

EL TEJIDO DE LA NACIÓN: EL ORDEN SOCIAL, LA MODA Y LOS ACCESORIOS EN DOS NOVELAS DE ALBERTO BLEST GANA

THE FABRIC OF A NATION: SOCIAL ORDER, FASHION, AND ACCESSORIES IN TWO NOVELS BY ALBERTO BLEST GANA

Patricia Vilches
Harlaxton College
pvilches@harlaxton.ac.uk

RESUMEN

El ensayo se enfoca en la moda y los accesorios (joyas, muebles, etc.) en dos novelas de Alberto Blest Gana (1830-1920): *Martín Rivas* (1862) y *El ideal de un calavera* (1863). Estos son componentes que actúan como objeto de deseo, así como forjadores y guardianes del orden social del Chile decimonónico. Una prenda a la moda, entonces, conecta a alguien con el mundo exterior, lo que indica la aprobación o el rechazo de la sociedad. Desde esta perspectiva, la ropa y los accesorios que usan los personajes de Blest Gana ‘narran’ y articulan luchas, acuerdos, negociaciones, y eventos históricos, a medida que la nación comienza a definirse como tal.

PALABRAS CLAVE: *Martín Rivas*, *El ideal de un calavera*, Chile, sociedad decimonónica, espacio social.

ABSTRACT

This essay focuses on fashion and accessories (jewelry, furniture, etc.) in two novels by Alberto Blest Gana (1830-1920): *Martín Rivas* (1862) and *El ideal de un calavera* (1863). Fashionable garments or ornaments act as objects of desire as well as items that create, illustrate, and maintain nineteenth-century social order. They connect the novels’ characters with the outside world and serve as markers of social acceptance or rejection. Thus, the array and display of accessories that Blest Gana chooses for his characters can be said to articulate and narrate the struggles, agreements, negotiations and historical events during a time when the nation was defining itself as such.

KEY WORDS: *Martín Rivas*, *El ideal de un calavera*, *Chile*, *nineteenth-century society*, *social space*.

Recibido: 9 de noviembre de 2018.

Aceptado: 14 de mayo de 2019.

1. BLEST GANA Y LOS ‘HÁBITOS’ DE LA NACIÓN

La vestimenta se identifica como vehículo semiótico que articula, describe y comunica al cuerpo con el mundo exterior. A través de revistas, publicidad, medios de comunicación, etc., los accesorios y la ropa crean y recrean los sueños y deseos de la sociedad, haciendo que un vestido de cierto estilo se entronice, dictando preferencias y descartando a lo que reemplaza como añejo; como consecuencia, la moda se impone como necesidad perentoria en la sociedad (Barthes 20). Bajo este prisma, este estudio se concentra en las modalidades de la nación chilena decimonónica a través de la vestimenta, los accesorios (joyas, muebles, etc.), en dos novelas de Alberto Blest Gana (1830-1920), *Martín Rivas* (MR) (1862) y *El ideal de un calavera* (IC) (1863). Las opciones de la moda (por parte de los personajes de Blest Gana) ‘narran’ y articulan preferencias, categorías, particularidades, etc., como la pugna entre la preservación del orden social y la lucha por derechos ciudadanos, evidenciado en diferentes espacios sociales.

En las dos novelas, camaradas y contrincantes se arman de elementos esenciales del vestuario, árbitro social y señalizador lingüístico que derriba o mantiene barreras sociales. Como los mantos y mantillas del siglo XIX que “[m]arcan el límite entre lo interior y lo exterior, entre el ocultamiento y la manifestación, entre el cubrirse y el mostrarse” (Alvarado y Guajardo 9), la sociedad santiaguina se visibiliza (y se oculta) a través de la moda, quitando y sacando privilegios a quienes no pueden ‘lucir a la altura’. Para la joven nación chilena, un traje de tela importado sirve para ser visto y ver a los demás; deslumbra y también ‘habla’ de exigencias sociales, de necesidades de importación, y de luchas de poder en el gobierno. Los personajes de las dos novelas habitan en un Chile de gobiernos conservadores y oligárquicos; socializan y se atreven a figurar en sociedad con la armadura de la vestimenta (ya sea errónea o no) acusando negociaciones, transgresiones, performances, etc., que trazan los altibajos del país; en fin, el vestuario y los accesorios de los personajes, en determinados espacios sociales, formulan los ideales, frustraciones y realizaciones del Chile decimonónico, lo que redundará en “desigualdades espaciales”, como indica Edward Soja sobre las prácticas espaciales del siglo XXI (32).

La novela y los periódicos europeos del siglo XVIII bosquejan “el nacimiento de la comunidad imaginada” a través de un espacio que ha sido cedido paulatinamente por esferas monárquicas y religiosas (Anderson 24-25).¹ Por eso, el lenguaje universal de la iglesia se fragmenta al ‘pensarse’ la nación, personalizándose, por ejemplo, por vitrales medievales que muestran ciudadanos prominentes (que acompañan el nacimiento

¹ Todas las traducciones del inglés al español son mías, a menos que se especifique de otro modo.

de Jesús) vestidos ‘a la usanza moderna’ (22). La Roma papal pierde gradualmente un espacio absoluto, el cual se divide y transforma a través del tiempo. Henri Lefebvre indica que cuando la Roma papal pierde su espacio absoluto lo reemplaza el espacio de una vida secular, liberado del espacio político-religioso (256). Del mismo modo, la novela nacional del siglo XIX ofrece un espacio secular para un gran sector de chilenos, quitándoles a la Iglesia y los sacerdotes el monopolio de intérpretes de textos y “dadores del sentido de la realidad social”; la novela se entromete sobre todo en un público muy asiduo de las directivas religiosas, el sector femenino y el de las clases emergentes (Poblete 43). En la eclosión de la novela ‘laica’ se destaca el espacio del “capitalismo impreso” como catalizador que amplía acceso, derriba privilegios y pluraliza mercados (Anderson 5; 135). Por ejemplo, Edelmira Molina, de *Martín Rivas*, es de familia de escasos recursos, pero tiene acceso a “novelas de ... folletines de periódicos” (MR 123). La Iglesia misma se sirve de la cultura impresa para atacar a autores ‘inmorales’ y retener un espacio reaccionario que se está haciendo obsoleto. Blest Gana no es ajeno a las condenas de la Iglesia y debe defenderse con brío sobre acusaciones de inmoralidad en uno de sus textos, *Una escena social* (1853), publicado en el periódico literario *El Museo*, que fuera fundado por Diego Barros Arana (1830-1907), influyente letrado chileno, amigo de Blest Gana y autor de la monumental *Historia general de Chile*.

El crítico Juan Poblete indica que las prácticas sociales relatadas en la novela nacional revelan el desarrollo de una nascente modernidad a través del “régimen de la visibilidad”, el que se entrevé en “paseos en carruaje, el alumbrado público, la ópera, los bailes de la alta sociedad, etc.” (44). Al respecto, Blest Gana mantiene en sus novelas el ojo crítico de un letrado sobre el desarrollo de la nación, lo que contempla las prácticas sociales de la vida de campo y de ciudad, abarcando diferentes esferas sociales chilenas (Hosiasson 238). El novelista chileno reproduce las repercusiones sociales de las propuestas gubernamentales, entrelazando el cotidiano vivir con momentos históricos, en una prosa que resalta por su admiración a Balzac.² Bajo esta temática, a pesar del tono elitista de la prefiguración de la nación emitido por Benedict Anderson,³ Blest Gana alude al hecho de que “la vida literaria”, estando sujeta a las vicisitudes socio-políticas de la nación, crece y sufre con ella (“Literatura” 85).

En su discurso al incorporarse como académico a la Universidad de Chile, Blest Gana denuncia que su época “se distingue por el materialismo” (“Literatura” 81); al

² Blest Gana especifica que luego de leer al autor francés hace un auto de fe de su poesía y decide por la prosa, escribiendo “por necesidad del alma, por afición irresistible” (*Epistolario* 36).

³ Véase Sara Castro-Klarén y John Charles Chasteen (2003) sobre los impedimentos que se enfrentan al señalar la cultura impresa como determinante de una comunidad imaginada globalizada.

forjar su escritura presta atención y utiliza la estructura de “la demanda lectora” y “las prácticas lectoras” de la época con el afán de proyectar una novela que (aunque vinculada con los grandes libros de la literatura europea) sea legítimamente ‘chilena’ (Poblete 20). En *Martín Rivas* y *El ideal de un calavera*, el espacio social enmarca aspectos que incluyen desigualdad social, ambición política y desilusión amorosa, teniendo como fondo las prácticas políticas-gubernamentales que mantienen el orden social pero que favorecen solo a unos pocos. La narración pone en evidencia, además, que la esencialidad de una educación formal se ve sofocada por la arrogancia de los bienes materiales, presentando un costumbrismo fundacional que describe diferentes tipos de experiencia de vida bajo el alero de la joven nación chilena. En el caso de *Martín Rivas*, Doris Sommer sostiene que en la trama se rescribe la historia de amor de *Le Rouge et le Noir* (1830), de Stendhal, en donde el autor chileno distingue aspectos de lo sentimental y no por fuerza utilizando el punto de vista del romance europeo (85).

Sin favorecer una determinada esfera social, la narración de las dos novelas ridiculiza, glorifica, condena, o justifica a personajes y ensalza eventos históricos que han dividido a la nación chilena (Vilches, *Blest Gana* 9-10). El atuendo, de este modo, se convierte en abanderado o delator social para un individuo. Existen personajes favorecidos por el dinero, como Agustín Encina, en *Martín Rivas*, quien regresa de Francia con muchísimo vestuario, pomadas, y perfumes, pero sin absorber la riqueza intelectual de la influyente nación, sufriendo una gran humillación a manos de la familia Molina. *El ideal de un calavera* también está plagado de personajes engreídos y ridículos, entre los que se cuenta don Lino Alcunza, patético *senex amans* y el grupo de “los tontos satisfechos”, definidos así por el idealista Felipe Solama, mejor amigo de Abelardo Manríquez, el protagonista. Estos individuos, declara Solama, “hablan alto, critican sin compasión, [y] miran de reojo a los que están mal vestidos” (*IC* II; 178). En ambas novelas, la presión social por ‘aparecer’ bien hace que los personajes se sirvan del espejo para constatar que llevan el traje adecuado y que proporcionan la reflexión que desean. La meta es seguir siendo parte de su grupo; sin embargo, *Blest Gana* alude a que son los ‘otros’, como Rafael San Luis, mejor amigo de Martín Rivas, y Solama, quienes llevan el corazón de la nación en la manga. Los dos jóvenes son liberales e intelectuales (con estudios de jurisprudencia), y eligen ropa que los pone en una lista entre ‘mal vestidos’ y ‘excéntricos’ ante las ‘buenas’ familias de Santiago. Ellos lucen atuendos originales por “desprecio a la moda” (*MR* 103) y también por necesidad.

La diferencia de pensamiento político que se desarrolla en las dos novelas conlleva combates (verbales y físicos) entre los ciudadanos de una joven nación, desgarrada por luchas y enfrentamientos entre ‘pelucones’ (conservadores) y ‘pipiolos’ (liberales). En las dos novelas se presentan hechos históricos, como es el caso del asesinato de Diego Portales (1793-1837) en *El ideal de un calavera*. Portales es uno de los mayores personajes históricos de la nación, conocido por antonomasia en Chile como el ‘Ministro’ promulgador del ‘orden’ cívico a como dé lugar; para el Ministro, un aspecto

fundamental para que pueda avanzar una nación consiste en custodiar y mantener ‘el peso de la noche’. Esta definición conlleva “la sumisión social de las clases populares, el orden señorial y jerárquico”, componentes esenciales para presidir y gobernar un país; a los ojos del Ministro, el concepto mismo de ‘orden’ no necesita definición puesto que sencillamente *es* (Jocelyn-Holt, *El peso* 96-97). Con el respaldo y métodos enérgicos de Portales, los ‘pelucones’ solidifican su poder a través de la Constitución de 1833, la cual ‘marca’ y define al país, rigiendo hasta 1925, cinco años después de la muerte de Blest Gana. La Constitución de 1833 se convierte en el legado de Portales y cristizador del régimen conservador.⁴ El hecho histórico más dramático del siglo XX chileno, el golpe de estado de 1973 liderado por Augusto Pinochet (1915-2006) contra Salvador Allende (1908-1973), presidente de 1970 a 1973, implanta un segundo ‘peso de la noche’ en el país. Como Portales, Pinochet expresa su legado autoritario en una Constitución (1980), todavía vigente en Chile.

Martín Rivas desarrolla los pormenores del Motín de Urriola (1851), una insurrección militar en conexión con la fundación de La Sociedad de la Igualdad (1850), la cual nace bajo el alero de revoluciones en Europa (1848) y solidifica la unión entre intelectuales y sectores populares chilenos. Para los miembros de la Sociedad de la Igualdad, un traje a la última moda, con accesorios y calzado lujoso alude a la propiedad privada y al derecho a voto, puntos álgidos para los personajes de las dos novelas y que se relaciona con la lucha por igualdad cívica de aquellos sastres que forman parte del movimiento cívico.⁵ Como consecuencia, la nación está siendo liberada por un lado por las ideas revolucionarias que emanan de la Europa ilustrada, pero continúa atada por el otro por los intereses oligárquicos y la fuerte presión de la Iglesia. La gran pompa de la Iglesia va mano a mano con el pensamiento autoritario y conservador (que se abandera con la tradición y la moral), dictando que las personas se vistan de manera adecuada para honrar a Dios y para presentarse en sociedad.

Desde el momento en que Martín (oriundo de Copiapó en el norte de Chile), se asoma tímidamente por el portón de la mansión de don Dámaso Encina, se da una detallada descripción de su atuendo. La narración enfatiza cuán incómodo se siente el joven copiapino y, muy importante, lo anticuado (inapropiado) de su vestuario: Martín se destaca ante los ojos del criado que lo recibe por llevar ropa que “solo los provincianos hacen ver de tiempo en tiempo por las calles de la capital” (*MR* 60). Por

⁴ Jocelyn-Holt declara que no está demostrada una participación directa de Portales en los criterios de la Constitución de 1833; eso sí, es la persona de más peso entre las figuras conservadoras de la época (*El peso* 253-254).

⁵ Entre los miembros activos de la Sociedad, se destaca la participación de los sastres José Agustín Cerda, Ramón Mondaca y Rudecindo Rojas, enérgicos seguidores de Francisco Bilbao (Wood 204-205).

su parte, en *El ideal de un calavera*, el arribo de Abelardo a la entrada de la hacienda de don Calixto Arboleda es avasalladora y contradictoria, así como lo es su ropa. Habiendo escuchado de la llegada de don Calixto y su familia, el gallardo joven decide ir a darles la bienvenida sin haber recibido invitación alguna; se atreve puesto que la fuerza viril de su juventud le parece suficiente. Viste como ‘huaso’,⁶ un poncho y guarapón de paja, “el cuello de la camisa doblado sobre un pañuelo azul de seda, atado con descuido a guisa de corbata... Su pantalón [es] de pobre apariencia como su calzado de becerro” (*ICI*; 29-30). La vestimenta de Abelardo describe a la perfección los conflictos interiores del protagonista: pobreza, distinción y singularidad.

Tanto Rivas como Manríquez comparten un patriotismo orgulloso y heroico, además de una capacidad inagotable de experimentar un amor sublime; también los une una orfandad metafórica y literal (la muerte del padre los fuerza a enfrentar la pobreza y a proveer a la familia). Las dos novelas evidencian que un grupo erige barricadas para mantener la exclusividad de sus espacios mientras que el otro grupo lucha frustradamente por acceder a estos o por duplicarlos de algún modo, para alcanzar el ámbito de “los mediadores / los modelos”, como René Girard llama a los individuos que generan un irresistible deseo mimético en la sociedad (53). De este modo, el traje de un ‘mediador’, de tela parisina y hecho a la medida, acompañado por accesorios a la moda (incluyendo joyas, muebles, exquisita decoración, etc.), afecta a los dos protagonistas y pone en evidencia supremacía y exclusividad a la vez que impedimentos y barreras impuestas para los que no pertenecen o no se desean. La indumentaria de Martín y Abelardo especifica que los jóvenes se encuentran al margen de espacios anhelados, teniendo que ‘forzar’ la entrada a aquellos, con esmero (Martín) pero con ímpetu (Abelardo). Martín entiende las desigualdades y actúa de manera ejemplar, mientras que Abelardo procede con altibajos. Para Alone, es el halo de misterio y dejo byroniano que mantiene la atención sobre el personaje, deduciendo que sin ello se llega a la conclusión de que Manríquez “aspiró a mucho [pero] hizo poco” (172).

Martín se ve involucrado en una refriega en el espacio público por inocencia de provinciano y por el deseo de cambiar su apariencia. Desde el momento que pone pie en la casa de don Dámaso, repara que toda su persona es juzgada (de parte de criados y dueños) por la triste facha que proyecta “con su modesto traje y sus maneras encogidas por el temor y la pobreza” (*MR* 74). Al confrontar la refinada figura de Agustín Encina, ‘mediador’ por excelencia, Martín queda atónito. En la abundancia de espejos en la casa de los Encina, la imagen del joven funciona en oposición a aquella del afrancesado aristócrata: “[Martín] se miró maquinalmente en un espejo ... y se encontró pálido y feo” (*MR* 75). Agustín es elegante; sabe muy bien cómo vestirse y

⁶ ‘huaso’ tiene muchas connotaciones (persona de provincia, campesino, ‘cowboy’, ‘gaucho’ chileno, etc.). La ropa típica del ‘huaso’ es un poncho y un sombrero de paja.

sujetar en una mano “una *huasca* con puño de marfil” y en la otra un cigarro habano (MR 69); tiene claro qué zapatos poner y cómo pararse ‘casualmente’ en un salón mientras que el copiapino no sabe ni siquiera “cómo colocar sus brazos” (MR 75). Martín toma conciencia de que desentona con su indumentaria y calzado de provinciano (de trasplantado).⁷ Esto provoca que actúe miméticamente, ‘fuera de sí’ y de forma atolondrada, haciendo el ridículo con un vendedor de botines en el espacio público y sufriendo humillación ante la familia Encina.

Abelardo, descrito como soñador y en busca de quimeras, desde pequeño se convierte en el rey de las *guerras de la Chimba* (IC I; 17), formulándose de esta suerte su crianza ‘popular’ y su temperamento arrojado y bélico; a la vez, su predilección por el amor pasional y trágico que recibe de los libros lo convierte en un personaje quijotesco, “sabía de memoria las cartas entre Heloísa y Abelardo” (IC I; 21). Devorando las vehementes y fogosas cartas de los dos amantes, el Abelardo chileno anhela, suspira, idealiza y evade quién es (Vilches, “Chivalry” 20). El crítico Alone hace notar la irreprimible melancolía e insatisfacción del protagonista, poniéndolo en la categoría de “ángel caído” (166). Sin poseer las recias metas o disciplina de Martín, la belleza y espíritu guerrero de Abelardo forman parte de su armadura, lo cual derriba puertas (pero no aquellas que su atolondrado corazón desea echar abajo). Acostumbrado a ‘salirse con la suya’, es admirado por su fascinante y atlética figura, pero no lo suficiente como para romper el orden social o las percepciones y costumbres de clase que derivan de la colonia. Su precario ‘ascenso’ en la escala social se produce a través de un cambio geográfico y de indumentaria, regresando del campo a Santiago y mudando el traje de ‘huaso’ por uno de oficial de húsar, en un malogrado afán de recuperar el amor de su vida.

2. MARTÍN Y EL TRAJE ‘JUSTO’

Martín Rivas enfoca dos esferas sociales de la capital que se ven interconectadas y conquistadas por el afuerino Martín, la clase alta y la de ‘medio pelo’ (Araya 6-7). Esta última, descrita como situada “entre la democracia, que desprecia, y las *buenas familias*, a las que ordinariamente envidia y quiere copiar” (MR 132), se retrata nítidamente en el *picholeo*, versión popular de la elegante tertulia. La clase alta se pone en evidencia a través del lujo y el derecho pecuniario, factores que hacen olvidar quién nació ‘noble’ y quién se adjudicó la ‘nobleza’, fenómeno ejemplificado en la familia Encina. Del

⁷ Blest Gana estudia el fenómeno de ‘trasplante’ social en su novela *Los trasplantados* (1904), en donde sin mencionar específicamente la nacionalidad de los personajes latinoamericanos, se refiere a los niveles de transculturación sufridos por los emigrantes y sus hijos en París.

mismo modo que el *picholeo* se adapta miméticamente a su ‘mediador’, la tertulia, los trajes de tela importados de Europa, pero hechos a la medida en Santiago, transmiten el deseo de la sociedad de ‘aparecer’ refinados y parisinos (aspecto glorificado por Agustín, quien ‘habla’ en francés). A la vez, las agitaciones de 1848 en Europa reciben un ‘corte’ y un ‘zurcido’ nacional que se debate a viva voz entre los personajes de la novela. La trama comienza en 1850, fecha clave que sitúa al protagonista en el umbral del futuro Motín de Urriola. La indumentaria de Martín Rivas representa la moda de 1842 y 1843, portando en su ropa años de profunda desilusión sobre la joven nación chilena por parte de la intelectualidad, en donde sobresale la labor de José Victorino Lastarria (1817-1888) y la fundación de la Sociedad Literaria (1842). Tal como la vieja y ‘cansada’ ropa del protagonista, el país ‘luce’ añejo, anquilosado entre otras cosas por el “autoritarismo político, censura de libros, [y] rol significativo de la iglesia católica en asuntos públicos”, factores que impiden que el territorio chileno deshaga los nudos que lo atan al colonialismo español (Sepúlveda 397).

La inteligencia, sagacidad y dignidad de Martín hacen que la orgullosa Leonor Encina efectúe una gradual evolución; pasa de altiva y desdeñosa aristócrata a enamorada y admiradora del valiente copiapino, haciendo recordar la evolución de Mr. Fitzwilliam J. Darcy en *Orgullo y prejuicio* (1813), de la autora inglesa Jane Austen (Vilches, *Blest Gana* 194). En Leonor se concentran todos los atributos para resplandecer ante los demás: belleza y dinero; ella es dueña de un vestuario soñado gracias al buen olfato para los negocios de su padre, quien ejemplifica a aquellos que se han beneficiado por las exportaciones agrícolas y la explotación minera de Atacama (Bauer 1060). Asimismo, los dos ‘emasculados’ pretendientes de Leonor, uno opositor al gobierno (Valencia)⁸ y el otro portavoz de este (Mendoza), demuestran la reverencia santiaguina por el lujo y la moda. Se indica que cada uno de los jóvenes carece de un componente esencial para el triunfo total. Ambos son asiduos participantes de las tertulias en la casa de los Encina y cada noche deben hacer méritos como pretendientes de la caprichosa chica:

⁸ La narración deja en claro que el elegante Clemente ama más que nada lucirse ante los demás; por eso la vestimenta y los accesorios corresponden a su verdadera definición política. También, el hecho de que los dos pretendientes de Leonor sean de distinto parecer evidencia la conveniente posición política de don Dámaso. El magnate cambia de idea de un día para otro: “Clemente Valencia, opositor por relaciones de familia más bien que por convicciones, de las cuales carecía, encontraba a don Dámaso enteramente convertido a las ideas conservadoras, al día siguiente de haberse despedido, de acuerdo con él, sobre las faltas del Gobierno y la necesidad de atacarlo” (MR 73-74).

Clemente Valencia era un joven de veintiocho años, de figura ordinaria, a pesar del lujo que ostentaba en su traje gracias a los trescientos mil pesos que tanto recomendaba Agustín a su hermana... el joven capitalista era recibido en todas partes con el acatamiento que se debe al dinero, el ídolo del día (MR 71).

Emilio Mendoza, el segundo galán nombrado por Agustín Encina ... brillaba por la belleza que faltaba a Clemente y carecía de lo que a este servía de pasaporte en los más aristocráticos salones de la capital. Era buenmozo y pobre. Empero, esta pobreza no le impedía presentarse con elegancia entre los *leones*, bien que sus recursos no le permitían el uso del cabriolé en que su rival paseaba en la Alameda su satisfecho individuo (MR 73).

Tanto Clemente Valencia como Emilio Mendoza son elegantes *leones* (seguidores de la moda francesa), que se interesan en un casamiento con Leonor por vanidad, por la dote y las ganancias económicas presentes y futuras que tal matrimonio podría producir. Para Valencia, rico pero feo, la dote de Leonor lo haría aún más rico y para Mendoza, un matrimonio con Leonor equivaldría a entrar en un espacio de verdadero privilegio, en donde su propia belleza estaría finalmente respaldada por bienes materiales. Leonor les da esperanza un día y se la quita el otro, lo cual recalca que ella no es un ente pasivo que espera los designios de algún galán para decir 'sí' a una propuesta matrimonial, sino que es una mujer de carácter que, desde espacios privados, como la sala de estar, se relaciona de igual a igual con los hombres (Hanson 361-362). La chica actúa en contraste con su tímida prima Matilde Elías, quien obedece los designios de su padre, don Fidel, y se ha visto obligada a romper su compromiso con Rafael San Luis (cuando el padre de Rafael ha perdido su fortuna). Eso sí, Leonor goza de la mejor 'vestimenta' para poder participar en el espacio dominante, ella posee riqueza (al contrario de las hermanas Molina, Adelaida y Edelmira). Don Dámaso, por su parte, establece parámetros de la moda ('in' o 'out') con los bandos políticos de su tiempo, leyendo los periódicos de 'pelucones' y 'conservadores' y buscando el 'traje' político que mejor le quede. Su vestuario, por otra parte, desdice la frivolidad con la que enfrenta la política de su tiempo y describe por qué se ha convertido en un exitoso capitalista: "Su traje negro, sus cuellos bien almidonados, el lustre de sus botas de becerro, indicaban el hombre metódico, que somete su persona, como su vida, a reglas invariables" (MR 61-62).

El debut de Leonor no es auspicioso en la novela puesto que 'se enmarca' a partir de un espacio 'teatral', desde la perspectiva de un retrato, como si fuera parte de la costosa decoración de la casa de los Encina: "Magnífico cuadro formaba aquel lujo a la belleza de Leonor, la hija predilecta de don Dámaso y de doña Engracia" (MR 66). En el primer encuentro entre Leonor y Martín, la joven no dice una palabra, dejando que su vestuario y su belleza hablen por sí solos: "Ella vestía una bata blanca con el

cinturón suelto como el de las elegantes romanas... Aquel traje, sencillo en apariencia [era] de gran valor en realidad” (MR 76). Como símbolo semiótico y proyección del espacio nacional, el atuendo de la chica reproduce las ganancias en el mercado y la usura “en grande escala” (MR 66), de su padre y otros capitalistas. También, articula la proposición conservadora de que la buena apariencia ayuda a mantener el orden en sociedad (Wood 126). La apariencia, entonces, reproduce un discurso político en donde una buena vestimenta se ensalza y se relaciona con una conducta política ‘ordenada’ (portaliana) de los chilenos, como indica el periódico *El Artesano del Orden*, fundado por la Sociedad del Orden en 1845. En un atisbo de arribismo y siutiquería, la ropa determina la percepción de éxito y prosperidad en los artesanos, por ejemplo, convirtiéndolos (por lo menos desde la perspectiva de la letra impresa), en honorables adeptos a los candidatos presentados por el gobierno conservador. En la trama, uno de los mayores anhelos de doña Bernarda Molina (cuando se efectúa el ‘matrimonio’ de su hija Adelaida con Agustín Encina), es la cantidad de vestidos que la chica podrá lucir para “figurar en breve en la más escogida sociedad de Santiago” (MR 219). De igual forma, el estadounidense J.M. Gilliss en su viaje a Chile comenta que tanto los mecánicos como los negociantes lucen sus mejores prendas en actos públicos, pese a subsistir en viviendas marginales (Wood 126-127).

El Instituto Nacional, uno de los colegios más prestigiosos de Chile, acoge democráticamente en sus aulas a Martín luego del largo viaje del joven en la cubierta de un vapor desde Copiapó a Valparaíso, solo ocho días después de la muerte de su padre, José Rivas. El Instituto, de raíces históricas profundas, con exalumnos y profesores que modelan el imaginario nacional, representa el puente a una mejor vida para el copiapino. Jura hacerse abogado y cambiar la suerte de su pobre familia, llevando consigo la triste misiva de José Rivas a don Dámaso. Hay mucho en juego; el joven sabe que debe volcar todas sus energías y esperanzas en obtener una educación, sobre todo al sentir que la sociedad de Santiago lo considera un ‘don nadie’. Sin embargo, su llegada al plantel se asemeja a su arribo a la casa de don Dámaso:

El pobre y anticuado traje del provinciano llamó desde el primer día la atención de sus condiscípulos... Martín se encontró por esta causa aislado de todos. Entre nuestra juventud, el hombre que no principia a mostrar su superioridad por la elegancia del traje tiene que luchar con mucha indiferencia, y acaso con un poco de desprecio... Todos miraron a Rivas como un pobre diablo que no merecía más atención que su raída catadura, y se guardaron bien de tenderle una mano amiga. Martín conoció lo que podría muy propiamente llamarse el orgullo de la ropa (MR 101).

Las paredes liberales e históricas del Instituto no pueden defender al copiapino del desaire que sufre por parte de sus compañeros de carrera. Sin embargo, la narración entrevé que lo de Martín tiene remedio: “tenía cierto aire de distinción que contrastaba

con la pobreza del traje... aquel joven, estando vestido con elegancia, podía pasar por un buenmozo” (MR 61). También, en la confrontación con los zapateros de la Plaza de Armas, a Martín se le califica en forma de oxímoron como “*futre* pobre” (MR 84); es decir, hombre de bien, ‘señorito’ pobre. Fortuitamente, conoce a Rafael en el Instituto y se forja una sólida amistad que hace crecer la conciencia política de Martín a la vez que su acceso a las prendas que están de moda en Santiago (puede pedir ‘fiado’ un traje a la medida). Habiendo sufrido un revés de fortuna en su propia familia, Rafael sabe muy bien lo que significa ser rechazado por la clase alta. Además, sabe cómo mantenerse a flote y presentarse en sociedad de manera ‘decente’, adecuada. A medida que el pulso de la nación continúa agitándose, don Dámaso se siente respaldado por la inteligencia de Martín en sus asuntos de negocios. Del mismo modo, a medida que el joven continúa insertándose en el seno de la familia Encina, su vestuario se transforma y puede “presentarse ya con la decencia necesaria” (MR 114) ante los tertulianos del salón de doña Engracia, ocasión que ocurre por primera vez el 19 de agosto de 1851, durante la notoria ‘sesión de los palos’ de la Sociedad de la Igualdad: luego de una concurrida sesión, miembros de la Sociedad son atacados por encapuchados, seguramente siguiendo órdenes gubernamentales.

Lefebvre delinea la producción del espacio de la plaza europea: los edificios públicos, municipalidades, palacios e instituciones se comenzaron a encuadrar, a adecuarse en concordancia con espacios públicos y comunales, ‘arreglándose’ como resultado un conjunto de calles y plazas (42). Una visita a la Plaza de Armas santiaguina y sus alrededores, la cual sigue fielmente los parámetros aludidos por Lefebvre (con edificios históricos convertidos en museos), corrobora el aspecto crítico y central que tuvo la Plaza de Armas para la Colonia y la emergente nación chilena. Sin duda, es un espacio de rebelión y conmoción en la novela, el punto neurálgico de la ciudad de Santiago. Vestido como provinciano, Martín se enfrenta allí a golpes con los artesanos, pasando su primera noche en la capital en la cárcel. La Plaza de Armas simboliza también el lugar de ‘perdición’ de Rafael, donde el joven ve por primera vez a Adelaida Molina, quien tiene la ‘apariencia’ de una persona que puede hacerlo olvidar a Matilde, una cruda percepción del joven romántico e idealista. Igualmente, la Plaza de Armas es el espacio donde se acentúa la barrera social que separa a los Encina de los Molina y a Rafael de los Molina, simbolizado por la profunda impresión de Adelaida al ver a Rafael y Matilde enamorados, donde Adelaida se cerciora de que nunca va a obtener de Rafael ni amor ni legitimidad para su hijo. Finalmente, la Plaza de Armas es el espacio donde Martín y Rafael se dirigen la noche previa al Motín de Urriola, en camino a casa de don Dámaso, vestidos como guerrilleros y ocultando armas bajo una romántica capa (MR 395).

Leonor no frecuenta la Plaza de Armas con asiduidad. Sus espacios geográficos se dividen entre la casa de su prima Matilde, la Alameda, y el Campo de Marte; además, cuando sale va acompañada por su hermano Agustín o una larga comitiva de

‘cortezanos’, entre ellos Valencia y Mendoza. El ‘ordenado’ espacio de su casa está en oposición al de la Plaza de Armas (lugar de revueltas); demuestra que la vida le ha proporcionado “el marco correspondiente” (MR 66) a su belleza: muebles exquisitos, un espejo para admirarse, alfombras importadas, vestuarios elegantes, etc.⁹ Sus deseos son órdenes y se demuestra en el ascendiente que posee sobre don Dámaso; cada vez que el recio hombre de negocios trata de afirmar su autoridad paterna con Leonor ella deshace sus argumentos con autoridad, firmeza e inteligencia, atributos necesarios al declarar que ama a Martín, con quien terminará casándose.¹⁰ El 20 de abril de 1851 se desata el Motín de Urriola, un hecho que amedrenta a los varones Encina mientras que a Leonor la alienta.¹¹ Don Dámaso y doña Engracia experimentan el impacto del Motín de Urriola a través de la confusión al vestirse: “emprendieron en el cuarto carreras desatinadas en busca de prendas de vestuario que tenían a la mano sin notarlo” (MR 399). En una escena que recuerda el embrollo entre don Quijote, Sancho Panza, Maritornes y el arriero de *Don Quijote I* (1605), el aterrorizado capitalista se echa encima “las enaguas de su consorte” y con Agustín (quien está tan asustado como su padre), compite por la versión más devota del *Ora pro nobis* (MR 400; 410).

Sin suficientes armas y con más espectadores que luchadores, los amotinados son fácilmente desbaratados por las tropas fieles al gobierno. Luego de ver morir a Rafael, y cuando todo se ve perdido, el copiapino corre hacia la mansión de don Dámaso, donde es visto por Leonor, quien observa los acontecimientos desde el balcón de su casa. El traje de Martín es completamente distinto a aquel de la primera vez que entra a la casa de los Encina: ahora lleva un traje de guerrillero, con ropa ensangrentada por su participación en un evento histórico que va contra los intereses de la aristocrática familia. Cuando Leonor abre el portón, Martín queda extasiado al verla frente a frente, encontrándola “más bella que nunca en el desorden de su traje” (MR 410) (Leonor tiene que ‘desordenarse’ para enamorarse de Martín). Con agilidad, Leonor le extiende la mano para que el joven la siga a su espacio privado:

⁹ La belleza de Leonor está presentada en oposición a la de Abelardo, a quien la suerte no le ha dado el respaldo del dinero para lucir mejor su belleza (Vilches, “Chivalry” 21).

¹⁰ Leonor enfrenta a los miembros de su familia cuando declara su amor por Martín y ninguno tiene la capacidad de discutir su inesperada elección: “En ese momento conoció don Dámaso el ascendiente que aquella niña ejercía en su ánimo, porque, al querer armarse de severidad, se encontró con la mirada serena y resuelta de Leonor, que parecía desafiarle” (MR 420).

¹¹ Durante la insurrección, Agustín exclama: “—Caramba, esta sacó toda la energía que me tocaba a mí como varón y primogénito” (MR 418).

Atravesaron el patio, y en vez de entrar a las piezas en que se rezaba el rosario, Leonor abrió la del cuarto de Agustín y dio una vuelta por el segundo patio para entrar a su propia habitación, cuya puerta cerró tras Martín (MR 411).

La joven guía a su amado hacia su espacio más íntimo, demostrando audacia y astucia, vislumbrando y redefiniendo con ese gesto el rol del género en la lucha de la nación chilena hacia la modernización (Hanson 362). Es en ese espacio donde Leonor procede a declarar su amor a Martín (él lo ha hecho más tímidamente, por escrito) y a curar una herida en el brazo del valiente joven. Sin pensarlo dos veces, Leonor se saca “un fino pañuelo de batista” (MR 411) para usarlo como torniquete en el brazo del joven. La prenda importada indica finura y estatus; a la vez, señala que su dueña ha preferido la ‘superioridad’ de lo europeo a lo ‘hecho en casa’, acto que contribuye a la reducción del trabajo para hilanderas y tejedoras chilenas (Bauer 1067). La chica estanca la sangre de un combatiente anti-gubernista con un pañuelo hecho para ‘menospreciar’; en cierto modo, el fino pañuelo de batista señala que la insurrección ha fracasado y que todo ha vuelto a su orden inicial. Cada uno ocupa ‘su lugar’, excepto Martín, quien momentos antes de ser arrestado, conoce que Leonor lo ama. Por eso, el finísimo pañuelo de Leonor simboliza también el futuro de la pareja, donde se consolidan capitales mineros del norte de Chile con intereses comerciales de Santiago (Sommer 86). La generosidad material que le otorga la familia Encina a Martín para que este pueda estar a la altura de su amada se nivela por el origen de la fortuna de los Encina. Don Dámaso ha construido una identidad financiera-millonaria en Santiago debido a la caída de José Rivas; ahora, la fina tela de batista de Leonor sirve como torniquete para sanar el hurto de la mina de plata.

3. EL TRAJE QUIMÉRICO DE UN ‘PIPIOLO’

El ideal de un calavera nos indica que Abelardo Manríquez nace en 1814 y que conoce a Inés Arboleda, hija de don Calixto, a la edad de veinte años, haciendo que su enamoramiento ocurra cuatro años después de que Chile hubiera instaurado a los conservadores en el poder, gracias al triunfo obtenido en la brutal Batalla de Lircay.¹² La narración presenta a un protagonista que constituye parte de la masa crítica que está en contra de los drásticos designios de Portales y que cuestiona la banalidad de los espacios adjudicados a la elite, los cuales penetra con éxitos y fracasos. Abelardo,

¹² La Batalla de Lircay (1830) fue un enfrentamiento en donde combatieron violentamente chilenos contra chilenos, ‘pelucones’ contra ‘pipiolos’, con el avasallador triunfo de los primeros (Sepúlveda 366-369).

a quien Blest Gana tuviera que defender a brazo partido en una carta a Lastarria,¹³ es un ‘pipiolo’ redomado y no duda en calificar las costumbres de su tiempo como exigencias que derivan de los sectores conservadores, haciendo hincapié en rechazar férreas convenciones provenientes de la Iglesia. Sin embargo, cae rendido ante la deslumbrante belleza de Inés. Manríquez no tiene buen ojo para apreciar que Inés no siente la misma inquietud romántica de ‘vivir’ las experiencias que el protagonista extrae de los libros (la convierte en una Dulcinea).

La vida de campo de las mujeres Arboleda funciona como espejo de convento, con un atuendo que va de la mano con el reflejo austero de la Iglesia: mantilla o mantón negro que cubra la cabeza para ir a misa (Alvarado y Guajardo 33). De hecho, la narración enfatiza que la madre y la hermana de Inés (esta última descrita como ‘feucona’), encuentran amparo en andar de iglesia en iglesia, junto con repetir rezos con rosario en mano y conducir una vida monótona en los espacios cerrados de la hacienda. En fin, su madre y su hermana se refugian en los ‘hábitos’ de la religión para sobrellevar el tedio: “pensaban poco, ayunaban mucho y mucho también rezaban sin pensar” (*IC I*; 35). No obstante, Inés es voluntariosa y no se conforma con maratónicos rezos durante la hora del rosario; de naturaleza frívola, la chica se siente halagada por las atenciones de Miguel Sendero, quien se convertirá en su marido. El joven es perfecto: es hijo de rico comerciante y tiene orgullo de clase (*IC I*; 66). La profesión del padre de Miguel produce una asociación instantánea con Portales y los ‘estanqueros’, promulgadores de un gobierno destinado para unos pocos. Mientras espera casarse, la joven encuentra refugio en el espacio privado de su habitación, en los accesorios de lujo, en “los encajes, en las joyas, en las telas preciosas, en el conjunto de costosísimas fruslerías que despiertan una falange de encantados delirios en el alma femenina” (*IC I*; 37).

Jocelyn-Holt reflexiona que la ciudad era vista como un aliciente para los criollos durante la época colonial, además de que “hubiese sido suicida para el criollo restarse del mundo urbano” (*Historia* 430). Bajo este prisma, “el agro fue un lugar más bien de repliegue que de atrincheramiento,” para los aristócratas del Reino de Chile; una vez consolidada su autoridad adquisitiva, el campo sirve como trofeo o catapulta para otros espacios sociales, aunque siempre favoreciéndose de lugares estratégicos en Santiago, en donde el criollo está al tanto sobre las maniobras político-económicas de la Corona (*Historia* 430-431). La mudanza de don Calixto, un hacendado aristocrático chileno, refleja la herencia cultural recibida de los criollos: se comparte el espacio geográfico entre campo y ciudad. Don Calixto decide arrastrar a toda su familia al campo hasta que los vientos capitalistas no le indiquen que debe establecerse de fijo en la ciudad; en

¹³ Blest Gana le increpa a Lastarria: “No sé por qué no le agrada *Manríquez*: todos llevamos en el pecho un grano de esas aspiraciones a que consagró su vida y el que no las lleva puede ser fraile impunemente (*Epistolario* 41).

parte por consideraciones económicas, no está interesado en invertir para impresionar a los demás con su casa de campo. De este modo, algunos muebles de la hacienda son añejas muestras coloniales de algún marqués de otrora, despojados de su apogeo y ‘desterrados’ de la capital hacia el campo (*IC I*; 26, 49). La narración describe el digno y ‘respetuoso’ pasado colonial de los muebles: mujeres de la elite, con peluca y faldas abultadas sentadas en las sillas para alguna ocasión especial. Como aristócratas arruinados, los “orgullosos taburetes” han sido relegados a un modesto presente, parte de una decoración indiferente (*IC I*; 49). Siguiendo la postulación de que el espacio social ‘se produce’, se describe y se transforma, pero nunca termina de finalizar su ruta geográfica (Massey 8), los muebles y accesorios de la hacienda de don Calixto son evidencia de que la nación chilena aparece en constante proceso.

Como un don Quijote, Abelardo no cae en la cuenta de que su enamoramiento va en “dinámica adversa [a] la del dinero” (Hosiasson 240). La crianza de la joven Arboleda está hecha a la medida de las aspiraciones de su padre. Ella no ha recibido una educación formal (que sí se aprecia en Leonor Encina), y, por ende, no posee los atributos necesarios que la puedan guiar de mejor suerte en sus apuestas de vida; es una joven de diecisiete años, aburrída de la vida de campo con sueños de volver a la capital para ser admirada por su belleza y sus bienes materiales. Una de las mayores dificultades del campo para Inés es la carencia de ocasiones sociales para figurar en sociedad. Le hace falta el espacio del gesto social que transmite un vestido elegante, como informa Lefebvre (215). La presencia de Abelardo en su vida significa un ansiado respiro, entretenimiento, ‘accesorio’ y reto a su orgullo de sentirse bella:

la bella hija de don Calixto pisaba con su delicada planta el abismo de bordes esmaltados de flores que llaman coquetería. Todo hombre joven era para ella un blanco en el que ensayaba lo certero de su mirada y el imperio de su hermosura. Una irresistible afición la hacía complacerse en ver palpar en los ojos el corazón del que se le acercaba (*IC I*; 37).

Siguiendo una tradición clásica, el joven protagonista se enamora de Inés ‘a oídas’, al relatársele que una chica hermosa ha llegado al campo; Abelardo rehúsa admitir que existen sólidas barreras que lo separan de su amada, y montado en su caballo, el joven proyecta el descuido de un hombre que se sabe bello y que no le teme a la incerteza de su futuro. No ha nacido rico y su familia pertenece a “una clase que debería llamarse familias empobrecidas. Un nombre *decente*, que el polvo de la pobreza empaña a los ojos del gran mundo” (*IC I*; 16). Ha dejado la ciudad para trabajar el modesto fundo de su padre, donde sueña y se desempeña como un cruel capataz. Sin vacilar, acomete la empresa de conquistar a Inés a como dé lugar, sin hacer reparos en la percepción que se pueda tener de él o, peor, cómo su impetuoso proceder pueda afectar la reputación de la joven. De hecho, las dramáticas y arriesgadas maniobras de Abelardo ponen en

jaque la virtud de la chica más de una vez, arriesgando la principal ‘prenda de vestir’ de una joven en una sociedad dominada por ‘El qué dirán’.

Al estilo de Calisto y Melibea, lo cual sitúa el episodio en una temática clásico-religiosa, Abelardo ‘acecha’ desde una distancia prudente el huerto (*hortus conclusus*) de El Trébol, el espacio privado de la hacienda, lugar donde Inés y su hermana tienen permiso para tomar un respiro bajo los árboles. Manríquez sueña con su Dulcinea criolla y se entrega totalmente a la quimera de su enamoramiento, inmerso en el paisaje bucólico donde espera encontrar a la chica; la fantasía que el joven elabora de Inés se complementa con la presentación que se hace sobre la joven; ella está sentada debajo de un parrón y tiene un libro en la mano, pero no lee, sino que mantiene la mirada fija y absorta, proporcionando la imagen de un retrato de época. Abruptamente, el joven invade ese espacio y se dirige hacia la chica, quien se levanta velozmente de donde está sentada, primero con un miedo aterrador y luego, al reconocerlo, con coquetería tentativa:

—Señorita, no se asuste Ud., le dijo sacándose el sombrero, y saludándola con profunda cortesía.

Inés dio el suspiro con que una persona oprimida por una pesadilla, parece querer levantar del pecho el peso que le oprime.

—¡Ah, caballero, es Ud.!, exclamó, reconociendo al joven.

—Nunca me perdonaré el susto que le he hecho pasar, dijo Abelardo.

—Cierto que al verle aparecer a Ud. tan de repente, contestó ella, se me figuró que era... La joven se detuvo, como temiendo decir una palabra ofensiva.

—Algún ladrón, ¿no es así, señorita?

Inés alzó los ojos, brillantes ya de serenidad y de coquetería.

—¡Oh, luego me desengañé! exclamó.

—Era muy natural, no se disculpe Ud., añadió Manríquez; bien veo que esta facha de campesino, continuó, es capaz de dar cuidados a una señorita acostumbrada a ver otros trajes en Santiago (*IC I*; 41).

El joven mismo se achaca una “facha de campesino”, aduciendo que no representa la figura ideal para una joven que ha sido criada para “ver otros trajes” y lucir vestidos costosos que engalanan los salones más lujosos de Santiago. La hechura del atuendo de ‘huaso’ de Abelardo probablemente no ha tocado manos extranjeras y ha sido confeccionado con humildad por campesinas de los alrededores (Bauer 1066).

La vestimenta a lo ‘huaso’, con poncho y chupalla (sombrero de paja), satisface por la comodidad las tareas campesinas de Manríquez, y ahora él intenta que le sirva para llevar a cabo una tarea de galán. Abelardo no siente las complicaciones de un enamorado timorato y ofrece su figura (su persona) a una joven aristócrata que entiende muy bien el discurso de la moda, el cual juzga, da y quita estatus (Dolan 22). En su afán, se dirige a la chica con impetuosidad y no presta atención a que un encuentro a solas con su amada signifique un gran riesgo para ella. Inés repara pronto de que estar “con un joven desconocido, que para entrar a la huerta había escalado la tapia” era impensable para una persona de su esfera social (*IC I*; 42). Pese a todo, lo audaz del proceder de Abelardo surte efecto y anima la curiosidad de Inés por conocer más a fondo al individuo que amenaza con derribar las fronteras de su espacio privado, declarando: “lo que me asustó fue la inesperada aparición de Ud. y no su traje” (*IC I*; 41). La osadía del joven despierta a Inés de la monotonía del campo, re-‘vistiendo’ al joven de encanto y singularidad; en otras palabras, ella deduce que Abelardo “no era un huaso” (*IC I*; 45).

Todo se ve perdido para Abelardo cuando Inés acepta casarse con Miguel Sestero, desdeñando las protestas de amor del joven. Como el Abelardo clásico que se marcha a París, el Abelardo chileno deja el espacio geográfico del campo y se asienta en la ciudad, en donde se enlista como oficial de húsares:

El uniforme de húsares realzaba el porte de Manríquez y daba mayor elegancia a sus maneras, que el traje de campesino con que en la primera parte de esta historia le conocimos. También sus facciones, más acentuadas; su cutis que había perdido el tostado barniz del sol, y el arreglo personal del hombre que vive en la ciudad, hacían más relevante su belleza natural, que pareció producir en las jóvenes una profunda sensación (*IC I*; 176).

La tenida de uniforme envía mensajes enfáticos desde una perspectiva binomial; mientras que la sola idea de usar uniforme anuncia que la persona sigue rigurosas reglas, también notifica que cualquier tipo de transgresión a las reglas es severamente castigado, haciendo que el atavío se convierta en un ente que simboliza, dicta, y prohíbe en sociedad (Craik 128). El poder que ejerce el atuendo en la figura de Abelardo es fulminante. Vaya donde vaya su uniforme de húsar es un atractivo que distingue aún más a su persona; el joven detiene conversaciones y cautiva la atención de todos, hombres y mujeres. Como lujoso atavío, el uniforme lo ha convertido en un hombre aún más bello, objeto de deseo de la sociedad santiaguina. Cuando el joven desea algo, no se amedrenta y va por ello, sobre todo como heredero del uniforme del mítico Manuel

Rodríguez (1785-1818)¹⁴ y los ‘húsares de la muerte’: “Manríquez tiene irresistible el instinto que otros hombres de corazón moderan” (Blest Gana, *Epistolario* 41). Junto con la belleza de su rostro, el uniforme le está en armonía, garantizándole una imagen de guerrero patriota y proporcionándole un rol normativo de masculinidad en sociedad (Craik 130). Abelardo explica que “las aventuras militares no se han presentado y el ocio de la guarnición me [ha arrojado] en aventuras de amor” (*IC* II; 51); de tal suerte, su virilidad (la cual no ‘luce’ en traje de ‘huaso’ pero deslumbra en uniforme de húsar) es elemento vital para aturdirse y tratar de olvidar su pena de amor, lo que lo convierte en un calavera y principal ‘rompe corazones’ de Santiago.

El oficial de húsar pone todas sus energías en cautivar a Candelaria Basquiñuelas, una desvalida muchacha que proviene de los sectores de ‘medio pelo’ de la sociedad. Ella es hija de don Raimundo, otrora soldado que vive de recuerdos de históricas batallas a mando de Bernardo O’Higgins (1778-1842), el padre de la Patria (quien abdicó y fue desterrado a Perú a seis años de ser declarado Director Supremo de la nueva nación chilena). La figura de don Raimundo gravita entre aquella del antiguo soldado y la del “antiguo empleado” (*IC* I; 256). Con un oscuro trabajo en un edificio del Estado de la Plaza de Armas, la apariencia del exsoldado equivale a la triste figura de un empleado público contemporáneo, un burócrata que timbra papeles. El padre de Candelaria interactúa de modo orgánico con los pobres muebles que conforman su lugar de empleo: el hombre se solía sentar “en una poltrona cuyo asiento de crin había gastado el uso. Para remediar este inconveniente, don Raimundo sobreponía una especie de rodela de badana, rellena con crin” (*IC* I; 256). Don Raimundo y sus muebles de oficio ejemplifican el estado calamitoso de los sectores públicos y no privilegiados de la sociedad. En *Utopía* (1516), de Tomás Moro, parte del diálogo se concentra sobre el mal que aflige a la sociedad, soldados que en tiempos de paz se encuentran mal pagados y con escaso trabajo (muchos cesantes); don Raimundo forma parte de los soldados abandonados por el Chile decimonónico. Ha luchado por la nueva patria, pero esta lo ha destinado a una vida de hombre pobre: “dijo Felipe, [don Raimundo] morirá pobre como murió Colón, víctima de la ingratitud de su gobierno” (*IC* II; 297). Ahora por fuerza depende de la ‘costosa’ caridad de don Lino, convirtiéndose así en “víctima de la protección de un rico” (*IC* II; 147).

Los heroicos discursos de don Raimundo saben a antiguo en la trama; pocos prestan atención a su recuento de la malograda Batalla de Cancha Rayada (1818), cuando O’Higgins cae gravemente herido a manos de un batallón dirigido por Mariano Osorio, gobernador de Chile durante la Reconquista de la Corona española.

¹⁴ Manuel Rodríguez es una figura legendaria en Chile. Tuvo destacada participación en la independencia del país, sobre todo por su audaz labor clandestina durante el llamado periodo de la Reconquista (1814-1817).

Tal dramático evento es constantemente interrumpido por Felipe Solama y Timoleón Francisco Miraflores (también amigo de Manríquez). Para Solama, los discursos de don Raimundo no solo saben a añejo, a obsoleto, sino que revelan la profunda grieta histórica entre chilenos, una que todavía separa. Felipe es un intelectual ‘carrerista’, seguidor de José Miguel Carrera (1785-1821), quien fundara el primer gobierno independista en 1811, periodo tradicionalmente conocido como la Patria Vieja. A medida que se formulaba la idea de nación entre los criollos, O’Higgins y Carrera (este último apoyado por sus hermanos), proporcionaban diferentes estrategias para conseguir las metas deseadas. De este modo, estos dos héroes de la patria, proyectados a la comunidad chilena por retratos idealizados de hombres con cabello abundante y grandes patillas, sendos uniformes, charreteras, sombreros, botones relucientes, etc., muy pronto “pasaron de ser adversarios políticos a transformarse, derechamente, en enemigos mortales” (Sepúlveda 291).

En un arrebato pasional Manríquez decide fugarse con Candelaria y la saca del seno familiar, para llevarla a una casa en un sector pobre de Santiago, donde vive aislada de todos. El joven húsar no repara en la débil posición en que ha dejado a la muchacha ni en la pérdida del honor que amenaza a la familia de don Raimundo. El viejo soldado ha sentido la ofensa en todo su ser y sintiendo impotencia por no poder revertir la situación, exclama: ¡Que se hubiese atrevido a hacerlo un oficial en tiempo del Supremo Director O’Higgins, y hubiera visto cómo le iba!” (IC II; 63). Don Lino Alcunza, quien desea a Candelaria para sí, juega a dos bandos, indicando que el acto del oficial también será condenado por el actual gobierno: “yo le aseguro que con don Diego Portales no se juegan tampoco los militares: ¡ese sí que es hombre para ministro, con él todos tienen que andar derechitos!” (IC II; 63-64). Como es de esperar, Abelardo se cansa de la situación y abandona a Candelaria en su pobre refugio, haciendo que ella con “la pobreza de su traje” se asimile a “la rígida desnudez de las paredes y el aspecto miserable del amueblado” (IC II; 27).

Cubierta con un mantón negro, Candelaria ‘asiste’ junto con don Lino Alcunza como espectadora ‘sin entrada’ a un baile de sociedad de una emperifollada dama santiaguina. Don Lino se asegura de que la pobre chica vea los salones de la lujosa casa y a los concurrentes “al través de los vidrios de la ventana” (IC II; 182). El baile acoge el sentir ‘pelucón’ a través de los más llamativos ciudadanos de Santiago, incluyendo a los ‘tontos graves’, quienes se visten a la antigua y hacen todo lo posible por reducir los horizontes del imaginario nacional. Para ellos, la nación es asunto de unos pocos y luchan para que así sea; a la vez, los ‘simples’ viven al paso de otros ‘mediadores’, siguiendo pautas en donde sobresale el apego al dinero. Para los odiosos propósitos de don Lindo, es primordial que Candelaria identifique bien a la rival que es dueña del corazón de Abelardo, y el mejor modo es por el vestido de Inés: “¿No ve? Aquella de vestido celeste y encajes blancos” (IC II; 182). La atribulada joven se deslumbra con la prenda de vestir de Inés, un exquisito conjunto que cierra cualquier acceso a un baile

de sociedad para una persona como Candelaria, de ‘medio pelo’. El vestido de Inés, acompañado de collar, pulsera, aros y broche de perlas que engalanan “el recogido de una falda de encaje” junto con “el finísimo tejido del encaje” (*IC II*; 180-181), reflejan por el vidrio de la ventana la gran preocupación de la sociedad santiaguina por “*brillar en sociedad*” (*IC II*; 8). A Inés la acompaña Abelardo, el mejor ‘accesorio’ del baile, provocando una abundancia de reacciones en que se incluyen miradas envidiosas, observaciones poco generosas y “maliciosos dichos entre los concurrentes” (*IC II*; 190). Como en los salones de Napoleón III, lo suntuoso de la vestimenta reemplaza al gesto tímido (Dolan 22), y el capitalismo ‘habla’ por la ropa, dejando en claro que para todos los concurrentes del baile “la gran cuestión es la del traje” (*IC II*; 178).

Inés y Abelardo hacen un magnífico conjunto, resplandecientes en atavíos que complementan y ensalzan la belleza de ambos. Los reflejos de los vidrios le verifican a Candelaria de que la postura crítica de Abelardo, quien proclama un rechazo a todo tipo de ataduras sociales, se desmorona ante la presencia de la mujer que ama. Peor para la pobre joven, la imagen de su amado al lado de la ‘reina’ del baile le recuerda que ha sido deshonrada por Abelardo ante su padre. Siente humillación al sentirse una mujer pobre y rechazada, incapaz de haber dejado mella en el joven, quien ahora deslumbra en sociedad con Inés. La afrenta de Manríquez debe ser castigada y el dinero de don Lino es esencial para llevar a cabo sus planes, lo que conlleva revancha y justicia ‘mimética’, desde la perspectiva de Girard. Para Candelaria, un atavío lujoso como el de Inés y las otras damas de sociedad representa la mejor carta para aliviar su gran pena:

era menester, pensaba la joven, brillar como las grandes damas que había visto en el baile, ataviarse como ellas: engastar el orgullo en la pompa del lujo, en el luciente resplandor de las alhajas, dispensar miradas en vez de implorarlas amorosas; ser, en fin, lo que esas grandes señoras parecían, en vez de la humilde enamorada... Nunca el pecho herido de celoso encono deja de abrirse a la expectativa de la venganza (*IC II*; 200).

Candelaria se reinventa a través del lujo para desquitarse, efectuando “una completa transformación en su persona” (*IC II*; 218). Desde el ‘otro’ lado de la ventana del acicalado salón, Candelaria entiende la actitud de calavera de Abelardo y el poderío de su rival; a la vez, su mirada ‘desde fuera’ pone en evidencia la marginalidad espacial (Soja 32), motor de la nación chilena y parte integral de la Constitución de 1833. La seducción del lujo y la apariencia es espejo y fascinación de la alta sociedad santiaguina y la única arma que puede surtir efecto como vehículo de vendetta para dejar ‘en su lugar’ a una mujer rica como Inés. Candelaria ha sido humillada por Abelardo y siente que ya no tiene nada que perder (puesto que ha perdido amante y familia); desde la soledad de su abandono, elabora un complicado plan de ataque para humillar a Inés y Miguel Sendero (su marido), ante una sociedad controlada por ‘El qué dirán’. Su mayor deseo es ajustar cuentas con su amado, eso sí, entretejiendo los hilos del

destino de Manríquez. Por medio de don Lino y Sendero (a quien cautiva vestida de encopetada dama de sociedad), Candelaria sitúa al oficial de húsar en el Regimiento Maipo durante la fatídica visita de Portales a Quillota el 3 de junio de 1837 (será asesinado tres días después). Manríquez está en desacuerdo con los designios de Portales en su empeño por destruir la alianza Perú-Boliviana y se une al coronel Vidaurre y los otros miembros de las tropas sublevadas para llevar a cabo el Motín de Quillota.¹⁵

Los cuerpos engañados y abandonados de Candelaria y don Raimundo funcionan como espejo del *modus operandi* de la patria, sostenida a presión a través de las tácticas ‘fuertes’ de Portales y sus seguidores para que no se rompa ‘el peso de la noche’. De alguna forma, el rapto de Candelaria, a quien Felipe asocia con Helena de Troya (*IC II*; 148-149), provoca un desorden social que debe ser acallado. Por otro lado, la fuga de su casa le proporciona a Candelaria ‘libertad condicional’; rompe la inercia de su existencia y por primera vez exhibe un tipo de dominio desde la marginalidad. Paradójicamente, después de ser abandonada por Abelardo y cuando se asocia a don Lino Alcunza, la joven sube de categoría en sociedad, adquiriendo vestidos y joyas y realizando una performance de mujer rica en la casa donde la ha dejado el aristócrata (quien planea hacerla su ‘querida’). Una vez que Candelaria confiesa las maquinaciones de don Lino para inducirla a ser su amante, ella vuelve a la clandestinidad de mujer pobre, y Manríquez encuentra el modo de hacer pagar con creces al viejo, haciendo un juicio privado (con Miraflores y Solama), y azotando al ‘pelucón’ a latigazos, con la misma crueldad que solía usar para castigar a sus peones en el campo, “digna del más cumplido de nuestros hacendados feudales” (*IC I*; 23).

4. ÚLTIMAS ‘COSTURAS’

Poblete indica que la novela nacional revela para un público conservador un cuerpo en exhibición, ejemplificado por amores ilícitos (que causan deshonor tanto masculina como femenina), en donde hace estruendo el espectáculo de hacerse ver en sociedad, como parte integral de “un tejido social para gozar y sufrir” (45). El crítico agrega que Blest Gana mismo relaciona su propio deseo de hacerse visible como autor con los designios (y caprichos) de los vaivenes de la moda femenina, imagen que

¹⁵ Para Portales es fundamental mantener el orden; fusilamientos y destierros son lógicas consecuencias para opositores. El Ministro reduce drásticamente el poder castrense, dando de baja a un gran número de militares y creando fuerzas “cívicas paralelas” (Jocelyn-Holt, *El peso* 252). Este tipo de gestiones divide el parecer de la nación: “El nombre de don Diego Portales, que rodean todavía los reflejos de una admiración sistemática, y los resplandores del odio, resuena de un confín a otro de la República, desde los tiempos agitados en que el liberalismo regó los márgenes del Lircai con la sangre de sus mejores hijos, hasta la noche en que el ministro omnipotente tuvo que arrodillarse, para recibir la muerte a la voz de un joven oscuro” (*IC II*; 319).

transmite en una carta a José Antonio Donoso (Blest Gana, *Epistolario* 24). De este modo, las dos obras de Blest Gana identifican la vestimenta, accesorios, casas, muebles, etc., (parte de espacios públicos o privados), como poderosos símbolos semióticos que ‘explican’ a un individuo, sirviendo como carta ganadora (o perdedora) que adjudica (o quita) espacios de privilegio en sociedad. A la vez, la vestimenta simboliza una nación chilena con individuos que pretenden recalcar presencia y originalidad en sociedad, pero que por la mayor parte se ven forzados a poner en escena una performance ciudadana que no es ni estridente ni diferente. Los personajes se comunican entre sí bajo mantas y mantos (metafóricos) que cobijan un mundo interior “de pliegues, colores y formas... entre el deseo de identificarse con un grupo y el deseo de distinguirse dentro del grupo” (Alvarado y Guajardo 9). Por eso, la detallada descripción del vestuario siútico (arribista) de Amador Molina en *Martín Rivas* establece, por oposición, los gustos de la nación.

La vestimenta alude al orden social chileno (a veces sin importar cuánto cueste material y moralmente), como indica la transformación de Candelaria, quien brevemente pasa de ser una mujer modesta (con su padre y Manríquez), vestida pobremente con “un quimón mal hecho que la afeaba a trueque de vestirla”, a relumbrar como dama de sociedad, “con un vestido de gros de agua, color castaña” (con don Lino) (*IC* II; 218). A la vez, las opciones de moda de Leonor e Inés reproducen la imagen de poderío del padre y del marido, respectivamente. Con la ayuda de Martín en los negocios, don Dámaso puede finalmente dedicarse al oficio de político y seguir la tradición de aquellos “tejedores honrados” que por su poca convicción política son condecorados con el nombre de moderados (*MR* 447); en el caso de Miguel, su reputación como hombre de negocios es tan respetada que los comerciantes ingleses lo llaman *honorable* (*IC* II; 8).

El vaivén de mercados nacionales y extranjeros resulta en el ascenso o declive de fortunas, provocando fragilidad en la prosperidad de los individuos y ‘alteraciones’ visibles a través de la ropa que lucen. Por lo tanto, los cambios hacia la modernización se revelan por el gesto social de la vestimenta y los accesorios. Un buen corte en el traje o la pollera con puntada justo donde dicta la última moda gratifica y otorga tanto al que lleva dicha ropa como al que observa (‘dime con quién andas’); una ropa de fina tela hecha a la medida proyecta la ‘buena’ familia (mejor si se incluye un apellido ‘vinoso’),¹⁶ además de indicar simpatía por una recia administración y constitución portaliana; por contraste, transmite el rechazo a los adherentes de las fallidas luchas y sublevaciones de militares y ciudadanos (Motín de Quillota; Motín de Urriola), quienes no comparten la ‘comunidad imaginada’ de los ‘pelucones’. A través de la vestimenta, entonces, se entrevé en la nación chilena el exclusivo ‘baile’ aristocrático-capitalista

¹⁶ Los apellidos ‘vinosos’ en Chile connotan antigüedad y aristocracia (aparecen en etiquetas de vino). Ejemplo: Concha y Toro, Errázuriz, Tocornal, Undurraga, etc.

que cierra el acceso y mantiene a muchos como a Candelaria, mirando por el vidrio de la ventana mientras que otros gozan los frutos del ‘orden’ social, donde se aprecia la omnipresencia del lujo y se constata con creces la ubicuidad de la desigualdad espacial decimonónica.

BIBLIOGRAFÍA

- Alone (Díaz Arrieta, Hernán). *Don Alberto Blest Gana: Biografía y crítica*. Santiago: Nascimento, 1940.
- Alvarado Perales, Isabel y Verónica Guajardo Rives. *Mantas y mantos: Cubrir para lucir*. Santiago: DIBAM, 2012.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Kindle ed., Verso, 2006.
- Araya, Guillermo. “El amor y la revolución en *Martín Rivas*.” *Bulletin Hispanique* 77 (1975): 5-33. https://www.persee.fr/doc/hispa_00074640_1975_num_77_1_4166.
- Barthes, Roland. *The Fashion System*. London: Vintage, 2010.
- Bauer, Arnold. “Chilean Rural Labor in the Nineteenth Century.” *The American Historical Review* 76.4 (1971): 1059-1083. <https://www.jstor.org/stable/1849241>.
- Blest Gana, Alberto. *Epistolario de Alberto Blest Gana: 1856-1916*. Edición anotada de José Miguel Barros Franco. Santiago: DIBAM, 2011.
- _____. *El ideal de un calavera. Novela de costumbres*, vols. 1 y 2. 3.^a ed. París: A. Bouret, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1918.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs1881>.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcn87j0>.
- _____. “Literatura chilena. Algunas consideraciones sobre ella.” Discurso de don Alberto Blest Gana en su incorporación a la Facultad de Filosofía y Letras, el 3 de enero de 1861. *Anales de la Universidad de Chile*. doi: 10.5354/0717-8883.2010.3177.
- _____. *Martín Rivas. Novela de costumbres político-sociales*. Edición anotada de Guillermo Araya. 5.^a ed. Madrid: Cátedra, 2000.
- Castro-Klarén, Sara y John Charles Chasteen, editores. *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington, D.C.: Woodrow Wilson Printing Press, 2003.
- Craik, Jennifer. “The Cultural Politics of the Uniform.” *Fashion Theory* 7.2 (2003): 127-147. doi: 10.2752/136270403778052140.
- Dolan, Therese. “The Empress’s New Clothes: Fashion and Politics in Second Empire France.” *Woman’s Art Journal* 15.1 (1994): 22-28. www.jstor.org/stable/1358491.
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Traducido por Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965.

- Hanson, Cody. "Leonor Encina: Un nuevo modelo de mujer en *Martín Rivas*." *Revista de crítica literaria latinoamericana* 42.84 (2016): 359-376.
- Hosiasson, Laura J. "Siete novelas de Blest Gana: Una visión de conjunto." *Revista Chilena de Literatura* 96 (2017): 235-258. doi: <https://www.jstor.org/stable/90016189>.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *Historia general de Chile*, vol. 3. PDF ed., Sudamericana, 2004.
- _____. *El peso de la noche: Nuestra frágil fortaleza histórica*. PDF ed., De Bolsillo, 2014.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson Smith. Oxford, UK: Blackwell, 1991.
- Massey, Doreen. "Philosophy and Politics of Spatiality: Some Considerations." *Geographische Zeitschrift* 87.1 (1999): 1-12. doi: <http://www.jstor.org/stable/27818829>.
- Poblete, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003.
- Sepúlveda, Alfredo. *Breve historia de Chile*. PDF ed., Sudamericana, 2014.
- Soja, Edward W. "Taking Space Personally." *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, editado por Barney Warf and Santa Arias, London: Routledge, 2009, pp. 11-35.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America." *Nation and Narration*, editado por Homi Bhabha, London: Routledge, 1990, pp. 71-98.
- Vilches, Patricia. *Blest Gana via Machiavelli and Cervantes*. Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publications, 2017.
- _____. "Chivalry, Materialism, and the Grotesque in *Don Quijote* and Alberto Blest Gana's *El ideal de un calavera*." *Open Cultural Studies* 1.1 (2017): 17-31. doi:10.1515/culture-2017-0003.
- Wood, James A. *The Society of Equality: Popular Republicanism and Democracy in Santiago de Chile, 1818-1851*. Albuquerque: U. of New Mexico Press, 2011.