Es una novela profética. (Teitelboim, 1999: 254)

Afirmaba Teitelboim que en *Matar a los viejos* estamos en presencia de una fantasía vengadora. Y, en efecto, se trata de una novela que, de modo premonitorio, anunciaba el ocaso ominoso del fallecido dictador. Lo cierto es que en *Matar a los viejos* este castigo individual se desarrolla en el contexto de la visión panorámica y totalizante de un juicio definitivo y universal. En este sentido, siguiendo a Auerbach y sus reflexiones en torno a *La Divina Comedia*, obra que, con toda razón, considera basada por completo en la perspectiva cristiana-figural, podría decirse que la suprema justicia o juicio definitivo de la historia chilena servirá a Droguett para dibujar a cada viejo basándose en “una acuñación consciente de la índole terrenal y del lugar especial que le corresponde en el plan divino” (Auerbach, 1996:184). Augusto Pinochet es quien, en las primeras páginas de *Matar a los viejos*, se nos aparece como el viejo por excelencia cuya condena, sin duda la más dantesca de la novela, lo ha reducido a la condición de una bestia de andrajoso uniforme que engulle trozos de carne sanguinolentos, al tiempo que mastica los trozos de su vida y de su historia, enjaulado en un sitio especialmente dispuesto para su exhibición en el zoológico del Parque Metropolitano de Santiago: “No recordaba muchas cosas —nos dice el narrador que lo observa atento tras los barrotes, lo mismo que el resto del público que asiste al zoológico—

y no le importaba, sólo sabía que estaba vivo, mucho más vivo y exacto que antes” (Droguett, 2001: 12). Y, ciertamente, en esta aseveración observamos que Droguett se hace eco de las palabras que Auerbach dedica a los personajes que pueblan la Comedia dantesca:

El juicio divino consiste, precisamente, en la perfecta actualización del carácter terreno en el lugar que definitivamente corresponde. (Auerbach, 1996: 184)

Al igual que ocurre con el universo visionario dantesco, al componer *Matar a los viejos* Droguett parece nutrirse de un deseo bifronte: deseo de visiones que producen escritura, deseo de escritura que produce visiones (Cuesta Abad, 2009: 262). No obstante, como hemos dicho, los propósitos de la escritura de Droguett lo aproximan más a los del antiguo apocalipsista. Para este último las visiones se lograban por la vía de la revelación: su saber descendía de una fuente sobrenatural que lo empleaba como canal para comunicar a los hombres un conocimiento salvador y, por ende, esperanzador. En particular, como apunta Cohn, este conocimiento era transmitido por el profeta milenarista a los más desfavorecidos y oprimidos; una vez asumida y resignificada la visión por el pueblo medieval, la esperanza apocalíptica se manifestaba en abierta oposición a las prácticas espirituales o políticas que defendían los poderosos de su tiempo. En este sentido, la visión del profeta milenarista adquiere una intencionalidad y su comunicación satisface una necesidad social concreta. Y es que, como destaca Cohn, los *pauperes* que marchaban en pos del Milenio se consideraban a sí mismos como los autores de la prodigiosa consumación hacia la que se encaminaban todas las cosas desde el principio del tiempo (Cohn, 1993: 70). De forma análoga, nos parece que la visión del fin que nos entrega Droguett no se limita a ser un mero consuelo para los tiempos difíciles; ella está también marcadamente orientada a motivar una agencia histórica concreta, la cual siempre debe ejercerse en tiempo presente.

Como se lee en la novela, Pinochet es tan sólo el primer condenado. El desmesurado catastro propiciado por el anónimo visitante de la Moneda, en el que se cuentan

torturadores²¹⁹, militares y ex presidentes, no acabará hasta haber exterminado por completo a los viejos. Llegado este momento, los jóvenes podrán advertir, no sin perplejidad, que “ya no hay pobres [...] no hay pobres porque ya no hay viejos.” (Droguett, 2001: 442). Naturalmente, piensan, ha debido ocurrir así: “¿No era, pues, para eso que llegó él a La Moneda, para matar al mismo tiempo a los viejos y a los pobres?” (Ibid.:233). No obstante, pese a que la suprema justicia ha sido ejecutada, quedando la historia así

²¹⁹ La figura de Cárdenas, el torturador, resulta altamente interesante en *Matar a los viejos*. Interesante es, asimismo, su condena. Como dice Auerbach (2011: 184) a propósito de los condenados del infierno dantesco: “la existencia terrena se conserva siempre, pues sirve de fundamento al juicio divino y a la situación eterna en que el alma se encuentra [...]”. En este sentido, no es de extrañar que en la novela de Droguett la condena de Cárdenas sea la tortura. Pero no cualquier tortura. Para un viejo la tortura más implacable no podría ser otra que recordar. En efecto, desde la experiencia de su condena que, como diría Auerbach, constituye ‘el último acto perenne de su drama terreno’, se nos revela la historia de este personaje como una carrera en ascenso de soplón a torturador, del año 1947 hasta el año 1973. A la larga su verdugo resulta ser un hombre nada de viejo, “se diría que demasiado joven”, que se esmera en mudar sus ropas viejas por un traje de frac que meticulosamente va sacando de una maleta. El mismo verdugo se hará cargo de hacer cumplir la condena que pesa sobre Briseño, el amigo de Cárdenas. A través del interrogatorio al que es sometido, Briseño nos es descrito como un antiguo militante socialista, periodista de profesión, quien desde muy joven deseaba ser escritor. El verdugo lo fulminará con un balazo, no obstante, este último soplo se prolongará en el recuerdo envolvente de su pasado. Entonces veremos persistir la vida del viejo, justamente, desplegándose en una larga confesión, mediante la cual se nos detalla la trayectoria de su vida como una progresiva degradación; de ser un joven de la década de 1930, admirador de los poetas Federico García Lorca y Héctor Barreto, un joven “que vibraba frenético con la revolución social” (Droguett, 2001: 240), Briseño acabará, a instancias de Cárdenas, desempeñándose como torturador y asesino. Precisamente, el recuerdo recurrente de las muertes de Barreto y García Lorca nos situará en repetidas ocasiones en el ya comentado panteón generacional del 38’:

[...] y empezó a hablar de Barreto y de García Lorca, de ambos al mismo tiempo, y declaró que habían sido amigos y hermanos, aunque jamás se conocieron, porque la muerte trágica y la sangre los iba uniendo, emparejando y familiándolos, esa misma noche [...] estuvo desvelado en su cama, con poca ropa para resfriarse, craneando de qué manera insólita Héctor Barreto podría haber llegado a ser amigo y compadre de García Lorca, a quien no conocía y que debía morir, por lo menos, el mismo año que él, el 36, Federico en julio, Barreto en agosto, gritándole éste a aquél para que lo esperara y se fueran caminando juntos. (Droguett, 2001: 240)

En *Matar a los viejos* ambos poetas asesinados en plena juventud aparecen ligados figuralmente en una misma genealogía de la sangre. Por lo demás, advertimos que ambos forman parte del mismo panteón generacional al que se integraba el poeta Jaime Rayo y los jóvenes asesinados en el Seguro Obrero en *60 muertos en la escalera*. Tomando las palabras de Miguel Serrano (1979), podríamos afirmar que los asesinatos de Barreto y García Lorca en 1936, al igual que en el suicidio de Rayo 1942, contribuyeron a proyectar en el tiempo ‘la cadena de una generación desesperada’. A esta generación de jóvenes perteneció Briseño quien durante la década de 1930 tuvo la intención de convertirse en escritor y que, en más de una ocasión, deseó morir como murieron “los locos trágicos de la poesía” a quienes envidiaba. Se trata del mismo Briseño que de viejo “empezaba a mirar con rencor en el recuerdo a García Lorca y a Barreto, le parecía que se habían hecho matar como unos badulaques ellos mismos, provocándose con escándalo una luctuosa y aparatosa muerte [...]” (2001: 262). Particularmente, Briseño comenzaría a repudiar la fuerza testimonial de esas muertes juveniles que, como el testimonio que el crucificado brindó ante la historia, eran capaces de “[...] hacer saltar la tranquilidad dormida del mundo, matar para siempre el comedor y el dormitorio de las familias, la siesta vaporosa de las sociedades y condenar y zarpar, entusiasmados y minuciosos la conformidad de los tristes y de los pobres que se acumula sumisamente, fervorosamente, en la sacristía de las parroquias o en la sacristía de las penitenciarías [...]” (2001: 262).

consumada, en *Matar a los viejos* veremos persistir el suspenso. Sorprendentemente, el exterminio total de los viejos no supone el fin de la historia chilena en la novelística de Droguett.

Lo anterior no resulta casual. Claramente, el escritor no se limita a presentarnos la tranquilizadora panorámica final de una historia chilena, por fin, resuelta. Y esto porque, en última instancia, su propósito va mucho más allá que el componer una simple fantasía vengadora situando a cada cual en su lugar definitivo y más adecuado en el ámbito de aquel intransitivo más allá de la historia. Prueba de ello es que, aún cuando la ciudad ha sido arrasada por las llamas, en momentos en que los viejos han sido exterminados y, por ende, se ha aniquilado la pobreza y la injusticia del mundo, Droguett nos revelará la presencia de ciertos personajes que se han levantado de la tumba y se obstinan en seguir vagando por las calles de Santiago. El presidente Allende y el general René Schneider²²⁰ son algunos de estos personajes que “fueron asesinados, clavados, baleados hasta reventar sólo para eso, para estar más vivos, permanentemente vivos [...] la muerte los hizo inmortales” (Droguett, 2001: 279). Justamente, estos personajes no pueden morir pues permanecen amarrados a la memoria viva de los jóvenes, de forma que el recuerdo de sus sacrificios se convierte en punto de partida para la acción:

Por eso tenían que morir él, el general, él, Allende, sacrificados, negados, despedazados, como todo fundador y todo precursor. La sangre es siempre un punto de partida, el mejor de todos, el más profundo, el más temido, el más formidable, y el más indeleble. (Droguett, 2001:305)

Efectivamente, la sangre es punto de partida, como lo es también la muerte. De igual forma, en *Matar a los viejos* la muerte no acaba, verdaderamente, nada. Toda esa larga historia de sangre que, al comparecer ante el juicio supremo, vuelve a cobrar actualidad no muere con los viejos. Ni siquiera los viejos terminan entonces de morir. Que no nos quede la menor duda: los viejos resucitarán: “¡Pinochet volverá!”—vociferaba,

²²⁰ Comandante en jefe del ejército chileno muerto tras un atentado criminal ocurrido en 1970 y a quien su sucesor, el general Carlos Prats, asesinado también en septiembre de 1974, describiría como un héroe de la paz y un mártir de la democracia.

según nos cuenta Gabriel Salazar, un obrero tan agudo como borrachín que, por cierto, no deja de recordar a Ramón Neira. Esto ocurría en medio de un acto conmemorativo por los 90 años de la matanza de la escuela Santa María de Iquique, justamente, en momentos en que el grupo Quilapayún interpretaba su famosa Cantata. Sobre aquel obrero y su grito nos comenta el historiador:

Era una voz aislada —aunque tenía un grupo que la secundaba como un ‘coro’— pero que, sin lugar a dudas, interponía otra forma legítima de recordar: teniendo a la vista el presente y mirando el futuro. (Salazar, 1998: 298)

De forma análoga, los jóvenes de Droguett están llamados a liberar el recuerdo de su encierro intransitivo en el pasado; ante todo, deberán sustraerlo de la efeméride y del ritual estéril para así transformarlo en una poderosa arma para intervenir la realidad. En este sentido, la memoria viva de los jóvenes supone la posibilidad de ejercer una justicia verdaderamente histórica que se contrapone a aquella suprema justicia propugnada por el anónimo visitante entronizado en la Moneda. Lo cierto es que, a fin de cuentas, este personaje innominado resulta ser abrumadoramente incidental en la novela de Droguett. Nosotros lo asociamos con la figura del ‘Kyrios Christos’ (el Señor), título cultural que, según nos dice el filósofo Ernst Bloch²²¹ es “semejante al emperador y adorado en el culto divino”. De acuerdo con Bloch, tal era el título que antiguamente designaba al dios de los señores del mundo, aquellos que pudieron concebir un trono celeste pues lo edificaron mucho antes sobre la tierra. Así también, el misterioso vengador viene a sentarse en el trono de los presidentes de Chile desde donde implacable e indefectiblemente determinará la matanza de todos los viejos.

A fin de cuentas, resulta claro que si lo que se pretende es eliminar al viejo que nuestra sociedad nos impone toda aquella fantasía vengadora de la historia teológica resulta

²²¹ Recogemos aquí algunas ideas que vierte Bloch en su obra *El ateísmo en el cristianismo*. En este libro el filósofo emprende una particular exégesis bíblica en busca de lo que denomina el excedente cultural utópico de la religión. A su juicio, existiría una permanente corrección atea dentro de la misma tradición religiosa judeocristiana; un hilo rojo subversivo que debemos desenredar para descubrir una paradójica herejía bíblica subterránea. A esta Biblia soterrada, Bloch la denominará la Biblia del éxodo. Tema utópico por excelencia, el éxodo blochiano implicará la rebelde salida del hombre a lo desconocido, del mismo modo en que el pueblo de Israel se atrevió a liberarse del faraón y se lanzó al desierto.

ser tan inútil como el juicio estatal. Como ha señalado Gabriel Salazar, el juicio estatal juzga criminales y en Chile ya se han juzgado y se siguen juzgando un puñado de militares y civiles por los crímenes que perpetraron en contra de la humanidad. Pero es claro que esto no es central ni es suficiente. Ante todo, resulta fundamental juzgar las fuerzas fácticas responsables de haber impuesto (y también administrado)²²² un ordenamiento social que, entre otras tantas injusticias, ha amparado sistemáticamente la acción fratricida de ‘los viejos’. En otras palabras, no bastará con juzgar al criminal —el dictador, el torturador, el cómplice, el encubridor— si no se juzga y condena su obra, el sistema que se forjó y que se ha mantenido en pie a partir de sus crímenes. En última instancia, como dirá Salazar, cabe al Tribunal de la Historia juzgar y condenar las fuerzas fácticas que han gobernado a golpes la historia de Chile. “Y el Tribunal de la Historia sólo puede estar compuesto, en extensión y jurisdicción, por la ciudadanía soberana. Y por nadie más.” (Vásquez : 2010, 21). En otro lugar agregará Salazar:

El Tribunal de la Historia se nutre, en primer lugar, de la auténtica memoria social y de la legítima rebelión cívica. Y se nutre, en segundo lugar, de la cultura solidaria e igualitaria engendrada en el propio vientre del movimiento cívico de rebelión. (Salazar, 2009: 287)

De acuerdo con el historiador, la guerra de las memorias constituye el primer trámite judicial del Tribunal de la Historia. Y en este combate la ciudadanía cuenta con una ventaja estratégica que es, justamente, su memoria viva. Ciertamente es que la memoria social, como memoria del pasado, puede recibir los espionajes propinados por la memoria oficial, esa ‘función perversa’ tendente a borrar los pecados originales del sistema dictatorialmente impuesto. Sin embargo, la memoria social, como ya se ha dicho, es también memoria del presente y, en tanto tal, es memoria dinámica que no deja de almacenar la indignación y el sufrimiento reinantes. Y es que, como sostiene Salazar, no se puede soslayar la presencia diaria del pasado:

²²² El gobierno de Pinochet—nos dice Salazar (2009: 282)— “completó con éxito una de las maniobras más azarosas para un régimen de facto: lograr que una generación completa de políticos civiles aceptara administrar su obra con ejemplar dedicación y eficiencia. ‘Como si’ esa obra fuera democrática. ‘Como si’ el orden social construido dictatorialmente fuera legítimo y contara con la total adhesión de la ciudadanía. ‘Como si’ la memoria ciudadana hubiera ido a la par con la memoria rígida articulada en la Constitución (dictatorial) del 80. ‘Como si’ esa generación de políticos hubiera, deliberando con la ciudadanía, firmado el ‘pacto social’ que regiría el país en el siglo XXI”

Se puede intentar borrar el pasado, pero no se pueden borrar las penurias y angustias del presente [...] La memoria del pasado 'puede' debilitarse o apaciguarse. Pero la memoria del presente revive con la penuria de cada día y los hechos solapados de la violencia sistémica (Salazar, 2009: 284)

Asimismo, agregará el historiador, la justicia ciudadana se inicia cuando ambas dimensiones de la memoria social, memoria del pasado y memoria del presente, se articulan y sostienen mutuamente, produciendo así una memoria para la acción. En una línea similar, advertimos que en la literatura de Carlos Droguett es el presente lo que está en juego en cada recuerdo recuperado, más precisamente, la transformación urgente del presente en la acción creadora de futuro. De ahí que en su última novela el escritor no se complazca en presentarnos una imagen acabada de la historia chilena en un futuro teórico-teleológico entendido como consumación definitiva, como clausura supuesta en el supremo juicio decretado por aquel señor omnipotente que ha irrumpido en la Moneda.

No resulta casual, entonces, que en *Matar a los viejos* el escritor reduzca al mínimo el protagonismo del inimaginable 'Kyrios Christos'. Antes bien, los jóvenes se sentirán atraídos por un nuevo personaje, por demás excepcional: el querido Pablo, un hombre que no puede morir, que murió tres veces y tres veces resucitó cada vez más imposibilitado, cada vez más marcado, primero mutilado, después ciego, finalmente cojo. Sin lugar a dudas, Pablo se hace heredero del pasado sangriento y de los vencidos de nuestra historia. Pero además nos viene a recordar, con la evidencia de su vida que no puede morir, que ni el hombre ni su pasado están acabados, afirmando, de este modo, la incompletitud de la aspiración humana. Así nos lo dice el querido Pablo:

Por eso estoy aquí [...] por eso me vine a sonreírles a ustedes bajo la lluvia, para que no se olviden primero de mi sonrisa, después de sus sufrimientos (Droguett, 2001:140)

Y también:

[...] los jóvenes, tenían que ver esto, adivinar mis pensamientos y mis deseos y [...] especialmente mis sucesivas mutilaciones, ahora se las he entregado a ellos como si se tratara de consignas, de programas, de proyectos [...] (Ibid.:146)

El querido Pablo se dedica a recorrer las calles del Santiago de *Matar a los viejos* provisto siempre de sus cicatrices que recuerdan los dolores del pasado. Pero, al mismo tiempo, sus cicatrices, como condecoraciones abiertas al presente, hacen posible que las alternativas del pasado no se esfumen en lo que fue. De ahí que sostengamos que, aun en el escenario apocalíptico de la última novela de Droguett, Pablo trae consigo el recuerdo del pasado incorporado al presente sin dejar nunca de observar el futuro; por eso lleva puesta su sonrisa que reconforta y da esperanza a los jóvenes que se reúnen a su alrededor. Por supuesto, como señala Mauricio Ostria, con su sonrisa Pablo “causaba la felicidad o al menos el alivio a los pobres que acudían a él como antiguamente a Jesús” (1995: 63). Si bien se trata aquí del Jesús histórico y concreto, también joven, también sufriente. Es por eso que, en un claro contraste con el desconocido vengador de La Moneda, Pablo se presentará a sí mismo como pregunta abierta para una historia todavía no resuelta. Tal como se lo dice a su esposa Cora en la novela de Droguett:

La revolución, pequeña Cora, ¿no es una pregunta? ¿Sócrates no era una pregunta? ¿Jesús no era una pregunta? Si hubiera sido una respuesta, aquí no habría habido primero crímenes e injusticias y después fusilamientos, ahorcamientos e incendios. Y tú, Pablo, ¿qué eres tú, una pregunta, una respuesta? ¿Tú qué crees?, dijo él (Droguett, 2001:317)

A nuestro juicio, la presencia del querido Pablo en *Matar a los viejos* revela la voluntad del escritor de fijar un cierre narrativo para su proyecto literario —y, al mismo tiempo, una conclusión de la historia chilena— que asegurara una perspectiva abierta a lo incumplido. Significativamente, al escoger este camino Droguett pareciera depositar toda su confianza, como también hiciera Ernst Bloch, “en el éxodo y en el hecho de que en lo humano la última palabra no ha sido aún pronunciada por aquel que viene para vengar la sangre y detenerla; concretamente por el hijo del hombre y no por el gran señor” (cit. Borguello, 1979: 65). En efecto, la figura de Pablo se corresponde con la imagen esencialmente incompleta y utópica del “hijo del hombre” que nos describe Bloch. A juicio

del filósofo, ella viene a indicar el sentido de un constante éxodo que no es otra cosa que un precipitarse a lo nuevo, a lo todavía por revelar: el rostro más exacto del hombre que está oculto en el hombre mismo²²³.

Situados, por fin, desde el *pleroma* de la novelística droguettiana, arribados a la consumación de la historia nacional que supone también *Matar a los viejos*, esa plenitud de sentido con que vemos iluminada una obra completa desde su final, estamos en condiciones de afirmar que toda aquella narrativa que recogía sacrificios y víctimas propiciatorias no apuntaba necesariamente a una aclaración escatológica del plan divino en manos del anónimo vengador que ajusticia a los viejos. Muy por el contrario, al concluir su obra, vemos que Droguett apuesta por un fin infinito en donde es el hombre quien tendrá siempre la última palabra. De ahí que el escritor le reste importancia al ser omnipotente que se ha entronizado en La Moneda, aquel inimaginable Señor de la Parusía que es todo respuesta y cumplimiento. Frente a él, y aun pese a él, Pablo nos enrostrará una vez más la incógnita. Lo hará sencillamente muriéndose otra vez, pero esta vez sin regresar de la tumba o, mejor dicho, postergando indefinidamente su regreso. De esta forma, las últimas líneas de la novela nos muestran a Cora, la mujer de Pablo, junto con el hijo de ambos esperando, sonriente, una próxima resurrección en el cementerio.

[...] por eso estoy aquí esperándolo, no tengo para qué llorar, verás que será exactamente como yo lo espero [...] (Droguett, 2001: 447)

Sostenía Droguett que su literatura pretendía ser el reflejo de nuestra realidad oculta y más exacta: reflejo de lo que vivimos, de lo que no alcanzamos a vivir y de lo que probablemente vivamos cuando logremos formar nuestra propia vida. Precisamente, nuestra realidad histórica y social más exacta (y, por ende, necesariamente incompleta) nos parece semejante a aquel rostro que Pablo se complace en mostrar a los jóvenes: un rostro al que no cabe tan sólo recordar sino que también hay que enfrentar. Para semblantarlo adecuadamente resulta preciso ensanchar la mirada. No pasar por alto las cicatrices que lo surcan y, al mismo tiempo, no perder de vista la sonrisa. O, como diría Salazar (1998: 294),

²²³ El éxodo se afirma como el camino del hombre hacia lo desconocido en el propio hombre: el *homo absconditus*, dirá Bloch, rostro escondido del hombre que es la esperanza del hombre.

a partir de la memoria de los hechos del pasado que duele avanzar hacia los procesos del presente y el futuro que alivian. Vale decir, la memoria del pasado convertida en memoria para la acción. Por supuesto, todavía está pendiente la tarea de *producir* 'nuestra realidad más exacta'. Aunque muy propicios son los tiempos para instituir el Tribunal de la Historia donde, sin duda alguna, la literatura de Droguett podrá rendir un valioso testimonio.

CONCLUSIONES

En este estudio hemos presentado una imagen panorámica de la literatura, la historia y la realidad chilena construida a partir del examen de algunas ficciones que han intentado representar la realidad y la historia de nuestro país. Con este propósito nos hemos apropiado del modelo propuesto por Erich Auerbach en *Mimesis*. Consecuentemente, hemos declinado proporcionar algo así como una definición algebraica de la realidad — como algo inamovible e inmodificable, dado de una vez para siempre— y antes bien hemos deseado describirla como naturaleza humana modulada históricamente, aquella que ha sido y seguirá siendo producida por la acción de hombres y mujeres a través del tiempo y que hemos de percibir, por lo tanto, como una multiplicidad en un constante devenir. En cuanto a nuestra concepción de la historia, suscribimos también la doctrina historicista a la que se aferrara Auerbach, es decir, aquella visión de mundo o corriente espiritual que percibe la realidad en correspondencia con la historia y que, a su vez, nos dice que la historia debe ser entendida como una creación de los seres humanos que actúan en el tiempo. En otras palabras, entendemos que la realidad es una creación humana y una construcción histórica y que, por tanto, es susceptible de ser modificada.

No debiese parecer casual, entonces, que a lo largo de esta investigación los términos realidad e historia hayan sido empleados indistintamente para designar al mundo de la experiencia humana. Un mundo en continua fuga y metamorfosis, el único mundo que podemos y debemos conocer con certeza pues, como dijera Vico, solo nos es dado conocer aquello que hemos hecho nosotros mismos. Apenas nos disponemos a aceptar que tanto la realidad como la historia son una obra nuestra, se ilumina su carácter esencialmente controversial y problemático, razón por la cual jamás dejan de demandar nuestra atención. Se trata, por lo demás, de una obra irrecusablemente abierta: jamás dejamos de producirla. Por ende, su conocimiento es una meta que constantemente hemos de estar persiguiendo. De ahí la importancia de seguirle la pista a aquellos constructos mediante los cuales históricamente nos hemos figurado nuestra experiencia en el mundo. Por supuesto, la realidad también tiene su historia. Pero la historia de la realidad no puede ser sino la historia de sus variadas representaciones, es decir, de la actividad propiamente humana,

plural y constructiva de producirla. A esta actividad de producir consideraciones realistas sobre la experiencia humana, llámese historia o realidad, la hemos denominado realismo.

Más allá de ser un término destinado a rotular determinados textos en virtud de su eventual capacidad de imitar o reflejar realidades particulares, Auerbach nos había enseñado que el realismo debía ser entendido, ante todo, como una postura o visión de mundo que ha acompañado el desenvolvimiento práctico de la vida humana. De ello se desprende que, en la concepción de este crítico alemán, realismo e historicismo pueden ser tomados como conceptos recíprocos, por cuanto el realismo aparece ligado a la aceptación tanto de la variedad de la vida humana como del devenir de la existencia de las sociedades en el ámbito incierto de lo históricamente mudable. De ahí que en *Mimesis* nos muestre no solo el devenir de las representaciones, sino que, fundamentalmente, el devenir de la realidad tal como ha sido presentada a través de diversos textos y cómo esta ha ido variando a lo largo de la historia occidental. No olvidemos que Auerbach construyó su historia desde la teoría de la coherencia histórica de Vico, según la cual cada época compartía rasgos lingüísticos, metafísicos, lógicos particulares. Es por eso que en cada época predominaría una determinada figuración de la realidad en conformidad con los valores y presupuestos contextuales (estéticos, políticos, económicos, sociales y culturales). Pero, asimismo, al estar fundada en la creencia de una existencia en el devenir, una postura verdaderamente realista respecto a la realidad debiese incluir necesariamente la aceptación de la posibilidad de subvertir los condicionamientos y limitaciones pasadas mediante formulaciones que instituyan lo nuevo o lo hasta ahora no dado. A nivel de la representación, esto implica la apertura hacia la renovación constante de las formas en que se plasma textualmente la realidad, así como las posturas o actitudes que los escritores asumen frente a ella.

Justamente, la experiencia histórica del tiempo y la aceptación del devenir humano, que constituyen la condición de posibilidad del realismo, serían también el signo del previsible fracaso de todas sus encarnaciones o propuestas formales particulares. Es precisamente lo que nos sugiere White con su noción de realismo figural mediante la cual nos explicaba el modo en que Auerbach encadenaba los eslabones que componen la trama de su historia del realismo literario occidental. Gracias al hilo conductor de la figura cada

obra literaria era concebida como un hecho histórico y se presentaba como una sinécdoque de la experiencia que los autores han tenido de su contexto sociohistórico y cultural. Al mismo tiempo, cada obra se vinculaba figuralmente con otras escrituras anteriores y posteriores, conformando así una tradición de representaciones trabajando “en pos del diseño de formas de capturar en expresiones escritas las múltiples y cambiantes características de una realidad social y más genéricamente humana –y el continuo fracaso en la consumación final de ese proyecto” (White, 2010: nota 24, 43-44).

Visto desde la perspectiva del realismo figural, el fracaso sistemático de las representaciones realistas puede considerarse necesario y hasta virtuoso. Bien puede afirmarse que la historia del realismo se configura como un proceso agonal entablado entre las formas que asume la representación respecto a su contraparte, la realidad que buscan capturar. Agonal pues deriva de la tensa y conflictiva relación del hombre con el mundo y, en particular, de aquella escisión cada vez más agudizada del hombre con respecto al mundo de las cosas que el propio hombre produce. Y agonal, también, pues supone una agonía, es decir, una lucha que antecede a una derrota ineluctable. La propia realidad pareciera ofrecernos el espectáculo de un mundo fustigado y recompensado por el devenir, un mundo que se muestra incapaz de sustraerse al imperio destructor del tiempo, aquella figura esencialmente ambigua que, como el Cronos griego, engendra todas las formas vivientes para luego destruirlas y en seguida engendrar otras nuevas. En armonía con esto, el realismo figural sugiere que en la actividad de producir sus representaciones los escritores pueden enfrentarse valerosamente a esta fatalidad, hacer del fracaso una fuerza vigorizante. Así, cada nueva tentativa procederá de una anterior tentativa frustrada, por donde se colige que el fracaso no constituye nunca un final de ruta sino que debe ser entendido como la fuerza motivadora de nuevos comienzos. De este modo, el proyecto del realismo literario occidental, cuya meta es alcanzar la “consumación” de su “promesa singular” de representar la realidad realísticamente, meta que, como ha indicado White, es compartida tanto por las escrituras históricas como por la tradición literaria realista occidental, debe también estar constantemente sometido a reformulaciones, demoliciones y recreaciones. Debe, en suma, someterse a un constante hacerse y deshacerse pues la actividad misma de generar representaciones realistas solo puede desarrollarse desde el

punto de vista de la experiencia humana y bajo los límites y permisos que esta involucra. Los límites son justamente el carácter contingente y aproximativo, provisorio y revocable de cada tentativa de representar lo real. Los permisos tienen relación con la pluralidad de las formas en que la realidad humana puede ser representada y, en virtud de ello, con la generación de una conciencia del relativo inacabamiento en la producción de realidad que se filtra a partir de los límites que nuestra propia comprensión impone.

A partir de esta formulación desprendíamos la idea del realismo como empresa de apoderamiento simbólico y discursivo de lo real. Una empresa que no evaluamos bajo una lógica progresista, como el logro creciente de una mayor fidelidad de la expresión, sino que describe el trayecto de una promesa constantemente incumplida y constantemente renovada y renovable. Tal sería la trama o argumento secreto de *Mimesis*, aquel que Auerbach nos fue revelando a través del análisis de las diversas formas de realismo que se habían ensayado desde la antigüedad hasta el punto donde fraguó su investigación. El mismo argumento que White desenredara y que nosotros hemos retomado y desviado para emprender el trazado de una imagen histórica del realismo novelesco nacional a partir del estudio detallado de las obras de Alberto Blest Gana y Carlos Droguett. No vacilamos en señalar a estos escritores como los constructores de los dos grandes programas realistas históricos nacionales. Se trata, como hemos visto, de autores que erigieron dos edificios realistas radicalmente distintos en apariencia, no obstante, dentro del panorama histórico de la literatura chilena, sus nombres aparecen asociados a una misión y un riesgo común: la construcción programática de ciclos novelescos que declaradamente tenían como finalidad representar la realidad y la historia chilena de manera realista.

Justamente, como una herramienta para medir las variaciones entre ambas formas de realismo en la novela chilena, y también para profundizar en sus concepciones históricas y literarias subyacentes, tomamos el modelo de Auerbach y su interpretación histórica de los cambios en los presupuestos formales y epistemológicos del realismo literario de los siglos XIX y XX. Sin embargo, parecía claro que la simple adscripción de Blest Gana y Droguett dentro del gran panorama del desarrollo del realismo occidental no pasaría de ser un ejercicio ocioso si solo la justificáramos en virtud del indudable influjo que las obras de

estos escritores recibieron de las formas del realismo europeo que protagonizan los dos últimos episodios de *Mimesis* —realista decimonónico, en el caso de Blest Gana; y modernista del siglo pasado, en el caso de Droguett. De más está decir que no ha sido nuestro propósito construir algo así como un apéndice de *Mimesis*, laxamente conectado con esta historia (que se postula como occidental y, presumiblemente, global), forzando una adecuación mecánica de las formas y concepciones que asume la novela realista nacional a las de sus homólogas europeas. Claramente, resultaba necesario poner en relieve los procesos de recepción creativa que se derivan de estos influjos, particularmente, aquellos que tienen que ver con las nociones de realidad y de historia que subyacen a las opciones narrativas tomadas por nuestros autores, y cómo aquellos préstamos culturales se ven reacentuados en virtud de las problemáticas ofrecidas por el medio nacional.

A lo largo de esta investigación hemos tenido ocasión de mostrar cómo el arribo de los procedimientos narrativos surgidos en Europa y su elaboración a manos de ambos autores ha coincidido con la toma de conciencia de problemáticas estrictamente nacionales. Es lo que sucede con Alberto Blest Gana y su apropiación de los modelos literarios europeos en función de la fundación de una novela que procuró presentarse como auténticamente chilena. Tal como se desprende de su poética de 1861, para el primer novelista de Chile la creación de una literatura que fuese representativa de nuestra realidad sociohistórica debía servir a la tarea de fundar la nueva nación, o más precisamente a la tarea de edificar una determinada imagen del país mediante la proyección de un imaginario histórico nacional entre los lectores. En virtud de esta reacentuación, la consumación literaria de una imagen realista de la nación o bien, para decirlo en términos de Blest Gana, la plasmación de la perfecta pintura de la sociedad chilena, acompañó al discurso nacional oficial decimonónico (modernizador, uniformador, conciliador y homogeneizante), y estuvo estrechamente ligada a la agenda política y cultural de la clase dirigente chilena. De ahí que *Martín Rivas*, su novela más conocida, pueda en efecto ser leída como un instrumento de legitimación del orden sociopolítico surgido en la década de 1860 a raíz de la fusión liberal-conservadora, la coalición de fuerzas políticas representativa de la elite económica e intelectual que, con algunos bemoles, gobernó los destinos del país hasta 1938.

Sin embargo, no sería correcto afirmar que la novelística blestganiana se dedicó a elaborar acríticamente la historia y la realidad chilena en favor de una intencionalidad política-propagandística manifiesta. En rigor, la novela realista de Blest Gana, lo mismo que la historiografía nacional decimonónica, adhirió a las concepciones generales que, en consonancia con el paradigma del liberalismo europeo, suscribieron las elites políticas e intelectuales que participaron activamente en la configuración práctica (y la justificación discursiva) de las nuevas naciones latinoamericanas. No obstante, en virtud de esta misma filiación, las novelas de Blest Gana no dejaron de exhibir las contradicciones, propias de la modernidad latinoamericana y particularmente chilena, entre un imaginario nacional hegemónico y la vida concreta que supuestamente debía hacerle juego. Más precisamente, las contradicciones y discontinuidades entre la vida material de estas sociedades y el ideal de un Estado-nación homogéneo —y, por ende, excluyente en términos culturales, sociales, políticos e ideológicos—, cuya representación debía poder encajar dentro del modelo civilizatorio moderno occidental. Sin duda que el programa blestganiano comulgó con una visión lineal y teleológica de la historia e intencionó expresamente la representación de la realidad sociohistórica chilena en favor de la construcción de una conciencia nacional uniforme, concebida en términos de una culminación del proceso de maduración histórica y cultural de la nación. Pese a ello, como tuvimos ocasión de mostrar, sus obras no dejaron de evidenciar las grietas que tarde o temprano habrían de resquebrajar el trabajoso edificio erigido por las elites chilenas decimonónicas.

Justamente, la inadecuación última entre la vida concreta de la sociedad chilena y aquel imaginario histórico funcional a un orden nacional anhelado por la clase dirigente resulta más evidente en aquellas obras donde Blest Gana se valió de tramas que implican convenciones altamente idealizantes para modelar la realidad. Ya sea a través del romance (*Martín Rivas*) o bien a través de la epopeya y la apelación nacionalista a la conmemoración del origen de nuestra historia republicana (*Durante la Reconquista*), la novelística blestganiana proyectó una imagen de lo nacional que mostraba el camino hacia una armonía político-social con objeto de promover y conservar una conciencia patriótica unitaria. Sin embargo, al contrastar dichas figuraciones de la realidad y la historia chilena

con otras de las obras incluidas en el ciclo novelístico del escritor (*Mariluán, El ideal de un calavera* y *El loco Estero*) resulta posible advertir cierta conciencia crítica que no omite la existencia de las fuerzas centrífugas que en la práctica atentaban contra el orden nacional construido y defendido por la clase dirigente. Tal conciencia se verifica reparando en ciertas voces disruptivas —sociales, políticas y étnicas— que al ser incorporadas al mundo novelesco desmienten y relativizan el modelo de realidad chilena que exigía el ideario nacionalista elitista. Inclusive, como tuvimos ocasión de mostrar al analizar *El loco Estero*, una de sus últimas obras, Blest Gana llegará a ofrecernos una visión grotesca de la realidad que claramente deforma y degrada el relato hegemónico de la nación firmemente encaminada hacia el progreso.

Como se desprende del análisis de sus memorias de la niñez, Blest Gana acabó cerrando su ciclo novelístico sin hacer demasiadas concesiones a aquella finalidad edificante que él mismo prescribiera para la novela realista, la misma que hiciera de la ficción literaria un discurso coadyuvante de la historia oficial, es decir, de aquella interpretación de la realidad que se erige como un recurso sostenedor de ciertas ideas patrias, precisamente las que suscriben los promotores de los hechos que esta historia consagra, permitiendo con ello la mantención de la idea de nación imperante. Esto explica que los osados cuadros costumbristas que nos presenta *El loco Estero*, nacidos directamente de la memoria del veterano escritor, dejen al descubierto el profundo desgarramiento interno de la sociedad chilena, una sociedad donde las promesas del progreso se habían hecho menos visibles que sus postergaciones e incertidumbres. Por lo demás, a nuestro juicio, el contenido transgresor de esta última novela de Blest Gana se halla estrechamente ligado a una particularidad de orden formal. Y es que al adoptar la forma del género memorialístico el escritor elude la autoridad del discurso histórico optando esta vez por una nueva forma de validar su relato como un saber históricamente relevante. Es decir, otra forma legítima de recordar y decir la realidad. A nuestro entender, ello viene a señalar el agotamiento de un tipo de realismo, el de la novela realista decimonónica, costumbrista e histórica, que se caracterizaba por emular la forma narrativa de la historia, concebida, de modo incuestionable, como discurso portador de la realidad. Vale la pena destacar este postrero gesto transgresor de Blest Gana. Lo cierto es que hemos querido ver en *El loco*

Estero, texto sin duda inusual para el diplomático proceder del escritor, algo más que una tibia rebelión hecha con el permiso de la vejez. Creemos que en esta despedida de Blest Gana es posible percibir una suerte de anuncio del realismo de nuevo cuño que posteriormente tomaría cuerpo en la obra de Carlos Droguett.

En efecto, el realismo droguettiano se erige a partir del ambicioso programa que el escritor presentara en 1940. Como vimos, el diagnóstico que Droguett formulara entonces acerca de los escritores y las escrituras nacionales, literarias e historiográficas, era lapidario: ni la literatura ni la historia estaban cumpliendo su tarea puesto que no se habían hecho cargo de recoger la realidad chilena; antes bien habían estado viviendo por años de espaldas a la realidad, no solo a la realidad histórica sino que también, y fundamentalmente, a la realidad no escrita. Los últimos hombres verdaderos, afirmaba Droguett, se habían quedado enterrados en las honrosas páginas pergeñadas por la pluma de unos cuantos autores—auténticas islas que, a su juicio, no alcanzaban para formar un continente— entre los que cabe situar a Blest Gana. Junto con ello, como ya hiciera el primer novelista de Chile, Droguett también mirará lo que acontece con la novela europea contemporánea; en su caso recogerá algunas de las técnicas narrativas características de la experimentación modernista que vino a romper con los cánones realistas tradicionales. Como hemos visto, no se trata de una recepción pasiva sino una incorporación lúcida que no solo brinda un margen de continuidad para la experimentación estilística europea en otras direcciones, sino que además reacentúa estos influjos para hacerlos servir de instrumento de desenmascaramiento de la verdadera realidad chilena. Por cierto que al atribuirle este valor cognoscitivo a la literatura, concibiéndola como documento histórico y más propiamente humano, la postura de Droguett vuelve a rimar con aquella que adoptara Blest Gana al formular una novela representativa de Chile y su realidad.

Rimar parece ser la palabra más indicada. Y es que al enlazar figuralmente los proyectos realistas de estos autores, al sostener que el realismo droguettiano puede leerse como consumación del realismo blestganiano, hemos intentado enfatizar tanto las continuidades como las diferencias entre ambas formas de realismo, señalando la repetición de elementos que ya encontrábamos en el proyecto precedente y que vuelven a presentarse

ahora pero con una diferencia²²⁴. Así, el gesto adánico de Droguett al proponerse decir por vez primera la realidad y la historia de Chile, esto es, decir lo nunca antes dicho, o lo dicho a medias, insatisfactoriamente, por las letras nacionales, reitera y renueva el gesto fundacional de Blest Gana, desde otro contexto y bajo otras consideraciones estéticas, históricas e ideológicas. Por otra parte, la formulación realista de Droguett vuelve a rimar con el realismo de Blest Gana por cuanto su ciclo novelístico, que se propone como el reflejo fiel de la realidad sociohistórica chilena, acompañará el inicio de un nuevo ciclo político en Chile, aquel que algunos han llamado el periodo del Estado Social-benefactor, periodo que corre desde 1938 a 1973, del Frente Popular a la Unidad Popular, de Pedro Aguirre Cerda a Salvador Allende, pero también de la dictadura civil de Gonzalez Videla a la dictadura cívico-militar de Pinochet. Las novelas de Droguett seguirán atenta y críticamente el decurso de este periodo histórico enfatizando las fracturas profundas en la sociedad chilena y la constante frustración de aquella promesa de regeneración social y política que apuntaba a la fundación de un orden más justo y respetuoso con la dignidad del conjunto de individuos que pueblan esta tierra.

Pero, más allá de estas simetrías más o menos curiosas, dijimos que el realismo de Droguett consume el realismo de Blest Gana justamente pues lleva hasta las últimas consecuencias aquello que el primer novelista de Chile esbozara apenas tibiamente en su proyecto literario: construir una ficción literaria que pudiese asumir, con plenos derechos, el carácter de historia. Lo cierto es que la novelística droguettiana radicaliza el conflicto entre novela realista e historia que ya se hacía presente en el proyecto realista de Blest Gana. Se trata, por lo demás, de un conflicto que necesariamente debemos sumar a la relación agonal entre la realidad y la actividad de representarla que señalábamos como distintiva de la tradición realista occidental. Ya Blest Gana había planteado la ficción realista como un discurso capaz de ofrecer una interpretación histórica válida sobre el

²²⁴ Recordemos, de acuerdo con White, en toda causación figural, como la aquí propuesta, los eventos posteriores “no son causados por los anteriores, y ciertamente no son determinados por ellos. Tampoco son los posteriores predecibles sobre ninguna base teleológica, como realizaciones de potencialidades previas. Se vinculan a la manera de una figura retórica, tal como una metáfora o un retruécano, que aparece en un pasaje inicial de un texto, puede relacionarse con otra figura, tal como una catacresis o una ironía, presente en un pasaje posterior —o en la forma en que la premisa de una broma se consume en su remate, o en que los conflictos de una escena introductoria de una pieza se cumplen en su desenlace. La figura posterior consume a la anterior repitiendo los elementos presentes en esta, pero con una diferencia” (White, 2010: 38).

decurso de su propio tiempo. Particularmente, al nutrirse de la obra de Balzac el realismo blestganiano se propuso no solo representar la sociedad chilena en todas sus partes, sino que además mostrar el desarrollo histórico de Chile, procurando así encajar el retrato de la realidad sociohistórica chilena dentro del gran relato del progreso hacia donde, según la concepción predominante en el siglo XIX, avanzaba el género humano. El gran relato del progreso modeló la imaginación histórica decimonónica en occidente, suministrando una base teórica-teleológica y un sentido aglutinador al que se plegaron las representaciones realistas, tanto historiográficas como literarias. En Chile ambos discursos nacerían marcados por esta visión y a ella también responderían las costumbres narrativas mediante las cuales nuestros escritores intentarían representar la realidad y la existencia histórica de la nación. De ahí que el realismo blestganiano compartiera similares patrones representacionales con la historiografía orientados a la producción de representaciones que respondían a una similar visión progresista de la realidad y la historia nacional. No obstante, si en Blest Gana el agón entre realismo literario e historia debemos entenderlo en el sentido de un diálogo más o menos tenso aunque desarrollado en base a un cierto consenso, o al menos sometido a ciertas reglas tácitas de no intromisión, con Droguett este mismo agón adquiere el sentido de una competencia y abierta rivalidad por atribuirse la capacidad de aprehender y decir el objeto de deseo que es la historia.

Al darse a la tarea de escribir la realidad y la historia de Chile, aquella historia de la sangre que se propuso construir a lo largo de su ciclo novelístico, sin concesiones con la historiografía tradicional, el realismo de Carlos Droguett parece cerrar el círculo de la voluta lanzada por Blest Gana. Ahora la ficción novelesca se permite cuestionar abiertamente los contenidos y puntos de vistas predominantes en la historia oficial. Todavía más, el realismo droguettiano elimina de cuajo la porfiada (y aún duradera) distinción entre historia y ficción en virtud de su capacidad de aproximarnos a lo real. Lo hace justamente al modo modernista, propiciando una profunda renovación estética-formal en la representación, lo cual implica alterar drásticamente la percepción de lo que se suponía debía ser considerado una representación realista. Por eso, a nuestro entender, la novela de Droguett cuestiona también si la historia (como forma dada de discurso) y el realismo (como patrón representativo hegemónico) resultan adecuados para la representación de la

realidad nacional, en especial, de los contenidos que, a juicio del escritor, habían sido elididos de las escrituras precedentes y que se hacía preciso mostrar. Asimismo, esta nueva realización del realismo en manos de Droguett surge de un necesario replanteamiento en las concepciones de la realidad y la historia previamente cristalizadas en las letras nacionales, las cuales se hacían insostenibles conforme a las exigencias de sentido y comprensión planteadas por su propia contemporaneidad.

Si, como sugiere White, la novela realista decimonónica procuró emular la forma del discurso historiográfico esto fue porque este último consiguió obrar el prodigio de presentarse como el ícono mismo de lo real. Pero para adquirir dicha estatura el realismo historiográfico debió pedir y reforzar una determinada subjetividad en los lectores bajo la presunción de que estos considerarían que tales representaciones (las de la historia) eran realistas. Un tipo de consideración realizada en virtud de las relaciones imaginarias que, a partir de tales representaciones, los sujetos llevaban a su propia situación histórica, social y cultural. Sin embargo, resulta inevitable que la sanción de una determinada representación como realista varíe en conformidad con las diversas actitudes que los sujetos adoptan respecto a su propia realidad social, histórica y cultural. Así, aquellos discursos que algún día nos fueran presentados como portadores de la historia y la realidad inevitablemente deben someterse a modificaciones y desplazamientos toda vez que resultan objetados por la propia experiencia de la contemporaneidad y las condiciones de existencia que ahora nos son dadas. Como dijimos, fueron justamente estos golpes de diferencia entre la experiencia y las representaciones los que motivaron las grandes transformaciones en las formas de realismo durante el pasado siglo. Hoy nos resulta claro que la historia del siglo XX no fue la prevista por el siglo XIX. De ahí que para hacerle frente a esta historia el modernismo narrativo se propuso como una reflexión y una respuesta a la transformación radical en los modos de concebir la realidad que afectó a occidente en las primeras décadas del siglo XX. Es por ello que, como ha indicado White, el modernismo no es sinónimo de rechazo a la historia o a la actividad de producir representaciones realistas sobre la realidad; lo que se niega es fundamentalmente aquella convención que sancionaba una relación de identidad entre la realidad y un particular modo de representarla y, por ende, de comprenderla.

Desde luego, la rebelión modernista, como la propiciada por Drogue, no respondió a un simple impulso de renegación o demolición estéril. Ella implicó también un ímpetu renovador y, por lo tanto, una compleja y lúcida labor de construcción. Precisamente, el deseo de ser rabiosa y empecinadamente fieles a la realidad, por sobreabundante e incoherente que esta se presentase, condujo a los novelistas modernistas a plantearse arriesgadas alternativas para incorporar y colonizar ciertas dimensiones de la experiencia no abordadas por las viejas formas de representación. Así fue como las inconcordancias entre lo aparente y lo latente, los accidentes de la conciencia, de la temporalidad y hasta el lenguaje mismo se convirtieron en partes componentes de la realidad representada. Sin embargo, ello condujo también a un paroxismo de los sentidos y a una especie de saturación de realidad en la medida en que dicha realidad quería ser explorada y presentada en todos sus rincones, hasta los recovecos mismos del alma humana, mediante una radicalización nunca antes vista de la expresión literaria.

En este sentido, no nos parece casual que Virginia Woolf tildara de fracaso al *Ulises* de Joyce, un libro que esta autora llegó a condenar por vulgar, pretencioso y tremebundo. Después de todo, las alternativas planteadas por Joyce y por la propia Woolf, nacidas expresamente de la constatación del fracaso de las formas de realismo precedentes, llevaban en sí la marca de un nuevo fracaso, ya fuese implícito o consciente. Un fracaso que, en todo caso, se nos descubre en el extraño presentimiento de la inercia que acompaña también la experimentación modernista, lo mismo que a toda la moderna representación de la realidad, es decir, la sensación de que toda rectificación y toda radicalización puede admitir siempre un grado más. El propio modernismo acabó por enseñarnos que toda rebelión contra las leyes narrativas instituye, a su vez, nuevas leyes que, tarde o temprano, habrán de ser revocadas. Esto porque, en última instancia, sin importar cuán escrupulosa sea, una representación jamás conseguirá avasallar lo real, puesto que el mundo de la experiencia humana no es reducible a ningún discurso que verse sobre ella y no reposa en los signos si no es para enseguida rebasarlos. Es por ello que, a nuestro modo de ver, el gran estrépito de la insurrección y caída del modernismo ilustra a la perfección aquella grandeza del fracaso que puede ser experimentado como un acto libre de la propia voluntad: un fracaso asumido con una lucidez fría y serena como se asume una existencia

que conjunta la germinalidad y finitud, en la que cada creación lleva en sí el germen de la destrucción. A nuestro juicio, la gran lección del modernismo es haber mostrado que siempre es posible aplicar sobre sí mismo la propia crítica radical, una crítica que no rechaza lo real pero sí su particular posesión. Como hemos querido mostrar, Carlos Droguett consiguió aprender muy bien esta lección.

En una ocasión Droguett resumió su concepción del mundo de la siguiente manera: “Me parece un apresurado borrador lleno de lacras e infortunios, enviado por un dios aficionado al concurso reglamentario para postular a dios profesional y verdadero” (Manns, 2015). Creemos que estas palabras no solo se ajustan a su modo de concebir el mundo, es decir, la experiencia práctica y concreta del devenir histórico chileno y universal. Por supuesto, la vida que para Droguett era esencialmente injusta, violenta y dolorosa, no podía ser sino un borrador negligente, una aproximación muy precaria y burda, todavía imperfecta, inacabada, a esa obra completa o final, al mundo utópico con respecto al cual el mundo concreto indefectiblemente nunca habrá de corresponder. Pero, además, los juicios que el novelista realiza sobre el mundo y el talento de su hipotético creador resultan también válidos si los aplicamos a su propia obra y a su labor como creador de mundos a partir del lenguaje. Lo cierto es que, pese a que en su poética de 1940 el escritor parecía anunciar una pronta entrega de la versión final, mecanografiada, ampliada y corregida, de la realidad chilena —recuérdese su idea radical de publicar no un libro sino la sangre— a fin de cuentas el obsesivo corrector de sus propios textos que demostró ser Droguett, acabó legándonos una obra que perfectamente podemos leer como un borrador jamás acabado de pasar a limpio.

A nuestro juicio, en Droguett la corrección obsesiva no pareció nunca apuntar a producir un eventual acabamiento o clausura de su obra, vale decir, de aquel cosmos narrativo mediante el cual buscó afanosamente recoger la realidad chilena. Pero en ello consiste justamente el éxito, o la victoriosa derrota, de la novelística droguettiana: en habernos legado, de manera consciente, el retrato de una realidad incompleta y, con ello, el significativo testimonio de una lucha y una exploración que, ciertamente, tuvo por propósito dar cumplimiento a la promesa del realismo. Una promesa tremendamente ardua

y laboriosa, tremendamente necesaria para iluminar nuestra vida, pero, en virtud de eso mismo, necesariamente renovable. Y es que si se trata de realizar el prurito de arribar a aquella unidad indisoluble de la vida y el arte, de lo real y su representación, es preciso aceptar también las infinitas realidades futuras, la infinidad de páginas aún inéditas, aquellas que, desde cada presente, interrogarán las páginas pasadas, restituirán las páginas arrancadas e inevitablemente las modificarán, deformándolas, enriqueciéndolas con nuevos hallazgos que, como indicios premonitorios, prefigurarán otros sentidos posibles.

Es así como hemos querido presentar al realismo de Droguett consumando la promesa levantada por Blest Gana, pero ya no en virtud de la vieja noción robusta y sólida de realismo, vale decir, la consecución de la máxima fidelidad de la expresión con respecto a lo real o el cumplimiento definitivo de su textualización. Y es que, a nuestro entender, lo que caracteriza la nueva realización del realismo en Droguett es justamente la singular mixtura que realiza entre una concepción de la escritura como un borrador permanente de la realidad y de una mirada histórica cristológica, social y crítica, que pone el acento en el presente y que entiende, por tanto, que el eje y la potencia de la realidad y de la historia está en su inacabamiento e inderterminación, en hallarse en permanente estado de creación, en su calidad de acontecer picaneado, justamente, por la memoria de las injusticias y negaciones del pasado y, junto con ella, por la confianza en el devenir de la aspiración humana en lo que esta tiene de potencial realidad a cumplirse en el futuro.

Tal como se desprende del cierre narrativo de *Matar a los viejos*, la obra completa de Droguett es una obra abierta, sin fin. Conclusión del todo coherente con el retrato de una realidad histórica concebida como el devenir de una sangre que no acaba de derramarse. Si bien, la postura realista de Droguett deja también abierta la posibilidad de detener la sangre, es decir, de cambiar la historia. Se trata, en suma, de representar la realidad sociohistórica chilena en función del presente, más precisamente, de la deseabilidad de cambio para el presente y el futuro. Justamente, ello nos ha inducido a señalar una significativa intersección entre el realismo literario de Droguett y los derroteros que en la actualidad han tomado los estudios historiográficos en Chile, particularmente, las afinidades existentes entre el ideario que sostiene este programa literario realista y la corriente historiográfica

representada por Gabriel Salazar, la llamada Nueva Historia Social, la cual se afirma como el correlato de las vivencias de una cultura social viva y de su memoria social viva. La comunidad de propósitos y actitudes epistemológicas que emparentan a ambos proyectos, el literario-realista de Droguett con esta tendencia de la historiografía nacional actual, nos parece altamente sugerente y nos permite prever una considerable reducción de la brecha entre las formas de pensar y conceptualizar la realidad y la historia desde los dominios de la disciplina histórica y la literatura, en los ámbitos artísticos y académicos nacionales.

A lo largo de esta investigación hemos querido destacar el inmenso valor que en Chile se le ha asignado al saber histórico en la disputa por la construcción de un imaginario nacional. Esto desde la fundación de la República, cuando la nación edificada por una facción de la sociedad chilena buscó en las letras un impulso y una fuente de legitimación. Baste recordar que ya en la primera mitad de siglo XIX, por disposición reglamentaria, algún miembro de la Universidad de Chile debía asumir la tarea de redactar una Memoria Histórica sobre aquellos hechos nacionales que eran concebidos y señalados como constitutivos de la identidad chilena. De esta manera empezó a escribirse en Chile la historia patria con Lastarria, los hermanos Amunátegui y Vicuña Mackenna, por ejemplo; poco después aparecería Blest Gana y su novela realista a contribuir, ahora desde la literatura, a esta tarea de edificación nacional. Por mucho tiempo los trabajos historiográficos en Chile siguieron presentándose como discursos portadores de verdades inapelables en virtud de su calidad de soporte ineludible de la nación. Sin embargo, no es casual que hace ya algunas décadas la historiografía esté postulando abiertamente la necesidad de elaborar una historia reversa sobre la legitimidad del orden sociopolítico chileno. Hoy en día la historiografía se plantea repensar la nación y para ello nos señala las grietas del armónico edificio de la historia tradicional que exhibe la imagen institucionalizada de su pasado como dimensión constitutiva de una identidad colectiva maciza y oficial. Consecuentemente, en su misión de relectura y reescritura de la historia, la historiografía actual ha puesto énfasis en el persistente desgarramiento de nuestra sociedad a lo largo del tiempo a partir de la constatación de la violenta actualidad de los conflictos basales al fragor de los cuales se construyó y se ha venido remozando, con ciertos retoques cosméticos, el orden sociopolítico chileno fundado en la década de 1830. Por nuestra parte,

no vacilamos en señalar que la literatura de Carlos Droguett, con su obstinación por trascender la clausura literaria, se había anticipado a esta empresa, precisamente, al llamar la atención sobre el carácter irreductiblemente controversial de la historia. Así también el planteamiento literario de este novelista nos indicó con acierto el valor y la productividad de la reescritura de la historia, es decir, el valor de la disputa por el sentido de lo acontecido para la construcción de una memoria colectiva que no descuida el presente pletórico de injusticia y desigualdad. Una memoria colectiva modulada desde el disenso y la inconformidad, por lo tanto, y ya no desde aquella otra voluntad conservadora de un estado actual de las cosas, que tiende a la consolidación de determinadas pautas culturales, socioeconómicas y políticas heredadas del pasado. El valor constructivo de la realidad sociohistórica chilena presentada por Droguett —*la sangre, aquel precioso suelo que fructifica construcciones*— nos parece, se confirma en las opciones tomadas por la historiografía actual. Pero ella se confirma, fundamentalmente, en las exigencias de satisfacción de las demandas de nuevas realidades que hoy en día remecen a nuestra sociedad.

Ya habiendo dicho todo lo que creemos debíamos decir al lector respecto a los temas aquí abordados, permítasenos hacer una última aclaración. Este es un estudio que postula y defiende el valor epistemológico de la literatura para el conocimiento e interpretación de la realidad sociohistórica chilena y humana en general. En consecuencia, hemos hablado desde un lugar teórico que reconoce la importancia de la literatura en la labor de reescritura y resignificación de nuestra historia política, social y cultural. Pero, junto con ello, hemos querido hacer de estas páginas un ejemplo práctico de cómo un discurso crítico e histórico sobre literatura puede también contribuir a esta tarea de reescritura y resignificación de nuestra realidad histórica. De ahí que la concepción figural que hemos operativizado para el análisis de los realismos de Blest Gana y Droguett, ha sido también el criterio desde el cual hemos procurado elaborar nuestra propia imagen histórica del realismo literario chileno estrechamente enlazada a la construcción de sentidos para el devenir histórico nacional. Es por eso que, desde un principio, planteamos este estudio en términos de una ficción útil sobre el pasado literario chileno que, a su vez, versa sobre ficciones útiles sobre la realidad y la historia chilena. Cuando hemos hablado de ficción lo

hemos hecho, primordialmente, desde la no aceptación de las nociones de verdad o falsedad como las más adecuadas para discutir la naturaleza de los discursos en sus relaciones con la vida. Es por ello que hemos hablado constantemente desde una idea historicista y modernista de la ficción y la realidad, lo cual no implica, como diría White, hacer colapsar historia y literatura, ni preconizar que todo es ficción en un sentido estrecho o que la realidad humana es, en última instancia, una materia oscura e inaprehensible, sino reconocer que la realidad, en tanto que producto humano, no puede sino consistir en una labor de construcción de sentido inagotable que se baraja entre las escrituras, historizaciones o representaciones, sean literarias o historiográficas y también de otros tipos.

Es nuestro deseo que el lector pueda evaluar los logros e imperfecciones de la imagen postulada en estas páginas en base a un similar criterio. En otras palabras, si nuestra imagen del pasado histórico y literario puede (ahora y aun todavía) considerarse realista y plausible esperamos que esto sea en virtud del reconocimiento de su carácter de figuración de lo real que ha procurado incluir y modular lo literario como un elemento más dentro de esa realidad. Lo cierto es que esta imagen es también, como diría Verónica Tozzi (2012:33), “una articulación de recursos estéticos, epistémicos, prácticos, de acuerdo con intereses contextuales”. Es decir, una articulación contingente, fraguada desde un lugar histórico y político, en vista a intereses presentes. Y también, “una alternativa superadora de otras figuraciones disponibles”, las cuales hemos procurado incluir y apreciar como habiendo ofrecido en su momento promesas incumplidas de figuración realista que han sido legadas a la posteridad.

Tal como aceptamos que reescribir y representar el pasado en la ficción y en la historia es en ambos casos abrirlo al presente para no dejarle ser concluyente y teleológico, sabemos que la validez de este estudio depende justamente de su capacidad de proporcionar una aclaración, una interpretación y un sentido que jamás será conclusivo. Como sabemos, todo lo que irradia e ilumina proyecta al mismo tiempo sus sombras. Justamente, a nuestro entender, el carácter controvertible y mutable de nuestras consideraciones sobre el pasado histórico y literario es también su potencial riqueza. Decía Borges, a manera de paradoja,

en uno de sus cuentos fantásticos, que el pasado no es ahora menos dócil ni menos plástico que el porvenir. Lo cierto es que el pasado no puede ser visto apenas como un dato petrificado que ya nada habrá de modificar. El pasado es, ante todo, plástica realidad que imaginamos y tejemos en los relatos que decimos en presente, nada menos que la más reciente y polémica actualidad. Es en esta relación donde el pasado se nos aparece vivo, transmutado en realidad con sentido. Pero, al mismo tiempo, como ocurre con todo aquello en donde ronda la vida, en torno a nuestras versiones del pasado ronda también la impermanencia. Ello asegura que la realidad permanezca abierta a una pluralidad de sentidos y, a la postre, sobreviva a quienes la imaginan. No pretendemos, entonces, dar por zanjado el tema. Por de pronto, el sentido de este final que ya se ha vuelto pasado, permanece abierto y es susceptible, por tanto, de ser modificado en futuras escrituras que vengan a cuestionarlo y a enriquecerlo. Es de esperar que así suceda.

BIBLIOGRAFÍA

I. Textos primarios.

1. Alberto Blest Gana.

Blest Gana, A. (1991) *Epistolario. Alberto Blest Gana, 1856-1903*, compilación de Sergio Fernández Larraín. Santiago: Editorial Universitaria.

_____ (1973) *Martín Rivas*. Santiago: Quimantú.

_____ (1999) *El ideal de un calavera*. Santiago: Andrés Bello.

_____ (2000) *Mariluán*. Santiago: LOM.

_____ (2010) *Durante la Reconquista. Novela histórica*. Santiago: Editorial Universitaria.

_____ (1961) *El loco Estero y Gladys Fairfield*. Santiago: Zig-Zag.

_____ “Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella”. Discurso leído por Alberto Blest Gana en su incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, 2 de enero de 1861. Reproducido en Promis (1995)

Otras obras citadas del autor

Blest Gana, A. (1949) *El pago de las deudas*. Santiago: Zig-Zag.

_____ (1860) *La aritmética en el amor. Novela de costumbres*. Valparaíso: Imprenta y librería del Mercurio.

_____ “De los trabajos literarios en Chile”, en *La Semana* (11 de junio de 1859): 51-52.

2. Carlos Droguett

Droguett, C. (2008) *Materiales de construcción*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

_____ (1972) *Escrito en el aire*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

_____ (1971) *El cementerio de los elefantes*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, S.A.

_____ (1940) *Los asesinados del seguro obrero*. Santiago: Editorial Ercilla.

_____ (1953) *60 muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento.

_____ (1998) *El compadre*. Santiago: Editorial Universitaria.

_____ (2009) *Sobre la ausencia*. Santiago: Lanzallamas Libros.

_____ (2001) *Matar a los viejos* Santiago: LOM.

_____ “Eloy soy yo. Entrevista póstuma a Carlos Droguett”. Entrevista con el equipo de Punto Final. *Punto Final* 378 (29 de septiembre de 1996): 16-21

Otras obras citadas del autor

_____ (1961) *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Santiago: Zig-Zag.

_____ (1967) *Supay el cristiano*. Santiago: Zig-Zag.

_____ (1968) *El hombre que había olvidado*. Buenos Aires: Sudamericana

_____ (1971b) *Después del Diluvio*. Santiago: Pomaire/Ediciones Nueva Universidad.

_____ (1998b) *Patatas de perro*. Santiago: Pehuén editores.

II. Bibliografía crítica sobre Alberto Blest Gana

Araya, G. (1975) “El amor y la revolución en Martín Rivas” en *Bulletin Hispanique*, t. 77, 1-2: 5-33.

Astorquiza, E. (1920) “Don Alberto Blest Gana” en *Revista chilena*, t. 10, 35: 345-370.

Ballard, J. (1981) “Mariluán: la novela olvidada del ciclo nacional de Alberto Blest Gana” en

Literatura chilena, creación y crítica, 18: 2-9.

Camurati, M. (1974) “Blest Gana, Lukacs y la novela histórica” en *Cuadernos Americanos*, 197: 88-99.

- Concha, J. (1972) "Martín Rivas o la formación del burgués" en *Revista chilena de literatura*, 5-6: 9-36.
- _____ (1977) "Prólogo" en Blest Gana, Alberto. *Martín Rivas. Novela de costumbres político-sociales*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (1980) "Blest Gana" en *Araucaria de Chile* 12: 107-122
- Díaz Arrieta, H. [Alone] (1940) *Don Alberto Blest Gana. Biografía y crítica*. Santiago: Nascimento.
- _____ (1961) "Prólogo" en *El loco Estero y Gladys Fairfield*. Santiago: Zig-Zag.
- Edwards, A. (1916) "Una excursión por Santiago antiguo. El Martín Rivas de Blest Gana y la sociedad chilena de 1850" en *Pacífico Magazine*, t. 2, 38: 115-128.
- Goic, C. (1997). "Martín Rivas" en *La novela chilena: Los mitos degradados*. Santiago: Editorial Universitaria. 45-62.
- Gotschlich, G. (1992) *El realismo en la novelística de Blest Gana*, Santiago: RIL.
- _____ (1998) "Cien años de Durante la Reconquista" en *Revista Chilena de Literatura* 52: 5-15.
- Hosiasson, L. J. (2009) "Blest Gana, Martín y el Calavera" en *Revista Chilena de Literatura* 75: 259-269.
- Kaempfer, A. (2006) "Alencar, Blest Gana y Galván: narrativas de exterminio y subalternidad" en *Revista chilena de Literatura* 69: 89-106.
- Láscar, A. J. (2000) "Blest Gana y el límite de lo indígena en la integración al Estado-nación chileno" en *Blest Gana* (2000)
- _____ (2003) "Mariluán y el problema de la inserción del mundo indígena al Estado Nacional" en *Working paper series* 16. Ñuke Mapuförlaget.
- Melfi, D. (1938) "Blest Gana y la sociedad chilena" en *Estudios de Literatura Chilena*. Santiago: Nascimento.
- Montes, C. (2004) "El metarrelato nacionalista en Martín Rivas de Alberto Blest Gana" en *Anales de Literatura chilena* 5: 13-27.
- Poblete, Juan (2002) *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autorales*. Santiago: Cuarto Propio.

- Poblete Varas, Hernán (1995). *Alberto Blest Gana y su obra*. Santiago: Pehuén.
- Salmón, R. (1973) "Alberto Blest Gana como retratista del roto" en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 20: 135-148.
- Silva Castro, R. (1955) *Alberto Blest Gana (1830-1920)*. Segunda edición refundida. Santiago: Zig-Zag.
- Sommer, D (2004) *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: FCE.
- Triviños, G. (2004) "Mariluán de Alberto Blest Gana: panóptico, utopía, alteridad" en *Atenea* 490: 33-57.
- Troncoso, X. (2003) "Mariluán: Lautaro en la encrucijada" en *Anales de literatura chilena* 4: 59-72.

III. Bibliografía crítica sobre Carlos Droguett

- Avaria, A. (1968) "Entrevista con Carlos Droguett" en *Árbol de Letras*, v. 1, 3: 20-21
- Blanco, G. (1965) "Patas de perro, dientes de león" en *Ercilla* (noviembre de 1965): 41
- Bernaschina, V. (2005) "El Testimonio: algunas características para su recepción. (Los asesinados del seguro obrero de Carlos Droguett y Tejas Verdes de Hernán Valdés)" en *Revista Cyberhumanitatis*, 33. [<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl>]
- Biachi, S. (1983) "La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett" en *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers: 25-31.
- Concha, J. (1983) "Los aledaños del compadre". En: *Coloquio internacional...*: 105-138.
- Gallardo, A. (1971) "Con Carlos Droguett" [entrevista] en *Aisthesis* 6: 139-142.
- Lomelí, F. (1983) *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio*, Madrid: Playor.
- Madrigal, L. I. (1983) "Los asesinados del seguro obrero: 1939-1972" en: *Coloquio internacional...*: 75-90.

Manns, Patricio (2015) “Carlos Droguett: Los afluentes de un monólogo único”. Artículo disponible en: <http://www.manns.cl/web/>

Melis, Antonio (1983) “El evangelio según Carlos Droguett” en *Coloquio internacional...*: 139-152.

Noriega, T. (1983) “Carlos Droguett: una aventura literaria comprometida con el hombre”, *Coloquio internacional...*, pp. 9-24.

_____ (1986) “La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso” en *Hispania* 1, v. 69: 114-115.

Ostria, M. (1991) “El sentido figural de *El compadre*” en *Acta Literaria* 16: 41-54.

_____ (1995) “Carlos Droguett: La novela como interpretación histórica” en *Acta Literaria* 20: 56-64.

Salvat, M. (1978) “Edgar Greene: La generación literaria chilena de 1938”. Artículo disponible en el Fondo Carlos Droguett [Francia - Poitiers]: <http://www.edi.mshs.univ-poitiers.fr/ArchivesVirtuelles/catalogue.php>

Sánchez Latorre, L. (1977) “Sobre la ausencia” en *Las últimas noticias* (7 de Mayo 1977).

Sicard, A. (1983) “Carlos Droguett: la pasión de la escritura” en: *Coloquio internacional...*: 169-179.

Skármeta, A. (1973) “Carlos Droguett: toda esa sangre” en Cedomil Goic (ed.), *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso. 161-175.

IV. Bibliografía General

Álvarez, I. (2009) *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Alonso, A. (1984) *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en La gloria de Don Ramiro*. Madrid: Gredos.

- Anderson, B. (2011) *Comunidades imaginadas*. México: FCE.
- Aristóteles. *Poética* (1974) Ed. V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- Auerbach, E. (2011) *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE
- _____ (1998) *Figura*. Madrid: Trotta.
- Bajtin, M. (1986) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Balzac, H. de (1991) *Obras completas. I. La Comedia Humana. Escenas de la vida privada*. Madrid: Aguilar.
- Barthes, R. (2000) *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI
- Bartolomé, M.A. (2006) *Procesos interculturales: antropología política del pluralismo cultural en América Latina*. México: Siglo XXI.
- Beltrán, L. (2006) “La filosofía de la historia literaria de Erich Auerbach y la cuestión del realismo figural” en *Riff-Raff: Revista de pensamiento y cultura* 31:151-161.
- Birle, P. (2007) *Elites en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Bloch, E. (1977) *El Principio Esperanza* (3 tomos). Madrid: Aguilar.
- Bloch, M. (1952) *Introducción a la historia*. Buenos Aires: FCE.
- Borghello, U. (1979) *Ernst Bloch: Ateísmo en el cristianismo*. Madrid: E.M.E.S.A
- Bringmann, K. (1994) “El triunfo del emperador y las Saturnales de los esclavos en Roma” en Schultz, U. (dir.) *La fiesta. De las Saturnales a Woodstock*. Madrid: Alianza Editorial. 7-22.
- Browitt, J. (2004) “Ese escurridizo objeto de deseo: la verdad histórica” en *Istmo* 9
- [<http://collaborations.denison.edu/istmo/proyectos/verdad.html>]
- Collingwood, R. (1952). *Idea de la historia*. México: FCE.
- Cohn, N. (1993) *El pos del milenio*. Madrid: Alianza.

- _____ (1998) “Cómo adquirió el tiempo una consumación” en: Bull, M. (ed.) *La teoría del. Apocalipsis y los fines del mundo*. México: FCE.
- Cuesta Abad, J. M. (2009) “La visión desideral”, en: Barja, J. y Pérez de Tudela, J. (eds.) *Dante. La obra total*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Danto, A. (1989) *Historia y narración*. Barcelona: Paidós.
- Del Solar, Hernán (1975) Premios nacionales de literatura. Santiago: Nascimento.
- Eagleton, T. (2009) *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal S.A.
- Eliade, M. (1991) *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- _____ (2001) *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- Faletto, E. y Kirkwood, J. (1997). *El liberalismo. Sociedad burguesa y liberalismo romántico*. Caracas: El Cid Editor.
- Frye, N. (1991) *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- _____ (1963). *Fables of identity: Studies in poetic mythology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- _____ (1976) *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Gramuglio, M. T. (2002) “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” en *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Tomo 6, El imperio realista, (dir. M. T. Gramuglio), Buenos Aires: Emecé.
- Gies, D. T. (2004) “The Funes effect: making literary history” en *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge: Cambridge University Press: 3-12.
- Ginzburg, C. (2010) *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. México: FCE.
- Goic Cedomil (1972) *Historia de la novela Hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Echeverría, R. (1998) *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE.

- Gossman, L. (1986) "History as Decipherment: Romantic Historiography and the Discovery of the Other" en *New Literary History*, 18 1. 23-57.
- Kermode, F. (2000) *El sentido de un final. Estudios sobre la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- Kristeva, J. (1981) *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Landeros, D. (2011) "De consumidoras a productoras. Representaciones de lectoras durante la conformación del campo literario chileno" en *Mapocho* 69: 71-90.
- Lozano, J. (1987) *El discurso histórico*, Madrid, Alianza.
- Lukács, G. (1966) *La novela histórica*. México: Ediciones Era S.A.
- Mac-Clure, O. (2012) "Clases medias chilenas y transgresión de la homogamia: una perspectiva histórica" en *Revista Universum*, v.1, 27: 111-141.
- Male, Emile (1966) *El arte religioso, del s. XII al s. XVIII*. México: FCE.
- Markale, J. (1998). *El Amor Cortés o la Pareja Infernal*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor.
- Martínez Bonati, F. (1995) "El sentido histórico de algunas transformaciones del arte narrativo" en *Revista chilena de literatura* 47: 5-26.
- Martínez Bonati, F. (2001) *La ficción narrativa: su lógica y ontología*. Santiago: LOM.
- Marrou, H.I. (1977) *¿Decadencia romana o antigüedad tardía? Siglos III-VI*. Madrid: RIALP.
- Merquior, J. G. (1972) *Liberalismo viejo y nuevo*. México: FCE.
- Metz, C. (1970): "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?" en *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Mignolo, Walter (1982) "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista" en Luis Iñigo Madrigal [Coord.], *Historia de la literatura Hispanoamericana* (Época Colonial). Madrid: Cátedra. 57-116.
- Morales, L. (2013) "Memoria y géneros autobiográficos" en *Anales de Literatura chilena* 19: 13-24.

- Nietzsche, F. (1998) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Editorial Edaf.
- Pardo García, P. (1999) “El romance como concepto crítico-literario” en *Hesperia Anuario de Filología Hispánica de la Universidad de Vigo* II: 79-114.
- _____ (1992) “Cervantes y Chrétien de Troyes: novela, romance y realidad” en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 5: 155-169.
- Perkins, D. (1992) *Is Literary History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Pizarro, A. (2004) *El sur y los trópicos*. Murcia: Universidad de Alicante.
- Perkowska, M. (2008) *Historias híbridas. La nueva novela histórica (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Iberoamericana.
- Promis, J. (1993) *La novela chilena del último siglo*. Santiago: La Noria.
- _____ (1995) *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Santiago: André Bello.
- Ortega y Gasset, J. (1963) *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____ (1969) *Obras completas*, Vol. VII, 3ra ed. Madrid: Revista de Occidente.
- Ramos, J. (2003) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ricoeur, P. (1998-1999) *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- _____ (2000) *La memoria, la historia, el olvido*. Mexico: FCE.
- Rojo, G. (2009) La contraBildungsroman de Manuel Rojas en *Revista chilena de literatura*, 72: 1-29.
- Rotker, S. (1992) *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- San Agustín (1995) *Confesiones*. México: Porrúa.
- Said, E. (1993) *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Silva Castro, R. (1960) *Historia crítica de la novela chilena (1843-1956)*. Madrid: Ediciones Cultura Hipánica.

Simpson, D. (1999) "Is Literary History the History of Everything? The Case for 'Antiquarian' History" en *SubStance* 88: 5-6.

Singer, Irving (1999) *La naturaleza del amor*. México: Siglo XXI.

Suera, Carlos (1937) "Tipos chilenos en la novela y en el cuento nacional" en *Anales de la Universidad de Chile*, 25 -26: 65-85.

Sommer, D. (1988) "La ficción fundacional de Galván y las revisiones populistas de Bosch y Marrero Aristy" en *Revista Iberoamericana* 142: 99-128.

Teitelboim, V. (1999) *Un Hombre de Edad Media (Antes del Olvido II)*. Santiago: Editorial Sudamericana.

Tozzi, V. (2006) "La historia como promesa incumplida. Hayden White, heurística y realismo figural" en *Diánoia*, v. LI, 57: 103-130.

_____ (2012) "Hayden White, la crítica (meta) histórica y la democratización de la cultura" en *ArtCultura, Uberlândia*, vol. 14, 25: 21 – 36.

Veyne, Paul (1972) *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua.

Viu Bottini, A. (2007) *Imaginar el pasado, decir el presente: La novela histórica chilena (1985-2003)*. Santiago: RIL Editores.

White, H. (1966) "The burden of history" en *History and Theory* v 5, 2: 111-134.

_____ (1992) *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

_____ (1998) *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE.

_____ (2003) *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

_____ (2010) *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zamudio, J. (1973) *La novela histórica en Chile*. Buenos Aires: Ed. Francisco de Aguirre.

V. Historia chilena, política y ciencias sociales

Amunátegui, L. y Amunátegui, G. (1912) *La Reconquista española. Memoria histórica*. Santiago: Imprenta, Litografía i Encuademación Barcelona.

Barros Arana, D. (1889) *Historia Jeneral de Chile. Tomo X*. Santiago: Imprenta Cervantes.

Bengoa, J. (1996) *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura*. Santiago: Ediciones Sur.

_____ (1999) *Historia de un conflicto. El Estado y los mapuches en el siglo XX*. Santiago: Planeta

_____ (2000) *Historia del pueblo mapuche (siglo XIX-XX)*. Santiago: LOM.

Bilbao, F. (1988) *El evangelio americano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Casanueva, F. (2002) “Indios malos en tierras buenas: visión y concepción del mapuche según las elites chilenas (siglo XIX)” en Boccara, G. (Ed.) *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Quito: Ediciones Abya Yala.

Cid, G. (2009) “Un ícono funcional: la invención del *roto* como símbolo nacional, 1870-1888”, en Cid, G. y San Francisco, A. (editores) *Nación y Nacionalismo en Chile. Siglo XIX*. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, Vol. 1.

Donoso, Ricardo (1954) *Alessandri, agitador y demolidor: cincuenta años de historia política en Chile*. México: FCE.

Edwards, A. [Firmado “Aristides”] (1899) *Reflexiones sobre los principios y resultados de la Revolución de 1891*. Valparaíso: Talleres de San V. de Paul.

_____ (2005) *La fronda aristocrática en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.

Edwards Bello, J. (1969) *La Quintrala, Portales y algo más*. Santiago: Editorial Universitaria.

_____ (1973) *Mitópolis*. Santiago: Editorial Nascimento.

Encina, F.A. (1988) *Historia de Chile, desde la prehistoria hasta 1891*. Santiago: Sociedad Editora Revista VEA.

- Gazmuri, C. (1999) *El '48' chileno. Igualitarios, reformistas radicales, masones y bomberos*. Santiago: Editorial Universitaria
- _____ (1986) "El pensamiento político y social de Santiago Arcos" en *Historia* 21: 249-274.
- González, Y. (2003) "'Existieron una vez sesenta y tres muchachos...'" Paramilitarización y militancia de las juventudes mesocráticas chilena" en *JOVENes, Revista de Estudios sobre Juventud* 19: 80- 113.
- Grez, S. (2007) *De la 'regeneración del pueblo' a la huelga general*. Santiago: RIL.
- Jobet, J.C. (1955) *Ensayo crítico del desarrollo económico-social de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria
- Jocelyn-Holt, A. (1997) "Encina, ¿Cíclope o Titán?" en Encina, F.A. *La literatura histórica chilena y el concepto actual de la historia*. Santiago: Editorial Universitaria.
- _____ (1998) *El Chile perplejo: del avanzar sin transar al transar sin avanzar*. Santiago: Planeta.
- Lastarria, J.V. (1844) *Investigaciones sobre la influencia social de la Conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. Santiago: Imprenta del siglo.
- León, L. (2011) *Ni Patriotas Ni Realistas: El Bajo Pueblo Durante La Independencia De Chile, 1810-1822*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Molina, C. (1989) *Chile: los militares y la política*. Santiago: Andrés Bello.
- Montes, A. "El relato de un sobreviviente" en *Revista APSI* (25 de agosto 1985): 32-33.
- Mundt, T. (1965) *Las banderas olvidadas*. Santiago: Ed. Orbe.
- Pinto, J. (2002) "Las heridas no cicatrizadas. La exclusión del mapuche en Chile en la segunda mitad del siglo XIX" en Boccara, G. (Ed.) *Colonización, resistencia y mestizaje en las Américas (siglos XVI-XX)*. Quito: Ediciones Abya Yala.
- Riquelme, D. (1893) *La revolución del 20 de abril de 1851*. Santiago: Imprenta de la Libertad Electoral
- Salazar, G. (1982) "Ciudadanía e historia oral: vida, muerte y resurrección" en *Proposiciones* 29: 1-14.

_____ (1985) *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago: Ediciones SUR.

_____ (1998) “Voluntad política de matar, voluntad social de recordar (a propósito de Santa María de Iquique)” en S. González (Ed.) *A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique*. Santiago: LOM. 257-270.

_____ (1999) *Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM.

_____ (2002) “Rol perverso de la ‘memoria oficial’, función histórica de la ‘memoria social’: ¿cómo orientar los procesos auto-educativos? (Chile, 1990-2002)”. Apuntes del curso Memoria social: historia social, conflictos en Chile, Universidad de Chile.

[http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/salazarvg/salazarvg0034.pdf]

_____ (2005) *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)*. Santiago: Sudamericana.

_____ (2006) *La violencia política popular en las ‘Grandes Alamedas’. La violencia en Chile 1947-1987 (Una perspectiva histórico popular)*. Santiago: LOM.

_____ (2009) *Del poder constituyente de asalariados e intelectuales: Chile, siglos XX y XXI*. Santiago: LOM.

Salinas, M, et.al. (2005) *¿Quiénes fueron los vencedores? Elite, pueblo y prensa humorística de la Guerra Civil de 1891*. Santiago: LOM.

Pinto, J., A. Candina y R. Lira (1999) *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad, movimiento*. Dirigida por Gabriel Salazar y Julio Pinto. Santiago: LOM

Santos, J. y López, M. (Eds.) (2011) *Escritos republicanos. Selección de escritos políticos del siglo XIX*. Santiago: LOM.

Serrano, M. (1979) *Ni por mar ni por tierra: Historia de la búsqueda en una generación*. Buenos Aires: Editorial Kier.

Subercaseaux, B. (1981) *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria, ideología y literatura*. Santiago: Editorial Aconcagua.

_____ (2007) *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol.4*. Santiago: Editorial Universitaria.

- Schweitzer, D. "La Justicia y los grandes procesos en Chile desde 1905" en *Medio siglo de Zig-Zag: 1905- 1955* (diciembre de 1954): 274-281
- Vásquez, H., [Coord.] (2010) *Una luz sobre la sombra. Detenidos desaparecidos y asesinados de la Pontificia Universidad Católica de Chile*. Santiago de Chile: Colectivo Memoria PUC
- Villalobos, S. (1989) *Portales. Una falsificación histórica*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Vicuña Mackenna, B. (1868) *La conquista de Arauco. Discurso pronunciado en la Cámara de Diputados en su sesión de 10 de Agosto*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril.
- _____ (1878) *Historia de la jornada del 20 de abril de 1851*. Santiago: Imprenta del Centro editorial.
- _____ (1989) *Los jirondinos chilenos*, prólogo de Cristián Gasmuri. Santiago: Editorial Universitaria.
- Zorrilla, E. (1996) *La profecía política de Vicente Huidobro*. Santiago: Ediciones Nuestramérica.