

GROTESCO Y TRAGICOMEDIA EN
EL IDEAL DE UN CALAVERA
DE ALBERTO BLEST GANA*

Guillermo Gotschlich Reyes

Este trabajo forma parte de un conjunto de estudios que corresponden a una investigación dedicada a la literatura realista de Alberto Blest Gana. Su propósito es determinar algunos fundamentos estéticos que el autor chileno consideró en sus creaciones novelísticas, en particular, en la obra que nos ocupa. La categoría de lo grotesco y la concepción de la novela como tragicomedia, puntos centrales de este enfoque, tienen origen en la tradición recogida en parte de la novela europea moderna y que dejó huellas importantes en la narrativa de nuestro continente.

La elección de la novela costumbrista por parte de nuestro autor, se relaciona con aspectos vinculados a las ideas acerca de la literatura moderna expuestas por Víctor Hugo. Al representar al hombre y a la sociedad en su contingencia, se rebajó el tipo sublime en el arte, dando preponderancia a la vertiente cómica y atenuando con ello la dimensión trágica de la existencia. A partir de la aparición de la novela moderna en las literaturas de Europa, surge la vida cotidiana como posibilidad representable y elevada por ello a valor artístico.

Uno de los intentos de Blest Gana fue crear un ciclo novelesco con el objeto de estudiar la sociedad chilena en sus características, evolución y progreso. La intención no fue mostrar un frío y pormenorizado documento de la realidad social, sino una imagen integrada de ella desde la perspectiva de un creador literario, profundo observador del mundo de su época, tanto en el aspecto social como en su proyección cultural. Ironía, comicidad y sátira castigan fuertemente los errores y vicios de una etapa históricamente reconocible en la constitución de nuestra

*Con especial afecto dedico el presente trabajo a la generosidad y noble espíritu de Lucía Invernizzi y a mis colegas Ramón Suárez y Eduardo Thomas. Mucho de este escrito debe a ellos, a sus impresiones e intercambio de ideas, algo que debió dar mejores frutos y que deja una deuda que se completará, con aprecio, en esfuerzos posteriores.

vida nacional a través de este ciclo de obras. Una de ellas, *El ideal de un calavera* (1863), nos parece de gran interés por las características y originalidad de la representación, atendiendo a los presupuestos expresados por el autor, de modo general, en cartas y ensayos, pues en ellos encontramos algunos fundamentos respecto del sentido profundo de su obra narrativa. En *El ideal...* se acentúa la imagen costumbrista que iniciara con *La aritmética en el amor* (1860), opción que Blest Gana escoge para revelar aspectos concretos de la vida chilena, en esta novela y el resto de sus creaciones. Sin embargo, nos parece esencial la visión de mundo conformada bajo el carácter de una gran comedia y que en esta novela aparece articulada por un narrador que mueve la realidad con la conciencia de montar un espectáculo que se hace evidente en todos los planos de la creación narrativa.

El completo análisis de *Martín Rivas* realizado por Cedomil Goic en *La novela chilena* (1968), dejó en pie características de la representación y estructura narrativa de esta obra que innúmeros estudios anteriores no consideraron de interés destacar. La articulación de varios aspectos reclamados por Goic, entregaron una visión cohesionada de la novela al destacar rasgos que el texto exponía de modo evidente. Uno de ellos lo constituye la imagen grotesca del mundo, que a lo largo de diversas situaciones de la narración, llenan de sentido irónico la realidad de la novela, clarificando la intención propuesta por el autor.

Lo grotesco, categoría de la cual Blest Gana se sirvió para representar la vertiente cómica del mundo por medio de las costumbres político-sociales en sus obras, es herencia recogida de la tradición romántica. La obra de Víctor Hugo y especialmente el prólogo a *Cromwell* dejaron huella en la formación artística del escritor chileno, así como ocurrió con gran parte de las lecturas de su amplia formación intelectual. Muchas escenas y cuadros de sus narraciones, descripciones y actitudes de personajes, presentan al lector la cara risible del mundo, rebajada a una forma de comicidad disgregante. Los narradores seleccionan una de las modalidades para representar la dicotomía que estéticamente expresa dos manifestaciones de lo humano, encontrando allí una adecuada posibilidad de representación; nueva perspectiva, más compleja y profunda a través de la cual Hugo muestra, en su prólogo, las expresiones heterogéneas del hombre. Para este escritor, lo grotesco constituye el "germen de la comedia". En la oposición que surge con lo sublime, expresión genuina del alma, lo grotesco, a su vez, es manifestación gradual de todos los defectos morales, pudiendo llegar a la expresión extrema de la "bestia humana". Así, lo sublime contiene el atributo de toda belleza, en tanto el grotesco acoge toda enfermedad,

ridiculez o fealdad. Por esta razón, concluye el autor francés, “lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil”¹.

Acorde con los modos de representación de su época, para Hugo, lo bello y lo feo tienen límites que no alcanzan los extremos absolutos de lo divino o su expresión opuesta, sino cualidades de lo humano, manifestaciones reales y concretas del ser. Según el propio autor, entran aquí en juego fundamentos propios y característicos de la poesía de los tiempos modernos.

La visión que entrega Blest Gana respecto de muchos personajes de sus novelas, toca el terreno de lo ridículo en una gama variada de actitudes individuales, deformación donde se hace ostensible el carácter incompleto y negativo del hombre común, consecuente reflejo del medio que habita. El autor hace suyo este modo de concebir la obra literaria, moderando los extremos expuestos por Hugo para adecuarlos al tipo de novela y de representación que se propuso crear. En su concepción de la novela como Comedia humana o “terrestre comedia” —expresión común de sus narradores— observamos formas que dejan ver la realidad del hombre en sus posibilidades de triunfo, éxito, frustración, fracaso o muerte, cubriendo de este modo las expresiones de lo trágico y lo cómico. La tradición romántica admite las ideas de Víctor Hugo, alterna en la novela las vertientes tomadas de la tradición más antigua y continuando el curso del relato realista, funde ambos polos, constituyéndose la forma interior como tragicomedia.

Wolfgang Kayser en su ensayo sobre lo grotesco² revisa esta noción y sus características en el romanticismo europeo, a través de diversos autores, creadores y críticos, entre otros, Hugo, Jean Paul y Friedrich Schlegel. Para Schlegel, las expresiones de lo ridículo, caricaturesco, trágico o cómico forman la sustancia de esta categoría. Literariamente permite mostrar un aspecto básico de lo humano: “el misterio más hondo del ser”, en el que se hace patente un distanciamiento desde el cual es dable observar “la mezcla de lo heterogéneo”, y, por consiguiente, la conjunción inarmónica y dispar de los elementos que constituyen la realidad.

“El grotesco, en vez de hacer vislumbrar el fluido del amor eterno, abre un caos gris que al mismo tiempo es ridículo. Una nueva palabra se coloca muy cerca de grotesco: ‘tragicomedia’ ”³. La equiparación de

¹Hugo, Víctor. “Prólogo a Cromwell” en *Manifiesto Romántico*, Barcelona, Ed. Península, 1971, p. 38.

²Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Nova, 1964.

³Kayser, W. op. cit., p. 61.

las dos líneas extremas del género dramático recogidas en este término, no logró constituir una realidad artística independiente sino desvinculada, definida ambiguamente o desacreditada por la estética clasicista. "Schlegel —agrega Kayser— ya no lo concibió como mezcla de partes autónomas sino como cosa propia, cerrada en sí misma"⁴.

La idea está referida al campo del drama, pero tiene que ver, en la época moderna, con una nueva concepción literaria que tuvo como meta abarcar la realidad de modo más extenso y a la vez más penetrante. Corresponde con la manera como se integran los estilos de representación, en general, en las literaturas del siglo XIX y que será también, modelo de las formas de novelar en las letras de Hispanoamérica, especialmente a partir del período romántico.

En torno a Víctor Hugo, Kayser toma algunos pensamientos básicos de lo que se ha llamado "escrito programático del Romanticismo francés" y que se refiere al prefacio del drama *Cromwell*. Haciéndose cargo de algunos conceptos ya citados, podemos observar que Kayser, llega a establecer una síntesis a partir de citas de este texto, y que dicen relación con el sentido del término "grotesco".

"A lo grotesco como 'principio' nuevo corresponde una forma nueva: 'Esta forma es la comedia'. En esa combinación de 'grotesco' y 'comedia' parece asomar, a primera vista, la vieja equiparación con 'cómico', 'ridículo', 'bufonesco'. Hugo lo reconoce, pero sólo como uno de los aspectos. El otro aspecto de lo grotesco, empero, lo constituye lo contrahecho y lo horroroso..."⁵.

Y aunque al parecer, Hugo no consideró delimitaciones a la aplicación de "grotesco", Kayser afirma que este autor fue variando su idea respecto del mencionado término sin lograr precisarlo completamente⁶.

⁴Kayser, W. op. cit., p. 61.

⁵Kayser, W. op. cit., p. 65.

⁶"Un concepto más hondo de lo grotesco, lo tiene, en cambio, el lector que muchas veces no quiere tomar aún decisiones sino que prefiere hacer depender su respuesta de la conexión en que la forma exterior individual tiene su lugar y función. Aquella adquiere valor expresivo y participa de lo 'grotesco' sólo en la conexión, como componente de una estructura y soporte de un fondo. Ya en los ornamentos grotescos, la figura individual 'absurda' no había constituido sino un motivo dentro de un nexo concebido muy pronunciadamente como nexo de movimiento.

Esta forma de pensar no es ajena a Víctor Hugo. Tan pronto como llega, tras los ejemplos, a lo principal, abandona la concepción de la forma exterior y ve las relaciones de los hechos. Incluso va en seguida más allá de lo grotesco como todo, concibiéndolo como función dentro de una totalidad más extensa. Se le convierte en polo de una tensión cuyo opuesto lo constituye lo sublime". Kayser, W. op. cit., pp. 66-67.

Hasta aquí lo que refiere el concepto aludido como expresión que caracterizó una nueva modalidad, enfoque o variación en los géneros literarios, preponderantemente dramático y narrativo. Blest Gana toma de ello no sólo un préstamo estético formal, sino una nueva posibilidad expresiva con el fin de reafirmar sus ideas acerca de la novela, desarrolladas de diverso modo a lo largo del ciclo novelístico que finaliza con *El loco Estero* (1909).

El modo de interpretación de la novela realista, que establece en la forma narrativa la fusión de lo tragicómico, es también tema importante de las reflexiones de Ortega en sus *Meditaciones del Quijote*. Allí afirma que no podría menos que requerirse que todas las formas del arte toman su origen de la variación de las interpretaciones del hombre por el hombre. Las afirmaciones expuestas, nos ubican ante una visión particular de Ortega respecto de la historia literaria y sus variaciones, las cuales tienen como medida de permanencia y cambio, expresiones diversas del modo cómo, desde la creación artística, el hombre se ve a sí mismo proyectado en el mundo y la sucesión histórica⁷.

Este punto nos interesa, porque aun modificando Ortega su imagen viva de las realidades estéticas (Cfr. *La deshumanización del arte*) desde *Las Meditaciones* ya está presente un pensamiento acerca de los géneros literarios, en la medida que confluyen en la novela, lo que él llamó “vertientes cardinales de lo humano”. Así, este libro analiza de qué manera se manifiestan las distintas perspectivas del género narrativo fundamental, teniendo como eje el Quijote y las variaciones esenciales acerca del sentido de la realidad, desde la épica hasta la novela naturalista. Ortega llega a concluir que, perdida para el arte la esencia que es el mito, la “realidad” humana aparece en toda su potencialidad en la obra de Cervantes y progresivamente destierra los vapores de lo ideal, arrasando mitos y héroes, para aproximar el tema de la novela a la realidad concreta de nuestro mundo. Sin embargo, para que surja el valor estético, es decir el interés del observador por el objeto, la novela debe hacer el giro contrario de la tragedia y convertirse en comedia; mejor dicho, revelar el carácter cómico de aquel que tenga pretensión de hacer heroicidad de la vida. Esta heroicidad es la máscara, “disfraz

⁷Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 161. En el contexto de las ideas orteguianas, sin embargo, esta afirmación muestra, en 1914, fecha de la primera edición de *Las Meditaciones*, una concepción primera en el autor de que “el único tema del arte era lo humano”. Esta idea va a ser precisada posteriormente por el ensayista al distinguir entre sentimientos primarios, “nuestro trato activo y vital con las cosas y sentimientos secundarios, propiamente estéticos”. Vid. Vaisman, Luis, “Sobre las ideas estéticas de Ortega”, *Estudios Filológicos*, N° 19, 1984, p. 27.

ridículo (...) bajo el cual se mueve la criatura vulgar”⁸, traicionado por la apariencia que él ha sustituido como esquema significativa de la realidad misma. Por eso el personaje cómico lo es generalmente de la costumbre; de la función cómica, podría decirse, siguiendo a Ortega, nace el costumbrismo, el apego a lo habitual, aquello que recibe como uso, lo materializado o desmitificado. En esta realidad debe aparecer, entonces, un elemento antagónico que eche por el suelo lo estatuido o lo inerte y se profile como modificador: el hombre cuya voluntad es la aventura. Por aquí nos acercamos a la diferencia entre el personaje trágico y el cómico, extremos de los caracteres humanos, y que al definirse por sus actitudes esenciales, se mueven en una proximidad mayor de lo que pareciera. Ortega cita el aforismo: “de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso” y es así como la expresión trágica y cómica pueden llegar a fundirse por la extraña y compleja forma en que el hombre se proyecta en la realidad, la inercia que ésta impone desplazando al ideal⁹. La novela realista toma y reabsorbe ambos roles y no escapa al autor que una de estas expresiones (p.e. la trágica), pueda ocupar tanto espacio y valor en la novela como la materia cómica, pues en este género ya se han hecho posible todos “los grados y oscilaciones”. La novela aparece, entonces, como un género de amplísimas posibilidades de representación y no es extraño que así concebida, sea la forma que haya recogido toda la tradición de la narrativa moderna para abrir muchas modalidades caracterizadoras del mundo, entre otras, la preferida por Blest Gana: la novela de época. Si esta novela abre su foco, en general, hacia la realidad histórica en ciclos novelescos o en obras singulares, parece necesario que esa extensa visión del mundo que representa, lo haga estudiando y observando la sociedad en sus expresiones y cambios posibles y a los hombres en los polos opuestos y convergentes de su grandeza y su miseria. Al quedar fundidas las dimensiones que comprometen la felicidad, la realización plena, incluso ética, el traspie ridículo, el triunfo malévol, la actitud pasiva que anula la personalidad, o la activa del héroe que dirige con voluntad su destino, encontramos, no tanto una multiplicidad de expresiones independientes una de otra, sino dimensiones humanas que la novela realista ve en lo relativo de su elevación o caída. Como se ve, la teoría orteguiana expuesta, implica integrar, complementando, cada una de las expresiones que sugiere la idealidad y la materialidad¹⁰.

⁸Ortega, op. cit., p. 168.

⁹Ortega, op. cit., pp. 170-171.

¹⁰Ortega, op. cit., Vid. Cap., “La comedia”, pp. 165-169.

Paul Hernadi en su estudio acerca de los géneros poéticos¹¹, constata que la situación trágica, según diversos teóricos, requiere una ruptura con el mundo y normalmente, cierto grado de identificación del lector con el héroe. Se diferencia de la situación cómica, que por provocar risa, distancia al lector de ella, pues éste observa desde fuera, en el sentido de no verse comprometido y porque interesa sólo el “gesto” específico que identifica a los personajes. A su vez, la identificación con el personaje trágico lo es no con su inocencia sino con su culpa, promoviendo el autoconocimiento. Esta reacción, en la comedia, ocurre de manera distinta, pues la identificación se produce con el autor cuya perspectiva compartimos. Esta síntesis de lo que expresa el teórico Bentley, es útil a Hernadi para definir o precisar lo que el mencionado autor indica respecto de la tragicomedia. Continuando posteriormente con las ideas de Karl Guthke, resume sus conceptos y cita conclusiones importantes de éste: “ ‘la tragicomedia es un fenómeno sintético’ en el que ‘lo trágico y lo cómico son requisitos idénticos y mutuos el uno del otro’ ”.

“Sin duda, puede ser posible y útil distinguir aspectos predominantemente trágicos en la mayoría de las tragicomedias. Sin embargo, el concepto de Guthke de tragicomedia ‘sintética’ dirige la atención necesaria a la diferencia importante entre las obras que contrastan y las obras que integran sus implicaciones trágicas y cómicas. Además, el concepto de tragicomedia ‘como un género complejo y, sin embargo simple’, puede ayudar a dilucidar un gran número de obras modernas cuya significación general con respecto a la dicotomía trágico-cómico suele ser lo suficientemente irónica y ambigua para cambiar cada ‘declaración aparente en una cuestión verdadera’ ”¹².

Aunque las distinciones de este autor y los juicios analizados sean ubicables en el ámbito del género dramático desde el cual se origina el concepto, históricamente se lo entiende inserto en el campo de la narrativa y según puede apreciarse, concuerda, en términos generales, con otras ideas antes expuestas.

El punto al que llegamos nos ubica en la posición de enfrentarnos, identificándonos con el héroe sufriente y (no siempre) virtuoso y reirnos del desarticulado protagonista o personaje cuya ridiculez resulta distanciadora. La novela moderna y en particular *El ideal de un calavera*, poseen el resorte apropiado para lograr esta confluencia por medio de la presencia del narrador que, por su distancia de observador, permite se descubran los síntomas característicos de la realidad y

¹¹Hernadi, Paul. *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch editor, 1978.

¹²Hernadi, P. op. cit., p. 88.

desde su propio punto de vista se establezca la diferencia y los grados relativos en que se manifiestan estos conceptos.

Menos difundida que *Martín Rivas* (1862) *El ideal de un calavera* ha sido apreciada por la exposición del contenido, las escenas de la vida en el Chile de la época y la diversidad representativa de personajes y ambientes¹³. En un lapso de tres años, Blest Gana publica siete novelas, de importancia relativa algunas, otras, las correspondientes al ciclo que estudiamos, culminan con la que, a nuestro juicio, es la de mayor relieve antes de su viaje definitivo a Europa.

El ideal... presenta en su exposición inicial, antecedentes y comentarios referentes a la existencia azarosa de su héroe, Abelardo Manríquez. La excelente factura narrativa de esta obra, su disposición "in extrema res", permite al narrador entregar en el primer capítulo, indicios importantes sobre la suerte del protagonista, provocando la curiosidad del lector acerca del por qué de su aciago destino. A partir del segundo capítulo, se resume la historia del protagonista desde el nacimiento hasta su juventud. A continuación la novela extiende su narración hacia el conocimiento de la realidad chilena del campo, la ciudad, los grupos sociales y un breve pero significativo incidente histórico, en su totalidad, el conjunto de costumbres de mayor riqueza y variedad en las novelas de Blest Gana.

Esta obra, la única en su larga serie, está dividida en partes —cuatro— tituladas "Escenas del campo", "Los calaveras", "El ideal" y "Conclusión", momento final que resume un asunto histórico y remata la actuación del protagonista y el fin de la novela. Como se observa, la estructura externa favorece recorrer diversos ámbitos de la vida chilena del siglo pasado durante la tercera década. Hay preponderancia, según las características de cada una de las partes, de escenas directas y narrativizadas, seguidas de abundantes descripciones, principalmente de espacios y la presencia constante del narrador, fundamental en la concepción total de la novela por el enfoque dado a situaciones y personajes, por la integración de la obra como novela espacial y la visión tragicómica del mundo.

Los juicios de Blest Gana acerca de su propia literatura, aparte de los vertidos en sus ensayos, son escasos aunque bastante precisos. El fragmento de una carta a su amigo José Antonio Donoso, (1863) contiene un comentario del plan de esta novela y confirma lo que la crítica ha

¹³Vid. Silva Castro, Raúl. *Alberto Blest Gana*. Estudio biográfico y crítico, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941; Alone, *Don Alberto Blest Gana*, Santiago, Nascimento, 1940; Latcham, Ricardo. *Blest Gana y la novela realista*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, Serie Roja, N° 20.

resaltado respecto de la obra del autor, hasta ese momento de su producción:

“¿Necesitaré decirte que la mayor parte de las escenas y de los tipos de *El ideal* son tomados de la realidad? 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 doy el carácter de literatura chilena, he tenido por principio copiar los accidentes de la vida en cuanto el arte lo permite. Este principio lo he aplicado con particular esmero en *El ideal de un calavera*”¹⁴.

Expresiones semejantes en relación a *Los Trasplantados* y otras obras, confirman la voluntad creativa del autor. Para él la realidad conocida y observada es la fuente primaria de su extensa producción novelística. “Copiar los accidentes de la vida en cuanto el arte lo permite”, nos dice que existe un nivel distinto, de otra envergadura, que envuelve a la materia representada para otorgarle los valores propuestos. Las leyes del arte superan la simplificación del sucesivo acontecer de los hechos cotidianos, pues el novelista los recoge para concederles un nuevo orden y significación. Esas “leyes”, que no son las de la realidad, permiten que ésta no se vea traspuesta al nivel del puro documento, la mera conjunción de hechos, las peripecias del acontecer diario. Estos preceptos del arte de la novela, abrieron a Blest Gana el camino para mostrar el mundo real en su expresión más plena, desde su otra cara que es la de la ficción, para otorgarle desde ahí sentido, darle forma viva bajo el prisma que logró imponer al conjunto de su obra realista. Categorías propias de la representación literaria y que encontramos en otras artes, fueron las que logró conjugar nuestro autor superando la difícil unión de formas tan contrapuestas de expresión artística. Sin duda, la intensidad cómica que prima en *El ideal...*, resulta difícil de sostener por la variedad de situaciones que exige dar al mundo el carácter de “comedia”, en el sentido de que lo risible debe resultar desarticulante y desintegrador. Aquí se proyectan las leyes que ordenan el mundo ficticio¹⁵ y superan el caos disperso de la realidad no interpretada.

¹⁴Citado por Silva Castro, op. cit. p. 558.

¹⁵Acerca de la elaboración de la comedia y lo cómico, ya Aristófanes expuso, en su obra *Los Caballeros*, que “no ha sido sin razón (...) el haber tardado tanto, sino por conocer que el arte de hacer comedias es el más difícil de todos, hasta el punto de que muchos que lo solicitan, pocos logran dominarlo”. Aristófanes, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones El Ateneo, 1947, p. 168.

La tragicomedia de Abelardo Manríquez.

La unidad que forma el primer capítulo de la novela, advertirá al lector de la preponderancia absoluta del punto de vista narrativo, originado en la necesidad de informar sobre características generales de cierto tipo de individuos y del personaje en particular. Al destacar la situación excepcional que vive el protagonista (Abelardo Manríquez va a ser fusilado), el narrador lo distingue de la opinión del vulgo, incapaz de recoger las palabras finales del acusado, solemnes en su expresión y circunstancia. La participación inicial del narrador se reconoce como sentimental, emotiva y solidaria con la suerte de Abelardo, despreciado por la mayoría a causa de "su popularidad de libertino". Integrado como voz plural —"nosotros"—, alude a las expresiones últimas del condenado escuchadas por él en su infancia. Éstas han dejado la impresión de "las palabras o los hechos que la ignorancia de la niñez reviste con el ropaje prestigioso del misterio"¹⁶. Aquella ignorancia de la mente infantil, se torna en conocimiento de la verdad sobre la vida y fin de Manríquez que el hablante, en su madurez, está en condiciones de evaluar con el equilibrio y juicio impropios del vulgo. La historia de Abelardo está revestida de una aureola de misterio que el narrador, estudioso de las almas y sus diversos atributos, se encargará de ir dando a conocer; de este modo se propone al lector una historia digna de ser contada. La exposición del primer capítulo es un llamado a reflexionar en relación a los diversos caminos que puede tomar el destino de los individuos, según las condiciones personales de cada quien. Y así como el misterio de la experiencia juvenil del narrador, puso a la historia de Manríquez ese velo peculiar,

¹⁶Blest Gana, Alberto. *El ideal de un calavera en Obras Selectas*, Buenos Aires, Ediciones El Ateneo, Tomo I, Cap. I, 1ª, pp. 655-656. La exposición del primer capítulo es esencial para la comprensión plena de la actitud narrativa, especialmente porque se hacen patentes las funciones del narrador, explícitamente expuestas en esta sección. De éstas, la función propiamente narrativa es determinante por la presencia del narrador personal, su amplio grado de conocimiento y participación en el texto. La función de dirección, en la medida que la voz se confirma a sí misma como productora del relato y por las interpolaciones y conexiones que operan en el discurso. La función de comunicación que explícita o implícitamente apela y conduce al lector a integrarse emotivamente al conocimiento de la historia y también a la actitud crítica del narrador. De ello se origina naturalmente la función ideológica, discurso comentativo, segmentos no narrativos, por medio de los cuales se evalúa el mundo, la acción y los personajes. Se hace evidente, por esto, la dimensión significativa que adquiere el narrador realista y que se confirma en la amplitud de roles que cubren dimensiones importantes de la compleja situación narrativa de esta obra. Esta y otras citas y el discurso de toda la novela, constituyen el mejor ejemplo de lo que afirmamos. Para "Funciones del narrador", Vid. Genette, Gerard. *Figures III*, Paris, Ed. de Seuil. Selección traducida por Ramón Suárez, pp. 23-25.

“andando el tiempo se han alzado delante de nosotros, en algunas conversaciones íntimas, ciertas voces en defensa de aquella víctima de un *destino fatal*. Esas voces correspondían a las que nuestro corazón ha empleado siempre para abogar por la causa de sus primeras y misteriosas simpatías”¹⁷.

La develación comprensiva de la realidad fatal de Manríquez es experiencia compartida por el hablante, quien puede ahora continuar el relato de esa vida, pues cuenta con el apoyo de quienes concuerdan con su conocimiento, antes parcial y misterioso, pero avalado ahora por la amplitud de su propia experiencia humana.

La identidad del narrador personal se manifiesta muy concretamente en este primer capítulo, en especial por la adhesión, ya no en el sentido de alabanza virtuosa, sino de penetración más profunda en las limitaciones y posibilidades del hombre, reflexiones originadas a partir del destino de su héroe. La misma voz narrativa se confirma a sí, como productora del relato, al adjudicarse la virtud de “perseverante”, pues sigue el hilo de esa vida “que le han puesto en aptitud de diseñar su carácter fantástico y sentimental”¹⁸. Como tipo fuera de lo común, se individualiza aún más al protagonista, razón que radica no en el único afán de estudiar un ente singular, sino proyectarlo a otros propósitos. “De aquí también la razón por qué el estudio del alma será infinito como la marcha del progreso”¹⁹. No es posible, por esto, pensar sólo en una focalización prioritaria en el personaje, pues la amplitud de la observación se extiende según todas las variedades posibles; es infinita en sus proyecciones como el progreso histórico, entendido éste como uno de los fundamentos básicos del ideario romántico.

El caso de Manríquez corresponde al de aquellas almas que “combatidas por recios vendabales llegan desmanteladas a estrellarse contra los obstáculos que los destrozan y anonadan”²⁰.

La anticipación épica que constituye este capítulo, es característico del dominio narrativo del autor que transfiere al hablante una sensibilidad particular en relación a los avatares posibles de una existencia como la de su héroe. Además, el ordenamiento sucesivo del acontecer, se justifica desde estas reflexiones iniciales y fundan el sentido de lo representado y su especial disposición narrativa.

Una vez expuestas las interrogantes planteadas acerca del personaje y su destino ya prefigurado, queda por conocer el curso de su historia

¹⁷El ideal..., ed. cit. Cap. 1, 1ª, p. 656 (Subrayado nuestro).

¹⁸El ideal..., ed. cit. Cap. 1, 1ª, p. 656. Vid. supra, nota 16.

¹⁹El ideal..., ed. cit. Cap. 1, 1ª, p. 657.

²⁰El ideal..., ed. cit. Cap. 1, 1ª, p. 657.

personal. Sin embargo, lo que parecía propuesto como novela psicológica, otro estudio del alma, es buena ocasión para incursionar en las razones que fundan un mundo ubicable históricamente en sus correspondientes determinaciones de espacio y tiempo.

La primera parte de la novela, a partir del capítulo segundo, narra los primeros años y adolescencia de Manríquez, signados por un fuerte carácter, rebeldía y resolución que demostrará al conocer a Inés Arboleda en el transcurrir de su vida campesina. Abelardo pertenece al tipo de individuos "que nacen organizados para distinguirse del vulgo". La "chispa" que el narrador atribuye a Manríquez, es la misma que "forma después los notables escritores, los sabios, los grandes guerreros, los grandes enamorados, seres cuya sensibilidad impresionable (...) les hace cruzar el mundo separado de la turba"²¹. Sin ser un solitario absoluto, Abelardo carece de espíritu gregario, distinguiéndose por la complejidad de su carácter contradictorio, impulsivo, solicitado constante por el juego peligroso y los pasatiempos comprometedores. En su estadía en el campo conoce a la familia Arboleda, grupo de sobresaliente situación económica, que acusa el desmedro relativo de la pobreza de Abelardo. Este hecho constituirá el freno principal entre las relaciones nunca consumadas entre él e Inés, originando el conflicto más agudo del héroe y una serie de derivaciones secundarias, pero de gran interés en el transcurso de la novela.

El ingreso de Manríquez al mundo de los Arboleda abre la posibilidad de desplegar dos líneas narrativas ya conocidas en nuestro autor: el costumbrismo local, en todo lo que tiene de pintoresco, alegre, deformante, engañoso y falso; y la otra que toma el motivo del amor, de extenso y variado despliegue en la narración.

La primera parte de la obra se distingue por un conjunto de escenas y descripciones relativas a los modos de vida del campo. Aquí encontramos una expresión clara de las formas externas de comportamiento muy ligadas al apetito por lo material o al anonadante aprisionamiento de la limitación impuesta por esa misma realidad. (Cfr.: las caracterizaciones de la esposa e hijas de Arboleda). El ambiente campesino, sus juegos de salón y fiestas crean "escenas propias del campo, teatro de los primeros sucesos de la presente historia, que debían influir en el desarrollo de los acontecimientos que forman la vida de Manríquez"²².

La escena más significativa de la primera parte ocurre con ocasión de un rodeo. Esta escena cumple una clara función estructural al

²¹El ideal..., ed. cit. Cap. III, 1ª, p. 662.

²²El ideal..., ed. cit. Cap. IX, 1ª, p. 699.

orientar la acción hacia un doble objetivo: se produce, de hecho, la rivalidad entre Manríquez y Sendero, pretendientes de Inés, en pruebas de destreza y valentía. Éstas permiten, por un accidente fortuito, que Abelardo sea llevado a casa de los Arboleda para ser curado de sus heridas. La acción sigue el giro costumbrista, ahora no exento de humor, al aparecer la figura de una "meica" y un "aliñador", personajes de extenso arraigo en las costumbres chilenas y desvirtuados como charlatanes por el espíritu racional del narrador. Manríquez aprovecha, con mucha astucia, la credibilidad ingenua de las gentes del lugar y chantajeando a la curandera, entabla relaciones secretas por medio de cartas con Inés. El coqueteo de ésta, termina con un intento de rapto, frustrado por voluntad de la propia joven, situación que da fin a la primera parte de la novela. La conclusión del hecho, desfavorable para las intenciones erradas del héroe, será retomado posteriormente, sólo en la tercera parte, con ocasión de un reencuentro muy posterior de la pareja, momento en el cual Manríquez cuenta, asumiendo por momentos la función de narrador, su historia personal.

La vida de Abelardo cambia de giro cuando aparece en Santiago en calidad de oficial del ejército de húsares. Comienza la segunda parte de la novela llamada "Los calaveras", mediando una elipsis temporal de dos años.

Esta sección atrae gran cantidad de situaciones, definidoras de la concepción novelística de Blest Gana y que en *El ideal...*, encuentra una realización acabada por el sentido otorgado a ellas.

El espacio dedicado a los calaveras es, a su vez, el lugar novelesco que corresponde predominantemente a la representación del medio pelo, ámbito al que Manríquez es introducido por Timoleón Miraflores y Felipe Solama²³. Este último personaje, asumirá parcialmente, tanto en la historia como en el relato, funciones específicas que lo destacan como una de las figuras de mayor y cálida significación en las novelas blestganianas, no muy pródiga en personalidades de simpatía natural. Junto a las anteriores, las figuras secundarias que aparecen en este momento, van a constituir una serie de personajes tipo, similares a otros en las narraciones del autor. De las novelas de Blest Gana, ésta es la primera estructurada con tanto detalle significativo y ensañamiento burlesco, en especial por la referencia al medio pelo. Sus características (Cfr.: personajes como Raimundo Basquiñuelas, Alcuza, la familia Alvarado) y las situaciones de esta sección, forman la visión cómica, creemos, de más alta intensidad en la obra de este autor.

²³Vid. Silva Castro, *El ideal de un calavera*, "Acción y personajes", op. cit. p. 414 y ss.

Lo cómico debemos entenderlo aquí en sentido análogo a la perspectiva que enfoca aspectos de la realidad en *Martín Rivas*, pero integrada hacia una profundidad de sentido, que la novela anterior recién insinuaba. *El ideal...* tiene en el rol protagónico, un medio eficaz para deambular por la realidad y es éste junto al narrador, cada uno en el nivel correspondiente, quienes promueven el mecanismo de lo risible y el rebajamiento del mundo que, desde su muda condición material y cotidiana, es activada graciosa y ridículamente a los ojos del lector. El humor, que muchos críticos han negado al autor, se ofrece especialmente modulado en la segunda parte, en contraste con el tono de las otras. La expansión humorística obedece a la lógica que impone el narrador por su adhesión a los calaveras, actitud ya observada en el primer capítulo respecto de Abelardo. Miraflores, Solama y Manríquez resumen y funden en sus características individuales, un temple y expresiones exacerbadas, amistosas, retraídas en sus formalidades, expansivas en la imagen humana, y muy bien integradas en la conjunción de estos personajes. La vulgaridad afectada del tímido y siútico Miraflores, es una de las caras del trío, que en Solama, muy filosófico en el hablar, muestra "un porfiado empeño en considerar todos los actos de la vida como objeto de profundas disertaciones". Es lector desordenado, "noble en sus instintos, leal en sus afectos y generoso en sus acciones: para él un amigo era sólo una expresión aislada de la gran fraternidad universal que debía reinar en todo el orbe..."²⁴. Esta aspiración a la búsqueda armónica de una realidad universal, nos enfrentan a una de las grandes figuras blestganianas, puntal, confidente y ayuda visionaria en momentos, del apasionado Manríquez, quien con su osadía y la de sus amigos, provocan la comicidad y hacen de la sátira el medio más eficaz para rebajar esa realidad con la que el protagonista, en términos generales, no logra confluir. Enamorado de Inés, Abelardo padece la desventaja de su posición por las pretensiones ambiciosas de una mujer eminentemente "realista". Su aspiración suprema, así como en Solama es la amistad, en él es el amor, pero no como concepto de unión universal y valor elevado, sino producto del egoísmo de esa contradictoria fusión que constituye su "alma", de la cual, en las primeras páginas nos puso alerta el narrador.

Sin conocerse la suerte de Inés, la segunda parte fija la atención en Manríquez como individuo aún más audaz, conquistador y especie de don Juan, que condiciona el amor al imperio de su voluntad y capricho. Esta es la proyección del ideal nunca alcanzado y que no tiene cabida en

²⁴El ideal..., ed. cit. Cap. 1, 2ª, p. 750.

su espíritu, alejado absolutamente de las ambiciones materiales, pero obsesionado en la realización de su idea. El carácter unilateral de Manríquez, lo proyecta como el protagonista o héroe fuera de la realidad, escindido del mundo, pero con un pie en él; lo altera y trastoca con voluntad a la vez cómica y destructiva y de ahí se van originando las tendencias polares que muestran agudamente un mundo que el personaje no logra asir de manera total.

De las costumbres campesinas se hizo alusión panorámica a través del modo indirecto en la primera parte. En la segunda, mucho más crítica, la forma directa cobra importancia fundamental por la posibilidad que brinda para marcar la sucesión de los diversos momentos de esta parte. Hay, por supuesto, sumarios narrativos, escenas narrativizadas y descripciones, con los cuales el modo del relato permite conformar una suerte de teatro del mundo, a través del contenido y tono de los diálogos y la narración, logrando una forma representativa característica de la novela moderna. Los primeros capítulos (primero al séptimo) tienen unidad escénica y muestran la farsa de la cual son actores principales los calaveras por los engaños y burlas de que hacen objeto a los personajes de medio pelo. Otra cara de la comedia, sin embargo, de ribetes más profundos y esencial para el enfoque del narrador, lo recoge la costumbrista escena del “nacimiento”, cercana a las fiestas navideñas y sobre la cual el narrador expresa importantes consideraciones acerca de estas costumbres y de los que participan en ellas:

“La fiesta con que los países católicos celebran el nacimiento del Redentor ha perdido en Santiago gran parte del aparato con que nuestros padres la adornaban y del entusiasmo de los asistentes que concurrían a solemnizarla. No son ahora lo que eran en 1836 los nacimientos, a los que se agolpaban tanto la flor de la elegancia y del buen tono cuanto los hijos oscuros, aunque presuntuosos, de la clase de medio pelo”²⁵.

La alteración de la festividad y su sentido quedan insinuados en las expresiones del hablante. La fiesta ha perdido solemnidad convirtiéndose en propósito de competencia para resaltar el “buen gusto” en la creación del “mejor” nacimiento. Trasmítidas por generaciones, estas costumbres se ven alteradas por el paso del tiempo, perdiendo poco a poco su sentido religioso. Integrado a la acción en curso, el nacimiento permite que se reúnan en aquel sitio los calaveras y sus pretendidas, las hermanas Basquiñuelas. La atracción de la festividad se une a lo afamado del lugar, conocido en el Santiago de la época por la singulari-

²⁵El ideal..., ed. cit. Cap. xv, 2ª, p. 819.

dad de la representación, conmemorativo de la "piadosa" evocación navideña. El retablo montado sirve para dar cuenta de aspectos que inciden de modo fundamental (y no por la exclusiva comicidad de los hechos), en la representación que lo incluye, la novelesca, y que permite al narrador dar cuenta del carácter de la festividad en la ocasión. La variedad de características con que es descrito se advierte en la siguiente cita:

"Llegado diciembre, y reunidos todos los objetos necesarios, dábese principio a organizar el nacimiento.

Para esto, en la pieza de la casa más a propósito por su extensión se colocaba una gran mesa, sobre la cual se disponía el nacimiento, compuesto de distintos episodios o *pasos*, figurando a veces desde la tentación fatal de nuestra madre común, la frágil Eva, hasta algún cuadro formado por personajes del día, como para marcar las grandes épocas del mundo antes de llegar a la que para los espectadores tenía el atractivo inmenso de la actualidad. El paraíso, con sus árboles de miniatura; Eva, junto al manzano de la ciencia; Adán, junto a su consorte, y la serpiente pasando la fruta tentadora; las flores, las fuentes cristalinas y los arroyos; los animales, las aves y los insectos, formando pasos llenos de tan cándida buena fe, que era difícil decidir si lo grotesco del cuadro excedía a la inocencia de los autores, o si ésta era superior a la burlesca sencillez del conjunto y de cada una de las partes que ese cuadro componían. Al lado del paraíso se elevaba a veces un cerro cubierto de verde hierba, poblado de árboles y de animales, y animado, sobre todo, por la presencia de los reyes magos, que seguían a la estrella que debía guiarles al augusto pesebre. Éste se hallaba con sus divinos habitantes ocupando el centro del nacimiento, rodeado del gallo, del buey y del asno de la gran leyenda, después otros cerros, otros árboles y otros animales, multitud de flores y frascos de caprichosas formas, cual si se pretendiese hacer una colección para acreditar los progresos de extranjeras industrias. Entre estos objetos veíanse también algunas figuras de porcelana, como los pastores con su eterna risa y su guirnalda eterna, turcos y armenios traídos de las casas de los amigos; y por fin, bajo una enramada, de la que pendían hermosas frutas como en la edad de oro, un galán y una dama vestidos a la moda del día figuraban la presente edad de hierro que nos ha cabido atravesar"²⁶.

La reunión para observar el nacimiento conduce al lugar a muchos personajes, entre ellos a las jóvenes Basquiñuelas, el pretendiente de Candelaria, Lino Alconza y gran cantidad de curiosos. Junto con admirar la sobrecargada representación, tendrán que padecer las tra-

²⁶El ideal..., ed. cit. Cap. xv, 2ª, pp. 819-820.

vesuras jocosas de los calaveras, reunidos para llevar a cabo un plan previamente trazado. Allí provocan una batahola de caracteres farsescos, de la cual, los personajes viejos, Alcunza, Basquiñuelas y Alvarado junto a todos los presentes, caen en el ridículo espanto de un simulado, alboroto. La peripecia da lugar a un hecho jocosos y promueve a risa al lector por la graciosa ocurrencia de los calaveras. En el nivel superior del narrador, sin embargo, advertimos a partir de la cita, que la realidad figurada en el nacimiento y considerablemente alterada según la costumbre original, conlleva toda la ironía de un acto desacralizado. La analogía del mundo, en el cual se mezclan realidades sublimes y otras paganas y grotescas, la condensación de la historia humana desde la caída del paraíso hasta la compuesta presencia de “un cuadro formado por personajes del día”, delinean el recorrido en la cual los asistentes identifican el sabor, a la vez grato y mezquino del tiempo en que viven, aunque para ellos, ignorantes de la totalidad traspuesta al lugar, aquello “tenía el atractivo inmenso de la actualidad”.

Pero la descripción pormenoriza además las edades del mundo, conjugando elementos de dispar concurrencia, en la cual el nacimiento revela la ingenuidad de sus creadores, por lo que “era difícil decidir si lo *grotesco del cuadro* excedía a la inocencia de los autores, o si éste era superior a la burlesca sencillez del conjunto...” (Subrayado nuestro). La alegoría humorística que encontramos en este pasaje, se constituye como unión de lo inconjugable, quiebre ridículo de la desigual composición que intenta, con afán prosaico, subsumir la “verdad” del mundo, dando lugar a la sátira grotesca que anima la creación del retablo y la situación conjunta de la escena novelesca donde se reúnen los personajes, evidenciando la necia candidez del hombre en la edad de hierro.

Esta notable descripción, de rara originalidad en autores chilenos, exhibe la gradación conjunta de diversos “pasos”, en los que del paraíso y el nacimiento cristiano, la solemne imagen sigue acompañada de “caprichosas formas”, “para acreditar los progresos de extranjeras industrias”. No es ésta, desde luego, la idea del progreso que continuamente propone el narrador y la fuerte sátira de todo este pasaje, termina con la visión “armoniosa” de una pareja “entre frutas como en la edad de oro” que “vestidos a la moda del día figuraban la presente edad de hierro que nos ha cabido atravesar”.

Proyectados en el tiempo histórico, con la conciencia limitada del puro acontecer, los individuos acogen sólo como visión pintoresca la realidad sagrada, desacralizada por la imposibilidad de distinguir, en rigor, una imagen real de una ideal, situación constante en la novela realista, que prefigura la caída o descenso del mito, la comunicación imposible y por eso grotesca entre realidad y fantasía.

Si lo cómico constituye el aspecto básico que da unidad tonal a la representación de todos los acontecimientos de la segunda parte de esta obra, el grotesco da sentido al quiebre del mundo, que la inocencia de muchos y la burlesca predisposición de otros se encargan de ir mostrando. Pero ningún personaje capta la modalidad intrínseca del cuadro descrito y su sentido. Ellos están ahí para dar curso a las calaveradas simpáticas que padecen y que animan la acción externa. El narrador tiende los lazos no visibles con los cuales el mundo que representa, aflora en su degradación constante, rebajada desde las complejas conformaciones de la realidad mítica a la que la edad de hierro sólo ofrece la "verdad" del mundo sensible, tan dispersamente conjugado en el cuadro que analizamos.

El resto de la segunda parte, mantiene el propósito de los calaveras de alterar el curso anodino de los hechos (Manríquez se venga por intrigas, se mofa de la afectación moral de un padre deshonorado y rapta a la que será su amante). La dirección que toman los actos personales del húsar no varía, pues prefiere el riesgo que incentiva el amor prohibido a la fácil victoria de la entrega. (Cfr.: Cap. xvii, 2^a).

Las situaciones descritas, desde el episodio del nacimiento, acentúan el carácter que el narrador da al mundo como representación, con un acusado signo inestable, originado en los caprichosos vaivenes del comportamiento humano, en personajes desconocedores de su verdadera y profunda naturaleza y el sentido esencial de la realidad.

Poco a poco crece, en expresiones más aisladas, advertidas ya en la primera parte, el tono de comedia que construye la conciencia integradora del mundo ficticio, y se va constituyendo el objetivo de mostrar la realidad como un gran teatro, en el que cada acto requiere de su "decorado". La ventaja narrativa de la cual no goza el drama, es sustituida por las expresiones del narrador, consciente conductor de los hilos que mueven la vida de los personajes en su escenario de variedades. El rapto que da fin a esta parte, es otro paso de la tragicomedia de Manríquez y del mundo en el que deja impresa la huella de su voluntad ambigua y caprichosa. El hecho conduce las líneas de acción originadas en el motivo del amor, hacia la conjunción, en la tercera parte, de situaciones ya trazadas por el narrador sobre los destinos del héroe y también de la sociedad.

La tercera parte titulada "El ideal", reúne a la mayoría de los personajes ligados a la vida de Manríquez, entre ellos a Inés Arboleda, su frustrado amor y figura central de la gran sociedad de Valparaíso y Santiago. Para Abelardo, la joven aparece con todos los rasgos de la bella inmisericorde. Esta imagen es confirmada por el narrador quien

ve en ella la tendencia a avasallar corazones, hecho que “había llegado a ser (...) el exclusivo objeto y el fin más serio de sus desvelos”²⁷.

El inevitable encuentro de Inés y Manríquez se produce en el momento en que el oficial lee las cartas de Eloísa y Abelardo, hecho que identifica, por razones obvias, la situación espiritual del joven protagonista con los personajes de sus lecturas, transposición real del único fin de su vida, al plano ficticio de las aventuras de los antiguos amantes. Dos vías o expresiones que perfilan la ambigua constitución del héroe, se proyectan de manera distinta en el mundo: la ideal y la real. La melancolía que acoge habitualmente a Manríquez lo saca del tiempo de los hechos habituales, poniéndolo en el plano de la fantasía que él ensueña:

“Y en aquel momento era muy distinto del bullicioso calavera que marcaba con orgullosa mirada, entre libertinos y gente de medio pelo, el círculo de sus antojos: al verle con su libro olvidado en la mano, con el rostro y el cuerpo doblegados al peso de una melancolía tenaz, hubiérasele tomado más bien por el artista que se entrega a los poéticos conjuros en que se invoca la presencia del ideal para resolver el ardiente problema de la vocación”²⁸.

La escisión interna de Manríquez, aparece en la superficie dando cuenta de la expresión oculta y desconocida del héroe. La inconexión de sus dos mundos se expresa en el desmembrado accionar del personaje en la realidad. Esta tercera parte, en la que circunstancialmente se encuentran los dos amores de Abelardo, provoca también la confluencia de las dos esferas sociales con que se ha relacionado el personaje. Intrigas muy bien urdidas, alentadas por el deseo de venganza que deja la secuela de calaveradas de Manríquez, doblegan una vez más la mano de éste ordenando el curso de su destino final.

Las tonalidades dramática y cómica se cruzan también en situaciones significativas de este momento de la obra. Escenas narrativamente no informadas o interrumpidas, como el rapto y amor entre Manríquez y Candelaria y el frustrado rapto a Inés Arboleda son conocidas por el lector, en un caso, por labios del propio protagonista. Otras escenas cómicas de las cuales participan como actores los calaveras, dejan ver que en esta parte se van resolviendo, para los efectos de la acción y el sentido, situaciones que se iniciaron anteriormente.

La continuidad de los aspectos festivos que aparecen aquí, se une a la imagen cada vez más inestable de Abelardo y la difícil o imposible

²⁷El ideal..., ed. cit. Cap. I, 3ª, p. 871.

²⁸El ideal..., ed. cit. Cap. I, 3ª, p. 872.

unión de su anhelado ideal y el transcurrir de su existencia diaria, en la cual esconde el mundo utópico de su irrealidad con el otro no menos irreal de la farsa.

La variedad de motivos de esta extensa novela, tienen como pauta ofrecer momentos de distensión en los acontecimientos o, puntos de simpático relajamiento, pero que atraen importantes notas de caracterización al mundo. El narrador afirma que "se abre este tercer acto del drama *bufo-trágico* que compone la vida de Manríquez"²⁹, indicio claro de la confluencia de las expresiones enunciadas anteriormente y de las cuales el hablante manifiesta de modo expreso, su conciencia de manejar la dirección última que va a tomar esta representación. La acción más intensa y graciosa de los calaveras, ocurre cuando simultáneamente se trama por parte de Lino Alcunza el rapto de Candelaria y los tres amigos preparan otra diversión a costa de su habituales víctimas. Favorece este hecho, una representación teatral, ya casi olvidada, según el narrador, por la crónica, llena como fue costumbre en el entonces, de una serie de actos festivos intercalados durante la presentación de la pieza elegida. La satírica alusión del narrador a los aditamentos costumbristas y las descripciones de la distribución de la concurrencia al espectáculo, dan la pauta para mostrar el "teatro de variedades" que constituía la sociedad santiaguina, entendida en esos términos por la vulgar universalidad de sus características y comportamiento, propicia situación de la que sacarán provecho los calaveras.

La descripción y escena que abarca parte del capítulo octavo hasta el décimo, muestra el alboroto y pullas de los asistentes, entre los que Solama hace gala de sus graciosas ocurrencias y el público encuentra en el lugar, el verdadero teatro de una representación en vivo. El ambiente se capta animado y original, lo que justifica la extensión de la larga unidad escénica. El centro de interés de este momento, para la novela, lo constituye una vez más la bufonesca actuación de Miraflores, Solama y Manríquez, organizadores de otra "puesta en escena" de la que participarán Lino Alcunza y Cayetano Alvarado. El primer acto de la pieza representada se mueve en el doble plano de la actuación de los actores y al mismo tiempo de Solama, que con graciosas interrupciones, corrige la mala dicción de un actor, quebrando el efecto "real" del autosacramental y provocando discusiones y pullas en la platea. El entreacto sirve para dar curso a una singular algazara de bebida y baile, situación costumbrista que cubre en el escenario, el tiempo de interrupción de la obra. La creciente y decreciente intensidad escénica es

²⁹El ideal..., ed. cit. Cap. III, 3ª, p. 878 (Subrayado nuestro).

preparación para el “paso” del cual serán actores los viejos ridículos, como los llama el narrador, en la más rebajante actuación que les cabe en la novela. Alvarado y Alcuza, entusiasmados a causa de la bebida y el baile, son invitados por los calaveras a conocer las bailarinas del espectáculo a los bastidores. Esta es la imagen que, en ese momento, captan los acalorados varones, ubicados ahora en el trasfondo escénico:

“No era menos pintoresco que el del patio el aspecto que ofrecía el proscenio. Confiada en el secreto que garantizaba el telón, cada una de las personas que componían la compañía daba rienda suelta a sus inclinaciones durante el entreacto, formando así, miradas en conjunto, un animadísimo cuadro.

Manríquez y sus compañeros se detuvieron un instante a contemplarlo, como temerosos de quitarle su característico movimiento si entraban a figurar en algunos de sus términos.

El plano de ese cuadro que mayor interés presentaba era ocupado por la bailarina que acababa de obtener los sufragios del público y por el actor que en el acto representaba el papel de San José. Estos dos personajes continuaban la zamacueca que en voz baja entonaban las cantoras, habiéndose puesto el actor en lugar del bailarín. Al caer el telón, San José había *quitado* a éste la compañera poniéndose delante de él. Los demás del proscenio habían aplaudido la galantería del que representaba al santo, y los murmullos de este aplauso se habían perdido entre los del patio. Cuando los cuatro que llegaban a ver a los bailarines subieron al proscenio, esta pareja terminaba con gran *donaire* el pie de la zamacueca, y San José, para sellar aquel acto de galantería, echaba hacia la espalda su capa de coro, poníase con agilidad de rodillas y colocaba su *guarapón* de paja a los pies de la bailarina.

Al mismo tiempo, en otro punto, el ángel de la loa perseguía con un vaso de mistela a otra bailarina; en otra parte, un grupo de actores entre los que descollaban por sus trajes: la virgen vestida como en los cuadros quiteños, un moro representante de la herejía, con gran turbante y calzones bombachos, y algunos soldados romanos, aplaudían, con vaso en mano, la zamacueca de San José. Contemplaban, por fin, el cuadro, los del arpa y la guitarra que en voz baja cantaban, mientras que el director de la compañía ponía una rodilla en tierra para presentarles un vaso de ponche.

—Esto explica muy bien la eterna duración de los entreactos —dijo Manríquez, deteniéndose, como dijimos, a contemplar el cuadro que ligeramente hemos bosquejado”³⁰.

En tanto la mistela hace de las suyas, entusiasmados al extremo, Alcu-

³⁰El ideal..., ed. cit. Cap. XI, 3ª, pp. 926-927.

za y Alvarado asedian a las bailarinas, en báquica y ridícula pretensión de conquista, animados por los calaveras, mientras la impaciencia del público y las esposas de los conquistadores reclaman, cada cual, por llevar al orden la situación. Sin embargo, Manríquez y Solama, levantan el telón y ofrecen el espectáculo risible de esta otra representación cuyo "efecto teatral fue tan completo como rápido", verdadera recuperación del sentido de la comedia, contrastante con la pieza en cartelera.

El sentido del teatro dentro de la ficción novelesca que es atraído a esta larga escena, ofrece la imagen del mundo como representación de baja y ridícula índole, que se muestra en la ascensión y caída de los roles, la afectación y envalentonada galantería de los viejos, la desuniversalización prosaica de la imagen del santo, convertido en un corriente galán entre bastidores, lugar donde se entreteje una alegre y despreocupada farsa, tan auténtica ante los asistentes al teatro, que ven suspendido el curso de la ficción por la cual reclaman. Este efecto, de tan intenso giro, cambia los gestos de la indignación a la risa en los espectadores, a excepción de las esposas de los viejos verdes. Así como en un "paso" se es actor y comediante ante el público, simultáneamente estos roles se han visto trastocados desde el papel "real" de fingidos seductores de los viejos, en un momento satisfechos en su reducido escenario y después acusados por el movimiento del telón. La farsa que provocan los calaveras tiene todos los aditamentos posibles que mueven magistralmente la realidad, en las proporciones variables que corresponde a la escurridiza verdad.

El director teatral y montador del espectáculo, es reemplazado por el otro director de escena, Abelardo Manríquez, que juega combinando, en su ya arraigada postura ante el mundo, los roles de lo verdadero y lo ficticio —fuertemente ligados en su propia interioridad— pero que ríe en el mundo externo, la manera como esos "soldados romanos" del autosacramental, aplauden tras el telón la zamacueca de San José.

Si Abelardo participa como centro ejecutor de una grotesca farsa, su amigo Solama, ilustrado conocedor del mundo y los hombres, tiene una visión de la realidad, propia del individuo observador y meditativo, condiciones que el ímpetu de su carácter niega a Manríquez. En ocasión posterior, en una fiesta de sociedad a la cual concurre lo más granado de la vida capitalina, Solama exhibe ante su amigo una faceta de su mordaz capacidad crítica al hacer un ácido comentario, en tono festivo, de un grupo de invitados. Especie de delegado del narrador y con la misma capacidad de éste de jerarquizar almas, Solama muestra a Manríquez otra cara de la irreal forma de la máscara humana. La clasificación de los grupos que contemplan en un lugar de la fiesta, selecciona a los invitados en diversas categorías de individuos. Estos

oscilan entre los “tontos satisfechos” y los “tontos simples”, extremos de diversos grados y estratos que representan la estupidez (Cfr.; Cap. xx, 3^a). Adornados de los defectos de la vanidad, la falsa consideración a sí mismos y el acentuado culto a la ignorancia, constituyen un pequeño y estrecho mundo que se caracteriza por su apariencia vacua. Esta otra forma indirecta y sumaria de mostrar la etiqueta falsa del papel social que se representa, constituye uno de los últimos momentos de la vis cómica que acoge la novela, otro modo de dar cuenta del trasmutado rostro de los grotescos actores de esta “terrestre comedia”.

El ideal de Abelardo

La mayoría de los retratos del protagonista que recogemos a lo largo de la novela, muestran la constitución de Abelardo como la de un individuo voluntarioso, atrevido, carente de ambiciones vulgares y anhelante de un amor convertido en ideal a partir de la figura concreta y real de Inés Arboleda. Las alusiones al carácter de Manríquez, delínean el comportamiento del héroe y su modo de proyectarse, desde el momento en que desea romper, no sólo barreras sociales, sino otra que será más fuerte e imbatible, la de la propia mujer. El mundo del húsar acentuará la diferencia, para él no prevista de lo real y lo aparente. Abelardo se lanza hacia el objeto deseado queriendo romper, sin medir ni prever consecuencias, las estatuidas y fuertes convenciones del mundo. En diálogo con Solama, Manríquez confiesa el carácter indeleble de una idea fija impregnada en su mente:

“lo que sé es que hasta ahora he consagrado mi vida a buscar la realidad de mi ideal. Esta maldita idea se me atravesó en el espíritu desde mi primer amor”³¹.

Confirma así el héroe su endebles ante aquello que supera su voluntad y conlleva una fuerza ajena y aniquilante que se aloja en su espíritu llevándolo a la destrucción. La idea fatalista del destino ingobernable que encarna en Inés, responde claramente al tipo literario de “La belle dame sans merci”, portadora del rasgo demoníaco de la destrucción o la muerte³². De ese modo lo entiende Abelardo al dar cuenta de aquel aspecto misterioso de su vida, como lo denomina Solama:

“Esa mujer es uno de esos escollos vivientes, *contra los cuales van a despedazarse* los hombres de corazón. ¡Es coqueta! Pero entonces yo no

³¹El ideal..., ed. cit. Cap. iv, 3^a, p. 887.

³²Vid. Praz, Mario. *La carne, la muerte, y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 207 y ss.

sabía eso y le di mi corazón, con el que ella se entretenía como con un juguete”³³.

La memoria del lector asocia, sin duda, las expresiones del personaje a las que el narrador expusiera en el primer capítulo al identificar el tipo de alma de Manríquez:

“Y otras, en fin, combatidas por recios vendavales, llegan desmanteladas a estrellarse contra los obstáculos que las destrozan y anonadan”³⁴.

La anticipación del narrador, es posteriormente interpretación del propio Abelardo que en términos semejantes, vislumbra el fin a que conduce el amor hacia Inés, impulsado por su ciega pasión juvenil. El héroe no logra fundir el mundo ideal y el real, la práctica y fría expresión de Inés y la propia debido a que la fuerza de su aspiración ha desconocido y roto la verdad del mundo en que vive, el punto de unión posible de ambas expresiones.

Si la segunda parte de la novela y momentos de la tercera muestran el lado cómico de la sociedad y sus actores, particularmente de Manríquez, ocurre porque el impulso de éste desea desestatuir el mundo burdo en que vive, distorsionar la apariencia de ese medio, que tampoco él logra penetrar en la profundidad de su sentido. El narrador advierte en varios pasajes de la novela sobre el exceso de pasión e ímpetu destructivos del personaje, atenuados por sus lecturas o meditaciones que sólo satisfacen la momentaneidad del hecho mismo: arrobamiento de aires matutinos que serenán su espíritu, imágenes de paz e inocencia, le ofrecen una porción mínima de realidad que se agota en sí misma, pues no hay conciencia que la active. Estas son otras manifestaciones de su sensualidad, más fuertes o aplacadas y en ellas se produce la lucha entre su espíritu y el mundo. El carácter abierto y equilibrado de Felipe Solama lo llevan a confidenciar a su amigo los vaivenes de su vida de calavera y el sentido de su búsqueda infructuosa:

“En vez de amores vulgares, que sólo la novedad alimenta y el hastío mata; en vez de resistencias dictadas por el egoísmo y no por la virtud; en vez de ambiciones, mezquinas disfrazadas de amores, yo necesitaba encontrar un alma de mujer capaz de infundir a la mía veneración delirante, que al lado de Inés alcancé a divisar y que su amor había podido cultivar en mi pecho. Esto lo sentí, poco a poco, a medida que las borrascas de la disipación iban arrojando en mi alma sus oleadas de inmenso tedio y disgusto abrumador. ¡Cuántas veces, maldiciendo la

³³El ideal..., ed. cit. Cap. iv, 3ª, p. 888 (Subrayado nuestro).

³⁴El ideal..., ed. cit. Cap. i, 1ª, p. 657.

devorante saciedad de fáciles placeres he dejado el bullicio de la orgía por respirar el aire puro de la mañana, que refrescando la sangre parece refrescar también el alma con imágenes de paz y de inocencia! De la incesante contienda entre mi alma que aspiraba a los grandes y nobles arrobamientos de un amor completo, y la fatalidad, o llámalo como quieras: hábito, corrupción, ocasión o debilidad, que me encadenaba al carro en que el vicio triunfante arroja su cínica sombra a la frente de sus esclavos; de esa lucha entre mi espíritu y mi cuerpo nacieron los caprichos, la inconstancia, las veleidades porque algunos me miran como loco y que me hacen cargar con la maldición ¡de las que han sido mis queridas! Al cabo de poco tiempo, el descontento fue el estado mortal de mi ánimo: al fin de cada intriga amorosa me esperaba el fastidio. De ahí la porfiada aspiración de mi alma a buscar en otro campo la satisfacción de un anhelo vehemente de amor”³⁵.

Las expresiones “veneración delirante” que pide el amor, o “tedio y disgusto abrumador” que le deja el placer, marcan el movimiento interno de su espíritu insaciado, variando entre los extremos, siempre próximos para él, de la dicha y el dolor.

No es extraño que la desilusión amorosa provoque en Abelardo el deseo de la aventura, de buscar un cauce a la imposible expresión del sentimiento. Como individuo de voluntad férrea, “que no se arredra ante los obstáculos”, proyecta en la carrera militar aventuras imaginarias, emociones fuertes que no le brindó el amor. Esta reacción carece, como se ve, de la decisión independiente de la voluntad consciente y plena y no es otra cosa que una reacción ciega y caprichosa de entrega a su destino. Acosado por intrigas y venganzas, nacidas del desengaño y el desprecio, Abelardo ve encaminada su existencia a otro propósito, latente en su espíritu inquieto y aventurero y se verá envuelto, por su condición de militar, en la revuelta de Quillota de 1837, que termina con la muerte de Portales.

Desde la doble tendencia de su condición interior, Manríquez sigue el impulso tenaz de su carácter y asume otra dirección que toma su ideal, una proyección diferente, que en el hecho, significa orientar la energía de su temperamento hacia una causa que él estima justa. En mayor o menor grado, Abelardo es, por tanto, un actor o espectador ocasional del mundo, que tiende a torcer el curso de la realidad por medio del engaño, la burla o la risa, o para reflexionar respecto de sí mismo en algunas ocasiones. Constituye el punto de enlace entre su soledad, disimulada en el engaño del calavera, origen y causa de su fin trágico y la realidad del mundo que pasa ante nuestros ojos como un

³⁵El ideal..., ed. cit. Cap. vi, 3^a, pp. 898-899.

gran teatro de variedades. Como lectores, nos pone ante el doble movimiento de lo concreto y ensoñado, su porción inmediata y siempre escasa de realidad y aquella otra que prevé su constitución emotiva. La presentación del mundo como teatro, fundamentalmente de signo cómico en las acciones externas, tiene la profundidad de un segundo nivel que es la sátira grotesca, modalidad peculiar de la perspectiva en importantes pasajes de esta novela. El otro extremo, la dimensión solitaria y meditativa de Manríquez toca, sin embargo, la vertiente trágica de quien capta un abismo constante entre lo íntimo de su ser y el mundo. De este conjunto surge la distorsión de lo risible, cuando emerge el sentido oculto de una verdad cuyo significado real provocado por la broma ridícula, refleja un mundo chato de pequeñeces y mezquindades.

Al referirse el narrador, al tipo de representación como historia "bufo-trágica", la línea cómica que predomina en los acontecimientos, es espejo de una expresión doble de la representación del mundo, pues lo cómico decae en ironía satírica y la línea trágica corre subterránea y paralela, marcando el ritmo y tonalidad de un destino individual. En un grado relativo, ambas manifestaciones se encuentran encarnadas en otros personajes, y en el valor opuesto de una y otra, hallamos la conjunción posible de esta forma interna que en la presente novela postulamos como tragicomedia.

Desde la expresión bufonesca y dramática del destino de Manríquez, tenemos acceso a una rica individualidad, la más compleja hasta ese momento en las obras blestganianas. Sin embargo, este es el puente desde el cual nos acercamos a un completo estudio social. La estructura externa de la novela, dividida en cuatro partes, ofrece una imagen cohesionada de la realidad que cede su importancia de modo preponderante al espacio, pero manejando muy hábilmente la historia de un personaje, para asimilarlo a la observación de un momento de la historia social chilena. El logro de este objetivo es posible, en gran medida, a partir de la función estética que cumple la doble perspectiva impuesta a la ficción, para dismantelar las apariencias y ofrecer la faz real del mundo.

La "Conclusión", última parte de la novela y mucho más breve que las anteriores, narra el episodio histórico del motín de Urriola, hecho en el que participa Manríquez. La voz del narrador recoge informaciones de la crónica y un fragmento histórico, transcribiendo un pasaje de éste, con el objeto de apoyar la información veraz del hecho. Así, el criterio generalizado de la novela realista en cuanto a su representación de la verdad real, se aproxima a la "verdad" de la ficción, primera norma estética que se impuso el autor.

Esta sección retoma con mayor amplitud los últimos instantes de la vida de Manríquez y la extiende a los actores principales de la narración, dando cuenta de la suerte diversa de su existencia, modulada por el carácter individual y el impulso típico de sus reacciones. Los últimos momentos del relato, además, rescatan otras situaciones importantes, en el sentido de conformar la estructura cerrada de la obra.

Antes de ser fusilado, Manríquez, en respuesta amistosa y confidente a las cartas de Solama, se hace cargo de que pocos hombres cumplen su destino tal como lo desearon. Interpreta con alguna lucidez que antes no tuvo, su propia experiencia y con ello alcanza cierta comprensión acerca del drama humano que sólo logra del mundo, una escasa porción de su escurridiza realidad. Análogamente Solama, inmerso en la búsqueda de una solución a su teoría de las almas huérfanas, también participa del *ideal* de una gran confraternidad universal, concretada en la amistad entre los hombres. Con humor sincero, a pesar de la muerte inminente de Abelardo, reflexiona respecto de la analogía de todo destino humano, limitado por su afán de abarcar la totalidad del mundo y deber ceñirse a los constreñidos márgenes que éste impone al hombre.

Más indiferentes y encerrados en su propia circunstancia, las gentes de medio pelo continúan perseverando en sus inveteradas costumbres. Las mujeres que más pesaron en el duro infortunio de Manríquez, siguen actuando con el cálculo o la frialdad que han adoptado como norma de comportamiento. Al día siguiente de la muerte de Manríquez, Inés asiste a un baile, demostrando con ello, su indiferencia por el destino final de Abelardo; Candelaria, de suerte más triste por su transformación de ingenua amante en vengativa despechada, usa la debilidad del viejo Alcuza para cobrar, en sus frívolas relaciones, el precio de un recuerdo que no pudo borrar de su espíritu.

La medianía del mundo, no permite que se vislumbre la satisfacción de fines superiores. Los individuos marcan el paso a los acordes de muchas situaciones que los manejan, adecuados a la práctica ensoñación de sus anhelos, en un marco vital de notorias restricciones éticas. En la escala que signa la fortuna, la inmutable Inés es imagen simbólica de un mundo frívolo que satisface a unos, en el buen pasar de fiesta y comida; a otros, en la aspiración más alta del dinero y la posición. Pero en todos ellos, la deficiencia consciente o inconsciente, es el rasgo más notorio de un medio que parece construirse de escorzos y cuya suma, da la cifra limitada del mundo, base desde la cual el autor interpreta la grotesca alteración de lo real y en otros casos, la conformación dramática de algún destino. De este modo, los dos breves capítulos finales del libro reparan, en última mirada, lo que fue el drama de Abelardo,

estudiándole “al través de las vicisitudes de su vida y en medio de la sociedad que le sirvió de *teatro*”³⁶. El segmento que constituye el capítulo final, resume la línea menos dramática, correspondiente a la otra fase de la tragicidad “realista”, y que forma el ámbito de la comedia humana que ha “figurado en esta serie de escenas”, recordando el destino de otros personajes en su quehacer habitual.

Al develar el destino del húsar y dejar removido en sus cimientos morales el mundo, la línea de la aventura que provocó en el lector una tensión emocional creciente, se atenúa, pues la trayectoria del protagonista en medio del escenario social, concluye, como ocurre también a renglón seguido con el espectáculo que ahora el narrador se encarga de clausurar. La ausencia de juicios morales en los dos últimos capítulos, aminoran el tono sarcástico de muchos momentos de esta extensa novela. El discurso final, en parte, dirige comprensivamente la historia “a las almas generosas y sensibles” recordando la integración emocional del lector con la suerte del héroe.

El sustento básico de la configuración del mundo en la novela, corresponde, sin duda, al narrador personal. El nivel superior de visión dado por la organización del texto, se proyecta en las funciones que cumple y en la relación de los postulados acerca del arte de novelar. Para el narrador, un estudio del alma es empresa infinita como la marcha del progreso; sin embargo, del conocimiento de una, surge la revelación del mundo a través de su proyección social e histórica. El entrecruce de individuo y sociedad permiten un análisis comprensivo de ambos, dejando establecidas tanto las leyes que regulan el mundo como los fundamentos que sustentan la creación desde la cual éste es observado.

El escenario teatral que constituye el cuerpo estético de la novela, da supremacía a la expresión cómica y nos pone ante la antigua imagen literaria del mundo como teatro o comedia, desenmascarante de la falsa presunción que sostiene precariamente la realidad. Distanciamiento cómico o proximidad dramática, son alternativas propuestas

³⁶El ideal..., ed. cit. Conclusión, Cap. VII, p. 1088 (Subrayado nuestro). Ya ha advertido el lector que el discurso narrativo hace alusión, desde el comienzo al fin de la novela, de expresiones propias del lenguaje dramático, p.e. “teatro de los primeros sucesos”, “representar el papel (...) en la terrestre comedia”, “las peripecias (...) llaman a figurar en escena”, “se abre el tercer acto del drama bufo-trágico”, “sociedad que le sirvió de teatro”. La insistencia por destacar en el nivel lingüístico, aspectos que inciden en el énfasis puesto en la obra como representación o comedia, nos remiten a distinciones que Walter Mignolo (*Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1978, “Enunciación y punto de vista”, pp. 138-143) hace respecto de la teoría del punto de vista según B. Uspenski, con referencia especial a los planos fraseológico e ideológico.

internamente en la obra y aquí, ambas líneas desarticulan el falso esquema que el protagonista ha construido y propuesto como expresión significativa de su aproximación errada al mundo, que él altera con el humor, pero no logra objetivarlo desde su proyecto ideal. Sin embargo, el acento puesto en el protagonista, no exime al resto del mundo del riesgo de desconocer la armazón farsesca que sostiene su tranquilo y feble bienestar temporal. Se reconoce, por tanto, que narrador o conciencia estructurante, formulan postulados ya no sólo estéticos, sino que la novela, del modo como ha sido concebida, desea reorientar el orden y conocimiento de la verdad social. Costumbres político sociales hacen transparente su carencia a través de giros cómicos y trágicos, pero también dejan ver que el castigo al mito y su caída, desnuda esa realidad, privándola de sentido desde el puro mecanicismo y sucesividad de los acontecimientos.

Un estudio de la poética de Blest Gana se puede sustentar por los propios fundamentos intrínsecos de su creación, pero también, en la medida que éstos dan cuenta del sentido de la representación y la función que corresponde a la literatura en su momento histórico. Este aspecto es destacado por el narrador, al sugerir otro conocimiento más congruente y ceñido a la totalidad de la novela, pues deja sentado, que al tenor de las circunstancias, el mundo representa un estado en tránsito; que por sobre la incomprensiva pequeñez de sus hombres, puede erigirse otra percepción más completa de una realidad diferente, de valor positivo e infinitas proyecciones porque así lo indica la ley del progreso. Esta expresión, repetida en ensayos y la mayoría de sus novelas, fija el sentido último de la perspectiva ideológica del narrador y determina la precisión de su punto de hablada. La observación del mundo, desde una circunstancia temporal históricamente distinta, constituye otro estado de avance, progreso y superación del antes en relación a la actualidad.

La fábula de la novela transcurre entre los años 1814 a 1837, pero lo sustancial de ésta se extiende en los tres últimos años de la vida de Manríquez. La obra fue publicada en 1863, es decir, median veinticinco años de diferencia entre el tiempo novelesco y el tiempo real de su publicación. Sin embargo, el énfasis con que se atrae pormenores costumbristas y sucesos históricos, fijan una distancia temporal que puede ser precisable en años, pero que acusa más bien una diferencia de tono espiritual, que la tendencia historicista de los autores románticos del pasado siglo descubren en el entonces y su diferencia con el presente de la escritura y que, según ellos, supera notoriamente estados anteriores. La idea del progreso, tan fielmente afincada en la conciencia de estos escritores, demuestra claridad notoria respecto del

proceso histórico que vivían. Blest Gana, al precisar la relevancia de la novela costumbrista, como aquélla que da cuenta con mayor fidelidad de “un carácter verdaderamente nacional” y el sello peculiar de nuestros modos de vida, advierte que la confrontación de un rápido avance entre lo nuevo que se recibe y asimila del continente europeo y el vestigio de las costumbres del coloniaje, nos ponen ante “una época de transición” que el escritor debe tener en cuenta. Este punto permite determinar las diferencias entre el pasado y la actualidad, etapa atemperada por los cambios y que hizo a estos autores sentar su fe en el futuro histórico.

Los presupuestos esenciales de este trabajo, han tomado en cuenta estas consideraciones y los fundamentos generales de la concepción artística de Blest Gana. El autor, estimando que la aproximación a la realidad y la fidelidad del observador no lo debían alejar de la noción fundamental de que la literatura “tiene también su lado poético”³⁷, es que admitió las normas de la creación literaria de la escuela romántica y desde ellas pudo dar forma a la perspectiva con que elaboró sus obras. Grotesco y tragicomedia implican, además, adecuar las concepciones de un momento o una época, a particulares formas de expresión y estilo. La disyunción de los elementos del mundo y la mezcla de lo heterogéneo, desarmonizan la realidad al punto de ridiculizarla constantemente, en especial, cuando uno de sus agentes muestra su lado cómico para ocultar su faz dramática. Si la apelación del narrador a los sentimientos del lector, tocan su sensibilidad interna y lo aproximan comprensivamente al héroe, la aspiración total pretende también distanciarlo de la realidad y hacer de él un observador, para afinar su juicio crítico con la convicción plena de que el mundo es realidad de muchas caras y que el error que lo constituye, contiene en sí y en la dinámica del acontecer, su posibilidad cierta de enmienda, fin último que el autor concede a su creación poética.

³⁷“Literatura chilena” en Blest Gana, Alberto, *El jefe de la familia y otras páginas*, Santiago, Zig-Zag, 1956. Las tres últimas citas corresponden a este ensayo.