

Presentación de Faúndez, E. (2024). *Deseo y realidad: las novelas de Alberto Blest Gana*. Santiago: RIL.

“DESAPARECIÓ, ARREBATADA POR LA CHUSMA RUGIENTE”:  
PRIMERA LECTURA DE DESEO Y REALIDAD: LAS NOVELAS DE  
ALBERTO BLEST GANA DE EDSON FAÚNDEZ

**CRISTIÁN OPAZO**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
cmopazo@uc.cl

“Desapareció, arrebatada por la chusma rugiente”. Esta es la suerte de la estrella que, fugaz, contempla el cuerpo de la voz que habla en *El loco estero* (1909). Escogida como epígrafe de *Deseo y realidad: las novelas de Alberto Blest Gana*, y capturada por dos ojos que ya han visto mucho, esta imagen de un fenómeno celeste devorado por una muchedumbre de escaso refinamiento figura, con delicado soslayo, el afán del ensayista, también poeta, Edson Faúndez. A saber, con el asombro de quien mira el cielo estrellado, descubrir las leyes que disponen un universo que, por infinito, no consigue brillar en los valles de lo cotidiano. Para él, ese universo, claro está, son las novelas de Blest Gana; además de sus astros de combustión perpetua —ahí están *Martín Rivas* (1862) o *Durante la Reconquista* (1897)—, allí también titilan sus folletines, que son, para otros críticos, sus estrellas fugaces de destellos fallidos —*Engaños y desengaños* (1855) o *La fascinación* (1858)—. Y, en ese universo de soles eternos y flashes de efímera aparición, las leyes que gobiernan las órbitas de los cuerpos celestes son, cómo no, las del *deseo* —esa demanda incalculable que siempre excede la escala de la necesidad, contrariamente, mensurable—, y las de la *realidad* —ese dique contra el que limita lo posible, que protege, al sujeto, de la

crudeza de lo *real*.<sup>1</sup>

Cuando su vista vuelve a posarse en el suelo, Faúndez repara en que el universo de Blest Gana ha sido explicado, con singular rigor, desde las reglas de la tierra o, más bien, desde la arquitectura de los diques que exorcizan las aguas turbias de lo real: la biografía (trasplantada), la clase (burguesa), el cosmopolitismo (dilettante), la genealogía (criolla), la onomástica (bilingüe) y, sobre todo, la historia (republicana). Literalmente, las reglas que, extrapoladas fuera del orden literario, permiten explicar la destrucción de una *belle époque* que, tan rápido como la estrella de *El loco estero*, desembocó en las grandes guerras del siglo XX.<sup>2</sup> Porque, lo que destruyen esas guerras —se ha dicho menos— es el mundo que culmina con *Gladys Fairfield* (1912), justo antes que los océanos quedaran sembrados de submarinos militares.

Pues bien, entonces, Faúndez vuelve a levantar la vista de los textos de esos críticos que lo fascinan para invocar, a veces con ellos, otras en contra, una explicación que permita dilucidar lo que queda de la escritura de Blest Gana, sobre todo, después que la catástrofe arrasara con el planeta que caminaron sus personajes. Para él, Blest Gana aún importa porque su escritura intentó, con diversos resultados, cristalizar la manera en que pulsiones comunes activaron los sistemas libidinales que invistieron el eje del globo terráqueo a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Por lo mismo, la escritura de este crítico que caza estrellas fugaces propone una sofisticada estructura teórica para explicar cómo las novelas de Blest Gana figuran la catástrofe por venir. Primero, este crítico establece una constatación; luego, lanza una hipótesis.

Comienzo glosando la constatación. A fines del siglo XIX —digo apoyándome en Faúndez—, el amor está consumiendo la vida. Nótese, sin ir más lejos, la proliferación de folletines, melodramas, operetas y zarzuelas que,

<sup>1</sup> Aquí, parafraseo con libertad de aficionado a Alenka Zupancic, *Ethics of the Real: Kant, Lacan* (Londres: Verso, 2000), 235-36.

<sup>2</sup> En su completa revisión bibliográfica, Faúndez destaca la lucidez de la crítica a que ha venido escrutando el trabajo de Blest Gana y los tropos que esta dona: las alegorías nupciales de los Estados-nación (Sommer), la diáda civilización/barbarie (Ximena Troncoso), la frivolidad del turismo de élite (Guillermo Araya), la materialidad del folletín (Eduardo Barraza), la máquina económica burguesa (Laura Hosiasson) o los públicos lectores en estado de emergencia (Juan Poblete), entre otras aportaciones tan productivas como significativas.

en naves y bimotores, viajan de París a Buenos Aires, de ahí a Valparaíso y, enseguida a San Francisco. La proliferación de estas historias de amores terribles, eso sí, no sería solo un mero síntoma de la expansión de un mercado editorial deseoso de captar la atención de lectores menos doctos, ahora, apresables merced a las tecnologías que propician los desplazamientos transoceánicos. No, este desangramiento que fuerza la reinvenCIÓN de la cultura impresa en todo el hemisferio occidental es síntoma de un movimiento tan complejo como subterráneo. “Amar es dar lo que no se tiene a quien no es”.<sup>3</sup> Es decir, *amor* es, ante que exceso emotivo, el nombre de una transacción libidinal cuyo balance es siempre negativo. En el colapso de ese mismo siglo XIX, esa transacción improductiva, el amor —junto todo el continente de las emociones— está siendo normada. Entonces, las ciencias humanas —comprometidas con la riqueza de las naciones— prescriben que “los flujos deseantes que perturban el entramado social funcionalizado” deben controlarse (Faúndez, 65). De entre muchas, las dos mayores empresas abocadas a la tipificación del amor son la tardo-romántica y la materialista-pragmática. Esa es la disputa a la que responden *fábula* y *sujet* de los folletines; los matrimonios que (des)componen no son más que su capa más superficial. Ahí yace la constatación en torno a la que trenza su escritura el ensayista.

Glosada esta constatación, recapitulo la hipótesis que —preciso— está compuesta por tres predicados. Primero: los narradores de las novelas de Blest Gana trabajan el discurso amoroso desde la conciencia de que las fábulas melodramáticas y revueltas populares son síntomas pares de una disputa por la administración del capital que tiene alcances planetarios. Para estos narradores —si se me permite el barroquismo—, los regímenes de propiedad son inseparables de las ordenanzas de herencia que dependen de alianzas matrimoniales y extramatrimoniales que, a su vez, son la formulación legal de lo que llamamos amor que, a fin de cuentas, es un negocio tan fallido que, por igual, irrita a idealistas tardo-románticos y a materialistas pragmáticos.

Segundo: los narradores de las novelas de Blest Gana ensayan textos que van desde el folletín a la novela de costumbres y de esta a la ficción

<sup>3</sup> Aquí, sigo a Cristina Peri Rossi en su cita a Lacan en el epígrafe de su novela *Solitario de amor* (5).

histórica y, otra vez, al folletín; no obstante, estas iteraciones no deben explicarse como reflejos mecánicos de los estadios de la biografía del autor sino, más bien, merecen considerarse como asedios que buscan escrutar esas aguas turbias en que el deseo se estanca.

Así lo demuestran los fracasos de las uniones amorosas o matrimoniales textualizadas en *Durante la reconquista*, *El loco estero*, *Los transplantados* y, sobre todo, *Gladys Fairfield*, novela que enseña el rotundo desplome de las ilusiones políticas, estéticas, sociales e ideológicas que acompañan en las décadas de 1850 y 1860 los bellos sueños actividades por el amor ágape. Las postreras y desencantadas páginas de Alberto Blest Gana revelan, en efecto, que la realidad del deseo, que la realidad del amor, es el epicentro del mal. (Faúndez, 213)

La iteración de los formatos es, por ende, correlato de las estrategias intelectivas que despliega un proyecto narrativo obsesionado con los flujos de capitales. Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de amor? —se pregunta Faúndez—. Hablamos —responde enseguida— de un punto nodal o de un epicentro en que colisionan, en su más mínima escala, la de la intimidad de los amantes, aquellas posiciones viciadas que, en la superficie de lo público, disparan las versiones más crueles de los discursos tardo-romántico o pragmático-materialista —consecuentemente, hipotextos respectivos de premisas de las propagandas nazis y bolcheviques—. “Reiteramos que Blest Gana rechaza el enfrentamiento armado, las guerras fratricidas . . . por lo que más que la derrota del ideal revolucionario es la derrota del turbulento ideal romántico del amor (apropiado de los libros) los que la novela [y la novelística] de Blest Gana resalta” (93) —remata Faúndez—.

Tercero: junto con diagnosticar la disputa por el amor, los narradores de las novelas de Blest Gana parecen obsesionados con una querella que es, sobre todo, moral. Entienden que el amor, en cuanto transacción entre personas, en sus concepciones tardo-romántica o pragmático-materialista, prefigura sujetos que son deudores ideales. Del lado tardo-romántico, el sujeto que da lo que no tiene es un guerrero/amante fulminado por la pasión (a veces, antes de los 18 años, como Rafael San Luis en la novela de costumbres político-sociales); del lado pragmático-materialista, en cambio, quien contrae la deuda es un esposo/empresario (tolerante al travestismo ideológico y la usura, como Martín Rivas en el mismo romance

de alcance nacional). Uno, San Luis, pierde la cabeza de manera literal; el otro, Rivas, termina comulgando con ruedas de carreta.<sup>4</sup> No obstante, ante esta disyuntiva, los narradores de Blest Gana no toman partido por personajes reales —eso sería equivalente a calzar los uniformes de las pasiones—, sino por *posiciones de deseo*; no, miento, mejor dicho, un narrador como el de *Martín Rivas: novela de costumbres político-sociales* está, ante todo, comprometido con la investidura moral desde donde se abraza, enfrenta o resiste el deseo. “En ambos casos hay algo que la novela de costumbres pretende exorcizar: el anárquico mito del amor romántico y el mito del héroe guerrero (que asociamos a la utopía de la revolución)” (107) —subraya el ensayista—. Las posiciones del deseo —descubre Faúndez— obedecen a un afán por hallar atributos imaginarios que no son idealizaciones totalizadoras de un “bien soberano” —u objeto total que sacie una pulsión, como añoran esposos y guerreros—; no, a la inversa, son las líneas inciertas que van dibujando los imperativos morales que descubrimos cuando nos precipitamos desde el cielo a la tierra.<sup>5</sup>

Recapitulando estos tres predicados en una sola frase: cuando el amor —*metonimia de los contratos sociales de la modernidad*— está siendo manoseado por comerciantes, letrados o políticos, los narradores de las novelas de Blest Gana advierten que, antes de tomar partido fanático por guerreros-amantes-románticos o esposos-empresarios-materialistas, huelga esculpir la investidura moral desde la que estaríamos dispuestos a amarnos. Total, sabemos que “los afectos son una guía del conocimiento (del yo y de la realidad) y que la imaginación produce una identificación empática con el otro” (Faúndez, 29).

Con estos tres predicados, Faúndez lee lo que Blest Gana escribe. Y, por lo mismo, lo que busca no son confirmaciones de ismos. Lo que él sí busca son lo que llama *ventanas utópicas*: zonas de relato, en este caso de novelas que, a veces, contra las convenciones de los géneros (literarios y

<sup>4</sup> Con este dicho —comulgar con ruedas de carreta—, aludo a que el probo Martín es quien, en el desenlace de la novela, lleva las cuentas de su suegro cuyas convicciones son más fugaces que los titulares de los matutinos.

<sup>5</sup> A lo largo de su ensayo, Faúndez precisa que imperativo moral es el enunciado que norma que el lugar del yo debe edificarse sobre el resguardo del bien del otro. Así, para él, moral es el discurso que, en el juego de los pronombres, cree que el sentido pleno de *yo* depende del anhelo de proximidad de *tú o él*.

sexuales), dejan entrever formas de vida amorosa que permiten la emergencia de subjetividades que, por sus obsesiones morales —ni histéricas ni pragmáticas—, no consiguen caber ni en los límites del romanticismo ni el materialismo: “[e]stamos ante una escritura que produce una ventana utópica en la que la energía moralizante de la pasión amorosa permite superar los obstáculos que imponen las pasiones bárbaras, la vanidad y el culto al dinero” (Faúndez, 57). O, lo que es igual, la guerra, el individualismo y el capitalismo.

Pero, ¿qué es una ventana cuando esta se abre contra el muro de la escritura? Macarena García Moggia advierte que “[a]caso emulamos siempre, en la escritura, el movimiento de una mirada que desde el marco de la ventana se deja conducir hacia páramos tan habituales como desconocidos, paisajes no vistos, historias que resuenan de lejos, cuando lo cierto es que permanecemos quietas donde mismo, sin movernos a ninguna parte”.<sup>6</sup> Las palabras de Moggia me permiten enfatizar un enunciado que, aunque no se cristaliza en un predicado rotundo, merodea como un fantasma la escritura de Faúndez: en el siglo XIX, las ventanas son el revés de los puentes (así como las cartas, la antítesis de los barcos). Los puentes son la primera infraestructura que permite el movimiento ingente de cuerpos armados y materias primas. Su escala es la de las proezas —allí están las de Gustave Eiffel—. Para peor, su memoria es la de los fusilados que cruzan hacia riberas prohibidas —así fue en Ranquil, 1934—. Las ventanas, en cambio, son el espacio de quienes miran guarecidos (como las ancianas que otean tras la cortina la marcha de las tropas invasoras, como los adolescentes ensoñados a medianoche con las estrellas fugaces que caen sin rumbo o como las prostitutas que, apoyadas sobre cojines bordados con lentejuelas, guiñan un ojo a los transeúntes a los que invitan a pecar).

Para quienes están detrás su marco, las ventanas son recortes de cielo, rebanadas de horizonte, estampas de la imaginación, tamaño de la vida misma para quien sella cartas con estampillas multicolores. Para cruzar un

<sup>6</sup> Macarena García Moggia, *La transparencia de las ventanas* (Valparaíso: U. de Valparaíso, 2022), 107. A este ensayo brillante, y a esta definición precisa, llegué como lector del no menos notable *Pequeños inventarios: la vida de las cosas en diez libros chilenos* (Santiago: Orjikh, 2024), de María José Navia. En este último, Navia lee las ventanas que se abren en la narrativa de Bolaño y, también, esas que se confunden con preguntas inciertas en la pluma de Nona Fernández.

puente, se necesita —diría Faúndez—, histeria romántica o pragmatismo materialista. A la inversa, para mirar a través de una ventana, se precisa la vocación del soñador o, si se quiere, del utopista que, más interesado en lo que está al otro lado del cristal, sueña los mapas de lo que aún no está, de lo que está por venir, “de lo que se ha de engendrar”, del futuro (Faúndez, 56).<sup>7</sup>

Entonces, ¿qué le aporta a una ventana esa celosía con la que la cubre Faúndez, a saber, el adjetivo utópico? Actualmente, nos hallamos en un giro utópico. Para su advenimiento fue clave la publicación de *Cruising Utopia* (2009), de José Esteban Muñoz. Siguiendo a Ernst Bloch, Muñoz dice que la utopía es lo que invocamos cada vez que deseamos. Dentro de las utopías, hay unas abstractas y otras concretas. Las abstractas son las que se esfuman ante los apremios que impone, tras el sueño, la vigilia, mientras las concretas son las que orientan el desvío de nuestros pasos más allá de los diques de la realidad. Faúndez sigue esta huella, pero su aproximación a Bloch es menos conocida. A él, llega a través de las traducciones de Dieter Oelker, quien, décadas antes del mentado giro, en las décadas de 1970 y 1980, avisaba a los estudiantes de la Universidad de Concepción que, después de las ventanas, no había ni diques, ni muros, ni niebla, sino “un paisaje a construir” (Oelker citado en Faúndez, 56). Por ello, Faúndez descubre que la utopía es un trabajo amoroso que soñando el futuro ilumina el presente; el objetivo del trabajo de la utopía —diría yo— es imaginar lo que no se tiene para regalárselo a quien no se es. Todo lo que los narradores de las novelas de Blest Gana imaginan a través de las ventanas que traspasan con su voz es lo que echa en falta un mundo que está próximo a desintegrarse —seguro, apuntaría Faúndez—.

Lejos del individualismo, en los textos de Blest Gana, la utopía es el arte de dar una forma comunitaria, ya no individualista ni pragmática, al amor: en sus folletines tempranos y novelas de menor alcance, como *La aritmética del amor* (1860), “la energía moralizante de la pasión amorosa permite superar obstáculos que imponen las pasiones bárbaras, la vanidad y el culto al dinero” (Faúndez, 57); en *Durante la reconquista* (1897), dicha energía busca “liberar los flujos del deseo taponados por el conserva-

<sup>7</sup> En la cita, la voz de Faúndez se trenza con la de Levinas.

durismo chileno” (Faúndez, 95); en *Martín Rivas* (1862), en tanto, quiere torpedear la semiótica del deseo mimético —que no es más que perversión de la utopía que se sueña desde la ventana, ya no de la vitrina del consumo—, “[o]dio, enemistad, envidia, desorden, imposibilidad de encuentro con el otro, egoísmo del yo” (Faúndez, 129); en fin, en la postrera *Gladys Fairfield*, la energía que ya se extingue, se deja ver como la grieta en “el mapa de resquebrajamiento de la idea de amor ágape como vía civilizatoria y moralizante” (Faúndez, 213).

¿Qué se puede hacer con este libro, entonces? Ilustro con un análisis del que quizá sea más manido de sus pasajes de la más citada de sus novelas, *Martín Rivas*:

Magnífico cuadro formaba aquel lujo a la belleza de Leonor, la hija pre-dilecta de don Dámaso y de doña Engracia. Cualquiera que hubiese visto aquella niña de diez y nueve años en una pobre habitación, habría acusado de caprichosa a la suerte por no haber dado a tanta hermosura un marco correspondiente. Así es que al verla reclinada sobre un magnífico sofá forrado en brocotel celeste, al mirar reproducida su imagen en un lindo espejo al estilo de la edad media, y al observar su pie, de una pequeñez admirable, rozarse descuidado sobre una alfombra finísima, el mismo observador habría admirado la prodigalidad de la naturaleza en tan feliz acuerdo con los favores del destino. Leonor resplandecía rodeada de ese lujo como un brillante entre el oro y pedrerías de un rico aderezo. El color un poco moreno de su cutis y la fuerza de expresión de sus grandes ojos verdes, guarneidos de largas pestañas, los labios húmedos y rosados, la frente pequeña, limitada por abundantes y bien plateados cabellos negros, las arqueadas cejas y los dientes para los cuales parecía hecha a propósito la comparación tan usada con las perlas; todas sus facciones, en fin, con el óvalo delicado del rostro, formaban en su conjunto una belleza ideal de las que hacen bullir la imaginación de los jóvenes y revivir el cuadro de pasadas dichas en la de los viejos.

Cada quien con sus obsesiones. Jaime Concha, por ejemplo, observa que el cuadro dispone a Leonor como “un objeto más entre el decorado y las joyas”. En la superposición de la figura humana y el salón, reconoce “los contornos de su clase” y, en las intervenciones del narrador, una estructura copulativa invariable: belleza es elegancia y, por ley gramatical, elegancia es belleza (22). Doris Sommer, dos décadas después, observaría cómo el rostro de Leonor encarna o, mejor aún, armoniza antagonismos: cabello

negro con ojos verdes, tes morena con musculatura marmórea. Los linajes criollos, mestizos acaso, se encuentran en una página compuesta por una voz narrativa obsesionada con la piel. La voz, que sabe tanto de anatomía y eugenésia como de orfebrería, atrapa a la adolescente de virtud sin par en un párrafo que, como un daguerrotipo, encierra el secreto de la belleza criolla —que es el secreto de las leyes que permiten la multiplicación del capital).<sup>8</sup>

Obnubilados por la superficie, ambos críticos observan el trabajo de montaje narrativo afanado en producir continuidades, en naturalizar, antes que resolver, contradicciones. Faúndez, en cambio, no remeda la voz de los maestros. La identifica, la sitúa, la homenajea, la expande y, como hijo expósito o rebelde de una generación incierta, nos anima a desviarnos. Por eso, con él, antes que con las exterioridades materiales, me obsesionaría con un detalle sintáctico: el narrador de la novela precisa que lo que describe no es necesariamente lo que ve él sino lo que vería, por así decirlo, un hijo de vecino. Nótense las cuñas que introduce: “cualquiera que hubiese visto” o “el mismo observador”. Si se quiere, al narrador, la opulencia le quema en las manos. Lo incomoda. Pronto, quiere pasársela a otras manos menos escrupulosas. El mismo narrador, aprendemos con Faúndez, se distancia de las pasiones del consumidor que contempla una vitrina de almacén porque entiende que su misión es palpar la realidad hasta dar con una ventana utópica, con un “espacio en donde el sueño de un lugar que (aún) no existe aguarda . . . su fiesta de resurrección” (Faúndez, 140). Así entiendo yo, después de leer este libro, el último turno de habla de Leonor, cuando Martín cita lo que esta le dice cuando planea visitar el hogar materno: “‘Irás’, me ha dicho, ‘pero conmigo’”. En el verbo *ir* seguido de una frase yuxtapuesta, *pero conmigo*, el narrador deposita su fe. Así, saltando por la ventana del salón decorado con los tulés y cabritillas que fungen como escenografías que seducen a “cualquiera”, se accede al futuro. Cuestión de distancia, de posición ante el deseo. Es allí donde a la escritura de Faúndez se le va la vida.

Quisiera, pues, cambiarle el subtítulo a este libro imprescindible: *Deseo*

<sup>8</sup> Aquí especulo sobre lo que podría decir Doris Sommer en una coda a su imprescindible *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (Los Ángeles: U. of California P, 1991).

*y realidad: un tratado sobre el amor.* Porque de eso escribe aquí Edson Faúndez, sobre el amor que, bien sabemos, etimológicamente, es un arte, una técnica, un trabajo que se despliega en el paisaje de lo utópico que es el único que podemos labrar. Pero, claro, cuando no se cultiva guiado por la moral que, antes que una ley, es una pregunta por el bienestar de quien no soy yo, es decir, del otro, el amor no merece llevar ese nombre.

Al fin, cuando se habla de utopías, se suele concluir con un aforismo de Oscar Wilde: “Un mapa del mundo que no incluya utopía no es digno de consultarse, pues carece del único país en el que la humanidad siempre acaba desembarcando. Y cuando lo hace, otea el horizonte y al descubrir un país mejor, zarpa de nuevo”. En esta celebración, en cambio, quisiera regalarles un par de versos que, a su manera, me devuelven la misma ironía de Wilde, pero volcada sobre los restos del país que des/escribió Blest Gana: “Debería decir que nos golpearon signos increíbles/ sobre un mapa sin ninguna realidad/ pero callo para que me lleves/ entre las cosas que convocas/ y hacen que nadie nos advierta/ ni el ojo de fantasma/ en las cámaras que encendieron la ciudad”. Esta invocación de un mapa, esta utopía de fuga de los amantes, estos versos que recito, son, pues, de Edson Faúndez, de su *Folletín con desapariciones*, poemario de 2023, en que habla el mismo lector obsesionado con la moral que transforma el deseo en amor. A veces, las ventanas utópicas no conducen al vacío; no, llevan a otros libros.

## Bibliografía

Concha, J. (1972). “Martín Rivas: la formación del burgués”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 5-6: 22-36.

Faúndez, E. (2023). *Folletín de desapariciones*. Medellín: Domingo Atrásado.

Faúndez, E. (2024). *Deseo y realidad: las novelas de Alberto Blest Gana*. Santiago: RIL.

García Moggia, M. (2022). *La transparencia de las ventanas*. Valparaíso: U. de Valparaíso.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Future*. Nueva York: NYU Press.

Navia, M. J. (2024). *Pequeños inventarios: la vida de las cosas en diez libros chilenos*. Santiago: Orjikh.

Peri Rossi, C. (1988). *Solitario de amor*. Barcelona: Grijalbo.

Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Los Ángeles: U. of California P.

Zupancic, A. (2020). *Ethics of the Real: Kant, Lacan*. Londres: Verso.