

La narrativa de la *decrepitud* en la obra de

Jorge Edwards

María del Pilar Vila

ÍNDICE

Introducción

I - Los tropiezos de la vida literaria

1. La tradición y la trasgresión
2. El abandono de los padres literarios
3. Literatura y política. Un difícil equilibrio
4. Entre el cobre y las letras: opciones para un viejo conflicto
5. El periodismo y la diplomacia.
6. Una mirada desencantada: las crónicas

II - Los avatares de Edwards en la generación del cincuenta

1. La cultura del Parque Forestal y la literatura de la decrepitud
2. El oficio de contar
3. Un escritor solo con su obra
4. Las derrotas sórdidas de los últimos cuentos

III - Las novelas de Jorge Edwards

1. Entre bares y casas vetustas
2. La ambigüedad de los decadentes espacios urbanos
3. Un escritor en los límites
4. Ordenando el caos
5. Memoria y olvido
6. Entrelazando el pasado y el presente

IV - Lo autobiográfico y la ficción

1. La impudicia de la memoria
2. Homenaje y despedida: el otro rostro de la decadencia
3. Buscando un sitio

V - Conclusiones

VI – Bibliografía

VII - Agradecimientos

La narrativa de la *decrepitud* en la obra de Jorge Edwards

María del Pilar Vila

Introducción

Los escritores chilenos de la llamada 'generación de la decrepitud' perciben la amenaza de una decadencia inevitable tanto en los hombres como en la ciudad. Focalizan su atención en sujetos carentes de vínculos familiares, de relaciones teñidas de extrañeza, de falta de expectativas y cargadas de escepticismo. La mayoría de los estudios críticos literarios referidos a la narrativa de los años cincuenta en Chile tiene en cuenta estos conceptos y, si bien en líneas generales puedo acordar con ellos, al analizar la obra de Jorge Edwards -uno de sus integrantes- observo que algunos cambios operados en su producción a partir de los años setenta requieren una revisión. Ésta fue una de las razones de mi acercamiento a su obra, particularmente cuando comprobé que tenía una dificultosa colocación en el campo intelectual chileno.

De allí que me interesó especialmente tener en cuenta la contradicción existente entre la consideración de Edwards como integrante de la 'generación

de la decrepitud' y el desconocimiento o escasa atención al creciente desplazamiento de sus preocupaciones como escritor hacia temas más políticos. Así, comencé a desplegar con mayor intensidad el análisis de sus trabajos aparecidos a partir de 1970 y a preguntarme cuáles eran las razones por las que -a pesar de la visibilidad que Edwards adquiría en algunos foros (no precisamente literarios, pero de los que sí participaban escritores)- no lograba ocupar la primera línea en el ámbito literario.

De este modo fui acercándome a materiales diversos -discursos de aceptación de premios, notas periodísticas, reportajes, cartas privadas y estudios críticos referidos a su obra- ante cuya cantidad y diversidad, advertí que no podía privilegiar unos y desestimar otros por el simple hecho de provenir de zonas disímiles o porque algunos tenían el reconocimiento académico y otros no. Mucho menos podía obviar los aportes de esos objetos 'menores'¹ cuando de lo que se trataba era de revisar la colocación de un escritor que, en principio, aparecía considerado como 'menor' o de 'segunda línea'. Por lo tanto era preciso articular decrepitud y política, dos grandes núcleos que, en principio, aparecían distanciados y carentes de todo tipo de parentesco. Unificar esas dos zonas se transformó en el eje de mis preocupaciones porque entendí que debían ser analizadas y explicadas. Consideré relevante hacer este trabajo para comprender las causas generadoras del mantenimiento de Jorge Edwards en una penumbra que requiere ser iluminada. Esto implicó, además, revisar la construcción de una nueva tradición literaria.

En el camino recorrido para dar respuestas a los interrogantes nacidos del análisis de estos aspectos, pude apoyar mi hipótesis de que Edwards no es un escritor epigonal. Eligió colocarse en un aparente lugar marginal durante muchos años y, a pesar de los sucesivos premios obtenidos, permaneció fuera de los circuitos reservados para los escritores destacados, en tanto buscaba apartarse de los modelos existentes en su tiempo y reivindicaba sus deudas con la literatura europea. Ésta fue otra razón que me impulsó para iniciar la investigación: traer a la discusión y hacer visible a un escritor que no lograba emerger o que permanecía detrás de muchos colegas con quienes, incluso, compartía una tradición de clase.

De modo casi simétrico, tuve en cuenta sus cambios a partir de publicaciones, exposiciones y declaraciones con matices fuertemente políticas. Esto, unido a la evidencia de que no es conductor de grupo alguno, que se ha distanciado de muchos escritores de su tiempo y que ningún joven escritor chileno se reconoce deudor de su escritura, me impulsó a rearmar su figura. Mis preocupaciones son deudoras de trabajos que prestaron especial atención a su pertenencia a la generación de la *decrepitud*, pero postulo una revisión de este congelamiento y afirmo que es preciso leer su obra observando con atención lo acontecido en el campo literario, cultural y político de un medio siglo caracterizado por profundos reacomodamientos y fracturas.

Por ello, considero que la obra de Jorge Edwards puede ser analizada teniendo en cuenta dos circunstancias muy significativas vinculadas tanto con

¹ Empleo este término en sentido de no destacado o reconocido como material proveniente de los estudios literarios. Esta calificación no guarda relación con el

su propia producción como con la historia de Chile: una etapa conectada con el surgimiento de un nuevo grupo literario, cuestión que atañe estrictamente a la historia de la literatura chilena en la medida en que significa un quiebre, no sólo en la escritura sino en el horizonte lector de la época. Este cambio va acompañado por otros en el campo político pues la reaparición en la escena de Carlos Ibáñez del Campo² marca el inicio de una etapa de ordenamiento que signará el imaginario político chileno.

La otra se vincula con el quiebre institucional y la instalación de la dictadura durante más de veinte años, hecho generador de una escritura articulada en torno de una nueva condición de vida política, de forma tal que exilio, dictadura y silencio se constituyen en ejes narrativos. A partir de estos dos momentos se podrá leer el modo en que un escritor chileno, deudor de una clase con gran poder social, inicia un camino que lo enfrenta a ella y a algunos de sus coetáneos.

Esta investigación se centra en ambos ejes para, en primera instancia, interrogarse acerca del modo en que escribe el joven Edwards - el alumno del colegio jesuita, llamado a continuar con la tradición familiar y, por ello, destinado a ser abogado y diplomático - y determinar cómo convive con el capital social proveniente de una clase a la que mirará críticamente, y sin embargo nunca abandonada. También se tendrá en cuenta el modo en que la

concepto acuñado por Delleuze.

²Carlos Ibáñez del Campo ingresa en el campo político chileno en dos oportunidades, ambas, curiosamente relacionadas con la vida de Jorge Edwards. Ibáñez del Campo asume por primera vez la presidencia de la nación en 1927 y la deja en 1931, año en que nace Edwards. Retorna al poder político en 1952 cuando Edwards da a conocer su primera producción: *El patio*. Deja la presidencia en 1958.

comunidad intelectual de su tiempo recibió *El patio*, conjunto de cuentos juveniles que focalizaron su atención en una sociedad decadente. Esta preocupación encuentra su mayor tensión al definir con el calificativo 'decrépito' el rasgo dominante del conjunto social. El concepto de 'decrepitud', cuya significación es 'caduco', 'sumamente viejo' (Corominas), 'cosas a las que se atribuye una especie de vida' (Moliner), adquiere entidad fundamental al mostrar un mundo y un tiempo carentes de esplendor. En gran medida, los personajes de esta narrativa encuentran su filiación en los héroes *decadentes* quienes, cargados de escepticismo y de creciente insatisfacción, vivían angustiados por el avance de la sociedad moderna y por la atmósfera de pesimismo que la impregnaba. Éste es el clima vivido por los escritores chilenos de la década del cincuenta, generador de una literatura atravesada por el hastío y una profunda tristeza.

El otro aspecto del análisis considera la etapa en la que Edwards, ya escritor reconocido y con un lugar destacado en las letras chilenas, construye su figura de autor junto a la del vate nacional -Pablo Neruda- y encara a la intelectualidad latinoamericana al mirar críticamente, no sólo a la sociedad de su país, sino al emblema revolucionario de América Latina de los sesenta - la Revolución Cubana y Fidel Castro. Se puede sostener, por lo tanto, que la obra de Jorge Edwards habla "de la historia de las representaciones que un cuerpo social va haciendo de sí mismo" (Zurita, 1985:305).

Pese a su extensa producción, Jorge Edwards no ha provocado demasiadas adhesiones en el campo de la crítica, particularmente en la latinoamericana, y tampoco es objeto de excesiva atención por parte de los

estudiosos de la literatura. ¿A qué se debe esto? ¿Por qué un escritor que desde hace medio siglo publica de modo casi constante, con premios significativos dentro y fuera de su país, no atrae a quienes se dedican a la crítica literaria? ¿Cuál es la razón para que muchas de sus novelas o colecciones de cuentos no hayan sido reeditados o haya pasado mucho tiempo para que esto pudiera suceder? Al analizar las publicaciones y las fechas de edición llama la atención la distancia que hay entre las primeras y las posteriores reediciones de sus libros. *El patio* apareció en 1952 y la segunda edición en 1994; *El peso de la noche* editada en 1964 en España, recién en 1967 el público chileno accede a esta novela a través de Zig Zag y alcanza nueva proyección en Tusquets más de veinte años después (2001). A partir de estos datos entrevisté la pertinencia de articularlos con las motivaciones de Edwards para sostener, en la cúspide de su consagración, que "para los efectos prácticos se puede decir que soy un escritor español" y decir, además, que el público chileno es "prejuiciado" y que para un escritor en Chile "hay poco aire y poco espacio".³

Algunos libros, como *Desde la cola del dragón*, resultan inhallables. Editorial Zig Zag publicó *El peso de la noche* y si tenemos en cuenta que es una empresa líder, nacida en 1905, dedicada a rescatar autores de renombre, tanto chilenos como europeos, a masificar el mercado intentando, a través de ediciones económicas y a aumentar el número de lectores, es evidente que esta novela no reviste un carácter destacado que la haga digna de ser incorporada a la lista de textos y autores considerados importantes. Resulta

³ En nota realizada por Ximena Poo, *La Tercera*, Santiago, 4/3/99, p.37.

llamativo, además, que después de la obtención del Cervantes no se hayan reeditado algunos textos o que *El sueño de la historia* haya sido publicada por la española Tusquets y tanto o más que esto, sorprenden algunos errores como los que aparecen en el *Diccionario de la literatura latinoamericana* publicado en Bs.As. por Editorial El Ateneo, 1998 y cuya coordinación estuvo a cargo de Susana Cella. En la página 97 se lo menciona como un miembro de una de las familias más tradicionales del país que logró "superar la impronta del costumbrismo y el regionalismo" y especifica que "[e]n 1952 publicó la novela *El patio* a la que le siguió *Gente de la ciudad* (1961) y *Las máscaras* (1967). Publicó los "ensayos *Temas y variaciones*", en tanto que define a *Adiós, poeta...* como "un emotivo homenaje a Pablo Neruda"⁴. Acepto esta última afirmación, aunque no la comparto porque, pese a ser una observación precaria, es mayoritariamente aceptada, pero, en cambio, definir a *El patio* como novela o a *Temas y variaciones* como ensayos son errores que me permiten inferir que se ha realizado una endeble aproximación a la obra de Edwards⁵.

España es un país que sigue interesado por la obra del chileno. Un ejemplo de ello es la cuidadosa reedición que Cátedra hizo en 2001 de *Los convidados de piedra*. La edición, a cargo de la crítica chilena Eva Valcárcel está acompañada por un pormenorizado y profundo estudio de la generación del cincuenta, desarrolla la teoría de la novela de Jorge Edwards e incluye una

⁴ Los subrayados son míos.

⁵ El Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina, en cambio, destaca el desplazamiento de la narrativa de Edwards hacia cuestiones de índole política otorgándole a los aspectos ciudadanos una cierta pérdida de entidad. Cfr. Tomo I.

muestra de fotografías en la que no falta Pablo Neruda. La otra señal de ese interés es la reedición de *El peso de la noche*, hecha por Tusquets (2001).

Para encontrar una explicación a estas cuestiones editoriales, no puedo dejar de tener en cuenta que la dictadura chilena hizo un culto de la eliminación o de la suspensión de todas aquellas actividades relacionadas o resultado de proyectos culturales gestados durante la presidencia de Allende. En cambio el gobierno de facto evitó sostener una cultura oficial y desarticuló la existente con anterioridad. Las editoriales sufrieron un duro golpe y recién en 1983 se levantó la censura. No obstante haber transcurrido casi veinte años, Edwards sigue publicando en editoriales españolas.

La política editorial chilena no ha reeditado los libros de Edwards, mientras que su presencia como escritor latinoamericano es débil y curiosamente ignorada, aun por sus connacionales. Algunos lo analizan bajo la óptica política, circunstancia que sigue dividiendo las aguas y reactivando la dicotomía izquierda/derecha; otros arguyen desconocer sus últimas novelas y congelan su historia de escritor en los libros más polémicos. Otros, finalmente, lo leen como un escritor más europeo que latinoamericano. No obstante estas consideraciones, Edwards es un escritor injustamente olvidado y maniqueamente condenado. Su colocación en el campo intelectual chileno y en América Latina y España pone en evidencia el modo en que su presencia ha sido aceptada con una manifiesta resistencia. Se ha generado, en la mayoría de los críticos y universitarios, la idea de que Edwards sólo tiene 'existencia' como escritor a partir de *Persqna non grata*. Este pensamiento se reafirma en las ya mencionadas escasas reimpressiones de su obra, la

ausencia de sus libros más destacados en las librerías – sobre todo en las chilenas –, en el limitado espacio que ocupa en las historias de las literaturas latinoamericana y chilena y en los pocos trabajos críticos destinados a su producción, entre otros aspectos, éste último quizás ligado a una escasa valoración de su obra. Asimismo, la constante actitud pública de Edwards, en términos de ubicarse al margen de grupos o movimientos, muestra el modo en que ha intentado construirse como un escritor solitario que, inclusive, duda de su pertenencia al ámbito chileno.

Estas circunstancias han generado que, premios mediante, Jorge Edwards sea un escritor que no ha tenido una contundente inserción en el campo intelectual, dentro del cual ha mantenido una silenciosa (y desigual) lucha con dos figuras muy fuertes - Pablo Neruda y José Donoso - que, por distintas razones, lo han acompañado a lo largo de su trayectoria. Neruda le proporcionó el acercamiento a un mundo al que anhelaba entrar y al que por tradición no pertenecía. Sin embargo, esta relación no tuvo desde lo literario – excepto con *Persona non grata*–, un peso significativo. En todo caso, lo que ha quedado evidenciado es una relación fraternal, por momentos necesaria para Neruda en función de su precaria formación de diplomático. Jorge Edwards ha convivido con proyectos antagónicos y en la actualidad lo hace con una generación nacida al calor de una modernidad que no le impide seguir mostrando la decrepitud no sólo de su clase sino de muchos proyectos literarios y políticos. No ha evitado expresar su deseo de no ser incluido en 'generaciones' o 'grupos' y no ha vacilado en criticar y apartarse de los grandes nombres literarios chilenos.

Es interesante, pues, observar cómo Edwards, ese joven que escribía a hurtadillas, que buscaba el apoyo de figuras reconocidas, que construyó su figura de bohemio a contrapelo del mandato familiar y de clase, en la actualidad desafía a la crítica, a los académicos y a los escritores desde lugares indirectamente relacionados con la institución literaria y con afirmaciones tales como no considerarse un escritor nacional. Las mismas adquieren una dimensión particular si se tiene en cuenta el profundo nacionalismo que caracteriza al pueblo chileno, de modo que repensar la significación de tales aseveraciones era un imperativo para poder articular zonas desvinculadas en la mayoría de los estudios dedicados a su obra. No ha alcanzado, empero, a abandonar ciertas técnicas narrativas que, a fuerza de reiterativas, han perdido calidad y han provocado la evasión de lectores. Como intelectual, interviene en el campo político y exhibe su capital cultural -adquirido en su paso por el mundo diplomático, en las aulas de prestigiosas universidades y en las reuniones de escritores- para llegar a un punto en el que no se puede reconocer los límites de la literatura y la política. Hoy su capital cultural está sostenido por la autoridad política.

Una respuesta a estos interrogantes fue el punto de partida para este trabajo. Las preguntas conllevan el análisis del modo en que los narradores chilenos tuvieron que hacer un fuerte operativo para cancelar el axioma "Chile, país de poetas". José Donoso alude a esta premisa y al peso que adquiere durante la década del 60:

Chile, por otra parte, durante la década del sesenta, aceptaba ser un país que 'no tiene novelistas'. *Es, sin dudas, tierra de poetas*. Y antes que la justificada pasión política relegara a segundo plano las pasiones literarias, existía una actitud vergonzante en este sentido: una temible *bas-bleu* de empingorotadísima

situación en Chile se dio la molestia de subir sin invitación hasta mi casa en Valdivia, Barcelona [...] para repetirme ese clisé que tuvo la gracia de inmovilizarme como escritor durante un mes: 'Chile no tiene novelistas'.⁶ (El destacado es mío).

Esta afirmación de Donoso, de algún modo, contradice la aceptación de que es un *clisé*. Por otra parte, significa, al menos, un no reconocimiento de la existencia de novelistas que, como José Victorino Lastarria y sobre todo Alberto Blest Gana, abordaron la construcción de la novela moderna (cuestión puesta en duda por Bernardo Subercaseaux⁷) continuada por Mariano Latorre quien se vale de los presupuestos del naturalismo para producir con *Zurzulita* un cambio en la narrativa del momento y constituirse en el más destacado escritor 'criollista'. Pero es Manuel Rojas, quien reformula el criollismo, el responsable más destacado de la época de los cambios en la narrativa. *Hijo de ladrón*, publicada un año antes que *El patio*, es una novela que marca un punto de inflexión histórica para la narrativa hispanoamericana de medio siglo. Rojas otorgó a la narrativa chilena un interesante giro no sólo por el estilo sino porque incorporó técnicas deudoras de la escritura de Proust y Joyce, y delineó un personaje ordinario con pasiones, vicios y virtudes corrientes cuya experiencia vital estaba puesta de manifiesto en cada uno de sus actos. Sin embargo, la poesía avanzó más rápidamente y produjo obras que ocuparon un lugar central en el campo literario chileno.

La revisión de la historia literaria fue imprescindible para acercarme al problema de las 'generaciones' y al papel de Pablo Neruda en relación con

⁶Cfr. *Historia personal del 'boom'*. Barcelona: Sudamericana – Planeta, 1984, p. 15.

⁷Cfr. *Cultura y sociedad liberal en el siglo XIX. Lastarria, ideología y literatura*. Santiago: Aconcagua, 1981.

Edwards. Además, fue necesario tener en cuenta el modo en que la crítica había colocado a Edwards, así como trascender los límites de América Latina constituyó un paso obligado para entender su formación y su alineamiento con otros escritores. En este sentido, Pierre Bourdieu fue un soporte más que interesante para redefinir el concepto de 'generación' al igual que para analizar la manera en que la autoridad de los escritores se afirmaba mediante actos visibles en las peticiones colectivas nacidas de defensas o repudios político-culturales. Resultaron sumamente útiles también los materiales producidos por Hernán Vidal y Raúl Zurita sobre la forma en que trabajaron los intelectuales durante y después de la dictadura de Augusto Pinochet.

Asimismo he abordado la problemática de la novela como género y las polémicas generadas en torno de la idea del realismo y su representación. La lectura de teóricos como Roland Barthes, Gerard Genette, Mijail Bajtin, Michel de Certeau, entre otros, me han permitido revisar los textos de Jorge Edwards a la luz de esas postulaciones.

Su relación con otros escritores chilenos contemporáneos me llevaron a reparar en que ciertos nudos reiterativos de su sistema narrativo hicieron sus primeras apariciones en los cuentos de los años cincuenta, en los cuales Edwards establece acercamientos y distanciamientos con Claudio Giaconi, José Donoso o Enrique Lafourcade, lazos que proyecté a relaciones con la narrativa de otros escritores latinoamericanos. La mirada descarnada del peruano Julio Ramón Ribeyro sobre la ciudad y la burguesía de su país, tanto como el detenimiento en los distintos componentes sociales del Perú de Mario Vargas Llosa requieren ser ensamblados con el tratamiento del tema de la

decadencia en la obra de Edwards. Estos escritores, en distintas etapas de su producción, se detuvieron en un pasado inmediato que les permitió hablar del destino de una clase social y poner en escena la multiplicidad de voces que aludían a su creciente deterioro.

Por otra parte, fue necesario tener en cuenta ciertos aspectos de la historia de Chile a partir de los años cincuenta, en particular del gobierno de Salvador Allende y de la dictadura de Augusto Pinochet, del mismo modo que detenerme en la conformación social: el papel de la familia, de los intelectuales, de los grupos dirigentes, el peso de la Iglesia y el orden moral. La historia fáctica ocupa un lugar central en su obra y, en particular, la dictadura de Augusto Pinochet. Esta etapa es un punto de referencia ineludible al considerar las novelas publicadas entre los setenta y los noventa. Varios escritores chilenos han centrado sus preocupaciones literarias e ideológicas en este momento, que ha sido el punto de unión entre algunos miembros del grupo de los años cincuenta con escritores posteriores. El escepticismo que anidaba en los jóvenes que veían al parque Forestal como el lugar del encuentro, en el "que no hacían nada, pero con esplendor", se retroalimenta en algunos de ellos, de manera casi dramática, a partir de 1973. Fue ineludible tener en cuenta los textos que aluden a este tiempo y su diversidad me llevó a efectuar un recorte que procura ofrecer una muestra de los distintos caminos elegidos para representarla ficcionalmente. José Donoso, Poli Délano y Hernán Valdés – al igual que Jorge Edwards - permiten abordar en sus novelas la disidencia intelectual en ese espacio estriado que latía bajo la opresiva máscara de una sociedad ordenada.

Algunas novelas de Edwards consideradas testimoniales registran su preocupación por construir su linaje literario y también político, por lo tanto el vínculo entre generación y tiempo político es una zona de análisis. La dictadura asume un papel que la lleva a controlar todos los estamentos del orden institucional, en particular el ámbito educativo y cultural. Como en muchos países latinoamericanos la universidad pública fue intervenida y los intelectuales, perseguidos, debiendo, cuando les fue posible, exiliarse. El control sobre los organismos culturales, la censura impuesta a los medios de comunicación, la tortura, persecución y muerte de los disidentes ha sido largamente relatada y, en algunos casos, desde la experiencia personal.

El llamado “apagón cultural” produjo nuevos mecanismos para poder decir cuando se exigía callar. Chile era “un espejo trizado” y había que escribir entre las huellas que los pedazos iban dejando. Paralelamente, desde el exilio se buscó fortalecer lo que la memoria histórica dejó como herencia provocando una valoración – a veces excesiva – de las novelas referidas al golpe de estado o a la dictadura. La crítica se divide entre los que apoyan y los que condenan. Los diarios son el lugar para prolongar su magisterio desde los ámbitos académicos (por cierto desmantelados) a un público más vasto y menos especializado. Se consolida de ese modo un lugar para los trabajos de los nuevos escritores, quienes condicionan el gusto lector del momento. Quedan así, a la vista, las tensiones producidas entre el campo intelectual y el campo del poder de las décadas del sesenta y setenta.

El hecho de que la producción literaria de Edwards más destacada transitara entre esos años, me llevó a considerar que, por esos tiempos

ardorosos, el único modo en que se podía pasar de una clase a otra, y en que se podía dejar de ser un escritor burgués para ingresar en la categoría de "escritor revolucionario", era la adhesión a la política en sentido estricto. Las polémicas desatadas en torno a la condición de escritor/revolucionario y escritor/intelectual son múltiples y abonan un terreno fértil para las controversias. Los ensayos, las crónicas y los artículos publicados en diarios y revistas confieren a los escritores del momento una relevancia social destacada. Son voces escuchadas más allá de los ámbitos estrictamente literarios dado que adquieren una visibilidad creciente en los años en que la sociedad comienza a ver a los intelectuales como actores importantes y en momentos en que los procesos revolucionarios y de fuerte compromiso político tiñen el imaginario latinoamericano.

El escenario literario de América Latina se puebla de nombres que adhieren a esos cambios. Algunos sólo desde la escritura, unos, desde la militancia y otros, finalmente, a partir de proyectos políticos. Tal el caso de Jorge Edwards, cuyo vínculo tiene como mediación algunos pasos en su vida diplomática: la función cumplida como Encargado de Negocios en representación del gobierno de Salvador Allende en Cuba, su expulsión de la isla, el refugio ofrecido por Pablo Neruda en París, con el aval del gobierno chileno, y su posterior expulsión del servicio diplomático durante la dictadura de Pinochet. Estos acontecimientos están atravesados por el polémico libro *Persona non grata*, punto de inflexión que lo va a colocar lejos de algunas figuras destacadas o, en todo caso, lo incorpora al grupo de miembros condenados de la familia.

La revolución cubana fue un ámbito propicio para la constitución de campos intelectuales caracterizados por marcar pertenencias y anunciar una apertura destinada a cancelar el desconocimiento recíproco de los escritores. Ya en los sesenta la *familia* comenzaba a constituirse y lo hacía a través de encuentros, relaciones personales, nuevas solidaridades y fortalecimiento de vínculos entre escritores y críticos, impulsando un clima de pertenencia muy interesante, en el cual la aparición de *Persona non grata* fue casi como la explosión de una terrible bomba. Edwards no podía permitirse, para algunos, establecer una relación equivocada con ciertos intelectuales y mucho menos contarlos. Pablo Neruda alienta la escritura del libro pues presiente su importancia, si bien le advierte acerca de los riesgos ("¡Escríbelo! – dijo Pablo - . Escríbelo sin omitir nada de lo que me has contado. ¡Y no pienses en la publicación! Algún día encontrarás que se puede publicar, y será un libro importante, un testimonio necesario"⁸).

Cabe preguntarse si Edwards eligió contar lo prohibido con la intención de reposicionarse en ese mapa que, desde los años sesenta, venía dibujándose y en el que él aparecía borrosamente en los bordes. Sus dudas, sus vacilaciones y hasta algunas preguntas que se formula parecen pecar de una cierta y sospechosa ingenuidad, especialmente por tratarse de un diplomático, en particular cuando se interroga acerca de las razones de las acusaciones recibidas por haberse rodeado de compañeros equivocados:

¿tenía algo de particular que mis amigos del año 67, de años anteriores en Europa, los amigos de mis amigos, mis colegas literarios, llegaran a visitarme? [...] Pero nada se gana con justificarlos ahora que ellos mismos confesaron sus

⁸ *Persona non grata*. Barcelona: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 1991, p. 353. En lo sucesivo se cita por esta edición.

culpas. Sólo falta la confesión de las mías, pues cometí la ligereza de abrir la puerta a estos amigos y dejar entrar con ellos el humor, la gracia cubana, el espíritu poético, elementos sospechosos por antonomasia, en medio de mis funciones adustas, y que, para colmo servía de aderezo a la venenosa crítica, a la corrosiva inteligencia.⁹

Edwards había cumplido con el ritual latinoamericano de viajar a La Habana y su permanencia en esa ciudad iba acompañada de una imagen que pronto se desdibujaría: "Como decía Padilla, Chile, con el triunfo de la Unidad Popular y la toma del mando por Allende, había ingresado en la Historia (así, con mayúscula). Y yo, primer diplomático sudamericano en La Habana después de la ruptura de relaciones, participaba, quiéralo o no, en el proceso histórico".¹⁰

Desde los tiempos en que Edwards formaba parte del jurado de Casa de las Américas o desde su participación en el ciclo sobre literatura latinoamericana, convocado para discutir la situación de la literatura en los distintos países de América Latina¹¹, hasta el momento en que, por encargo de Salvador Allende, abrió la primera embajada de Chile después de la ruptura de relaciones diplomáticas, el mapa político e intelectual de América Latina comenzaba a tener nuevos contornos. Así se iba armando una familia literaria latinoamericana, que reconocía en los intelectuales cubanos una destacada actuación, sobre todo a la hora de discutir el papel social del escritor.

⁹ *Persona...* op.cit. p. 60.

¹⁰ *Persona...* op. cit. p. 61.

¹¹ El encuentro se desarrolló en La Habana entre el 16 de enero y el 18 de febrero de 1968 y las conferencias que dieron los distintos escritores fueron compiladas en *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1968. Por Chile participó, además de Edwards, Enrique Lihn.

Persona non grata contribuyó a dibujar un nuevo territorio transformándose en un animador de los acercamientos y distanciamientos con la revolución cubana, aunque según Edwards, muchos aún no se atrevían a concretar la crítica, según expresa en el prólogo a la edición de 1991 (fechado en noviembre de 1990):

Ahora en la reflexión retrospectiva, comprendo que el desgarramiento de vestiduras era propio de los neófitos, Los experimentados, los fogueados, los que sabían, me daban unas palmaditas en los hombros, entre cómplices y burlones: "Todo esto ya lo sabíamos, No es nada nuevo. El problema es que escogiste el momento menos oportuno para decirlo" ¹²

Entre los finales de los años sesenta y mediados de los setenta, los intelectuales latinoamericanos habían generado movimientos que permitían ver nuevas alineaciones y comprender en qué consistía la inoportunidad de contar historias cubanas sólo dichas en voz baja. Las disputas en el interior del campo se hacían visibles: Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Roberto Fernández Retamar, Jorge Edwards, Julio Cortázar son algunos de los animadores de estas batallas verbales, unas más públicas que otras. Varios de ellos formaron parte de los reacomodos a raíz de la publicación de *Persona non grata*, como consta en la correspondencia privada entre Edwards con algunos escritores o críticos. La circunstancia de disponer de estas cartas aporta una valiosa zona discursiva enriquecida por la correspondencia con sus familiares pues proporciona datos para recomponer las condiciones de producción de su obra y las relaciones con el mercado editorial.

Por otra parte, no desestimé que estos materiales privados, nacidos de la espontaneidad que todo vínculo epistolar produce inicialmente, perdían ese

¹² Op. cit. pp.11 - 12.

carácter porque, al adquirir una dimensión pública hacía pensar que estaban allí, disponibles - deliberadamente disponibles -, para que se leyeran como proyecciones de la propia obra, si bien la discontinuidad de estos intercambios epistolares acotaban la posibilidad de una mirada global sobre los temas abordados. Por otra parte, las palabras de M. Foucault en cuanto a que "el autor es de alguna manera un hogar de expresión que, bajo formas más o menos acabadas, se manifiesta tanto y con el mismo valor en obras como en borradores, en cartas y fragmentos"¹³ me impulsaron a prestarle a estos materiales una particular atención. Entiendo que ellos me han permitido trazar un mapa significativo y digno de ser tenido en cuenta, al tiempo que conforman un aporte no realizado hasta la fecha.

La obra de Edwards se instala también en el nuevo campo cultural gestado a partir de la recuperación de la democracia en Chile y en los restantes países del Cono Sur, de modo que analicé sus últimos trabajos en función del creciente deseo por mostrar los cambios que hacía falta contar y que nacían de tensiones emergentes, producto de nuevas relaciones entre la literatura y la política. El pasado autoritario, el propósito de "perdonar y olvidar" que anida por esos primeros años y el regreso a la patria se corporizan en sus últimos libros e implican un nuevo giro en su colocación como intelectual en la medida que marcan una naciente zona de lucha en el campo intelectual chileno atravesado por heridas que aún sangran.

En el primer capítulo se aborda la historia literaria y el modo en que se conforma la figura de Jorge Edwards, desde sus primeros pasos como

¹³ En "Qué es un autor", *Conjetural* 4, 1984.

éuentista hasta la consagración lograda con el otorgamiento del premio Cervantes en 1999. Para ello se atiende a la trayectoria cumplida tanto el campo literario como el social con el propósito de recorrer ese tramo fundante de una literatura que busca abandonar la protección de los padres literarios y adentrarse en una zona cuyo eje es la percepción de la decrepitud en la sociedad. Desde esta perspectiva, se analiza la incidencia de las crónicas – tanto las agrupadas en libros de ensayos como las periodísticas- ya que ellas son un espacio discursivo desde donde el autor adquiere una presencia sesgada en el campo cultural.

No se ha descuidado la importancia de la relación entre literatura y política pues constituye un nudo destacado en el conjunto narrativo de Jorge Edwards. Estrechamente ligado con este aspecto se analizan cuestiones deudoras del doble papel de escritor y diplomático, punto de intersección en el que Edwards construye su figura de intelectual conflictivo sobre todo por su relación con la Revolución Cubana y con los alineamientos que ésta genera entre los escritores latinoamericanos del siglo XX. La pertenencia de Jorge Edwards a una clase social poderosa, el peso de su apellido, su función de diplomático y la posterior expulsión del servicio como así también el autoexilio europeo constituyen aspectos relevantes de su capital intelectual y son abordados en este capítulo.

A partir de 1950 la narrativa chilena abandonó ciertas zonas ya intensamente trabajadas por la llamada Generación de 38, cuestión corporizada en el detenimiento en temáticas y procedimientos narrativos que inscribe a los jóvenes escritores en un ámbito más amplio que el de la novela 'regional', 'de la

tierra' o 'social'. Así, buscan romper con un discurso cristalizado de significativo peso en el horizonte de lectura de la época en un franco intento por reformular su inserción en la práctica intelectual. La emergencia de un nuevo grupo cuyo punto de contacto visible es la pertenencia a una clase social relevante adquiere una presencia destacada en el campo literario chileno. Desde su condición social los noveles escritores postularán una narrativa que exprese la angustia, el resquebrajamiento de la sociedad, la decadencia de una clase o el peso de la moral y el orden. Desde ese espacio de pertenencia muestran un mundo con el que tejen relaciones ambiguas y conflictivas sobre todo porque nunca se desprenden absolutamente de él ni de sus convenciones. El espacio social en el que se desenvuelven las historias narradas es también el de los autores quienes lo examinan desde la experiencia y desde el intento de desplazamiento hacia lugares excéntricos que les permitan hacer una relectura de las relaciones humanas.

La disparidad de criterios a la hora de considerar a la generación del cincuenta requirió un atento análisis. El mismo permitió visualizar que la apropiación por parte de los integrantes de este grupo de un patrimonio cultural y social común no es una razón absoluta para sostenerlo. La precariedad de los puntos en común se evidenció en la durabilidad de las coincidencias estéticas e ideológicas. Sin embargo, el capital simbólico posibilitó a muchos de ellos ocupar un lugar destacado. Tal el caso de Edwards, pues desde los primeros libros evidenció su propósito de revelar el rostro decadente del mundo de pertenencia, tema transformado más tarde en el eje de toda su obra. De modo significativo estas cuestiones se imbrican con

el problema de la escritura y del escritor, aspectos que se extienden a la relación con figuras rectoras y posteriores cuestionamientos a la institución literaria. Considerar estos asuntos contribuyó al desarrollo del rol cumplido por Edwards en el campo intelectual chileno.

Íntimamente relacionado con estas elecciones se atiene a la ciudad como materia narrativa pues es en ella donde se conoce a los nuevos protagonistas de los cuentos y novelas. El protagonista es un sujeto ciudadano perteneciente a la clase alta, decepcionado y fracasado, símbolo de la decadencia de la sociedad toda, quien se interroga acerca del pasado inmediato. Este enfoque se conecta de modo relevante con el tratamiento de la Historia chilena y el peso y la significación que la misma tiene en el corpus narrativo, aspecto que se desarrolla en el capítulo segundo.

El capítulo tercero focaliza las novelas, cuyo análisis despliega de modo más intenso el tema de la caída de una clase social, ahora más ligada a la historia nacional. Crece el ingreso del pasado inmediato y con él la violencia y el desmembramiento social acaecido a partir de la última dictadura. Caos y orden, en una estrecha relación con la decrepitud, conforman un leit motiv en el proyecto narrativo de Edwards. Representar un tiempo doloroso, cuyos resabios no están resueltos de manera categórica, se transforma en objeto destacado en las últimas novelas, las cuales encuentran en la memoria y el olvido el modo de ficcionalizar el otro rostro de la descomposición social.

El tratamiento de la autobiografía, la biografía y la memoria ocupa el cuarto capítulo. El cruce de estas tres operaciones narrativas me permite trabajar con la construcción de su familia literaria y trazar el modo en que el

escritor conforma su figura de intelectual. Los estrechos límites entre los dos primeros modos de contar la historia propia y la de los otros generan un reordenamiento de lazos entre los escritores latinoamericanos, hecho que me impulsó a revisar la relación de Edwards con el poeta y maestro Pablo Neruda. Desatar esos nudos que la historia literaria ha fijado implicó abrir la memoria y reinterpretar los vínculos y las polémicas. *Adiós, poeta...* es un libro que, como caja de Pandora, ofrece múltiples intersticios para abordar este tema. En esa línea, *Persona non grata* ofrece la posibilidad de considerar, entre otros aspectos, la fluctuación de los alineamientos políticos ya que el corte testimonial le otorga a un libro de ficción el carácter de crónica de un tiempo social, político y literario muy destacado y también lo transforma en un testimonio provocador que dejó profundas huellas entre los escritores latinoamericanos.

I. Los tropiezos de la vida literaria

1. La tradición y la trasgresión

Ser escritor en Chile, y llamarse Edwards, es una cosa muy difícil.

Pablo Neruda

A pesar de todo escribiré, pase lo que pase; es mi lucha en defensa propia.

Franz Kafka

Rehusamos la tradición a fin de ser modernos. Nuestra falsa modernidad desembocó en los callejones sin salida de Zola y el naturalismo. La lección literaria también se convirtió en lección política.

Carlos Fuentes

Creo necesario relevar los lazos de Jorge Edwards con el ámbito español y latinoamericano, dado que nació en Santiago de Chile en 1931, el mismo año que Juan Goytisolo en España. Ambos integraron en sus respectivos países la llamada Generación del 50: la chilena, conocida como *la generación de la desesperanza*; la española, como la de *los niños de la guerra*. Este grupo, al que pertenecieron además Mercè Rododera y Miguel Delibes, recibió una fuerte influencia de los norteamericanos William Faulkner o John Dos Passos, lecturas que también frecuentaron los chilenos. Edwards

mantiene fuertes vínculos con España y consigna su relación con estos escritores en los siguientes términos:

Fue extraño, instructivo y en alguna medida providencial llegar a un país que había conocido ciento cuarenta años de vida democrática, democracia sólo interrumpida en la década de los veinte y reanudada en 1931, casi en la fecha exacta de mi nacimiento, un país donde mis compañeros de generación sólo tenían vivencias prenatales o recuerdos infantiles de lo que podía ser un régimen político no autoritario.¹⁴

Por esos años apareció en la España franquista la editorial Seix Barral, la que destinaría un espacio significativo a la literatura latinoamericana para ingresar y ocupar un lugar importante en el mercado editorial de nuestro continente y paliar la estrechez del de España a causa de la censura. Carlos Barral, uno de los fundadores de la firma, pertenece también a la generación española 'del medio siglo' o de los cincuenta. Narrador, poeta y ensayista, Barral tuvo una activa participación en la vida cultural de su país y se relacionó con muchos escritores latinoamericanos.

Lo que comenzó como proyecto editorial resultó ser un "maravilloso juguete de cultura", afirma Barral acerca del papel cumplido por los premios Biblioteca Breve y Barral de Novela - por él creados -, especialmente como lazo entre ambas orillas de la narrativa en lengua española. Con el tiempo, la editorial se transformaría en una suerte de Meca cultural a la que todos los escritores, especialmente los latinoamericanos, tratarían de llegar. El propósito de Barral de 'reorientar' el premio Biblioteca Breve "hacia el húmedo ultramar, hacia la prosa de Indias", unido a su convicción de que había que buscar escritores que sólo recibían remotos reconocimientos en sus países, consolidó

un "puente literario" que acercaría (aunque también separaría) a muchos latinoamericanos. Su novela *Penúltimos castigos* incorpora tangencialmente a Jorge Edwards, en tanto es aludido en varias oportunidades en *Memorias*.

Los escritores chilenos encuentran también sus pares en la generación peruana del cincuenta, grupo gestado durante el gobierno del General Odría¹⁵. Participan de la naciente cofradía Sebastián Salazar Bondy, Eleodoro Vargas Vicuña, Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín, Oswaldo Reynoso, entre otros. Algunos críticos incluyen en esta nómina a uno de los más jóvenes, Mario Vargas Llosa, cuya primera publicación data de 1956. Todos ellos escriben historias vinculadas con adolescentes, con jóvenes burgueses desaprensivos y apolíticos, centrando su preocupación en la clase media. Desplazan a la burguesía tradicional, al tiempo que incorporan a la ciudad y se alejan del campo y del indigenismo.¹⁶ Algunos escriben desde Europa, otros, desde Perú, lo que será motivo de debate en los escritores de los sesenta y setenta. Dan un fuerte impulso al cuento y a la novela al amparo de la lectura

¹⁴En *Desde la cola del dragón. Chile - España: 1973 - 1977*, "El enigma español". Barcelona: Dopesa, 1977, p. 17. En lo sucesivo se cita por esta edición.

¹⁵ Un golpe militar instaló, en el gobierno del Perú, al general Odría en el año 1948. Dos años después fue electo presidente constitucional. Todo su gobierno se caracterizó por el autoritarismo y claros rasgos dictatoriales. Su gestión se basó en una política económica liberal y en la "eliminación de los controles de cambios [que permitieron] a los productores y exportadores de la costa monopolizar las divisas obtenidas por la exportación". Este proyecto sumió en terribles penurias a los sectores populares y a la clase media urbana. Cfr. Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid - Buenos Aires: Alianza Editorial, 1988, p. 382 y sgtes.

¹⁶ Vargas Llosa alude a lo que significó su primer encuentro con Lima. La ciudad le permite ingresar en el mundo de la bohemia, de los paseos nocturnos por bares oscuros, frecuentar "humosos y hediondos lugares", vincularse con el mundo del periodismo y conocer amigos que le posibilitaron acercarse a nuevas lecturas, como Malraux y Sartre. Esta iniciación ciudadana tiene fecha de nacimiento: 1952. Cfr. *El*

de Kafka, pero también Chéjov y Stendhal, así como de Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes o Ezequiel Martínez Estrada, si bien reconocen además su deuda literaria mayor con James Joyce. Estas lecturas indican, por un lado, una apertura hacia nuevos modelos narrativos y creadores pero, por otro, revelan una heterogeneidad que denota la necesidad de tentar otros proyectos de escritura ofrecidos mayormente por autores europeos.¹⁷

La vasta obra de Jorge Edwards se inicia con *El patio*, libro de cuentos aparecido en 1952. Le siguen *Gente de la ciudad* (1961), *Las máscaras* (1967), *Temas y variaciones* (1969), *Cuentos completos* (1990) y *Fantasmas de carne y hueso* (1992). Publica, además, las siguientes novelas: *El peso de la noche* (1964), *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El anfitrión* (1987), *El origen del mundo* (1996) y *El sueño de la historia* (2000). Es autor de *Persona non grata* (1973) y *Adiós, poeta...* (1990), deudoras de la narrativa testimonial, y de los volúmenes de ensayos *Desde la cola del dragón* (1977) y *El whisky de los poetas* (1994).

En oportunidad de su incorporación como Académico a la Academia Chilena de la Lengua, el 14 de abril de 1980 pronunció un discurso titulado

pez en el agua. Memorias. Barcelona: Seix Barral, 1993, Cap. V "Periodismo y bohemia", pp. 141 – 155.

¹⁷ Los años cincuenta también dejan una impronta destacada en el campo literario mexicano. Es el tiempo de jóvenes escritores tentados por las lecturas filosóficas, por desafiar los mandatos de clase e iniciar el camino de las letras al amparo de Alfonso Reyes y descubriendo a Octavio Paz. Carlos Fuentes, Sergio Pitol, Carlos Monsivais y José Emilio Pacheco, entre otros, conforman el naciente grupo de los 'nuevos perros' cobijados, además, por las lecturas de Kafka, Joyce, Proust, Eliot y de libros marxistas. Son al igual que sus pares chilenos y peruanos visitantes de una ciudad seductora, nocturna y decadente que recibe entre sus edificios coloniales "un mundo de brutalidad adormecida, ritos olvidados y perfume barato". Cfr. Fuentes, Carlos, "Radiografía de una década: 1953-1963" en *Tiempo mexicano*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1978, pp. 56-92.

"Mito, Historia y Novela", publicado más tarde por el Instituto de Chile, cuyo eje trama la historia literaria y la historia fáctica. Su recorrido permite observar el valor asignado a la historia como soporte ineludible de la ficción. El tono del discurso y los temas abordados muestran su inclinación por la revisión de la historia focalizada en etapas diferentes, que será recogida por las novelas y cuentos. Los trozos históricos rearmados por el autor se caracterizan por aludir a momentos de decadencia o fracaso y cada etapa relatada se entronca con historias privadas que también viven el escozor de la gloria perdida.

En "Mito, Historia y Novela" Edwards parte de reconocer un valor fundante a la Historia, en la medida que considera a los historiadores del siglo XIX como los que contribuyen a delinear el cuerpo de la nación, y, según este rol, estimados como los depositarios de la verdad de los hechos acaecidos en el país. Entre los pliegues de esa historia, que buscó ser veraz y objetiva, anidan los materiales que nutrirán la literatura chilena. Alude a la generación del 50 y básicamente hace referencia a la crítica que recibe a causa de su pesimismo o su delectación en el deterioro de una clase social. Edwards refuta estos argumentos fundándose en el papel central que para él tiene el escritor y destaca conceptos desarrollados en gran parte de su obra valiéndose de la resonancia otorgada por la consagración:

El novelista que se mueve en los espacios de su memoria involuntaria y de su imaginación es un hombre que no escoge sus temas y personajes sino que resulta escogido por ellos. Esto, que se ha repetido muchas veces, indicaría que el novelista debe declinar toda responsabilidad por la conducta de los seres que pululan a través de sus libros. Si el historiador utiliza con éxito el efecto de realidad, el novelista queda frecuentemente traicionado ante sus lectores por este mismo efecto.

Si bien no son aportes significativos o novedosos en términos de concepción de la novela y del papel del escritor, sí lo son en cuanto al lugar

escogido para pronunciarlas y para exponer su idea de la relación entre historia y novela. Como dije, el ámbito prestigioso y tradicional es la Academia Chilena de la Lengua, donde se visualiza la unidad del país y donde el cuerpo de la Patria adquiere contornos definidos, precisamente, por ser el lugar donde la lengua adquiere su mayor presencia institucional. A su vez, el hecho de que Edwards ingrese como sucesor de Eugenio Pereira Salas justifica el tema, dado que su antecesor había formado parte de esa "especie de nuestros historiadores creadores, historiadores que conferían sentido a los hechos históricos gracias a una organización sabia del relato, a la posesión de un lenguaje narrativo". La clara intención de colocarse frente a la historia en franca relación amistosa reafirma una actitud constante, pues su lectura atraviesa gran parte de sus textos como muestra elocuentemente su fructífera producción de artículos periodísticos.

Pero, en realidad, el recorrido efectuado a lo largo del discurso está destinado más a explicar la importancia de la historia y sus historiadores que a señalar aspectos relacionados con la lengua y la literatura y, casi como un preanuncio de lo que sucederá en el año 2000, el arquitecto Joaquín Toesca, diseñador de varios edificios públicos y religiosos de Santiago, está presente en este paseo por la historia. No deja de lado su adscripción profesional según el mandato familiar y de clase (abogado y diplomático de carrera) aunque prefiere destacar su actividad de escritura, caracterizándose como cronista, marca muy importante por cuanto se liga con uno de los temas centrales para entender su trayectoria directamente asociada con el reconocimiento de los editores de diarios, antes que por los de libros:

Soy un cronista perezoso que ha escrito, que ha terminado por escribir, centenares y más que centenares, miles de crónicas. Fueron mis amigos editores de diarios los que adivinaron mi veta y me convirtieron en cronista a la fuerza, o me convidaron a pasar, quizás, de la narración y la reflexión oral a la escrita. [...] La multiplicación de las crónicas, de las columnas, de los comentarios y de los ensayos al margen ha sido incesante, comprable, casi, a un cambio de naturaleza.¹⁸

El cruce de fronteras entre lo 'literario' y lo que no lo es tan claramente, contribuye a delinear la manera en que su producción se polarizó en dos zonas que por momentos, y desde la crítica o la academia, se vieron como contrarias y hasta opuestas.

Los premios obtenidos desde su inicio en la actividad literaria son una muestra del reconocimiento de instituciones y organismos: "Premio Municipal de Santiago" por *Gente de ciudad*; "Pedro de Oña" y "Atenea" por *El peso de la noche*. *Temas y Variaciones* obtuvo el "Premio Municipal", mención Cuento; *Desde la cola del dragón*, el "Premio de Ensayo Mundo 1977", Premio "Comillas" por *Adiós poeta* en 1990 y "Premio Atenea" por *Fantasmas de carne y hueso*. En 1994 fue galardonado con el Nacional de Literatura y el 23 de abril de 2000, en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares recibió, de manos del Rey Juan Carlos de España, el Premio Cervantes (otorgado a fines de 1999), tal vez una de las mayores distinciones para los escritores de habla española, reconocimiento que lo eleva a la cúspide de la consagración como escritor del siglo XX.

La última novela, entregada con el calor de los aplausos del Cervantes, es *El sueño de la historia*. Como otras recurre a la historia chilena, si bien en

¹⁸ Edwards, Jorge *El whisky de los poetas*. Prólogo del autor. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, Colección Letras de América, 1995, p. 9. En lo sucesivo se cita por esta edición.

este caso se desplaza desde el siglo XVIII hasta la dictadura de Pinochet, lo que evidencia una vez más su interés no centralizado en una única etapa. Asumiendo el legado balzaciano en cuanto a concebir al novelista como historiador privado de las naciones, reafirma su idea de que la novela es la historia ausente de la gran Historia, donde se cuenta la parte escondida y se reinterpreta el pasado. En tal sentido, su obra ha procurado recuperar a los actores de la *comedia humana*, exhibiendo sus pasiones, crueldades y virtudes, mediante un ambiente decadente y por momentos sórdido que atraviesa la ciudad, penetra la casa, las habitaciones y las acciones de los hombres y donde los hechos históricos se mezclan con la atmósfera general que permea los espacios privados. El escritor se autoconfigura como el cronista que recupera un tiempo pasado y como un atento observador del presente.

Un aspecto que debe ser considerado es la circulación de su obra. Para ello hay que tener en cuenta dos circunstancias que entiendo son significativas: por un lado que parte de su obra fue editada en España y circuló –con excepción de *Persona non grata*– con normalidad por Chile y, por otro, que fue reeditada mucho tiempo después de las primeras ediciones. Algunos de sus colegas, que en tiempos de este libro no vacilaron en aplaudirlo, hoy, a la hora de hablar del escritor Edwards, lo hacen diciendo que es un chileno con apellido inglés y que cada vez se parece más a un inglés.¹⁹

¹⁹ En el Congreso “Los Cervantes en Murcia”, Guillermo Cabrera Infante respondió con esos comentarios y algunos más domésticos cuando debió referirse a la obra de Edwards, de la que en definitiva no dijo absolutamente nada. Al margen de que el histrionismo y el egocentrismo del cubano es bien conocido, no dejó de sorprender al

Admito la existencia de un punto de quiebre en su producción a partir de la publicación de *Persona non grata*, pero no en términos de pensar que solamente por este trabajo fue 'conocido' sino porque este libro planteó el tema de la decrepitud desde otra perspectiva y de la que me ocuparé más adelante.

Su obra anterior conforma un corpus sólido de novelas y cuentos en el que se reconoce a un escritor que busca una manera diferente de aludir a su tiempo, a los hombres y a la historia chilena y para ello postula apartarse de los modos arcaicos de representación de la narrativa criollista, a los que ve como decadentes.

Su primer trabajo, *El patio*, aparece en 1952, cuando Carlos Ibáñez del Campo, representante de un 'populismo tardío', vuelve a La Moneda con un discurso a todas luces atractivo para los chilenos, ya que sostenía que el patriotismo y la justicia social eran sentimientos nobles y desinteresados que debían estar presentes en todo chileno. Por entonces la ciudad de Santiago recibe una fuerte corriente migratoria compuesta por hombres que se sienten atraídos por el discurso de Ibáñez quien, enarbolando una escoba, se erige como el hombre dispuesto a limpiar la corrupción y la mala política. Esta nueva propuesta parece llevar a los ciudadanos al olvido del modo en que Ibáñez del Campo finalizó su mandato anterior: las huelgas universitarias, las manifestaciones realizadas en Concepción, Valparaíso y Santiago, con su cuota de heridos y muertos (cinco muertos en la capital chilena) quedaron desdibujadas frente a la demanda de 'orden' presente en la sociedad chilena.

auditorio la actitud asumida por Cabrera Infante al tratarse de un encuentro de homenaje al Cervantes 1999.

Los recién llegados a la vida ciudadana carecían de una tradición política y, menos aún, sindical, de allí que vieran a Ibáñez, dueño de un discurso llano, fácilmente entendible, como el salvador de una sociedad corrupta²⁰.

En esa atmósfera el joven Edwards logra despertar el interés de sus coetáneos con ese conjunto de cuentos que recoge la herencia de *Dublineses* de Joyce, al estructurarlos sobre la base de un ritmo concentrado en la descripción de los ambientes. La anécdota infantil de "La desgracia", uno de los cuentos de *El patio*, está narrada con el tono descarnado y simple que, pese a preanunciar el desenlace desde el inicio, no diluye el impacto sorpresivo. La historia de José Casas, el protagonista, despliega un tema recurrente en la narrativa de Edwards, el de los espacios opresivos y autoritarios:

Después venían las clases, con sus dolorosas intervenciones, el almuerzo, las clases de la tarde, en las cuales él languidecía, y las horas de estudio y recreo anteriores a la comida. Éstas eran las más duras, ya que en ellas el ocio se ahincaba en los alumnos, los cuales, entre otros medios de hacerlo llevadero, habían descubierto el empleo de la crueldad con José Casas.²¹

El final sorpresivo es uno de los procedimientos más frecuentes que el narrador utiliza para contar historias elementales y casi cotidianas. En "La salida", cuyo medio es nuevamente un colegio religioso, el final desconcierta al lector más por la respuesta de la protagonista, luego de la larga espera de sus padres que por la anécdota en sí ("¿Y cómo no se te ocurrió avisarme por teléfono? -dijo la señora. -Yo creí que ustedes estaban todos muertos- dijo

²⁰ Cfr. Vitale, Luis. *Interpretación Marxista de la Historia de Chile. De Alessandri P. a Frei M. (1932 –1964). Industrialización y Modernidad*. Chile: LOM, 1998. Vol. VI y Galdames, Luis. *Historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995. 15ª. edición.

²¹ En *El patio*. Santiago: Editorial Ganymedes, 1980, p. 99. En lo sucesivo se cita por esta edición.

ella.”²²) El cuento reafirma el propósito del autor de destacar un clima de opresión, pasividad y ausencia de vida y para ello deposita en las imágenes auditivas y visuales la percepción del deterioro y la carencia de vínculos sólidos. El vacío existencial se proyecta en la inexpresividad del rostro: “Nada en su cara se movía: ni los ojos, ni la boca firmemente cerrada, ni el mechón desordenado y mustio que caía a medio de la frente”. La descripción está centrada en la carencia articulada con la ausencia de anécdota.

Enrique Lihn define a *El patio* como un “libro de adolescencia”, considerando que a partir de la publicación “vendió su alma a la literatura” y fue capaz de producir una literatura escrita como “en sordina y sin el menor propósito de cambiar el mundo”. Concluye con la aseveración de que [su obra pertenece] “con todo, más eficazmente que muchas obras de tesis, a un nuevo tipo de literatura nacional”²³ para destacar, años más tarde, no sólo el valor de *El patio* sino también el significado de la irrupción de Edwards en el campo literario chileno y el cambio que produjo en la narrativa de la época. Esta afirmación fortalece la idea de que los noveles escritores llegan a la literatura con la intención – tal vez inicialmente no consciente – de generar una nueva narrativa. Recortar pequeños hechos cotidianos, focalizar historias en el mundo infantil o adolescente para trasladar, desde allí, una mirada incisiva a una sociedad amarrada a una moral casi victoriana, da por resultado esa operación “en sordina” que inician Edwards y otros autores.

²² Op. cit. p. 83.

²³ En “Jorge Edwards, novelista”, Revista *Plan* N° 26, 30/6/68.

El valor otorgado a los comentarios críticos de escritores consagrados se exterioriza en la búsqueda de reconocimiento:

puse cuatro ejemplares en el correo como quien lanza una botella al mar, para tres de los escritores de la lengua que más admiraba y para el gran crítico chileno de esos años: Gabriela Mistral, que se encontraba de cónsul en Nápoles, y para Hernán Díaz Arrieta, más conocido por su seudónimo de Alone, que se hospedaba en su casa; Jorge Luis Borges, leído entonces por una ínfima minoría [...] y Pablo Neruda, que acababa de regresar de su famoso exilio en esos meses finales del régimen de Gabriel González Videla" (pp.23 – 24).

No quedan sin comentario estos envíos a figuras consagradas y admiradas por Edwards. Gabriela Mistral manifiesta su preocupación, no por la calidad de los relatos, sino por la perspectiva "moral" que se desprende de los mismos. El comentario revela el peso de la moral que en nombre de la razón y la lógica exige a los hombres ocultar y hasta reprimir las pasiones. (Parret, 1995:9-10). Alientan estos primeros pasos de Edwards, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges, "sus dos autores favoritos de la lengua castellana en aquella época". En una carta dirigida a Vargas Llosa el 2 de noviembre de 1967²⁴ le comenta sus actividades literarias y, entre ellas la inclusión en un libro próximo del cuento que relata "la historia de los hermanos incestuosos" ["El orden de las familias"]. Según la carta, Borges lo habría leído en *Amaru*²⁵ y lo había

²⁴ En Jorge Edwards' Papers. Libraries Princeton, N.J. – U.S.A. y en "Mario Vargas Llosa y Jorge Edwards debaten sobre Mitos, Verdades y Dioses de la literatura" en *La Segunda*, Santiago, 26/7/96.

²⁵ El primer número apareció el 1 de enero de 1967, en Lima, y el último en enero de 1971. Sus hacedores la consideraban una "revista de artes y ciencias" y era publicada por la Universidad Nacional de Ingeniería. La dirigía Emilio Adolfo Westphalen y cubría "problemas y acontecimientos caracterizados en el ámbito nacional por el fin de la guerrilla y las transformaciones operadas por el gobierno de la Revolución Peruana desde octubre de 1968, y en el internacional por la muerte del Che Guevara, el mayo francés, la Primavera de Praga", temas que fueron discutidos en su mayoría por Edwards en muchas notas, artículos y entrevistas. Cfr. Zanetti, Susana, "Amaru: una apertura peruana al conocimiento del presente" en Sosnoswski,

llevado a decir "en una entrevista para una revista chilena que sus escritores chilenos preferidos eran María Luisa Bombal y yo! Esta declaración me ha llenado de vanidad y por eso cometo la impudicia de contártela." Edwards no sólo se reconoce lector de Borges sino que participa con frecuencia de homenajes a éste. En una nota periodística, "La segunda patria. El mundo de la memoria"²⁶, alude a aspectos relacionados con la historia de la literatura mediante un rápido pero fructífero pasaje por la historia de sus lecturas, su posición frente a los escritores chilenos y el modo en que se relacionó desde sus jóvenes años con la tradición.²⁷ Ahora elige como compañero de ruta al consagrado Vicente Huidobro para concluir justificando su adhesión a los modelos europeos porque "la pasión por culturas ajenas es el más distintivo de los rasgos latinoamericanos".

En un texto de 1978 recuerda el respaldo de Neruda a su obra inicial: "Neruda (quien no imaginaba que un día ese joven escritor estaría acreditado, como diplomático, en su embajada en París), había leído *El patio* y llamó al estudiante para darle su aprobación. 'Para mí fue una gran sorpresa' recuerda hoy Jorge Edwards. 'Me dijo que yo escribía con una tranquilidad curiosa y que

Saúl (ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Madrid - Buenos Aires: Alianza Editorial, 199, pp. 369-384.

²⁶ En *Paula* N° 300, Santiago, 8 de octubre de 1990.

²⁷ Si bien no hace más que reiterar algunos conceptos vertidos en muchos reportajes, elige hacerlo en *Paula*, revista de divulgación publicada por Editorial Lord Cochrane, creada por el grupo Edwards. Esta editorial surgió como industria destinada a la impresión de envases y etiquetas. Más tarde publicó revistas, entre las que se destacaron "Ritmo", "Cine amor", "Vanidades" y "Paula", entre otras. Junto con Zig-Zag y Universitaria constituyó entre los años 1950 y 1970 una importante empresa que, con la venta de revistas, llegó a desplazar a la de los libros. Universitaria fue la otra editorial chilena que publicó algunos de sus libros. Cfr. Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo)*. Santiago de Chile: Editorial LOM, 2000, 2da. edición, corregida, aumentada y puesta al día.

debía seguir escribiendo así. Yo no entendí bien lo que me quería decir. Y agregó: 'Además, le advierto que ser escritor en Chile y llamarse Edwards es muy difícil. Usted lo va a ir sabiendo'²⁸. El hecho de que repita este episodio también en *Adiós, poeta...* da idea de la importancia asignada a la cuestión de su pertenencia social. En su primer encuentro con Pablo Neruda, en su casa de "Los Guindos", éste lanza la frase referida a su apellido que definirá, de alguna manera, el camino futuro de Edwards. También le manda el libro a Alone, seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, a quien los escritores del cincuenta consideraban "crítico impresionista".²⁹ El interés por la opinión de tres destacados escritores y de un crítico evidencia la búsqueda de respaldo para la recién emprendida carrera de escritor. Neruda le respondió indirectamente al expresar su interés por conocerlo.³⁰ En una nota en *El Mercurio* del 17/80 Alone, hoy desacreditado crítico chileno, juzga negativamente los cuentos de *El patio* porque "no transmiten nada demasiado importante, ni demasiado dramático, ni demasiado profundo, ni demasiado cualquier cosa..."³¹; para concluir, de modo contundente, con el consejo "desinteresado" de que intente escribir novelas.

Repite el envío de ejemplares a personajes destacados del ámbito literario cuando publica su controvertido *Persona non grata*. En carta del 4 de febrero de 1974 Guillermo Cabrera Infante comenta el libro y la atención que

²⁸ En "El 'inútil' de Jorge Edwards", *Qué pasa* N° 382, Santiago, 10/8/78.

²⁹ Cfr. Edwards, Jorge "Los años de la difícil juventud", prólogo a Giaconi, Claudio *La difícil juventud*. Santiago: Sudamericana, 1997, p. 15.

³⁰ Cfr. "Sí, soy un escritor comprometido", Entrevista de Gonzalo Contreras en *Revista Reseña*, 3.7 (1990).

le ha merecido a David Gallagher, profesor de Oxford, quien estima necesario ocuparse del libro "en el TLS".³² Graham Greene considera, por su parte, "Your picture of Fidel was superb and one had the sense of your affection for the man coming through in spite of the treatment you received."³³

Uno de sus pares, por entonces autor novel también, José Donoso, recuerda la reacción que generaron la aparición de *El patio* y las declaraciones de su autor, pero lo hace en *Historia personal del "Boom"*, es decir, cuando ya consagrado se propone al revisar al 'boom' y proyectar su autoimagen en el espectro literario latinoamericano :

Recuerdo el escándalo y el pasmo que produjo en el ambiente chileno la declaración de Jorge Edwards al publicar su primer libro de relatos, *El patio*, diciendo que le interesaba y conocía mucho más la literatura extranjera que la nuestra. Fue el único de mi generación que se atrevió a decir la verdad y a señalar una situación real: en nuestro país –y supongo que en todos nuestros países de Hispanoamérica-, nos encontramos que en la generación inmediatamente precedente a la nuestra no sólo no teníamos a nadie que nos proporcionara estímulo literario, sino que incluso encontramos una actitud hostil al ver que dos nuevos novelistas³⁴ se desviaban del consuetudinario camino de la realidad comprobable, utilitaria y nacional. (1984:24)

De esta extensa cita, me interesa destacar algunos conceptos sustanciales. Por un lado, la aceptación de la existencia de una generación que busca distanciarse de la anterior porque no encuentra en ella "estímulo necesario", que se aparta de un modelo agotado procurando instalar uno nuevo alejado del realismo y del nacionalismo postulado por la generación del

³¹Cfr. Godoy Gallardo, Eduardo (1992) *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Chile: Editorial La Noria. P. 35.

³² Jorge Edwards' Papers. La sigla "TLS" se refiere al Times Literary Supplement.

³³ "Su retrato de Fidel es [fue] magnífico y uno percibe su afecto por el hombre que aparece, a pesar del tratamiento que Ud. recibió". Carta del 18 de octubre de 1976. Jorge Edwards' Papers. También le escribe a Ángel Rama, carta que será analizada más adelante. No disponemos de otras que tengan este propósito, aunque es posible suponer que debió haberlas enviado en procura de adhesiones.

³⁴ Se refiere a Edwards y a él.

38, operación que implica negar a Manuel Rojas, reconocido escritor que encontró en la novela el modo más acabado de representación de la vida.

Rojas implicó un profundo cambio en la narrativa nacional al abandonar algunos rasgos del criollismo y lograr una renovación en el tratamiento de ciertos temas, particularmente respecto a la consideración del sujeto "como resultado pasivo de sus condiciones de existencia"³⁵ y a la necesidad de revisar lo que se ofrecía a los lectores de su tiempo. *Hijo de ladrón* es una bisagra en el campo literario chileno en la medida en que quiebra esquemas narrativos e ideológicos al propiciar una mirada distinta de la sociedad e incorporar lo marginal como materia narrativa.

De modo tal que postular una literatura desvinculada de los modelos propuestos por la narrativa de Rojas significó dibujar una línea demarcatoria muy fuerte. Por otro, Donoso señala una actitud propia de nuevos emergentes en el campo literario, de allí "el escándalo y el pasmo". Hace falta apartarse de los antecesores para establecer las diferencias y, de ese modo, descartar o rever la tradición y comenzar a pensar un nuevo programa estético. La escritura posibilitará anular "las determinaciones, las imposiciones y los límites" impuestos por la estructura social "bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales".³⁶

Es significativo, también, el modo en que rechaza el realismo social propio de la novela del siglo XIX, instalado por sus seguidores chilenos en el XX. Una forma de hacerlo radica en el detenimiento en pequeñas historias y en

³⁵ Cfr. Schopf, Federico, "Introducción" a Rojas, Manuel, *Páginas excluidas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997, pp. 13-38.

el abandono del cuadro familiar como escenario propicio para configurar el modo del ser nacional.

Las afirmaciones de Donoso contrastan con otras que él mismo efectúa relacionadas con el descreimiento de la existencia de la Generación del 50 como tal. Donoso destaca la presencia de un grupo de escritores, unidos por la publicación en 1954 de la *Antología del nuevo cuento chileno* de Enrique Lafourcade y cuyos primeros trabajos se publicaron en los años cincuenta. (Godoy Gallardo 1992:348). Marca la articulación de una familia literaria que ha abandonado a los padres o que creció saludablemente "sin padres literarios propios", y de la cual son miembros, ya con carrera hecha, él y Edwards.

Con *El patio* y otros relatos se asiste entonces al surgimiento de una escritura que exterioriza el desacomodo y la dificultad con que procuran integrarse a la sociedad, conscientes de carecer de una clara inserción y de no ocupar un lugar propio. Comienza así a construirse un nuevo campo intelectual en el que los nombres autorizados como el de Manuel Rojas se dejan de lado para dar paso a la emergencia de nuevos actores.

Ediciones Ganymedes de Santiago de Chile publicó la primera edición de *El patio* y se hizo cargo de la reedición de 1980 con prólogo del autor. En 1994 Sudamericana Chilena lanzó una nueva edición prologada por Pilar Modiano. Los años 50 son los tiempos de *Canto general* y *Los versos del capitán* de Pablo Neruda, de *Pena de muerte* de Enrique Lafourcade³⁷, de los

³⁶ Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1993, p.56.

³⁷ De esta novela Raúl Silva Castro dice que es un libro "extraño, atormentado, con desaires al 'extraño señor', rencillas, incesante beber, reconciliaciones, intentos de suicidio y brutalidades insinuadas o manifiestas, las cuales nos convencen de que el

escritores de la generación del 38, fascinados por la realidad chilena, defensores de la función social del escritor, preocupados por ello respecto de la inclusión de aspectos sociales antes evitados, y desinteresados por el pintoresquismo, el excesivo nacionalismo y el folklore. Entre ellos se puede mencionar, por ejemplo, a Baltasar Castro, autor de *Un hombre en el camino* (1950), novela deudora del 'realismo proletario', a Luis Merino Reyes y *Rezago amargo* (1955), a Carlos Droguett y *60 muertos en la escalera* (1953) y a Volodia Teitelboim, autor de *Hijo del salitre*, aparecido el mismo año que *El patio*.³⁸ Esta novela, con prólogo de Pablo Neruda en el que expresaba que no podrá ser olvidada porque es "un prodigioso y múltiple retrato del hombre", debió esperar veintidós años para poder ser reeditada.

Las publicaciones sufrieron avatares estrechamente vinculados con los cambios de modelos a partir de 1938, cuando se tendió a ampliar el número de lectores en un intento por disminuir las diferencias culturales de la sociedad mediante la difusión del libro, visto entonces como un valor para acceder a la "cultura alta" pero también como posibilidad de ascenso social. Sin embargo, estas convicciones no activaron una política cultural en el Estado ni de apoyo editorial a los escritores nacionales. Por el contrario

mundo evocado por Lafourcade no es el de todos los días ni el de todos los seres humanos. *Pena de muerte* inquieta y aturde un poco, y cuando se termina su lectura se lanza un hondo suspiro de alivio al comprobar que ha cesado la alta tensión a que nos estaban sometiendo, lo que no quita que sea una interesante novela-ensayo, de lectura en extremo fatigosa, pero diestramente enderezada a la autopsia de un alma" en *Historia crítica de la novela chilena (1843–1956)*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1960, p. 400–401. Silva Castro no menciona la aparición de *El patio*. Tampoco hay alusiones a José Donoso, a quien Editorial Universitaria de Santiago le había publicado en 1955 *Veraneo y otros cuentos*.

³⁸ Cfr. Alegría, Fernando *Literatura chilena del siglo XX*. Santiago: Zig Zag, 1962.

Las nuevas editoriales que surgen en esta etapa [1938–1950] responden básicamente a la iniciativa de tres sectores: por una parte colectividades políticas, por otras colectividades u organizaciones religiosas, y también a la iniciativa de liberos e intelectuales españoles o latinoamericanos llegados a Chile. Es notoria, en este sentido, la falta de interés por parte de sectores empresariales o grupos económicos por invertir en el área. [...] En términos de relación con el Estado [...] se trata de una industria más bien desprotegida.³⁹

Por otra parte, en 1952, mientras Fernando Santiván⁴⁰, representante de la tradición realista, recibe el Premio Nacional de Literatura por *Memorias de un tolstoyano*, Nicanor Parra junto a Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky instalan nuevos aires estéticos con los “quebrantahuesos”, poesía mural, tipo *collage*, que preanuncia el arte *pop*. Años más tarde, Nicanor Parra compartirá con Edwards – por distintas razones – la condena de los intelectuales cubanos.⁴¹

Tanto Donoso como Edwards rompen lateralmente, desde sus respectivos lugares y en sus respectivas familias, con la tradición aristocrática: ambos

³⁹ Cfr. Subercaseaux, Bernardo, op. cit. p. 125.

⁴⁰ Seudónimo de Fernando Santibáñez Puga autor de *El crisol* - novela deudora de *Martín Rivas* de Blest Gana -, *La hechizada* y *El mulato Riquelme*. Raúl Silva Castro considera que *Memorias de un tolstoyano* es una novela en la medida en que se acepte “que [en la novela] figuren seres que hayan vivido, con sus propios nombres y con mención de hechos que efectivamente ocurrieron en determinadas circunstancias históricas [...] pero es, sobre todo, lo que indica su nombre, es decir, un frondoso capítulo de las memorias autobiográficas del escritor, cuando se intentó la formación de una Colonia Tolstoyana.” Op. cit. pp. 251 – 252.

⁴¹ En 1970 Nicanor Parra asiste en Washington a un Encuentro Internacional de Escritores organizado por la Biblioteca del Congreso. En esa oportunidad, Patricia Nixon, esposa del Presidente de los Estados Unidos, organiza una reunión a la que concurre Parra. Ésta “bienaventurada taza de té” generó el repudio de los intelectuales cubanos vinculados con la Casa de las Américas, el cual se corporizó en la cancelación del nombramiento de Parra como miembro del Jurado Literario. Las razones de la condena al poeta se debieron a que Estados Unidos había invadido Camboya y la presencia de Parra en la Casa Blanca fue interpretada como un desconocimiento de esa situación. El episodio es recordado por Edwards en *Adiós, poeta...* “Nicanor Parra aún no había tomado su famosa taza de té simple con la señora Nixon en la Casa Blanca, infusión que fue noticia para las agencias de prensa internacionales y que le acarrió las iras y la ruptura definitiva con sus anteriores

saben, desde muy jóvenes, que su camino es la escritura y que ese rumbo imponía ciertas complicadas operaciones. "¿Por qué debían importarme los blasones -se pregunta Donoso-, por lo demás, si a los doce años yo ya estaba resuelto a adquirir una gloria distinta, de novelista, dedicando mi vida a contar cuentos?"⁴², en tanto Edwards afirma que "yo soy un escritor. Eso sí siento, que soy un escritor desde la adolescencia", vivencia retrospectivamente anclada en el inicio: "Entré en la literatura sin darme cuenta, como un deslizamiento desde la lectura, sin medir todas las consecuencias del asunto, sin reflexionar demasiado como una pasión o algo parecido a una transgresión, pero entré a la vida literaria, en cambio con dificultad con toda clase de tropiezos".⁴³

Esta revisión le permite reflexionar y distanciarse del grupo e incluso, a partir de esa evocación, apartarse del 'boom', por ejemplo. Procura, una vez más, presentarse como un solitario ligado a sus contemporáneos solamente por proximidad temporal:

Me sentí muy metido en la Generación del 50. Lo que pasa es que yo [con énfasis] nunca me sentí muy metido en la generación del 50; nunca me sentí metido en el "boom", incluso a veces no me siento muy metido en la literatura. Porque yo nunca he sido lo que se llama realmente un profesional de la literatura. Yo soy un escritor. Eso sí siento. Que soy un escritor desde la adolescencia. En realidad mis primeras cosas se publicaron en la revista de ese colegio cuando tenía once años de edad.⁴⁴

amigos de la otra Casa, la de las Américas". Editorial Tusquets, Colección Andanzas, Santiago de Chile, 1990, p. 172. En lo sucesivo se cita por esta edición.

⁴² Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Chile: Alfaguara, 1996, p. 17.

⁴³ "Los años de la difícil juventud", op.cit. p.12.

⁴⁴ Vila, María del Pilar. "Entrevista a Jorge Edwards", Revista *Pilquen* N° 3/2000, Viedma: Universidad Nacional del Comahue, Centro Regional Zona Atlántica, pp. 327-337.

Para Edwards y Donoso el vínculo de literatura y trasgresión opera como una marca a lo largo de sus producciones⁴⁵ y, en el caso del primero, está relacionado con un permanente intento de desvinculación de lo que implique grupo o generación, particularmente en su propio país. Ambos comparten además la herencia de un pariente destacado en el campo de las letras pero criticado en el ámbito familiar. El primero, por el lado materno, es decir de los Yáñez, tiene un tío "bohemio", respetado por Neruda, "oveja negra" de la familia: Álvaro Yáñez, 'Pilo' o Juan Emar (1893 - 1964), quien es uno de los más singulares escritores del siglo XX en Chile. Su obra no ha circulado fácilmente, por el contrario, se accedió a ella a través de publicaciones casi secretas, circunstancia que la transformó en privilegio de unos pocos iniciados hasta que la valoración actual multiplica sus ediciones. Vivió en Suiza y en Francia, donde se relacionó con los grupos de vanguardia. Su padre, Eliodoro Yáñez, dueño del diario *La Nación*, lo contó entre sus columnistas. Su condición de vanguardista lo lleva a apoyar desde "Notas de Arte" la publicación de poemas de Neruda, Pablo de Rokha y Huidobro, entre otros.

⁴⁵ Esta idea de vincular a la literatura con lo prohibido va a encontrar su proyección en la certeza de que es sumamente difícil ser 'escritor' en su país. Así se refiere al tema en una carta enviada a su amigo Vargas Llosa, desde La Habana, el 16 de enero de 1968: "Podría utilizar estos meses de libertad en Chile, pero tengo miedo de perder el tiempo. Una persona dedicada al trabajo literario en ese país es una extravagancia; provoca ira y una confabulación general para hacerlo regresar al redil. Se admite que escriban los jubilados y los burócratas en los días de fiesta, pero yo quiero hacer el intento de trabajar en otra forma, por insensato que esto sea." Estas afirmaciones refuerzan la idea de Edwards de verse a sí mismo como un escritor profesional y, por lo tanto, como una muestra más de su propósito por desviar el mandato de clase. En Jorge Edwards'Papers.

Jorge Edwards, desde el momento en que empezó a escribir o quizás tan sólo a leer, tejió vínculos invisibles con su tío abuelo que serían directrices para los rumbos futuros. Joaquín Edwards Bello es la figura familiar emblemática con la cual Jorge Edwards construye su capital literario; con frecuencia noveliza "Joaquín el inútil", como lo llamaban en la familia, considera por Promis como el "gran descristalizador de los mitos románticos de fin de siglo". Como su sobrino nieto, Joaquín fue guiado por sus padres hacia la carrera diplomática y frustró sus expectativas al entregarse a la literatura. Autor de *El inútil* (1910), *La cuna de Esmeraldo* (1918) y *El roto* (1920) -su novela más destacada- miró críticamente a la sociedad de su época, en particular a la oligarquía tradicionalista, su grupo de pertenencia y, por lo tanto, bien conocida por él. En 1943 recibió el Premio Nacional de Literatura, otorgado en 1994 a su sobrino nieto.

Ciertos elementos, provenientes tanto de sus orígenes como de su trayectoria, implican en Edwards una manifiesta tendencia a reafirmar un modo de ser y de actuar. El capital heredado coadyuva a delinear las posibilidades y los impedimentos que el campo de poder le ha asignado. Desde muy joven busca alejarse de la identidad social impuesta por la tradición. Funda este desvío de las virtudes aristocráticas en su inclinación a lecturas ajenas al ámbito jesuita en el que se educó, en la magia proporcionada por el conocimiento de que ese tío, del que no se hablaba mucho, había sido escritor y en el placer de comportarse como un bohemio parroquiano de oscuros bares y modestos restaurantes, donde conocía a jóvenes desencantados.

Iniciado el siglo XXI Edwards se instala en el historia de la literatura chilena como un autor heredero de los grandes escritores, legado que, a mi entender, no llega sólo de la mano de sus novelas, memorias o cuentos sino también de sus artículos periodísticos, como pareciera corroborar la polémica generada a partir de sus opiniones con respecto a Augusto Pinochet, a la ingerencia de la justicia española y al juicio que se le seguía al viejo dictador en Inglaterra. Estos temas provocaron entre él, Enrique Lafourcade y Luis Sepúlveda -promocionado novelista chileno- cruces de opiniones transformadas en un auténtico torneo verbal visto, tal vez exageradamente, como un *revival* de las polémicas entre Pablo Neruda y Pablo de Rokha.

2. El abandono de los padres literarios

La tradición se perpetúa mediante las rupturas con ella.

T. S. Eliot

Hay un solo camino. El que siempre hubo. Que el creador de verdad tenga la fuerza de vivir solitario y mire dentro de él. Que comprenda que no tenemos huellas que seguir, que el camino habrá de hacérselo cada uno, tenaz y alegremente, cortando la sombra del monte y los arbustos enanos.

Juan Carlos Onetti

La tradición literaria se funda en el mundo de la poesía, donde los cambios se suceden y se aceptan rápidamente. La circunstancia de contar con dos premios Nobel en Literatura, Gabriela Mistral y Pablo Neruda, ambos poetas, es una muestra de su peso y de la repercusión latinoamericana y mundial conseguida por la poesía. El propio Edwards reconoce en ella lo representativo de la literatura nacional: "la poesía chilena, sus poetas, han sido siempre más abiertos al mundo, y los narradores en cambio han sido seguidores tardíos de Emile Zola, han desarrollado el método naturalista al pie de la letra."⁴⁶ Este juicio es compartido por un buen número de escritores y críticos, entre ellos Enrique Lafourcade, autor de su generación:

mientras en el plano poético Chile se sitúa en el primer lugar de Hispanoamérica, con una lírica original, potente; mientras Neruda, Gabriela Mistral, Huidobro,

⁴⁶ Cfr. Torres Fierro, Danubio, *Memoria Plural. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986, p. 135.

transforman la poesía, faltan la novela, de osatura americana y universal, el teatro distinto, el cuento, el ensayo, hechos magños y originales.⁴⁷

Ambas afirmaciones ilustran un significativo aliciente para los nuevos narradores visto como una promesa, pues se estaba abandonando el camino del criollismo o del neocriollismo. Los tópicos que habían sido eficaces en 1938 y daban cohesión a sus integrantes, comenzaban a resentirse y a dar muestras de su agotamiento. Quienes habían centrado su estética, básicamente, en un plano nacional, continuando el modelo de Alberto Blest Gana como fue *Martín Rivas* en la construcción de una novela de 'costumbres políticos-sociales' con la que se había querido hacer una *comedia humana* chilena iban siendo desplazados. Los cuentistas Baldomero Lillo y Guillermo Labarca junto con Eduardo Barrios, premio Nacional de Literatura del año 1946, iniciaron una narrativa desencantada que erosionaba el modelo anterior.

Resulta casi imposible no tener en cuenta el contraste entre estas dos 'generaciones', pues para pensar la narrativa chilena del siglo XX hay que remitirse a ellas. En los dos grupos emergen figuras que se constituyen como los conductores. Manuel Rojas y José Donoso son los escritores 'faro' de dos líneas que abren una brecha en la narrativa. Manuel Rojas reformula el criollismo y preanuncia el desplazamiento del campo a la ciudad y el interés por personajes que los escritores del cincuenta presentarán en sus novelas: del hombre que lucha entre la ciudad y el campo se llega al que deambula por una ciudad oscura, decadente, poco solidaria. Sin dudas la visión de una

⁴⁷ "La nueva novela chilena" en *Cuadernos Americanos*, Año XXI, Vol. CXXIII, julio/agosto, 1962, México.

ciudad que se modificaba con la incorporación de casas envejecidas, paredes descascaradas, nuevos sonidos y olores, y acompañada por el bullicio que la incipiente modernidad traía, despierta en los novelistas una atracción muy peculiar. Acompaña a esta intención el convencimiento de la necesidad de ofrecer una visión distinta del mundo; para ello había que detenerse en hombres y mujeres cotidianos y asignar a lo marginal un valor diferente.⁴⁸

Sin embargo, hay que destacar que Joaquín Edwards Bello ya había anticipado esa mirada por un espacio hasta el momento ignorado, como afirma en el prólogo a *El roto*: "el autor sorprendió las actividades íntimas del pueblo chileno en su fatal obscuridad, con luz de magnesio".⁴⁹ Esta novela dibuja un nuevo mapa social: barrios sórdidos, calles polvorientas, prostitutas, obreros, chicos harapientos ingresan en la hasta entonces aristocrática Santiago, abriendo "camino en la maraña de opiniones cristalizadas y hondas tergiversaciones para obtener una visión de 'tercer ojo', puesta sobre lo real".⁵⁰ Este detenimiento en la ciudad no significa en modo alguno que Edwards Bello

⁴⁸Rojas avanzó más en el campo de la literatura al pensar en el destino de la literatura chilena con respecto a la mundial. Estrechamente ligado con esto, se preguntó acerca de la función del crítico literario y, en 1938, en una nota titulada "De la poesía a la revolución" aparecida en la revista *Ercilla*, analizaba críticamente a los escritores chilenos por su escasa relación con las demás literaturas. Aludía a la ausencia de "un guía intelectual que nos señale, o mejor dicho, que nos empuje por el camino". Sus interesantes reflexiones lo conducen a interrogarse acerca de los temas de la literatura: "Habrá que insistir en la pintura del campo y del campesino? ¿Qué proyecciones exteriores tiene una literatura basada en esos motivos? ¿O será mejor abandonar eso y buscar en otras partes nuevos temas?" Rojas es consciente de la necesidad de abrir las puertas hacia otros destinos, sabe que no es posible encapsular la literatura chilena en su estrecho territorio, pero también postula una revisión de los 'grandes' nombres. En "Reflexiones sobre literatura chilena" en *Páginas excluidas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997, pp. 275-290.

⁴⁹ Edwards Bello, Joaquín, *El roto* (1920). Chile: Editorial Universitaria, 1995, 15° edición.

⁵⁰ Calderón, Alfredo, "Nota preliminar" a *El roto*, op. cit. vii –viii.

se coloque al margen de lo que su doble linaje le impone (los dos apellidos remiten a la historia misma de Chile y, parafraseando a Victoria Ocampo, se podría decir que la historia chilena nació con esos apellidos). En todo caso lo que sí hace es recurrir a la literatura como un modo de emprender un recorrido que desde otro lugar le estaba vedado. La operación de Edwards Bello es la de detener su ojo de "observador cultivado" en relación con la experiencia de la ciudad y desde allí hablar de ese territorio que, por ignorado o disimulado, surge como novedoso.

Su sobrino nieto se refiere a ese espacio desde otras perspectivas: la del adolescente, que reacciona contra el orden y trasgrede las convenciones sociales y "morales" de los sectores tradicionales, hasta el hombre que convive con procesos dictatoriales, sometido a la presión del control, de la angustia y de la soledad. Pero estas miradas también parten del ojo del 'observador cultivado' y se centran en un espacio ciudadano que no incluye a las clases menos pudientes, ni a los desclasados, ni a los asalariados, ni a los marginados. Por el contrario, alerta e incisivo, coloca el foco en su propia clase.

¿Cómo es, entonces, el personaje de sus relatos y novelas?, ¿qué mira de esa ciudad opresora y opresiva?, ¿cómo es la sociedad y de qué modo trata de representarla? Para entender cómo Edwards llega a ser el escritor que es, el intelectual que se debate entre mundos fuertemente contradictorios, hay que indagar el modo en que su procedencia social lo condicionó y hasta qué punto esa ubicación le permitió o no recolocarse en el medio intelectual.

En ese sentido se puede pensar que Edwards, como representante de la oligarquía tradicional, pone en escena sus contradicciones, sus dudas y su

percepción de estar ante un mundo de esplendor casi acabado. Por lo tanto, es preciso tener en cuenta su pertenencia social pues, si bien recibe herencias literarias, el condicionamiento de clase lo impulsa, inicialmente, a actuar en ámbitos ajenos a la literatura.

Los personajes de sus novelas y cuentos son hombres y mujeres problematizados, quienes llevarán las tensiones a su máxima expresión al convivir con situaciones límites. Así, por ejemplo, los protagonistas de *El origen del mundo* exacerbaban sus oscuras y sinuosas historias como consecuencia del exilio. La lejanía del país no hace más que profundizar la tensión entre la evocación de la tierra natal y la certeza de no poder retornar a ella. Este alejamiento patentiza la angustia provocada por la percepción del paso del tiempo y las huellas estampadas en hombres y mujeres. La decadencia se representa con imágenes de deterioro, de abandono y soledad e, indefectiblemente desembocan en la alusión a la muerte:

Ya me imagino enterrada en Iquique, con mi hermana: un par de viejas solas, pobretonas, chuñuscas, viviendo de los recuerdos, de los recuerdos míos, ya que la Estrella, mi hermana, ni siquiera tendrá recuerdos. Entre los alrededores de la estación de Montparnasse, donde vivimos ahora, y la calle Arturo Prat de Iquique, ¡hay más de una diferencia!

Siempre sostengo que el golpe militar, en cierto modo, nos abrió los ojos. Los hombres nunca dicen estas cosas, y menos cuando son políticos o politiqueros, como todos los chilenos sin excepción, los de adentro y los del exilio, pero las mujeres sí que podemos decirlas. El golpe nos hizo conocer el mundo a la fuerza. Y ya no podemos volver, ni a Iquique ni a ninguna parte. Ya no hay regreso; el regreso, ahora, es un anticipo de la muerte.⁵¹

El autor muestra la supuesta ejemplaridad de la sociedad chilena como una mezcla perversa de olvidos y silencios; circunstancias tan extremas como el exilio permiten exponerla o, más bien, dejan al descubierto las im-

perfecciones de una sociedad presentada hasta ese momento como expresión de la perfección. Tímidamente deja en la voz de la mujer la capacidad para revisar la relación de los exiliados con la patria lejana. En ella deposita una consideración distinta de lo que significó el golpe. Así como los “cacerolazos” desplazaron el espacio culturalmente asignado a la mujer al trasladar el emblema doméstico a la representación de rechazo al golpe de 1973, la protagonista alude a su falta de expectativas frente a la posibilidad del regreso y destaca que esta nueva mujer detiene su mirada en una sociedad hasta entonces ajena. No obstante, no se da a los personajes femeninos la dimensión política de las mujeres anónimas de 1973, ya que aun en las rebeldes está presente el peso de la pertenencia a una clase; en otros casos lo hace con ironía: “la protesta de las cacerolas, en cuyo estallido inicial lo vimos participar desde la cocina de su ex mujer, sólo fue un anuncio, una manifestación curiosamente leve, aunque de una levedad contundente, si se puede hablar así.”⁵²

El autor escribe para explorar un universo que conoce y se interroga constantemente sobre su relación con ese mundo presuntamente ordenado y perversamente protegido de miradas inquisidoras, sobre el exilio como experiencia personal y también como forma literaria. Escribir acerca de los recuerdos adquiere un peso considerable. Lo que sí hay que destacar es la distinta significación de los recuerdos pues junto a la evocación de patios

⁵¹ *El origen del mundo*. Barcelona: Tusquets, Colección Andanzas, 1996, 2da. edición, pp. 153 – 154. En lo sucesivo se cita por esta edición.

⁵² *El sueño de la historia*, Barcelona: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 2000, p. 302. Se cita por esta edición.

escolares, aulas inhóspitas, educadores autoritarios y controladores están las imágenes del dolor, del abandono, del silencio y de la pérdida, imágenes que provienen de un tiempo violento. Como dice Nelly Richard “[s]i ‘dar cuenta’ de lo acontecido es no traicionar el recuerdo de lo que el presente deja atrás como dolor y aflicción con palabras con cicatrices [...] entonces la pregunta por el recuerdo concierne el nexo entre *memoria, lenguaje y trizaduras de la representación*.”⁵³ O dicho de otro modo, buscar una forma de construir un discurso ficcional en el que se revise a Clio para que nazca una nueva relación entre ese sujeto que aprehende el recuerdo y el recuerdo mismo.

Acompaña a esta preocupación la lucha entablada por la sociedad chilena con el mantenimiento del orden, “en tanto desarticulación y recomposición de identidades colectivas”, aspecto presente de distintas maneras en la obra de Edwards. La relación entre el orden y el desorden se instala en los primeros relatos focalizados en la familia pero, además, la variante de este par de opuestos, como es orden y caos, cobra presencia en las novelas sobre la dictadura y el exilio; estos pares contrastantes no dan tregua sino que, por el contrario, solamente se resuelve en el triunfo de uno y la derrota de otro⁵⁴.

⁵³ En *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998, p. 15.

⁵⁴ Norbert Lechner aporta una visión por demás interesante en *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 1986, en especial en el capítulo IV, “La lucha por el orden” de donde he tomado estos conceptos.

3. Literatura y política. Un difícil equilibrio

El compromiso con la sociedad es igualmente imperativo en cualquier parte. En toda sociedad las injusticias saltan a la vista y el escritor es una conciencia crítica que se ejerce.

Jorge Edwards

El descubridor es el deseador, el memorioso, el nominador y el voceador. No sólo quiere descubrir la realidad; también quiere nombrarla, deseirla, decirla y recordarla.

Carlos Fuentes

Algunos trabajos críticos sostienen que la obra de Edwards, especialmente las novelas vinculadas con los procesos dictatoriales, presenta escasas innovaciones desde el punto de vista de las técnicas narrativas⁵⁵. Es probable que así sea. Sin embargo, lo que no pueden dejar de considerarse son las condiciones de producción, tanto para estas novelas como para los primeros relatos.

Intentar desdibujar ciertos bordes que la sociedad misma había marcado, recortar aspectos de la vida familiar hasta entonces silenciados, releer la tradición, desplazar a los escritores consagrados y propiciar una mirada diferente de la Revolución Cubana significan, al menos, un franco intento por dar cuenta

⁵⁵ Schulz Cruz, Bernard, *Las inquisiciones de Jorge Edwards*. Madrid: Editorial Pliegos, 1994, p. 42.

de cambios que requerían una mirada diferente, aunque la experimentación no tenga entidad suficiente como para ser considerada tal y, a pesar de saber que, como escritor, corría el riesgo de quedar marginado de la familia intelectual latinoamericana defensora del proceso revolucionario y de sus dirigentes. En esta etapa es cuando el vínculo entre literatura y política se hace visible y logra recrear una nueva tradición literaria.

Las esquilas del "boom" se diseminaban por América Latina y Europa, llevando los nombres de los autores y textos consagrados y de los no consagrados construyendo un nuevo paradigma lector en el que literatura, mercado y revolución eran los soportes básicos.⁵⁶ Tiempos de polémicas y de reacomodamientos políticos. En este marco se redefine la función de la literatura, el papel del escritor en la sociedad y los vínculos entre los intelectuales y el poder. Las polémicas ingresan con fuerza y las disputas se multiplican; la mayoría tiene como eje a Cuba y de ella dependen los alineamientos. El célebre caso *Padilla* divide las aguas en el campo intelectual y político de Cuba y pone en escena una cuestión problemática: los contradictorios discursos de los intelectuales. Edwards los reúne en *Persona non grata* y destapa los temas y conflictos que se mencionaban en voz queda. En un polémico artículo titulado "Enredos cubanos (Dieciocho años después del 'Caso Padilla')" recupera el tema que dio lugar al nacimiento de *Persona non grata*. Si bien muchos de los aspectos considerados aquí fueron tratados en

⁵⁶ Rama, Ángel (ed.) *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1981. Este libro resume las problemáticas que acucian a este momento y a sus protagonistas.

esa novela, Edwards expresa opiniones de fuerte tono político que reafirman conceptos, críticas y referencias a hombres públicos y circunstancias políticas.

El artículo en cuestión se ocupa de rebatir puntiliosamente afirmaciones realizadas por Padilla en su libro *La mala memoria* pero, además, y ya lanzado al ruedo el polémico *Persona non grata*, reconfirma y amplía datos ahora sin que medie la autocensura que se impuso para salvaguardar algunos nombres. Sirve también esta crónica para reafirmar su postura política y sus vínculos en ese campo, desmitificar episodios de la vida política tanto cubana como chilena y sostener que el tan mentado conflicto como la misma revolución cubana es "para las generaciones nuevas [...] un episodio enterrado en las brumas del pasado reciente, el más hermético y ajeno de los pasados. Los intelectuales de la postmodernidad tienen poco que ver con estos conflictos. Jamás se habrían extraviado, ellos en un laberinto político de esta especie." La contundencia de estas afirmaciones no hacen más que confirmar su postura frente a los 'enredos cubanos'. En estrecha relación con este artículo, he tenido en cuenta algunas consideraciones hechas por H. Padilla en *La mala memoria*. La presentación de Edwards está, por cierto, acompañada de un reconocimiento interesante: "hombre de izquierda desde su juventud, Jorge había apoyado la revolución cubana en sus momentos más críticos, y siendo diplomático de carrera no vaciló en expresar públicamente su solidaridad con el Gobierno de Cuba en tiempos en que nuestros países no tenían relaciones diplomáticas".⁵⁷ El explícito reconocimiento del chileno como hombre de

⁵⁷ Padilla, Heberto, *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés, Editores, Colección Biografías y Memorias, 1989, p. 147. Se cita por esta edición.

izquierda dentro del contexto al que se está aludiendo es una consideración a todas luces cargada de un matiz positivo.

Por otra parte, la mención a su preferencia por la versión de Edwards, si bien teñida de un tono irónico, invita al lector a no descalificar lo relatado por *Persona non grata* y, en todo caso, a revisar la construcción que de la revolución cubana se ha hecho⁵⁸. En una entrevista concedida por Padilla a Nedda G. De Anhalt⁵⁹ revisa aspectos relatados por Edwards en su famoso libro. La posición de Padilla es reconciliadora y admite la veracidad de los datos allí aportados. Sin embargo, destaca sus dudas con respecto al valor de la memoria, cosa que Edwards no hace al otorgarle una legalidad muy alta. Al preguntársele por qué habla de 'mala memoria', dice Padilla:

Porque toda recordación, todo esfuerzo por revivir hechos y personas actúa como un espejo cóncavo, siempre deformante. Aquello fue así o no fue así o pudo ser así. [...] se trata de una simple mala memoria o del recuerdo doloroso o de lo mala que es la memoria. Y esto pasa siempre que la memoria se convierte en escritura. Uno puede recordar conversaciones con amigos que las han olvidado o las recuerdan de otro modo, como Jorge Edwards.

El cubano no le asigna a la memoria el registro de verdad que sí le da Edwards, pero reconoce que el chileno tuvo una percepción de la revolución cubana que no puede ser desconocida en su totalidad y que ciertas obsesiones vividas durante su corta estancia en la isla estuvieron presentes

⁵⁸ Dice Padilla: "Cada vez que nos hemos encontrado después, en Nueva York, Barcelona o Madrid, nos entregamos a la recordación de aquella etapa. La versión que más me gusta es la suya, la mejor contada, o fraguada, qué sé yo; pero cuando quiero aprender del ser desesperado y autodestructivo que fui entonces, leo alguno de esos capítulos por donde me deslizo como terco polichinela de quien el autor no puede separarse", p. 147 – 148, op.cit.

⁵⁹ "Heberto Padilla dentro del juego" en *Vuelta* N° 155, octubre de 1989, México, pp. 54 – 58.

antes y después de la publicación de *Persona non grata*⁶⁰. Sabido es que el tan mentado “arrepentimiento” de Padilla lo desacreditó profundamente. No es mi propósito analizar los motivos de la conducta en Padilla pero entiendo que la polémica entre ambos escritores y la publicación del artículo en una revista de gran circulación como es *Vuelta* ameritan esta referencia⁶¹.

Es notable observar cómo, aun habiendo transcurrido casi 30 años de la primera aparición de esta novela, sigue siendo un punto de debate y, en gran medida, será su condena y el fantasma que deberá arrastrar al punto de ser soslayado como escritor en su propio país:

Vendí mucho *Persona*, que es lejos el más comercial de mis libros. Aunque creo que ahí incidían una serie de factores ajenos a la literatura, como el escándalo político del intelectual de izquierda que reniega del régimen castrista. Pero ese libro hizo difícil que los lectores leyeran otras cosas mías. Yo pasé a ser el autor de *Persona* y sólo en los últimos años he podido liberarme un poco de esa imagen.⁶²

¿Qué significó para Edwards la publicación de este libro? Al conjuro de apoyos y condenas, este escritor pasó a ocupar un sitio que hasta el momento

⁶⁰ En alguna medida estas afirmaciones contradicen conceptos expresados en *La mala memoria* donde, aludiendo a un diálogo mantenido con Fidel Castro destaca las siguientes afirmaciones del líder cubano: “Ahí tienes a Edwards – prosiguió. Elogiaba tu personalidad difícil y hasta caprichosa y te consideraba un revolucionario. Después escribió un libro que le dio toda la razón a la Seguridad de Estado que en definitiva fue más generosa contigo y con los demás que con él. Eso es un fenómeno característico de los escritores. Ninguno de los periodistas y profesores que me han entrevistado han reproducido hasta ahora literalmente lo que he dicho. Lo inventan todo, lo tergiversan todo, hasta cuando quieren mejorar una imagen” [...] “Si algún día cuentas esta conversación, recuerda que la tengo archivada. Y lo que no he hecho con Edwards, fijate, lo haré contigo. Haré competir tu versión con la mía [...] El chileno se fue convencido de que los días de la Revolución cubana habían terminado. El que terminó fue el pobre Allende que murió con el coraje que no tiene ninguno de sus enemigos. pp. 260 – 261.

⁶¹ “Enredos cubanos (Dieciocho años después del ‘Caso Padilla’)”, en *Vuelta* N° 154, Año XIII, México, septiembre de 1989.

⁶² “Jorge Edwards, diplomático y escritor ataca de nuevo” por Lina Meruane, *Revista Caras*, Edición Extraordinaria, Santiago, 30/1/98, pp. 108 – 111.

no había conseguido. La aparición de *Persona non grata* era señal de un desgaste de la idea de revolución como único camino para instalar un proyecto socialista en un país latinoamericano. Que la novela se hiciera merecedora de tal resonancia, obedeció más a la necesidad de replantear esta alternativa política que a cuestiones literarias. El punto de inflexión provocado es manifiesto, más allá de la operación comercial montada alrededor de ella. La circunstancia de tener un carácter testimonial, el hecho de estar atravesada por el registro autobiográfico y de desmontar un proceso que, entre otras cosas, había construido un entramado de solidaridades intelectuales permitieron el ingreso en América Latina de un discurso distinto cuya autoría provenía, además, de un escritor y diplomático, representante de un gobierno recibido con beneplácito por la intelectualidad latinoamericana.

Un escritor como Edwards que había gozado de la amistad y el reconocimiento de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y críticos como Ángel Rama, que había recibido invitaciones para participar como jurado en Casa de las Américas y se había hecho merecedor de cartas en las que se reconociera "su amor por Cuba y nuestra revolución", a quien se le pide que "ayude a identificar a su pueblo con el espíritu de rebeldía que nos condujo a la acción del Moncada", no pudo circular en el ámbito literario y político de los años 70 con la carga ideológica que se le había atribuido.⁶³ Por el contrario, el libro y su autor polarizaron las opiniones, a los escritores y los lectores. Estar

⁶³ Haydeé Santamaría, directora de Casa de las Américas, le envía el 5 de junio de 1967 "año del Viet Nam heroico" una carta invitándolo a la celebración del XIV aniversario del ataque a Moncada. De este festejo participarán distintos animadores

de un lado o de otro de lo contado por *Persona non grata* fue, a partir de ese momento, colocarse a favor o en contra de la revolución.

Se puede pensar, entonces, que *Persona...* fue una cuña entre los intelectuales cobijados por los ideales revolucionarios cubanos y aquellos que reclamaban la autonomía intelectual y abjuraban de la fidelidad a los principios revolucionarios cubanos. *Persona...* irrumpió en América Latina desnudando las relaciones de Fidel Castro con los intelectuales. Es un texto provocador y, al mismo tiempo, está teñido de una supuesta ingenuidad política al sostener que "el narrador, sin proponérselo, sin darse cuenta, se vio colocado de repente en el centro del torbellino y tuvo la idea candorosa, contraria a todos los usos y costumbres de aquellos años, de contar lo que había visto y lo que le había sucedido"⁶⁴.

La novela, inserta en la dinámica cultural de la propuesta política de Salvador Allende, se inscribe en un ámbito más amplio intentando poner al descubierto gran parte de las desavenencias de la *intelligentzia* latinoamericana articulada al calor de la Revolución Cubana. Como que con el caso Padilla había que expedirse y hacerlo implicaba posicionarse con respecto a Cuba, sobre todo, porque aún resonaban las palabras pronunciadas en el Congreso Nacional de Cultura (23 al 30 de abril de 1971), que condenaban a los "intelectuales pequeñoburgueses pseudoizquierdistas del mundo capitalista que utilizaron la Revolución como un trampolín para ganar prestigio ante los

culturales y reclama la presencia de Edwards como un modo de trabajar conjuntamente por "la lucha por su [de Chile y Cuba] liberación" En Jorge Edwards' Papers.

⁶⁴ Op. cit. p. 11.

pueblos subdesarrollados”.⁶⁵ También implicaba desplazar al propio Edwards del lugar de escritor cuyos “enfoques sobre las cosas de Chile, [resultaban] interesantes y exactos, aunque levemente descomprometidos y cuasi de extranjero apasionado, jamás de experto”.⁶⁶

No es difícil imaginar el fastidio que *Persona...* generó en algunos y la incomodidad que provocó en otros a la hora de expedirse con respecto a la novela. Para Alfredo Bryce Echenique Edwards no hace otra cosa que relatar su “nada grata experiencia diplomática en Cuba” en ese libro “precursor” y “valiente”. El peruano también había conocido los avatares políticos que sacudían a los escritores que alternativamente eran amigos o enemigos de la revolución cubana al saber de su participación en una “lista negra de escritores de derechas [sic]”. A la distancia resume ese tiempo de vaivenes y de alianzas rotas del siguiente modo: “La carrera diplomática de Jorge se había terminado por la derecha y, por la izquierda, hasta un hombre tan bueno y comprensivo como Julio Cortázar le quitó el saludo. Jorge Edwards fue a dar a Barcelona, donde del esplendor diplomático -en fin, visto por un lector de universidad-, sólo le quedó el automóvil.”⁶⁷

⁶⁵ Expresiones como “Condenamos a los falsos escritores latinoamericanos que después de los primeros éxitos logrados con obras en que todavía expresaban el drama de estos pueblo, rompieron con sus vínculos con los países de origen y se refugiaron en las capitales de las podridas y decadentes sociedades de la Europa Occidental y los Estados Unidos para convertirse en agentes de la cultura metropolitana imperialista” hablan de la virulencia del ataque a quienes habían repudiado el encarcelamiento de Heberto Padilla. Cfr. “Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura de Cuba” en *Casa de las Américas*, N° 65-66, marzo-junio de 1971.

⁶⁶ Carta de Jorge Sanhueza del 22 de octubre de 1964. En Jorge Edwards' Papers.

⁶⁷ En *Permiso para vivir (Antimemorias)*, pp. 346 – 347.

Carlos Barral, por su parte, rememora los tiempos de relación fraterna entre los escritores latinoamericanos y el ideario de la revolución cubana y el modo en que el Congreso Cultural, realizado en La Habana en 1971, mostraría los deslizamientos producidos. A la distancia, también desde la evocación y desde la legitimidad que se arroga como observador privilegiado, Barral afirma que

Era evidente que aquel congreso era el funeral de una literatura hasta entonces tolerada. El lema "Contra la Revolución nada" de Fidel Castro tendría desde ahora una lectura absoluta y públicamente proclamada. No habría más que literatura de uso político. Heberto Padilla lo afirmaba ya sin ambages. Como el país entero, la creación cultural, los escritores y los pensadores, si es que alguna vez los hubo fuera de las cátedras políticas, serían íntimamente espiados, constantemente vigilados. [...] Aparentemente la Revolución conservaba todavía muchos retazos de frescura y desenfado contradictoria con la obediencia literaria a la manera soviética. En realidad, hasta el regreso de Jorge Edwards y hasta el estallido del tenebroso "asunto Padilla" no se enfrió mi entusiasmo de los primeros viajes ni disminuyeron mis muchas indulgencias.⁶⁸

Quiero aclarar que he abusado con la inclusión de una cita tan extensa porque considero que contribuye a visualizar el impacto producido por el relato de Edwards y, especialmente, porque proviene de uno de los animadores culturales de un tiempo en el que el mundo europeo y el latinoamericano produjeron una singular sociedad. Barral da a la historia cubana contada por Edwards la entidad que no había otorgado a las advertencias lanzadas desde el Congreso de Cultura. La reconfirmación de la existencia de un fuerte control sobre los intelectuales y sobre los productos culturales reafirma la certeza de que Edwards había ingresado en un tembladeral del que no se podría salir fácilmente o con heridas sanadas prontamente. Incluso la afirmación de Barral de mantener una relación amistosa y comprensiva con la revolución "hasta el

⁶⁸ *Memorias*. Barcelona. Ediciones Península, 2001, p. 615.

regreso de Edwards”, permite reconocer el peso adquirido por *Persona non grata*, aun para quienes analizaban la política cubana con una manifiesta y explícita simpatía. De cualquier manera, la circunstancia de que el catalán fuese el primer editor del polémico relato no es una cuestión menor y aporta un dato interesante para entender los alcances de la justificación de la publicación y de los juicios de Edwards.

Bryce Echenique recuerda el paso de Edwards por Cuba y el impacto de su polémico libro: “Y me parece recordar que Jorge escribió sus memorias de Cuba como toda una terapéutica destinada a curarse de la neurosis o del sentimiento de persecución que brotó en él a raíz de su estadía oficial en Cuba”. Opiniones diferentes por cierto. Pues, más allá de que el peruano reconoce lo difícil de la misión llevada a cabo por Edwards, es evidente que la alusión a la presunta ‘neurosis’ o a la ‘persecución’ indican, al menos, un intento por restarle la dosis de gravedad que el chileno le otorgaba a los hechos.⁶⁹

Si bien Edwards adquiere mayor visibilidad como escritor a partir de *Persona non grata*, no es menos cierto que el mismo oficia como disparador para la circulación de sus cuentos y novelas más allá de las fronteras

⁶⁹ No obstante, más adelante Bryce Echenique define a algún episodio del libro de Edwards como historia razonable, bien narrada que, además, “me lo creo todo y, es más, me lo imagino muy bien y no puedo estar en desacuerdo con él”. Confirma esta circunstancia sobre todo a partir de entender la significación de la condición de diplomático en Cuba y, fundamentalmente, lo que representaron estas ‘infidencias’ para algunos escritores “Jorge mismo se quejaba ante mí, cuando yo lo seguía visitando [...] y hasta le decía que mandara a la eme al mismísimo Julio Cortázar, a quien sigo adorando, si éste por izquierdista había optado por retirarle el saludo. Amigos le quedarían siempre y nuestras reuniones en Barcelona son buen testimonio de ello, aunque claro, yo no era un Julio Cortázar o un Gabriel García Márquez.” (op. cit., p. 425).

nacionales. Lectores, críticos y algunos intelectuales no han podido desprenderse de esa imagen, aunque la han considerado en sentidos disímiles. De hecho los últimos congresos dedicados a su obra han recogido trabajos centrados en esta novela y, en su mayoría, no han dejado de destacar el modo en que Fidel Castro y su gobierno persiguieron a Edwards. La novela sigue contribuyendo a presentar una construcción maniquea tanto de Edwards como de la revolución cubana y los lectores no la reciben como un texto de ficción.

De los sinsabores provocados por la novela en el ámbito literario y político, hay constancia en su correspondencia privada, particularmente en la mantenida con Mario Vargas Llosa⁷⁰, quien, a su vez, en una nota por demás esclarecedora destaca la importancia de este libro "cuando se clausuran las

⁷⁰ "Aquí me he metido en una tremenda pelea, que no sé por dónde podrá terminar, debido a la prohibición de *Persona non grata*."; "Atribuyo todo esto, también, a que hace poco me nombraron presidente de una comisión de Defensa de la Libertad de Expresión"; "También le escribiré a Octavio Paz."(8/12/82). "Frase de un aduanero: 'si Castro le hubiera dado casa al Sr. Edwards, éste habría escrito a favor de Cuba...'; "La dirección regional de aduanas (y no el Ministerio del Interior) había negado autorización de importación a Chile para la última edición de *Persona non grata*. Como ves, el libro es maldito y no deja nunca de causar dolores de cabeza" (21/12/82). Una carta enviada por Sergio Edwards, su padre, el 10 de mayo de 1977 alude a *Persona non grata* en los siguientes términos "El éxito que me cuentas de *Persona non grata* en Inglaterra será mucho mayor en Estados Unidos. Tod[o] lo referente a Cuba es demasiado interesante y novedoso para los Americanos. Ojalá en esta edición en inglés no aparezca el Epílogo Parisino. Ninguna relación tiene con el tema del libro y los americanos ya conocen bien el fracaso de la U.P. en Chile. Podría ser este epílogo materia de un nuevo libro pero en *Persona no[n] grata* está de más y a mi modesta opinión desmejora el libro y dificulta su entrada en Chile donde tendría gran éxito." *Jorge Edwards' Papers*. El epílogo parisino fue escrito en octubre de 1973, en tierra catalana y a poco de ocurrido el golpe de estado que derrocó a Salvador Allende. En la edición de 1991 lo incluyó en forma completa (pp. 351-416).

posibilidades de oponerse, diferenciarse o apartarse, cuando se instala un sistema de intolerancia y control pleno”⁷¹

Para considerar el modo en que se recepciona *Persona non grata*, estimo que la carta del 28 de mayo de 1974 de Ángel Rama, enviada desde Caracas es por demás interesante⁷². Rama le escribe agradeciendo el envío de un ejemplar dedicado. A lo largo de la carta, en ninguna circunstancia se nombra el libro y se alude al caso Padilla como desencadenante de la intención de Edwards de escribir la historia. Se distancia claramente del ‘caso’ con un contundente ‘nunca me interesó’⁷³. No obstante, considera a Heberto Padilla como un intelectual valioso. La distancia está fundada en una valoración de tipo ideológico-político que adquiere profundidad al utilizar un ‘nosotros’ inclusivo centrado en “quienes hemos apostado por una revolución socialista”. El planteo se extiende primero a una definición del concepto de literatura: “la mejor literatura, o sea la literatura dentro de la revolución” y luego, y a modo de remate, “el hombre dentro de la revolución”.

⁷¹ Señala, asimismo, la incompreensión generalizada que despertó el relato, la lectura errónea que provocó en la mayoría de los lectores y analistas y el modo en que Edwards llegó a convertirse en persona no grata para quienes hasta el momento habían sido sus compañeros de ideales literarios y políticos. Cfr. “Un francotirador tranquilo” en *Contra viento y marea*. Argentina: Sudamericana – Planeta, Biblioteca Seix Barral, 1984, p. 209.

⁷² En Jorge Edwards’ Papers.

⁷³ Esta apreciación no es más que un distanciamiento deliberado si tenemos en cuenta que Rama con otros intelectuales como Marta Traba, Mario Vargas Llosa, Enrique Lihn y Carlos Fuentes asumieron una posición crítica frente a la “autocrítica” de Padilla. También se apartaron de los que censuraban acerbamente el proceso revolucionario, quedando ellos mismos en distintos de niveles de crítica y ruptura frente a una política cultural que veían como peligrosa. Dicho de otro modo: no es igual el distanciamiento del proceso revolucionario cubano que asume Vargas Llosa que el de Rama.

A continuación Rama define al libro como "de narrador" y, desde su condición de crítico, lo analiza apelando a conceptos teóricos para reforzar su apreciación: "precisión"; "concentración sobre el detalle"; "empirismo"; "pragmatismo"; "veraz/verosimilitud" (con la aclaración de que "no son la misma cosa") dibujan un mapa de análisis significativo. Si bien apela a una fórmula de falsa modestia "no sé si tiene interés que te diga mis observaciones de lector", la consideración de que el libro es "una carta jugada sobre el tablero" apuntaría a justificar la inutilidad de presuntos planteos o análisis que, sin dudas, pasarían por no acordar con algunas afirmaciones; el siguiente recorte sostiene este concepto: "sólo lo que falta o lo que abunda puede ser objeto de consideración crítica".

El propósito de Rama es el de defender la Revolución Cubana en términos de considerarla un proceso político generador de cambios positivos para Cuba, distanciándose de aquellos aspectos negativos y por lo tanto condenables, tal el caso de su observación acerca de la situación de los homosexuales. Es crítico con la omisión de Edwards de circunstancias destacables de la Revolución: "Yo hubiera querido algo más que tus opiniones abstractas, hubiera querido imágenes persuasivas acerca de cómo tantos campesinos o seres comunes, jóvenes no burocratizados, la han vivido y aún viven".

Contrasta con esta carta una enviada por Guillermo Cabrera Infante el 4 de febrero de 1974 desde Londres: "Yo me he leído el libro de un tirón y he caído presa de un ataque de paranoia aguda: ya casi se me había olvidado la técnica castrista para curarla: no hay posible delirio de persecución allí donde

la persecución es un delirio. Sus cuatrocientas y pico de páginas son una pesadilla continua para cualquier espíritu libre". Revisa una serie de datos tendientes a corregir "los pocos errores" de *Persona non grata*; los mismos contribuyen, más que nada, a delinear el análisis de Cabrera Infante de la relación de los escritores cubanos con Pablo Neruda. En cartas enviadas en 1975, 1976, 1977 y 1978 está presente la novela de Edwards pero siempre en relación con su mirada crítica para con el gobierno de Castro. También hay menciones a actividades desarrolladas por escritores nombrados en *Persona non grata*, a la circulación de la novela en Europa y referencias a comentarios de intelectuales europeos acerca de Cuba. Las cartas no hacen más que confirmar cómo se van tejiendo las alianzas y las censuras a partir de la crítica a la política de Fidel Castro y del caso Padilla. Como dirá el propio Edwards, después de Padilla la intelectualidad latinoamericana se dividirá entre castristas y anticastristas.

Es bien sabido que Cabrera Infante es uno de los más encarnizados opositores de Castro y la Revolución y que Rama, en cambio, tuvo una actitud solidaria para con ambos; sin embargo, el caso Padilla pone al descubierto algunas cuestiones que se protegían y que el relato de Edwards desnuda. O dicho en otros términos, lo que se visualiza es la disputa entre los intelectuales latinoamericanos centrada en la dicotomía intelectuales 'revolucionarios'/ intelectuales 'descomprometidos', dicotomía que acaba por anular el capital simbólico que los escritores latinoamericanos de esos años habían logrado colectivizar.

Edwards llega a la línea de fuego con *Persona non grata* y desde ese lugar inicia su reacomodo como intelectual. ¿Se puede leer *Persona non grata* sin recordar que Jorge Edwards integró, junto con Enrique Lihn, la representación chilena que participó del ciclo sobre literatura latinoamericana en Cuba, entre enero y febrero de 1968? ¿Se puede olvidar su participación como miembro del Jurado de Casa de las Américas, espacio de fortalecimiento de las relaciones entre los escritores y las instituciones culturales?... Entonces, ¿por qué pensar que los vínculos de Edwards con algunos escritores cubanos durante su estada en Cuba eran una muestra de ataque a la revolución cubana?, ¿cómo obviar la circunstancia de que su reaparición en la isla, no ya como escritor sino como diplomático, estaba vinculada con el gobierno de Salvador Allende, gobierno que se perfilaba como una señal de cambio en el contexto latinoamericano? ¿Cómo se puede dejar de tener en cuenta que Edwards no vaciló en apartarse de *Mundo Nuevo* cuando tuvo la certeza de que ésta no respondía a los verdaderos intereses de los latinoamericanos? Por otra parte, su presencia en la revista *Libre*, aliada con el Chile de la Unidad Popular⁷⁴, ¿preanuncia su participación en el campo

⁷⁴ El 9 de mayo de 1966, Edwards envía una carta a Emir Rodríguez Monegal en la que le comunica su decisión de no colaborar con *Mundo Nuevo*. Funda su opción en "las informaciones sobre las actividades de la CIA publicadas por el New York Times" y en el conocimiento del modo de actuar de la CIA en Chile para "controlar a los intelectuales chilenos, sin presionarlos en ningún sentido y utilizando a profesores y sociólogos perfectamente bien intencionados" pero empleando la información para el llamado Plan Camelot. Si bien Edwards deja a salvo "la buena fe", "el talento de crítico" y el prestigio de Rodríguez Monegal, no vacila en considerar el procedimiento como "el instrumento más eficaz" para la CIA. Pese a manifestar que el diálogo entre ellos no se deberá interrumpir, prefiere evitar "toda colaboración en la revista" y pedirle la devolución de "los manuscritos de los relatos míos que están en tu poder". Cartas posteriores enviadas por Edwards en respuesta a la invitación de Rodríguez Monegal para participar en un coloquio sobre novela de América Latina en la

diplomático con el gobierno de Salvador Allende? Sus dudas con respecto a esta revista, ¿anticipan la confirmación de sus vacilaciones con respecto al proyecto socialista en su país?⁷⁵ Preguntas de difíciles respuestas o, al menos, de respuestas provisionales. Lo que sí emerge es una manifiesta politización en la literatura que obtura la valoración estética e ideológica de aquellas producciones que no se mantuvieron fieles al ideario de los escritores 'comprometidos' con la Revolución Cubana.

Universidad de Yale, atestiguan la no interrupción de la relación entre ambos (Carta del 10 de febrero de 1978 enviada desde Barcelona). En *Edwards's Papers*. Otra cuestión interesante para tener en cuenta es que, casi simultáneamente y con una franca intención opositora, se publica, también desde París, la revista *Libre*. Edwards integra el Comité de Redacción y con él Julio Cortázar y Ángel Rama, entre otros. Algunos críticos consideran que ambas revistas –*Libre* y *Mundo Nuevo*– tienen una cierta filiación. Sin embargo, tanto Cortázar como Rama y Edwards se negaron a participar de *Mundo Nuevo* en función de la financiación que ésta recibiría de parte de la CIA. Los tres se preocuparon por dejar en claro su oposición y crítica a esta manera de lograr el mecenazgo. Rama lo hace desde *Marcha*, Edwards desde la correspondencia privada. Cfr. Gilman, Claudia "Intelectuales 'libres' o intelectuales 'revolucionarios?' En *Le discours culturel dans les revues latino – américaines de 1970 – 1990*. 3ème Série. Paris: Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine. Presses de la Sorbonne Nouvelle. Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1996, pp. 11 – 20.

⁷⁵ El recuerdo de sus dudas con respecto a la viabilidad del proyecto político de Salvador Allende está presente en varias de las entrevistas concedidas a distintos medios. Sus afirmaciones no siempre han sido recibidas con beneplácito; por el contrario han contribuido a justificar la reticencia por considerarlo un escritor destacado. Si se conocieran y tuvieran en cuenta sus preocupaciones por defender la libertad de expresión, quizás, otros serían los reconocimientos. En una carta del 12 de noviembre de 1981, es decir en plena dictadura, le escribe a Vargas Llosa pediéndole "un pequeño servicio. Se trata de solidarizarse con un joven escritor preso, Gregory Cohen. Fue alumno mío en un taller de escritores [...] su delito: asistió el 4 de septiembre pasado a una manifestación pacífica, destinada a conmemorar la fecha en que en Chile se elegía a los presidentes por sufragio universal. Está preso desde entonces [...] Un telegrama tuyo al ministro del Interior, o por lo menos una frase a José Miguel Barros, ocultando la sugerencia mía, podrían ayudar." En la misma carta da cuenta de sus definiciones públicas, vía publicaciones periodísticas, con respecto a lo que llama 'semi censura' exteriorizada en las demoras para que circulara un libro de Oscar Hahn, "libro de poesía erótica y amorosa, lleno de visiones de sábanas y círculos cerrados. Es tan peligroso para nuestro régimen como el Cantar de Los Cantares y otras efusiones semejantes". El artículo fue publicado en *El Mercurio*.

El análisis de lo que fue la divisoria de aguas que produjo la aparición de *Persona non grata* obliga a demarcar ciertas etapas de abordaje al mismo. Por un lado, recorrer los años setenta, detenerse en la "familia" literaria para observar el posicionamiento, no sólo literario, sino político de las figuras que ocupaban un lugar expectante en América Latina y en Europa. Por otro, es preciso considerar el nuevo mapa político generado en esos años, en Chile y en América Latina, teniendo en cuenta la aparición en este escenario de Salvador Allende y su proyecto político socialista⁷⁶. Entre aquellos años de construcción de una "familia" latinoamericana y el momento de "curiosidad y exaltación" en el que "las imágenes del viaje anterior se agolpaban en la memoria", Edwards viaja a la isla "sumergido en una inconsciencia somnolienta y dichosa"⁷⁷, sin saber que ingresará en un punto de fricción y quiebre, en cuanto a su colocación como escritor en relación con su propia obra y, en el campo privado, por la pérdida de viejos amigos y el nacimiento de nuevas amistades.

Es decir que entre aquel joven osado que buscara el reconocimiento de Neruda, Borges, Mistral y Alone, con su libro de pequeñas historias, y este hombre, ya reconocido y premiado, representante del gobierno de Salvador

⁷⁶ La asunción de Allende despertó gran expectativa en América Latina. Si bien el triunfo lo obtuvo con una mayoría relativa y el nuevo presidente anunciaba que no iba a comenzar un régimen socialista, sino que tan sólo empezaría un gobierno que daría las condiciones tanto institucionales como económicas para lograr la transición al socialismo, muchos denominaron al nuevo gobierno como "la vía chilena al socialismo" o "el experimento chileno". Sin embargo, las contradicciones internas unidas a presiones externas llevaron a una caída estrepitosa del gobierno de Allende y a la instalación de una de las dictaduras más crueles que se recuerda en la historia de Chile. Esta situación se vio fortalecida por situaciones similares en los otros países del Cono Sur.

⁷⁷ *Persona non grata* Barcelona: Seix Barral, 1982. p. 23.

Allende ante el de Fidel Castro, han pasado no sólo muchos años y sino también muchas cosas. Entre otras, que ha adquirido suficiente peso propio como para desafiar el aparato político cultural de Cuba, aunque con ello se pierdan amigos, pero también sin tener total conciencia de su significado futuro. "Las estatuas de sal"⁷⁸ es, tal vez, uno de los artículos de los últimos tiempos que más opiniones, controversias y reacciones ha desatado. Recupera el tema del juzgamiento de Pinochet pero con observaciones que especialmente confirman su posición frente al gobierno de Allende:

Los periodistas españoles suelen decir que fui diplomático de Allende, cosa que siempre traté de rectificar. Fui diplomático de carrera desde 1957 y había sido allendista en mi juventud. En las elecciones de 1970 me abstuve cuidadosamente, a conciencia con una intuición que los sucesos posteriores confirmaron, de apoyar la candidatura de Allende en ningún sentido.⁷⁹

⁷⁸"Las estatuas de sal", *El País*, Madrid, febrero de 1999 (aparecido en *Chile Vive*, Santiago, en la misma fecha). El análisis de la situación de Pinochet se desvía certeramente a otros ejes: la autoridad o no que tiene Robin Harris, asesor de Margaret Thatcher, para analizar la actuación de Salvador Allende; la reacción del juez Garzón "tan apasionado, tan lleno de saña, tan perseguidor de su presa" y las dudas de Edwards acerca de la imparcialidad que se le exige a todo juez y la reedición (¿casual?) del libro de Enrique Lafourcade sobre Salvador Allende y que desde 1973, fecha de su aparición, no había circulado. Obviamente la entidad del tema en discusión, y los que colateralmente se generan, no hacen más que reavivar las tensiones entre los bandos opositores y, en gran medida, el artículo amplifica una cuestión muy discutida no sólo en Chile sino en muchos países latinoamericanos.

⁷⁹La confirmación de estos datos la busca en la mención de un diálogo con Neruda, cuya amistad con Allende y su compromiso político es conocida, hecho que contribuye a darle espesor a sus afirmaciones: "[c]onversé sobre el asunto más de una vez con Pablo Neruda, Neruda me dijo que él, en su condición de militante comunista, no podía dejar de votar por Allende, pero me lo dijo con muy pocas ganas, con una conciencia lúcida. Y más tarde, dos semanas después de la elección, me aseguró, con igual lucidez, que lo veía 'todo negro'. Y va más allá: "Si no fui allendista en el año 70, tampoco fui pinochetista en el año 73, y también a plena conciencia". El peso de las opiniones está centrado en la reafirmación de que los atropellos cometidos por la dictadura fueron, son y serán absolutamente injustificados pero también le asigna un valor digno de ser tenido en cuenta a la manifiesta arbitrariedad que implica el juzgamiento por parte de otros gobiernos al no haber actuado del mismo modo ante circunstancias similares: "¿Van a juzgar solamente a Pinochet, en un acto de justicia selectiva, o van a proceder contra todos los culpables de atropellos a los derechos humanos que todavía sobreviven; los de Cuba, China, los del Ulster y España, los de Grecia, Brasil y Europa del Este? [...] Si la justicia es pareja, para todas las personas y todos los países, estoy enteramente de acuerdo."

Por otra parte, hay que tener en cuenta que si bien Edwards trató de evitar definiciones políticas muy fuertes, tuvo muchos gestos que fueron, por cierto, más contundentes que declaraciones colectivas, por ejemplo su relación ya mencionada con *Mundo Nuevo*. Pese a que *Persona non grata* hoy puede ser leída como una historia anunciada y conocida, no puede dejar de considerarse que, no obstante las advertencias de Neruda -comprometido políticamente y por lo tanto voz escuchada-, la decisión de publicarlo fue un acto importante y, en algunos sentidos, le iba a jugar en contra. Distanciarse del poeta fue iniciar el camino de la definición de su propia colocación. No le ha alcanzado. La izquierda no le perdona su indecisión a la hora de alinearse políticamente. La derecha lo ve deudor de los grupos izquierdistas. En "Me opongo a toda censura en Chile"⁸⁰, artículo centrado en la censura sufrida por *Persona non grata*, reivindica el valor de la libertad de elección y habla de sus próximos trabajos, al tiempo que otorga un significativo lugar a observaciones teóricas como por ejemplo, el tema de las generaciones y la relación entre escritor y política.

Como un monstruo bicéfalo, la aventura diplomática cubana, legitimada por su condición de testigo privilegiado, abre una brecha en la historia literaria de Edwards y adquiere la dimensión de una herida no suturada ni siquiera por

Las reacciones no se hicieron esperar y provinieron de un lado y de otro. El tema en cuestión es tan fuerte que ha dado lugar a una suerte de cruces constantes y otro artículo, "Dos bandos, pero en minoría", lo retoma, esta vez, con una clara presencia del discurso jurídico lo que, pese a estar firmado por el 'escritor chileno' Jorge Edwards lo ubica en su condición de abogado. Reafirma así su intención de destacar que prefiere ser reconocido como escritor antes que como abogado o diplomático, aunque también se puede inferir que tiene la certeza de que su voz de escritor tiene más resonancia que sus otras dos profesiones.

⁸⁰ En *El Diario Austral*, Osorno, 30 de marzo de 1983.

su participación abierta en foros de defensa de la libertad de expresión o por sus manifestaciones públicas en contra de los gobiernos dictatoriales.⁸¹

⁸¹ A la distancia y conocedor del peso adquirido como escritor reconocido, minimiza la gestación de *Persona non grata*: Sempre me interessaram os temas relacionados com a memória, e sempre desconfiei do chamado realismo mágico. Desde muito jovem que leio textos memorialistas e conheço bastante bem a literatura francesa – Montaigne, Rousseau. Gostei também de Stendhal, o Flaubert da correspondência, e o Victor Hugo de *Les Choses Vues*. Um gosto em contradição total com uma época de revoluções – Allende, Cuba -, com a minha amizade particular com os escritores, e as funções oficiais de diplomata. Então, pensei escrever *um deseos livros memorialísticos* e foi assim que nasceu *Persona Non Grata*. En "A magia da memória", entrevista de Luísa Mellid – Franco aparecida en *Expresso Cartaz* (Revista Virtual), 25/7/98. (Siempre me interesaron los temas relacionados con la memoria y siempre desconfié del llamado realismo mágico. Desde muy joven leo textos memorialistas y conozco bastante bien la literatura francesa -Montaigne, Rousseau. Gusté también de Stendhal, del Flaubert de la correspondencia y del Víctor Hugo de *Les Choses Vues*. Un gusto en contradicción total con una época de revoluciones - Allende, Cuba-, con mi amistad particular con los escritores y las funciones oficiales de la diplomacia. Entonces, pensé escribir uno de esos libros memorialísticos y fue así que nació *Persona Non Grata*) La traducción es mía.

4. Entre el cobre y las letras: opciones para un viejo conflicto

Yo vengo de una familia donde la literatura no era central. Era una familia de profesionales, de gente de negocios [...] cuando yo empecé a leer demasiado, cosa que alarmó bastante, mi padre me dijo: 'Mira, lee cosas serias'. Yo leía novelas y libros de poesía. '¿Qué cosas son las serias?' preguntaba yo. Y mi padre me aconsejaba: 'Lee, por ejemplo, sobre el cobre y el salitre; lee la historia de Chile o sobre asuntos jurídicos'.

Jorge Edwards

Su herencia social es fuerte. Está presente en los relatos y en las novelas que tienen como espacio central a Chile y, en particular, a Santiago, ciudad profundamente marcada por un estilo burgués que recoge sus mejores señales en la arquitectura y en los comportamientos y conformación de una clase que regirá los destinos del país. De ella es deudora la familia Edwards.

El primer Edwards llegado a Chile en 1802 se llamaba George, era médico y provenía de Inglaterra⁸². Collier y Sater dicen que si bien sus negocios no fueron demasiado prósperos, uno de sus herederos llegó a ser el hombre más

⁸² Es de destacar el modo en que Edwards se coloca ante la historia familiar: "Los Edwards son una familia antigua en Chile. El primero llegó antes de la Independencia [...] Tuvo muchos hijos, de manera que no pudo responder, como comprenderás, de los pecados políticos de la descendencia de uno de ellos" (el destacado es mío) La utilización del verbo establece una distancia curiosa: pareciera que él no es de la familia y, del mismo modo, los pecados sólo son atribuibles a uno de los herederos. Cfr. Torres Fierro, Danubio, op. cit. p. 131. Por otra parte, en una entrevista concedida a Alfredo Barnechea dice: "mi familia, y especialmente la de mi padre, era del mundo burgués chileno, y del mundo de los negocios, más que del de la política" en *Peregrinos de la lengua*. Madrid: Alfaguara, 1998, p. 115.

rico de Chile.⁸³ Agustín Edwards, hacia 1860, era uno de los capitalistas de un Chile que buscaba perfilarse como un país dinámico, progresista desde lo económico y relacionado con el mercado mundial. El modo en que el antepasado del escritor obtiene su fortuna es referido, de modo coincidente, por la mayoría de los historiadores que se ocupan de esta etapa de la vida social y económica chilena.

Emprendedor y dueño de una posición holgada, Agustín Edwards inicia sus negocios aprovisionando a los mineros de Huasco y de Copiapó. Adquiere un gran conocimiento de los trabajos de minería, no únicamente en lo referido a la explotación de las minas, sino también en los negocios con los mineros (concesión de préstamos, fundiciones, aprovisionamiento, exportación). Se transforma en un importante comerciante del cobre en Chile y en el mundo. Esto le permite emprender un negocio que lo transformaría en uno de los hombres de mayor fortuna del país: compra todo el cobre chileno, lo retiene, tanto en las fundiciones como en los puertos, ordena a sus agentes en el extranjero que retengan los envíos y logra que el precio mundial suba un 50% en escaso tiempo.⁸⁴

El nombre de los Edwards también está vinculado con la banca y con el periodismo: *El Mercurio*, diario fundado por Pedro Félix Vicuña en la ciudad de Valparaíso en el año 1827, fue adquirido por Agustín Edwards Ross en 1880. Su hijo Agustín Edwards Mc Clure fundó en 1900 *El Mercurio* de Santiago. A

⁸³ En *Historia de Chile. 1808 – 1994*. España: Cambridge University Press (Edición española), 1998, p.50.

⁸⁴ Cfr. Collier y Sater, op. cit. p. 80 y Villalobos, Sergio, *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago: Editorial Universitaria, 1987, pp. 68, 69, 70.

su muerte, se hace cargo de la empresa su único hijo, Agustín Edwards Budge a quien le sucede Agustín Edwards Eastman, su hijo mayor, quien continúa hoy dirigiendo *El Mercurio*⁸⁵. Este diario emblemático y el Banco de J. Edwards atestiguan la presencia de la familia en Chile por casi doscientos años. Más allá de que el propio Jorge Edwards afirme, cada vez que se le interroga acerca de su familia, que él es “un lejanísimo primo, quizás del grado cincuenta, del dueño de ese periódico”, sus relaciones con una de las familias más próspera chilenas no pueden ser obviadas.

Con este capital social y la incorporación de su herencia intelectual proveniente de su tío abuelo, el escritor Joaquín Edwards Bello, bisnieto de Andrés Bello, Jorge Edwards ingresa a la vida literaria. Lo hace mirando a su propia clase y en particular a las casas patriarcales. Incisivamente observa una ciudad con mansiones propias del gusto burgués heredado de los franceses, de grandes avenidas producto de la planificación urbanista de Vicuña Mackenna -epígono de Haussmann- y habitada por burgueses que viven, en muchos casos, del recuerdo de las épocas de opulencia generadas en un aprovechamiento sin límites del cobre. Al respecto resultan relevantes las consideraciones realizadas por el historiador Luis Vitale (1998:204) cuando sostiene que:

El proceso de urbanización, acelerado desde la década de 1930 por la industrialización, detonante principal de la migración campo-ciudad, fue determinante en el crecimiento exponencial de Concepción, Valparaíso y principalmente de la capital del país.

Corresponde entonces, estudiar las ciudades como un fenómeno histórico no solamente desde el punto de vista geográfico y demográfico sino de la nueva vida cotidiana que generó con el cambio de costumbres, régimen de comidas, restaurantes, uso de tiempo libre en bares, vida nocturna, bailes, música, cines, teatros,

⁸⁵ Agradezco a la periodista de *El Mercurio*, Srta. Marcela Martínez Jalilie la información suministrada.

deportes y el impacto de los nuevos medios de comunicación: la radio y la televisión y de todos aquellos componentes de la vida urbana.

Su pertenencia a una familia arraigada en la alta burguesía chilena y la clara conciencia de que él provenía del "mundo que era realmente el universo del colegio de los jesuitas"⁸⁶, conforman un campo proclive para la presencia de tensiones no sólo en la escritura sino en la vida pública del escritor. Del mismo modo en que se debe preguntar con quién o con quiénes se vincula intelectualmente Edwards, se deberá hacerlo, con las mediatizaciones necesarias, con respecto a los personajes en los que centra su atención y con aquellos que aparecen explícita o implícitamente en los textos. No sólo los relatos de corte testimonial constituyen un espacio privilegiado para leer estos vínculos sino también varias de sus novelas lo atestiguan y permiten observar cómo Edwards ha ido tejiendo sus relaciones literarias y políticas.

A la manera de los personajes de Gustave Flaubert, los de Edwards circulan por dos mundos en constante tensión: el burgués y el de la bohemia. El primero inicialmente identificado con el colegio jesuita, ese ámbito al que había que asistir

de cuello y corbata, de traje azul oscuro porque era un uniforme del colegio. Pasábamos con estos curas jesuitas muy sombríos... cuando era niño, después la cosa se aireó un poco. Pero era muy sombrío cuando era niño: mucha misa porque era obligatorio ir a misa el viernes, el sábado y el domingo en el Colegio y retiros espirituales y toda esa cosa.⁸⁷

Todo ese panorama conforma el anillo constitutivo del mundo de las viejas casonas, de la prosapia, de los vínculos con las familias patricias, del

⁸⁶ Vila, María del Pilar, op.cit.

⁸⁷ Vila, María del Pilar, op.cit.

peso del apellido que, a cada paso por las calles de Santiago, le recuerdan quién es y cuál es el papel que debe jugar en esa sociedad.

En su obra la ciudad ha perdido el esplendor que otrora la caracterizara; ha quedado en el recuerdo la espectacularidad, la novedad y la distinción que la posesión de dinero y la alcurnia permitían exhibir. El lector se enfrentará, por ejemplo, con un marqués olvidado y, al tiempo, huidizo del mundo exterior, encerrado en sus fantasías y en sus temores. La ciudad es observada a través de otra lente, cargada de contradicciones: es decadente, sórdida pero también pródiga para ser descripta, alberga sitios insospechados hasta el momento pero abre un espacio para la bohemia deseada.

A través de los relatos y novelas conocerá bares oscuros, habitaciones húmedas, casas en las que el orden aparente encierra un desorden y provoca rupturas en las normas y en las convenciones sociales⁸⁸. Las descripciones de estos lugares adquieren fuertes vínculos con la atmósfera 'moral' que se intenta registrar y si bien es un tiempo de movilidad social, no hay un detenimiento en las clases marginales o emergentes sino que, por el contrario, la focalización está en la aristocracia decadente.

En ese ámbito, la familia ocupa un lugar preponderante aunque no con la perspectiva monolítica o de la 'gran familia' que había registrado la narrativa del XIX y la de principios del XX. Una de las novelas chilenas más destacadas

⁸⁸ Luis Vitale señala que en la etapa de urbanización aparecen muchísimos bares y restaurantes. Con respecto a los primeros destaca "El Miraflores, el primer café 'a la europea', abierto en 1939 [que] fue punto de encuentro de Neruda, Acario Coitapos, Gonzalo Bulnes y otros. Después vino el Bosco [...] En la década del 50 surgieron los cafés al paso, como el Do Brasil, Haití y Jamaica". En el caso del *Bosco* está presente en los recuerdos de Edwards y en su obra. Op.cit. pág. 207.

que describe minuciosamente el ámbito privado y de la intimidad familiar es *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco. El autor dirige su mirada a una clase preocupada por mantener su posición pero asediada por los cambios, representados en las transformaciones urbanas:

en la muy leal y pacífica ciudad de Santiago, un tanto sacudida de su apatía colonial en la noche clásica de regocijo de las viejas ciudades españolas. Corrían los coches haciendo saltar las piedras. Los tranvías, completamente llenos, con gente de pie sobre las plataformas, parecían anillos luminosos de colosal serpiente asomada a la calle del Estado.⁸⁹

Se detiene, también, en los modos de vida y los principios que sustentaba la casa familiar, la Casa Grande, y en las formas de explotación y conservación de la riqueza y el poder social y político heredados de las transformaciones en procura, al mismo tiempo, de atender a los presupuestos e imposiciones del progreso del fin de siglo. En *Casa grande* la familia pierde el rumbo a partir de la muerte del padre, y a los casamientos errados seguirá el desastre económico unido a un descontrol moral que culminará con el asesinato.

La familia de la Casa Grande en la obra de Edwards muestra las consecuencias de la ausencia de figuras paternas fuertes; sólo encontramos padres desdibujados o apartados de la imagen tradicional, ocupando su lugar las tías y los tíos, los abuelos y los primos. Los modelos caen, la gran familia es cuestionada y las relaciones se tensan al punto de desplazarse entre ambigüedades que exteriorizan las apariencias entre las que se debate el hombre. Sin embargo, se pone en escena no sólo la decrepitud de la familia sino de la alta burguesía chilena, entendido sobre todo como pérdida de poder

⁸⁹ Orrego Luco, Luis, *Casa grande*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993, p. 11.

que las alianzas en el interior de la clase habían hecho posible desde el gobierno de Diego Portales⁹⁰.

De modo casi constante, Edwards deja al descubierto la forma en que se producen las fracturas desarticuladoras del supuesto orden armónico, como una forma de señalar su inconformismo, no únicamente sobre los comportamientos individuales sino también, y quizás de modo más fuerte, sobre las redes entre familias. El mundo de la infancia y el de la adolescencia le proporcionan una zona de indefiniciones estéticamente rica al momento de contar veladas historias.

En "El orden de las familias", el autor recurre a ambigüedades para relatar aspectos escurridizos de la realidad en un juego permanente de enmascaramiento y revelación; los procedimientos empleados para ocultar y disimular están plenos de interrupciones, de discontinuidades que muestran los inquietantes comportamientos de la familia y generan incertidumbre en el lector: "Retrocedías y yo trataba de alcanzarte en la oscuridad, conmovido. Al fin me toleraste un beso en los dedos de la mano izquierda. 'Por qué no pololeas con él', me dijo Verónica; '¡qué importa! Le pedimos permiso al Papa" (p.148)

El ámbito familiar potencia, de modo casi alegórico, la referencia a lo cotidiano; la casa es el espacio de las relaciones prohibidas, de las prácticas que

⁹⁰ A fines del siglo XIX y principios del XX la institución matrimonial cumplía un papel relevante pues posibilitaba el mantenimiento de lazos entre las familias prominentes y consolidaba la oligarquía. Las familias se relacionaban a través de matrimonios muchas veces convenidos y los afectos perdían relevancia al privilegiarse este tipo de relaciones sostenidas por intereses de clase (creación de nuevos vínculos con otras familias o fortalecimiento de posiciones sociales), económicas o políticas. Estas alianzas contribuyeron a mantener la imagen pública de una sólida clase destinada a mantener los principios de la nacionalidad. Cfr. Vicuña, Manuel. *La belle époque chilena*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

están en contra de la convención y por ello alteran lo cotidiano, trasgreden lo habitual. Así se desplazan algunas fantasías que aparecerán, de modo más explícito en el cuento "El último día"⁹¹, perteneciente al grupo de relatos publicado con el título *Gente de la ciudad*. Los dos cuentos -"El orden de las familias" y "El último día"- refieren una situación familiar quebrada donde las relaciones están disfrazadas o encubiertas por un matiz que presupone vínculos sólidos entre algunos de sus miembros, pero que a su vez ponen de manifiesto la pugna existente entre ellos, el modo diferente de ejercer el poder y los permanentes equívocos vividos por los personajes. Aparentar es casi sinónimo de encubrir.

Así en "El último día", Federico sólo "recuerda vagamente el boliche denso de humo, la confusión, la ira irracional que se descargó de improperios amargos contra sus amigos, contra las mujeres, contra el país entero. Un estallido que lo sorprendió a él mismo, habituado por tradición de familia, a reprimir" (p. 162). Todo el relato circula por zonas caracterizadas por la indefinición. La realidad no puede ser aprehendida, pareciera por el contrario esquivar a los hombres; la memoria se confunde con el presente y los hechos suceden en espacios marginales de un Santiago casi provinciano.

Se representa la frustración social, individual y sexual de una clase. El peso de la tradición condena a los hombres y mujeres de una ciudad que comienza a modernizarse y los obliga a disimular sus pasiones y deseos. Isabel, protagonista de "Después de la procesión",⁹² esconde sus sentimientos

⁹¹ También en *Temas y Variaciones*, 1969, op. cit.

⁹² En *Las máscaras*, op. cit., pp. 7 – 25.

y reserva los momentos más íntimos para la evocación, de modo que al la memoria de lo ya vivido, anula la posibilidad de transformación. El cuento habla del reencuentro de Isabel con Sebastián, su primo, y del recuerdo de un lejano beso de despedida, ahora evocado con culpa.

La historia permite encontrarse con la tradicional gran familia de primos cercanos y lejanos, con las no menos tradicionales prácticas religiosas como la procesión y con la Casa Grande donde sus miembros pueden desplazarse sin que en ningún momento se unan o entablen relación. Las figuras paternas están ausentes y los mayores son, una vez más, viejos. La decadencia hace de los viejos incapacitados o al borde de la muerte, las figuras señeras de la decrepitud.

Vagamente se alude a una relación entre Isabel y Sebastián, sentida por la primera como pecaminosa y olvidada por el segundo:

Muchas veces había querido hablarle durante el año, y siempre le pasaba lo mismo. Una vez puso el cuaderno de composición a la vista de ella, en una página llena de eses; quería que la gorda le preguntara qué significaban, pero era demasiado poco ocurrente, la gorda. Escribió entonces una S grande, en seguida una E; cuando iba a poner la B la volvió a dominar la sensación de estar paralizada, de secreto incommunicable. Trataba de violar el secreto y la inmediata parálisis sobrevinía.⁹³

El peso del control familiar genera una zona de privacidad vivida como secreta y cualquier sentimiento diferente, sobre todo el afecto y el amor como prohibido:

"¿No te acuerdas de tu primo?" "Apenas me acordaba". [...] Después, con la cabeza debajo de las sábanas, en ese refugio abrigado y secreto, pronunciaba el nombre. El rostro acudía puntualmente a la invocación. Le conversaba con ternura y lo despedía con un beso en la boca. Al final del verano un beso no bastaba, había que besarlo otra vez, abrazarlo; la sombra instalada en el refugio oscuro, la acariciaba. (p.9)

⁹³ En *Las máscaras*, op. cit. pp. 11 – 12.

Identificadas con lo prohibido, las relaciones adquieren una manifiesta fragilidad. Los protagonistas no se permiten exhibirlas, se las oculta cancelando por lo tanto todo diálogo. Esta alteración del código comunicacional vincula a estos acontecimientos vividos por personajes en su mayoría jóvenes, con la decadencia de la familia santiaguina, lo que representa, en gran medida, la metaforización de las zonas más oscuras de la conciencia humana y de un universo crepuscular que cercena la posibilidad de decirlo, de expresarlo, dando paso a la simulación, al simulacro constante.

Otro de los aspectos centrales será el de representar el espacio social en el que se resuelven las historias. Subvertir el orden social y familiar es un modo de representar a una sociedad decadente y una forma de hacerlo es relatando historias en la que el eje es lo prohibido.

“Los domingos en el hospicio”⁹⁴ destaca el peso de lo vedado en una sociedad que ha construido un discurso acerca de la familia y los lazos entre sus miembros como una unidad indisoluble. Reafirma la idea de entrar en un mundo prohibido, mundo condensado en un espacio apartado de la casa en el que la representación teatral replica la hipocresía en la que viven los sujetos. La habitación desocupada, alejada de la Casa Grande es el sitio elegido para atreverse a actuar de modo desprejuiciado y trasgresor y donde es posible exhibir comportamientos que cuestionaría el férreo control social y parodiar prácticas como el matrimonio.

Iniciación sexual y juegos eróticos conforman el entramado de este relato en el que pecado y secreto van de la mano para proyectarse en la culpa

sufrida por los niños ahora adultos. En "Rosaura"⁹⁵ la atmósfera opresiva, controladora y asfixiante de la casa familiar invade cada uno de los actos del protagonista. La sirvienta, sometida al ritual de iniciación, en este caso de las primeras caricias ("Hice presión sobre el antebrazo, cerré los ojos y la besé con torpeza en el cuello") expresa el endeble goce al dominar durante breves instantes la situación. La situación está descripta con someras referencias. La hipocresía, la perversidad y el erotismo reprimido de los protagonistas ("Creí notar en ella un dejo de hipocresía. Pero su aparente sumisión consiguió apaciguar a mi tía Gertrudis, que lanzó un imperceptible suspiro.") hallan eco simbólico en la decadente y penumbrosa casa cerrada:

Al salir del comedor, el vestíbulo me recibió con una fisonomía extraña e inhóspita. La luz de la claraboya tenía una cruda lividez y los muebles, en la penumbra de las salas, se había reagrupado en formaciones hostiles. Cuando divisé el escritorio, a través de la puerta entornada, entendí que las lecturas en el sofá de cuero, a la sombra del retrato de don Edmundo, pertenecían a un pasado remoto. El golpe de la puerta de calle alejó esa atmósfera de encierro. (p.83)

Ella encierra el pasado, protege la tradición y alberga formas de vida en la que no tienen cabida sujetos como Rosaura, en quien recae el castigo. Ninguna preocupación del autor con respecto a quienes no pertenecen a la aristocracia advertimos en el cuento. El lugar reservado a Rosaura ("Divisaba, al fondo, lo que debía ser la pieza de Rosaura: un cuarto angosto, oscuro, resumen de toda una existencia sórdida") expresa el mantenimiento de la distancia y la ausencia de afecto se confirma en el encuentro final, cuando

⁹⁴ En *Las máscaras*, op. Cit. pp. 91 – 98.

⁹⁵ Publicado en *Gente de la ciudad y Temas y variaciones*. Las citas están tomadas del libro mencionado en último término, pp. 79-87.

ambos protagonistas muestran su propia decadencia -Rosaura, rodeada de ollas y platos sucios, el protagonista, alcoholizado.

La sirvienta posibilita la iniciación sexual del niño de la casa en "El pie de Irene"⁹⁶. El vínculo que se teje entre ambos, nacido del acto de contar, se rompe a partir de un hecho casi nimio como es la rotura del avión. En este relato el clima de aristocracia decadente es más manifiesto que en los anteriores, lo mismo que el registro autobiográfico incluido en la viñeta introductoria: "En cuanto al narrador de la historia, quedará en la mitad del camino de la adolescencia [...] Anunciar que se transformará en un profesional mediocre, calvo, barrigón, moderadamente alcohólico, sería arbitrario e inexacto, además de injusto."

De modo más explícito están presentes ciertos rasgos de perversión focalizados en los comportamientos del niño y de Irene pero, sobre todo, hay un profundo desamor y una ausencia de ternura que adquieren una dimensión equivalente a las reglas que atrapan a los protagonistas en las redes de la sumisión.

Hay, además, una familia perversamente ausente de la vida cotidiana, adherida a clichés de una distinción de clase sin percibir los cambios en y fuera de su casa. Estos tres cuentos tienen un sentido iniciático, lo mismo que aquellos juveniles de *El patio* donde se contaban historias de jóvenes o de niños que descubrían el poder del alcohol ("Una nueva experiencia") o la frustración ante una promesa equívoca ("El regalo"). La brevedad de los

⁹⁶ En *Fantasmas de carne y hueso*. Colombia: Editorial Sudamericana, 1992, pp. 37 – 64. En lo sucesivo se cita por esta edición.

relatos está direccionada a imprimirles resoluciones por momentos paradójales, y hasta absurdas y por ello siempre inquietantes. Escribir lo cotidiano aunque se invada zonas prohibidas; esto es para Edwards la literatura, cuando señala que su ingreso en el mundo de la escritura está teñido -desde el campo familiar- de un cierto matiz prohibido.

Si bien hay una mirada crítica, ésta es reductora del tejido social, por cuanto queda circunscripta a relaciones entre patronos y sirvientes o burocracia, tema que por otra parte es tradicional en la narrativa chilena. En gran medida, los conflictos están dirigidos por problemáticas individuales nacidas en el interior de la familia.

La narrativa breve es una muestra significativa de este recorte de la sociedad, aspecto que también se observa en la obra de otros escritores de su tiempo. José Donoso, por ejemplo, hasta en los últimos relatos, concentra su atención en personajes que hacen de la vida privada el eje de los conflictos en tanto que Claudio Giaconi, desde los lejanos cuentos juveniles agrupados en *La difícil juventud*, recortaba escenas de un tiempo casi detenido y por momentos atravesado por la morosidad. La mirada dirigida a la sociedad se localiza en el mundo privado, las actividades sociales y en furtivos detalles de hábitos o prácticas semiocultas en un intento por aprehender imágenes relacionadas con la experiencia. Las expresiones ambiguas que la calle, la gente y las casas vetustas ofrecen se intensifican creando nuevas formas nacidas de peculiares encierros a veces, otras de la participación de los cambios ofrecidos por una nueva ciudad. En ocasiones los escritores miran por debajo, recorren costados, se internan en caminos sinuosos y en esa traza construyen un mun-

do ficcional distanciado de los relatos de autoridad. No siempre esa lejanía es manifiesta; por momentos sólo alcanza el nivel de fragmentos sueltos, como en los primeros relatos de Edwards, en tanto que en los últimos se acentúa el propósito por develar aquellas zonas que antes sólo se sugerían mediante sutilezas o débiles señales.

5. El periodismo y la diplomacia

¿Cómo escribir ficción a la manera de la no ficción, de la literatura testimonial, de las memorias, de las crónicas? Porque siempre me ha gustado y me he sentido invenciblemente inclinado a pasar de un género al otro, a invadir terrenos, a jugar en los límites.

Jorge Edwards

El periodismo, que es una forma pasible de literatura, pudo y puede reflejar las contradicciones que dan prueba de la vida en movimiento.

Eduardo Galeano

Casi como continuando con una tradición, Edwards incursiona en los dos lugares frecuentados por muchos escritores latinoamericanos: el periodismo y la diplomacia. El primero le proporciona una zona de trabajo fecunda y le permite un reconocimiento social casi inmediato. Esto significa, desde su perspectiva, que es una manera de eludir un juicio con respecto a sus textos ficcionales, tanto por parte de los lectores como de sus pares y, en

particular, de la crítica. Adjudica al lector chileno precariedad en cuanto a la valoración que hace de sus novelas y, además, el desconocimiento de su obra por parte de los chilenos le provoca cierta decepción:

El lector chileno, que no es capaz de elogiar sin añadir su dosis de pesadez o de ponzoña, como para quedar en paz con su conciencia inquisidora, suele decirme: "Tus crónicas me gustan más que tus obras de ficción, las que en verdad, para serte franco, no me gustan nada". Es el sistema del elogio compensado y debidamente neutralizado. ¡No se vaya a creer el que lo recibe!"⁹⁷

Su participación en el mundo del periodismo se evidencia en la frecuente publicación de artículos de temática variada. Diarios chilenos como *El Mercurio* de Santiago y de Valparaíso, *La Segunda* o *La Tercera* o argentinos, como *Clarín* (Bs. As.), *La voz del Interior* (Córdoba), *Río Negro* (Gral. Roca – Río Negro), españoles como *La Vanguardia* y *El País* y revistas como *Hoy*, *Mensaje* (de marcada tendencia católica) o *Paula* (que se ocupa de temas generales y que suele incluir anticipos de novelas o relatos breves) acogen en sus páginas las crónicas y comentarios de Edwards. Sin embargo, elegir en qué diario se podía escribir no fue siempre fácil; una vez más su amigo Vargas Llosa es depositario de sus dudas al respecto y el 19 de febrero de 1975, y justificando su decisión, dice: "Me cuentan que *El Sol* de México, donde empezaré a colaborar por unos cochinos dólares, es bastante reaccionario. ¿Qué hacer? Y si los editores de izquierda te estafan, los diarios de izquierda no te pagan y, además te censuran, ¿qué hacer?"⁹⁸

Estas dudas referidas a la elección de lugares para publicar se cruzan con sus propias ideas literarias y también hablan de las dificultades de los

⁹⁷ En *El whisky de los poetas*, op.cit. p.9.

⁹⁸ Jorge Edwards' Papers.

escritores, no sólo para ser reconocidos como tales, sino de los problemas económicos que a menudo los acucian⁹⁹. Hablan del problema de mercado y circulación, tema crucial para los intelectuales porque se cruza con lo que Bourdieu denomina las 'dos lógicas económicas' es decir, el modo de articulación entre el mercado y la demanda y la producción literaria o artística orientada a la acumulación de capital simbólico.¹⁰⁰

Los diarios y algunas revistas serán, además, el lugar escogido para dar sus opiniones con respecto a los escritores chilenos de la nueva generación que le interesan¹⁰¹. De Gonzalo Contreras (1958), autor de *La ciudad anterior*, novela que recibió en 1992 el Premio Municipal de Santiago, destaca su talento aunque aclara que "hay que esperar"; de Jaime Collyer (1955) cuya novela más destacada es *Cien pájaros volando*, valora su talento y voluntad; de Carlos Cerda (1942), narrador, ensayista, autor teatral, dice que "puede hacer cosas" y considera dotada a Andrea Maturana mientras considera a Arturo Fontaine (1952) un escritor inteligente que "puede dar alguna sorpresa". Entiende que Alberto Fuguet (1964) es "un escritor de éxito. Pienso que tiene don narrativo pero hace populismo callejero fácil". Finaliza el comentario destacando que el escritor que más le interesa es Antonio Gil (1954), autor de *Hijo de mí*.

⁹⁹ El tema del dinero y los trámites que debían realizar para cobrar conferencias o cursos son datos que se pueden encontrar en su correspondencia. Allí se observa que estos problemas no sólo los padecía Edwards sino la mayoría de sus amigos y colegas.

¹⁰⁰ *Las reglas del arte*, op. cit. pp. 213-214.

¹⁰¹ En *El Mercurio*, Sección Cultura, Valparaíso, 11/4/98.

En esta síntesis efectúa un apretado recorrido para referirse a la producción de los nuevos escritores chilenos y para hacerlo elige un lugar no 'académico'. Sus juicios, escuetos y contundentes, responden a la mirada del autor consagrado que encontró en este tipo de publicaciones un ámbito que lo transforma en voz autorizada para un público heterogéneo y amplio. Sus participaciones como crítico o cronista en las revistas especializadas son, en cambio, exiguas, particularmente en los últimos años, de modo que los juicios emitidos sobre los escritores no permiten reconocer cuál es su idea de la literatura o qué es lo que tiene en cuenta para sostener sus valoraciones. La vaguedad de sus afirmaciones y el sitio elegido para decirlo son señales del deliberado cuidado que pone al dar su opinión, no sólo de los chilenos más jóvenes, sino también de los consagrados. Elude juzgar a los latinoamericanos, excepto expresar su admiración por Borges, Bioy Casares o Vargas Llosa. En cambio, guarda prudente distancia al referirse a José Donoso, con quien, sin dudas, disputa un lugar.

Sus opiniones políticas aparecen amplificadas -claro que después de *Persona non grata*-, particularmente cuando critica la política cultural y editorial nacional y los acontecimientos políticos de Chile de los últimos años. No vacila en sostener que su país aún no ha salido de un cierto ostracismo cultural, dada la dificultad de publicar y la resistencia del público a aceptar a los escritores chilenos. Denuncia la incapacidad de Chile para aproximarse al resto de mundo y abandonar su característico y exacerbado el nacionalismo. Desde el lugar ahora conseguido, sostiene que:

hay razones de fondo, históricas, sociales, morales, que nos traban, que nos enredan, que nos impiden volver a convertirnos en un país serio, en una democracia orientadora. Más allá de las apariencias, el conflicto, la división social intolerante, rabiosa, que nos llevó a un estado de guerra interna, en alguna medida subsiste. O lo que es quizás peor, ha revivido. La palabra reconciliación es la más escuchada y la menos practicada en el Chile de ahora.¹⁰²

Revistas especializadas como *Amaru* de Perú ("El gusano de la conciencia", junio de 1970, comentario crítico referido a *Conversación en la catedral* de Vargas Llosa), *Araucaria de Chile*, *Casa de las Américas* ("Rosaura" en el N° 25, julio/agosto, 1964 y "Noticias de Europa", N° 43, julio/agosto, 1967) habían dado un espacio para la aparición de sus cuentos y en menor medida para sus comentarios críticos. *Cuadernos Hispanoamericanos* ("Los años de la difícil juventud, mayo de 1998, sobre *La difícil juventud* de Claudio Giacconi") lo cuenta luego entre sus asiduos colaboradores.

A partir de la detención de Pinochet en Londres, se instaló en la sociedad latinoamericana una discusión acerca de la legalidad o no de la acción por parte de los ingleses y del reclamo de España para juzgarlo por crímenes de ciudadanos españoles cometidos en territorio chileno. La bibliografía al respecto es abundante, las razones de un lado y de otro también lo son. Edwards participó de muchos de estos debates y dejó en claro su posición: reclamó para Chile el derecho de juzgar a sus ciudadanos y reivindicó la territorialidad de los delitos. Sostiene que "sin memoria no hay país, no hay conciencia, pero sin olvido no hay posibilidad de una sociedad

¹⁰² "Chile, Polonia, ninguna parte" en *Chile en la mira. Propositiones y conjuros para sobrellevar el fin de siglo*. Chile: Planeta, 1999. Edición de Carlos Orellana, p.16. Orellana define a la escritura de Edwards como 'clásica' y destaca que su análisis está situado en un "amplio contexto histórico [que] escudriña el presente sometiéndolo a las pruebas de los hechos del pasado."

civil reconciliada". Son fácilmente imaginables las reacciones, las que también se distribuyen entre apoyos y ataques. Lo cierto es que a partir de esta situación de neto corte político, Edwards ocupa un lugar destacado en los medios de comunicación tradicionales y en el espacio virtual.

La fascinación por el mundo de la telemática no está ausente en este escritor: el 26 de abril de 2000 los usuarios de Internet conversaron con él a través de las pantallas de sus computadoras. Al día siguiente, Edwards tuvo un encuentro virtual con Mario Vargas Llosa y se anunció uno con Guillermo Cabrera Infante que no pudo concretarse. La conjunción de estos nombres habla de las alianzas que sigue tejiendo. A la amistad nacida desde los años setenta con Vargas Llosa se une una creciente aproximación a Cabrera Infante, dos nombres polémicos en el ámbito literario y político de nuestro continente. Los suficientemente conocidos desplazamientos ideológicos que ambos protagonizaron eximen de comentarios. Sin embargo, no puedo dejar de preguntarme cuáles son las razones para que Edwards comparta espacios públicos con ellos y si su relación va más allá de reconocimientos literarios o, en cambio, existen aproximaciones ideológicas. Todavía persiste la resistencia a ser aceptado por los escritores pertenecientes al 'boom' debido a su postura frente a Cuba pero, ahora, suma sus definiciones frente al tema Pinochet. Rodea, entonces, a Edwards una problemática filiación literaria. Asumiendo la actitud de paria en su tierra, el mundo latinoamericano mira con desconfianza sus amistades literarias y, como resultado de ello, ve de modo sesgado su producción. Dos días antes del encuentro virtual había recibido el Premio Cervantes de manos del Rey Juan Carlos de España. Emblemática conjunción

de un siglo que recién se acaba y en el que Jorge Edwards se inscribe como el heredero de una tradición escrituraria nacida entre las frondas del Parque Forestal y al abrigo del Café Bosco.

En el otro extremo de su vida pública e íntimamente unida a su trayectoria de escritor, se encuentra, como ya dije, el mundo de la diplomacia. Es, prácticamente, un mandato de clase, pero también un lugar que posibilita el trabajo literario; el paso de los escritores por las embajadas o consulados constituye parte de una larga tradición en la literatura latinoamericana:

Se me había metido entre ceja y ceja, y tenía que conseguirlo. Había llegado a creer que no había otro modo para un joven chileno en aquellos años, de acceder a la literatura. Neruda podía decir lo que quisiera, pero su propia biografía, su posesión de un consulado en el Extremo Oriente mientras escribía su mejor obra, lo desmentía. Huidobro había vivido en Europa gracias a las rentas de su familia. Gabriela Mistral era cónsul vitalicio en virtud de una ley de la época del Frente Popular... Y había tantos otros casos, en Chile y en toda la América española y portuguesa.¹⁰³

La tarea diplomática lo lleva a centros donde se vincula con intelectuales latinoamericanos que, a causa del exilio o por razones laborales, viven fuera de sus países de origen. Es, también, volver al espacio natural asignado por el orden social. Así, 1962 lo encuentra en París y allí se gestan lazos con Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, con quienes se ve con frecuencia y comparte ideales: "éramos todos nacionalistas latinoamericanos, antiimperialistas proclives a Cuba, desconfiábamos de la cosa soviética, no nos gustaba el realismo socialista y no estábamos dispuestos a transar la libertad en el arte¹⁰⁴", dice en 1990. Esta afirmación, en realidad, debe ser tomada en cuenta a partir del momento en que lo expresa: la

¹⁰³ En *Adiós, poeta...*, p. 80, op. cit.

¹⁰⁴ "Sí, soy un escritor comprometido", nota citada, p. 12.

distancia y su afirmación como escritor le posibilitan generar nexos entre literatura y política cuando, de hecho, esta relación no había sido considerada relevante en sus primeros trabajos, lo que señala que en de la primera etapa de su obra, no le asignaba un valor legitimador a la práctica política. Cautelosamente transita un terreno que le proporciona una efímera integración.

Al mismo tiempo su ingreso en el servicio diplomático estrecha su amistad con Pablo Neruda. Es él quien le ofrece un sitio de 'resguardo' en la embajada chilena de París después del episodio cubano, pese a haberle advertido, según dice en *Adiós, poeta...*, de lo inadecuado de su nombramiento como ministro plenipotenciario y encargado de negocios o, lo que es más significativo desde el punto de vista político, encargado de la reapertura de la embajada chilena después de siete años: "estuve con Neruda antes de partir a Lima y a La Habana y me dijo con todas sus letras que ese viaje mío le parecía un disparate".¹⁰⁵

Pinochet señala el abandono definitivo del cargo y a la condición de exiliado.¹⁰⁶ El 17 de septiembre de 1974 le envía una carta a su padre en la

¹⁰⁵ *Adiós, poeta...* op. cit. p. 222.

¹⁰⁶ Carlos Barral en *Memorias* (op. cit.) recuerda el impacto que produjo en tierra española el golpe del 11 de septiembre: "Jorge Edwards, embajador en París, estaba de vacaciones en Calafell y era una mañana desapacible. Caminaba nerviosamente por la playa, con las manos cruzadas a la espalda, como suele, haciéndome galopar a su lado, cuando aparecieron Donoso y Pilar, que efectivamente debían vivir en Sitges. José Donoso fue siempre apolítico y nunca allendista, creo yo, sino más bien lo contrario. Pero estaba mucho más derrotado que Edwards, que ya no volvería a cruzar la frontera hacia París en su coche de matrícula diplomática.[...] Edwards era conciente, en cambio, de que aquello era el principio de un largo franquismo a la americana." p. 667. Este momento señala un apartamiento de su patria al tiempo que es el del fortalecimiento de sus relaciones con España y con otros escritores exiliados.

que anuncia su decisión de no regresar a la diplomacia. Pese a que afirma no tener interés por la diplomacia, la argumentación sobre su decisión está centrada en interesantes propuestas vinculadas con su trabajo como escritor¹⁰⁷. Menciona nuevas ediciones de sus libros en Italia, Portugal e Inglaterra y contactos con una editorial en formación (Euros) relacionada con el diario *La Vanguardia*. Estos nuevos proyectos hacen que sus "perspectivas actuales de volver a Chile son pocas" ¹⁰⁸.

Escritura y diplomacia, una combinación interesante para hurgar en los intersticios de un mundo al que no siempre se accede, pero también lugar riesgoso ya que las aproximaciones a un lado u otro de la política serán una carga de la cual no siempre es posible desprenderse. Es un espacio complejo, generador, a veces, de marginación y condena tanto de los sectores relacionados con la izquierda como de los más reaccionarios.

¹⁰⁷ Sin embargo, su pasaje por la diplomacia le imprime una marca que lleva, por ejemplo, a que la *Enciclopedia Británica* lo considere "chilean writer, literary critic, and diplomat who gained notoriety with the publication of *Persona non grata* (1973), a memoir of his experiences as the Chilean ambassador to Cuba in the early 1970s". La revista virtual *New California media On Line, Arts & Culture* refiriéndose a la obtención del Premio Cervantes, lo da a conocer en los siguientes términos: "Edwards is best know for his 1975 anti-communist work, "Persona Non Grata" a bitter novel that narrate his 100 days in Cuba, which earned him excommunication by Latin American communists." La notoriedad está centrada en la publicación de *Persona...*, texto que es resultado de su experiencia como embajador.

¹⁰⁸ En Jorge Edwards' Papers.

6. Una mirada desencantada: las crónicas

¿Cómo se caracteriza, en el mundo contemporáneo una territorialidad desarraigada? ¿Cómo comprenderla cuando se amplía más allá de las fronteras físicas, abarcando a los individuos, las naciones y las culturas?

Renato Ortiz

Como punto de encuentro entre la literatura y el periodismo, las crónicas ocupan un lugar significativo dentro de la producción de Edwards. Dos libros las reúnen: *Desde la cola del dragón. Chile y España: 1973 - 1977* y *El whisky de los poetas* comenzado, como dice su autor, en el año de 1968 al poco tiempo de visitar Cuba y Praga. El primero no ha sido reeditado desde su publicación en 1977, pese a haber obtenido ese año el Premio de Ensayo Mundo. No obstante estar considerado un libro de 'ensayo', los trabajos que integran este volumen pertenecen al género de la crónica al albergar temas políticos y literarios orientados hacia la teoría. Son discursos que no vacilan en provocar a los lectores al reclamar la revisión de algunos temas (por ejemplo la relación de los escritores con asociaciones o cenáculos literarios).

Las notas adquieren una complejidad que hablan del peso asignado por Edwards al periodismo y la política. Acompaña a *Desde la cola del dragón* y *El whisky de los poetas* la producción periodística -abundante por cierto-, que le permite tener una clara presencia en esa especie de *laboratorio de ensayo* que son los diarios y las revistas no especializadas. La heterogeneidad de aspectos abordados revela la posibilidad de encontrar en las crónicas un

espacio discursivo donde se unan la literatura, la crítica, la política y el comentario de hechos cotidianos. "De la SECH a la SOCH"¹⁰⁹, por ejemplo, en tono irónico alude a su particular modo de considerar a los escritores nucleados casi corporativamente. Si bien asume una mirada crítica y sarcástica, no deja de recurrir a la voz autorizada de Edwards Bello para dar mayor entidad a sus opiniones:

La única sociedad a que pertenezco es la SECH, Sociedad de Escritores de Chile. Después de algunos años de experiencia, he adquirido la práctica de evitar sus reuniones del modo más sistemático posible. Los escritores asociados secretan venenos peligrosos. Ocurre aquí y en todas partes. El chisme literario es el tema central de la conversación. Y yo creo que los escritores no deben alimentarse exclusivamente de libros y, mucho menos, de la compañía de otros escritores. Edwards Bello aludía a esto, en forma muy criolla, al decir que las vacas no deben alimentarse con leche para producirla.

Como se puede observar, plantea un distanciamiento de los grupos que tienden a tejer tramas identitarias, tal vez en un intento por justificar su ausencia de algunos grupos. La SOCH, sigla que significa Sociedad Ornitológica Chilena, le permite relacionarse con una zona descrita con fuerte contenido paródico: la clasificación de especies animales y la conformación de grupos es una forma de aludir a las múltiples divisiones de los literarios. La crítica es contundente y el remate final así lo atestigua: "en cuanto a los narradores, hay que esperar que pase la ola de los discursos y de los encuentros y dejarlos, por fin, que escriban".

Por otra parte, en "La mediocridad en la política"¹¹⁰ utiliza como modo de argumentación la relación entre la política europea -en particular la española- y la chilena, basada en la crítica a la Unidad Popular:

¹⁰⁹ En *El whisky de los poetas*, op. cit. p. 26.

¹¹⁰ *El whisky de los poetas*, op. cit. p. 29 – 31.

En mi país, Chile, durante la experiencia de la Unidad Popular, experiencia mirada con tan universales simpatías por los intelectuales de todas las latitudes, lo que faltaba precisamente era el consenso mínimo que hubiera podido evitar la crisis del sistema. Se quiso realizar una experiencia revolucionaria desde una minoría de votos y sin haber buscado un acuerdo con una de las fuerzas políticas decisivas del país, la democracia cristiana. En esta forma, el Gobierno de Allende [...] terminó arrastrado por fuerzas centrifugas, de manera que los gestos y los símbolos, junto con el invadir las calles y la prensa, empezaron a transformarse rápidamente en realidades conflictivas.

Destaca las frecuentes contradicciones de los intelectuales y, al igual que en la crónica anterior, deja en claro su no pertenencia a esos sectores, deslizando el distanciamiento con "sus amigos intelectuales" por considerar que "[c]uando veo que se lamentan de la mediocridad del consenso, de las servidumbres inevitables de la joven democracia española, me asaltan dudas". Su mirada salta hacia el lugar del hombre observador de la vida moderna y cotidiana para decir desde allí una verdad propia, casi privada y para ello abandona el lugar de la tercera persona del cronista.

Edwards se construye como un cronista que elige los temas al azar, como observador, a veces espectador y otras protagonista, y así justifica la variedad de asuntos abordados y se siente liberado de ser visto como un 'especialista' de los tópicos analizados. Desde ese lugar, sin embargo, efectúa consideraciones acerca de sus pares. "Impresiones, conjeturas, especulaciones"¹¹¹, título atravesado por la indefinición y la intuición más que por una remisión al análisis crítico, está focalizado en *Vaca sagrada*, de Diamela Eltit, sin dejar de reflexionar con respecto a cuestiones políticas, vinculadas directamente con el quehacer intelectual:

Una literatura no atraviesa con impunidad, sin heridos, muertos y desaparecidos, por un largo período de crisis política. Toda crisis política implica censura,

¹¹¹ En *El whisky de los poetas*, op. cit. pp. 142 – 144.

simplificación intelectual, polarización, incluso antes de que culmine y de que llegue a la censura por decreto supremo. Este es un asunto que todavía no miramos con entera claridad. No terminamos de entender que las barreras y las prisiones ideológicas conducen inevitablemente a las otras prisiones.

La crónica circula por la literatura y la política, poniendo en evidencia que, desde su perspectiva, son ámbitos necesariamente pensados en simultáneo. De allí la referencia al libro de Eltit al que, además, le agrega el valor de narrativa lúcida pese a una presunta frialdad y a un exceso de opacidad al que adhiere a pesar de haber dejado "de ser un fanático de la vanguardia hace muchísimos años", opinión que, a juzgar por lo que ofrece la totalidad de su obra, sólo se está refiriendo a su condición de lector. El cruce entre literatura y política queda demarcado en el prólogo del autor: el nacimiento de estas crónicas está vinculado con hechos políticos que desataron el interés por escribir acerca de tan variadas cuestiones: la Praga de 1986 y el Mayo Francés y, junto a estos hechos, "la invocación de sus mayores" (Stendhal, Machado de Assis, Joaquín Edwards Bello) todos ellos, observadores de la ciudad y de la vida.

Desde la cola del dragón reúne una serie de crónicas organizadas en cinco capítulos: "Simetrías y disidencias", "Utopías", "La zona de sombra", "Paradojas españolas" y "Nuevas reflexiones sobre el compromiso de los intelectuales". Este libro, difícil de ser hallado en las librerías, apunta de modo más directo que *El whisky de los poetas* a la construcción política de Edwards, construcción sostenida por el concepto de intelectual disidente. El concepto se enraíza con dos momentos destacados en su trayectoria. El primero con su alejamiento del pensamiento nacionalista propio de la cultura ligada a la

oligarquía. El segundo -y más polémico-, a su decisión de no relacionarse con la revolución cubana y privilegiar sus ideas por encima de las compartidas por la mayoría de sus coetáneos. La distancia entre los escritores que se sienten portavoces del proceso revolucionario y él, que rechaza sentirse como tal, apuntala la decisión de construirse como un intelectual solitario.

El primer bloque de crónicas opera, tal como su título lo indica, en función de los acercamientos y los distanciamientos entre la vida política europea y la chilena, de modo que las referencias a proyectos revolucionarios están directamente relacionadas con esta última a partir de la elección de Salvador Allende. Una vez más, Praga y su emblemática primavera constituyen el punto de comparación con la 'primavera chilena'.

"Utopía", por otra parte, recoge sus observaciones acerca de los socialistas ingleses y en particular lo que denomina "su interés por las expresiones de la izquierda crítica". Pese a este ingreso por lo 'político', la nota está dedicada a la literatura, expresamente al análisis de *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. El artículo denominado "La sombra de Arthur Rimbaud" da pie al tratamiento del Mayo Francés y para relacionarlo con Chile: la sombra de Rimbaud aparece como herencia de los "grupos inspirados en el trotskismo, en formas de socialismo libertario, en la idea de cambiar la vida al mismo tiempo y quizás antes que la sociedad"(p. 84). Sus proyectos profesionales ponen una nota personal diferente:

A fines de marzo o comienzos de abril de 1968 me encontraba en París, de regreso de ese primer viaje a Cuba y de esos tres o cuatro días en Praga de que ya he hablado antes. Mi idea, semejante en su utopismo, quizás a la de los estudiantes de la Sorbona, era quedarme en París por tiempo indefinido, en el refugio de un pequeño estudio de la rue Boissonade, situado entre el cementerio de Montparnasse y el parque de Luxemburgo, y tratar de ganarme la vida

escribiendo. El lector ya pensará que soy un utopista incorregible y recalcitrante, y yo le confesaré al lector, por mi parte, que no me arrepiento de ello. (p. 84)

Varias referencias merecen ser atendidas. Por un lado, la mención de tres centros de gran peso por entonces: Cuba, Praga, lugar de la rebelión y finalmente París. A esto se debe agregar el mantenimiento del concepto del escritor como bohemio, idea que lo acompañara en sus paseos por el Parque Forestal y en las largas tertulias de los cafés santiaguinos. Todo ello ligado a la intención manifiesta de ser visto y considerado por sus lectores como un "utopista"¹¹² y, como si esto no fuese suficiente, la adjetivación elegida ("incorregible y recalcitrante") contribuye para que lo ideológico y lo imaginario adquieran una mayor presencia.

"Memorias de una cárcel contemporánea" abre el tercer grupo de artículos centrados en la represión en Cuba, indicado ya con el título general es "La zona de sombra": las memorias del fotógrafo francés Pierre Golendorf sobre a su vida en Cuba y en las prisiones cubanas o "La muerte de José Lezama Lima"¹¹³.

"Paradojas españolas" reúne un conjunto de observaciones acerca de los lazos de España con sus propias regiones, con algunos países

¹¹² La elección del término ("Propenso a pensar o planear utopías") tiene una significación más próxima a una concepción ética. Su propósito es el de proyectarse como un sujeto que, pese a los obstáculos, está dispuesto a ganarse la vida como escritor, gesto equiparable, desde su perspectiva, al "de los estudiantes de la Sorbona" del mayo francés.

¹¹³ Con respecto al escritor cubano dice: "Lezama no era un inofensivo malabarista de las palabras, como se ha pretendido describirlo, sino un intelectual de amplísimo registro, comprometido en el verdadero sentido de la palabra compromiso, un hombre que incorporaba sus predilecciones surrealistas a un humanismo de antigua estirpe y que sabía, en consecuencia, reflexionar sobre la sociedad, condición que provocaría,

latinoamericanos, entre escritores y dictadores y los conflictos acarreados por la supremacía de una lengua sobre otras. "Nuevas reflexiones sobre el compromiso de los intelectuales" resume su concepción del papel del escritor en la sociedad.

como por desgracia siempre ocurre, la suspicacia y después la resuelta desconfianza del poder." (p. 103).

II. Los avatares de Edwards en la generación del 50

1. La cultura del Parque Forestal y la literatura de la decrepitud

Creemos, sin sombra de petulancia, que no somos el resultado de una trayectoria. Hemos nacido por generación espontánea, no hemos nacido de una tradición, y en caso de que ésta exista -ya en lo literario, en lo político, en lo jurídico- no la acatamos, pues sentimos sospechosamente que ella se amolda a cánones caducos, inactuales, que dejan sin expresar lo recóndito, lo esencial, lo verdaderamente importante, y que esas leyes fueron creadas para la defensa de un patrimonio pero no para la expansión de ese patrimonio que beneficie a todos.

Claudio Giacconi

Los escritores de la llamada *generación del 50* no tienen un conductor, aunque se puede pensar que, sin proponérselo, quien ha ocupado ese lugar es José Donoso (1924-1997), pese a que Marie Murphy considera que no participó ni de esta generación ni "de la cultura del Parque Forestal" debido a la diferencia de edad con Jorge Edwards y Enrique Lihn¹⁴. Tomar como punto de referencia exclusivamente la edad de los participantes es una apreciación parcial y entraña el peligro de anclar la pertenencia en un lugar muy endeble.

Donoso no ha dejado de señalar sus proximidades con estos escritores haciendo caso omiso a las distancias etarias. Como ya se ha mencionado, en *Historia personal del boom* se coloca junto a Edwards para marcar su distanciamiento de los neocriollistas y su condición de escritor apartado de los modelos de la época.

Enrique Lafourcade (1927) acuña la denominación *generación del 50* y publica un manifiesto en el que sienta las bases del grupo. Allí se nuclean, o la crítica lo ha hecho, escritores como Claudio Giaconi, "representante de los chilenos de la ira y la desesperación" (Alegria: 1962), autor de *La difícil juventud*, conjunto de cuentos considerados por Edwards como los relatos que "trajeron a la literatura chilena una estética de lo sombrío, de lo obsesivo y enfermizo, de lo que se encuentra detrás de las apariencias y es posible percibir en una segunda mirada". También integraron este grupo Jaime Valdivieso, Enrique Lihn, Margarita Aguirre, Jaime Laso, José Donoso, lectores de Henry James, Gustave Flaubert y Stendhal, del James Joyce de *Dublineses* y de *Retrato del artista adolescente*. Estos jóvenes se sentían herederos de James o de Kafka y hasta alguno se animaba a definirse como "el Faulkner chileno".¹¹⁵

Hablar de generación del 50 implica, al menos inicialmente, entrar en una zona conflictiva. Lafourcade, 'dueño' de la idea de denominarla así, elabora en

¹¹⁴ Cfr. "Donoso en el espejo" en José Donoso *La literatura como arte de la transfiguración*. Revista *Anthropos*, N° 184/185, mayo – agosto 1999, Barcelona, p. 29.

¹¹⁵ Edwards menciona esta declaración de Claudio Giaconi en oportunidad de la presentación de su libro *La difícil juventud*, texto al que considera el más destacado

la presentación de la *Antología del nuevo cuento chileno*, una suerte de manifiesto donde defiende enfáticamente la idea de que constituyen un nuevo grupo, cuya condición de contemporaneidad y el hecho de tener edades similares les da suficiente entidad como para serlo, concepto francamente contradictorio con el sostenido por Marie Murphy.

¿Dónde radica, pues, el conflicto de esta definición? Nada más y nada menos que en la resistencia de algunos de los incluidos en la antología a ser incorporados y a sentirse *representantes* y *representados* del y por el grupo. Pareciera quedar claro que el 'manifiesto' de la generación sólo resume la voz y el proyecto de Lafourcade ya que, transcurridos los años, ninguno de los escritores involucrados se siente totalmente partícipe de las ideas presentadas. En rigor, se puede hablar de la existencia de un grupo de jóvenes escritores que participaba de un espacio ciudadano, de lecturas y, en algunos casos, de inquietudes estéticas y políticas que los llevaban a construir una nueva narrativa¹¹⁶, es decir jóvenes con un tiempo de "acumulación inicial de capital simbólico" deseosos de separarse de los consagrados.

En una serie de entrevistas efectuadas a varios de ellos se observan disímiles opiniones con respecto de este tema. Algunos niegan su existencia (José Donoso), otros aluden a la dificultad para definir los rasgos que la caracterizan (Guillermo Blanco) mientras que Edwards opta por minimizar el concepto

del período. Cfr. "Editorial" en Revista *Anthropos*, *huellas del conocimiento*, op. cit. pp. 8 y 9.

¹¹⁶ En 1954 Edwards vive el primer acto político: participa de un desfile de protesta contra la intervención norteamericana en Guatemala y contra el derrocamiento del gobierno de Jacobo Arbens: "Yo salí a desfilar a las calles en señal de protesta. Recuerdo que a la cabeza de ese desfile iban Pablo Neruda, Salvador Allende y Eduardo Frei" dice en la entrevista concedida a Gonzalo Contreras ya citada.

teórico de 'generación'. Eduardo Godoy Gallardo, quien realiza las notas, considera a Lafourcade y Giaconi como las figuras encabezadoras del movimiento.¹¹⁷ Esta disparidad de opiniones reproduce el debilitamiento y la falta de cohesión, es decir, "las diferencias de posición en el seno del grupo, y sobre todo las diferencias sociales y académicas que la unidad oposicional de los inicios permitía superar y sublimar, se retraducen en una participación desigual en los beneficios del capital simbólico acumulado" (Bourdieu, 1995: 396 – 397). Lafourcade ha tenido un buen manejo de los medios editoriales y ha trabajado para construir el lugar de conductor del movimiento en cuestión, en cambio Giaconi se ha preocupado más por ser reconocido como el "Faulkner chileno" pero tuvo una escasa presencia en su país, al menos a juzgar por la falta de reedición de su obra ya que recién en 1997, Sudamericana chilena reeditó *La difícil juventud*.

Lafourcade sostiene que en 1956, en la Sala América de la Biblioteca Nacional de Santiago, decidió emplear por primera vez el término generación del cincuenta porque entendía que el medio siglo, pensado como "frontera", así lo permitía¹¹⁸. A su vez, incluye la nómina de los escritores que, desde su perspectiva, anuncian la llegada de nuevos aires para la literatura chilena. Entre ellos Jorge Edwards, quien, "al igual que el anterior [Guillermo Blanco], trabaja el cuento en tono intimista, con economía de medios expresivos y felices resultados particularmente en la descripción del mundo infantil y

¹¹⁷ En *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Chile: La Noria, 1992. pp. 343 – 358.

¹¹⁸ Cfr. "La nueva novela chilena", op. cit.

adolescente". El artículo hace un rápido repaso de las reacciones, a favor y en contra, de la denominación 'generación del 50'.

Hay otra opinión al respecto que merece ser analizada. En 1958, en ocasión de llevarse a cabo en Chillán el Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, Claudio Giaconi presenta una ponencia titulada "Una experiencia literaria" en la que desarrolla su idea acerca del significado de la generación del cincuenta¹¹⁹, revisando el papel del escritor en el Chile de entonces, las relaciones con las generaciones anteriores, los integrantes de la nueva, sus lecturas y – sobre todo – el programa que los nucleaba.

Giaconi establece con precisión una línea demarcatoria entre la generación anterior y la propia, la que, desde su perspectiva, se asienta en el hecho de no encontrar "rasgos afines" pues los escritores del treinta y ocho iban derecho al grano, a metas más o menos concretas: el campo social, el esteticismo criollista o la exaltación de valores vitales. Define a la nueva generación como "inconformista y rebelde, la cual prefería conocer la literatura extranjera". La carencia de rasgos interesantes y positivos es la primera diferencia entre uno y otro grupo; considerar a la literatura oficial como 'burguesa' es el otro punto de distanciamiento, mientras destaca el carácter individualista, inconformista y rebelde de los participantes:

No aceptábamos la vida tal como se presentaba; queríamos mejorarla, transformarla, pero sólo ofrecíamos los problemas, no la solución. Cada uno de nosotros era en sí una protesta. Estábamos especialmente dotados para poner el dedo en la llaga. Éramos asociales, en el sentido más lato del término, es decir, ajenos a la cábala literaria que, como mal endémico y hasta necesario, se destilaba en tertulias y cenáculos. Todo nos parecía corrupto, sospechoso, desagradable, feo" (p.20)

¹¹⁹ En Giaconi, Claudio, *La difícil juventud*. Op. cit.

Entre los escritores mencionados por Giaconi en su trabajo de 1958 figura Jorge Edwards, también incluido por Lafourcade. En cuanto a las afirmaciones de "asociales" o alejados de cenáculos, encuentran su confirmación en muchos de los cuentos o novelas de esta nueva generación. La contradicción, gesto frecuente de los jóvenes protagonistas de los relatos, emerge como marca distintiva; el cuestionamiento a las normas y la rebelión frente a la imposición familiar y a las instituciones conforman la trama narrativa. Por otra parte, sus obras apelan a señalar diferencias con el "reflejo", la "evasión" o los "bonitos juegos estériles" que planteaban los escritores consagrados.

El programa, según Giaconi, no dejaba lugar a dudas acerca de cuál era el proyecto: superar el criollismo, ser universales en sus propuestas, abandonar la narrativa tradicional, atreverse a la audacia formal, indagar en cuestiones psicológicas y abandonar la anécdota (p.21), pues tenían "la sensación de que todo estaba por hacerse, empezando por lo primero: derribar a los monstruos sagrados e intocables [para] desenmascarar la complicidad de la mentira." (p.23) El plan está lanzado: hay que abandonar a los padres porque están vinculados con un mundo ficcional perimido. Lo interesante es visualizar la nueva red de escritores construida y atender a los puntos de contacto iniciales que les confieren una entidad -precaria y hasta provisoria- destinada, al menos durante un tiempo, a 'reflejar' la decadencia de la sociedad y mostrar un sujeto solitario y angustiado o dar tímidamente los primeros pasos hacia una escritura con cierta línea política.

Edwards, a su vez, prologa *La difícil juventud* con un trabajo titulado "Los años de la difícil juventud",¹²⁰ lo que constituye un gesto significativo, el de citarse o escribir prólogos opera como instrumentos de legitimación, al tiempo que es un modo de dibujar zonas de pertenencia, maneras de construir pequeñas ficciones que hablen de los requerimientos del momento, espacios elegidos por los escritores para fijar su autoridad.

En el prólogo, Edwards alude, por un lado, al impacto que le producen los cuentos de Giaconi e incluso el mismo escritor - "tengo la impresión un tanto extraña y a la vez persistente de que se desprendió de los árboles del Parque Forestal" - y, por otro, analiza el ámbito de acción de los noveles escritores, las lecturas que los deslumbraban, el programa y su relación con los 'padres literarios'. Estos dos últimos aspectos los considera desde el presente. Una vez más, expresa su certeza con respecto a la falta de respuestas a las expectativas por parte de los escritores anteriores -tanto criollistas como vanguardistas. Y una vez más, también, está presente la cautela con respecto al concepto 'programa': "Era todo un programa, desde luego, pero un programa, por así decirlo, *sin imposiciones programáticas*, que ponía en tela de juicio los viejos principios de la lógica formal".¹²¹ La necesidad de trabajar sin ataduras, sin moldes y sin conductores es tan importante como el sentido fundacional atribuido al libro y a las propuestas de los escritores. Haber sido capaces de

¹²⁰ En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 575, mayo 1998, Madrid apareció un artículo firmado por Jorge Edwards titulado "Los años de la difícil juventud" (pp. 53 – 59). Si bien desarrolla conceptos similares en uno y otro, en el aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos* se omiten algunos, razón por la cual trabajo con el que oficia de prólogo a los cuentos de Giaconi.

¹²¹ Op. cit. pp. 11 y 12. El destacado es mío.

describir lugares ciudadanos, casi a la manera de los realistas y al mismo tiempo darles un toque de "extrañeza" constituye, desde su perspectiva, el rasgo distintivo y novedoso del grupo. Sin perder de vista, además, que "el Chile donde nunca pasaba nada era un Chile que se moría" (p.16), es decir, la conciencia de un tiempo de cambio.

"El término 'Generación del 50' me pertenece. Su creación responde a ansias de identidad tal vez una especie de juego, básicamente un abuso de confianza. Decidir que éramos una generación cuando estábamos todos verdes, algunos todavía no comenzaban a escribir".¹²² Con estas palabras Enrique Lafourcade mira en perspectiva la gestación del grupo al que le adjudica una presunta uniformidad, homologando condiciones de identidad, edades, estrato social y cultural similares y lecturas compartidas. ¿Son éstas razones suficientes para conformar una 'generación'? Sin dudas no lo son, o al menos no con la entidad pretendida. En todo caso, es evidente la existencia de una asociación definida por relaciones sociales que a menudo se confunden con las mantenidas por un grupo de amigos cuyo nexo es el compartir intereses comunes.¹²³

Edwards afirma¹²⁴ no haber participado de los objetivos del Manifiesto porque no se consideraba integrante de los "escritores-tonies", pero reconoce que había "un núcleo, un estilo de vida, una conversación del 50", y las lecturas compartidas de Kafka, Faulkner, Joyce, Wolfe, Proust. Eran años en

¹²² En Godoy Gallardo, Eduardo, op. cit. pp. 356.

¹²³ Williams, Raymond, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona – Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1982, p. 61.

los que “la crítica y los editores sólo hablaban de criollismo”, en tanto los jóvenes narradores chilenos leían a los ingleses y españoles (Edwards), a Proust (Lafourcade), a Kafka (Jodorowsky y Lihn), a Henry James (Donoso), a los rusos y a Wolfe (Giaconi). Y, obviamente, todos tenían presente la voz del vate nacional: “Nos veíamos en el Forestal los domingos por la mañana, generalmente con el cuerpo en pésimo estado, y citábamos de memoria estrofas de RESIDENCIA EN LA TIERRA, que era otra de nuestras Biblias”¹²⁵.

Este grupo de amigos, compañeros de diálogos fecundos, inicia una travesía que, de ninguna manera, significa la conformación de un grupo homogéneo en cuanto a suponer la existencia de proyectos literarios y políticos comunes. Los une la imagen, por momentos difusa, de la bohemia, esa que unas veces los aproxima al ‘pueblo’ y otras los distancia para volver a unirlos en el enfrentamiento a la burguesía; bohemia, en fin, que les permite considerarse como la reserva intelectual. Los vinculan, además, las dificultades para poder dar a conocer sus obra,¹²⁶ mientras trabajan en el periodismo y la diplomacia y viven en tensión con su grupo de pertenencia.

¹²⁴ Cfr. Entrevista con Jorge Edwards en “Del cuaderno de conversación de Antonio Avaria”, Revista *Patio de Letras*, pp. 65 –68.

¹²⁵ Avaria, A., op. cit. p.65. (Con mayúscula fija en el original).

¹²⁶ José Donoso en *Historia personal del ‘boom’* comenta las vicisitudes por las que debieron pasar para lograr vender sus libros. Singulares suscripciones entre amigos para poder publicar *Veraneo*; lugares de comercialización: Jorge Edwards vendía ejemplares de *El patio* “en la tienda de Inés Figueroa, junto con loza Quinchamalí y otros objetos de artesanías” y Margarita Aguirre, en los tranvías; estas prácticas comerciales demostraban las dificultades editoriales de los jóvenes escritores. Cfr. op.cit. pp. 27 - 30.

Pocos escapan a estas particularidades. Enrique Lihn es, quizás, uno de los más destacados de la cofradía¹²⁷. Incursiona en la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo y el dibujo, compartido con Alejandro Jodorowsky. La mayoría de los críticos de Lihn destacan, como valor sustancial de su obra, la fogosidad y el arrebató de su escritura y la presencia de la poesía, inclusive en sus cuentos. Edwards, por su parte, valora su honestidad de militante político y su condición de "autodidacta completo", con quien comparte frecuentemente conversaciones estimulantes y a quien define con precisión: "Enrique fue consecuente hasta con su muerte" (Vila, 1997). En una carta enviada a Edwards desde Roma, el 24 de mayo de 1965, Lihn hace referencia a la generación en los siguientes términos: "Tú sabes que me gustaría tocar el primero la Cornata en Chile sobre tu 'figura literaria' en la tonalidad: 'nada que ver con la generación del 50' bajo el lema implícito de 'la hora de la seriedad en lo que se hace', etc., además, bromas aparte tengo un gran interés en leer tu trabajo". A quince años de lanzada la denominación, uno de sus integrantes marcó -irónicamente- su distanciamiento del grupo e, implícitamente, incluyó a Edwards. También, Lihn siguió hablando de una Santiago absolutamente decadente y del panteón literario, foco de sus ácidas observaciones:

Santiago era pues nada más que la terrible Alameda vacía, paseo popular frente al parque de 'entretenciones' los sábados y domingos y algo así como el cauce del Mapocho todos los días después de las 2 de la mañana con sus respectivos desaguaderos humanos; las puertas del Bosco y del café Iris [...] El abrigo de falsa piel de camello de Lafourcade es la nueva bandera de la literatura chilena. Marchan casi todos detrás y Manuel Rojas es el guaripola. [...] La sociedad de

¹²⁷ Nació en Santiago en 1929 y murió en 1988. al momento de su muerte procuraba terminar *Diario de muerte*, libro de poemas que fue publicado póstumamente. También estaba finalizando, en co autoría con Alejandro Jodorowsky, un comic titulado *Roma La Loba*. Profundo analista de América Latina, sus reflexiones acerca de la poesía y la escritura son destacadas por todos sus críticos.

escritores se convierte día a día en un Club Social de leones o rotarios donde se hace folklore o penan las ánimas.¹²⁸

Con Enrique Lihn Edwards integró en 1968 el "Taller de Escritores" promovido por la Universidad Católica de Chile y Luis Domínguez, su organizador recuerda que los buscó porque los consideraba las personas más apropiadas para colaborar con el proyecto. Edwards se retiró al cabo de un año por razones laborales.¹²⁹ La elección evidencia el ingreso de ambos escritores en un espacio de reconocimiento y legitimación. Claramente se los visualizaba como autoridades en el campo literario.

Tanto desde la correspondencia privada como desde las novelas o relatos, varios integrantes de esta generación, cuando la miran retrospectivamente, niegan su existencia o aluden a ella como una creación de los críticos o de algunos de sus coetáneos¹³⁰.

¹²⁸ En carta dirigida a Edwards y a su esposa Pilar, sin fecha ni localización. Por el contenido, se presume que Lihn estaba en Santiago cuando la envió. En Jorge Edwards' Papers.

¹²⁹ Cfr. Bianchi, Soledad. 1995. "Taller de Escritores de la Universidad Católica de Chile" en *La memoria: modelo para amar*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos - Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, p. 204.

¹³⁰ El problema de las generaciones constituye un tema de discusión frecuente en el campo de los estudios literarios. Rodrigo Cánovas E. y sus colaboradores Carolina Pizarro C., Danilo Santos L. Magda Sepúlveda E. abordan la cuestión en *Novela chilena, nuevas generaciones. El abordaje de los huérfanos*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997. El concepto de 'generación' que presentan está centrado en vínculos literario-generacionales y destinan el capítulo denominado 'retóricas marginales' para ubicar a aquellos autores y obras que no pueden ser encasillados en ninguna de las dos relaciones mencionadas. El capítulo recoge los comentarios referidos a la obra de escritores como Diamela Eltit, Gregory Cohen y Jorge Marchant Lazcano, entre otros. En una nota titulada "Crítica literaria y fin de siglo" de Ricardo Cuadros (también incluido entre los escritores que utilizan una "retórica *outsider* de las novelas chilenas de las nuevas generaciones"), y que apareciera en Internet, afirma que el trabajo de los críticos chilenos no hace más que reproducir el modelo de Cedomil Coic, modelo que, precisamente, no podía explicar la pertenencia de aquellas obras "que desordenan el encadenamiento establecido por el operador generacional". Más allá de que algunos cuestionamientos de Cuadros,

Edwards marca, en varias entrevistas, su distanciamiento con el concepto de 'generación', expresando su intención de constituirse en un escritor solitario. La circunstancia de compartir con otros escritores la visión desencantada de un mundo social y político decadente no implica establecer relaciones sólidas y duraderas. Este posicionamiento se mantiene cuando nace el "boom" y surge una nueva generación al sostener que no tiene vínculos con esa escritura y por lo tanto no se siente tentado por caer en las redes del realismo mágico.

2. El oficio de contar

Nuestra situación era decimonónica, como en tiempos de la juventud de Degas: primaba una sensación de desaliento, de estatismo, de desvalorización de lo que hacíamos, y una seguridad de que esta situación era irreversible, que era así porque siempre había sido así y continuaría siendo así.

José Donoso

Estos narradores fueron conscientes de los desplazamientos que debían producir en el ámbito literario para gestar una nueva escritura y para hablar de

por ejemplo la omisión de algunos nombres, no pueden ser tomadas exclusivamente como un desconocimiento por parte Cánovas y sus colaboradores de escritores chilenos destacados, lo que el estudio pone en evidencia es la fragilidad del concepto de generación a partir de vínculos relacionados con los años de nacimiento de los autores o con los años de "gestación de las obras". Es decir, la misma fragilidad que sostiene a los integrantes de la llamada generación del cincuenta cuando se la quiere asociar con algunos de estos conceptos.

ciertos cambios en la sociedad. La pérdida de poder, el deterioro social, el fracaso, el destino incierto de una clase social hasta el momento poderosa y la pérdida de los afectos serán problematizados por una narrativa solidamente ligada con el realismo norteamericano.

Reaccionan contra su época y contra los modelos, se ven como buceadores de una sociedad *decrépita* y fundan su realismo en una manifiesta resistencia contra un presente que rechazan. Son los escritores de la novela del escepticismo (Promis, 1994), "escritores de la decrepitud [...] obsesionados con el tema del deterioro, del pasado mejor" (Edwards, 1990). Observadores de la ciudad, agobiados por el peso de los problemas existenciales, comprenden que "la representación tradicional de los ambientes rurales y de los conflictos campesinos había dejado paso al interés por representar de preferencia los problemas existenciales de la alta burguesía chilena" (Promis, 1994:930). Advierten las modificaciones cotidianas y la existencia de un protagonista cuya pérdida de heroicidad lo distancia del héroe novelesco de Alberto Blest Gana, porque se trata de un sujeto desengañado que mira a la sociedad con amargura y escepticismo.

Por sus novelas circula un 'inventario informativo' de la ciudad: solitarios, fracasados, jóvenes desesperanzados encerrados en oscuras pensiones, asiduos visitantes de lugares sórdidos, que mantienen relaciones tortuosas y ambiguos vínculos afectivos. Expresan estéticamente su capacidad para dar forma artística a aquellos aspectos decadentes de una sociedad esclerotizada en un pasado perdido. Son los escritores que merecieron opiniones cautelosas de Jorge I. Hubner, profesor y periodista católico quien

lanzara, en 1959, la voz de alerta contra este tipo de escritura y manifestara en las páginas de *El Diario Ilustrado* (Santiago de Chile, 10 de marzo de 1959) su preocupación porque en un "país en crecimiento, lleno de vitalidad y de optimismo de los pueblos jóvenes" se pudiera leer "una literatura materialista, sombría y desesperanzada". Ricardo Latchman¹³¹, por su parte, valora el impulso que da a la novela y al cuento, aunque advierte que "la generación de 1950 es morbosa, crítica, inconformista y algo erótica".¹³²

José Donoso edita su primera novela, *Coronación*, en 1958, cuando se inaugura la presidencia de Jorge Alessandri, de la que dirá, en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, que ella no cambiaría absolutamente nada "ni los valores de la burguesía ni la miseria de los menesterosos (p. 49).¹³³ En *Historia personal del 'boom'*, Donoso recuerda los avatares sufridos para lograr que *Coronación* pudiera ser conocida. Lo más significativo e interesante radica en la referencia al comentario de Marta Brunet¹³⁴ sobre la novela. Para esta

¹³¹ Es interesante destacar, casi como curiosidad, ciertas similitudes en las vidas de Latchman y Edwards. El primero fue, durante los años sesenta, Embajador de Chile en Uruguay. Como Edwards, prefirió vincularse con los escritores uruguayos y, también como Edwards, eligió compañeros de tertulias que no era bien vistos por el gobierno del momento. Su amistad con Francisco Espíndola, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti y José Pedro Díaz (entre otros) motivó la demanda del gobierno uruguayo a su par chileno. Latchman fue retirado del servicio diplomático. Lo mismo le sucedió a Edwards en Cuba. Latchman fue conocido entre sus colegas como "el curioso impertinente" y fue un entusiasta divulgador de la naciente obra de Gabriel García Márquez.

¹³² Cfr. "Sobre la llamada Generación Literaria de 1950", *La Nación*, Santiago de Chile, 24 de mayo de 1959.

¹³³ Alessandri deja el poder en 1964.

¹³⁴ Narradora chilena cuyos primeros libros son deudores del criollismo. Importante representante del realismo social. Su escritura postula una nueva visión de la mujer y abre camino a la novela femenina. Nació en 1901 y murió en 1967. Alone en *Historia personal de la literatura chilena* (1962) dice que "la literatura femenina empieza a existir seriamente en Chile con iguales derechos que la masculina el año 1923, cuando aparece *Montaña adentro*, de Marta Brunet. La sorpresa de todos fue enorme. Se esperaba una novelita de una señorita muy compuesta; se halló una obra

escritora, lo más destacable era el tono 'realista' de *Coronación*, afirmación que preocupó a Donoso pues le permitió

comprender lo limitada que podía ser la apreciación literaria chilena de ese tiempo, cuando ni siquiera el lector más avisado, capaz de percibir mil matices en novelas contemporáneas europeas, se daba el trabajo de comprender otra cosa que el estrato de la 'realidad fielmente retratada' dentro del mundo de alusiones ambiguas que es una novela. [Era] un ambiente con poca cabida y tolerancia para actitudes literarias contradictoria o aparentemente marginales, un mundo sin variedad de gustos y posibilidades. (p.31)

Enfrentar el peso del encasillamiento en una representación realista canónica fue uno de los problemas más fuertes pues debían lograr que los lectores, los críticos y los propios escritores consagrados aceptaran sus relatos o novelas desprendiéndose de la necesidad de encontrar en ellas una traslación especular de la realidad. Debieron, por lo tanto, romper con las formas miméticas de la configuración novelesca y crear un espacio lateral desde donde fuera posible innovar. Rehusaron adherir a una representación simplificada de la realidad y reclamaron un espacio para una literatura cuya urdimbre estaba hecha de un estilo diferente, con formas narrativas nuevas y se sostenía por un tono que daba cuenta del escepticismo del burgués santiaguino.

Manuel Rojas, al referirse a los cuentistas del realismo social -Baldomero Lillo, Guillermo Labarca, Rafael Maluenda- señala como uno de los rasgos más valiosos de su escritura, el ser "veraces" y no "leyendas", a partir de "la sensación de que el escritor chileno ha aprendido ya cuál es la técnica del

recia, audaz, sólida, hecha de duros metales, inatacable en su brevedad. El dominio de la lengua, castiza y sabrosa, competía allí con el conocimiento de la vida", p. 240. Citado por Manuel Rojas en *Manual de literatura chilena. Textos de la Escuela de Verano*. México: Universidad Autónoma de México, 1964, p. 78.

cuento y cuáles los elementos de que está compuesto”.¹³⁵ En esta revisión de la historia de la narrativa chilena hasta los años sesenta, Rojas incluye a Donoso y a Giaconi como “escritores con valores definitivos”, pero no menciona a Edwards. Aparece por esos años *La fiesta del rey Acab* (1964) de Enrique Lafourcade, enrolada en la línea de las llamadas “novelas de la dictadura”, adoptada por destacados escritores y de la que Edwards se mantuvo al margen.

Edwards sostiene que los escritores de su generación son “todos, en alguna medida o por lo menos hasta cierta etapa de nuestro trabajo, epígonos de la novela europea del siglo XIX, incluyendo las ramificaciones americanas representadas por un Blest Gana o un Machado de Assis”.¹³⁶ Sin dudas, el apego de los chilenos al realismo se debió a su adhesión a los modelos decimonónicos. Por su parte Poli Délano (1936), al analizar la conformación de las generaciones de la narrativa chilena, considera que los escritores del cincuenta fueron manifiestamente diferentes de los del treinta y ocho, en particular por su distanciamiento deliberado de la política y porque evitaron dar sus opiniones acerca de lo que estaba ocurriendo, referirse a la persecución que una dictadura global ejercía sobre los sectores de la izquierda chilena, a la exoneración de miles de personas de la administración pública y a la apertura

¹³⁵ Cfr. op. cit. p. 70.

¹³⁶ En “El camino del exceso”, artículo publicado en el diario *El Mercurio* del 30 de agosto de 1981 en el que analiza la novela *Frente a un hombre armado* de Mauricio Wacquez. Edwards sigue destacando el peso de Blest Gana y Machado de Assis como iniciadores de la novela moderna en América Latina. Ambos entendieron que el punto inicial para el escritor era la elección del narrador y su colocación en la historia narrada, aspecto más importante que la historia misma. En la actualidad, _Edwards prepara un ensayo sobre el brasileño, muestra de su permanente interés por su obra.

del campo de concentración de Pisagua¹³⁷. Al margen de que las opiniones de Délano reafirman sus diferencias ideológicas con Edwards, esa aseveración contrasta con la publicación de una novela como *Los convidados de piedra* (1978) aparecida casi simultáneamente con algunas del propio Délano.¹³⁸ El contexto de aparición de los recuerdos de la historia de Chile, de un presente que se define por sonidos, suposiciones y encierro hace que las escenas se recubran de un clima de ambigüedad en tanto resuenan las distintas voces y se reproducen las diversas miradas dirigidas a un mismo hecho. El pasado y el futuro adquieren formas opuestas en el espacio que da lugar a la narración. Como afirma Ricardo Piglia "la ficción no es, por tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado [...], lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario."¹³⁹

Conferencia Magistral dictada en Encuentros Cervantinos. Los Cervantes en Murcia, Universidad de Murcia, mayo de 2001.

¹³⁷ Délano, Poli, "Crónicas del postboom. Literatura reciente en Chile", *La Jornada Semanal*, 3 de enero de 1999, México. Dato tomado de Internet.

¹³⁸ Délano, en el artículo mencionado, considera que la aparición de estas novelas y la ficcionalización de la historia política es una suerte de arrastre "en su torrente". Entiendo que estas producciones deben ser analizadas sin perder de vista que aparecen en plena dictadura y que la dimensión social del tema justifican la existencia de un público lector dispuesto a decepcionar estas novelas.

¹³⁹ En *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997, p. 12.

3. Un escritor solo con su obra

Lo que sí creo es que la vida humana
consiste en un refinado y complejísimo
sistema de enmascaramiento y simulacio-
nes.

José Donoso

En realidad es nada
lo que sé de este mundo
pero es aquí donde tengo
mi tesoro escondido.

Fernando Linero

En 1967 aparecen *Las máscaras* de Edwards y *El lugar sin límites* de José Donoso. Algunos de los relatos de *Las máscaras* y también de *Temas y variaciones* (1969) resultan particularmente interesantes para analizar los temas recurrentes en la obra de Edwards. La crítica ha dedicado un espacio significativo a "La experiencia", considerado como uno de los más destacados.¹⁴⁰ "Noticias de Europa", otro de los cuentos de *Las máscaras*, fue enviado como anticipo a *Casa de las Américas*¹⁴¹, tal como lo atestigua la carta que el 10 de enero de 1967 Edwards enviara a Roberto Fernández Retamar.

El libro merece comentarios elogiosos de Ignacio Valente¹⁴², Hernán del Solar y Antonio Skármeta¹⁴³. Mientras Valente centra su análisis en la econo-

¹⁴⁰ Cfr. Cortínez, Carlos, "El estallido del débil en 'La experiencia' de Jorge Edwards" en *Revista Chilena de Literatura* N° 35, 1990, pp.135- 140.

¹⁴¹ En N° 43, Año VII, julio-agosto de 1967, p.48.

¹⁴² Seudónimo de sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois quien desde las columnas de *El mercurio* marca el gusto literario, sobre todo durante la dictadura, época en la

mía de los relatos, en la capacidad del narrador para mostrar “las inercias más grises y epidérmicas de la realidad”, apartándose del pintoresquismo reinante en la narrativa chilena del momento, del Solar organiza su artículo en tres instancias significativas. Por un lado, destaca la diferencia entre Edwards y los escritores “bulliciosos e impacientes”, diferencia producida por una causa valiosa como es el apartamiento de modas literarias y por su producción firme y ‘honrada’, fruto de un trabajo disciplinado. Estas consideraciones hacen que, desde la perspectiva del crítico, Edwards emerja en el campo literario chileno como una figura solitaria (“Jorge Edwards aparece solo, sencilla y dignamente solo con su obra, sin pretender otra cosa que fortalecerla, dotarla de una vida intensa”), actitud sostenida aun en el momento de su mayor reconocimiento literario. La segunda reflexión de del Solar está vinculada con la decisión de Seix Barral de publicar el volumen de cuentos, elección entendida como una “inequívoca señal de robustez”. Finalmente se centra en la recreación de la realidad y en el alejamiento del realismo social.

Por su parte, Skármeta abandona la preocupación de los otros críticos en cuanto a la capacidad de Edwards por representar la realidad apartándose del tipismo o describiendo con certeza el mundo real. Por el contrario, destaca el

que, debido a la escasez de comentarios críticos originados en ámbitos académicos, sus artículos tenían una alta repercusión.

¹⁴³ Cfr. Valente, Ignacio, “Jorge Edwards: *Las máscaras*” en *Qué pasa?* 22/9/68; del Solar, Hernán, “Jorge Edwards: *Las máscaras*, en...14/7/68 y Skármeta, Antonio, “Sobre rostros y caretas” en *Ercilla*, Santiago, 2/10/68. A partir de la publicación de *Persona non grata*, Dorfman asume una actitud diferente frente a Edwards y no vacila en sostener que el libro fue financiado por CIA. Tal afirmación es rebatida por Edwards con ironía cada vez que encuentra un espacio para decirlo. “Jorge Edwards, la memoria rumiante” en *La verdad*, Murcia, mayo de 2001.

hermetismo de sus cuentos que sorprende al lector cuando enfrenta las distintas anécdotas.

Al mismo tiempo sostiene que considerar la escritura de Edwards centrada en "la decadencia de la familia 'bien' chilena" sólo es un rótulo o una "cáscara". Si bien acepto que la obra de Edwards aborda otros aspectos, incluso en las novelas que buscan otras filiaciones, la decadencia de una clase es un motivo dominante en su programa narrativo. El cuento "Noticias de Europa" es una muestra de ello. La historia se centra, precisamente, en la caída del poderío de una familia. La venta del fundo ronda en todo momento y la decisión final de hacerlo patentiza la inutilidad de aferrarse a un pasado irrecuperable. Antes de tomar la decisión final, los protagonistas revisan todos los bienes menores posibles de ser vendidos pese a representar las más fuertes ligaduras con sus vidas. Los adultos padecen la caída: Humberto por la enfermedad, la ausencia de expectativas y la actitud crítica con respecto a su propio país ("Los chilenos tienen la manía de venderlo todo -dice, al cabo de un instante-. Por eso no existe la tradición en este país"). Chabela porque el presente la obliga a desprenderse de bienes que la une a otros tiempos ("Ya que la naturaleza muerta vale tanto, ¿por qué no la vendes?").

Los jóvenes, en cambio, están al margen de los hechos y sólo la reiterada referencia al gusto de Laurita por observar los ratones permite inferir que es su manera de reconocer la decadencia. La crisis de la situación económica se realza ("¡Sí! Por ese aumento del arriendo. Ahora con la enfermedad de Humberto, tenemos gastos"; "Los nuevos impuestos, hijita, ¡son una verdadera expropiación! ¡Un robo a mano armada! ¡Este país va de cabeza al socialis-

mo!") y, como trasfondo –en alguna medida explicativo de la situación- está la Segunda Guerra Mundial (“-¿Qué noticias hay de Europa, Facundo? –Los alemanes están completamente perdidos -dice el viejo-. Retroceden en todas partes.”).

La pérdida del fundo adquiere visos de intenso dramatismo ya que con las tratativas de venta se mezcla entre los protagonistas una situación fluctuante entre el erotismo y la perversidad:

Los ojos del viejo la escrutan, burlones, con un leve fulgor de codicia voluptuosa. Una tarde subió sola a pagar el arriendo y él le mostró, después de largos rodeos, un álbum de mujeres y hombres desnudos: pasado de moda, entre solemne y ridículo, con decorados griegos y orientales, caras lánguidas, manos en las caderas, en la nuca, ojos rodeados de sombras. (p. 129)

La situación narrada entraña el ejercicio perverso del poder por parte del dueño de la casa quien con una actitud dual controla y al mismo tiempo exhibe sus pasiones. La selección de adjetivos (burlones, leve, voluptuosa) contribuye a fortalecer ese juego seductor y manipulador. En cambio Humberto pierde su fuerza y poder y la remisión a la paulatina e inexorable decadencia está narrada con una intensidad creciente. Enfermedad, incapacidad para negociar, aceptación de la venta y silencio final son los pasos indicadores de su caída. Chabela, por su parte, asume el rol dejado por el hombre y los momentos de gloria sólo son atesorados en el mundo de la imaginación. Las ricas descripciones de los acontecimientos del ayer son verdaderas pinturas y en ellas no hay lugar para la crisis y el fracaso; éstos están focalizados en el mundo cotidiano, en la realidad inmediata:

Mientras sube a su casa (sombra fugaz del gato, olor a repollos podridos), se imagina en un transatlántico plétórico de luces, surcando el océano rumbo a Europa, mecida por los acordes difusos de las orquestas. Bebe champaña. Un señor italiano de aspecto noble, de largos dedos pálidos y nariz aguileña, la invita

a bailar, la lleva en su ritmo irresistible; los dedos expertos acarician la nuca perfumada, descienden por la espalda, siguen con sabiduría el relieve de los huesos de la columna. Va en la tercera copa de champaña y el señor, de pronto, ¿cómo llegaron a eso?, ella no recuerda, es decir, no se acuerda claramente, se dejó arrastrar entre la confusión, las serpentinas, las máscaras que no repararon en ese pequeño episodio, ¿no repararon?, besa sus pechos descubiertos, los botones han saltado, ella lo había seguido por el laberinto de los camarotes. Perdidamente ebria, se ríe y respira con agitación desbocada, desenfrenada. Ahora no hay límites. (p. 133)

Sólo en la evocación es posible la armonía. Las referencias a un tiempo esplendoroso se destacan mediante las referencias a elementos *glamorosos*, cuya significación trasciende la mera alusión a una cualidad la que contribuye a la recreación de un clima de opulencia y seducción, ahora desplazado a comportamientos ni perversos ni ambiguos.¹⁴⁴ Por oposición, estas descripciones encuentran su exacto revés en las referidas al presente, señales indicadoras de la decadencia: "facturas que se acumulaban, recados, trámites por hacer, un nuevo análisis de sangre [...], la pieza, el olor a remedios, a defecaciones que el agua de colonia no podía disimular, un olor compuesto, ambiguo, que se instalaba en la casa" (p. 137). La selección de sustantivos y adjetivos contribuye al detenimiento en la decadencia de un sector destacado de la sociedad chilena, de modo que las descripciones tienen además la función de prueba. Abarca con precisión aspectos relevantes dándole al lenguaje una dimensión ideológica. El cuento cierra de modo ambiguo aunque el silencio, la

¹⁴⁴ En *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald encontramos la siguiente descripción: "A lo largo de las noches del verano llegaba la música desde la casa de mi vecino. Por sus jardines azules se paseaban hombres y mujeres cual chapolas, en medio de susurros de champaña y estrellas. En las tardes, cuando la marea estaba alta, yo veía a sus huéspedes zambullirse en el agua desde la torre de su plataforma flotante, o tomar el sol en la arena caliente de su plaza, mientras sus dos botes de motor cortaban las aguas del estuario, arrastrando los deslizadores sobre cataratas de espuma". Bogotá: Editorial Norma, 1983, p. 49. La sensualidad de la descripción está sostenida por el predominio de imágenes sensoriales. El gusto por las referencias a ambientes

visión de una casa que se opaca por efecto de la luz, la presencia de los ratones, esta vez reclusos, y la mención a que "los días del Tercer Reich están contados" confirma el tratamiento del tópico central.

Tanto en los cuentos como en las novelas, las tensiones familiares y las relaciones ambiguas y tortuosas son motivo central. El cuento relata la historia de un hombre solitario y desarraigado familiarmente, cuya soledad se manifiesta en los espacios en los que vive. Las pensiones opacas, las habitaciones sórdidas componen el ámbito recorrido por los nuevos habitantes de la ciudad moderna contribuyendo así a la creación de una atmósfera opresiva. Las relaciones familiares están tensadas a extremos de generar una incapacidad de comunicación y provocar actos de violencia que hasta el momento permanecían ocultos:

Mi madre me volvió a pedir que vaya a vivir con ella. Me dio toda clase de argumentos. Al principio, la discusión fue muy tranquila y sensata; poco a poco se agrió, hasta desembocar en una escena de las peores. Acusaciones de ingratitud entrecortadas de llanto histérico. Le dije que eso no era amor maternal sino egoísmo puro; que si continuaba no pondría más los pies en su casa. Ahí fue el acabóse. Jamás hubiera imaginado su reacción. Me lanzó un cojín por la cabeza; menos mal que salté a tiempo para sostener una lámpara de opalina, que recibió el golpe" (p.32)¹⁴⁵

Los vínculos entre el protagonista del cuento y su madre transitan por distintos andariveles pero todos conducen a poner en evidencia una familia fracturada y a sus miembros como sujetos solitarios y desencantados:

Después de tantos cambios, he llegado a vivir solo en una pensión. Tengo un dormitorio destartado; el papel de las paredes está lleno de manchas de humedad. Hay un sillón con los resortes a la vista, que la dueña me prometió arreglar cuando tomé la pieza. No creo que lo arregle nunca. [...] No, a casa de mi madre no vuelvo ni amarrado. En un comienzo todo andaría bien; todo sería tolerancia, respeto mutuo, platos especiales, entradas al cine, delicadezas de la

luminosos y lujosos y la exaltación del cuerpo es una nota distintiva de esta narrativa que dejó sus huellas en escritores latinoamericanos del siglo XX.

¹⁴⁵ *Las máscaras* op.cit.

más diversa especie. Y más tarde, con la costumbre, se reanudan las intromisiones, las disputas: que por qué no tomo un puesto en un colegio; que por qué no trabajo para alguna firma norteamericana, con mi dominio del inglés; que tanto café me hace mal; que mis amigos son unos trasnochadores, unos inútiles, y más encima resentidos... ¡Nada!.”¹⁴⁶

De modo sesgado se da una imagen de lo que es para la familia (en este caso con ausencia del padre) el comportamiento del joven que abandona las convenciones cotidianas de lo “correcto”¹⁴⁷. Dejar la casa familiar por una pensión y vagabundear por las calles son señales de una nueva manera de vivir y de relacionarse con la ciudad. Al mismo tiempo, romper con los vínculos familiares es ingresar en zonas urbanas antes vedadas; es conocer el lado oscuro de la ciudad y abandonar el fuerte control ejercido por la familia y es, también, dejar la casa paterna, aunque sea transitoriamente, como en el caso de este relato. No es casual, por cierto, la selección de adjetivos utilizados en esta descripción. Todos tienen una carga semántica unívocamente destinada a destacar la decadencia del ambiente.

Los lazos familiares están atravesados por relaciones subterráneas que afloran del modo más inesperado; frente al estímulo externo, la reacción se vuelve desmedida. Desde el inicio del cuento, el lector advierte una postura frente a la vida regida por la desesperanza y la incapacidad por llevar adelante

¹⁴⁶ En *Las máscaras*. Barcelona: Seix Barral, 1967, pp. 30 – 31. En lo sucesivo se cita por esta edición.

¹⁴⁷ La significación de la familia en el imaginario colectivo es sumamente fuerte y de hecho ha estado estrechamente relacionada con los valores nacionales. Entre 1973 y 1990, el discurso oficial centró su campaña precisamente en la recuperación de esos valores a través de la imagen de “la familia chilena” quien representaba la unión y la fuerza y en la que no se filtraba ningún elemento ajeno. Relacionado con este proyecto, la imagen del cuerpo sano adquirió peso en la sociedad porque al concepto de ‘salud’ se oponía el de ‘enfermedad’ representado por las ideas ajenas o ‘foráneas’. Este discurso caracterizó a los gobiernos militares de los países del Cono Sur.

cualquier tipo de proyecto: "hoy, a la distancia, las razones desaparecen, lo único visible es la inestabilidad, la insatisfacción devoradora" (p. 30). Las relaciones personales son también inestables y hasta efímeras: "cuando partí del departamento de Judith, mi madre me dijo que podía volver a vivir con ella, como antes de casarme. No quise aceptar. He llegado a la conclusión de que me gusta vivir solo; es la única vida que me gusta." (p.30). Madre e hijo están dominados por una relación anormal y autoritaria y sus comportamientos muestran a la familia como el lugar en el que el poder en sus más diversas formas lucha por imponerse utilizando formas arbitrarias y hasta primitivas.

El deterioro se reproduce en la violencia soterrada que se vive entre pares, en esa particular relación mantenida por actores de una misma clase. La huida de la casa y el refugio poco acogedor se unen a la reacción física. El cuerpo reacciona y expulsa las contradicciones. Interior y exterior concentran la desazón de ese hombre gris que no encuentra acomodo ni lugar posible: "La placita tiene sólo seis bancos, cuatro árboles polvorientos y unos pocos arbustos. El inconveniente de la pensión es el olor a la comida, pero uno se acostumbra. La dueña es una gorda con bigotes, de mirada más bien inamistosa". A la descompostura física se unen los ruidos intolerables que alcanzan su culminación con el canto del gallo. El interior es agresivo y se corporiza en el malestar, en los vómitos, en la acidez; el exterior es violento y se tematiza en los ruidos torturantes y en el implacable canto del gallo. Matarlo es el gesto de rebelión máxima al que llega el protagonista, acto que sin embargo se diluye en la ambigüedad. Como otras historias que componen los distintos

volúmenes de cuentos, el enmascaramiento y el equívoco deliberado se imponen.

"El cielo de los domingos"¹⁴⁸ es otro relato que aborda este tema y aquí la relación familiar está teñida de violencia solapada. La visita dominical de doña Celinda a la casa de su hija escenifica la distancia social entre los protagonistas, impedimento para establecer cualquier tipo de vínculos. Sobreentendidos, explicaciones vagas y una atmósfera opresiva acompañan a esta historia cuyo eje es la carencia de afectos. La distancia entre doña Celinda y Roberto, su yerno, sobrevuela en la conversación entre madre e hija y en los silencios y las miradas inquietantes con la nieta. Roberto es un personaje ausente pero el peso de la diferencia social está establecida desde el inicio del relato cuando la mujer expresa su "[t]emor a ser humillada, al contacto de una atmósfera que no logra asimilar completamente" (p. 48). Los contrastes entre unos y otros encuentran su réplica en los dos hogares disímiles que, con una economía de recursos frecuente en la escritura de Edwards, reafirman la distancia entre los dos mundos y reproducen la decadencia de la sociedad. La "salita muy arreglada, con cuadros y muebles de estilo" de la casa de la hija se opone a la habitación modesta y oscura de la pensión donde vive doña Celinda. El ritual del almuerzo solitario del domingo demuestra la imposibilidad de trasponer las líneas entre una clase y otra.

¹⁴⁸ En *Temas y variaciones*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969. En lo sucesivo se cita por esta edición.

Julio Cortázar, en una carta fechada el 11 de junio de 1966, comenta algunos de los cuentos que integran *Las máscaras* y se refiere particularmente a 'Griselda' y 'La experiencia', a los que considera "impecablemente escritos y que no necesitan revisión". Esta carta, como muchas otras, son respuestas a las enviadas por Edwards para acercar sus trabajos a escritores o críticos con el propósito de buscar el reconocimiento de sus pares, proyectándose fuera de Chile, reconocimiento que no implica la adhesión a sus proyectos creadores.

"El orden de las familias"¹⁴⁹, relato que ha merecido varios comentarios elogiosos y que sin dudas tiene un espesor literario muy valioso, despliega el conflicto generado por los lazos familiares cuando ocultan el desorden interno y externo en aras de un supuesto orden: "Íbamos a contradecir el orden que procuraba establecer, por lo demás sin éxito, en medio de lamentaciones estériles, mi madre. Llevaríamos la negación de ese orden hasta sus extremas consecuencias" (p. 153). Es que el orden, en realidad, encubre el desorden y la incomunicación pone en evidencia el fracaso de las relaciones sociales y familiares. El mundo representado carece de inocencia y está atravesado por deseos reprimidos, historias turbias y personajes que se debaten entre la apariencia y los aspectos más ocultos de sus personalidades, operación narrativa presente en algunos relatos de José Donoso, como por ejemplo en "Los habitantes de una ruina inconclusa"¹⁵⁰. Ambos escritores ofrecen una imagen inversa y por momentos profanada de la familia.

¹⁴⁹ En *Las máscaras*, op.cit.

¹⁵⁰ En *Nueve novelas breves*. Chile: Alfaguara, 1996.

La historia menuda se coloca en el centro de la escena y la madre se conforma con fuerza; elemento vinculante con el deber ser, es la figura que marca el peso de la familia y la que señala el camino que inevitablemente se debe seguir para mantener la apariencia de pertenecer a una familia "bien constituida". En estos términos no es casual la elección del epígrafe de Henri Michaux que abre "El orden de las familias": "Yo digo solamente, cosa general en el mundo, que las mujeres conservan el orden existente, bueno o malo. Si es malo es una lástima. Y si es bueno, probablemente también es una lástima"¹⁵¹. La función de la madre está concebida con una clara razón patriarcal. Las familias tradicionales no están presentadas con un sentido nuclear, no existen vínculos de afecto y los sentimientos están casi ausentes; proliferan los tíos, primos y hermanos unidos, básicamente, por el dinero.

El fuerte tono irónico de la cita de Michaux remite al modo en que el autor inscribe a esa madre que "lo había arreglado todo", esa madre que organiza y decide qué cosas se deben decir y cuáles callar. Ella intenta mantener la estructura familiar aun a riesgo de no querer ver lo que efectivamente está sucediendo en su interior, como un modo de evitar contradecir el orden.

El relato evidencia la tensión en la que se debaten los protagonistas, atravesados por los engaños, las miserias y una ambigua relación incestuosa: "En vez de dormir, permanecí con los ojos abiertos en la oscuridad, esperándote. Igual que ahora. A sabiendas de que no ibas a llegar, de que la oscuridad permanecería idéntica, deshabitada, sin engendrar milagros".¹⁵² La

¹⁵¹ La traducción es mía.

¹⁵² "El orden de las familias", p. 170 en *Las máscaras*, op.cit.

referencia a un tema tabú habla del deterioro extremo en el orden de los afectos y coadyuva a explicitar la destrucción de la familia y el modo en que los vínculos ocultos encubren una decadencia que se traslada de la casa, del espacio cerrado y privado, al país. Como los personajes de algunos relatos del peruano Julio Ramón Ribeyro, estos protagonistas han quedado fuera del "festín de la vida" y les cuesta aceptar una realidad dolorosa, una realidad social y económicamente decadente.

Alfredo Bryce Echenique, refiriéndose a la narrativa de Ribeyro, señala que en sus relatos están "la vejez, el deterioro, la frustración y el perecimiento" y que "parecen contener [...] una realidad tanto dolorosa y absurda como previa y fatalmente establecida"¹⁵³, rasgos también visibles en la obra de Edwards, lo que permite establecer filiaciones entre ambos escritores, especialmente en la forma de percibir una sociedad cambiante que ya no puede valerse de un ilusorio espacio armónico. El paisaje humano y el físico de la ciudad adquieren rasgos comunes: descuido, indiferencia, soledad y decadencia; dramáticamente la ciudad se modifica. Esta imagen aparece con frecuencia en la obras del chileno quien logra una interesante conexión entre el mundo ciudadano y sus habitantes, particularmente al notar que entre ambos se desarrolla el conflicto entre la apariencia y una realidad subterránea a la que, a veces, se trata de ocultar. Gran parte de la sordidez de la ciudad se traslada a las pensiones o las casas vetustas y el hombre vive una nueva

¹⁵³ Cfr. En Ribeyro, Julio R. *Cuentos completos*. Prólogo de Alfredo Bryce Echenique. Madrid: Alfaguara, 1994, p.30.

experiencia como consecuencia de la pérdida de la armonía impuesta por los cambios sociales.

Los personajes de los cuentos de Ribeyro y Edwards son hombres y mujeres pertenecientes a una clase conocida por ambos en profundidad.¹⁵⁴ Ambos, también, nombran a una ciudad cambiante y por momentos sórdida. Ribeyro describe esas transformaciones particularmente cuando los protagonistas descubren un nuevo rostro de la ciudad capital y, en ese descubrimiento, incorpora la mirada de una clase social que crea un espacio de protección en el aislamiento:

A cada uno de sus regresos encontró Lima más fea, sucia y plebeya, Cuando avistó los primeros indígenas con poncho caminando por el jirón de la Unión hizo un nuevo juramento: no poner nunca más los pies en esa calle. Lo que cumplió al pie de la letra, amurallándose cada vez más en su casa, borrando de un plumazo la realidad que lo cerca, sin enterarse nunca que un millón de provincianos habían levantado sus tiendas de esteras en las afueras de la capital y esperaban pacientemente el momento de apoderarse de la ciudad de los Reyes.¹⁵⁵

Las referencias de Ribeyro al ámbito urbano están acompañadas por los cambios operados en Lima a partir de la migración rural y por el modo en que el hombre intenta sobrevivir en la ciudad inhóspita. Un lugar donde conviven ciertos rasgos de la colonia con un orden nuevo producto de la modernización y donde se percibe la presencia de otros protagonistas a los que se mira de soslayo. Estos nuevos habitantes entran en franca colisión con los burgueses, herederos de antepasados gloriosos, quienes se parapetan en un mundo

¹⁵⁴ Al ser consultado Ribeyro acerca de la omisión de obreros o campesinos en sus relatos, respondió: "no trato esa clase porque no la conozco bien. Escribo sólo sobre lo que conozco. Así escribo más sobre la clase media, porque la conozco y porque ella me ha criado. Esto no es un *part pris* ideológico" en "Lo que dijo Ribeyro" (1973) por Wolfgang Lutchting en *Las respuestas del mudo (Entrevistas)*. Selección, prólogo y notas de Jorge Coahuila. Lima: Jaime Campodónico (Editor), 1998, p. 40.

absolutamente cerrado. Ribeyro lo cuenta con una intensa dosis de dramatismo, particularmente cuando se ocupa de seres vulnerables y solitarios como consecuencia de los fracasos de sus proyectos, la ausencia de amor, el deterioro, la vejez y la muerte. El mundo ribeyreano es el de los pobres, los despreciados y los humillados; son hombres y mujeres luchadores por sobrevivir en una sociedad que les vuelve la espalda.¹⁵⁶

Edwards lo hace, por el contrario, con un distanciamiento que contribuye a marcar la presencia de una sociedad aún abroquelada en sus lugares de procedencia y renuentes a los cambios. En su obra, el reconocimiento de una ciudad oscura y sórdida se focaliza sobre todo en la familia. La historia privada, la de puertas adentro, es la que permite condensar el deterioro, la frustración y la decrepitud; las descripciones tanto de las casas como de espacios más privados, por ejemplo las habitaciones, son una muestra de esa decadencia.¹⁵⁷ Ésta llega, además, de la mano de la inclusión del mundo de los sirvientes quienes, por momentos, ofrecen una visión

¹⁵⁵ "El marqués y los gavilanes" en *Cuentos completos*, Madrid: Alfaguara, 1994, p. 471.

¹⁵⁶ De la abundante producción de Ribeyro, considero que hay dos relatos que condensan estos conceptos. Me refiero a "Los gallináceos sin plumas" y "Al pie del acantilado". El primero marca los tremendos contrastes entre dos grupos sociales y se detiene en la ausencia de afecto y en la desesperanza. El segundo resignifica la búsqueda del lugar prometido en tanto evidencia el absoluto estado de indefensión de sus protagonistas. Sin embargo, y pese a que el autor expresa con dolor las carencias de esos sectores, no se aparta absolutamente de su clase de pertenencia.

¹⁵⁷ Germán Marín en el cuento "Fotografías de la época" recorta, a la manera de una instantánea, un aspecto de la sociedad referido, precisamente, a una ciudad sórdida y oscurecida producto de un nuevo orden social: "Propongo para comenzar esta suerte de escena de la vida diaria donde un niño chileno, maravillado ante un tarro de basura depositado en la acera, rastrea entre los desechos entibiados por el sol". Esta nueva topografía proyecta otra idea de la ciudad moderna oscura e indiferente. En *Conversaciones para solitarios*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999, p. 117.

diferente de los patronos ("Viejo tacaño -dice Juana, saliendo con la taza de café al corredor"¹⁵⁸; "Mocosos huevotos, gritó, con voz bronca empleando una grosería que nunca le habíamos escuchado: ¡Mierdas! ¡Atrévase nomás conmigo!"¹⁵⁹). Las referencias a los sirvientes son apenas pinceladas, indicios que marcan la diferencia y el distanciamiento ("Rumor inconfundible de las piernas de Juana, cuando se arrastran de regreso a la cocina. Várices como racimos violáceos"¹⁶⁰) y pocas veces hay un detenimiento en los sentimientos y las opiniones de los mismos. Descripciones confusas y diálogos inquietantes contribuyen a delinear una atmósfera gris, anodina y caduca.

Como he dicho, la casa y el fundo son los espacios de las representaciones del poder y de los rituales. La casa ocupa un sitio importante particularmente en la memoria: es el lugar de la reunión familiar pero también el que pone en escena la distancia con épocas pasadas: "Entretanto, en los almuerzos de los domingos, la fuente daba vuelta a la mesa y llegaba al sitio de Federico cada vez más escuálida. El vino se ponía rancio y ya no quedaba servilleta libre de roturas. Sólo el cristal verdoso de las copas evocaba la opulencia de antaño" ("El último día", p. 163). Esta referencia a épocas de gloria perdida se lee en varios textos y es casi una presencia obligada: "Las casas se ven desocupadas. Los rincones, densos de arbustos, acumulan la oscuridad"¹⁶¹; "El edificio empezaba a desmoronarse por dentro, sin manifestaciones visibles en la fachada, salvo que las luces se habían apagado

¹⁵⁸ "Noticias de Europa" en *Temas y variaciones*, op. cit. p. 129.

¹⁵⁹ "El pie de Irene" en *Fantasmas de carne y hueso*, op.cit. p. 60.

¹⁶⁰ *Ib.id.* p. 133.

¹⁶¹ "El fin del verano" en *Temas y variaciones*, op. cit. p. 56.

y el antiguo esplendor estaba ausente”¹⁶²; “Me acordaba bien de la casa de Ricardo, un caserón de madera acribillado de torres, balconcillos, volutas, galerías cerradas por vidrieras, pequeñas terrazas, en medio de un gran jardín que siempre estuvo, hasta donde llega mi recuerdo, más o menos abandonado”¹⁶³. La pérdida del espacio armónico, descalificado inicialmente por el participio ‘acribillado’, marca de la apariencia, se conecta estrechamente con la de vínculos familiares y de un lugar en el país. Las descripciones están en función de la configuración de un mundo finito y casi cerrado y frágil que no ofrece una segunda oportunidad a los hombres:

Media hora después, el pequeño cortejo bajaba del Toyota de su hermana y del Mercedes Benz del Cachalote y entraba a la casa paterna, que estaba igual que siempre, aunque un poco más desvencijada, con muebles, cuadros, alfombras que se le habían olvidado, aparte de que la Palmira, la vieja empleada de los tiempos de su madre, también se había muerto, y su ausencia se notaba. Su padre estaba al fondo, en su asiento de siempre, frente a un jardín que se había puesto mucho más frondoso, a las hojas secas, a la casucha del jardinero con sus tablonces desfondados¹⁶⁴.

Los personajes conocen el deterioro, las familias saben de pérdidas y en general quienes regresan de largos exilios se reencuentran con un país silenciado e inmovilizado que se ha vuelto decadente. En esto se ha transformado la nación y a partir de esta visión del territorio nacional, el tema de la decadencia sufre una rotación significativa. Comienza a desplazarse la preocupación centrada en la familia y en un grupo social hacia una zona más amplia: el país padece el fracaso, la crisis, la decrepitud. Del mismo modo que

¹⁶² *El peso de la noche*. Santiago de Chile. Zig Zag, 1967, p. 21. en lo sucesivo se cita por esta edición.

¹⁶³ “El amigo Juan” en *Fantasmas de carne y hueso*, Santafé de Bogotá: Editorial Sudamericana en coedición con TM Editores para Colombia, Venezuela y Ecuador, 1994, p.153.

el primer contacto con el regreso al sitio natal revela desolación y temor ("Era malo, se dijo, comenzar con miedo, y desde antes de tocar tierra, pero no había manera de evitarlo"¹⁶⁵), el contacto con la familia está teñido por la carencia: María Eduvigis la había separado de él de modo implacable "con el argumento de que ella debía ocuparse de realidades más cercanas, más tangibles, y no de un papá que había corrido a refugiarse al otro extremo del mundo y que, si volvía, si tenía la mala ocurrencia de volver, corría el riesgo de que lo colocaran contra una pared y lo fusilaran."¹⁶⁶ Los vínculos se cortan y los conflictos se agudizan al acentuarse la endeblez de relaciones apenas sostenidas por la inercia de la tradición.

Pero la casa asume otra significación. Es el ámbito de la desacralización del erotismo, el de los 'juegos prohibidos', similar a la casa donosiana con su pequeño mundo de cambios, exclusiones y privilegios. Se cruzan, en un juego permanente de luz y sombra, de verdad y mentira, situaciones no definitivamente aclaradas y que, por el contrario, entran en una zona de confusión, de caos o de desorden que afecta a los protagonistas y al lector. Situaciones vagas, relaciones solapadas, lazos familiares que se debaten entre la falta de esperanza, el mantenimiento de los convencionalismos y el desplazamiento frecuente de algunos personajes en una zona onírica, unen relatos que buscan representar la decadencia. Y en medio de esta situación,

¹⁶⁴ En *El sueño de la historia*. Barcelona: Editorial Tusquets, 2000, p. 15. Se cita por esta edición.

¹⁶⁵ *Ib.id.*, p. 13.

¹⁶⁶ *El anfitrión*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1988, p.35. Se cita por esta edición.

como una muestra de la imposibilidad de aprehender el mundo circundante, el Autor especula entre decir y callar, entre descubrir y ocultar.

Lugares excéntricos habitados por personajes que procuran decir sus cosas alejados de los espacios tradicionales, incapacidad para registrar un mundo que ya no está habitado por quienes se consideraban custodios del orden, conciencia de que la familia no es el refugio, el 'hogar', circulación por fronteras borrosas y a veces marginales, son signos del modo en que el autor ve a la sociedad. Pese a que los protagonistas viven todos juntos, no hay presencia de la gran familia, ni siquiera en el pasado infantil, cuya principal característica es la falta de afecto filial. Es un mundo de tíos, primas, primos, abuela, parejas separadas, mundo en el que la relación padre/madre y padres/hijos está devaluada y debilitada, donde las contradicciones no son resueltas porque no se entienden y no se aceptan los cambios sucedidos en el exterior.

Ya *El patio* es una muestra de ello: personajes infantiles rodeados de tíos y "madres descuidadas", niños que practican jugos con un cierto contenido perverso, otros atemorizados por el castigo que impone la escuela. Todos se desenvuelven en un ámbito ciudadano definido con el "rumor confuso de música, de cornetazos, de bocinas, de gritos, de exclamaciones, de conversaciones sorprendidas fragmentariamente a los vecinos" ("El señor").¹⁶⁷ Hay un detenimiento en el sufrimiento individual, en la soledad y en la incomprensión para ir dibujando seres concientes acosados por la incertidumbre. Tras una aparente simplicidad, las historias entrañan una mirada casi

perversa en el modo de ser resueltas. "Griselda"¹⁶⁸, en parte ya comentado, desde el comienzo marca el clima imperante en la anécdota: "La pesadilla duró más de tres semanas"; las protagonistas, integrantes de una familia sin padre, reproducen la pérdida de la inocencia de un mundo asociado con zonas oscuras de la conciencia humana: fin de la infancia, descubrimiento del deseo, celos y envidias son pequeños fragmentos de la vida misma. El cierre breve, en gran medida enigmático, es la pequeña venganza que se permite la protagonista-narradora:

¡Pobre Griselda! La topé en la calle una semana antes de venirme. Ha tenido cinco hijos en seis años de matrimonio y está fea, con el cuerpo deforme -nunca tuvo buen cuerpo-, con la cara desencajada y llena de cansancio. [...] Se casó con un muchacho de buena familia, después de vencer toda clase de resistencias, pasando por humillaciones terribles, y el tipo resultó un infeliz, un borrachín, y para colmo sin un peso.

El desprecio por la nueva situación de Griselda se sostiene con las referencias a su decadencia tanto física como social y es allí donde el relato deposita su atención. La miseria y la fatiga son representadas con un lenguaje al servicio de la íntima venganza soñada por la protagonista.

La sociedad pone, tanto a los personajes como al lector, ante la conciencia de que el mundo está corroído por las apariencias y por la confusión, que la realización individual y de clase -cuestión fuertemente central para el proyecto literario de Edwards- no es posible porque el deseo reprimido, las obsesiones y los fantasmas condicionan el accionar de los hombres. Estos aspectos son contados de las más diversas formas, aunque la más empleada es la representación de la perversidad, en particular la infantil o

¹⁶⁷ En *El patio*, op.cit. p.52.

de los adolescentes. Así el autor contribuye a expresar la pulsión entre sentimientos, erotismo y control moral. "La virgen de cera"¹⁶⁹ relata un episodio infantil, casi trivial ("-Oye -dijo Pedro, entrecerrando los ojos a causa del sol-, te apuesto una cosa. Ella, que se dejaba acariciar por el sol, levantó la cabeza: -¿Qué cosa? -A que no te sacas los calzones en el medio del patio.>"). El cumplimiento del desafío acarrea una dosis de culpa, motivada por la vergüenza y el temor expresado en la necesidad de ocultar el episodio y por la imaginaria presencia de la virgen. Los dos elementos que conforman el episodio infantil, esto es lo realista y lo fantástico, están mediados por la mirada distante del narrador ante un mundo social aferrado a convenciones. No hay compromiso, tan sólo un desenmascaramiento por momentos jocoso que descubre otro rostro de las relaciones humanas.

El patio constituye el intento inicial por acercarse a un mundo decadente, conflictivo y, muchas veces, tortuoso, inexpresado hasta el momento. El orden social adquiere visos problemáticos, pierde certeza y se preanuncia su derrumbe. Se recorta una realidad cotidiana, engañosa, y en algunos aspectos, deliberadamente elidida pues sólo se detiene en lo conocido de la sociedad y no se pretende comprender o justificar, aunque tampoco se desacredita absolutamente. Siempre queda un resquicio protector, resultado de la conciencia de pertenencia a un sector claramente identificado, es decir la burguesía nacida al calor de la aristocracia decadente.

¹⁶⁸ En *Las máscaras*. Op.cit. p. 47-54.

¹⁶⁹ En *El patio*, op.cit. pp. 61-65

El realismo caracterizador de estos cuentos proviene de la comprobación de un presente decadente. A lo largo de la obra se observa la utilización de distintos dispositivos para poner en acción la narración, en los que no están ausentes, con distintos grados de intensidad, la renovación estética y los cambios ideológicos. Se rompe así con la unicidad del tratamiento del tema central y se inicia un juego de relaciones, a través de estrategias narrativas, con el propósito de producir nuevas significaciones para representar una clase portadora de valores caducos. Esta visión se traslada a otras zonas de la vida y de la cultura.

"Fatiga", del volumen *Gente de la ciudad*, extrema la angustia y el desasosiego al expresarlo en el comportamiento social e individual del protagonista. No sólo lo agobia un mundo donde no tiene cabida sino que la crisis se extiende al mundo de la literatura. La actitud destructora frente al libro de "estilo arcaico, lleno de rodeos e indicaciones superfluas", la compulsión con que los ataca y el reordenamiento de la biblioteca, ahora limitada a "un mínimo rincón, pero un rincón que infunde confianza" simboliza la conciencia de estar frente a un presente inquietante¹⁷⁰. El vacío existencial junto con la conciencia de una vida solitaria se expresan en la marcha vacilante del protagonista que se replica en las alusiones a episodios escuetamente narrados: la mandíbula agresiva del gerente es la transposición simbólica del clima opresivo de la oficina. La captación de ese detalle -focalizado en la agresividad- desnuda la angustia y la presión vivida por el protagonista. Igual

¹⁷⁰ El cuento finaliza incrustando el 'clásico diálogo del amor' tomado de "El cantar de los cantares".

operación narrativa realiza al describir el departamento reiterando así la certeza de que la vida está dominada por el absurdo, la soledad y la carencia como expresión de la decrepitud. Examina además el tema del dinero y con intensidad y economía de recursos despliega la compleja y conflictiva situación de aislamiento del personaje.

Otros cuentos ensayan nuevos procedimientos como desplazamientos del narrador, interrupciones temporales y espaciales, desarticulación del yo y una interesante dosis de 'extrañamiento', tal el caso de "La visita de los peces"¹⁷¹, aunque sin alcanzar a constituir una señal distintiva dentro del corpus narrativo total. En este cuento las situaciones vividas por la protagonista producen una confusión entre la percepción conciente ("Súbitamente descubre sobresaltada, que las puertas del pasillo están abiertas de par en par, hace rato") y una circunstancia anómala ("los invitados vuelven la cabeza a medias, aquejados de repentina rigidez, cuando ella pasa con los senos desnudos.") El autor busca desacomodar un orden impuesto cuya representación es el cuerpo fragmentado de un sujeto que circula en un medio donde "los invitados son muñecos de trapo que flotan en un agua densa. Apartarlos cuesta un mundo: cada metro es una fatigosa conquista"; se expresa, así, el desajuste respecto del orden habitual del mundo y de la escritura y la carencia de significado es el significante del realismo, esto es, lo que otorga un efecto de realidad (Barthes, 1987:187). "Régimen para adelgazar"¹⁷² fija esta ausencia de significado en el deseo de volar. La represión de las ansias de comer encuentra su contracara

¹⁷¹ En *Temas y variaciones*, op. cit. p.p. 70-75.

¹⁷² En *Temas y variaciones*, pp. 31-43.

en la absoluta libertad lograda por la protagonista en el momento de la construcción de un realidad que le pertenece. Los protagonistas centrales, la gorda y el tío Gonzalo, unen dos tiempos diferentes y en los que, por razones diferentes, deben soportar el control y la incompreensión. La gorda, por no poder comer libremente, Gonzalo porque vive la inadecuación de los cambios de la ciudad y de los hombres. La niña se refugia en la imaginación y crea momentos en los que la falta de control le permite crear un universo diferente:

Y a ella le daban ganas de arrasar con todo el pan de la mesa; de lamer todas las migas, en cuatro patas; de terminar con la fuente de duraznos y devorarse cinco platos de porotos calduos, los platos hondos repletos hasta los bordes, con gruesas longanizas flotando en el medio, Soñaba que sus padres se ausentaban dejando la despensa abierta. Ella se instalaba en el suelo entre potes de mermelada, tarros de duraznos al jugo y moldes de dulce de membrillo de formas diversas y fascinantes. (p.33)

En cambio el tío Gonzalo encuentra su refugio en el pasado y asume la realidad con angustia al no poder modificarla. Una sucesión de objetos depositarios de un pasado mejor desfilan ante sus ojos melancólicos llevándolo a vivir entre dos realidades incompatibles, lejana e irrecuperable una, decadente la otra que lo obliga a mirar su entorno con angustia y malestar:

Juntó las yemas de los dedos y sus ojos celestes, acuosos, se sumergieron en la evocación. Los recuerdos le habían dejado una cicatriz dolorosa; una cicatriz cuyos bordes se abren de cuando en cuando, como labios sedientos. Conservaba algunos retratos desvaídos, con dedicatorias de líneas oblicuas; algunas postales encarrujadas y amarillentas. Retratos y tarjetas que le servían ahora para convenirse de que no había soñado. (p. 34)

Gonzalo proporciona las alternativas para evadir ese mundo decadente mediante el mundo de los retratos. La fotografía amplía la relación con los objetos retratados, permite que los mire desde otro lugar y con otra

perspectiva, otorga al fotógrafo la capacidad de congelar algo que no todos ven y, al mismo tiempo, si bien envejecen protegen el pasado al detenerlo en ese instante que se desea atrapar: "el arte de la fotografía debía esconder un arma infalible para desarticula al enemigo, para relegarlo a tinieblas exteriores. Se aprovechaba el secreto de una cámara oscura a prueba de intrusos, libre de las leyes que rigen el tiempo y el espacio."(p.37) La fotografía da evidencia, muestra lo ignorado, pero lo hace con el mismo procedimiento que la ficción literaria: recorta, elige, interpreta expresando de este modo la fragilidad de su capacidad para devolver una imagen 'real'. Este juego entre fotografía y cuento, verdad y duda reaparecerá en *El origen del mundo*. El pesimismo de Gonzalo se desliza por la ciudad y la política ("El tío Gonzalo dijo que ahora el comunismo había acabado con todo aquello. Era un mundo desaparecido. Irremediablemente."); sin embargo esta visión desencantada no es privativa de los viejos. Los desmanes gastronómicos imaginados por la gorda se desvían hacia una nueva forma de representar la decadencia: la construcción imaginaria de un mundo en el que pueda morder un pastel "a todo lo que daban sus mandíbulas" y esperar "el rugido de una multitud sedienta de sangre". Se une a esta visión grotesca la fuerza de la rebelión y los deseos venganza. El cuento se desplaza hacia una zona de cruce entre lo fantástico y lo extraño, operación repetida en "A la deriva"¹⁷³ donde la figura de don Alejandro reafirma la presencia de lo que será un personaje-base en sus cuentos y novelas: el de un sujeto atrapado por "lecturas apasionadas, viajes a

¹⁷³ En *Gente de la ciudad y Temas y variaciones*. Las referencias corresponden al último. pp. 65-69.

Europa, discusiones interminables en que se reordenaba el engranaje descompuesto del universo” y al mismo tiempo conocedor de que “ese tiempo se ha extinguido sin remedio”. La matriz narrativa se fortalece y preanuncia el ahondamiento de esta visión de la sociedad en los cuentos y novelas posteriores.

4. Las derrotas sórdidas de los últimos cuentos

Esta ciudad que no se borra de la mente es como un almacén o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar: nombres de varones ilustres, virtudes, números, clasificaciones vegetales y minerales, fechas de batallas, constelaciones, partes del discurso. Entre cada noción y cada punto de itinerario podrá establecer un nexo de afinidad o de contraste que sirva de llamada instantánea a la memoria.

Ítalo Calvino

Los relatos de *Fantasmas de carne y hueso* (1992) son urbanos. Los espacios están, mayoritariamente, referidos a la ciudad, pero no siempre la elegida es Santiago. Se suman algunas europeas, índice de un gesto casi frecuente en Edwards: exhibir sus lazos con Europa y su cultura, sobre todo en la última producción. Asimismo, el locus de enunciación alude a los desplazamientos y a la dificultosa relación con su entorno tanto intelectual como social. Como en los relatos de Julio Ribeyro, la referencia al lugar de producción es significativa por cuanto el hecho de mirar el ámbito nacional con

cierto distanciamiento es, narrativamente, posible porque el lugar de enunciación está distante del lugar del enunciado.

Fantasmas de carne y hueso se inicia con la referencia a la determinación de escribir desde la literatura pero indicando el propósito de concebir al conjunto de relatos como la matriz de "la historia de una novela imaginaria". Escritura y lectura conforman dos ejes significativos al igual que lo empírico y lo imaginario, gesto vinculado con el homenaje a William Faulkner. Las lecturas guían a la escritura, y también, como otras veces, la presencia de un tío protagonista remite al siempre aludido Joaquín Edwards Bello. Acompaña a esta figura, la del escritor y su colocación en el campo social chileno. En esta alusión, ficción y realidad se cruzan para evidenciar su constante preocupación por este tema pues "cada vez que inventamos ficciones nos enfrentamos con nosotros mismos."¹⁷⁴ En estos relatos, sobre todo en las viñetas o prólogos que los acompañan, queda en evidencia el propósito de Edwards de señalar, en los textos ficcionales, la sombra de otros escritores y destacar lecturas que permiten tejer linajes: una vez más está Faulkner y con él Flaubert, Huidobro, Neruda y la revista *Mandrágora*, dirigida por Braulio Arenas y Teófilo Cid.¹⁷⁵ La cita, visible o encubierta, se interpreta como reafirmación de sus lazos con escritores reconocidos. Lecturas que, junto con

¹⁷⁴En Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2000, 2da. edición, p. 46.

¹⁷⁵ La mención a esta revista no es un dato menor en función de que el grupo que la dirige, en el primer número, se refiere a Neruda de un modo sarcástico y hasta agresivo. Las referencias a su obra y a su alineamiento político hablan de un nuevo retrato del poeta, diametralmente opuesto al que Neruda había construido de sí mismo y en los antípodas del modo en que lo consideraban sus contemporáneos: "cierto pez opaco que vive sembrando el odio y la calumnia". Con referencia a sus

las mencionadas en sus escritos de juventud, han guiado y guían a un escritor cauteloso a la hora de definir sus elecciones destinadas a armar su tradición.

De joven había sido taimado, obcecado, tímido. Y de viejo también, a fin de cuentas: una mezcla más bien difícil. De joven, en el umbral de los veinte años, le había dado por escribir novelas. Pasó de los intentos de poesía nerudiana y huidobriana, a una novela corta, reescrita hasta su destrucción, que transcurría entre los cerros de la costa y el pueblo de Quilpue, y una más larga, de lenguaje descaradamente faulkneriano. Había descubierto *Mientras yo agonizo* en una edición argentina, en un volumen de tapas manchadas, y ahora se debatía entre las páginas de *Luz de Agosto*.¹⁷⁶

Evocar su acercamiento a la literatura y destacar los cambios de interés confirman su propósito de recurrir a la memoria para construir su biografía literaria. El tinte autobiográfico es fácilmente reconocible, a pesar del intento por distanciarse con la utilización de la tercera persona. No hay una imagen única del narrador, pues aparece dispersa y, en algunos momentos, se transforma en una máscara convencional. Estos cuentos se refieren a su propia obra, a acontecimientos de su vida, al propósito de diseñarse como autor y para ello la autocita es un recurso frecuente que genera una 'transfusión permanente'. La remisión a lo biográfico incorpora un aspecto interesante: ¿qué lugar ocupa en el discurso ficcional lo autobiográfico? ¿dónde está el límite entre la ficción y la no ficción? En el caso de *Fantasmas de carne y hueso* su propia textualidad propone un alto grado de ficcionalidad y la remisión a lo autobiográfico confirma la lucha entre ficción y verdad y la inquietud por la cuestión del sujeto. Quien evoca episodios de su vida y los resemantiza con historias verosímiles, procura, además, dejar estampada su condición de Autor dejando para ello signos (en este caso provenientes de su biografía) que reen-

poemas asumen la misma consideración: "Veinte poemas de Tagore y un Sabat Ercasty desesperado".

vían a tal condición. Desde el punto de vista de la sintaxis del texto, estos reenvíos están indicados con los pronombres personales, con el empleo de determinadas personas verbales y en el caso de los textos en los que se destaca la función *autor*, remiten a hechos y acontecimientos relacionados con el locutor real.

La fecha de publicación de este libro genera la explicación de autor tendiente a desvincular "La sombra de Huelquiñur" del Quinto Centenario. El hecho de no encontrar en la obra de Edwards ningún texto relacionado con el mundo indígena, quita espesor a la explicación y refuerza la idea de que la inclusión es consecuencia de la polémica conmemoración de la conquista y descubrimiento de América. Por otra parte, establece una fuerte distancia frente a la elección de un personaje proveniente de la cultura mapuche, al sostener que "es una sombra que pertenece al territorio de la experiencia *posible*, a la memoria *ficticia*, y que *pudo haber existido* en la novela imaginaria (p.9).¹⁷⁷ La calificación que merece la memoria marca esa distancia presente en todo el relato, en tanto que el tiempo verbal empleado aleja aún más el compromiso con lo contado. La memoria se desterritorializa porque es apenas simulacro y los personajes de la historia pierden su condición de sujetos históricos: sólo quedan en la esfera de la ficción, sólo son "experiencia posible". Edwards reserva el espacio de la memoria para aquellos personajes de los que se siente deudor por clase, por tradición, por linaje.

¹⁷⁶ "La sombra de Huelquiñur" en *Fantasmas de carne y hueso*, p. 10, op. cit.

¹⁷⁷ El destacado es mío.

Los ocho cuentos que componen el libro están acompañados de viñetas que ofician de prólogos y ofrecen la particularidad de tener un tono explicativo a la manera de 'cuento dentro del cuento', al tiempo que marcan la diferencia entre la narración y los comentarios metanarrativos atribuidos al autor. Cada una de ellas indica sus adhesiones o deudas literarias, sus fantasmas infantiles y juveniles, el tema del doble, el erotismo, la relación de América Latina con España y París, el problema de la escritura, el viaje y la memoria, lo que representa una síntesis de todas las preocupaciones diseminadas por su obra. Varios de los cuentos tienen una protagonista femenina que reactualiza algunos de los fantasmas: Bijou (o Viyú), Irene, Cristina, Martine recrean la atmósfera de culpa, iniciación, pasión y misterio. Acompañan al autor en su constante viaje provocando la borradura entre lo real y lo fantástico, entre lo cotidiano y el mundo onírico y llevan al lector a compartir con los protagonistas la perplejidad que produce el deambular entre dos mundos por momentos contradictorios

Los relatos configuran una ciudad dominada por el deseo, el temor y la incomunicación, es decir una ciudad símbolo del mundo moderno: "La historia que voy a contar, sin embargo, no tiene nada o casi nada que ver con Berlín. Es una historia de París, donde viví y trabajé desde comienzos de la década del sesenta, y sobre todo, es una historia de rincones más o menos olvidados, o quizás, tan sólo, imaginados, de Santiago y de la costa central de Chile;"¹⁷⁸ "El vendedor de zapatos es un personaje ligeramente infernal, un miembro del círculo de Apolinario Canales, el Mefistófeles chileno de otro de mis

cuentos".¹⁷⁹ El recorrido ciudadano permite la autorreferencia, lo que consolida su trayectoria como escritor y lo instala en la tradición.

En estos cuentos no están ausentes las referencias políticas. En ese sentido las relacionadas con los años pinochetistas remiten a dos ideas fuerza de su obra: la historia menuda y la Historia. De la primera recorta anécdotas infantiles teñidas de perversidad: el mundo de los señores y el de los sirvientes, dividido por una línea invisible que les recuerda a ambos el lugar ocupado, historias que permiten ocultar los sentimientos y utilizar los simulacros como técnicas de seducción y muestran cómo se vive en medio de la añoranza de las glorias pasadas y de un paraíso ya irrecuperable.

De la Historia toma los años de la dictadura y ésta funciona como disparadora de otro tema frecuente: el exilio y con él los controles y el poder omnipotente del dictador ("la abuela es un general bigotudo, de ojos siempre cegados por el sol, y que tiene serias aprensiones y desconfianzas con respecto a Juan José, el intelectual de la familia"¹⁸⁰; "Yo estaba en esa esquina de Lastarria y Villavicencia, a la salida de "El biógrafo", cuando los soldados bajaron de los camiones, en la oscuridad, armados de metralletas, y acordonaron toda la calle. Era un espectáculo más o menos habitual"¹⁸¹). La metáfora es el discurso elegido para decir lo callado pero la desdramatización de los hechos se logra con la simple referencia a lo cotidiano, con lo infrecuente mutado en frecuencia, en algo 'más o menos habitual'.

¹⁷⁸ "El amigo Juan" en *Fantasmas de carne y hueso*, p. 148, op.cit.

¹⁷⁹ "Cumpleaños feliz" en *Fantasmas de carne y hueso*, p. 99. Alude al personaje de *El anfitrión*.

¹⁸⁰ "La sombra de Huelquiñur", op. cit. p. 9.

Estos relatos escenifican con renovado despliegue estético, los acontecimientos sociales, productos de conflictos de hombres y mujeres pertenecientes a su propia clase. "El doble es inquietante" dice el narrador de *Fantasmas de carne y hueso* y la afirmación, sostenida al "imaginar esta historia de dobles a partir de una experiencia real, de un cita frustrada y de un momento de espejismos visuales", se emparenta con operaciones narrativas de Juan Carlos Onetti. "Bienvenido, Bob" o "Un sueño realizado", por ejemplo, aluden a los cambios de los personajes en un intento desesperado por vencer al tiempo. Son una metaforización de la lucha perpetua entre la juventud y la vejez y revelan el patetismo generado por las relaciones marcadas por el cinismo.¹⁸² El detenimiento en lo degradado y sórdido de la ciudad y de sus habitantes ocupa gran parte de la obra del uruguayo al igual que las historias de fracasos y de proyectos inconclusos.

Recortes fragmentados de la realidad ingresan en cuentos como "El infierno tan temido" y dejan al lector frente a un perturbador e irresuelto final en el que no está ausente la desgracia y la derrota. Sin embargo, la desesperanza y la angustia adquieren mayor espesor en los relatos onettianos que en los de Edwards, donde se observa un cierto distanciamiento de los hechos contados motivado en límites impuestos por un borroso control moral. Historias inquietantes y ambiguas, descripciones minuciosas destinadas a mostrar la sordidez de los espacios y de las relaciones humanas, pequeñas

¹⁸¹ "Mi nombre es Ingrid Larsen" en *Fantasmas...* p. 173, op. cit.

¹⁸² Decadencia en una ciudad inhóspita, decrepitud en los hombres y mujeres, imposibilidad de conseguir vínculos sólidos, son algunos de los nudos narrativos onettianos también presentes en la obra de Edwards.

historias con finales imprevistos y fuerte dosis de perversidad son algunos de los aspectos más relevantes que permiten establecer lazos entre ambos escritores.

"La jaula de los monos"¹⁸³ es un cuento cuya estructura y desarrollo se liga con la narrativa onettiana. El ámbito elegido para mostrar la decadencia es el oficinesco y en particular se focaliza esta visión de extrema derrota en uno de los protagonistas. Ovalle concentra el desprecio del narrador mediante una descripción altamente significativa: la desarmonía de su figura se expresa con la acumulación de sensaciones ("color lívido"; "voz gangosa, sin nervio") para terminar en una escueta pero sintetizadora referencia a la vejez, expresión máxima de la decrepitud ("interrumpida a cada rato por una risa que le hacía desaparecer los rasgos bajo un mapa de arrugas, se transformaba por un momento en una pesadilla"). La identificación de la vejez con la pesadilla potencia la descripción. Junto a este detenimiento en el aspecto exterior, se alude a rasgos definitorios de la personalidad de Ovalle y es allí donde se remata la visión totalizadora de un ser decadente y hasta despreciable, lo que se logra con el empleo de una imagen de alto valor estético:

Ovalle no era tonto, pero poseía un tipo de inteligencia que me desagradaba, una inteligencia basada en la astucia y en el conocimiento de ciertas fuerzas inaparentes del mundo burocrático, que sabía desviar a su favor con una maestría que me sorprendió muchas veces. Encarnaba una especie de mediocridad diabólica, por contradictorios que resulten ambos términos. (p. 88)

Las descripciones físicas de los protagonistas encuentran su equivalente en los comportamientos, en particular de este sujeto gris, en quien se ha depositado el estancamiento atribuido al espacio en el que se desenvuelve.

En "In memoriam"¹⁸⁴, se recuperan los recuerdos de los encuentros furtivos, las traiciones y las relaciones personales frustradas y frustrantes. La anécdota está centrada en los acercamientos efímeros de Eliana Carvallo y el narrador, los que, al igual que la imagen de Eliana creada por éste, están sostenidos por la fugacidad. No hay un conocimiento profundo de uno u otro; por el contrario, el afecto está ausente y no hay posibilidad de construir lazos perdurables sobre todo porque el único sostén es lo momentáneo, la mentira y el engaño. Los encuentros clandestinos tienen la dosis de perversión que acompaña a la mayoría de las historias centradas en relaciones humanas. La imposibilidad de lograr un vínculo duradero es el fantasma que recubre gran parte de la obra del chileno.

La memoria permite la reconstrucción de la figura femenina. A través del recuerdo se logra reconstruir tiempos distintos y anudar imágenes peculiares, distorsionadas por la focalización que hace el narrador de zonas que, al ser traídas al presente, cambian:

Eliana Carvallo era una sonrisa que se había ido transformando en una mueca todavía amable, un fantasma que había brotado de remotos surtidores [...] pero la aparición angelical venía anunciada y acompañada por un coro de energúmenos, por una jauría hambrienta, alaridos en una noche selvática, y nosotros, al cabo de los años y de las décadas, habíamos pasado ya por el purgatorio y contemplábamos ahora el asunto desde nuestras orillas, invadidos por la pestilencia de los pájaros, pero contentos, a final de cuentas, a final de cuentas emocionados de perseverar en estas playas. (p. 213)

La modificación de la sonrisa en mueca está descrita a partir de una gradación altamente significativa lograda con la utilización del adverbio 'todavía' que lima la connotación del adjetivo 'amable'; sin embargo, la

¹⁸³ En *Temas y variaciones*, op. cit. pp. 88-103.

¹⁸⁴ En *Fantasmas de carne y hueso*, pp. 191 - 213.

presencia de la derrota se consolida en el sustantivo 'fantasma' que abre camino a la imagen de una persona destruida. Recurre al empleo de construcciones contrastantes: 'coros de energúmenos', 'jauría hambrienta', 'alaridos en una noche selvática' para concluir con la utilización de un nosotros, con valor inclusivo, sumido en el purgatorio y en la percepción del devenir de los años. Los contrastes propuestos entre la sonrisa y la aparición angelical con los ejemplos mencionados sintetizan la unión de opuestos habitualmente utilizados por el autor para expresar el modo en que el hombre se debate entre un tiempo perdido y un presente decrepito y sin esperanzas, reactualizando la caída y la nostalgia, motivos recurrentes en el corpus narrativo.

Acompaña a "Cumpleaños feliz", otro de los relatos, una viñeta estructurada en dos partes: la primera, orientada a establecer la diferencia entre el narrador y el autor, dos entidades que, sin embargo tienen su punto de unión. Ante la advertencia de cambios políticos seguramente catalogados como negativos por parte de los críticos, narrador y autor se unen en la voz defensiva e irónica de un tercer narrador: "Como el padre y la hermana son pinochetistas, el crítico mal intencionado y sectario, que sigue instalado en las más diversas trincheras, sacará conclusiones políticas negativas para el narrador y para el autor. Desde aquí declaro que serán abusivas" (p.99) El juego de dobles está presente lo mismo que el desvanecimiento de los límites entre la teoría, la crítica y la literatura.

El segundo momento tiene el rasgo autorreferencial ya empleado en introducciones a otros cuentos. Habla de los protagonistas y los relaciona con otros aparecidos en novelas anteriores, de procedimientos narrativos también

ya empleados ("es un recurso retórico que utilicé hace muchos años y que reapareció aquí no sé por qué ni cómo") y de la situación política de Chile aunque analizada a la distancia ("es el poder, pero en su declinación patética"; "ya podemos escribir cosas como ésta sin temor a la censura"). Se reactualiza el tema de la decadencia ahora focalizada en la pérdida del poder. Los fantasmas que acompañan al narrador de esta viñeta son "los del Parque Forestal, para ser más preciso, puesto que algunos de los narradores de estas historias, que en este aspecto coinciden con el autor, tiene dificultades para irse a vivir a otros lados de la ciudad", quienes impostan su voz para que el narrador cuente su historia. La historia del par de zapatos, como los lejanos cuentos de *El patio*, contribuye a crear una atmósfera ambigua e inquietante donde se recrean historias personales y los fantasmas se cubren de carnadura. Es éste el camino recorrido por el narrador en "La noche de Montparnasse", quien con tono confesional y una carga de ironía sutil, recrea el París de los chilenos, los tiempos de la generación del cincuenta y la mención al amor de uno de ellos por la fotógrafa Natalie Wiesenthal¹⁸⁵, circunstancial amante del narrador, y sus propias reflexiones acerca de la política nacional y la recuperación de la figura del bohemio, esta vez por las calles parisinas. No están ausentes Pablo Neruda -desde las anécdotas evocadas hasta una

¹⁸⁵ Natalie es descrita en este cuento como la fotógrafa "célebre en la colonia chilena porque había sido cantada en versos de un coloquialismo melancólico por un poeta de la generación del cincuenta" (p. 134). Enrique Lihn escribe a Jorge Edwards (14 de enero de 1965) y hace comentarios acerca del intercambio epistolar con Natalie y envía saludos a Martine, nombre que también está presente en este cuento. En una carta del 2 de agosto de 1965 le dice que "no sabré nunca que podría haber ocurrido entre Natalie y yo si nos hubiéramos conocido en circunstancias menos 'adversas' [...] El delicado equilibrio de mis relaciones con N. puede romperse de un

fotografía- y las menciones a la vida diplomática, hechos fácilmente identificables con una etapa de la vida de Edwards.

"El amigo Juan" recrea el juego de los dobles centrado en dos espacios distantes y próximos en el recuerdo, Santiago y París, parte relevante del "espacio metafísico" construido por la memoria. La viñeta, la más escueta de todas las que acompañan a los cuentos, es, sin embargo, por su misma ambigüedad, la más significativa. Ficción y realidad se cruzan para presentar los núcleos temáticos: viaje imaginario, recorrido por la ciudad del paseante nostálgico, protagonistas de la historia nacional, poetas, tradición, dictadura. La advertencia final ("Y no lo olvidemos: toda semejanza de sucesos, lugares o personas con la realidad, aquí como en las demás historias, es mera y pura coincidencia") remite a la concepción de la literatura y al modo en que se debe pensar la "realidad" conjuntamente con la alusión al peso atribuido a la crónica. Ésta captura momentos vividos y otorga un nivel de verdad entroncado con la preocupación por atribuirle a los hechos esta significación. Desde la crónica se incorpora la referencia histórica, esta vez la del pasado inmediato. El exilio y el regreso al país es el otro motivo presente enraizado en el recorrido de la literatura misma acompañado por el vagabundeo errante originado por el abandono del lugar natal y el retorno desesperanzado. El narrador busca recuperar los recuerdos tanto en París como en Santiago; mientras el primero conserva en sus calles los rasgos del pasado, el segundo

momento a otro, supongo, pues ella no tiene el menor deseo de que yo me convierta en su invitado de piedra". Jorge Edwards' Papers.

los ha perdido. La memoria traiciona al paseante y la ciudad atesorada en sus pliegues se contradice con lo que ahora encuentra pues tiene

una primera sorpresa, la comprobación de que había una trampa de la memoria en algún lado, porque la topografía del barrio, combinada con mis recuerdos, muy precisos en algunos aspectos, pero dominados por una especie de confusión primaria, original, me llevó a constatar que el caserón no se encontraba en la misma avenida Pedro de Valdivia, donde yo creía recordarlo (p. 154)

Imágenes inestables se suceden y dan saltos entre la visión callejera y la del interior de la casa, por oposición a la que adquiere en el momento de estar en l'Ami Jean donde todo el tiempo anterior parece recuperarse: "¡Qué diferencia, sin embargo, con mi llegada después de más de veinte años a l'Ami Jean, donde todo era tan fácil de reconocer, donde nada se había movido de su sitio, donde parecía que el tiempo se había detenido!" (p. 154). La fragilidad de los recuerdos replica la representación simbólica de un orden social no recuperado totalmente. Una vez más, el autor recurre a la memoria débil y confusa como una forma de ficcionalizar la precariedad de ese orden. Este conjunto de cuentos recorta segmentos de la historia chilena para cancelar la versión que los tiempos postdictatoriales dieron de muchos hechos. Las historias, fraguadas al conjuro de los recuerdos, traen nombres de escritores, engaños, sospechas, tensión y el siempre presente conflicto entre el narrador y el autor, es decir el del hombre que procura relatar su vida sabiendo que el presente es distinto del pasado y que en el futuro ya no será igual.¹⁸⁶ Y entre los meandros de viejos y renovados conflictos, la percepción de un mundo decadente, de una sociedad envejecida y de hombres carentes de

¹⁸⁶ Cfr. Gusdorf, Georges, "Condiciones y límites de la autobiografía", *Revista Anthropos*, Barcelona, 29, diciembre de 1999, pp. 9 - 18.

expectativas se proyecta en estos relatos que mantienen vivan la mirada incisiva y por momentos cruel depositada en una franja social que asiste a la pérdida de su esplendor.

III. LAS NOVELAS DE JORGE EDWARDS

1. Entre bares y casas vetustas

Que mi cuerpo tampoco duerma, que vigile,
que velen mi vuelta. Porque yo también
volveré, volveré a mi ciudad vigilante.

Eliseo Diego

Quizás, me digo, el Chile de mañana está
ligado de algún modo, en un arco invisible,
con este Chile viejo, de la memoria, de la
fantasía. [...] Camino por los senderos de mi
pasado propio y me encuentro, con restos,
con fragmentos, con memorias un poco
burlonas, que se ríen de mi absurda
persistencia en los lugares.

Jorge Edwards

Santiago, Praga, París, Barcelona por distintas causas deslumbran y conmueven al ojo atento del escritor y trazan una geografía por la que deambula el hombre y la literatura misma. Algunas constituyen el entramado mismo del relato, otras son el sitio emblemático del discurso político; entre laberintos oscuros, callejuelas estrechas emergen Kafka, Borges, Cortázar o Lihn, acompañándolo a tejer lazos secretos con las ciudades. Dibujar un nuevo lugar por el que acontecen los hechos es casi un imperativo. Uno podría preguntarse, entonces, si no hay una consideración decimonónica de la ciudad, es decir si no se está frente a una "ciudad como vicio", sobre todo

porque se lee en la obra una "transformación negativa del paisaje social" ("Las ciudades fueron inventadas por Caín", dijo su abuela, con aire severo, sospechoso, "el primer fraticida de la historia", y añadió: "Son la fuente de todos los males".¹⁸⁷; "La vista fija en las luces inciertas de la calle. Con el diario abierto y apoyado entre la mesa y su cuerpo. ¿Qué hacía? ¿Cómo levantarse? ¿Cómo salir a combatir la oscuridad, los rostros desconocidos, el aire inhóspito?"¹⁸⁸) Se diluye, mientras tanto, la idea de que la ciudad era algo así como un escenario luminoso o "virtuoso".

La ciudad moderna de Edwards y muchos de sus coetáneos se opone a la observada por sus antecesores en la medida en que se sienten con la misión de destrozarse esas máscaras y develar el verdadero rostro del hombre moderno ya que: "Vivir para los momentos fugaces de los que se compone la vida urbana y moderna, destruir tanto las ilusiones arcaizantes como las utopías del futuro, no produce reconciliación sino el desgarramiento doloroso de la soledad y la angustia".¹⁸⁹

Su posición es decididamente opuesta a la de los criollistas, para quienes todo lo que se relaciona con la tierra es admirable y no se cansan de elogiarla, describirla y volverla a escribir. Prefieren el campo, la ciudad les parece poco chilena porque no representa la esencia de la *chilenidad*, centrada básicamente en su apego a la tierra. Los criollistas son, ante todo, "autóctonos y vernáculos; eligen el pueblo antes que la clase alta, a la que hallan cos-

¹⁸⁷ En "La sombra de Huelquiñur" en *Fantasmas de carne y hueso*, op. cit. p. 19.

¹⁸⁸ En *El peso de la noche*, op. cit. p. 99 – 100.

mopolita, sin color local; tienen cierto espíritu apostólico, a lo ruso, y consideran la realidad, el detalle preciso y material, como los antiguos historiadores del sacrosanto documento, con cierta superstición".¹⁹⁰ Por oposición los narradores de la decrepitud buscan el otro rostro de la ciudad, ese rostro oculto, engañoso y degradante que puja por asomar al abrigo de un discurso teñido de una ética y una estética propia.

Descubrir un espacio contradictorio y agresivo es la operación narrativa más destacada de los escritores del cincuenta, buceadores del núcleo engañoso y decrepito contenido en las calles de Santiago. Trazan una virtual línea demarcatoria que impide el ingreso de otras problemáticas, actores y escenarios en tanto no sean los estrictamente referidos a su propia clase¹⁹¹. No hay en sus miradas una preocupación de tipo social o un compromiso político con grupos distintos o ajenos a su propio origen; por el contrario, refuerzan de modo explícito sus preocupaciones de clase y sus conflictos con la imposición de normas que, por tradición, debían ser aceptadas. Edwards, tanto en la narrativa como en los ensayos, y aun en algunos discursos de neto contenido

¹⁸⁹ Cfr. Schorske, Carl E. "La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler" Separata en *Punto de Vista. Revista de cultura*. Año X, julio-octubre 1987, N° 30, Buenos Aires, pp. iii/xix

¹⁹⁰ En *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Editorial Zigzag, 1954, p. 16. Citado por Enrique Lafourcade en "La nueva literatura chilena", op. cit. p. 230.

¹⁹¹ En diálogo mantenido con Sandra Guijarro Vilela para la revista *Tierramérica. Medio ambiente y desarrollo*, 29 de octubre de 2000, frente a la pregunta si el mundo urbano lo motiva para escribir, Edwards responde que él fue un niño del centro de la ciudad y que lo que pasaba por su imaginación era el mundo urbano, las historias de familias y de personas de ese universo, o sea de la ciudad antigua, mientras que con el campo sólo tenía una relación como turista ("Fui uma criança do centro da cidade e o que se passa em minha imaginação é o mundo urbano, as histórias de famílias e pessoas deste universo, ou seja, da cidade antiga. Por outro lado, como o campo tenho uma relação como turista.") Datos tomados de Internet el 28/07/01.

académico -por ejemplo los que pronunció en la Academia Chilena de la Lengua y al aceptar el Premio Cervantes- reafirma su pertenencia y hasta apego a un escenario social nunca abandonado totalmente. Y también en esas ocasiones destaca los vínculos entre la ficción y la historia y su propósito de mantener una unidad simbólica e imaginativa entre ambos campos:

A través de esta forma de la narración histórica recogemos imágenes cargadas de sentido. Ese fantasma de Joaquín Toesca que vaga por las calles de Santiago, a fines del siglo XVII, en incesante actividad, y sin más horizonte, dice Pereira Salas, que las palabras Moneda, Catedral, Los Tajamares, extenuado por la lucha contra una burocracia inquisitorial y mezquina, que quiere reducir proporciones, disminuir calidad de los materiales, ahorrar centavos, es uno de nuestros personajes simbólicos.¹⁹²

Hice muchas cosas, pero siempre la tarea principal, de noche, de madrugada, en espacios de tiempo robado, al margen de documentos oficiales, fue la de escribir ficciones, o la de introducir en la multiplicidad de los sucesos, en el enigma del pasado, en los recovecos de la memoria, una coherencia, una estructura narrativa que siempre, en definitiva, era imaginación, arte de la palabra.¹⁹³

Edwards focaliza la historia y la ficción en un escenario ciudadano con el propósito de delimitar el territorio destinado para su obra. Allí, también encontrará el espacio adecuado para representar alegóricamente el tiempo del desencanto y la frustración. La ciudad es el lugar de los cambios, expuestos de modo casi brutal, pero que permite su difusión. Es el sitio para visualizar las transformaciones provocadas por la naciente modernidad, el lugar de la pérdida y de la derrota, de la ambigüedad, soporte de la tradición pero también de la posibilidad de renovación.

Sin embargo, el aspecto destacado estéticamente es la percepción del oscurecimiento de un tiempo irrecuperable. Territorio que aloja entremezcladamente lo nuevo y lo viejo, la casa patricia y los bares sombríos, las salas

¹⁹² Del discurso de incorporación en la Academia Chilena de Lengua.

deterioradas y las pensiones grises donde los decadentes aristócratas advierten la presencia de los nuevos visitantes de la ciudad¹⁹⁴. Es el lugar de la heterogeneidad y el de una naciente bohemia que comienza a reaccionar contra el concepto de orden y a gozar de la "ebriedad religiosa de las ciudades".

La ficción funda un espacio donde los límites de lo posible y de lo imposible se borran para abrir vinculaciones francamente contradictorias; crean así una atmósfera donde la experiencia, ciertos corrimientos de las barreras morales y la necesidad de expresar acontecimientos desarticuladores del orden se transforman en motivos destacados. Esto está presente en los textos de varios escritores chilenos, inclusive en aquellos ajenos literaria e ideológicamente a la generación de Edwards. En la novela *En este lugar sagrado* de Poli Délano, la narración parte y se desarrolla durante el encierro en un baño santiaguino:

Si alguna vez le toca a usted la mala suerte de quedarse encerrado en el w.c. de un cine céntrico durante algún tiempo relativamente largo, tenga seguro que cuando la desesperación inicial se haya diluido en agua, le dará por pensar en su vida. Tal vez no porque vaya a considerar que eso sea, entre todas las cosas, lo más importante, sino más bien obedeciendo a un ligero imperativo de no desperdiciar una ocasión como pocas de llegar a saber algo sobre todo lo que le ha pasado y de comenzar quizás a entender también por qué le pasó. (p. 11)

En *El palacio de la risa* de Germán Marín, título que es una aterradora metáfora del centro de detención Villa Grimaldi, la representación del exilio como indicador de la ruptura y devastación de una época se entremezcla con

¹⁹³ Del discurso de recepción del Premio Cervantes.

¹⁹⁴ Guillermo Blanco, escritor de la generación del cincuenta, destaca la decadencia de la ciudad y de las vidas privadas deteniéndose en personajes cotidianos cuyas existencias están sostenidas por la rutina, la ausencia de esperanzas y con el peso de pequeñas historias personales que controles y tabúes sociales impiden exhibir. *Dulces chilenos* otorga un fuerte peso al tema de la locura, el aislamiento y la decrepitud. La novela fue publicada por primera vez en Chile en 1993 por Editorial Andrés Bello.

el otro rostro de la ciudad: "En diversos instantes del exilio, bajo una oscura confusión llena de imágenes, había pensado en el momento de ese reencuentro, en que la nostalgia que a veces me sobrevenía, al recordar las visitas cuando niño al lugar, era barrida por el espanto al tener conciencia de lo que allí había sucedido".¹⁹⁵ En este camino narrativo pasamos por *La guerra interna* de Volodia Teitelboim, en la que la representación de los torturadores está tomada de personajes del cine de terror, sin olvidar a las ya emblemáticas *El jardín de al lado* y *Casa de campo* de José Donoso. La referencia a lugares conectados con tiempos de represión da "materialidad a las memorias", de manera tal que la ficción opera en contra de aquellos sectores sociales que procuran eliminar los recuerdos.¹⁹⁶ Estas novelas resignifican la ruptura de un mundo sacudido por la brutalidad, la violencia y el miedo, y lo hacen empleando estrategias textuales que expresan las dudas en el contrato mimético como forma del relato. Las imágenes totalizadoras ya no bastan y por ello hace falta recurrir a modos narrativos que permitan reinterpretar el pasado desde el presente. Algunas de estas novelas alcanzan un grado de experimentación formal destacado recurriendo a códigos de otros lenguajes (como el cine), o a la inclusión de técnicas provenientes de otros géneros (el policial es especialmente generoso). Algunas novelas, sin lograr esos niveles de experimentación pudieron representar esa experiencia con formas relacionadas con el relato fantástico y con ciertas formas tradicionales, sobre

¹⁹⁵ Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Santiago de Chile: Planeta, 1995, p. 98–99.

¹⁹⁶ Elizabeth Jelin desarrolla este tema en "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra" en *Revista Iberoamericana*, Vol. 1 (2000), Nueva época, N° 1, Madrid, pp. 87- 97

todo en la recurrencia a los quiebres temporales y a la inclusión de distintos puntos de vista y de más de un narrador.

La ciudad asoma como la representación de un mundo crepuscular en el que la decadencia visible es el soporte para ahondar en la conciencia. Se ofrece también como un ámbito que contribuye al encierro producido por el mundo moderno para que 'las buenas familias' tengan su lugar de protección frente al avance de los 'indeseables'. Saca a la luz, en definitiva, la parte oculta engañosamente protegida por un supuesto orden.

En "Los habitantes de una ruina inconclusa"¹⁹⁷ de José Donoso, el espacio adquiere el valor de representación alegórica de la decadencia de una familia santiaguina, como articuladora del camino que se adentra en las zonas más oscuras y perversas de la conciencia. En el mundo donosiano no hay inocencia. Tampoco en el de Edwards. En la narrativa de ambos el espacio ciudadano, y en particular la casa, funcionan como la representación simbólica de un ámbito en el que la exclusión es su rasgo distintivo. Y para hacerlo visible apelan a su propia clase, aunque para ello deban recurrir a la *mise en abisme* de prácticas que atentan contra las convenciones sociomorales, o busquen romper la idea de verosimilitud. Ciudad, casa y fundo son ciudadelas inexpugnables en las que sus habitantes se abroquelan en un intento último por proteger un tiempo definitivamente perdido.

Donoso lo pone de manifiesto en muchos relatos y novelas pues considera que

¹⁹⁷ Cfr. op.cit.pp. 295 - 343

even if one belongs to the middle class, and writes about oneself and one's world, one cannot stay away from trash, garbage, refuse. [...] The conditions in our land today are pretty Victorian from many points of view and trash being bundled up and cared for is a comment on that, I guess: fear, psychologically and socially speaking, bundling up refuse is the fear of being refuse¹⁹⁸.

Esta cuestión no es tan evidente en la producción de Edwards pues a pesar de sentir fascinación por detener su ojo en la realidad cotidiana chilena, por hincar la palabra casi con fruición en los intersticios más oscuros del hombre, mantiene una pertinaz protección de su clase.

Decadencia, extrañeza y soledad son los rasgos más fuertes que ofrece la vida ciudadana; en ese lugar donde no hay una gran familia, los afectos están cubiertos por una máscara que impide reconocer los vínculos y en el que los hombres recorren caminos engañosos.

Es, pues, en ese sitio donde los protagonistas toman conciencia del modo en que se obturan los vínculos sociales y donde se reactualiza la memoria como "una estrategia interesada, una manera de poner a la persona autobiográfica en relieve: como testigo privilegiado el autor está en contacto con un pasado ya perdido para el lector y puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida."¹⁹⁹

Apolinario Canales, el mefistofélico personaje de *El anfitrión*, invita de Faustino Piedrabuena a realizar un viaje a Chile, viaje que constituye una

¹⁹⁸ Entrevista de Ronal Christ citada en Murphy Marie "José Donoso. Autopercepción intelectual de un proceso histórico", *Revista Anthropos*, op.cit. Tomo la traducción de la autora por coincidir con ella. "Aún si uno pertenece a la clase media, y escribe de sí y de su mundo, no se puede quedar alejado de los desperdicios, la basura, los desechos. [...]Las condiciones en nuestra tierra hoy son bastante victorianas desde muchos puntos de vista y la basura envuelta y cuidada es un comentario sobre eso, creo: miedo, hablando psicológicamente y socialmente, envolver basura es el miedo de ser basura".

travesía al pasado. Canales es un 'testigo privilegiado', porque su historia personal le aporta elementos que le permiten serlo e inicia a Faustino en una suerte de descenso al infierno, que no es sino una invitación a la recuperación del conocimiento de su país. Una vez más en esta novela está presente el tema del exilio y nuevamente el anclaje temporal es 1973: "A raíz de los sucesos de septiembre del año 73, me tocó asilarme en Berlín del Este. Fue, en realidad, una decisión de mi Partido, tomada entre gallos y medianoche, y yo, en mi condición de militante antiguo, razonablemente disciplinado, no tuve más remedio que acatarla."²⁰⁰

La dictadura prohibió los partidos políticos, reprimió a sus dirigentes, censuró toda expresión contraria a sus intereses y condenó a quienes pensaban diferente. Los proyectos políticos decaen y padecen la falta de proyección al futuro, de allí que el paisaje político nunca está totalmente ausente de su obra. Una vez más, la historia ingresa en la ficción. Ahora la responsabilidad del fracaso se deposita en los partidos políticos y el PC es el receptor de esa consideración: "Ustedes los comunistas", exclamó en voz baja Apolinario, "están atrasados en medio siglo." Además, es preciso tener en cuenta que la crisis entre los intelectuales de izquierda y el Partido Comunista se hace cada vez más visible en casi toda América Latina, de modo que la alusión de Apolinario confirma el distanciamiento y la crítica. Si bien la novela no profundiza o problematiza esta cuestión, se atribuye a los partidos políticos el peso de la decadencia cuando son incapaces de reformular sus postulados.

¹⁹⁹ Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 214

La inestabilidad del protagonista es el correlato de las incertidumbres metafísicas en las que se debate: familia fracturada, viaje como equivalente de exilio pero también como instancia de aprendizaje. Ficción y política se entrelazan para ir dibujando un mapa de nuevas relaciones de la sociedad chilena, de una sociedad que había construido su imagen sostenida por de ser distinta de la de otras naciones del continente. O, dicho en palabras de Moulian, peligrosamente construida sobre el olvido y la mistificación, conceptos que hacen de Chile un país de fuertes contradicciones.²⁰¹

En general hay una cierta reiteración del tema del poder, el que atraviesa su producción; ya sea desde la ficción como desde la no ficción, se inscribe como motivo de preocupación del escritor.²⁰² La propia colocación de Edwards en el campo intelectual se vincula con esta motivación: sus lazos con el poder político han sido dificultosos y su escritura es una muestra de la nueva relación que debe tejer la literatura y la política. Sus lazos con algunos escritores se cancelaron como consecuencia de su expulsión de Cuba; Pinochet lo obliga a abandonar el servicio diplomático y hoy provoca reacciones ante su postura con respecto al juicio que se le siguió a Pinochet en Europa. ¿Será por aquello de que "el barniz político, que nunca llegó a destruir el sello oligárquico y 'pituco' de la sociedad chilena"²⁰³ lo alcanzó también?

²⁰⁰ *El anfitrión*, op. cit. p. 9

²⁰¹ Op. cit. p. 156.

²⁰² Cf. "El poder, cosa del diablo". Op. cit.

²⁰³ Moulian, op. cit. p. 156.

2. La ambigüedad de los decadentes espacios urbanos

Las sociedades tienden a veces a efectuar movimientos pendulares o circulares y en estas condiciones lo pasado puede ser lo futuro, lo presente lo olvidado y lo posible lo real.

Julio Ramón Ribeyro

El hombre es la suma de todas sus desdichas, y cuando la desdicha se cansa y te deja tranquilo, entonces el tiempo se convierte en tu desdicha.

William Faulkner

En 1980 aparecen *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* de José Donoso y *El museo de cera*²⁰⁴. Ambas cuentan historias que intentan desprenderse del peso del orden y de la moral, históricamente presentes en la narrativa chilena, e incluso, en la sociedad. Las dos aluden al estamento social

²⁰⁴ La aparición de estas dos novelas, sobre todo la de Donoso, se debe relacionar con algunos cambios sustanciales operados en Chile a partir de 1979 con motivo de la fundación de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL), Su intención era restituir el papel profesional de los intelectuales universitarios y jerarquizar los trabajos críticos sometidos hasta el momento a la censura. Pese al propósito de contar con un lugar reconocido que permitiera abordar los textos desde perspectivas diferentes a las conocidas hasta el momento, la mayoría de los trabajos mantenían la línea de análisis inmanentista del texto y tímidamente abordaban autores que hasta el momento eran escasamente discutidos. La circulación de libros con un alto registro erótico junto con otro tipo de manifestaciones culturales (canciones de protesta, testimonios) eran las primeras señales para presentar una sociedad diferente a la exhibida por el gobierno. *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* y, en menor medida, *El museo de cera* son novelas alejadas de las que circulaban por la época. También en 1977 el Centro de indagación y expresión cultural y artística (CENECA) comienza sus actividades de investigación y capacitación destinadas especialmente al desarrollo y conocimiento de la cultura y las comunicaciones. Este centro ha contribuido a la expansión de ideas y discusiones de temas relacionados con la literatura, sobre todo de aquellos relacionados con temas que el gobierno del momento descuidaba (teatro, publicaciones periódicas, diarios, mujer, entre otros).

del que escritores son deudores. *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* pertenece al denominado género erótico y desde ese lugar desarticula a los lectores y críticos donosianos.²⁰⁵ Si bien puede ser leída como una parodia de la novela 'rosa', exhibe una alta dosis de erotismo y juega con fuertes contrastes entre el deseo exacerbado y hasta ridiculizado y mecanismos de represión impuestos por la pertenencia de la protagonista a la clase dominante. Blanca coquetea con su condición de dama de la sociedad y con su sensualidad. En gran medida, esta novela reabre desde otro ángulo -el del deseo- la relación orden/caos. Ahora la desarmonía o el quiebre del orden está en las manos (o en el cuerpo) de una mujer quien no sólo exhibe su intimidad sino le otorga poder a sus fantasías sexuales.

Con mayor control por parte del autor, *El museo de cera* arma un complejo cuadro de relaciones tortuosas cruzadas por las fantasías femeninas y masculinas que amenazan con destruir el orden. Aquí lo decrepito alcanza una altísima expresión básicamente porque está congelado y ha ingresado en lo coleccionable para, así, adquirir una ligazón muy fuerte con la percepción de una vida decadente y otra, menos perceptible pero igualmente significativa, como es la puja entre dos concepciones opuestas de los cambios sociales.

²⁰⁵ José Donoso le escribe a Edwards desde Madrid el 24 de enero de 1980. En esa carta le dice: "acabo de terminar una novelita de 125 páginas, que pertenece al género pornográfico, u erótico, que tiene escandalizado a media humanidad. La publica Seix Barral en Mayo. Se llama LA MISTERIOSA DESAPARICIÓN DE LA MARQUESITA DE LORIA, y esta mañana Gimferrer me llamó diciéndome que la consideraba una obra maestra de su género, en el que es especialista, siendo gran lector de Caballero Audaz, Hoyos y Vinent, Felipe Trigo, etc. ¿Cómo se llama tu nouvelle? ¿ONIRIRICA? Please explain: no te vaya dar por escribir en difícil, mi querido Jorge, que no te lo perdono, ya que eras de los pocos que se había mantenido en su posición." La nouvelle en cuestión es, obviamente, *El museo de cera*

El museo de cera relata la historia de un excéntrico marqués desde la visión de un cronista, quien habla de la decadencia de un grupo social.²⁰⁶ El epígrafe, "Your actions are my dreams" (Shakespeare) es claramente anticipatorio de cómo se desarrollará la historia. Acción y sueño envuelven la vida de los protagonistas, de forma tal que sus vidas se rigen por actos simples y hasta triviales pero recubiertos por la tragedia y por la pasión. El drama de los protagonistas es también el drama de la sociedad en la que ellos viven. Las escenas grotescas y paródicas reavivan la ausencia de expectativas y el envejecimiento de los sectores hasta entonces poderosos. Construida desde la mirada de un 'nosotros' partícipe de los cambios en la vida del Marqués de Villa Rica, la historia se proyecta a la de una clase decadente, envuelta en los fantasmas de glorias perdidas y en un presente mediatizado por la historia pasada. Una vez más la ciudad y las casas -en este caso el palacete marquesino- son la imagen de la caída del poderío. Coexisten en este espacio dos sociedades que inexorablemente entrarán en competencia: la de los blasones, de los títulos nobiliarios, del esplendor, la que se ajusta a la norma,

y el juego de palabras que hace Donoso con el título alude al clima onírico que impera en la novela.

²⁰⁶ Pere Gimferrer, de la editorial Seix Barral le envía con fecha 17 de abril de 1980 una carta en la que establece una continuidad entre *Los convidados de piedra* y *El museo de cera* pues considera que en las dos novelas hay "una serie de rasgos" comunes. Advierte, además, cierta vinculación con *Bárbara de la casa de Grebe*, de Thomas Hardy. No sin cierto tono irónico, Gimferrer lo tranquiliza diciendo que "nadie entre los poquísimos lectores hispánicos que lo conocen, tendrán la tonta idea de pensar que te has inspirado en él." La única observación que realiza está vinculada con el final y fundamenta sus razones en cuestiones teóricas a las que considera "un malsano prurito clasicizante." Este mismo episodio es considerado por Federico Schopf como "un último indicio de la voluntad de compromiso del autor." Cfr. "Literatura e historia en *El museo de cera*" en *Literatura chilena, creación y crítica*. Vol. 7, N° 4, Año 7 N° 27, octubre/diciembre de 1983, pp. 2-4.

y la de los cesantes. Allí conviven, en los más variados recodos, los que duermen:

en los bancos de las plazas, en los portales de las iglesias, debajo del puente, o en galpones miserables, de madera en bruto y latón, que el gobierno había bautizado con el nombre pomposo de albergues populares, porque ya se manifestaba entonces la manía oficial de recubrir la desnudez con palabras altisonantes, y que los concesionarios, que habían obtenido el cargo gracias al favor político, exprimían como limones, poniendo agua en la sopa común o comprando partidas de porotos taladradas por el gusano (p. 15)²⁰⁷

Si bien hay un detenimiento minucioso en todo lo que indique cambio y señale la caída de un tiempo, la mirada del narrador está mediada por la distancia con estos habitantes. Lo mismo sucede cuando alude al surgimiento de nuevos actores, o más bien de nuevos papeles para viejos actores, como sería el caso de la cocinera, con quienes mantiene una relación distante. Esto confirma la ausencia de compromiso frente a los emergentes sociales, pese a que es quien lo mantiene vinculado con el mundo exterior, cuestión reiterada por ejemplo en *El sueño de la historia* donde la vieja Eufemia recupera ese papel al ser quien pretende informar a Toesca de las aventuras de su mujer.

La novela, tras el engañoso argumento de una historia de amor con rasgos de perversidad, descubre una ciudad cambiante por la que transitan quienes ocupan sitios marginales en la sociedad que se está rearmando. La crisis minera²⁰⁸ está presente en la imagen de los nuevos huérfanos que ingresan en la ciudad cuadrículada, delimitada y defendida por un orden

²⁰⁷ Las referencias están tomadas de *El museo de cera*. Barcelona: Bruguera, 1981. 1era. edición.

²⁰⁸ Con respecto a este tema, Luis Vitale destaca el modo en que se desprotegió, desde el gobierno, a las empresas cupríferas chilenas. El papel que en este tema jugó Estados Unidos fue decisivo para la crisis que comenzó a vivir el obrero minero. La nacionalización del cobre se transformaría en una de las banderas que enarbolaría la Unidad Popular y su líder, Salvador Allende. Cfr.p.p. 67 y sgtes. Op.cit.

urbano que les impone límites. Nuevos hechos modifican la realidad y al ser incorporados a ella generan cambios antes no contemplados. El hambre, la desesperación y el abandono se instalan en un espacio contrastante con "las guarniciones de hierro forjado de las casas de los ricos" (p.15)

El Marqués elige el ámbito cerrado para proteger su vida; las fuertes oposiciones entre el afuera y el adentro metaforizan las transformaciones de una sociedad que no termina de adecuarse al nuevo orden social, político y económico. Un lugar, que es al mismo tiempo un "no lugar", constituye el eje del juego verbal dador del rasgo más relevante de la novela: la dualidad nacida de tiempos opuestos y sobreimpresos, de la convivencia de proyectos contrarios pero también, expresada mediante el lenguaje.

Las referencias al tiempo histórico del relato son veladas y el narrador, colocado en el lugar del cronista, al contar lo que sucede, construye

an elegant novel, written in a style that recalls the precise sophistication of 18th century prose. It is an allusive book that suggests more than is actually stated by the narrator, who speaks as "we" and is one of the Marquis' circle at the club. The narrator is as limited as the characters he describes; he too lives on the surface of things, observing rather than acting, witness to uncontrolled rapacity and terrorism. The Marquis' museum is a central metaphor of the book. The perverted passivity it suggests refers not only to an individual, but to an entire class and, perhaps, to an entire society. The salon joke of an old and wealthy husband cuckolded by a young wife and her passionate latin lover is transformed into devastating social commentary.²⁰⁹

²⁰⁹ "una elegante novela, escrita en un estilo que recuerda la sofisticada precisión de la prosa del siglo XVIII. Es un libro alusivo que es más lo que sugiere que lo que muestra el narrador, quien habla como "nosotros" y es uno de los del círculo del Marqués en el club. El narrador está tan limitado como los personajes que él describe; él también vive en la superficie de las cosas, observando más que actuando, testigo de la incontrolable rapacidad y del terrorismo. El museo del Marqués es la metáfora central del libro. La pasividad perversa sugerida, no sólo se refiere a lo individual, sino a una clase entera y, tal vez, a una sociedad entera. La broma del salón de un viejo y rico marido engañado por una joven esposa y su apasionado amante latino es transformada en comentario social devastador."(la traducción es mía). Grossman, Edith "El museo de cera by Jorge Edwards". Jorge Edwards' Papers, s/fecha

De este modo toma cierta distancia pero al mismo tiempo, se sitúa en un lugar de privilegio en la medida en que sabe cuál es el resultado final de lo acontecido en el tiempo de la historia. La voz narradora se oculta en un *nosotros* transformado en un ojo que todo lo ve. Hurga en el interior del Marqués pero también sabe de los odios y rencores que animan a la cocinera. Se establece a través de ese testigo una minuciosa indagación acerca de los profundos distanciamientos sociales y de la añoranza por tiempos pasados de gloria y esplendor:

Pocos eran los que sospechaban, en aquel pasado dichoso, que con la llegada de los nuevos tiempos, los condes y los marqueses iban a verse obligados a esconder sus pergaminos, falsos o verdaderos y que los bastones de empuñadura de plata maciza, con los escudos grabados en filigrana, rematarían en los paragüeros de los anticuarios [...] Pero esto aún no sucedía, o esto, más bien, aún no se había hecho visible, en la época en que situamos el comienzo de nuestro relato. (p.17)

El lector percibe una cierta teatralidad en el interior de la novela es decir, lo que Barthes denomina "espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior".²¹⁰ Los representantes de una clase decadente con los nuevos actores sociales se deslizan por un escenario donde conviven y se apartan de modo casi simétrico. Las rupturas de los códigos se aúnan en un dramatismo que adquiere tonos paródicos provocando un discurso contrario a la realidad: los diálogos entre la Cocinera y el Marqués son una muestra de ello:

²¹⁰ En *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 50.

"Has hecho bien", dijo el Marqués, pasándose las manos por la cara, bañada por la luz subacuática, "pero si tomo medidas contra el profesor, mi mujer se convertirá en una fiera suelta. ¿Qué me aconsejas tú?"

"Lo que yo he querido insinuarle", dijo la Cocinera, "y veo que tendré que utilizar un lenguaje mucho más directo, y a buen entendedor pocas palabras, no es que tome medidas contra el profesor. ¿Qué nos importa ese infeliz, al fin y al cabo?"

"Y qué quieres que haga, entonces?"

"¡Tomar medidas contra la señora", exclamó la cocinera, dejando caer las manos a los costados del delantal grasiento.

El Marqués miró a la cocinera con atención, observando el efecto extraño que producían las cataratas blancas en las pupilas oscuras.

"Es que no me atrevo" dijo.

"Celebro su franqueza", sentenció la Cocinera. (pp. 33 – 34)

La inversión de roles es otro recurso empleado para destacar el desorden y la decadencia. El marqués perdió el lugar socialmente asignado y, al suceder esto y tener que ingresar en un mundo distinto al creado por su imaginación, choca con una nueva realidad. Esta percepción creciente de que el mundo del pasado está acabado se presenta desde dos lugares: a través del lenguaje, es decir poniendo discursos en bocas presuntamente 'equivocadas', como el caso mencionado anteriormente, y también en el valor asignado al palacio/hogar marquesino. Preservar el lugar cerrándolo, protegerlo del mundo exterior impidiendo el ingreso de visitantes, revivir glorias pasadas son acciones que contribuyen a mantener la memoria y a lograr que tanto el pasado como el presente se unan en la casa. El marqués sin el palacio pierde entidad, se diluye ya que el afuera no le proporciona seguridad y -en todo caso- lo obliga a aceptar la idea de que existe un tiempo irremediabilmente acabado. El uso de los anacronismos fortalece esta idea.

La novela está asentada en dos campos que, en principio, aparecen como contradictorios: por un lado los modernos, por otro los que no lo son y, para ello, el autor trabaja sobre anacronismos tales como marqués vs. amigos

modernos; casas vs. conventillos; ropas modernas vs. ropas antiguas; carruajes vs. carros blindados. Es que el autor ve a su país, en particular al de los años de la dictadura, como una manifiesta representación de un mundo "anacrónico, combinado con un mundo de banqueros jóvenes, sumamente modernos [...] es una combinación alucinante de tiempos, que mezcla el mundo del pasado con el mundo del futuro en un país subdesarrollado. [...] lo que yo creo es que Sudamérica y Chile son una tierra de anacronismos."²¹¹

El resultado de esta superposición es una escenografía patética y grotesca que alcanza su *climax* con la reproducción en cera de los personajes y la construcción de una nueva mansión. La duplicidad confirma el juego de realidad y apariencia, juego que esconde el fracaso de las relaciones humanas pero también el de algunos proyectos políticos. Duplicidad que encuentra en la alegoría un procedimiento significativo para poder mostrar el aspecto más oscuro de una época de fuertes contrastes alerta aún en la memoria pero que, para exhibirla, hace falta volverla símbolo: "La verdad es que el marqués de Villa Rica fue un enigma siempre, antes y después de la crisis, y sigue siéndolo ahora, después de su desaparición, o de lo que podríamos llamar, en términos más apropiados, su metamorfosis última" (p. 13).

Uno podría preguntarse si esta operación no encuentra su exacta correspondencia en el juego del escritor Edwards cuando se posiciona con un discurso de áspera condena hacia la burguesía, aunque se mantenga aferrado a su procedencia social. De modo casi paralelo la construcción de una novela

²¹¹ Citado por Michael Moody "Jorge Edwards, Chile y *El museo de cera*" en *Acta Literaria* N° 10 – 11, 1985 – 1986, Concepción, pp. 179 – 184.

alegórica posibilita la recuperación de un tiempo, ahora destruido, y lo resignifica en la representación de un momento de la historia reciente chilena. Idelber Avelar en un luminoso ensayo²¹² sostiene que las dictaduras y las postdictaduras permiten “leer como alegoría, un devenir–alegoría experimentado por las imágenes producidas y consumidas” entonces. La construcción de un mundo cristalizado en el pasado se traduce en una imagen no sólo anacrónica sino patética. Aquí hallamos un nudo narrativo que se despliega por la obra de Edwards: operar sobre una matriz alegórica para estetizar el tema de la decrepitud e indicar etapas de quiebres institucionales. Paralelamente, el relato incorpora otro aspecto vedado sobre todo en periodos de control y de derrota: el erotismo. La inclusión de situaciones o comportamientos de contenido erótico es otro punto de articulación con la decadencia de la sociedad pues su valor:

no está en la invención o la creación, sino en la confirmación de nuestras sospechas. La mejor literatura, en cambio, ha sorprendido siempre al tema erótico, no menos que al político, social o religioso, *haciéndolo de nuevo*. Esa es su libertad.

No ha habido época tan libre, se dirá, que pudiera permitirse todas sus fantasías. Tampoco una tan prisionera que no pudiera soñarlas, imaginarlas, escribirlas. La literatura de tema erótico no depende de los ciclos históricos. Florece en los momentos de mayor decadencia, sí, claro; tanto como en los de alegría, felicidad, plenitud. Tiritando durante el terror jacobino o retozando bajo el sol de Luis XIV.²¹³

El museo de cera, escrito bajo el signo de la perversión, hace de la alegoría un uso privilegiado por cuanto este recurso posibilita petrificar un tiempo que intenta alejarse de un presente que no se desea ver.

²¹² Cfr. *La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, p. 22 y siguientes.

²¹³ Carlos Franz, Prólogo de *Nuevos cuentos eróticos*. Chile: Grijalbo, 1996, pp. 9-10. En este volumen se publicó “Creaciones imperfectas”, cuento de Edwards que pertenece a *Fantasmas de carne y hueso*. [El destacado está en el original].

¿A qué tiempo pertenece este relato? ¿Escribió el narrador tiritando de miedo o gozando de la libertad? Detrás de la ambigüedad de la escritura está la mirada irónica y paródica de quien, por un lado, no concede tregua a una sociedad embozada en las apariencias, poniendo en evidencia sus fisuras, su hipocresía y, por otro, señala dramáticamente el tiempo del horror. Un horror acuñado en la superposición de imágenes, en la presencia de anacronismos, en la opacidad de las acciones de los protagonistas, que escenifica lo que sucede en una ciudad donde coexisten actores contradictorios y contrapuestos y del que la casa y el narrador son, quizás, las más acabadas representaciones:

El caserón donde se habían instalado los artistas plásticos había quedado rodeado por el progreso de la ciudad, fuera de la línea de edificación, de modo que estrangulaba el paso de los automóviles y los trolebuses que subían, atestados de pasajeros al final de las horas de oficina, rodeados de motociclistas que serpenteaban peligrosamente entre los espacios, a extramuros. Después de cruzar sin embargo, la segunda mampara del caserón, con sus cristales esmerilados y en filigrana, la urbe trepidante, mecánica, retrocedía como por arte de magia a un plano difuso, casi imperceptible, parecía que el tiempo se detuviera al llegar a las enormes hojas de acanto, bajo la claraboya de vidrios multicolores. (p. 43)

Se observan dos visiones de la casa: por un lado como espacio desprotegido frente a un afuera que lo rodea y al que el caserón 'estrangula'. Por otro es el portador de los recuerdos, referencia sostenida por construcciones dadoras de un dinamismo opuesto a la quietud del caserón generada por el acoso del progreso ("como por arte de magia"; "plano difuso"; "casi imperceptible"). A su vez la mención a los "cristales esmerilados y en filigrana"; "enormes hojas de acanto" junto con la indefinida referencia temporal ("parecía que el tiempo se detuviera") otorgan al lugar el don de albergar los recuerdos. El marqués atribuye a su palacio el valor de protección y trata de mantenerlo

aún cuando éste ya no exista como tal. El resultado es un lugar onírico luchando por transformarse en duradero que alcanza su máxima expresión en la escultura.

El papel simbólico de la casa, como el del fondo, los cuartos y las galerías de los colegios religiosos se centra en la decadencia, la ocultación y el misterio pero también en la resistencia a mirar puertas afuera. Son lugares en donde la soledad y la imposibilidad de pensar un futuro promisorio adquieren una dimensión por momentos brutal. Este mundo de encierros, de decrepitud y de hipocresía se resignifica en *El origen del mundo*, novela que toma el nombre de la pintura de Gustave Courbet (1819-1877). El autor afirma su propósito de identificar la decadencia en la sociedad y en los hombres y mujeres y para ello satura el texto de datos, algunos con tono autobiográfico. Descreído, solo y perseguido por fantasmas el protagonista carece de proyectos: "Quizás se habrá dicho, se dijo el doctor, en ese momento decisivo, contemplando el frasco de píldoras, contemplándolo y contemplándose, que era el perfecto ejemplo del intelectual fracasado" (p. 68) y la incertidumbre lo acompaña al tomar conciencia de la vacuidad de su vida:

El gesto de colocar la raya de polvos blancos en la repisa, junto a Baruch Spinoza, a Michel de Montaigne, a Monsieur de Stendhal, a todos ellos, no había pasado, en dicho caso, de constituir un signo estético, aparte de implicar, a lo mejor, un mensaje decadente, un saludo a la farra, a Montparnasse, a la noche, con un eco lejano, intuyó el doctor, de tango de Carlos Gardel y verso de Rubén Darío. (p. 69)

Lecturas, ambientes, música convergen en un instante en el que los ideales están ausentes y la caducidad de un tiempo vivido con plenitud se expresa en ese 'mensaje decadente'. Las descripciones de los espacios cerrados alu-

den también a la pérdida de un espacio *amoenus* en particular cuando se describe la sala mortuoria a la que llevarán a Felipe Díaz. La selección de adjetivos (lúgubres, negro, mustias, sucios, resquebrajados) fortalece el clima no sólo de muerte y tristeza sino de vejez y decrepitud cuya máxima tensión se logra en el entierro:

más insulso todavía y más mezquino, como había dicho Silvia, que el velorio puesto que consistió en trasladar el ataúd el día miércoles por la mañana, sin misa de difuntos, sin homilía, sin responsos, en un furgón negro, un Peugeot anticuado, hasta el cementerio de Ivry, lugar connotado de los suburbios rojos de París, como si la conversión anticomunista de Felipe Díaz no contara, como si la antigua militancia le hubiera impreso carácter para siempre, para la eternidad... (p. 80)

Se cruza en esta descripción la opacidad de la despedida de Díaz con la pérdida de la militancia, el ocaso de la vida privada con el de la vida política otorgándole un nuevo sentido al tema de la decrepitud.

3. Un escritor en los límites

La memoria es así: mientras el avión se acerca a tierra todo ocurre simultáneamente, mezclándose, y lo que más puede hacer el narrador es abandonarse a las vertiginosas representaciones, carne y linfa de la conocida oscuridad que oculta el pasado y a veces, muy pocas veces, frente a la eventualidad del olvido, nos obliga a enfrentarnos, como en un trance, a los fantasmas temidos o deseados.

Mauricio Wacquez

Desde el título, la novela anuncia un escándalo basado específicamente en la simetría del cuadro y de la historia narrada. Se recupera el cuadro de Courbet, se inicia una historia de amor y de intriga con muchos de los fantasmas habituales en gran parte de la obra y así *El origen del mundo* habla de personajes angustiados por la soledad, la desdicha y el exilio.

Eugenia Brito (1994: 14) sostiene que la narrativa chilena producida después del golpe ha creado un desplazamiento de espacios escriturarios. La proximidad entre la literatura y las artes visuales, en particular la pintura, marca vínculos que se ven acrecentados en esta situación sociopolítica, definidos como un "sistema de comunicación basado en el arte del disimulo". La historia de *El origen del mundo* habla de ese constante juego entre la develación y el ocultamiento, produciendo "una verdadera transferencia del objeto, que carece de toda esencia y se refugia por entero en sus atributos" (Barthes: 1983:26).

En esta novela la duplicidad de la 'realidad' provoca angustia e inquietud; se despierta la duda en Patricio Illanes en una galería de arte y, a partir de lo percibido en ese espacio condensador del arte visual, se inicia una intriga detectivesca en cuyo trasfondo hay vidas debatiéndose entre la realidad y la ficción. Apresar el instante y representar la realidad son conceptos que están presentes desde las primeras páginas de la novela. Illanes busca reemplazar la pose del cuadro de Courbet con otra idéntica, pero lograda, ahora, a través de la fotografía, casi con la misma obsesión con que el Marqués de Villa Rica quiere apresar el momento del engaño en la escultura de cera. El obsesivo Dr. Illanes recorta, así, un trozo de esa realidad torturante, para fragmentarla y expandirla por toda la novela, del mismo modo que el Marqués congela la escena en un instante y en un espacio.

El autor realiza una operación casi cuentística y por ello, quizás, juegue un papel tan importante la fotografía.²¹⁴ El propio Edwards alude al nacimiento del libro como un cuento que poco a poco adquirió forma de novela²¹⁵. La dupla palabra/fotografía o palabra/visión dispara todo el texto; el par actúa como una "especie de puerta" que conduce a la "anécdota literaria" y la guía "hacia intensos caminos de sensibilidad e inteligencia".²¹⁶ El hallazgo de una fotografía, dudosa réplica del cuadro de Courbet, y la suposición de que la modelo es su mujer perturba a Patricio, quien congela y fija para siempre una ima-

²¹⁴ Julio Cortázar en *El cuento y la fotografía* (1962) establece una relación muy interesante entre la literatura y las artes visuales. Considera que hay una vinculación muy manifiesta entre la novela y el cine y el cuento y la fotografía. Mientras el primer par destaca "un orden abierto", en el segundo se parte de "una ajustada limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara" y también el cuento.

²¹⁵ Vila, M. del Pilar, op. cit.

²¹⁶ Cortázar, Julio, op.cit.

gen perturbadora. Ha logrado así detener un trozo del pasado. Esa fotografía inquietante y misteriosa, y que presuntamente pertenece al ayer, crea el absurdo de hacerse presente, es decir que "la imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto".²¹⁷ Provoca la idea de hacer presente lo ausente y logra que la imagen devuelta por la fotografía adquiera un rasgo espectral y perversamente ambiguo, es portador de la duda y la desconfianza. La novela se desarrolla a partir del juego inquietante entre afirmación y duda y la selección cuidadosa de adjetivos (patético, oculto, cautelosa, esquivada, engañosa, gris, profunda, ceniza) como así también de verbos (parecer, sospechar, imaginar, dudar, cavilar) confirman el camino emprendido para expresar una visión desencantada de la vida.

El espacio narrativo está sostenido por los pilares centrales de la experiencia humana: por allí circula el amor, la agresión y el conflicto. Los tres se necesitan, los tres se alimentan entre sí. Es una historia, tal vez simple, que permite que por sus intersticios corra la duda, deambule la soledad y se instale la intriga. Patricio Illanes está profundamente enamorado de Silvia y por ello la agrede con la sospecha del engaño. La duda, el no poder definir o comprender si ese cuadro efectivamente representa un instante de la vida de su mujer con Felipe Díaz, desata el conflicto. El cuadro es el desencadenante no sólo del conflicto sino de la transformación de Patricio de un hombre presuntamente

²¹⁷ Richard, Nelly "Imagen – recuerdo y borraduras" en Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000, pp. 165 – 166.

apacible en un ser torturado, decadente y hasta miserable. Silvia también sufre transformaciones: de la mujer tolerante se llega a una persona que disfruta gestando dudas y propiciando la intriga y a quien el narrador dota de una cierta malignidad.²¹⁸

A lo largo de la novela amor y odio, dudas y certezas, gozo y descontento circulan con idéntica presencia y con igual fuerza. Silvia, Felipe y Patricio conforman un trío que proyecta los daños instalados por la hipocresía, la mentira y la inseguridad en una sociedad decadente en la que las situaciones reales por su misma indefinición cubren de ambivalencia los sentimientos auténticos. Estas circunstancias desplazan al lector por zonas borrosas pródigas para la creación del constante clima de incertidumbre pues los dos objetos -el cuadro y la fotografía- pueden ser manipulados por el espectador.

Séneca advierte desde el epígrafe del primer capítulo que "no se está en ninguna parte cuando se está en todas" y Ovidio, en el segundo, sostiene que "vivió bien el que se escondió bien". Ambos condensan la inseguridad permanente de Patricio motivada por su relación amorosa pero también por la vejez vivida en un ámbito ajeno a su condición de latinoamericano. No sólo es hostil el cuadro que provoca la duda, sino también la relación del protagonista con el mundo europeo.

El exilio y la dictadura y Pinochet atraviesan el texto sin llegar a constituirse en el eje de la narración. Sin embargo, son una clara evidencia de que

²¹⁸ El secreto es una zona particularmente generosa para que la perversión se despliegue. Cualquier situación de la vida cotidiana da al obsesivo la posibilidad de sentirse atrapado por el secreto y le otorga la ilusión de creer que es el único que lo conoce. El obsesivo rumia su secreto y por momentos goza con él.

no se puede dejar de pensar en el espacio original, en la tierra abandonada, en las muchas historias de exiliados conocidas. Son, a la vez, una señal de que la metáfora auxilia al narrador para mantener activa la memoria y evitar el olvido. Edwards afirma que

los chilenos son seres inestables: quieren irse, y cuando están fuera están desesperados [cuando viven en París] pasan la vida comiendo empanadas, consiguiendo botellas de pisco y derivan a menudo a la locura. [...] Somos un país de inmigrantes nostálgicos que no pierde fácilmente su nacionalidad. [...] En ese sentido somos los 'británicos de la América del Sur'; y este parecido viene en parte de que somos también *isla*. Es decir, como los ingleses, reprimidos por una sensatez externa y una gran locura o extravagancia de fondo.²¹⁹

En esta novela, tampoco está ausente el dúo orden/desorden, juego casi obsesivo de contrarios. Felipe Díaz transita por la vida en un desorden total; a Patricio Illanes le molesta pero, al mismo tiempo, experimenta una extraña sensación de envidia por esa vida libre de ataduras y de imposiciones. Como al propio Jorge Edwards lo acompaña la obsesión "por lo que rompe el orden, pero a la vez hay una preocupación por el orden."²²⁰

La gente que vive como Felipe revienta temprano, pensaba yo, lo cual quería decir que él ya estaba viviendo de prestado, de llapa (como decíamos en Iquique)[...] Nosotros, los médicos, creemos que las reglas de la medicina sirven de alguna cosa, y que su transgresión siempre es traicionada por algún dios oscuro y nuestro. Cada vez que nos encontramos con un ser que parece escapar a esas reglas, con alguien rebelde a nuestros vaticinios [...] en el fondo nos irritamos, nos sentimos arbitraria e injustamente desmentidos. (p.15)

El desorden alienta la incertidumbre y está al servicio de la intriga en tanto obtura la posibilidad de conocer la verdad. Del mismo modo que el erotismo explícito del cuadro de Courbet resguardó la identidad de la mujer ocultando su rostro, la vida de Felipe se cubrió con una sábana para impedir que se filtrara ante los ojos inquisidores y cuestionadores de Patricio. El autor

²¹⁹ En "Entrevista a Jorge Edwards", Avaria, Antonio, *Del cuaderno de conversación*, pp. 65- 68. Destacado en el original.

juega constantemente con el ocultamiento, como una forma de señalar a sus lectores que no siempre es posible conocer. O para decirlo en términos de Pierre Bourdieu, son personajes "que viven la vida como una novela porque se toman la ficción demasiado en serio a falta de poder tomarse en serio la realidad y que cometen un 'error de categoría', absolutamente similar al del novelista realista y al de su lector."²²¹

La historia se va cubriendo de velos que obligan al lector a realizar una operación de desvelamiento, de cambios de máscaras que dejan al descubierto, una vez más, otra máscara. Cada corrimiento hace visible otra apariencia que lleva a los personajes a transitar por un mundo desordenado y por momentos caótico.

El origen del mundo también habla de otro fantasma: el tiempo expresado, por un lado, en la vejez, por otro, en la angustia generada por su paso y, como consecuencia de su acción, se alude a la decadencia física e intelectual. Los celos, la inseguridad, la duda y la sospecha estén directamente vinculados con este tópico. Mario Vargas Llosa²²² entiende que *El origen del mundo* es "una historia que bajo la tramposa apariencia de un divertimento *light*, es en realidad una compleja alegoría del fracaso, de la pérdida de las ilusiones políticas, del demonio del sexo y de la ficción como complemento indispensable de la vida", temas presentes, con distinta intensidad y

²²⁰ Vila, M. del Pilar, op. cit.

²²¹ Bourdieu, Pierre, op. cit.

²²² En "Piedra de toque. El origen del mundo", Diario *La Segunda*, Santiago de Chile, jueves 26 de septiembre de 1996.

procedimientos en otras novelas y cuentos, circunstancia que los transforman en un topos recurrente.

La decrepitud adquiere nuevos modos de representación en ese juego perverso donde se enredan los protagonistas en un intento vano por superar la vejez y el deterioro físico y por conservar el esplendor del vigor erótico. Fotografía y pintura en *El origen del mundo*, y escultura, en *El museo de cera*, concentran esa lucha tenaz y accionan la creación de un momento en el que la ficción y la realidad se mezclan en pos de la recuperación de las *ilusiones perdidas*.

Illanes cree reconocer a su esposa en el cuadro pero, además, imagina que la fotografía hallada en el cuarto del amigo suicida es la de su mujer. El Marqués ve el engaño y lo congela en la escultura. A partir de estos juegos perversos de creer e imaginar, se disparan las historias, las que pueden ser leídas inicialmente como un relato de intriga o como el desvarío de un viejo consciente de su decadencia física y aterrado por la posible pérdida de su joven mujer o la alegoría de "una visión grotesca y deformada de la ya deformada personalidad del Marqués"²²³. Superada esta primera lectura -que como toda lectura tiene en sí misma suficiente legitimidad- el lector se encuentra con el juego que el autor propone: ¿es posible conocer la realidad?, ¿se la puede representar? Frente a este tema, considerado como un tema de fondo, Edwards afirma que el escritor hace una representación muy subjetiva y desprendida de la realidad:

²²³ Cfr. Schopf, Federico, "Literatura e Historia en *El museo de cera*", op. cit., p.4.

es una realidad un poco fantasmagórica. Es una realidad mental. Entonces a veces yo siento como los idealistas, que no existe la realidad, como Borges. Es como una especie de idea muy poética, muy estimulante, que hace que uno la pueda sostener, pero lo que sí siento es que la representación que uno puede hacer es de una extremada subjetividad.²²⁴

La novela plantea la pulsión existente entre estos dos pares presentando una imagen que postula la certeza de la imposibilidad de conocer plenamente lo sucedido y el lector percibe que "nunca la nada fue tan segura" como en esta historia. Urdir la fantasía será para Patricio Illanes o para el Marqués, el tormento que los acompañe hasta el final, será el convencimiento de haber escuchado cosas que nunca oyeron, de haber luchado contra un fantasma que tal vez nunca existió o de haber congelado una imagen que lo acompañará hasta el fin de sus días. Es suspender la propia exigencia de verosimilitud o dejar que la literatura niegue la autoridad al narrador por cuanto

si nadie dice la 'verdad' ficticia, si en un mundo creado por designación la designación misma es contradictoria, la ficción queda a medio construir, en una existencia vacilante y sin embargo doblemente ficticia, puesto que se atreve a explorar lo que incluso dentro del marco de la ficción es imposible. (Reyes, 1984:25)

Lo que el narrador nos ha mostrado no es la identidad de la fotografía/cuadro/escultura, sino ha representado solamente un atributo o, tal vez, un gesto. La pintura de Courbet o la escultura de los amantes son una alegoría del momento en que:

encerrado en una habitación, el pintor pinta un paisaje que no ve, volviendo la espalda a su modelo (desnudo) que le mira pintar. Es decir, que el pintor se instala en un espacio vaciado prudentemente de toda mirada que no sea la suya. [...] todo arte que sólo tenga dos dimensiones, la de la obra y la del espectador, sólo puede crear una platitude, puesto que no es más que la captación de un espectáculo-vitrina por un pintor-mirón. La profundidad sólo nace en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarle.²²⁵

²²⁴ Vila, María del Pilar. Entrevista mencionada.

²²⁵ Barthes, Roland, op. cit. pp. 33 – 34.

En el caso de *El origen del mundo* el cuadro es una suerte de 'resistencia óptica', se niega a decir qué es y, al igual que la fotografía, se abroquela en el misterio. Será pues la palabra la que sondee la profundidad, la que procure dar respuesta a la pregunta de Patricio, la que aplaque la desazón detectivesca, la que impulse la aproximación al conocimiento de la verdad. Pero el objeto cuadro o fotografía ofrecerá esa superficie plana y, por tanto, engañosa. A diferencia de lo que se proponen los escritores realistas, hay un objeto abierto a las fronteras impuestas por lo representado que impulsa al lector a indagar otra dimensión más profunda, a trazar nuevos límites que develen las ambiguas delimitaciones.

La historia funda la ilusión de la realidad en el ocultamiento de las interacciones entre los protagonistas; como ellas están asentadas en vínculos afectivos explicitados desde el comienzo de la novela, "el fundamento de su propia inteligibilidad" ha quedado en zonas de sombra para el lector²²⁶. "Volví al Chile fantasma de fines de 1978, al Chile del toque de queda, un país donde el bullicio más o menos desordenado del pasado había sido reemplazado por un silencio inquietante, un silencio siempre cargado de subentendidos".²²⁷ En ese regreso a su país actualiza su obsesión por el tiempo perdido, se reafirma aquella mirada desencantada de los jóvenes del cincuenta cuando transferían

²²⁶ Bourdieu analiza *La educación sentimental* como una "historia necesaria de un grupo cuyos elementos, unidos por una combinatoria casi sistemática, están sometidos al conjunto de las fuerzas de atracción o de repulsión que ejerce sobre ellos el campo de poder", cuestión que está relacionado directamente con la idea de "ilusión de realidad". Estos conceptos son válidos para la lectura de *El origen del mundo*. Si se tiene en cuenta las relaciones conflictivas narradas se puede leer los itinerarios de cada uno de los personajes. Cfr. Bourdieu, P. op. cit. p. 35

su desilusión a historias de 'decrepitud' e incorpora la visión fantasmal de la ciudad arrasada por la violencia y el silencio impuesto por la dictadura y ahora vista con los ojos del exiliado.

La ciudad es el entramado perpetuo que sostiene su escritura y confirma su pertenencia, y la de sus 'entes' de ficción. ¿Cómo hablar cuando está prohibido?, ¿cómo decir cuando no es posible hacerlo?, ¿cómo puede el escritor imaginar a sus lectores cuando no se está en su hogar? Las estrategias pueden ser muchas. Edwards recurre a la metáfora, a la alegoría, a la parodia. Pero la historia pasada y presente está siempre ante él. Y junto a ella, ese modo tan peculiar de pensar su propio lugar en un contexto escindido por el peso de la tradición y por la voluntad de integrarse a un mundo para ampliar la 'loca geografía' chilena. Esos dos hemisferios están de modo constante y aparecen como adheridos a otro fantasma que recorre la escritura: la dictadura.

La ficción permite recuperar la memoria, posibilita que las historias contadas -desde lo alegórico, desde el cruce de tiempos, desde lo fantástico- restauren el pasado, lo actualicen y logren que la borradura instalada por el control del Estado autoritario pueda, finalmente, ser puesta ante el lector para rescatar, de los pliegues del silencio, ese trozo de historia. Novelas escritas en tiempos diferentes, una se publica durante la dictadura de Pinochet, la otra, cuando Chile ha recuperado la democracia, las dos en España. Son tiempos en los que América Latina ofrece un nuevo mapa social y político, son tiempos

²²⁷ Jorge Edwards "La traducción y el original" en Polo, V. (ed.) *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*, Universidad de Murcia, 1992, citado en Editorial, *Revista*

de reacomodamientos, de cambios en el horizonte lector, de cancelación de algunos modelos por cuanto ya no pueden dar respuestas (o plantear interrogantes), de vaciamiento de significados de aquellas palabras que, con su sola mención, habían connotado toda una historia de utopías.

El museo de cera recubre de ambigüedad la historia. *El origen del mundo* la explicita. La primera reconoce como lugar de lo narrado el del propio país, la segunda marca el exilio como eje y el lugar natal está en el recuerdo. Ambas novelas reexaminan el pasado y, en gran medida, enjuician el presente.

4. Ordenando el caos

La novela es la única forma del arte que trata de hacernos creer que nos da una relación completa y verídica de la vida de una persona real.

Virginia Wolf

Novela finalista del Premio Biblioteca Breve 1963, *El peso de la noche* fue publicada en 1964 por Seix Barral. En 1967 la publicó Editorial Zig Zag y debió esperar casi treinta y cuatro años para reaparecer en las librerías, editada en 2001 esta vez por la española Tusquets. Su autor advierte al final del libro que éste ha sido revisado y reescrito en agosto de 2000 y, en notas periodísticas, declara haberle hecho correcciones en función de cambios pensados desde mucho tiempo atrás. En rigor, la mayoría de las correcciones están orientadas a aspectos formales especialmente relacionados con modifi-

caciones de tipo sintáctico: incorporación de subordinadas, cambios en los signos de puntuación, eliminación de alguna oración ('-Advirtió signos de cansancio en su auditorio y se volvió hacia el joven desgarrado -. ¿Qué dices tú, Silvio? El joven levantó las cejas. No decía nada') [Seix Barral], reemplazo de sustantivos ('rostro' por 'cara') o de adjetivos ('prontos' por 'listos') o adverbios. También omite algunas metonimias por una oración explícita ('Pasó un cuerpo vestido de oscuro, encorvado por los años' por 'Abrió la puerta de calle un sujeto vestido de oscuro, encorvado por los años, de voz ronca' o 'Los rostros del salón' por 'Los personajes del salón').²²⁸

Los cambios más sustanciales son dos. Uno de ellos es la referencia al episodio en casa de Inés (p. 91 y siguientes, Seix Barral). De la reunión participa Demetrio Pavía, padre de la joven Inés, quien habla con entusiasmo de la filosofía de Krause en medio de un ámbito poco propicio para este tipo de discusiones. El autor construye un clima grotesco al discutir temas filosóficos en un lugar donde se procura entablar circunstanciales lazos amorosos. La voz de Demetrio intenta reinstalar el sentido de la chilenidad y tiene un fuerte sesgo político. En la nueva edición el episodio está suprimido y ha sido reemplazado por el interés de los jóvenes en visitar una casa de citas. (p. 83 Editorial Tusquets). Si bien Edwards no se reconoce deudor y ni siquiera interesado por el género erótico, está claro que siempre destina una porción de su obra a cuestiones próximas a este género y lo hace enraizándolo con lo perverso. El clima de represión proveniente de una rígida moral encuentra su

²²⁸ El primer ejemplo corresponde a la edición de Seix Barral de 1967 y el segundo, a la de Editorial Tusquets de 2001.

escape precisamente en relaciones circunstanciales, las que siempre van acompañadas de una fuerte dosis de culpa.

La otra modificación es la del capítulo V (que conserva el epígrafe de *Vuelve el otoño* de Pablo Neruda). En la edición de Seix Barral se inicia con la separación de Francisco de la familia Pavía y la explicación del joven de su alejamiento porque la abuela está grave. En la nueva versión comienza con el abandono de la casa y su separación de Vidal sin que medie ninguna explicación por las causas, en tanto que la mención al burdel está depositada en "la mujer de cara pintarrajeada, que se había acercado a preguntarles si no querían conocer a otras niñas". Es notable cómo en la revisión el autor ha mitigado muchas expresiones y ha omitido alguna información en un intento por dotar a la novela de un rasgo más 'moderno' al obviar datos y dejar en el lector la inferencia de algunas situaciones. También es significativa la inclusión de la advertencia de reescritura. Nada más lejos de esto. La omisión o reemplazo de dos episodios no significa en modo alguno un cambio sustancial y por el contrario, la indicación del autor pareciera estar destinada a despertar la inquietud en sus lectores por encontrar un 'nuevo' texto.

La novela recupera la tradición de una familia aristócrata.²²⁹ Las múltiples referencias a un entorno familiar configuran en su obra un entramado so-

²²⁹ Carlos Barral comenta que la operación realizada para el envío de manuscritos aspirantes al premio partía de la búsqueda de escritores que tuviesen una novela "fiable". Esto no siempre daba buenos resultados porque a veces se entregaba una novela no demasiado acabada o con una dosis de provisionalidad que la hacían pasible de un rechazo casi seguro. Y ejemplifica del siguiente modo: "Otras veces se corrió el riesgo y efectivamente salió mal, como en el caso de *El peso de la noche* de Jorge Edwards, que yo había ido a buscar a París guiado por Vargas Llosa en septiembre de mil novecientos sesenta y tres, el año del premio a Vicente Leñero. Pero el libro no estaba aún maduro y necesitaba más reposo. Seguramente se malogró

cial reiterado con frecuencia también en *El peso de la noche*: colegios religiosos (jesuita), fuerte peso de las tradiciones familiares, figuras ejes, despertar erótico, la casa como espacio emblemático de esa tradición, focalización en una única clase social y la ciudad con una atmósfera oscura y por momentos lúgubre.

Articulada en torno de una familia cuya figura conductora es doña Cristina, la decadencia de una vida aristócrata se disemina a través de los comportamientos de sus herederos y se extiende a la sociedad en su conjunto. Los personajes habitan un espacio social recortado, casi cerrado, en el que sus acciones son vividas como en un universo finito. Crisis y ruptura son ejes de significación muy destacados en esta novela, tal vez la mejor de la producción de Edwards. Novela que mantiene vigente el propósito de ofrecer al lector un mundo decadente y arcaico. Atascado entre sus propias ambigüedades, destaca el agotamiento de los programas narrativos anteriores al privilegiar el valor de la memoria. La cita de André Breton, que abre *El peso de la noche* ("Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part...") es ilustrativa porque alude a una

con aquellas prisas. Lo publiqué un año más tarde, sin premio, y fue coronado después con dos galardones chilenos de cierta resonancia en el confín austral." *Memorias*. Barcelona: Ediciones Península, 2001, primera edición, prólogos de Joseph María Castellet y Alberto Oliart, p.574. El premio Biblioteca Breve tenía como objetivos: estimular a los jóvenes escritores para promover una renovación en la escritura europea, premiar a quienes escribieran con técnicas y temáticas innovadoras y se centraran en temas de los nuevos tiempos. Estas consideraciones las plantean tanto Víctor Seix, director de la Editorial Seix Barral como Juan Petit, director literario de la misma editorial y Carlos Barral, director de la Biblioteca Breve. Los tres, en ocasión de conmemorarse los cuarenta años del premio destacan la preocupación por la renovación narrativa como eje de la premiación. En Revista *Espejulo* N° 11, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/b-breve.html> [Dato recogido el 01/01/01]

memoria teñida de emoción, que hace del narrador un 'rumiante' en busca del camino por donde recortar esos tiempos adheridos a la vida de los chilenos pero no debidamente explicitados. Como otras, también, recurre a la historia entendida como vínculo necesario con la literatura. Una etapa de la historia por muchos considerada no resuelta y caracterizada por un franco quietismo y por la ausencia de expectativas.

El peso de la noche se desarrolla en torno de una idea fuerza: la decrepitud que acompaña al hombre chileno y la decadencia ligada a la ciudad. Estructurada alrededor de dos historias, la de Francisco y la de Joaquín, el punto de unión está dado por la figura evocada de doña Cristina y por el anuncio de su muerte. El mundo de tíos y primos, de casas decadentes, en una ciudad oscura y por momentos opresora acompaña a una familia rodeada de culpas mientras sobrevuela el castigo y el peso del pecado. Si bien Edwards afirma que la decadencia familiar de clase no es el tema central de su novela²³⁰, a partir de la frase *el peso de la noche* resulta inevitable leer las consideraciones hechas con respecto al tema. Si a ello se agrega la circunstancia de que, desde su perspectiva, sólo se puede escribir sobre lo conocido, se puede visualizar su teoría literaria personal, planteo no abandonado a lo largo de medio siglo de escritura. Este programa narrativo es el conductor del discurso crítico focalizado en los problemas existenciales de un sector socialmente destacado.

²³⁰ En una carta que envía a Wolfgang Iser desautoriza la interpretación que la crítica ha hecho con respecto a este tema. Cfr. Carta del 29 de noviembre de 1969, en Jorge Edwards' Papers, Princeton University Library.

La presencia de Cristina adquiere una entidad particular en dos momentos centrales: su fortaleza y poder controlador en el seno familiar y la referencia a ella ya muerta. Los retratos de Cristina son minuciosos y el autor recurre a imágenes contundentes y con un alto valor estético para reafirmar la idea de decadencia. Lo descriptivo pone de relieve el propósito del narrador de acentuar señales destacadas de la protagonista, orientadas a la introducción de términos metalingüísticos tales como los usados no sólo en la descripción sino, y sobre todo, en el diseño de los retratos que articulan indicialmente la unidad narrativa y son el soporte relevante de las significaciones. La distribución estratégica de las descripciones y de los retratos crea un clima de tensión muy alto:

Veía el aparato para transfusiones de sangre, cuyos tubos de vidrio habían repicado ligeramente esa mañana; la atmósfera encerrada de la habitación; la cabeza reducida a una cabeza de pájaro, lívida, perdiéndose entre blancos almohadones. Los últimos rasgos de autoridad eran los labios apretados que se movían imperceptiblemente, la estructura poderosa de los huesos faciales, Un miedo confuso recorrió las piernas de Francisco. Venía con el viento del otoño, ese miedo. (p. 136)

La muerte se preanuncia con la referencia a elementos médicos que contribuyen a crear una atmósfera opresiva y con la recurrencia a indicios deudores de las novelas decadentistas. Cristina muerta reaparece en la evocación esta vez con todo el peso de la decadencia y la pérdida de su poderío:

En el recuerdo, pese a los años transcurridos, tenía la misma edad que ahora. El mismo pelo gris. El rostro de ahora, donde la suavidad había sido estragada y destruida, se superponía al rostro del pasado. Sólo una máscara autoritaria. ¿O incluso la máscara había caído, en el proceso final de esa destrucción? (p. 170)

La alusión a la decrepitud física se reitera en la corporización de la muerte cuyo paso ha dejado lugar al puro recuerdo y la más absoluta nada. El

personaje se ha desplazado a una frontera donde ingresa una cadena de adjetivos que confirma la pérdida introduciendo un 'nuevo' sujeto. Ahora es un 'bulto', apenas reconocible y una 'materia líquida' escurridiza. Hay un desmenuzamiento propio de los procedimientos descriptivos que se agudizan al final, extendiendo los alcances de la percepción de un mundo agotado:

Más allá del promontorio de los pies, el bulto del cuerpo casi desaparecía. Sobre la almohada, un rostro definitivamente reducido, irreconocible; la piel se había aplastado contra los huesos, como si un resto de materia líquida sobre la cual flotara hubiera terminado de escurrirse. En ese rostro, la penumbra de la habitación revelaba sombras, acantilados abruptos, cráteres, rugosidades de color violeta, un par de pequeñas fosas negras entre las paredes nasales delgadas como cuchillos. El pañuelo blanco que cruzaba por debajo del mentón retenía los labios juntos; de otro modo se habrían relajado lamentablemente. ¿Quería decir que el rostro de la señora Cristina había guardado en potencia esos rasgos, ese desmoronamiento completo y sin apelación que habría lindado en lo ridículo si no fuera por el simulacro piadoso que la amarra del pañuelo permitía mantener, la amarra que evitaba la caída estruendosa de la mandíbula? (p. 140)

No hay resguardo posible ante la muerte y la descripción, centrada en inclusión de imágenes cargadas de oscuridad y decrepitud; desde la mirada de un ojo atento e implacable expresar la pérdida del poderío otrora concentrado en una mujer cuya sola presencia lo hacía visible. La mirada del observador traslada a doña Cristina a la permanencia en la saga familiar congelada en las fotografías de la juventud opulenta:

Fue a la pieza de la muerta y no había nadie. El rostro, arrasado, desfigurado. Quedaría el óvalo de hace treinta años, sorprendido en su pletórica madurez, para integrar la colección de las fotografías familiares: la pareja en coche de caballos, al pie de la torre de Londres; la inevitable alegría entre las palomas, en la plaza de San Marcos; los falsos cortinajes del fotógrafo de la calle Huérfanos, "el fotógrafo de la sociedad santiaguina" (p. 144)

Las descripciones van concatenando las significaciones: el rostro se modifica paulatinamente y la selección de vocablos contribuye a ello porque cada uno de los retratos incrementa la idea de pérdida y transformación. Las

sucesivas descripciones retroalimentan el clima de decadencia, zona temática privilegiada.²³¹

El título de la novela proviene de una célebre carta de Diego Portales a su Ministro Tocornal en 1832: "El orden social se mantiene en Chile por el peso de la noche y porque no tenemos hombres sutiles, hábiles y cosquillosos: la tendencia casi general de la masa al reposo es la garantía de la tranquilidad pública".²³² El sentido de esta frase ha sido motivo de preocupación e interpretaciones diversas por parte de historiadores chilenos. Si bien la carta a

²³¹ En *La desesperanza*, José Donoso desarrolla la historia de Mañungo Vega en torno a la muerte de Matilde Urrutia. Las descripciones de la mujer de Neruda tienen un registro iconográfico que permite establecer relaciones con el que hace Neruda de sí mismo en muchos de sus textos, especialmente en *Confieso que he vivido*. La gradualidad con que se presentan los retratos de Matilde ("era, además, una mujer joven, deseable, popular, de pulpa jugosa como la de un damasco, mujer de largas siestas vinosas compartidas", "campeaba el retrato de Matilde bicéfala pintado por Rivera hacia tantos años" preparan la visión final en la que, a pesar de la muerte, mantiene las características del papel jugado junto a Neruda: "¿Cómo imaginar a Matilde definitivamente quieta en la oscuridad de su cajón si era imposible olvidar cómo volaba su capa ante las metralletas de las fuerzas del orden frente a los Tribunales en 1977...?", "era la inmovilidad eterna de Matilde, a un metro de él, lo que inmovilizaba toda la casa"). Estos retratos están en función de la revisión del pasado y de la proyección al futuro hechas por el protagonista en lo referido a su vida como a la del país. Pese a la distancia que separa la publicación de una y otra novela los temas presentes en ambas permiten entablar entre ellas un diálogo fructífero. Al mismo tiempo, el papel desempeñado por el 'toque de queda' como punto de apertura y cierre de la novela y como mecanismo narrativo que lleva hacia delante y hacia atrás la historia, relaciona a *La desesperanza* con algunas novelas de Edwards, en particular con *Los convidados de piedra* y *El sueño de la historia*.

²³² La carta fue publicada por Vicuña Mackenna en *Don Diego Portales*; en *A la memoria de Portales, 1793 – 1837. Juicios Históricos* y por Hernán Díaz Arrieta en *Portales íntimo*. Está fechada el 16 de julio de 1832 en Valparaíso y se dirige a su ministro como "querido amigo". En ella Portales destaca "el odio" que le provocan las actividades públicas, circunstancia que, desde su perspectiva, le impide asesorar al ministro convenientemente y entiende que sólo puede contar con él "para todo lo que sea en su servicio personal". Completa la frase que da título al trabajo de Edwards la siguiente afirmación: "si ella faltase [la masa] nos encontraríamos a obscuras y sin poder contener a los díscolos más que con medidas dictadas por la razón, o que la experiencia ha enseñado a ser útiles; pero entre tanto, ni en esta línea ni en ninguna otra encontramos funcionarios que sepan ni puedan expedirse, porque ignoran sus atribuciones". La carta resume la desazón que embargaba a Portales frente a un país desordenado y apático.

Tocornal debe ser leída en forma completa, lo que interesa de ella es el sentido atribuido por Portales a los conceptos de 'apatía' y 'reposo de la masa' y a la importancia de vivir con "tranquilidad pública". Cristián Gazmuri la entiende de la siguiente manera:

Recordemos por otra parte, que Chile no tiene grandes planicies, ni existió por lo tanto, como tipo campesino por excelencia, el vagabundo montado, semivaquero, semiguerrero cuando la ocasión se presentaba; persona celosa de su libertad personal, rebelde a toda jerarquía formal y leal, por otra parte, a un caudillo que en cierta medida representaba sus propias virtudes. Éste fue el caso de los gauchos en Argentina y de los llaneros venezolanos, pero no del campesino chileno, agricultor y sedentario. A estos factores geográficos, históricos y culturales, Portales los llamó 'el peso de la noche'.²³³

Sabido es que Portales fue el gran organizador y 'ordenador' del estado chileno; sin embargo la alusión a que el orden social es el resultado del 'peso de la noche' o de una masa en reposo equivale a admitir que detrás del supuesto orden hay un presunto desorden o un 'cuasi-orden'.²³⁴ Es esta la perspectiva de orden planteada en la novela. La presencia de una familia aristocrática, que entre las líneas de la tradición envuelve comportamientos culposos, oculta expectativas de vida, recubre la decadencia con visos de esplendor y siente sobre sus espaldas el peso de la iglesia, unido a su pertenencia a una clase, conforma un tejido de significaciones destinadas a mostrar las múltiples fisuras que pueden entrañar su caída. El 'peso de la noche' es el signo del sometimiento y, si bien posibilita el control y el dominio de toda

²³³ En *El "48" chileno. Igualitarios, reformistas, radicales, masones y bomberos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1992, p. 20

²³⁴ Tomo el concepto de Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Argentina: Ariel, 1997, pp. 150-151. Edwards considera que el título de este ensayo ha sido copiado y le adjudica a Jocelyn-Holt Letelier escaso talento y poco respeto por la propiedad intelectual. Acuerdo con la interpretación del historiador acerca de la tan conflictiva cita. Cfr. "La literatura como oposición". Con-

la sociedad, no logra alejar la amenaza de rebelión y de derrumbe.²³⁵ Joaquín trata de liberarse y pugna por retomar su rol en la familia, es decir, enfrentar el sometimiento, la dependencia de ella y de sus vicios, pero la novela sugiere el fracaso aunque prevalece la ambigüedad del futuro del protagonista: "Joaquín trataba de seguir, con el máximo de su atención, las palabras del tío Ricardo; parecía improbable que este esfuerzo de concentración le diera algún beneficio: había vaciado ya su primer vaso de vino, después de los aperitivos, y tenía los ojos inyectados en sangre". (p.235)²³⁶

ferencia dictada en Encuentro de Narradores Latinoamericanos, Universidad de Lima, octubre de 1997. Publicada en Diario *El Mercurio*, 22 de marzo de 1998.

²³⁵ Esto es lo que Jocelyn – Holt Letelier refiere como uno de los rasgos distintivos de la vida política chilena. Al respecto dice: "Aludo a la mantención prolongada de la sociedad señorial, por una parte, la que bien podría argumentarse que dura hasta la Reforma Agraria, es decir, los años 69/70 de este siglo, y por la otra a la aceptación o acomodo de la elite tradicional chilena al orden liberal clásico a partir de la Independencia hasta llegar al año 1973, por ponerle una fecha de término, ya que después del golpe militar es posible que estemos sumidos en un orden distinto." Acuerdo con estas afirmaciones aunque no puedo dejar de considerar que, si bien Edwards en su producción post golpe pone en escena los desacomodos que se producen en la sociedad, no abandona la mirada hacia ese grupo social poderoso que no termina de desprenderse de la vieja (aunque a veces se la perciba como siempre actual) aristocracia. Cfr. *Ib.id* p. 145.

²³⁶ En una carta dirigida a Wolfgang Luchting, Edwards analiza esta novela, por la que recibió el Premio Atenea otorgado por la Universidad de Concepción. Las referencias a la situación política de Chile y a los "acontecimientos militares" permiten relacionar acontecimientos vividos por los vecinos Argentina y Perú. Para hablar de lo que está sucediendo su voz se conforma como la de todos los chilenos a partir del empleo del pronombre 'nosotros': 'no estamos acostumbrados como nuestros vecinos'. El uso de una pregunta con manifiesta función retórica está vinculada con la perspectiva propia de 'países primitivos y subdesarrollados', involucrando por extensión a toda Latinoamérica. Y si bien califica al presidente de Chile como defensor de la democracia, Eduardo Frei Montalva es, desde su perspectiva, responsable de un 'gobierno mediocre'. Se aproximaban las elecciones que consagrarían a Salvador Allende como nuevo presidente. El primer párrafo está organizado en torno del tema político y de él se pueden tomar algunos aspectos relevantes: por un lado, cierto distanciamiento del hecho y escepticismo frente al proceso democrático -presente en el empleo de la ironía como marca pragmática 'vestal de la Democracia (con mayúscula)'; 'hizo su mejor huelga general'; 'es posible que la próxima vez hagan mejor las cosas para ellos'. No se involucra directamente en lo relatado y sólo hay algunas referencias sobre su desacuerdo con los golpes militares. Sin embargo no se observan demasiadas marcas de un 'yo' enunciador. Traslada al 'nosotros' la defensa

En *El peso de la noche* dialogan la historia política con la historia de las familias tradicionales en riesgo de perder poder y peso social. La primera preanuncia los cambios futuros como consecuencia del fracaso de los proyectos políticos (referencias a radicales y a socialcristianos), en tanto que la segunda se concentra en la muerte de doña Cristina y la pérdida de la estabilidad y el 'orden' por ella representado. Esta doble perspectiva impregna las historias de Joaquín y Francisco, emblemas en la familia de los distintos caminos asumidos por dos generaciones distanciadas. La preeminencia otorgada al redescubrimiento del ámbito familiar por parte de Francisco expande la idea de decadencia:

A Francisco le llamó la atención, mientras subía las escaleras, el tono deshilvanado, rutinario, de las voces que resonaban en el vestíbulo. Un tono que no se había escuchado en la casa durante mucho tiempo. [...] Porque antes había sido una época por completo diferente, en que lo real era la presencia imperiosa de la señora Cristina y su desaparición una pura posibilidad teórica. [...] Antes, la enfermedad de la señora Cristina formaba parte de la vida cotidiana, era un fenómeno ya asimilado a ella que se había incorporado a ese orden, después de modificarlo ligeramente. (p.229)

Advierte una realidad que se va desintegrando y para ello apela a la utilización de expresiones que, ligada a la descripción de los personajes, interactúa otorgando una precisa visión de la decadencia invasora. La pérdida

del gobierno, aunque la modalización 'sin mucho entusiasmo' indica su deseo de mayor énfasis en la defensa. Refuta las apreciaciones de Luchting por considerarlos demasiado "racionales" y "lógicas", aunque expresa su intención de darle unidad al "lenguaje" y de generar "la creación de una atmósfera" tal le aconseja el crítico. Se distancia de la novela al hablar del "autor" y también refuerza el apartamiento de la lógica y la racionalidad al contraponerlas implícitamente con su memoria desordenada e involuntaria. Una vez más, Edwards pone de manifiesto su preocupación por romper el orden: el epígrafe de Breton lo confirma. Ingresando en la carta comentarios acerca del ámbito literario de su país: las publicaciones extranjeras que circulan y su inquietud por la ausencia de revistas en Chile; al referirse a los encuentros de intelectuales señala preferencias -Vallejo, Neruda, López Velarde- y distancias de los narradores "de la tierra", aunque sólo menciona a Rómulo Gallegos,

de la figura fuerte conductora de la familia implica la modificación de la casa y conlleva cambios en la vida de sus habitantes. La enfermedad suscita un clima de lóbreguez totalizando la escena con tonos crepusculares que ensombrece la muerte. El ámbito familiar se transforma y en alguna medida lo rutinario, acompañado por la ausencia de doña Cristina, lo vuelve hostil en tanto la mirada penetrante descubre la decrepitud que rodea a la escena.

5. Memoria y olvido

Cuando algunas historias abandonaron la perspectiva heroica, la de las grandes ideas, las grandes batallas, el punto de vista aéreo donde las masas se desplazan como si fueran una sustancia compacta, el olvido y el recuerdo comenzaron a adquirir sentidos diferentes.

Beatriz Sarlo

En plena dictadura pinochetista Donoso da a conocer las novelas *El Jardín de al lado* y *Casa de campo*, cuyo eje es la revisión de la situación de la sociedad chilena.

La década del setenta tiñe el paisaje latinoamericano de violencia y terrorismo de Estado, con el uso del "silencio y la economía austera del poder

en tanto que otros nombres quedan involucrados en la alusión a la "etapa anterior" y el vago "etc."

disciplinario combinada con la estridencia y visibilidad del poder represivo”,²³⁷ se instala durante años en varios países haciendo difícil la recuperación de la democracia. Chile asiste al inicio de una larga y dolorosa etapa que conmoverá y modificará la conciencia de la sociedad, esa memoria colectiva que hará explícito su deseo de mantener vivos los recuerdos conformadores de una identidad también colectiva. La novela recogerá historias de esos tiempos de fracturas y traumas sociales y políticos. Muchas fueron escritas fuera de Chile, aunque con dificultades circularon por el país sostenidas por el prestigio y la capacidad comercial de la editorial española Seix Barral. Algunos críticos las consideran deudoras de la llamada “literatura chilena en el exilio”. Recomponer el fragmentado campo social desde el rescate de lo silenciado se impone a partir del levantamiento de la censura y la autocensura.

Hernán Valdés (1934), José Donoso (1924), Fernando Jerez (1937) y Antonio Skármeta (1940), entre otros, revitalizaron la memoria y rescataron del olvido momentos difíciles y conflictivos, con distintas estrategias narrativas. El propósito fue atravesar el “cerco de púas” para fundar un espacio de resistencia. *Tejas verdes* (1974) de Valdés, *Casa de campo* (1978) o *El jardín de al lado* (1981) de Donoso, *El miedo es un negocio* (1972)²³⁸ de Jerez y *Soñé que la nieve ardía* (1975) de Skármeta, construyeron metáforas del cuerpo, del

²³⁷ Cfr. Moulian, Tomás. *Chile Actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM – Arcis, 1997. p. 174.

²³⁸ Editora Nacional Quimantú, en la colección “Quimantú para todos” publicó la primera edición en agosto de 1972 y fue la última que hizo la editorial. La tirada fue de 30.000 ejemplares y se vendió en un mes. La caída de Quimantú, que en mapuche significa *conocer el sol*, se produjo como consecuencia del golpe del 11 de septiembre de 1973.

espacio y de los hechos mismos para significar el orden represor²³⁹. Las novelas reelaboran, en diferentes claves, el tiempo de la dictadura de Augusto Pinochet cuyo proyecto de control absoluto se expresa en su convicción de que "no se mueve ninguna hoja de este país si yo no la estoy moviendo". Mientras *Tejas verdes* aborda la historia narrada desde el testimonio de la experiencia del estremecedor paso de su autor por un campo de concentración²⁴⁰, *Casa de Campo*, *El jardín de al lado* y *Soñé que la nieve ardía* hacen de la metáfora su soporte narrativo. Skármeta recupera el ámbito santiaguino, la pensión y la familia desintegrada como consecuencia del clima de violencia, repasando los hechos del pasado (la elección de Salvador Allende, el júbilo de los festejos, también la oposición de la derecha y el desenlace con la caída del gobierno ("Y dice mi compadre que cuando la cosa se puso que bala va y bala entra, cerraron el portón con las trancas y se

²³⁹ En 1975 Carlos Droguett escribe *Matar a los viejos*, novela que se inicia con un personaje absolutamente decadente y sin poder: Pinochet encerrado en una jaula. Distintas voces narradoras relatan con dureza y precisión un tiempo de horror. Nombres de la historia inmediata circulan sin ambages y la degradación de estos personajes está presente en cada uno de sus actos. La voluntad del autor por dar a conocer el clima de represión y los actores responsables de la misma queda expresada en la dedicatoria: "A Salvador Allende, asesinado el martes 11 de setiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán y César Mendoza Durán." La novela no fue publicada hasta el 2001 y de la edición se hicieron cargo sus herederos ya que Droguett había muerto en Suiza en 1996. La férrea oposición de su autor a someter la novela al control de la censura hizo que, la publicación debiera esperar veinticinco años. Cfr. Droguett, Carlos. *Matar a los viejos*. Santiago de Chile: LOM, 2001.

²⁴⁰ *Tejas verdes* es el nombre de un sitio de detención pero también de un balneario de clase media. A ese lugar es llevado Valdés por las fuerzas paramilitares pinochetistas y allí es sometido a vejámenes corporales y psicológicos: los detenidos sufren simulacros de fusilamiento, viven en la oscuridad, son torturados y obligados a soportar un cautiverio que los priva de su libertad y de su 'condición humana'. El cuerpo es vejado y deben vivir en medio de los excrementos. A la manera de *En este lugar sagrado*, lo escatológico se vive en su doble dimensión.

juntaron rápidamente [...] estos de afuera quieren botar al presidente legítimo.”)

Por su parte, *El miedo es un negocio* recrea la atmósfera de tensión, en los albores del gobierno de Allende, desde otra perspectiva: el miedo provocado por cambios en el mundo de las finanzas y las operaciones que se realizan para incentivarlo (encubrimientos, delitos, negocios fraudulentos). Al ver tambalearse su primacía económica la oligarquía se entrega a una oposición tenaz (“La débil situación de caja justificaría la supresión de todos los préstamos y convencería a la opinión pública de que no se podía esperar nada bueno de los marxistas, ni menos de un gobierno que destaparía a un grupo de ignorantes envenenados”).

Se vio como ineludible narrar las penurias de una sociedad sin derechos individuales ni políticos y sujeta a siniestras estrategias represivas, situación que obligaba al mismo tiempo a hablar de ella atento a los procedimientos discursivos que lo hicieran posible. El imperativo fue recuperar la memoria y para ello se tuvo en cuenta que:

Si algo debe quedarnos como lección del reaprendizaje de la memoria que cuerpos y lenguajes debieron practicar en el Chile de la desmemoria, es saber que el pasado no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en recuerdo bajo el modo del *ya fue* que condena la memoria a cumplir la orden de restablecer servilmente su memoriosa continuidad. El pasado es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. Sólo hace falta que ciertos trances críticos desaten esa reformulación heterodoxa para que las memorias trabadas por la historia desaten sus nudos de temporalidades en discordia²⁴¹.

Estos conceptos remiten al debate en torno a la ligazón entre memoria y

²⁴¹ Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. p. 14.

olvido y a la instalación en las bases simbólicas y culturales de una sociedad. Sin la decisión de transmitir los recuerdos, la memoria no tiene existencia posible y se ve amenazada por el olvido y la ineludible selección de los recuerdos, que condicionan el presente.

¿Cuáles son los 'trances críticos' activadores del recuerdo? Ligadas temáticamente a las recién mencionadas, *Los convidados de piedra* y *En este lugar sagrado*, de Jorge Edwards y Poli Délano, recuperan, discuten y repiense esos trances a partir del toque de queda. En ambas novelas, memoria y olvido actúan como pares que se contienen mutuamente: recuperar el pasado para no olvidarlo pero, también, olvidar para poder seguir viviendo. Este par implica, a su vez, tener presente otra relación: memoria e historia, dupla simultáneamente evocada, confundida y negada pues la memoria, a veces, deja de lado lo mostrado por la historia y otras solamente lo recupera parcialmente o lo deforma. *Los convidados de piedra*, publicada en 1978, constituye un texto privilegiado para leer, desde otra perspectiva, la dictadura pero también el pasado inmediato, el golpe, sin por ello dejar de lado un aspecto central para el proyecto literario de Edwards: el conservadurismo anacrónico de la alta burguesía chilena portador de comportamientos inestables y una vida precaria e insatisfecha.

En tiempos de censura, la literatura abre una brecha de disidencia intelectual y logra filtrarse en los intersticios dejados por los procesos militares (Sarlo, 1987:32). Un significativo sector de la sociedad no puede acceder a los medios de comunicación ni logra expresarse o disentir públicamente con las políticas imperantes. El ciudadano se ve, por lo tanto, obligado a valorar las

posibilidades de los ámbitos privados. El pasado no desaparece sino que regresa habiendo perdido sus ilusiones y emerge como antagónico del presente generando "una crisis de cultura", expresión de la separación entre una visión del mundo y la historia concreta e inmediata. Como afirma el poeta Raúl Zurita, la literatura posibilita a esta visión adquirir el "rango simbólico que universaliza la figuración poética para hacerla representativa de una experiencia histórica de toda la sociedad implicada". La literatura se impregna de un lenguaje sugestivo y sugerente porque hace falta encontrar nuevas estrategias para dar forma estética al horror. La conflictividad creciente, las controversias inevitables al interior del campo cultural y la no menos conflictiva situación generada por el exilio son motivos recurrentes en la novelística de estos años.

Los convidados de piedra y *En este lugar sagrado* en claves diferentes y con distintos procedimientos narrativos y perspectivas, revisan la historia chilena y, en particular, la dictadura. En el caso de la primera novela, la nota aclaratoria del inicio advierte al lector acerca de cómo fue gestada y de los modos de apropiación de la historia: por un lado "el trasfondo histórico", es decir la Historia y por otro, "la memoria personal o ajena", esto es, la circunstancia menuda, recogida por voces cotidianas y a veces anónimas con el propósito de construir un puente entre el pasado y el presente. Crónica y memoria son los subgéneros de los que se reconoce deudora la novela; el narrador se declara cronista y alude a su propio exilio. Historia y ficción se entrecruzan con el propósito de reafirmar que la crónica literaria tiene el mismo estatuto que la narración de la historia.

La novela, concluida en 1977 y editada al año siguiente, está atravesada

por referencias a la historia sociopolítica de Chile durante el gobierno, caída y muerte de Salvador Allende y el inicio de la dictadura reformula el tema de la decrepitud, esta vez focalizado en la decadencia de proyectos políticos mediada por la inmovilidad de una clase incapaz de reaccionar ante la dictadura. Las alusiones a la época se expresan de modo explícito o apelando a la enciclopedia del lector, si bien los múltiples detalles recrean la atmósfera social y política. El angustiante "toque de queda" es el eje temporal de la narración. La precisión del dato cronológico en la ficción no siempre garantiza la certidumbre de lo acontecido, antes bien propicia pensar cómo fue posible que esto sucediera. Entre el toque de queda y la mañana siguiente un mundo de hechos se pierde entre las sombras simbólicas de la noche, entre miedo, silencio y represiones que la memoria colectiva debe recomponer y recuperar. Las traumáticas situaciones vividas saturan el texto reactualizando un tiempo atroz.

El otro punto de articulación es el despliegue de un tiempo en el relato de casi ochenta años de historia y el presente restringido a las primeras veinticuatro horas de la dictadura. El detenimiento en el pasado -tanto de Chile como de los protagonistas- conforma un entramado entroncado directamente con el presente y multiplica la visión de los acontecimientos registrados desde ángulos diferentes apelando a la acumulación de datos. Distintas 'escenas' o historias van desmenuzando no sólo la historia, sino los comportamientos de grupos sociales durante el ritual de sentarse a una mesa para discutir y repensar sus propias vidas y la de la nación. Familias aristocráticas, asiduas visitantes de La Punta -el imaginario lugar de veraneo encubre el balneario

Zapallar, preferido por la burguesía santiaguina-, compañeros que conocieron la cárcel y adhirieron al comunismo y luego ingresaron en la política (Antolín y Silverio), jóvenes apartados de su clase (Guillermo y Silverio), historias relacionadas con una temática sexual (el Pachurro del Medio, Marta Olga, Tito) desfilan por la novela como fragmentos de experiencias amalgamados por el memorialista y cronista, quien recuerda y al mismo tiempo reúne relatos contados por otros. La derrota acompaña a los personajes, en particular a Silverio Molina quien luego de deambular por diferentes propuestas ideológicas con angustia concluye que no es posible encontrar respuestas en la tradición ni en la opción revolucionaria. El escepticismo de los cincuenta reaparece ante la certeza de la caída de los proyectos políticos y la decadencia invade a los protagonistas de la historia.

La conversación en torno de la nueva situación que se vive, sin excluir una mirada descarnada sobre la sociedad, es el hilo conductor. La conversación, como modo de vincular lo cotidiano con "las categorizaciones y representaciones de mundo que ese lenguaje trae consigo" permite a la literatura mediatizar "el régimen de conversación en el cual está inserta" (Zurita, 1985:300). Sin embargo, cuando la sociedad sufre un cambio tan sustancial y violento, el lenguaje deja de tener ciertas significaciones para asumir otras, pierde la nitidez y obliga a generar nuevos procedimientos para poder decir entre líneas lo censurado. Una de las razones para que la democracia chilena cayera frente a las fuerzas armadas dirigidas por Pinochet fue la existencia de una 'sociedad civil débil', circunstancia que posibilitó que los conflictos políticos se trasladaran al conjunto de una sociedad que no era autónoma y

que reflejaba los conflictos provenientes del mundo político (Garretón, 1995:57). En esta época el lugar propio de "los sitios públicos, la asamblea, el sindicato, la universidad" es ocupado por el "autoconfinamiento" (Zurita, 1985:301). Los nuevos lugares de encuentros y conversaciones veladas son más privados y más secretos y hacen de la metáfora la figura por excelencia pues la relación de semejanza juega en la operación de transposición de la idea primitiva a la nueva.

Los convidados de piedra toma muchos de esos conflictos, en especial la oposición entre los "que se quedaron" y los "que se fueron" como conformadora de un núcleo temático importante aún casi treinta años después, alegorización de una problemática nacional diseminada en gran parte de la literatura del Cono Sur²⁴².

El sociólogo chileno Manuel Garretón señala que las Fuerzas Armadas antes y durante el golpe del 73 se asignaron dos papeles diferentes cumplidos en etapas también diferentes. Por una parte, se vio a sí misma como depositaria del ejercicio del deber constitucional siendo por lo tanto la única alternativa para restituir el orden y superar la crisis. Entre octubre de 1972 y septiembre de 1973, abandonaron el apoyo a la Constitución y optaron por sentirse destinadas a la recuperación del orden y tomar el poder. Su 'unidad monolítica' y el 'caos marxista' conformaron el discurso que declaró la guerra

²⁴² Más allá de que este tópico se entronque con el del exilio y éste también tenga una presencia destacada en la literatura, las tensiones producidas entre ambos grupos toma otras direcciones. Una de las más reiteradas -y particularmente conflictiva- es la de atribuirle a uno u otro el carácter de 'los que aceptaron quedarse' y 'los que prefirieron resistir' fuera del territorio nacional. Estas polémicas no han sido clausuradas en ninguno de los países del Cono Sur.

al gobierno de Allende con el fin de multiplicar y exacerbar hasta el paroxismo el temor a una guerra civil, acudiendo además al recuerdo de la España prefranquista. El fantasma del fascismo fue enarbolado por uno y otro sector. Sabido es que los golpes de estado no pueden existir solamente con el apoyo de los responsables visibles; un entramado social silencioso y oculto apoya o demanda accionar a los golpistas, hecho que despliega los dos rostros asumidos por la dictadura. *Los convidados de piedra* tematiza la demanda de los antiguos sectores de poder de la sociedad chilena que proyectan en el oro hasta entonces ignorado por ellos la responsabilidad de la decadencia, de la disolución nacional:

Un verdadero escarnio! Por eso, llegado el momento, cuando todos los caminos pacíficos se habían revelado agotados y cuando se había visto que la hidra de la tiranía extendía sus tentáculos desde el palacio de la Moneda, manejada por la mano maquiavélica del Champudo y apoyada en el pueblo ignorante, en la demagogia, en los advenedizos del más variado pelaje, en una turbia mezcla de siúuticos y hampones, no había quedado más remedio que levantarse en armas. (p.92)

La voz del autor está presente en el modo en que lee su tiempo, su colocación ante los hechos políticos y la manera en que los noveliza. En una carta enviada a Mario Vargas Llosa, Edwards trata los problemas generados por la situación castrense, destacando "las susceptibilidades, la gente con que no se puede conversar, los lugares donde no se debe ir, los diarios donde no conviene aparecer" como aspectos formadores de "un tejido de censuras". El lenguaje busca nuevos modos de representación con el propósito de mantener "una relación móvil y dinámica entre los sentidos comunes de la experiencia, los sentidos impuestos por el discurso autoritario y el conjunto de sentidos contruidos en los años inmediatamente anteriores" (Sarlo: 1987:46).

Como decía, emergen en la novela dos grupos en la práctica antagónicos: los que se quedaron y los ausentes. Unos son los sobrevivientes, los otros los que "aun cuando se hubieran equivocado de medio a medio" tuvieron una actitud crítica frente a la situación política del país; unos son espectadores, otros, actores. La elección de términos y la predilección por el uso de determinada adjetivación -marca distintiva del estilo del autor- hacen de *Los convidados de piedra* un ejemplo de las llamadas novelas de la dictadura aunque la reformulación del tema apunta al planteo de la caída de un proyecto político visto como obsoleto. Los *convidados*, cuyos fragmentos de vida se despliegan alrededor de una mesa, son hombres desencantados de la vida, observadores de un mundo decadente, reunidos en un espacio que, como consecuencia de la imposibilidad de ser abandonado, se ha transformado en el reducto de unos pocos. Frente al cambio de situación externa, la ficción se cubre de metáforas, el espacio público se vacía de contenido colectivo y muta en una atmósfera de horror corporizada en nuevas imágenes: "dos camiones de hierro, de esos de ruedas y parachoques altos, que avanzaban con relativa lentitud y cuya carga estaba cubierta por una lona blanquecina y sucia. ¡Marta!, dije: ¡Mira! ¿Qué llevarán esos camiones? (p. 363).

La historia circula por un *antes* y un *ahora*; un antes que remite no sólo a la niñez de los protagonistas sino a otros aspectos de la historia de Chile, en particular episodios ocurridos en 1969. El ahora es el tiempo del toque de queda, del encierro, del ámbito privado. La historia se inicia con el festejo del cumpleaños de Sebastián Agüero; el narrador marca el tiempo aludiendo a los cuarenta y cuatro años de Agüero y señalando que ese día sábado "estábamos en

los primeros tiempos del toque de queda". Como si el dato fuese insuficiente, enuncia el año (1972) y un hecho decisivo, la huelga de los camioneros, evidencia la conflictividad en el campo social. No están ausentes referencias más significativas, como por ejemplo el accionar de los militantes de la UP (Unidad Popular). El narrador explicita su proyecto memorialista, contextualizando la historia desde su condición de testigo (conoce los hechos, ha participado de muchos y de otros ha recibido la información de parte de los protagonistas) otorgándole a la primera persona un peso importante por cuanto importa asignarle el valor de verdadero:

anotar en un cuaderno los principales sucesos de la semana, consignar testimonios, anécdotas que de otro modo correrían el riesgo de dispersarse, reconstruir escenas evocadas en una conversación y de las que había tenido, antes de que las voces de aquella conversación confluyeran, se incitaran unas a otras, al calor de una sobremesa o de un encuentro casual" (p.11)

Los protagonistas se sitúan en el momento del golpe de estado, de modo que comparto totalmente los argumentos de algunos críticos sobre la exclusión de la novela dentro de la llamada narrativa del golpe y adhiero, también, a la idea de que la omisión obedece a razones ideológicas más que a literarias.²⁴³

De modo fantasmal, ingresan en la novela otros protagonistas, los verdaderos convidados de piedra, los muertos y los desaparecidos. La relación con *El convidado de piedra* de Tirso de Molina es manifiesta. Se remeda el banquete, el ritual y la convocatoria pero se despoja al encuentro y a los personajes de los rasgos que Tirso atribuyó a los suyos. Este procedimiento confirma la presencia en un texto literario ajeno y que el escritor al apropiarse

²⁴³ Cfr. El trabajo de Eva Valcárcel presentado como estudio preliminar de *Los convidados de piedra*. Madrid: Editorial Cátedra, 2001, pp. 50 - 51.

de otros textos produce la "transfusión perpetua" que Genette reclama para la literatura. Los chilenos viven, desde la ficción, las revoluciones frustradas, la tensión entre el orden y el desorden, la evocación de tiempos cristalizados en imágenes armoniosas que ahora se saben falsas. El pasado y el presente se unen ante la decadencia y el horror y cual fantasma, el orden sobrevuela como un bien a recuperar.

Casi simultáneamente Poli Délano publica *En este lugar sagrado* cuyo nombre, entre escatológico y paródico, anuncia una mirada diferente del toque de queda, hecho que ha pasado a ocupar el centro del relato nacional chileno. La novela abre con los célebres versos nunca ausentes en los baños públicos y tiene como foco la noche del 11 de septiembre de 1973 y el toque de queda. Para recorrer la historia y analizar el presente, se elige el baño de un cine de Santiago. El protagonista, enfrentado al encierro impuesto durante toda la noche, revisará su vida obedeciendo "a un ligero imperativo de no desperdiciar una ocasión como pocas de llegar a saber algo sobre todo lo que le ha pasado y de comenzar quizás a entender también por qué le pasó".²⁴⁴

En este lugar sagrado instauro un nuevo lugar degradado para el discurso, o más bien habla asumiendo la degradación. Los episodios del presente se fusionan con los cinematográficos procurando alejar o conjurar la amenaza:

-Pero no te quejes - dice Teresa desde su incipiente madurez y desde la imaginación de Gabriel Canales en el w.c., mientras suenan bombas y sirenas de la película, ¿de la película?, y entonces, ¿por qué no abren? - [...] y siente un estremecimiento de mucha violencia, al escuchar una tupida y prolongada ráfaga de bombas que no le recuerda para nada a la película. (pp. 202 - 203)

²⁴⁴ Délano, Poli, *En este lugar sagrado*. La Habana: Casa de las Américas, 1983, p. 11. Se cita por esta edición.

El baño adquiere así el valor de espacio simbólico y, casi de manera premonitoria anuncia el encierro de toda la sociedad, reducida a sus funciones individuales primarias. Délano, al igual que Edwards, construye "una matriz de percepción de la realidad individual y social universalizada más allá de lo personal, mostrando una posible área de exploración literaria y humana para la literatura chilena" (Vidal) donde se visualiza un clima cotidiano fracturado por la irrupción de un elemento externo que modifica, en primera instancia, la vida de los protagonistas y, simbólicamente, la de toda la comunidad.

De modo particular, el autor expresa la atmósfera conflictiva vivida, recurriendo a la exposición de una situación ridícula concreta y a la utilización de procedimientos provocadores, sin dejar fuera el mundo político del pasado: Canales llega a Santiago en la época de Carlos Ibáñez del Campo ("ellas votarían siempre por el candidato del orden, el de la escoba que barre los parásitos de la Administración pública"), sus presuntos estudios transcurren durante la presidencia de Arturo Alessandri Rodríguez ("el que se la puede", tal como rezaba su slogan de campaña) así como milita en el Partido Comunista durante la campaña de Salvador Allende. Los nuevos 'convidados de piedra', ingresantes en los grupos excluidos del banquete de la existencia y un solitario hombre encerrado en 'un lugar sagrado', repasan sus vidas privadas y la de toda la sociedad, vidas suspendidas en un tiempo que anuncia muertes, desapariciones, torturas. Un tiempo, finalmente, en el que se comienza a comprender que "los espacios públicos y laborales quedan permeados por una lógica de la violencia por la cual los actos más atroces son esperados y justificados como consecuencia y posibilidad 'natural' de los

enfrentamientos masivos y la supuesta necesidad de restablecer una disciplina social alterada por el 'caos' político".²⁴⁵

La violación de la cotidianidad, y en ella, la de los discursos, obliga al atajo, a la alusión como evidencian las tensiones de los narradores de ambas novelas: el orden de lo real y el orden del discurso cara a cara con una inmediatez que lleva a ambos textos a interrogarse acerca de la posibilidad de diseñar un pacto de lectura viable para representar tal realidad. Los lazos entre modos de representación y los estatutos de lo representado se vuelven frágiles, obligando a preguntarse acerca de ellos:

Al debilitar la idea de una relación necesaria y única entre el orden de lo representado y el orden de la representación, los textos más significativos desde este punto de vista reflexionan no sólo sobre el orden de la representación sino también sobre el orden de lo representado. Son, en este sentido, ficciones interrogativas de lo real y autoconcientes de los medios y las formas de su interrogación. [Son] diferentes regimenes de verdad literaria.²⁴⁶

El soporte imaginario de la escritura es un índice de este problema. Mientras el narrador de *En este lugar sagrado* escribe en el papel higiénico, el de *Los convidados de piedra* dispone de un cuaderno, un soporte más previsible. Dos lugares manifiestamente contrastantes; uno recurre al papel en su uso más denigrado; el otro, al primer espacio de la escritura. Dos modos de leer el proceso histórico, dos modos de pensar la escritura, dos modos, en fin, en el que las certidumbres caen y la experiencia no alcanza. Escribir, contar y estar dentro de lo narrado funcionan como una forma de búsqueda de sentido

²⁴⁵ Vidal, Hernán. *Fascismo y experiencia literaria. Reflexiones para una recanonización*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the study of ideologies and literature, 1985, p. 25

²⁴⁶ Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria" en Baldestron, Daniel et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs.As. – Madrid: Alianza, 1987, p. 42

y de reacomodamiento en una sociedad que expulsa, sobre todo a quienes no comparten el nuevo proceso.

Las dos novelas registran las condiciones de extrema tensión a partir del fatídico 11 de septiembre de 1973 evidenciando que escribir y contar son, en estas circunstancias, un acto político y clandestino. La datación es un primer modo de aludir a un hecho compartido por los protagonistas y el autor. La fecha, "vehículo de la memoria", se expande y posibilita hablar de ese momento. Las novelas encubren la imposibilidad de salir y contar lo que está sucediendo por miedo: miedo a la muerte y miedo a la vida, particularmente a una vida ahora desnuda, sin lazos de continuidad y desprotegida. Y en esta circunstancia cobra significación lo que Raúl Zurita denomina "la privatización de la lengua, su recluimiento a la esfera de la individual (el soliloquio) y de lo estrictamente familiar"; es decir que la comunicación sólo será posible en "lugares sagrados" o en mesa de amigos donde muchas veces se callan o se encubren acontecimientos vividos mientras se los cuenta.

En tiempos de terror y violencia los circuitos comunicativos privados, interpersonales, familiares, semipúblicos e institucionales sufren un fuerte control y generan, casi necesariamente, comportamientos autorrepresivos. Déjano elige un lugar público pero, en esencia, totalmente de privacidad, y al monólogo como absoluta cancelación del diálogo.

La novela da cuenta de un proceso de escritura y lectura ajeno totalmente a lo convencional: los graffitis anónimos cubren las paredes del baño en tanto el narrador escribe en el papel higiénico y ambos constituyen sus únicos materiales de lectura. El cuerpo es el actor principal, al descubierto, expuesto

y manifiestamente desprotegido. Cuerpos quebrados, violados como emblema del cuerpo de la patria y de los hombres. El encierro en el baño es un índice de las nuevas circunstancias: "Si en su camino a la micro pasa usted frente al Palacio de gobierno, La Moneda en este caso, y lo ve destruido, incendiado, una sola fachada en ruinas, comprenderá que las cosas son mucho más graves de lo que parecen a simple vista."(p. 251)

Los convidados de piedra y *En este lugar sagrado*, como otras novelas escritas entonces, se constituyen en zonas de resistencia desde donde es posible mirar lateralmente la realidad: por un lado tenerla en cuenta, hablar de ella, aproximarse y tratar de representarla. Por otro, desconfiar y buscar una posición distante, dado que sólo desde un lugar 'oblicuo' y a través de metaforizaciones será posible registrarla. Encontrar, finalmente, un espacio excéntrico, un baño de hombres o un bar para materializar lo público y producir un discurso sobre lo indecible del presente.

Muchos de los hechos narrados serían de difícil comprensión si no se contara con el dato, la referencia o el conocimiento de la situación social, política o económica tanto de los personajes como del propio productor de las historias. De allí que actitudes, comportamientos, marcas ideológicas y relaciones entre los personajes estén estrechamente vinculados con los hechos desde la focalización de un narrador que, como el típico narrador del siglo XX, mira el mundo sin otro horizonte que no sea el espectáculo ofrecido por su propia mirada.²⁴⁷ Jorge Edwards mediante la recurrencia a imágenes con visos de

²⁴⁷ Cfr. Roland Barthes. *Ensayos Críticos seguidos de la Escritura misma: sobre Roland Barthes de Susan Sontag*. Barcelona: Seix Barral, 1983.p. 47

sordidez, se refiere a situaciones concretas así como pone en escena la violencia y la bestialidad ocultas detrás de una aparente normalidad ciudadana.

Su proyecto creador está atravesado por las distintas instancias políticas vividas y por sus reflexiones sobre historia, presente en las alusiones tanto a los procesos democráticos como a la dictadura y la etapa postgolpe. Su participación directa en hechos de diferente envergadura y tensiones conflictivas otorgan a lo autobiográfico y a lo testimonial una sólida presencia, flexión que, según Juan Armando Epple, caracteriza a la narrativa del período:

Es significativo el hecho de que en los años recientes la narrativa chilena haya ampliado sus modos de formalizar el relato, acudiendo a una gama variada de opciones ofrecidas por la tradición. Desde la literatura-testimonio, un género que vuelve a surgir de pronto como forma de describir la inmediatez de la experiencia vivida (libros que relatan los dramáticos días posteriores al golpe y, en especial, la vida en los campos de concentración) hasta la sátira, la parodia o la abstracción alegórica. Pero ese abanico de posibilidades de la escritura, las formas más consistentes serán sin duda aquellas que busquen unir la experiencia a la significación, lo percibido como vida a lo soñado como realidad posible. Es decir, la literatura en sentido estricto, que es dialéctica de vida y de imaginación.²⁴⁸

Edwards funde, particularmente en las novelas o en los relatos testimoniales, la doble perspectiva de 'vida' e 'imaginación' reunificando dos esferas que ofrecen una visión, a veces alegórica y otras metafórica, de una sociedad cambiante. Sin embargo adquieren mayor peso los problemas individuales, en tanto las experiencias de una comunidad amplia pierde espesor significativo, ya que las circunstancias políticas conflictivas de la dictadura se circunscriben a lo individual y los acontecimientos no están vistos en función de los problemas diseminados en el conjunto social. No hay una

preocupación manifiesta por plantear hechos que afecten a la memoria colectiva.

La conversación en el bar o las peripecias de Faustino, protagonista de *El anfitrión* (1987), enhebran historias individuales para representar el pasado y contrarrestarlo con el presente. Si bien las opiniones de los protagonistas están relacionadas con lo que acontece en el exterior, hay sin embargo un manifiesto distanciamiento del autor con esos hechos, sólo tenidos en cuenta en función de los problemas individuales. El bar asume el papel de la casa y como tal circunda a los personajes y les devuelve la imagen de una sociedad sumida en la más profunda decadencia. Por un tiempo muy breve es la representación del hogar, del albergue, espacio de la reflexión, de la añoranza y de la crítica, donde se exhibe la fragilidad de un grupo.

El anfitrión ofrece un nuevo sitio para explicar cómo los hombres ven tambalear sus certezas. La novela es deudora de la narrativa fantástica y recoge la tradición literaria en la inclusión de nombres significativos -Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Alfred Jarry y Goethe- evidenciando el valor de la intertextualidad y desplegando sus adhesiones lectoras. La parodia, ligada al horizonte intertextual ingresa para codearse con el humor e la ironía. En *El anfitrión* la parodia de la venta del alma y da lugar a un nuevo tema: la enajenación de la memoria, del archivo, desvío que otorga otro sentido a una historia que ha sido rescatada entre muchas. Los personajes deambulan por espacios diversos y alejados de su tierra natal en un peregrinaje que abre

²⁴⁸ Cfr. "La literatura chilena del exilio" en *Texto Crítico*. Revista del Centro de Investigaciones lingüístico - literarias de la Universidad Veracruzana, Año VII,

camino al autor para apropiarse estética e ideológicamente de motivos de la literatura universal. Pasadizos subterráneos, oscuras pensiones, lóbregas habitaciones esconden una nueva visión de la sociedad y de sus proyectos políticos. Se cuenta la historia en alianza con lo biográfico, se recurre al dato histórico (presidencia de Allende) y a las consecuencias generadas por la dictadura (persecución y exilio) en estrecha asociación con difíciles relaciones familiares, funcionando todo ello como símbolos premonitorios del destino de una generación diezmada. El pasado inmediato permea los espacios cotidianos y deja sus marcas en los comportamientos y en las situaciones vividas por los protagonistas, mezclando referencias y señalando las elecciones estéticas del autor:

María Eduvigis la había separado de él [a su hija Asunta] de un modo implacable, con el argumento de que ella debía ocuparse de realidades más cercanas, más tangibles, y no de un papá que había corrido a refugiarse al otro extremo del mundo y que, si volvía, si tenía la mala ocurrencia de volver, corría el riesgo de que lo colocaran contra una pared y lo fusilaran, ¡por hocicón!, o de que lo metieran a una discoteca y lo sacaran por la puerta del fondo convertido en gato escaldado, o en humo. (p. 35)

Las relaciones se tensan como resultado de un clima general de incertidumbre y de desconfianza, y la experiencia humana emerge en la contradictoria mezcla de alegría, desgracia y destrucción.

En esta novela el intertexto está a la vista: Faustino (Fausto) pacta con Apolinario (el diablo). Pero el pacto, si bien, en gran medida, conserva el carácter impuesto por la obra de Goethe, tiene una nueva dirección. Implica revisar el capital simbólico de Faustino Piedrabuena quien, ante la situación extrema de ver su propio rostro, repiensa su vida. Mira entonces críticamente

su carrera profesional y su pertenencia de clase hasta tomar conciencia de su inconsistencia, aunque sin expresar el propósito de transformar aquello que vive como caduco: "No tienes destino ni papeles, no vas a ninguna parte, tu domicilio real es inconfesable, y tu solo aspecto, con tu vestimenta nueva desde la corbata hasta la punta de los zapatos, y con cara de que el diablo en persona te pisa los talones, es eminentemente, incongruente, absurdo" (p. 128).

La historia se cuenta desde tres focalizaciones -la de Faustino, la de su conciencia y la del narrador- que entrañan estéticamente el cruce de las tradiciones del realismo, lo grotesco y lo fantástico. Piedrabuena, personaje nacido a la vida literaria con el firme propósito de "aprovechar el tiempo que me queda, el que me dejen ellos" para contar una historia, se inscribe como sujeto de la narración configurándose como un nuevo Fausto al aferrarse al pasado para resistir ante quien intente quitárselo: "El detalle es que no tengo, si quiere que le diga, ninguna gana de renunciar a mi pasado. Al fin y al cabo es el mío, por muy mediocre que sea. Y si nos quitan el pasado..." (p. 116)

La operación de mantener el recuerdo se liga con el descubrimiento de un mundo hasta entonces ignorado: una ciudad subterránea se descubre recién cuando un elemento externo destruye el orden y serán, precisamente, los lugares bajo tierra los que resguarden y protejan a Faustino, tanto en su país como en el exilio. El motivo del descenso a los infiernos no sigue un genotexto preciso, sólo ingresa como modo de significar el viaje clandestino al Chile de la dictadura y el exilio. Faustino recupera el pasado a través de la memoria y encuentra en la profundidad de la ciudad un nuevo orden que le permitirá examinar la vida social y nacional desde otro ángulo.

La novela adquiere un ritmo vertiginoso, tachonada de toques de humor y embargada de esa fina ironía característica de la obra de Edwards, no exenta de ciertos rasgos farsescos que permiten la visibilidad de acontecimientos tensionantes desde una perspectiva distinta. La presencia del humor para hablar de estas situaciones produce efectos de ruptura en el relato conducentes a provocar confusiones transformadas estéticamente en exageraciones, desarmonía y contradicciones. El humor deviene farsa al referirse a comportamientos ilógicos de la vida de los protagonistas. Es una historia de pérdida de ilusiones, sin dudas, pero no de la que fuera constante en los primeros cuentos, pues ahora el autor resignifica la decrepitud mediada por una mirada desencantada y al mismo tiempo satírica y burlona, aunque igualmente cruel, centrada en las vicisitudes políticas. Para ello apela a una historia con fuertes dosis de fantasía y de parodia, pero ambas encubren, en realidad, un tono descarnado que reenvía, una vez más, al tema del poder anudado a la preocupación por el aparente orden. La decadencia se desplaza ahora a una historia relacionada con el exilio para expresar el fracaso de los proyectos políticos. Los episodios narrados se impregnan de fantasía y por momentos aparecen tironeados por una voz que procura instalarlos en lo cotidiano. Tanto el Fausto como el Mefistófeles chilenos, a bordo de la peculiar Máquina, cubren y descubren tramos significativos de la historia chilena y de ciertos 'paraísos' perdidos. Lo hacen encabalgados en lo paródico y lo fantástico dotando a los personajes, al paisaje urbano y a la Máquina de una ambigüedad que se abre a un mundo donde lo cotidiano se ha transformado en horror ("Todavía lloro [...] sólo son lágrimas de gas lacrimógeno"), la

esperanza en desesperanza ("Pero todo esto había sido una alternativa ilusoria") y la memoria, en moneda de cambio:

De acuerdo con este contrato, yo me quedo con su pasado. ¿Por qué? Porque me da la gana. Porque soy coleccionista de pasados, entre otras curiosidades. [...] su pasado auténtico entra a formar parte de mi colección privada, que guardo en un archivo en una de mis oficinas, en pleno centro de Santiago. A cambio de eso, le estudio y le facilito un pasado ad hoc, que soluciona de una plumada todos sus problemas y su, digamos, limitaciones, perfecto para el objetivo que usted y yo nos proponemos... (p. 114)

El viaje genera situaciones modelizadas por cierta comicidad. La tensión causada por los fracasos, las debilidades o la decadencia se libera con el efecto humorístico. La función de estos procedimientos es la de exhibir, desde otro lugar, la fragilidad humanas, caracterizar el contrasentido vivido por los personajes y construir una nueva realidad:

"¿Sabe con quién hablaba?", preguntó.
"A ver... ¿Con quién se supone que hablaba?"
"¡Con uno de los Príncipes de nuestra Revolución!"
"¡Caramba! ¿Y qué sacamos con estos príncipes? ¿Tendría la bondad de explicármelo?"
"De sacar", dijo Apolinario, en el momento en que la Máquina se desprendía del suelo, "no sacamos nada..." (p. 52)

El viaje da la posibilidad de traspasar límites para ver -desde otra perspectiva- la tradición en sus más variadas expresiones. La historia no es la única revisitada; también lo es la literatura y para ello recurre a episodios vinculados con dos escritores relevantes de la literatura nacional:

Me fijé, en ese instante, en una figura completamente familiar, inconfundible, a pesar de los años y de las terribles cosas que habían pasado [...] era el mismo rostro descolorido, fino, de rasgos hermosos, que yo conocía tanto, y si no hubiera sido por algunas arrugas y por las sienas entrecanas, habría representado la misma edad de antes. [...] "Jorge es un viejo amigo", le expliqué entonces a Apolinario, sin poder evitar unas lágrimas de emoción, "y un poeta recontra macanudo, uno de los mejores de Chile" (p. 59)

"¿Usted no ha leído nunca a don Alberto Blest Gana?"
"¡Por supuesto que lo he leído!"

El hombre me había picado el amor propio. Siempre me habíapreciado de conocer la literatura chilena a fondo, y hasta sostuve, en un texto de los años cincuenta del que prefiero no acordarme, que Blest Gana fue el precursor directo del realismo socialista criollo. ¡Dios nos libre! (p.66)

La elección de Alberto Blest Gana y Jorge Teiller enmarca dos de los momentos más relevantes de la literatura nacional, el fundacional y el de la recuperación del lugar de origen, pero focaliza su atención sobre todo en un Teiller físicamente decadente por acción del paso del tiempo.²⁴⁹

El motivo del Fausto desata el ensamblaje de la memoria y la política. El deseo de poseer el pasado va más allá de la intención de custodiarlo o coleccionarlo. Quien posea el archivo de la memoria podrá hacerlo visible o invisible y será, además, quien tenga la posibilidad de interpretarlo pues tiene poder para hacerlo. El coleccionista guarda la memoria. ¿Para qué? ¿por qué quiere apropiarse de un pasado que irá a engrosar su archivo? ¿por qué ofrecer uno nuevo? Apolinario busca borrar huellas y para ello debe destruir el pasado y dejar la vida de Faustino sometida al olvido. Ingresar en el archivo y hacerlo formar parte de su colección privada es eliminar la frontera entre lo privado y lo público: "Cuando su historia personal ingrese a mi colección, ya nadie se acordará más de ella. Su pasado se habrá convertido en una hoja en blanco, Podremos escribir ahí lo que más nos convenga" (p. 115). En esta alegoría no se vende el alma sino se vende el pasado y la memoria quedará disponible por un tiempo indefinido para la reflexión y la discusión. Con

²⁴⁹ Jorge Teiller, por oposición a la generación del cincuenta, reafirma poéticamente el propósito de recuperar el paraíso perdido mediante la representación esperanzada del hogar y del lugar natal.

sutileza, el autor recurre al humor sarcástico para mostrar la cara oscura de su país, pero sin dejar de lado ningún actor ni escenario.

6. Entrelazando el pasado y el presente

A veces, sin embargo, hay dentro de nosotros
tanta noche y es tanta la ruina,
que ayudarnos no puede la memoria,
ni la del corazón, ni la de la razón.

Eugueni Evtuchenko

"Yo debí nacer en estos tiempos. Porque nosotros tenemos una pata en el pasado, en un pasado lleno de telarañas y eso me carga. ¿Oíste? Nada me gusta más que esta juventud de ahora, que busca cosas diferentes, que se mueve de un lado para otro, aunque a cada rato le den palos en la cabeza" reflexiona Inés Vargas Elizalde, protagonista de *La mujer imaginaria*²⁵⁰, novela escrita en medio del "apagón cultural". Es la primera de las novelas de Edwards en asignar un rol relevante -de mayor peso en textos posteriores- a un personaje femenino, aspecto que puede leerse como una señal de la nueva aparición femenina en la escena pública chilena. Como en la mayoría de las novelas que se publicaron de 1986 en adelante, se profundizó aquí la mirada

²⁵⁰ Buenos Aires: Emecé, 1986, p. 143. Se cita por esta edición.

crítica, al tiempo que se evidencia un cambio considerable en el modo de hablar de la realidad, debido quizás a que iba cediendo el control, el miedo y la censura, y se asignaba a las mujeres una presencia destacada en la lucha por la recuperación no sólo de la democracia sino también de su lugar en la sociedad.²⁵¹

La protagonista de *La mujer imaginaria* enfrenta la vejez pero, al mismo tiempo, se propone contradecir el orden, recuperar sus intereses personales y ejercer el poder en medio de una sociedad patriarcal. Para ello hace falta ganar un espacio, cosa que Inés Vargas Elizalde hará -tal vez lateralmente- cuando decide transgredir el papel de protectora del orden familiar.

Cruza así la frontera entre esos dos campos antagónicos, reconstruye su propia imagen y libra la batalla por el poder desde el mundo del arte. Escribir y pintar son los instrumentos liberadores del rol que se le ha impuesto por tradición. Enfrenta a la familia, a su marido y a los hombres con el claro deseo de dejar de lado las represiones de la tradición a partir de la certeza de que ha transcurrido: "¡Cerca de medio siglo de miedo! Y había vivido, entonces, bien, de una manera honorable, con toda la dignidad que le correspondía, pero su vida había sido una vida básicamente mediocre,

²⁵¹ Durante la dictadura pinochetista, la mujer se presenta como la gran protagonista quien puede contribuir al desarrollo de Chile procreando y ayudando en la conducción de sus hijos quienes serán la reserva moral del país. Tal como sostiene Eugenia Brito "por el cuerpo de la mujer, pasa la producción de bienes nacionales y su expansión territorial. Por el vientre de la mujer, se construye la historia y se hace posible retramar zonas dejadas de lado en nuestra geografía." Edwards rearma la figura femenina, sin abandonar su clase, desde la idea de considerarla reproductora de bienes culturales. Cfr. A.A.V.V. *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978 – 1993*. Chile: LOM – Arcis Universidad, Serie Punto de Fuga, Colección Sin norte, 1997, p. 67.

tristona, donde las alegrías se habían dado en forma secundaria, sucedánea, como los premios de consuelo.” (pp. 11- 12)

La novela alterna el pasado y el presente en una productiva confrontación de creencias y de un perdido esplendor que sólo servía para encubrir miserias humanas, mentiras y apariencias puestas ahora en evidencia en el fracaso personal de Inés, quien adquiere conciencia de la crisis frente a la certeza de un tiempo irrecuperable al que, debido a la voluntad por expresarse, trata de apresar.

El fracaso, eje de la narración, si bien se lee como frustraciones de clase, siempre se centra en problemas o conflictos individuales. No hay una mirada hacia otros sectores, ni aun al grupo emergente representado por Cristina y Perico, pues se lo considera en términos de ‘desviación’ de la aristocracia. Otra Cristina, esta vez la de *El sueño de la historia*, también reafirma este apartamiento, pero ahora desde el lado de la política:

Cristina, hija de un médico funcionario del Partido Radical, masón y de tendencias socialistas, amigo de Salvador Allende y de otros dirigentes de la izquierda de aquellos años, ingresó al PC un poco después que él, cuando ya se habían dado cita algunas veces en el sucucho de Villavicencio y cuando, con las debidas precauciones, habían hecho el amor como personas libres, emancipadas, lectoras de Gramsci, de César Vallejo y de otro César, Cesare Pavese, de Vicente Huidobro y de Franz Kafka. (p. 82)

Esta actitud, como la de Inés, es una muestra de los cambios de las mujeres en su intento por ocupar un espacio a contrapelo de la tradición y de los controles morales, si bien, como en sordina, se puede observar una irónica revisión de esa etapa. El autor describe con minuciosidad a los protagonistas y en el armado de esos retratos se instala el deterioro de un pequeño grupo dirigente.

Tanto *La mujer imaginaria* como *El sueño de la historia* recurren a la memoria para reinterpretar el pasado con el propósito de detenerse en la profundidad simbólica de lo evocado mediante figuras del lenguaje (símbolos, metáforas y alegorías), actualizar y exhumar el recuerdo individual y el olvido colectivo, asumiendo las voces narradoras puntos de vista propicios para elegir y presentar los hechos visibles tanto como los ocultos. Inés Vargas Elizalde (en *La mujer imaginaria*) y el Narrador (en *El sueño de la historia*) transitan apesadumbrados y buscan conocer la verdad. Inés todavía conserva algunos rasgos de cierto *laissez faire* en tanto portadora de un rol asignado por su clase y que deberá ser cumplido. El Narrador, en cambio, vive el debate interno entre querer recordar y querer olvidar, debate que reproduce el de la sociedad sumida en una transición aún no concluida; el sueño proporciona el lugar para debatirse entre estas dos opciones.²⁵² La distancia entre una novela y otra señala los cambios sociales y políticos ocurridos y el modo en que el transcurso del tiempo opera en el autor al analizar ahora la historia nacional.

La mujer imaginaria se inicia con doble anclaje temporal: 1977 y la celebración del cumpleaños número sesenta de Doña Inés Vargas Elizalde; ese es el momento elegido por la protagonista para repasar su vida. Pérdida y recuperación, olvido y memoria y entre ambos, el miedo, en principio centrado en la actitud de la protagonista frente a su posible muerte. El narrador provee al lector de una serie de indicios que obligan a releer la fecha del comienzo porque ésta se enlaza con referencias tales como la presencia de cadáveres,

²⁵² Cfr. Cap. II.

la alusión al acostumbramiento sin especificar a qué se refiere, menciones estas que adquieren espesor en el transcurso del relato.²⁵³

Se cuenta la historia de una familia con resabios tradicionales oligárquicos, especialmente en lo referido a prácticas sociales y actividades políticas, relación con la servidumbre, habitantes de casas amplias y deterioradas donde las mujeres cumplen un papel relevante en tanto soporte familiar y transmisoras de los valores. El ejemplo más manifiesto de esa tradición es el casamiento de Cristina con Perico. Tal como lo había implantado la aristocracia y la burguesía decimonónica, el matrimonio debía obedecer a ciertos rituales como conveniencias económicas, órdenes paternas, posiciones sociales comunes y protección de la estirpe. El de la nieta de doña Inés hace tambalear todos estos principios y le agrega, además, la referencia a las conductas de Cristina propias de una persona independiente y rebelde.

El casamiento es una puesta en escena de relaciones y emociones conflictivas pero, sobre todo, de un campo de lucha en donde se debaten dos modelos de sociedad. Esto evidencia un momento crítico de la vida social porque "la relación de apropiación recíproca entre el patrimonio material, cultural, social y simbólico y los individuos formados para y por la apropiación

²⁵³ En 1982, el escritor argentino Carlos Dámaso Martínez publicó *Hay cenizas en el viento* bajo el sello del Centro Editor de América Latina, editorial que fue un bastión de resistencia durante la última dictadura argentina. La novela narra una historia centrada en la ambigüedad de la información. Contada desde la evocación, las alusiones a la dictadura, la persecución, los campos de concentración y la muerte evidencian la tensión entre el país visible y el oculto: "Son muchos los que mueren a la madrugada, poco antes del amanecer. Dicen que a la misma hora, por cada uno que muere hay alguien que nace." p. 24. En tiempos de control por parte de un estado autoritario, se configura un país escindido y los escritores utilizan estrategias narrativas que apuntan a no borrar la historia que, desde ese poder omnimodo, se quiere desplazar. En *La mujer imaginaria*, Edwards realiza una operación similar.

se encuentra en peligro.”²⁵⁴ La fiesta abre la segunda parte de la novela y, como la primera, tiene una fecha, 1978, referencia que enlaza la historia con el tema frecuente de la dictadura chilena

La tradición se expresa en el sitio elegido para la fiesta, en las ropas y las menciones a los vínculos con los militares que construyeron la patria. Lo nuevo es la exhibición de las fracturas -el divorcio, la militancia política, el exilio. Las dos familias no son otra cosa que una explícita muestra de la imperfección y de la caída de modelos sociales:

Pocos notaron la ausencia del padre del novio [...] era un filósofo trasnochado, profesor en épocas pasadas en el Instituto pedagógico, y había llegado a convertirse, después de algunos años de militancia en el partido comunista y de ser expulsado por sus simpatías pro chinas, en una de las cabezas intelectuales del MIR. El 11 de septiembre había escapado jabonado y ahora vivía en el exilio. (p. 94)

Las referencias a la familia de Perico son tributarias de la mirada cautelosa de un narrador que no logra desprenderse del modelo heredado, como se ve en algunos deseos pueriles cubiertos de un matiz irónico que producen el efecto contrario (“Sería muy bonito que nos reconciliáramos todos y volviéramos a juntarnos, como en el Chile antiguo”, propuesta que encuentra su puesta a punto de modo inmediato: “pero, ¿no se pueden pedir peras al olmo!”, p. 94).

Todo está teñido de decrepitud pese a las referencias a los avances tecnológicos del mundo moderno. Una perspectiva diferente se advierte sin embargo en el tratamiento de la decadencia pues las primeras representaciones de los ambientes opresivos, casonas lúgubres, familias sin

²⁵⁴ Bourdieu, Pierre, op.cit. p.

padres o con escasa presencia dan paso al detenimiento en la decadencia política e ideológica impregnada de un fuerte pesimismo. Los jóvenes desencantados se proyectan en hombres y mujeres sin futuro. Los avatares de la sociedad son recogidos por la literatura, la que consigna las estrategias empleadas para expresar la revelación y el ocultamiento recurriendo al 'poder creativo de lo falso'. Acuerdo con José Promis cuando sostiene que en la narrativa postgolpe aparecen temas y modos de tratamiento anticipados por grupos anteriores, particularmente los referidos a la decadencia, el escepticismo y la falta de expectativas ante un mundo degradado. Promis toma el año 1973 como fecha de cambio en la temática de la novela chilena, cuando el escepticismo emerge con mayor fuerza como resultado del drama que el país comienza a vivir. Observa, asimismo, que muchas novelas publicadas a partir de esa fecha mantuvieron la línea ya señalada por los escritores de la generación del cincuenta. Esto se imbrica con el movimiento realizado por Edwards en su programa narrativo: unir el desencanto individual al general, al de toda la sociedad y ligar esa mirada desesperanzada del hombre a la de todos los hombres que viven en un estado de control y dominación política.²⁵⁵

La reexaminación del tema se sostiene con el afianzamiento de la perspectiva escéptica y desencantada, incorporándose ahora la alteración de valores estéticos e ideológicos propios de la representación poética tradicional. *La mujer imaginaria* muestra la continuidad de aquel proyecto narrativo iniciado en la mitad del siglo XX en la ciudad de Chillán cuando los

²⁵⁵ Cfr. "Balance de la novela en Chile: 1973 – 1990" en *Hispanamérica*, Año XIX, N° 55, 1990, pp. 15 - 26

jóvenes escritores comprendieron "que la realidad de los escritores criollistas es parcial y que es preciso superarla abarcando una realidad más vasta, más profunda, y a la vez, más personal y cotidiana".²⁵⁶

Las reuniones descritas en esta novela aluden a cambios en la vida de los protagonistas; la música, el sexo y la droga son la expresión de un nuevo tiempo que impulsa a los hombres y mujeres a tener actitudes diferentes y a comportarse bajo la máscara de la mentira y tras el absurdo de la apariencia. La superposición de actores partícipes de estas fiestas que reproducen *el discreto encanto de la burguesía* permite ver el modo en que se permeaban franjas abiertamente contradictorias de una sociedad que se debatía entre el 'orden' prometido por Pinochet y el 'desorden' proveniente de sectores que debían ser erradicados porque atentaban contra el proyecto político imperante. En todas las novelas escritas por Edwards después de 1973, la dictadura es el referente histórico que posibilita plantear la oposición entre orden y caos y la lucha desatada entre ambos.

Desde el punto de vista narrativo, las descripciones, si bien escuetas y por momentos reiterativas, ponen en escena el deterioro individual y familiar. La decrepitud física de Salustio Elizalde (*La mujer imaginaria*) se liga con la de la casa y, de modo más significativo, con sus actos y su comportamiento político, aunque también tiene el sentido de formar parte de la saga de Inés: "no había que desdeñar el parentesco cercano con el otro Elizalde, Salustio, pintor que había caído en el olvido y que ahora empezaba a resucitar" (p. 182). Salustio es un personaje real llamado Álvaro Guevara conocido por Edwards a

²⁵⁶ *Atenea*, año XXXV, T. CXXXI, números 380 – 381, 1958.

través de Neruda. Guevara fue un gran retratista prerrafaelista.²⁵⁷ En gran medida, este personaje adquiere visos de estereotipo ya que había aparecido en otras novelas y cuentos. Tiene cierta filiación con la figura provocadora de Joaquín Edwards Bello y conforma el mundo de los artistas e intelectuales que ocupan sitios trasgresores y vinculados con la bohemia y con la locura. El epígrafe tomado de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* ("la puerta de la locura") abre la segunda parte de la novela y entronca el arte con la locura. Las figuras del mundo literario y artístico mezcladas con las del ámbito político conforman un ámbito cuya heterogeneidad está destacada con un tono irónico:

El secreto del éxito de la fiesta consistía en la increíble mezcolanza de personajes, una mezcolanza que en años anteriores, marcados todavía por el recelo, por una difusa desconfianza, por un toque de queda más riguroso no habría sido ni siquiera concebible. Había, por ejemplo, Chicago Boys amigos de Pedro Jesús y de Luis, los hijos de los dueños de casa: hombres jóvenes, bien vestidos, casados con mujeres vistosas [...] Entre ellos se destacaba la presencia, la actitud más discreta, aunque condescendiente, de algún ministro de Estado y algún alto funcionario del sector económico [...] sin excluir representantes del ala más conservadora del radicalismo, a compinches de la barra del Club de la Unión, como el doctor Williams, ex dentista, ex autoridad bomberil y anglófilo practicante, conocedor de Shakespeare y de P.G. Wodehouse. (p. 95)

La novela privilegia, más que el valor de la palabra, el de la mirada, de allí el alto registro pictórico. Las descripciones operan como trasposiciones de arte que señalan los contrastes de dos mundos: uno, perdido, correspondiente a la etapa de preeminencia de la burguesía focalizada en las convenciones y las apariencias. Otro, que empieza a corroer el anterior fisurándolo con los cambios de prácticas y actores sociales ahora más visibles.

²⁵⁷ Álvaro Guevara vivió en París y Londres, ciudad que le permitió vincularse con Ezra Pound con quien solía practicar box. Vanguardista marginal desarrolló cierta forma decadente en su pintura.

La escena había sido la siguiente. Misia Josefa, sentada en un sillón de su dormitorio, tejía a palillo, aprovechando un hilo de luz que cruzaba por las persianas entreabiertas. [...] Ella también estaba en la penumbra de ese dormitorio, en algún lugar, de repente miraba y veía al tío Salustio, encorvado, tembloroso, con la mirada un poco fija y con los pelos lacios y grises cayéndole hasta los hombros, parecido (como diría muchos años después Benedicto Cabrera), a una vieja ilustración de *Los misterios de París* o de *El judío errante*. Estaba de pie delante de la puerta, como si ya, en esa etapa de su humillación no se atreviera a avanzar sin pedir permiso. (pp. 52 - 53)

El descubrimiento de la pintura y el significado de los colores y de las formas tienden puentes a Inés para descubrir un Chile diferente, oculto, subterráneo, que cohabita con otro superficial, protegido por un mundo totalmente artificial. El cuadro de Salustio opera como un disparador -remite a los comportamientos controladores de Misia Josefa-, pero su mayor interés radica en que la dimensión profunda del cuadro fue captada por quien es visto como loco y con rasgos de perverso. Este tramado ocurre también en *El origen del mundo*, en cuanto a la situación vivida por Patricio y Felipe y el cuadro de Courbet, y en *El museo de cera* con la estatua que perpetúa el engaño.

El encuentro con el Restaurador está teñido de un manifiesto anacronismo, procedimiento empleado para poder enlazar el pasado con el presente, respecto del cual las referencias al mundo del arte a aluden a la censura estatal corporizada en *El sueño de la historia* en el episodio de la quema de libros:

Cuando los soldados, comenzó, y él casi le preguntó qué soldados, pero se abstuvo a tiempo practicaban un allanamiento en las torres de San Borja, en el departamento de un dignatario del allendismo, en los primeros días, y no dijo en los primeros días de qué, era una noche de intenso frío, de cero grado, o de menos que cero, y por ese motivo, para calentarse, hicieron fuego en la calle con algunos libros de su biblioteca, de la biblioteca de un allendista: ediciones baratas de Moscú, de La Habana, de Corea del Norte, traducciones macarrónicas de los discursos completos de Kim Il Sung, ¡ya saben ustedes! Libros que en ese entonces se repartían a camionadas y que no leía nadie" (p. 28)

Subyace aquí, con ironía pero también con firmeza, una crítica al gobierno de Allende respecto del tipo de lectura que circulaba, su procedencia y la escasez de lectores.

La alegoría permite al autor desplegar modos de representación de situaciones perversas, trágicas, siniestras o insólitas y, si bien no alcanza a tener la significación de representación estética de la derrota política, roza este concepto y centra la derrota en los hombres, más que en las ideas. Algunos cambios notables se advierten en el discurso literario; por un lado, en el nivel compositivo, la inclusión cada vez más vigorosa de procedimientos narrativos íntimamente entrelazados con otros campos culturales, como es el caso de la pintura o de la fotografía, o la creciente presencia del humor, la parodia o la irónicos.

En cuanto a la crítica constante de aquellos que estuvieron al margen de los hechos políticos de 1973, acude a destacar en la puesta en escena de la superficialidad con que este acontecimiento fue recibido por un sector de la sociedad. El encuentro de Inés con el poeta exiliado habla, por un lado, del desconocimiento de esos años ("y la señora Inés le respondió que deseaba, por encima de todo, que le contara detalles, muchos detalles, por desagradables que fueran. Así pensaba que podría captar la verdad cruda de esos asuntos, que parecía tan fácil de captar, y que eran tan endiabladamente difícil") y por otro, de la precariedad de las lecturas de quienes pretendían una distinción de clase, fundada entre otras cualidades, por su competencia en la 'alta cultura': "La señora Inés no sabía quién era Emily Dickinson y el poeta le explicó que era una poetisa norteamericana muy buena [...] le pidió que

después le anotara el nombre en un papel, junto con los títulos de sus principales libros, para buscarlos” (pp. 183-184). Los marcadores irónicos son empleados de modo fácilmente reconocibles, pese a que la ironía logra mayor eficacia cuando está señalizada de forma encubierta o escasamente visible. El narrador explicita el contexto generador de los “desencuentros” entre los diversos actores:

¡Así son las cosas que quiero saber!, replicó ella: ¡Justamente! Porque antes creía que eran puras invenciones de la propaganda contra Chile. ¡La habían convencido! Cada vez que dudaba, su marido se encargaba de quitarle cualquier duda de la cabeza, y como era un político muy astuto, bien experimentado, no le costaba mucho convencerla. ¡Los comunistas, desde unas oficinas secretas de Moscú, difundían esos inventos por el mundo, para vengarse de la derrota que habían sufrido en Chile, y lo hacían aprovechándose de sus infiltrados y de la multitud de los tontos inútiles! (p. 186)

Como se puede observar, se analiza la situación sociopolítica con una sobreabundancia de detalles destinada a no despertar ninguna duda acerca de las cuestiones relatadas y de las actitudes asumidas frente a los hechos recordados. Hay una mordaz crítica hacia la forma en que la oligarquía chilena toma conciencia de los acontecimientos. Inés ingresa tardíamente en un mundo que le había sido vedado por tradición pero al hacerlo lleva consigo todo el deterioro y los vicios de una clase, cuyo poder económico, social y político no es visible, pues se la representa encapsulada en un tiempo cuya morosidad la condujo al deterioro. Se deposita en ese personaje el discurso a través del cual se exhibe una problemática no tratada y hasta elidida por ese sector.

El sueño de la historia está estructurada en torno de dos tiempos repasados y mirados críticamente. La dictadura, el exilio y el regreso a la patria

articulan la historia con la presente. El autor no es una entidad ausente, por el contrario, su presencia se advierte en las profundas huellas dejadas por su origen, su trayectoria literaria y política, su capital social y simbólico visibles también en la precaria relación con el mundo de la militancia, su mirada crítica y criticada de los acontecimientos más prominentes de su país, sus vínculos con el mundo de la literatura que se sobreimprimen con el Narrador. Es en el último mencionado donde el autor no vacila en la elección de su acompañante; Jorge Luis Borges le presta palabras y gestos: "Soy yo, soy Borges" murmura, recordando una línea que le gusta más que otras, una culminación" (p. 35); "la novela de H.G. Welles que le gustaba tanto a Borges y que al Narrador no le disgustaba" (p. 378). El peculiar modo de incluir al escritor expresa la constante preocupación de Edwards por construirse como autor.

En *La mujer imaginaria* el narrador también evoca a Borges en un momento de extrema tensión, el recuerdo de lo vivido en un campo de concentración unido a versos de "Poema conjetural" (p. 185). Como sostiene Nicolás Rosa los padres resurgen como "los autores que intentan vindicar su presencia en la bio-grafía de los textos: el autor como marca del registro jurídico de la escritura"²⁵⁸.

Junto al regreso del narrador a la tierra natal y la referencia al plebiscito de 1988 ("que decidirá si el dictador se queda en su asiento de la Moneda o se va con toda clase de resguardos, con sus espaldas bien protegida, pero dejando paso a un presidente elegido", p. 303), se incorpora la presencia en Santiago de Chile de Joaquín Toesca, arquitecto que proyectó la construcción

del palacio de la Moneda, y de la su mujer Manuelita Fernández de Rebolledo. La voz narradora entrelaza ambos períodos -los recorre, los une y los distancia- al mismo tiempo que los acompaña al bifurcarse en dos narradores. El juego de los dobles atraviesa el relato como una forma de expresar el perpetuo debate mantenido por el autor desde que privilegió el tema de las familias decadentes, los aspectos callados de la Historia y un orden perdido, sin abandonar el sitio otorgado por tradición.

El sueño de la historia comienza cuando regresa de España el protagonista llamado el Narrador, un moderado izquierdista, escéptico y desencantado de la vida. Sobreviviente de tiempos ardorosos, hoy es el símbolo del fracaso político y privado; su actividad contrasta fuertemente con el de su ex mujer, Cristina, quien conserva el fervor de la militancia. La decadencia adquiere aquí otro rostro: se proyecta en sujetos desencantados, extraviados que no ven salida posible en un lugar donde 'nunca pasa nada'. El deterioro está ahora en hombres y mujeres concientes de lo efímero de sus proyectos y esta nueva representación desplaza, aunque no abandona, las imágenes de las casonas patriarcales de paredes descascaradas o la de los jóvenes desencantados y hastiados de los cuentos de *Las máscaras* o de *Temas y variaciones*.

La llegada del Narrador a la tierra natal está teñida por el miedo expresado en alusiones al recelo que inspira el control estatal. Miradas esquivas, actitudes sospechosas, soldados armados, inquietud durante la inspección aduanera son datos, en parte estereotipados, que remiten a un

²⁵⁸ En *El arte del olvido*. Op. cit. p. 24.

tiempo presuntamente acabado. La sensación de temor se equipara con la experimentada en otros lugares: La Habana, Praga, Varsovia, topología íntimamente ligada a ámbitos comunistas. Junto con esta percepción de un presente detenido en una etapa supuestamente terminada, emerge la memoria de un país diferente. Recorrer la ciudad será la primera actividad desarrollada y en ese trayecto se unen los recuerdos y el presente de la postdictadura, haciendo visibles sus rastros en las casas, las calles y la gente:

Él se quedó mirando los automóviles que partían, pensativo. Caminó hasta la orilla del río Mapocho, miró las aguas turbias y habían arrastrado cadáveres, y volvió. [...] y el centro de la ciudad, tal como él lo recordaba, con su mugre, su chimuchina, sus adoquines viejos, incluso con los jubilados y los mendigos de la Plaza de Armas, con los lustrabotas que golpeaban sus escobillas como si fueran timbales [...] con todo eso, y con lo que se escondía detrás de todo eso, lo fascinaba, el encantaba. [...] Todo era diferente, después de tantas cosas, y todo empezaba a parecer lo mismo [...] con su mugre, su chimuchina, sus adoquines viejos. (p. 18)

El clima peculiar vivido por el narrador a su llegada a Santiago genera las dificultades para construir un lenguaje que resignifique ese tiempo destinado a cancelar un presente anodino que sólo se interesa por eliminar, mediante el olvido, lo destruido.²⁵⁹

“El hombre es historia, es memoria, y es, a la vez, como se sabe, desmemoria”, afirma Nelly Richard atendiendo a la prescripción de Renan, la cual justifica a su vez la investigación del protagonista. Pero también se puede agregar: la literatura es el arte mediador en la operación de restitución de un pasado cuidadosamente negado. La ciudad y en particular la Plaza de Armas, centro social y político, es el lugar elegido para comenzar la travesía. Santiago, cuya mayor muestra de decadencia está en el sitio de la

²⁵⁹Cfr. Richard, Nelly, *Residuos y metáforas*, op. cit.

representación simbólica del poder y de la historia, será donde el narrador se instale y "Un departamento viejo, más o menos desvencijado, un poco maloliente", donde encuentre los documentos del siglo XVIII sobre Joaquín Toesca y su mujer. A partir de entonces se inicia el recorrido por el pasado, viaje que avanza entre las huellas de la memoria colectiva y de la individual. La revisión del pasado no sólo se centra en la historia de Toesca y su singular esposa sino también en la dictadura, el toque de queda y los cadáveres que flotaban en el Mapocho, imagen totalizadora del pasado inmediato.

La pesquisa del protagonista que hurga en una "escritura y lenguaje bastante extraños"- tropieza con un dictador que resume en su figura la de otros. Innumerables son los lazos que atan las dos historias, por caso, las reiteradas referencias a la persecución y la delación. Los personajes del presente -que no es otra cosa que los inmediatos de la enunciación- y la atormentada Manuelita Fernández de Rebolledo padecen la denuncia, la incompreensión y la no aceptación de ideas o comportamientos diferentes.

El Narrador pensó que el carricoche con la Manuelita y con los dragones de a caballo, la "calesa prebenida" de los papeles del Académico, había pasado muy cerca de ahí, quizás por el mismo lugar donde se habían abierto alrededor de dos siglos después los subterráneos de tortura, los dominios privados del inspector, rumbo a su Beaterio del fin de los tiempos. (p. 250)

Los encuentros de Manuelita y Juan Joseph son expresión de un desborde amoroso admirado por el Narrador. Una y otra vez se vuelve sobre la imagen de lo oculto, tapado. El cuerpo de Manuelita, como metáfora del país, asume la doble dimensión de lo grotesco y de lo bello. Esa mujer ardiente es obligada a ocultar su hermosura no sólo en los "subterráneos de tortura" sino

tras la ropa burda, entre las púas torturadoras del cilicio y las miradas aviesas de quienes simbolizan el poder.

'y me pasaron por encima de la cabeza un hábito de tela de saco. Para que no se me notaran las formas. Para que sufriera de calor y del roce áspero de la tela en el verano, de frío en el invierno'. Contaron que antes de vestirla con el hábito le habían colocado en la cintura, en la piel de color de nieve, un cilicio de cuero erizado de clavos mohosos y de tachuelas, pero ella, al salir del Beaterio al cabo de más de tres años, ni siquiera se acordaba. (p. 239 - 240)

Dos narraciones independientes conforman *El sueño de la historia*. El 'tono' lo da la construcción del narrador porque conecta las dos historias. La novela muestra el procedimiento habitual en ficcionalizaciones de la Historia reconocible en la obra de muchos escritores. Por ejemplo, Andrés Rivera construye una imagen similar cuando habla del proceso de creación de *La revolución es un sueño eterno* surgida en una noche oscura y fría en la que tuvo algo así como una suerte de revelación cuando la figura de Juan José Castelli apareció ante sus ojos, unida esta circunstancia al hecho de que su padre –dirigente obrero socialista y gran orador– murió habiendo decidido no hablar más.²⁶⁰ Es interesante observar que tanto Rivera como Edwards atribuyen casi al azar el encuentro con el libro o los papeles necesarios para armar sus respectivas novelas. Edwards habla del hallazgo casual de *La historia del arte en el Reino de Chile* y a partir de ese hecho decide indagar sobre Toesca y en particular sobre Manuelita. Más allá o más acá de lo verdadero de esos momentos, es evidente que para ambos escritores la historia fáctica es un punto fundamental para la conjetura y, a partir de ella,

²⁶⁰ Cfr. "Arqueología de un proyecto literario: El proceso de escritura de *La revolución es un sueño eterno*" Entrevista a Andrés Rivera por Mónica Larrañaga en *Revista de*

ingresar de lleno en la ficción, en un movimiento al que atribuyen un componente autobiográfico muy marcado.

El otro rostro del país recuperado por esta novela es atmósfera opresiva de la ciudad. Los silencios, los murmullos, el toque de queda y las últimas señales de la dictadura son la argamasa de la opresión y de control, trasfondo sombrío de la decadencia y el olvido como otra perspectiva del fracaso y de la pérdida de las ilusiones.²⁶¹ Estos dos tópicos están presentes en la narrativa chilena y atienden a un tiempo relacionado con el espanto y las violaciones. Por otra parte, la memoria busca la restitución del pasado pero al hacerlo desnuda el modo en que han caducado los ideales. Dramáticamente se exhiben las sombras donde deambulan los protagonistas, cómo han sido desposeídos del pasado y cómo advierten que el presente es tan sólo una expresión renovada de la decadencia y el escepticismo. La armonía no existe, es lo que hay que recuperar, pero, ¿es posible hacerlo desde el lugar en que se mira la Historia y el presente de Chile? ¿Se puede restañar el cuerpo dañado? La muerte y el entierro de don Ignacio, aporta una mirada crítica diferente y aproxima la respuesta. El álbum desplegado en las paredes de la

lengua y literatura, 17/22, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, diciembre de 1997, pp. 157 – 162.

²⁶¹ En 1991, Alejandro Jodorowsky publicó *Las ansias carnívoras de la nada*, inquietante relato en el que la pérdida de la memoria es el punto de partida. Atravesado por la ironía y con un registro polifónico muy alto, uno de los misteriosos protagonistas advierte que "poco a poco, con progresivo horror hemos ido descubriendo que bajo cada casa hay sótanos, piezas y más piezas hundiéndose hacia la tierra, pobladas de antiguos muebles y máquinas y quizás familias. ¿Quién se ha atrevido a visitarlos? Yo creo que nadie. Hemos sido capaces de descender a lo más tres o cuatro pisos, pero estamos seguros de que se extienden como verdaderos pozos miles de metros hacia el fondo." (p. 15) Los noventa abren paso a la recordación del ciclo iniciado por la dictadura, otorgan un importante espacio para la memoria colectiva e invitan a rellenar el vacío dejado por el olvido.

habitación del moribundo pone en imágenes la historia familiar, la tradición y el linaje escenificando el fracaso:

había fotografías de ellos en su infancia, de hombros pegados, [...] en un patio del fondo de la misma casa [...] de doña María Luisa, su madre [...] de sus abuelos maternos y paternos, iluminados y a la vez desteñidos, y hasta un gran retrato al óleo del bisabuelo, recién llegado al país, fundador de la rama paterna de la familia [...] ¿De manera que la vida de su familia era una representación teatral, con un acto de cada generación, y necesitaba del correspondiente decorado, lo cual permitiría concluir que Ignacio chico, el Hijo, el Nieto, el Bisnieto se había cansado de actuar y se había fugado, o se había propuesto colocar una bomba en la escena decisiva, un *Deus ex machina*. Pero al revés de los cristianos? (p. 304-305)

Las imágenes de la estirpe demuestran que la pertenencia no produce la unión: un extremo es un perfil hundido, un conjunto de huesos salientes, el otro es el ausente, no sólo de la ceremonia mortuoria sino del país. El velorio y el entierro son los ámbitos de las identificaciones ideológicas: parientes conocidos y desconocidos, viejos representantes de una clase perdida, gente del mundo de la política y del régimen vigente se dan cita para poner en evidencia las contradicciones sociales.²⁶²

Por otra parte, el regreso del 'último de la estirpe' está acompañado de una serie de indicios que aluden al resultado de la historia de desencuentros y el trabajoso ingreso en el mundo de la modernidad. Ignacio chico es la imagen crítica, vuelta lugar común, de lo que significaron muchos regresos del exilio. La descripción de sus rasgos relevantes está focalizada en lo exterior, en la exhibición de su capacidad económica y en la abundancia de regalos para familiares y amigos. Su vestimenta, que lo aparta de los lugareños, permite

²⁶² En *La desesperanza* los que rodean a Matilde muerta son intelectuales y militantes en tanto que muchos de los que representan a la clase social y política que asiste al entierro de Ignacio, en *El sueño de la historia*, están fuera de las paredes de La Chascona.

inferir las distancias, además de otorgarle cierto matiz decadente, ahora focalizado en la apropiación de un estilo ajeno:

Lo hizo vestido de gabardina verde botella, camisa de seda de un marrón verdoso difícil de definir, con iniciales cosidas en hilo de una seda un poco más acentuada, corbata de colorinches, sombrero de alas anchas, flexible, de color lúcumá, que le daba aire de vaquero retro (como se empezaba a decir), y mocasines de cuero marrón encarrujado. (p.381)

Este atuendo contrasta con el elegido para visitar a su padre en el mundo del Wall Street chileno, donde recupera el aspecto esperable: "Nacho había llegado ahora en una vestimenta digna de un nieto de don Ignacio el Primero: traje azul oscuro, corbata de rayas clásica, zapatos con hebilla y con agujeros calados que parecían de procedencia inglesa" (p. 393).

Todas las novelas escritas por Edwards procuran replicar la historia bajo el tamiz de la ficción, de modo de dejar aspectos desnudos a los ojos del lector mientras se ocultan y reprimen otros.²⁶³ Debido a la proximidad de muchos de los hechos narrados, éstos son vividos por el lector como inmediatos y por lo tanto conocidos. El pasado se actualiza en la referencia concreta a una etapa demasiado próxima, remodelando la distancia planteada por la novela histórica tradicional. La memoria, como materia narrativa, reaparece en *El sueño de la historia* entretejiendo temporalidades dispares, reacomodando arbitrariamente episodios, poniendo a dialogar imágenes contradictorias con el propósito de darle un sentido a la historia entre los muchos posibles.

²⁶³ Como sostiene Bourdieu, esos aspectos "estarán determinadas por la relación entre las fuerzas del campo y su inercia propia se inscribe por un lado en las predisposiciones debidas a sus orígenes y a sus trayectorias, y que implican una tendencia a preservar una manera de ser, una trayectoria posible. Por otro, en el capital que han heredado y que contribuye a definir las posibilidades que les asigna el campo [de poder]". Op. cit. p.2.

Personajes portadores de una ideología deudora de un grupo destacado transmiten sentimientos desesperanzados y agónicos, producto del reconocimiento de la decadencia propia y de la sociedad. "La novela es veraz gracias a su libertad de abarcar y decir todo, es libre porque afecta de un golpe a la totalidad de la vida, cuyos secretos conoce por instinto" (Robert, 1973:28) por lo tanto puede albergar un mundo dador de infinitas posibilidades para poner en escena el escepticismo nacido de la percepción de un tiempo y una sociedad en crisis, aunque para ello no recurra a alteraciones profundas en el orden de las representaciones simbólicas. Momentos de epifanía y momentos de blasfemia recorren la obra de Jorge Edwards, quien no ha evitado el combate con un mundo cuyo orden y armonía conoce los embates de la decrepitud.

IV. Lo autobiográfico y la ficción

El peligro de la máscara es que, a semejanza de las aventuras en los bailes de carnaval, el doble puede transformarse por hipóstasis en el personaje real y yo, quiera o no, me siento afincado en una sola identidad desde que decidí asumir las falsas seguridades de ser escritor chileno.

Germán Marín

Tengo que acordarme de todo,
recoger las briznas, los hilos
del acontecer harapiento
y metro a metro las moradas,
los largos caminos del tren,
la superficie del dolor.

Pablo Neruda

Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa.

Alfredo Bryce Echenique

1. La impudicia de la memoria

¿Por qué Edwards elige el género autobiográfico para hablar de su historia política y de su historia literaria? ¿Crea un yo que sin estos textos no existiría? ¿o busca apartarse deliberadamente de todo aquello que lo conduzca al encasillamiento en determinadas líneas narrativas en las que no quiere caer? ¿Intenta combinar la retórica original o 'adánica' con la voluntad de matar al padre? Como él afirma, la memoria y la autobiografía son géneros

narrativos que lo hacen sentirse impúdico a la hora de encontrar el tono narrativo.²⁶⁴

Estas preguntas cobran especial relevancia cuando encaramos *Adiós, poeta...* (1990) un relato cuyo subtítulo define su contenido: *Memorias*. Une, de este modo, la biografía con la memoria y confirma que la primera necesita de la segunda para darle sustancia al relato. La memoria opera como un procedimiento privilegiado para revisar épocas, historias personales, vínculos y alejamientos, particularmente cuando lo que se cuenta está volcado a la esfera pública.

Los epígrafes que abren el texto inscriben un yo que identifica autor y narrador. El primero, tomado de *Samuel Taylor Coleridge* de Thomas de Quincey, remite a la evocación (It was, I think, in the month of August...); el segundo anticipa un episodio que el propio texto narrará: lo que le dice Neruda a Edwards en su primer encuentro. En términos de Philippe Lejeune debemos convenir que se sobreimprimen textualmente las identidades de autor, narrador y personaje. El lector queda atrapado en la estrategia discursiva de un yo narrador que coincide con el autor en un mismo sujeto, situación confirmada por las fotografías incluidas de Neruda, en muchas de las cuales está presente Jorge Edwards. Del mismo modo que el poeta conformó su genealogía literaria cubriendo las paredes de sus casas con fotografías, Edwards las incrusta en este texto que, inicialmente, es presentado más como una biografía del poeta que como una de sí mismo. Pero, se desmiente sin

²⁶⁴ Conferencia magistral pronunciada en el Congreso Internacional "Los Cervantes en Murcia", Murcia, España, mayo de 2001.

embargo, ya que subyace y cobra fuerza, a medida que la narración transcurre, la intención de construir su imagen de autor. Incorpora de manera categórica a su padre literario Pablo Neruda de quien con el correr de los años buscará apartarse.

Pese a que Edwards pretende ser un escritor no apegado a las modas, ni integrado a grupos, desconociendo las obras de sus coetáneos o leyéndolas a destiempo, está claro que Neruda fue una presencia importante para él. La identificación de su memoria con la del poeta es una muestra precisa: "esta memoria personal de Pablo Neruda, que es inevitablemente mi propia memoria, la memoria, por lo menos, de las andanzas mías y de alguna gente de mi época por las residencias y los caminos nerudianos, quedaría trunca." (p. 261) Pero también destaca su propósito de no dejar de lado recuerdos que, en el momento de ser vividos, fueron escrupulosamente escondidos. Traerlos al presente, ya muerto Neruda, obedece a la puesta en evidencia de su participación en lo recordado y a la decisión -política por cierto- de armar un "retrato de verdad" y darle la significación deseada. La memoria lo acompaña y le reconoce un valor central para recuperar su propia historia, aunque no se dedique a considerar cómo funciona. Los hechos narrados son resultado de experiencias de las que busca dejar constancia al recuperar las más significativas. *Adiós, poeta...* circula por una zona cruzada por la memoria y la autobiografía. Así, por ejemplo, expresa que su condición de testigo privilegiado le permite develar algunas verdades, consideradas 'reveladoras',

no sólo de las contradicciones del poeta sino de circunstancias políticas nacidas ya en *Personan no grata* y ahora expandidas en *Adiós, poeta...*²⁶⁵

Ambas historias se alían para configurar los ejes en que basa su imagen, la literatura y la política. Esta pasión por la recuperación de la memoria transita por un camino asociado con el proyecto de Edwards de lograr el reconocimiento y obtener una imagen autorizada de sí mismo:

Sin embargo, sólo una memoria real, sin concesiones, y un retrato de verdad, con todas las luces y las sombras que eso exige, tiene algún sentido a estas alturas y pueden contribuir, a lo mejor, a una comprensión más cabal de la vida literaria y política de nuestro tiempo, ese "siglo permanente" de que habló Neruda, ese siglo que nunca terminaba de hundirse en el pozo de la historia, con toda su cohorte de errores y de horrores. (p. 276)

Es, pues, observador y analista de un siglo, compañero de ruta de uno de los grandes poetas latinoamericanos, narrador de una verdad que sólo un participante privilegiado posee, dueño además de la decisión de darla a conocer. De allí que el tema de la memoria adquiera aquí un espesor por demás interesante dado que, como venimos viendo, es el tema sobre el que pivotea gran parte de su obra. La memoria le permite además separarse, aunque oblicuamente, de Neruda y aproximarse a otro faro, Octavio Paz, con quien tiene en la práctica muchos más puntos de contacto, especialmente en lo que respecta a su relación política con los escritores e intelectuales latinoamericanos.

Por cierto, no son pocas cosas y en el trazado de su propia historia sabe cuándo presentarlas: el maestro ha puesto en evidencia sus

²⁶⁵En el episodio del encuentro con el pintor Siqueiros, relatado en el capítulo "Una firma indiscreta", Edwards asume un papel relevante al momento de develar una contradictoria anécdota, aunque sin dejar de justificar los deslices de la memoria de Neruda. Cfr. pp. 276 a 280.

contradicciones ideológicas; el proyecto político allendista está tambaleando y Edwards se reafirma como un solitario observador que, gracias a su decisión de mantenerse al margen de los partidos, conserva un barniz de intelectual de izquierda.

2. Homenaje y despedida: el otro rostro de la decadencia

El momento más grave de mi vida es el haber sorprendido de perfil a mi padre.

César Vallejo

¿Si ya no hay Padre para qué seguir contando historias?

Roland Barthes

El título *Adiós, poeta...* admite una doble lectura: es el homenaje y la despedida al poeta muerto pero también es la separación, el alejamiento de esa figura literaria y política que condicionó muchas de sus acciones. Para realizar este doble movimiento, retrotrae a sus años de estudiante del colegio de San Ignacio el primer contacto con Neruda, cuya poesía no le llegó de la mano de sus profesores. El lazo se tiñe de misterio y se incrusta en su infancia dejando una impronta que prácticamente afecta toda su vida:

Fue una recitación exaltada, mágica, altamente erótica. Mi recuerdo sitúa la palabra "Neruda", tomada de un narrador checo de fines del siglo pasado, en los patios del fondo de ese colegio, junto a columnas de madera pintada de color marrón, y entre el rumor de los gritos y los pelotazos de los alumnos que se dedicaban al fútbol, deporte que las autoridades ignacianas fomentaban con singular entusiasmo. (p.12)

Hay una manifiesta intención por colocar a Neruda en una perspectiva temporal que lo ligue con su existencia misma para que, entre ambos, el vínculo tenga un principio y un fin. Creará así una historia seleccionada con sumo cuidado y silenciada con deliberada cautela, para sentirse respaldado por Neruda.

Es interesante observar el modo en que efectúa la construcción de su propia historia. Por un lado, procura desdibujar, e incluso distanciarse, de la referencia a su capital social: resta importancia a la "rama rica" de la familia Edwards definida como "una sombra entre áurea y problemática", quedando sólo Edwards Bello ("sí pertenece a mi rama"), como señal de legado valioso.²⁶⁶

En torno de Neruda está, además, la bohemia a la que Edwards tan trabajosamente intentó pertenecer en su juventud. El espacio simbólico encuentra su correspondencia geográfica, por una parte, con el coqueto balneario Zapallar (al que hoy regresa cada vez que puede), y por otra, con ambientes ajenos a los hábitos burgueses de los hogares de sus primeros relatos. Por *Adiós poeta...* se deslizan los integrantes de la generación del cincuenta y con ellos la reiteración del nacimiento de la bohemia santiaguina que despuntaba por aquellos años:

Margarita Aguirre era una de las pocas mujeres de mi generación literaria, bautizada después como 'generación del cincuenta', y acababa de publicar un primer libro interesante, donde se notaba la influencia de María Luisa Bombal; *Cuaderno de una muchacha muda*. Había conocido al Poeta de niña, en casa de su padre, Sócrates Aguirre, en momentos en que éste era cónsul de Chile en Buenos Aires y colega, por lo tanto, de Neruda, y al cabo de los años sería devorada en parte por el nerudismo, enfermedad que devoró, como se verá, a

²⁶⁶ Cada vez que es entrevistado o en notas de su autoría, reaparece la alusión a Joaquín 'el inútil'. Pareciera que necesita de esa figura para legitimar su condición de escritor y para confirmar su pertenencia a la literatura chilena.

diversos personajes de mi tiempo, y de la que yo conseguí escapar no sin algunas cicatrices visibles y más o menos profundas. (p. 35) [...] Mis conversaciones reales, mis discusiones, mis intercambios más abiertos, más efectivos, tenían lugar con personajes de mi generación – Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Jorge Sanhueza, Alberto Rubio -, y con los mayores a quienes ya he mencionado y que encontraba en cafés y bares de mala muerte, o en el Parque Forestal, un espacio que separaba mi casa y el cerro Santa Lucía de la Escuela de Leyes. (p. 40)

Edwards realiza varias operaciones en esta referencia a su vinculación con los escritores de su tiempo y con el poeta. Por un lado, pese a constantes afirmaciones de su descreimiento en la generación, la reconoce y se reconoce participe de ella. Esta pertenencia le permite exhibir un lugar en la literatura, no quedar al margen del grupo de escritores de los que se habla y a los que se lee. Al mismo tiempo, destaca su intención de no ser absorbido por Neruda, aspecto que reconoce como un valor que tratará de defender.

La amistad de Margarita Aguirre con Neruda habla de los distintos modos en que era posible acercarse al poeta. Mientras Aguirre accede al círculo nerudiano gracias a los lazos personales, al conocimiento de la familia (una proximidad al poeta que la habilita para ser luego su secretaria y biógrafa), la relación posterior de Edwards, nacida inicialmente de encuentros en las distintas casas de Neruda, quedará relegada más bien a un ámbito doméstico en el que, sin dudas, estuvo presente un fuerte afecto pero no así un diálogo de pares.²⁶⁷

²⁶⁷ La correspondencia privada entre Edwards y Neruda está centrada sobre todo en cuestiones de dinero, en encargos privados y en referencias a sus respectivas familias ("Sabemos que Pilar sigue mejor" (1964); En una tarde de sol hemos comido mezclada con poesía los siguientes platos" (1964). Al menos en las cartas que disponemos, hay mínimas menciones a temas literarios y cuando hablan de libros de uno u otro, se centran en problemas de editoriales y de referencias críticas ("Tu libro se editará, sino en Losada en otra parte. Mándalo [subrayado en el original] y nos haremos cargo" (1964); "Manda tu libro a mi traductor en Milán. Yo le escribiré a él"

La casa de Neruda le brinda una imagen distinta a las propias de su medio:

Esa casa fue la primera donde encontré, entre muchas otras cosas, y en lugar de los *bibelots* franceses o de las piedras duras y los biombos japoneses de las mansiones de la burguesía santiaguina, dos o tres dibujos de Pablo Picasso, un óleo, encima de la chimenea, de Salvador Dalí, una edición del *Ulysses*, de James Joyce, ilustrada por Henri Matisse, y otra del *Finnegans Wake*, y los discos de unos compositores que se llamaban Alban Berg, Bela Bartok, Arnold Schoenberg [...] y donde había, encima del negro lustroso del piano, un cuadro de Roberto Matta de colores oscuros, - explosiones rojas, verdes, amarillas, en un túnel cósmico – (p.14)

La casa de Neruda es más que el *locus* de lo literario: es el depósito de saberes, de la literatura, la música y la pintura. Es un mundo nuevo el de los libros, las fotografías, las sombras de escritores que se deslizan fantasmalmente y a las que busca adherirse en su primera recorrida por un ambiente presentado con el valor del Parnaso. Es la misma imagen que Mañungo Vera, uno de los protagonistas de *La desesperanza* de José Donoso, encuentra en La Chascona: "La casa muestra una insignificante fachada muy compuestita al callejón. Pero al abrir la puerta, una estrecha escalera de piedra se empina de allí mismo y es como si desde el primer peldaño se desplegara toda la magnificencia del cerro, al que esta escala fuera el mágico acceso para los elegidos" ²⁶⁸.

(1965); "Yo le había dado unos versos a Monegal, pero tanto me han fregado los cubanos, que te confirmo mi telegrama para que los retires. Por ningún motivo déjase los [sic]" (1966). Edwards ha anunciado la reescritura de este libro porque considera que ahora, muerto Neruda, podrá hacer referencia a otros aspectos de su vida que no pudo o no quiso hacer en su momento.

²⁶⁸ Mañungo llega a esta casa el día del entierro de Matilde y experimenta la sensación de haber ingresado en lo más privado del mundo nerudiano. En ese momento la casa pierde la magia que había atesorado en su memoria porque está ausente el hacedor de ese entorno: "Todo feo en esta casa inanimada, cuya fealdad quedaba de repente al descubierto porque desapareció la pareja de ilusionistas cuya presencia lograba transubstanciar en poesía lo que era apenas corriente". El peso de

Adiós, poeta... es un libro singular porque exhibe las 'influencias', las 'relaciones intertextuales', las 'biografías' de la literatura; conforma un relato del que participan algunos integrantes de la familia literaria y en donde se lee el origen de filiaciones, ascendencias y genealogías. Es, también, "una novela familiar de la crítica y de la historia literaria"²⁶⁹, por donde se desliza un inventario de nombres que remiten a los reacomodamientos literarios producidos en torno al poeta, al tiempo que coloca al escritor en un espacio deseado. Si bien muchos la han leído como una biografía de Neruda porque recupera hechos anecdóticos teñidos de una presunta objetividad no es tal porque cuando

apenas pasa al campo interpretativo el rigor vacila, y lo problemático del objeto contamina la metodología. La primera exigencia de la biografía, la veracidad, atributo pretendidamente científico, no es otra cosa que el supuesto retórico de un género literario, no menos convencional que las tres unidades de la tragedia clásica, o el desenmascaramiento del asesino en las últimas páginas de la novela policial."²⁷⁰

Efectivamente, el relato pierde rigor, se aleja de esa 'verdad' que se pretende imprimir y cuya legitimidad reside en haberla vivido o visto, en la medida en que el narrador se desvía de su condición de biógrafo para dejar paso a la memoria personal desplazando su atención hacia el propio narrador, al franco registro autobiográfico y a una reflexividad creciente. Los límites entre ambas se van corriendo, de modo casi simétrico, con el desplazamiento de la biografía a la autobiografía y a la ficción. A medida que fragmenta la figura del poeta, se arma, fortalece y consolida la del escritor Edwards. El

la ausencia del poeta tiene matices casi míticos. Cfr. *La desesperanza*. Barcelona - Chile: Seix Barral, 1986.

²⁶⁹ Cfr. Rosa, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur Editores, p.28.

relato se ficcionaliza cada vez más como un indicio de que es precisamente en y desde la ficción donde se pueden abordar las cuestiones más complejas.

En palabras de Juan José Saer se puede sostener que “[l]a paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”²⁷⁰, lo que equivale a pensar que el paulatino viraje desde una persona de identidad indubitable a otra que ya no es vista de ese modo, ésta pierde el sentido de encarnar a un sujeto concreto. Edwards, como buen lector de *Las Confesiones* de Jean Jacques Rousseau, inscribe su nombre -su yo- desde el párrafo inicial: “creo que escuché por primera vez la palabra ‘Neruda’ [...] cuando yo, antes de cumplir todavía los quince años de edad, me encontraba en el tercer año o cuarto de humanidades” (p. 11), para posibilitar, de esta manera, que su yo nazca en el mismo acto de escribir la biografía del Otro.

Adiós, poeta... ayuda también a conocer la conformación del campo intelectual chileno: revistas que se leen y de las que se habla (*Pro Arte*), nombres autorizados (Gabriela Mistral, Eduardo Barrios, Nicolás Guillén, Teófilo Cid), referencias políticas (Unidad Popular, muerte de Stalin, congresos políticos), clima en el que el fervor y el compromiso se mezclan con gestos banales (“Tenemos que izar la bandera. [...] Todo consistía en levantar el emblema del Poeta”), con un ambiente de constante fiesta (“Se contaban chistes y anécdotas, alguien cantaba con una guitarra, se recitan poemas cómicos y de circunstancia.”) y con esfuerzos personales por entrar en el

²⁷⁰ Piglia, Ricardo. *El concepto de ficción*. Argentina: Ariel, 1997, p. 10.

²⁷¹ En *El concepto de ficción*. Buenos Aires. Ariel, 1997, p. 12.

mundo de los elegidos. Todo ello se une a los comportamientos del propio Edwards, destinados a mostrar una cara insólita, seductora y tímidamente transgresora ("me subí a una silla y le dije a Neruda, que pasaba y nos miraba con una sonrisa socarrona: 'La Patria no son los grandes volcanes, los ríos arteriales, las cordilleras, las selvas de *Canto general*. Nada de eso. ¡La Patria son las tías!'. Hablaba de las tías en el sentido de la vieja, variada y omnipresente parentela, que pululaba por mis relatos y por los de otros autores de mi tiempo") (p.53)

La referencia a *Canto general* y la negativa a atribuirle la representación de la patria para depositarla en 'las tías' son datos destacados que deben tenerse en cuenta para entender los vínculos de Edwards con el mundo literario. El extenso poema nerudiano es una síntesis de la historia y la geografía chilena sostenida por una base ideológica entrelazada con un lenguaje deliberadamente ambiguo. *Canto general* expresa el compromiso revolucionario, el deseo de acompañar las luchas sociales, la voluntad de revisar la literatura y escenifica, como ninguno de los anteriores libros de Neruda, las tensiones en las que se debate el hombre contemporáneo.²⁷² De modo que el episodio recordado en *Adiós, poeta...* reviste –además de lo anecdótico– un sentido muy peculiar: atreverse a desacralizar el texto más representativo del escritor chileno más destacado. Al margen de la presunta irreverencia del recién llegado al hogar del poeta, se observa el intento por destacar su propia persona, y para hacerlo manipula las referencias a los

²⁷² Este tema está desarrollado en *Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998, p. 139

elementos de la naturaleza, tan caros a la simbología nerudiana, desmitificándolos al ponerlos junto a otra gastada y convertida en lugar común. Vuelve, a partir de esta referencia, a una visión de la familia diferente, ésa en la que la ausencia de padres reafirma su decadencia y la pérdida de lazos filiales.

Adiós, poeta... es, en definitiva, una sobreimpresión de dos biografías ya que desde sus páginas Edwards puede hablar también de su propia historia literaria desde esta relación. Las disputas, las polémicas, las alianzas y los grupos son presentados de modo tal que van delineando una historia de la literatura chilena alrededor del histriónico Neruda. Las célebres fiestas, los juegos de disfraz, el egocentrismo exacerbado conforman el escenario adecuado al que Jorge Edwards quiere llegar, si bien reconoce también la dificultad para ser aceptado, respondiendo a las críticas con la justificación velada de su criterio independiente:

Otra persona, en las columnas de *El Siglo*, el diario del Partido Comunista, decía que yo me mostraba en *El patio* como un crítico de la sociedad. Los cuentos parecían recorridos por un airecillo de insatisfacción, de inadaptación al orden establecido. El autor, por desgracia, sólo llegaba hasta ahí. 'Jorge Edwards no se atreve a pelear', continuaba el texto, escrito por uno de los habituales de la casa de Los Guindos, y eso significaba, en concreto, que no me atrevía a ingresar a las filas del glorioso partido, que me quedaba en el limbo de los indecisos y tibios. (p. 39)

Estas críticas, tanto desde lo literario como desde lo político, encuentran su correlato hoy en los diarios y las revistas de divulgación desde donde elige presentar pelea.²⁷³ En los medios de comunicación masiva, Edwards es más

²⁷³ En una página de Internet dedicada a escritores chilenos se hace referencia al escaso reconocimiento que ha tenido y tiene en su país y al modo en que la izquierda lo proscribió de sus terrenos, a cómo fue considerado 'un asalariado de la CIA' (Dorfman) y al desprecio de algunos sectores intelectuales. La exteriorización de estos conceptos nacen de la publicación de *Persona non grata*. También se alude al modo en que su tarea diplomática frenó su producción, afirmación que no comparto

frontal en sus opiniones literarias y políticas, al hablar de los intelectuales e ironizar sobre la sociedad chilena. Y es esto lo que genera la reacción que se observa en los ámbitos académicos para aceptarlo como un escritor destacado: el lugar para decir lo que sus novelas o cuentos omiten no es considerado pertinente y sus artículos de opinión no son materia de análisis.

Rescata el antiintelectualismo de Neruda y lo contrapone a su propio intelectualismo ("Esa actitud antiintelectual, que mantuvo toda su vida, que no cambió con los cambios políticos que veremos más adelante, llegaba a extremos que en verdad, 'intelectualistas' como éramos nosotros, nos costaba mucho tragar."p. 32) ¿En qué consiste el antiintelectualismo nerudiano? Esencialmente en trasladar su pensamiento independiente, crítico del intelectual, a un pensamiento militante, en tanto que el intelectualismo de Edwards está limitado a un sentido lato del término ("Yo era intelectualista y era rilkista, y todavía no era gideano o gidista por la sencilla razón de que aún no había leído las obras de Andrés Gide". p.33). De allí que entienda por qué Neruda se sentía con derecho a decir determinadas cosas, por qué su voz era escuchada y por qué se atendían sus críticas que denunciaban o exaltaban, pero que siempre provocaban. Neruda, como intelectual prominente, establece una relación simbólica con su tiempo pues quienes lo rodeaban, lo escuchaban y lo consultaban representaba la consagración, la fama y el modelo a seguir, además de su militancia política, que termina de configurar su papel de 'faro' con proyección internacional. La relación simbólica que teje con su tiempo

en absoluto. Cfr. Flores, Jorge Arturo "El Cervantes de Edwards" y "Jorge Edwards. Rasgos biográficos" en www.escritores.cl.

otorga a Neruda una reputación que se expresa en las solidaridades obtenidas, pero también en los ataques a sus ideas estéticas y políticas. En la lucha que había emprendido para lograr su legitimidad como escritor, Edwards encuentra en "Los Guindos" primero y en Isla Negra, después, una instancia de reconocimiento que le será más ardua de obtener en el mercado editorial o en los ámbitos académicos.

Sin embargo, se advierte que bajo la máscara cordial, el universo literario de esos años ocultaba segmentaciones y conflictos entre sectores, sea por la puja por el centro -la soterrada batalla que viven Nicolás Guillén y Pablo Neruda o Pablo de Rokha- sea por razones políticas. En este sentido, las frecuentes alusiones al Partido Comunista y su rol en la sociedad intelectual chilena y latinoamericana conforman un eje articulador del relato.

Adiós, poeta... permite recomponer el campo político chileno. Junto con la referencia a la convocatoria para el Congreso Continental de la Cultura surge la situación del Partido Comunista durante el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo y la actitud de Neruda ante la muerte de Stalin. Sin dudas el poeta fue sincero a la hora de rendirle homenaje y escribir "Es ancho el mundo nuevo", pero el problema radicó en que los opositores al Congreso utilizaron el conocimiento de los crímenes cometidos por Stalin para atacar el proyecto de Neruda. También este hecho posibilita a Edwards hablar de la torpeza política del poeta.

Un joven vacilante, desconocedor de los vericuetos de la política, proveniente de "una familia descaradamente derechista", pero decidido a emprender su carrera literaria y sabedor de que para ello debería contar con la bendi-

ción del desbordante y egocéntrico Neruda, regula todos sus movimientos. Desde ese momento, sabe, también, la importancia de participar en los certámenes literarios, la publicación en la prensa y se va enterando del modo en que se establecen las relaciones y los conflictos entre los artistas. En su proyecto de conformarse como intelectual solitario, no adherido a grupos o cenáculos, Edwards va mostrando las dos vías, la literaria y la política, de su distanciamiento con el poeta. Lector del Neruda de *Residencia en la tierra*, también lo es de aquellos escritores distantes del pensamiento estético o político del poeta. Sagazmente pone al descubierto, en un apretado catálogo de nombres, la lucha de Neruda con la tradición y lo aprovecha para exhibir su intención de pensarse como un escritor que elige su propia genealogía, que se cuida de aparecer incorporado a grupos y que, pese a su procedencia social, ingresa en el mundo de los intelectuales con conciencia de que debería enfrentar su capital cultural con el político o revolucionario.

Yo era, al mismo tiempo, lector asiduo de escritores que en aquellos años aparecían en las antípodas de Neruda, o que en determinadas circunstancias actuaban, si es que estaban vivos, como enemigos declarados. Entre los muertos, Franz Kafka. Entre los vivos, pero lejanos, inalcanzables, William Faulkner. Y entre los que se hallaban peligrosamente cerca, Jorge Luis Borges. Tras haber sido lector apasionado de Neruda, yo empezaba a ser amigo suyo, pero leía con pasión creciente a Borges y a sus semejantes, y me distanciaba poco a poco, de un modo insensible, de las lecturas nerudianas. (p. 72)

Parafraseando a Sylvia Molloy²⁷⁴, considero pertinente indagar el significado de esas alineaciones, qué revelan esos nuevos vínculos y distanciamientos y por qué elige un modo sesgado de apartamiento de Neruda

²⁷⁴ Molloy desarrolla ampliamente la relación de los escritores con lo que leen y el vínculo que establecen con los libros, especialmente de aquellos que generan una fuerte ligazón con los textos. Neruda es uno de los casos planteados por la crítica. Cfr. *Acto de presencia*, op. cit. Cap. I "El lector con el libro en la mano".

y de aproximación a Octavio Paz. El gesto debe ser interpretado como un esfuerzo por encontrar su propio lugar, con el propósito de despojarse lentamente de etiquetamientos muy frecuentes en la época respecto a la relación de los escritores con la 'izquierda' política. Distanciarse de las lecturas nerudianas es una señal de la separación del poeta pero también lo es de su posicionamiento político y de la férrea intención de Edwards por lograr una imagen autorizada de sí mismo.

Es interesante atender a las referencias a los alineamientos políticos de la época en ese campo y el modo en que la participación o no de las reuniones en las casas de Neruda reproducían esas colocaciones, y al progresivo propósito de mirar la tradición despojada del peso otorgado por ella. Hay una sesgada intención por dejar de ser el depositario de los 'padres literarios' y una inexpressa voluntad por conseguir una posición central en el ámbito literario. Uno podría preguntarse si Edwards no supo ver la creciente politización del campo intelectual latinoamericano y no percibió que ésta tendría su inmediata repercusión en el estético o si, por el contrario, advirtió estos cambios y los realineamientos que indefectiblemente se avecinaban y decidió reafirmar su intención de mantenerse al margen y consolidar su deliberado individualismo. Me inclino por esta segunda posibilidad, porque la decisión de expresar su apreciación del poeta adquiere una dimensión pública al ingresar no sólo en *Adiós, poeta...* sino en notas periodísticas sobre su relación con Neruda.²⁷⁵

²⁷⁵ Dice en *Adiós poeta...* "me dio la impresión, en ese momento, y me daría en diversas oportunidades, de un reyezuelo o de un barón feudal que cobraba con toda tranquilidad, con una conciencia perfectamente saludable, los tributos que le eran debidos." (p. 125) La calificación de "reyezuelo" y de "barón feudal" marcan una distancia

Este gesto, por otra parte, está regulado por el propósito de expresar una posición ideológica traducida, precisamente en una opinión que muestra la evolución y alejamiento del *hijo* con respecto al *padre*.

A la distancia de los hechos narrados se incorpora el cambio del propio narrador: Edwards ya no es el joven delgado, tímidamente audaz y por momentos irreverente que se aproxima al sitio de los rituales; por el contrario, ahora es el escritor que ha abierto una brecha, al poner en evidencia secretos bien guardados y sentirse legitimado por incorporar a su significativa producción importantes premios. Es, también, un escritor que lucha por mantener el espacio trabajosamente conseguido y al que tanto los lectores como sus pares se resisten a reconocerle.²⁷⁶

En *Adiós, poeta...* se dirige al personaje que ha sido y se proyecta en el que ahora es y en el quiere ser, es decir ha recreado el pasado para dar

de la primera apreciación cuando se maravillaba con *Crepusculario* o lo consideraba el "ídolo de nuestras noches rituales zapallarinas". Diría que Edwards ya no se reprime ni niega su intención de hablar de él por encima de la figura del maestro. Hoy puede sostener que "de todos los grandes elefantes blancos de ese período, que eran Carpentier, Asturias, Neruda, Jorge Amado, y muchos más, yo creo que el más interesante, el más entretenido para estar cerca de él era Neruda", aunque no volvería a escribir otro libro sobre él porque "en cierto modo me latea el tema de Neruda". Cfr. "Me latea el tema de Neruda" en Revista *¿Qué pasa?* N° 1371, 22 al 28 de julio de 1997, Santiago de Chile.

²⁷⁶ En entrevista mantenida con Piña (op.cit.), y como respuesta a la pregunta de si él acuerda con la opinión de muchos referida a que es mejor escritor de crónica que de narrativa, no vacila en afirmar con dureza que: "Lo que pasa es que esos tipos no han leído una novela en su puta vida, y llegan a hablarte de oídas, nada más. Hay ciertos géneros que exigen un esfuerzo mayor del lector que otros, y hay mucha gente que no lee por pereza intelectual y también por joder. ¿Tú sabes lo que significa ser novelista mexicano, por ejemplo? Los mexicanos son muy defensores de lo suyo y entonces si llega un escritor mexicano a Madrid, ponte tú, la embajada le da unos cocteles enormes y se mueven todas las potencias de ese país para que el tipo saque todos los premios. Chile es al revés: tiene una cierta mezquindad con el mundo de la cultura. Pero en el fondo el tema no es interesante. No vale la pena hablar de ello" (p. 151) Vale la pena prestar atención a los aspectos privilegiados para

respuesta a las exigencias del presente, las de la imagen construida de sí mismo pero también la esperada por los demás. Al respecto resultan pertinentes las observaciones sobre el tema de Charles Blondel:

Es evidente que nuestros recuerdos varían, se hacen más precisos, cambian o desaparecen según los grupos a que sucesivamente vamos perteneciendo. Mientras vivimos en el seno de un grupo, nuestras pasiones, nuestros intereses exigen que no olvidemos hechos pertenecientes a la vida de ese grupo, a la vida de sus miembros, a la nuestra [...] En cuanto abandonamos ese grupo comenzamos a descartar recuerdos diversos que nuestra mente ha almacenado para utilidad de ese grupo. La rapidez con que realizamos esto está en relación inversa con el tiempo que fuimos miembros del grupo.²⁷⁷

La novela no busca disociar la identidad del narrador con la del protagonista; más aun, la inscripción de un yo narrador está sostenida por la historia de sus propias narraciones y está fundada en la construcción de su propia obra y en sus propios vínculos literarios. En tal sentido, son iluminadoras las palabras de Sylvia Molloy sobre los recuerdos como una estrategia que posibilita la puesta en escena de la persona autobiográfica, a la que califica de testigo privilegiado, y que el autor, vinculado con un tiempo perdido por el lector, "puede devolver a ese pasado el aura de la experiencia vivida".²⁷⁸

Su actual decisión de rescribir *Adiós, poeta...* confirma el peso atribuido a la memoria: no todo está dicho, hace falta revisar ese mosaico de recuerdos y releerlos atendiendo a los cambios producidos por el paso del tiempo. La muerte de Neruda no es un dato menor para la concreción del proyecto, del

hablar del reconocimiento de un país para con los escritores: reuniones sociales y 'movimientos' para la obtención de premios.

²⁷⁷ Citado por Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp.199 - 200.

²⁷⁸ Ibid. p. 214.

mismo modo que el espesor literario alcanzado por Edwards no puede dejar de considerarse ante la decisión de reformular el retrato del poeta.

“Supongo que los conflictos de mayor o menor cuantía entre los escritores han existido y seguirán existiendo en todas las regiones del mundo” dice Neruda en sus memorias, mientras los organizadores de las mismas no vacilan en titular “Enemigos literarios” al espacio en el que repasa sus relaciones con otros latinoamericanos²⁷⁹. Lo mismo hace Edwards y no resulta casual, por cierto, la mención al distanciamiento de Neruda de algunos escritores del cincuenta; distanciamiento que rebota en la vinculación de Edwards con estos escritores, donde se destaca la lejanía física (¿o ideológica?) de José Donoso, con quien mantiene una peculiar relación generada en una lucha no demasiado visible por ocupar el sitio del “escritor nacional”:

Otros escritores cercanos al Neruda de 1955 eran el poeta Efraín Baquero, los novelistas Jaime y Mercedes Valdivieso [...] Armando Cassigoli, de nuestra “generación del cincuenta”. [...] Quizás Enrique Lihn, que hasta entonces era independiente y que pasó más tarde por un breve período de militancia. No, desde luego, Enrique Lafourcade, ni Jaime Laso, ni Luis Sánchez Latorre, ni Miguel Arteche, ni Guillermo Blanco, que se identificaban con tendencias políticas más de centro, o que se declaraban apolíticos, como era el caso de Laso y de Lafourcade, y que eran acusados, a causa de eso de un derechismo vergonzante. José Donoso, [...] estaba lejos, en los Estados Unidos o en otra parte, y no frecuentaba, por lo demás esos círculos.” (pp. 73 - 74)

Más adelante, expresa la suya con respecto a las diferencias con algunos de su grupo: se distancia de las opiniones de Lafourcade, de Giaconi y de Cassigoli y define a estos entredichos como superficiales discusiones de “la guerrilla de mi generación” que no hacen más que evidenciar “el signo de los tiempos”(p. 92). Del mismo modo que ve a Neruda como un freno para su

propio crecimiento como escritor, no quiere involucrarse con otros escritores. En el caso particular de Lafourcade, Edwards reafirma con frecuencia la intención de no ser relacionado con él.²⁸⁰

Al mismo tiempo desde el comienzo del relato da a conocer su gusto por algunas lecturas al presentar, en una reunión en "Los Guindos", un comentario de *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges, no comentado por Neruda ni publicado en ninguno de los números de *La Gaceta de Chile*, revista de escasa duración que contaba con el apoyo y la conducción de éste. Edwards ve tal actitud como un claro gesto de control de Neruda sobre la incorporación de algunos escritores:

Si uno pretendía que el olímpico creador de *Canto general* perdonara a sus enemigos políticos o a sus rivales literarios, tenía que esperar sentado. Yo debí protestar, gritar ¡censura!, pero no era nada fácil: la censura estaba incorporada de algún modo, sin que nos diéramos cuenta, por efecto del estalinismo ambiental, a nuestra vida literaria, estaba internalizada por todos nosotros, y desistí de inmediato, sin pensar que mi claudicación no carecería de consecuencias. (p. 75)

Referirse a Neruda como 'olímpico creador' implica un cambio en la consideración del poeta. La distancia temporal existente entre los hechos narrados y el memorialista permite decir aquello que se hubiera callado. La impudicia de la memoria expone retazos de vida pundorosamente soslayados en otros momentos o con Neruda vivo.

En "El hombre que nos ayudó a salir del dogmatismo", artículo de homenaje a Octavio Paz, hace una breve pero contundente reflexión acerca de la literatura latinoamericana en donde Neruda reaparece con su "fuerza verbal" pero también con la certeza de verlo transformado en "un lugar común cada

²⁷⁹ *Confieso que he vivido. Memorias*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998, pp. 281- 285.

²⁸⁰ Vila, María del Pilar. "Entrevista a Jorge Edwards", op. cit.

vez más trillado y más fatigado". Esta mención sirve para valorar al mexicano como maestro y expresar su adhesión a una nueva figura definida como la que permitió a los latinoamericanos pensar y crear "una verdadera escuela de libertad crítica".

Edwards explicita su intención de desnudar un mundo en el que las intrigas, las alianzas circunstanciales, los celos, los caprichos de Neruda ("Yo quiero que esta revista [...] *tenga*²⁸¹ una sección de botánica") y las luchas por el poder (las polémicas con Pablo de Rokha y con Vicente Huidobro, los anuncios del distanciamiento con Nicanor Parra), los desencuentros políticos (con Octavio Paz, por ejemplo) revelan la construcción de una nueva tradición. El relato no busca crear el efecto de la ficción, en todo caso realiza un mapeo del pensamiento crítico latinoamericano.

Marca, a cada paso, su resolución de contar cosas acaecidas en tiempos concretos y con personajes reales: ("en las memorias hay que ocupar el método de la novela, pero para contar algo que ocurrió en la realidad."²⁸²) Lo hace entretrejiendo la historia de la literatura latinoamericana con su propia vida. Cada paso que va dando encuentra su huella en la de los escritores deseados como compañeros de ruta. Y en este sentido, la diplomacia también viene en su auxilio ya que significa continuar con la tradición y, al mismo tiempo, lo habilita para vincularse con los escritores del mundo.

Bajo la excusa de justificar a la diplomacia como "una alternativa para ganarse la vida, conocer el mundo y tener tiempo libre para escribir", no vacila

²⁸¹ Destacado en el original. (p.74)

²⁸² En Piña, Juan, *Conversaciones con la narrativa chilena*, op. cit. pp. 149 – 150.

en recordar a Jean-Jacques Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, Blest Gana, Gabriela Mistral y Neruda. Por otra parte, la diplomacia es una carrera tradicional para los intelectuales latinoamericanos. Recién al final del relato, incrusta las duras y contradictorias palabras de Neruda con respecto a los diplomáticos ("Pero si usted nace tonto en Chile / pronto lo harán embajador"). Envueltas en cierto misterio, algo de banalidad tentadora e imaginada como el sitio adecuado para escribir tal vez las mejores obras, las embajadas ejercen sobre Edwards una atracción muy peculiar. Le posibilitan la relación con otro mundo literario y descubre en París, destino diplomático que se le asigna, a Mario Vargas Llosa, quien es uno de sus mejores amigos y por quien siente una gran admiración, al tiempo que confirman - una vez más - el cumplimiento del mandato de su clase.

Inicia así una nueva etapa literaria con su eje en París. Su lazo con Vargas Llosa empieza casi como una historia doméstica: actividades radiales compartidas o discusiones literarias, aspectos estos que permiten expandir la historia de Edwards y darle un espesor mucho más significativo que el logrado junto a los escritores del cincuenta. Al mismo tiempo, las referencias a esos encuentros, las lecturas, las discusiones y la aparición en la escena de escritores como Julio Cortázar dibujan la nueva cartografía literaria: son los que producen un interesante viraje en la narrativa latinoamericana y que, además, abren camino a un nuevo concepto de escritor, es decir el 'buen escritor', estrechamente ligado al crítico, ideólogo y militante. Zona conflictiva, por cierto. A la hora de pensar esta relación conviene reconsiderar las exigencias de años que reclamaban una suerte de simbiosis entre el escritor, el político y

el intelectual. Las demandas de participación en el campo político y la asunción pública de posturas a favor o en contra de acontecimientos y figuras destacadas, no sólo latinoamericanas sino mundiales, obligan a los escritores a posicionarse produciendo ardorosos debates.²⁸³

A partir de estos hechos Edwards acude en reiteradas oportunidades a los olvidos o a la mención de recuerdos vagos, con cierta reticencia a seguir un ordenamiento cronológico para contar esta etapa. Se desplaza cada vez más la figura de Neruda, mientras la suya ocupa el centro. Hay un cauteloso distanciamiento en el modo de tratar la presencia de Cortázar en los ámbitos parisinos y, desde la primera mención preanuncia la separación entre ambos motivada por la publicación de *Persona non grata*. Establece la misma distancia al referirse a *Rayuela* ("Julio Cortázar había abandonado deliberadamente Buenos Aires para convertirse en escritor en París, en argentino de París, proceso que acababa de narrar a su manera, empleando un sistema polifónico, en *Rayuela*." p. 115) y a los movimientos políticos del argentino ("el viaje a la Cuba revolucionaria fue su descubrimiento de América, su ingreso al Nuevo Mundo, su juventud de niño grandote recuperada.") (p. 115)

La construcción nominal que usa para calificar a Cortázar ('niño grandote') y el tratamiento de sus posiciones políticas ("descubría lo hispanoamericano en y a partir de Cuba") son observaciones teñidas de ironía destina-

²⁸³ Por mencionar algunos, recuérdese la polémica entre Julio Cortázar y Oscar Collazo o entre Ángel Rama y Mario Vargas Llosas. Varias revistas culturales ("Nuevos Aires", "Casa de las Américas", "Punto de vista", entre otras) recogieron estos debates. Queda en evidencia que no es posible apartarse de los procesos políticos, en particular de la revolución cubana cuestión que requiere un compromiso y una militancia visible. ¿Cómo suponer entonces que podía ser aceptada la visión

das a restarle valor a la intervención de Cortázar en el mundo de la política, sobre todo al analizar la relación del argentino con los resultados de la revolución cubana o cuando lo recuerda participando de la reunión celebratoria del sexagésimo octavo cumpleaños de Neruda.²⁸⁴ Sin embargo, cuando Edwards busca opiniones con respecto a su propia obra, Cortázar es uno de los depositarios de su confianza.²⁸⁵ La relación de Cortázar con la Revolución Cubana preanuncia el distanciamiento posterior entre él y Edwards, y la cautela de Neruda con Castro confirma las razones de Edwards para censurar a éste.

Ahora Edwards puede oficiar de mediador pues ya tiene, en gran medida, la llave de acceso al poeta y así lo expresa, escudado en su condición de diplomático: "Yo, por mi parte, me vería obligado a asumir el papel de intermediario. Al fin y al cabo, prestaba servicios y me ganaba la vida en la diplomacia. Era intermediario por definición, aunque la tarea no siempre me

decadente de este acontecimiento tan enraizado entre la mayoría de los escritores de la época?

²⁸⁴ El eje del análisis es, una vez más, la ingenuidad política de Cortázar, sobre todo a la hora de plantear el incumplimiento de los postulados revolucionarios: falta de medicación, escasez de trabajo. Cfr. p. 231. La presencia del argentino es recordada con una cierta vaguedad, no así el clima de extraña alegría imperante en la casa de Condé el 12 de julio de 1972.

²⁸⁵ Hay cartas enviadas por Cortázar en respuesta al pedido de opinión de Edwards con respecto a algunos cuentos en Jorge Edwards' Papers. Es interesante el modo en que Neruda se refiere a Cortázar cuando recibe la noticia del otorgamiento del Premio Nobel. Así lo relata en *Confieso que he vivido*: "Llegaron los amigos a comer conmigo aquella noche. Matta de Italia; García Márquez, de Barcelona; Siqueiros, de México, Miguel Otero Silva, de Caracas; Arturo Camacho Ramírez; del propio París; Cortázar, de su escondrijo. Carlos Vasallo, chileno, viajó desde Roma para acompañarme a Estocolmo." P. 297 – 299. (El destacado es mío). Cortázar había mostrado su adhesión al modelo del intelectual comprometido políticamente. Neruda revisaba el papel de la revolución cubana y el de su conductor, aunque lo hacía en privado (*Adiós poeta...* p. 147). A esto debe agregarse que nunca perdonó a los firmantes de la carta abierta dirigida al "compañero Pablo", carta que fue la partida de

gustara" (p. 118). Algunas anécdotas atribuidas más a una "deliberada insolencia" confirman los cambios de Edwards, tanto desde lo recordado como desde lo que quiere recordar. Hay una voluntad precisa por dejar expresada la oportunidad de decir, opinar e, incluso, desafiar y molestar a sus interlocutores.²⁸⁶ El yo narrador y el yo protagonista se amplifican y esto se vincula con el hecho de que en París comienzan a reunirse la que más tarde sería la familia intelectual latinoamericana cuya separación se produciría en 1968. Nuevos nombres latinoamericanos, como Carlos Fuentes, llegan y para muchos de ellos, Neruda sigue siendo el polo de atracción.

Los caprichos del vate se deslizan por la memoria del narrador. Uno de los episodios más curiosos es el cumplimiento de un encargo de Neruda en el Village Suisse de París. En su ya conocido afán de coleccionar objetos, encomienda la obtención de tambores utilizados por bandas militares escocesas. Edwards no los encuentra y se lo hace saber. El episodio no dejaría de ser uno más entre los múltiples atribuidos a Neruda a no ser por la referencia a la desaparición de la carta enviada por el poeta donde se alude a la pena que le produce la noticia. La carta en cuestión se inicia con la mención a los tambores no hallados del siguiente modo: "los tambores apagados resonaron en mí conduciéndome al pesimismo más agudo. El fallecimiento del 'Ruedo Ibérico' se debió a esos tambores muertos. De pronto Claudio [Véliz] me anunció una buena noticia. En el fondo del Loch Ness descubrió el tambor

defunción para las relaciones con varios escritores (Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Nicolás Guillén).

sin el cual la vida es imposible” y puede ser hallada en el Department of Rare Books and Special Collections de la Universidad de Princeton, New Jersey, Estados Unidos. Consultados los responsables de ese sector, informaron que las cartas y manuscritos llegan a la biblioteca generalmente, porque los propietarios de los mismos los entregan, por donación o venta y son quienes imponen las condiciones para su uso. Algunos escritores, por ejemplo Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, han dejado expresas indicaciones para que sus archivos, o algunos de ellos, no se abran hasta su muerte o una fecha expresamente indicada. El archivo de Jorge Edwards no tiene ninguna restricción para su uso.

No puedo afirmar que esta carta llegara a través de Edwards o de un presunto coleccionista; de cualquier manera la afirmación de que “los tambores se perdieron en la noche de los tiempos y las cartas, el único objeto de colección que produjeron, al menos para mí, también” se contrapone con la existencia de ésta y otras misivas intercambiadas entre los dos chilenos donde se lee la permanente solicitud de Neruda para que Edwards le resolviera problemas domésticos y administrativos. Muy pocas veces se encuentran discusiones o intercambios de temas literarios, aunque sí solicitudes referidas a lograr un aumento de venta de libros o recomendaciones que Neruda hacía de la obra de Edwards: “En Concepción sostuve ante el Rector tu candidatura al Premio Atenea y así quedó comprometido. Él te estima mucho y había leído tu libro” (12/9/sin indicación del año) En función de la mención al premio Atenea

²⁸⁶ La referencia al episodio en el que, desoyendo las indicaciones de Neruda, opina sobre un libro de Louis Aragon escrito antes de su paso al comunismo es una

por *El peso de la noche* - que Edwards obtuvo en 1964 -, se estima que pudo ser enviada en 1963.

Edwards mantiene, a lo largo de la novela, el propósito de corroborar o confirmar lo relatado. Del mismo modo y con la misma insistencia deja en claro cuando su memoria no le permite recuperar recuerdos u ordenarlos cronológicamente. La narración avanza y con ella los virajes políticos de Neruda y el distanciamiento de algunos sectores de la izquierda.

La aparición de *Memorial de Isla Negra*, los síntomas de la enfermedad y el anuncio de un nuevo gobierno definen 1969, año en el que el contexto latinoamericano sufre una ruptura tan significativa que será muy difícil de reparar. La mención casi anecdótica a estos hechos obedece al interés de Edwards de continuar su propia historia.

Los Neruda se incorporan a la vida cotidiana de los Edwards y se mudan los papeles: ahora es Edwards quien guía a Neruda por "unos laberintos más o menos disparatados" aunque el poeta "no siempre los entendía, y no siempre, aunque esto pueda parecer curioso, conseguía ser aceptado por ellos" (p. 138). La imagen omnipotente de Neruda se diluye como preanuncio de su creciente decadencia. Son momentos en los que el distanciamiento de Neruda con intelectuales y artistas se va haciendo más evidente, inclusive con los chilenos visitantes de tierras francesas, tal el caso de Enrique Lihn de quien se separa muy pronto por discrepancias a la hora de considerar a Acarios Cotapos.

muestra de ello. Cfr. p. 123.

Ingresa en el relato un episodio singular. Edwards se refiere al peso literario de Neruda, lo que unido a la existencia de un gobierno con una posición ideológica más próxima a la del poeta constituyen razones importantes para considerar, entonces, la viabilidad de la entrega del premio o iniciar "una discreta campaña para canonizarlo con el Nobel". No utiliza ninguna sutileza para destacar el papel cumplido durante la tramitación: "¿Quién mejor situado, en ese contexto, para desempeñar un papel instrumental, que un secretario de embajada destinado en París, autor él mismo de dos o tres libros, y amigo personal del Poeta?" (p. 153) Dos consideraciones dignas de ser tenidas en cuenta: por un lado la referencia a su condición de autor, referencia que obliga a una contrapregunta ¿qué significación puede tener en el contexto de una tramitación que sea escritor?, ¿lo coloca en una mejor posición a la hora de hablar del candidato? Edwards está dispuesto a dar a conocer su posición en el campo cultural. Su capital social se engrandece con la acumulación de su imagen lograda en el ámbito literario. Los caminos elegidos -literatura y diplomacia- se unen para acrecentar su capital simbólico.

El otro aspecto es su condición de "amigo personal del Poeta". Si tenemos en cuenta el relato, se puede pensar como una afirmación creíble pero, si se lee lo dicho sobre Edwards en *Confieso que he vivido* cuando ya Neruda ha obtenido el Nobel, pareciera que esa relación amistosa era unilateral o, al menos, no entendida en el mismo sentido:

Una noche de octubre de ese año [1971] entró Jorge Edwards, consejero de nuestra embajada y escritor, al comedor de la casa. Con la parsimonia que lo caracteriza, me propuso cruzar una apuesta muy sencilla. Si me daban el Premio Nobel ese año, yo pagaría una comida en el mejor restaurant de París, a él y a su mujer. Si no me lo daban, pagaría él la de Matilde y la mía.
Aceptado – le dije -. Comeremos espléndidamente a costa tuya.

Una parte del secreto de Jorge Edwards y de su aventurada apuesta, comenzó a descorrerse al día siguiente. Supe que una amiga lo había llamado telefónicamente desde Estocolmo. Era escritora y periodista. Le dijo que todas las posibilidades se habían dado esta vez para que Pablo Neruda ganase el Premio Nobel. (p. 296).

Aquí terminan las referencias a Edwards en las memorias de Neruda.

En esa oportunidad (1966) no logró el Nobel y, según Edwards a causa de la célebre carta de los intelectuales cubanos. No es mi propósito analizar las razones que movieron a Neruda a decir lo que dijo y a los cubanos a firmar lo que firmaron. Tampoco referirme a si lo hicieron voluntariamente o si, como dice Edwards, obedeció a mandatos superiores. Lo que sí me interesa particularmente es la operación de Edwards con su amistad con el poeta y la función de ésta en su propia trayectoria.

La actitud asumida frente a Neruda y a muchos otros escritores latinoamericanos es una referencia nuclear para su proyecto autobiográfico, de allí que las referencias a sus lecturas tengan tanta relevancia como sus comentarios de otros autores y, en particular del poeta. Las primeras lecturas de la poesía de Octavio Paz, de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, las alusiones a autores europeos junto con los encuentros en representaciones teatrales o exposiciones pictóricas dibujan la geografía intelectual de esos años y, sobre todo, contribuyen al armado de su propia figura, afianzada además por su propia producción ("En ese lugar, en horarios extravagantes, escribí los cuentos de *Las máscaras*" (p. 137); "Muchos años después, esa Praga de Kafka reaparecería en forma espectral en 'la ciudad del lado', espejo y antípoda de la ciudad principal de mi novela *El museo de cera*." (p. 177); "Por lo demás, en *Los convidados de piedra*, cuyos primeros borradores ya estaban

escritos, trataría de dar mi versión novelesca del tema de la mala conciencia” (p. 301).

Casi de modo paralelo, realiza un trazado similar en el campo político. El corrimiento de Neruda de algunos sectores del comunismo, observado desde lejos por Edwards, le sirve para confirmar su análisis de la revolución y de los intelectuales cubanos y latinoamericanos seguidores incondicionales de ella, al tiempo que, desde su óptica, encara el conflicto entre ‘intelectualismo’ y ‘antiintelectualismo’.

Hay un hecho detallado con minuciosidad: la participación de David Alfaro Siqueiros en el intento de asesinato a León Trotsky, las circunstancias del supuesto primer encuentro entre Neruda y el mexicano y el episodio del restaurante parisino²⁸⁷. El capítulo ya mencionado -“Una firma indiscreta”- conforma un nudo narrativo por demás interesante ya que demuestra su propósito de evitar una nueva apología del maestro para preferir un relato sostenido por la ‘verdad’. Sin dudas es una zona de disputa: la figura Neruda caerá del lugar que se le ha destinado y, en cambio, ingresará en otra en la que el poseedor de la ‘verdad’ es Edwards. La certeza y explicitación de que debería callar cuando ha decidido hablar, es una muestra de su voluntad por develar, no sólo el secreto de la anécdota, sino un aspecto de Neruda que debe contarse. Apela a su memoria, le da legitimidad porque ella le dará “forma a una vida que sin ese proceso activo” perdería el sentido; la memoria,

²⁸⁷ Cfr. pp. 277 a 280.

pues, cumple la función de "redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno."²⁸⁸

Al margen de la puesta en evidencia de la contradicción entre la afirmación de Neruda de que no conocía al mexicano en 1940 y la firma de ambos junto a la de André Malreaux en el libro de visitas del restaurante Louis XIV de París, la referencia desnuda algunos comportamientos políticos de Neruda, más próximos a sus vaivenes que a la simple confusión. El tratamiento del asunto por Edwards confirma lo que Georges Gusdorf considera el gesto más claro de la autobiografía, aquél en el que el autor "da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable."²⁸⁹ El camino emprendido por la literatura al otorgarle al relato autobiográfico la capacidad de desplazarse en el límite entre verdad y ficción adquiere una dimensión significativa. El testimonio de 'yo' da la verdad sobre sí mismo.

En la memoria de Neruda estaba depositada la verdad y el derecho a su interpretación, sin embargo el autor de *Adiós, poeta...* lo desplaza para colocarse él mismo en el sitio del que posee la autoridad de recuperación del hecho pasado. La historia de presuntos olvidos y confusiones permite al autor desplegar un rostro de Neruda muchas veces protegido y que ahora, tras el objetivo de contar la verdad y nada más que la verdad, decide recoger la

²⁸⁸ Loureiro, Ángel, "Problemas teóricos de la autobiografía" en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Anthropos, N° 29, diciembre de 1991, Barcelona, p. 3.

historia y revisarla, aunque para ello desmienta o tenga que mostrar otro rostro del maestro. Por eso, el uso de la autobiografía le permite relatar su vida -mediada por la de Neruda- para representar los cambios entre el pasado y el presente y destacar que las diferencias son más fuertes que las coincidencias evidenciando el convencimiento acerca de la importancia de "fijar su propia imagen" pues de lo contrario "desaparecerá como todo lo demás de este mundo"²⁸⁹. Se propone, en definitiva, borrar una imagen de él que se ha congelado tras la figura de Neruda y rearmar, a partir de la memoria, una nueva.

El armado de su doble linaje -literario y político- encuentra su sitio en este relato testimonial y autobiográfico. La figura de Pablo Neruda en torno a la cual pivotea el texto, le provee los materiales necesarios para hacer un pasaje por la vida política chilena: tensiones entre el socialismo y el comunismo y conflictos con el *establishment* chileno; del mismo modo, el mundo literario referido alude a la comunidad cultural formada en torno del maestro.

A medida que transcurre el relato (y el tiempo en la historia personal de Edwards) va mostrando un cierto distanciamiento. Este reposicionamiento tiene relación con dos aspectos centrales para su proyecto creador: en primer lugar, su propuesta estética no quiere ser deudora de ningún latinoamericano: por el contrario, busca reafirmar su pertenencia a un mundo literario europeo en un movimiento abarcador tendiente a cancelar el detenimiento en el

²⁸⁹ En "Condiciones y límites de la autobiografía", ib. id. p. 10

²⁹⁰ Gusdorf, Georges, op. cit. pág. 10.

pequeño mundo. En segunda instancia, no quiere ser identificado con la línea política de Neruda y se preocupa por marcar su distancia del Partido Comunista, expresando así un cambio generalizado en la época: los latinoamericanos critican al partido. Por otra parte, los intelectuales sólo lo reconocen y manifiestan su interés en él como escritor a partir de *Persona non grata*, es decir cuando frontalmente decide enfrentar a la Revolución Cubana mostrando sus fisuras. Sin embargo, ha procurado destacar su relación con Neruda y lo ha hecho de modo contundente en *Adiós, poeta...* Tanto en esta novela como en *Persona non grata* lo biográfico se revela como un componente fundamental porque le permite incluir variantes provenientes de lo individual y privado (por ejemplo biografías, autobiografía, conversaciones, fotografías, memoria) que le otorgan a los relatos una inmediatez y una identificación posibilitadoras de la reconstrucción de una historia y de una memoria común. La condición de testigo del narrador imprime a lo biográfico y a la memoria un rasgo de autenticidad al tiempo que la recurrencia de lo autobiográfico expresa un momento de profunda reflexividad. Edwards deja sus marcas al dar nombre real a sus personajes, al incluirse en la historia, al incorporar fotografías que 'certifican' su proximidad con los actores del testimonio, al hacer, finalmente, relatos ficticios con datos verdaderos.

3. Buscando un sitio

Nosotros, los de entonces, ya no somos los
mismos.

Pablo Neruda

Todo discípulo le arrebató algo a su maestro.
Oscar Wilde

Las escenas de distanciamiento con Pablo Neruda y de reflexión acerca de las contradicciones ideológicas vividas por Edwards avanzan junto con la evocación. Con mayor precisión unas, otras con deliberada insistencia en la vaguedad de los recuerdos. Una de las más significativas, "El mundo y nosotros",²⁹¹ cuenta su participación en los preparativos del Congreso Internacional de Escritores organizado, en 1969, por la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). El episodio permite advertir las dificultades por las que atraviesa a la hora de ponerse de un lado u otro de los organizadores: se siente un "intelectual de izquierda" pero crítico del gobierno, destaca su neutralidad en función de los "intereses generales y permanentes del país", si bien es consciente de que en ese momento debía cumplir un papel no focalizado solamente en una mera discusión literaria sino entendido como un nexo entre los escritores y el gobierno. Además de plantear lo que él denomina

²⁹¹ Cfr. pp. 193 a 197.

su primera crisis con su carrera diplomática, el encuentro es una nueva movida de piezas en el tablero intelectual. Se agudizan algunos enojos, se perfilan nuevos actores y se fortalecen relaciones: "Mario [Vargas Llosa], en aquellos años, estaba sometido todavía, como lo estaba yo, como lo estábamos todos nosotros, a esa servidumbre intelectual y social que imponía el castrismo." También se marcan las diferencias políticas: la intelectualidad desiste de participar de la comida que ofrece Eduardo Frei Montalva y opta por el barroco encuentro de Isla Negra alrededor de la mesa del patriarca. El fastidio que esta actitud genera en el presidente recae en Edwards.

Pese a presentarse con una cierta torpeza, no le gusta aparecer absolutamente fuera del mundo político, aunque siempre utiliza expresiones burlonas para referirse a la vida diplomática, pero lo hace con tal habilidad que resulta difícil tomar conciencia si lo dice sin ninguna intención oculta: "se construía el socialismo, precisamente, entre otras cosas, para que los poetas y los creadores pudieran consumir de vez en cuando una botellona magnum de Dom Pérignon. ¡No sólo los hijos tarambanas de los multimillonarios" (p. 206).

Su presunta incapacidad política y la frecuente inclusión de gestos irónicos, son estrategias destinadas a expresar su desvinculación con los distintos sectores, en especial la recurrencia a su desorientación política, máscara usada para autojustificarse. Por cierto su paso por la diplomacia le sirvió, entre otras cosas, para mantener distancia con posibles alineamientos políticos,

aunque es evidente que, del mismo modo, hizo lo posible para no tener demasiados vínculos con el partido comunista.²⁹²

Edwards se pone en escena autocitándose y a medida que avanza la narración el cruce con *Persona non grata* crece. Si bien él tiene la certeza de que los lectores, la crítica y el mundo académico lo ha condenado a ser autor de una sola obra, en estas memorias él hace la misma operación, aunque aquí funciona como una contraprueba: volver a mencionar lo ya dicho para confirmar su verdad. Por lo tanto la alusión de lo ya dicho ocupa gran parte de lo evocado, especialmente a la hora de mencionar los preparativos de las elecciones que llevarían al gobierno a Salvador Allende. Incluso el hecho de titular un capítulo "Persona non grata" reafirma su intención de proyectar ese libro dentro de éste. Y da un paso más: atribuye a Allende la sospecha de lo que él dice comprobar del gobierno de Castro:

Me dijo que él, en contra de la opinión de los "sabios" del ministerio, no había sido partidario de mi nombramiento en Cuba, pero que ellos habían insistido y él había terminado por ceder. Esta afirmación demostraba que Allende, sin duda, conocía bastante mejor que nosotros la verdadera actitud del gobierno de Fidel Castro frente a los artista y los escritores." (p.221)

Se puede sostener que con estos gestos se reitera el propósito de emerger como "impulso generador de un único, consistente acto autobiográfico".²⁹³

²⁹² Sin dudas Neruda lo auxilió muchas veces con las verónicas que realizó Edwards con algunos intelectuales y políticos. Su designación en Lima como Consejero de la Embajada remite a la defensa que Neruda hace frente a dos notables del PC chileno. Además, permite pensar que el enojo de Frei Montalva con Edwards no pasó de ser o un simple comentario o una exageración de Edwards a la hora de pensarse a sí mismo como un *outsider* de la política. Cfr. pp. 203-204.

²⁹³ Sylvia Molloy, op. cit. p. 78. Si bien Molloy se refiere al gesto simbólico que representan las lecturas o los libros que se mencionan en las autobiografías, en el caso que nos ocupa el acto está realizado, en alguna medida de modo único, con *Persona non grata*. Más que referirse a este libro, lo que le interesa es justificar y

Utiliza para ello la reiteración de los verbos: "he contado", "describí", "me abstuve de contar" para marcar su efectiva participación en los hechos narrados pero también los silencios que se impuso. La mirada retrospectiva habilita la revisión de los temas, situaciones y comportamientos individuales y colectivos, aunque tiene una fuerte presencia los autorretratos, sólidos competidores en intensidad y espacio, con los retratos de Neruda.

¿Por qué acepta integrar el gobierno de Allende si piensa que, de votar, lo hubiera hecho por Alessandri ya que éste era "el mal menor" y prefería "un régimen conservador democrático" antes que "una probable ruptura del sistema político, destinada a desembocar inevitablemente en una dictadura de izquierda o una dictadura de derecha"? (p. 214). A su vez, Neruda tampoco lo pudo separar de ella, tal como se lee en los comentarios referidos a su papel de consejero de la embajada de París:

Por tales circunstancias pedí que se llenara el cargo de consejero de la embajada en París con uno de mis amigos, diplomático de carrera y escritor de relieve. Se trataba de Jorge Edwards. Aunque pertenecía a la familia más oligárquica y reaccionaria de mi país, él era un hombre de izquierda sin filiación partidista. Lo que yo necesitaba sobre todo era un funcionario inteligente que conociera su oficio y fuera digno de mi confianza, Edwards había sido hasta ese momento encargado de negocios en La Habana. Me habían llegado vagos rumores de algunas dificultades que había tenido en Cuba. Como yo lo conocía por años como un hombre de izquierda, no le di mayor importancia al asunto. [...] Durante aquellos dos años de arduo trabajo en la embajada, mi consejero fue mi mejor compañero y un funcionario, tal vez el único en esa gran oficina, políticamente impecable.²⁹⁴

Caben aquí varias observaciones al respecto. La consideración de amigo y escritor destacado es relevante sobre todo si se tiene en cuenta que es la única oportunidad en *Confieso que he vivido* en la que se refiere a Edwards en

corroborar lo dicho y reafirmarlo con la certeza que el transcurso del tiempo y algunos hechos le otorgaron.

tales términos. La mención a su familia, unida a la colocación de izquierdista sin partido, es la confirmación de la visión de la mayoría de los intelectuales de su tiempo con respecto a Edwards, en tanto que el hecho de no estar relacionado con ningún partido fue el reaseguro para el cumplimiento de una función "políticamente impecable". Inevitablemente debo marcar esta contradicción con la propia opinión de Edwards al respecto. Sostiene que, después de la experiencia cubana, los consejos, primero cubiertos de una cierta vaguedad y luego absolutamente directos, para que se afiliara a un partido político, eran moneda corriente.²⁹⁵ La otra contradicción proviene del libro de Neruda: los rumores llegados a sus oídos contrastan con la potencia de su voz cuando advierte la inoportunidad de la publicación de *Persona non grata*. El viejo poeta hacía visible la falacia de que la memoria y la autobiografía están alejadas de la ficción.

Edwards avanza en la autoconfiguración de un intelectual y diplomático audaz al momento de atreverse a decir lo que otros silencian. Y para ello recurre a la mención de un encuentro en la Embajada chilena en París, entre Neruda, el poeta Eugenio Evtuchenko y él, oportunidad que le provee de una anécdota relatada por el soviético y utilizada por Edwards para validar su condición de memorialista. La mención al terror vivido por la comunidad literaria moscovita expresado por el memorialista de la historia de Evtuchenko se vincula con el que Edwards desea generar entre los latinoamericanos con la publicación de *Persona non grata*. La anécdota prácticamente no tiene

²⁹⁴ *Confieso que he vivido*, op. cit. p. 332

²⁹⁵ Cfr. p. 235

vinculación con lo que se viene relatando y mucho menos con lo que continúa. La referencia es tan sólo un apoyo para su libro. Este gesto se liga con la 'desobediencia' que implica su decisión de publicarlo (pese a los consejos de Neruda) y con la de no adherir a ningún partido político. Sin embargo, si bien la relación con el poeta va adquiriendo matices más distantes, sobre todo porque destaca su propio crecimiento y advierte la paulatina decadencia del poeta, conserva el tic narrativo de relacionar su historia con la de Neruda.

Este propósito queda expresado en la referencia a la contemporaneidad de su libro con *Confieso que he vivido* y a la proximidad del sitio donde se gestaban estos dos libros (pp. 250 – 251). El momento del adiós al poeta está expresamente indicado: "esto respondía a una decisión muy clara, una decisión que implicaba desoír los consejos y dar un paso que me alejaría, en la práctica, de la órbita particular del Poeta y que me permitiría publicar *Persona non grata*. [...] Al poner mi firma en el contrato de edición, había tenido la impresión de cortar amarras con el pasado". (p. 259). La identidad del autor adquiere dimensión, borra o diluye el peso del personaje central de la memoria y se desplaza hacia lo autobiográfico al incrustar de modo categórico su 'yo' a través del estampado de la firma.

Casi como un ritual equivalente a aquel inaugurado en la casa de "Los guindos", ahora se complementa la escena con la separación del padre. El hijo ha adquirido la mayoría de edad: su historia literaria le pertenece, la política también. En tanto, la historia adquiere un fuerte espesor en el relato: amistades y enemistades políticas, adhesión y crítica a proyectos políticos y, por encima, las referencias al proyecto que conmovió al mundo

latinoamericano de los setenta. Las contradicciones del gobierno de Allende se hacían cada vez más evidentes y se avecinaba la parálisis política de un gobierno que había abierto esperanzas entre sus vecinos latinoamericanos. La decadencia toma un nuevo rostro, el del proyecto político inconcluso ahora estrechamente ligado con el de una figura del campo literario.

Se puede pensar que cuando habla de Neruda como escritor congelado en autor de unos pocos libros, como *Crepusculario*, *Veinte poemas*, *Residencias* y *Canto General*, es un nuevo intento por establecer relaciones con su propia situación. Neruda, como Edwards, sigue produciendo pero es considerado siempre en relación con los libros de poemas mencionados y con los siempre presentes *Versos del capitán*.

Edwards, al final del libro, se va construyendo como lector privilegiado y también como voz autorizada al efectuar a cada paso la interpretación 'justa' de los últimos poemas de Neruda (pp. 290 - 294). La sombra del precursor se deforma en la lectura de Edwards quien la desvía y revisa corrigiéndola para darle otro significado y rearmar las huellas que las pisadas del maestro dejaron. Para ello, vuelve a recurrir al sentido que le otorga a la escritura memorialista: así como había expresado la necesidad de decir la verdad, ahora trae la franqueza, aunque ella implique dejar de lado ciertos mitos o golpear símbolos. Se refiere al poeta como escritor que se repite, que descuida su lenguaje. El autor consagrado deja de dominar el campo literario porque se ha vuelto legible y en gran medida su discurso se ha banalizado.

Sin embargo a la hora de las definiciones conserva cierta cautela: siempre hay un resquicio para dejar a salvo la calidad del poeta, su poderosa

creatividad y la capacidad para despertar "con toda su inventiva, con su originalidad gresca, con el carácter curiosamente visual y sorpresivo de sus giros y de sus imágenes". Si se tiene en cuenta la totalidad de la obra de Edwards se podría decir lo mismo de su escritura: recurrencia de temas, descuido verbal y hasta cierta utilización de tópicos que pueden ser leídos más como necesidades de mercado que como parte de un proyecto creador.

Recupera los recuerdos más íntimos de su vida junto al poeta y es una forma de colocarse en una zona que muy pocos tuvieron el privilegio de vivir. Inclusive el tono de la narración adquiere un matiz afectivo que hasta el momento había ido dejando de lado en una operación restitutiva con la que trae al presente al padre, aunque lo vea como un espectro. La decadencia física del poeta le posibilita colocarse en el lugar del padre. La decrepitud, focalizada en los primeros relatos en la casa, el fundo, la clase dominante y en las novelas más recientes en el país, se desplaza a la figura de Neruda. La decadencia invade los últimos días del poeta y roza hasta los más cotidianos objetos:

Entré un día después del almuerzo al salón, que hacía tiempo que permanecía más o menos desocupado, y encontré pedazos y unas migas añejas de galleta en la alfombra. Me pareció el síntoma de un deterioro insidioso, invasor, y fue a la cocina para dar órdenes perentorias de que la limpiaran. Nunca me he olvidado, sin embargo, de esas migas endurecidas en la alfombra que se me quedaron clavadas, atragantadas, por así decirlo, y que pasaron a formar, junto con los adornos de la cúpula de los Inválidos [...] una constelación crepuscular, capaz de suscitar esas enumeraciones sombrías, lúgubres, que el Poeta practicaba, con el más notable de los dominios, en sus grandes tiempos. (pp. 298-299)

La idea de pérdida, de caída y de abandono no sólo está centrada en la figura del poeta sino que se proyecta a la casa, ese vientre materno que Neruda construyó -junto con su propia figura- con tanto tesón. Sobre el fondo de un lugar carente de esplendor, se sobreimprime la evocación de los 'grandes tiempos'. La imagen trivial de las migas endurecidas se proyecta en la percepción

de que la caída es inevitable y adquiere una dimensión destacada al diseminarse en los recuerdos finales ("Mis últimas memorias de Pablo en París son esas migas") en una conjunción de alto contenido estético. El poeta fuerte se resignifica en el hombre abatido por un tiempo disociado por la violencia y la intolerancia, encubriendo la lucha silenciosa entre un escritor mayor y uno menor, al evidenciar el desvío del precursor para permitir su autoconfiguración. La muerte los distancia y también los une: lo ve desde una dimensión apartada del mito, del símbolo construido por el propio Neruda y por toda una generación pero también puede verlo desde una visión distinta de la que tuvo cuando Neruda dijo que ser Edwards en Chile "C'est comme s'appeler Rotschild", pues advierte que ya no encarna la figura del artista intelectual que comunicaba sus ideas mediatizadas por una poesía novedosa y audaz.

En *Adiós, poeta...* conviven varios relatos: el de su historia literaria y política, el de sus referentes o padres literarios, el de la tradición y el de la modernidad. Edwards los articula y se propone delinear el espacio cultural latinoamericano en un contexto de profundas disputas y de fisuras tanto literarias como políticas, muchas de ellas nunca suturadas y, por el contrario, profundizadas. Acompaña a este propósito la débil línea que separa la vida y la obra, y que cruza el corpus y el cuerpo de la autobiografía.¹ Desde esta novela, el autor puede contemplarse a sí mismo al haber desnudado al maestro en su decadencia. En gran medida el alejamiento anuló la diferencia existente entre ambos y dio paso a la consolidación de la independencia artística de Edwards. La vene-

¹ Cfr. Derrida, Jacques, *Otobiographie. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Conferencia pronunciada en francés en la Universidad de Virginia en 1976. [Nietzsche Otobiographie oder Politik des Eigennames, Die Lehre Nietzsche].

ración cedió su sitio a la comprensión y ésta produjo la reafirmación autorial a través de un "yo ficcionalizado en virtud de su inclusión en un texto a su vez ficcionalizado por el carácter ficticio de quien *habla* y de los objetos y hechos de que habla" (Reiz de Rivarola: 1998:94).

V. CONCLUSIONES

Los intelectuales no tienen que justificar su existencia a los ojos de sus compañeros ofreciéndoles servicios -aunque se tratara de los más nobles, al menos a sus ojos-, como los servicios teóricos. Tienen que ser lo que son, que producir y que imponer su visión del mundo social -que no es necesariamente mejor ni peor que las otras-, y que dar a sus ideas toda la fuerza de la cual son capaces. No son los portavoces de lo universal, menos todavía de una 'clase universal', pero sucede que, por razones históricas, tienen frecuentemente interés en lo universal.

Pierre Bourdieu

El conjunto de obras gestadas al abrigo de la llamada generación del cincuenta es, en su mayoría, el resultado de un giro significativo en la literatura chilena del siglo XX. La narrativa de este período está atravesada por una visión desencantada de la vida que indica, por parte de los nuevos escritores, un alejamiento de los autores consagrados de la generación del 38, fundamentalmente al abandonar el detenimiento en grupos sociales desposeídos o marginados y prestar especial atención a su propia clase. Este gesto se acompaña con un fuerte tono escéptico y con un pensamiento común: enjuiciar su época desde una franja social que protegió férreamente su posición. Los noveles escritores postulan alejarse de lo 'corrupto, sospechoso, desagradable y feo' de la sociedad, descreen de la política, aspectos que cual argamasa sostienen al grupo en los primeros años de su existencia. Serán los posteriores reposi-

cionamientos ideológicos los que definan sus distanciamientos expresados en sus respectivas obras.

Jorge Edwards se reconoce integrante de este grupo y es un activo animador de las discusiones en torno a la existencia del mismo. Su obra avanza por caminos que hablan de fracturas internas en el campo cultural, social y político chileno. La clase a la que pertenece, y de la que no se desprende nunca, es objeto de atención en sus novelas y cuentos, sobre todo a partir de su decadencia, la pérdida del poder, el deterioro social y el fracaso que se abren a un destino incierto.

La decrepitud individual y social, así como la de los proyectos literarios y políticos se constituye en la piedra angular de su obra. Los cuentos iniciales, novelas como *El peso de la noche*, *Los convidados de piedra* o *El anfitrión* son el resultado de un trabajo escriturario contundente que apunta decididamente a un cambio en el horizonte lector. No en vano la mayoría de los trabajos críticos se han centrado en estas novelas, particularmente las dos primeras, caracterizadas por una novedosa nervadura narrativa. En cambio, no ha podido resistirse a las presiones de las modas literarias y del mercado, aunque puntillosamente trate de negarlo, como ocurre en su producción última. Desde su ingreso a la literatura se sitúa entre la bohemia y el mundo de la alta burguesía y, como deudor de las lecturas de Flaubert, incorpora personajes que circulan por una zona donde las virtudes convencionales propias de su clase están ausentes. Edwards puede, a partir de su capital social representarse como un desplazado, como un autoexiliado, como un *out sider*. Organiza su escritura en torno de dos ejes (literatura y política) y en el punto de contacto

de ambos instala su papel de escritor que, como sujeto privilegiado liga, aún en las contradicciones, esos dos hemisferios.

Sin apartarse de los rasgos esenciales de la representación realista su narrativa se concentra en historias individuales de personajes provenientes del mismo estamento social. Allí no hay obreros, mineros o empleados, tan sólo sirvientes subordinados a los patronos (los señores, las señoras y los jóvenes adolescentes) como acompañamiento o en todo caso incluidos para cumplir ciertos rituales propios de prácticas no explicitadas pero enquistadas en la clase alta.

Es, por otra parte, una mirada focalizada en la preeminencia de la 'decrepitud', en sujetos absolutamente urbanos, representantes de las más diversas pérdidas de poder expresadas en precarios lazos familiares, ancianos seniles y jóvenes inconformistas. Son historias del hogar decadente, de la añoranza surgida del exilio, de la ciudad provinciana que tímidamente se asoma a la modernidad. Este espacio de la heterogeneidad que no alcanza a emerger rotundamente, es el ámbito elegido por un sujeto que pretende ser anónimo y disfrazarse de paseante solitario. La decadencia del diplomático de *El origen del mundo* cierra el ciclo (aunque con ello trasgreda la cronología de los libros mencionados). Ahora el fracaso se condensa en aspectos individuales. El círculo se completa: de las historias anónimas y privadas la narrativa de Edwards se desliza a la de los escritores famosos, a las revoluciones y a sus representantes para terminar en la de un diplomático viejo y perdido en la soledad que se agiganta ante la percepción de que el mundo soñado ya no existe. El restablecimiento del tema de la decrepitud transita en los últimos

libros por distintos caminos aunque todos ellos sostenidos por lo planteado como hipótesis central, esto es que la obra de Jorge Edwards amplía el número de los involucrados y la intensidad de su mirada crítica, dirigida a señalar la decadencia tanto de la literatura como institución como de la alta sociedad.

La ciudad y sus distintos ámbitos públicos y privados son referencias privilegiadas porque concentran la visualización del fracaso y la pérdida de las ilusiones. La casa grande, con alto sentido simbólico, es el foco de atención. Los altos valores que la tradición le otorga adquieren otros matices producidos por la inversión de las imágenes. La casa (y el fundo) no alberga ya la gloria pasada, recuperable sólo en la memoria. El presente es ahora agobiante y caduco y junto con la fuerza del linaje se debilita.

Se va delineando a lo largo de toda la producción, con distinta intensidad pero con procedimientos narrativos similares, la caducidad de la vida aristocrática erizada de palabras dichas en medios tonos, plagada de nombres que se duplican, procurando reproducir una realidad inquietante, que tiñe de escepticismo a lo narrado.

La obra se detiene en la familia nostálgica del esplendor perdido, sostenida ahora por vínculos endebles. Las historias tienen como protagonistas a jóvenes carentes de expectativas porque habitan un mundo sin futuro y sin afectos; son, en su mayoría, solitarios que construyen relaciones tortuosas y hasta perversas aunque protegidas por una máscara de armonía que encubre el deterioro y el fracaso. Estos dos últimos conceptos se resignifican al detenerse en la literatura y la política, aunque ambas mediatizadas por historias individuales. Significa por tanto que, pese a tomar otros andariveles para poner en escena la

decadencia y la decrepitud, nunca las abandona, al contrario, las profundiza expandiéndolas hacia otros ámbitos y otras preocupaciones descriptos con gran intensidad. De manera que discrepo con quienes reducen la focalización del tema en sujetos y ambientes urbanos de la alta burguesía. Entiendo que el autor ha depositado en el conjunto narrativo, con diversos grados de intensidad, su desencantada y escéptica mirada, y lo ha conseguido encontrando nuevos rumbos pero sin perder de vista su propósito de recurrir a elementos familiares, a la literatura y a la historia para expresar los múltiples rostros de la decadencia.

Los personajes viven una existencia por momentos precaria pero siempre rodeados de un creciente desamparo. La travesía narrativa de la decrepitud adquiere matices diversos, razón por la cual entiendo que es necesario destacar el modo en que ingresan en la obra y por tanto hacer, también, una travesía por algunas novelas.

Faustino (*El anfitrión*) sufre el desarraigo de modo casi patético. Los medios que habita, grises y lúgubres, y alternativamente desplazados de lo alto a lo bajo, muestran la fragilidad del ascenso. Al mismo tiempo, la certidumbre de que sus ideales están irremediablemente perdidos contribuye a mostrar su desordenado y contradictorio camino. La ironía, el humor y la fantasía se acoplan para mirar críticamente los escenarios privados y políticos haciendo de *El anfitrión* la novela menos ambigua a la hora de ficcionalizar el exilio y, al igual que *El museo de cera*, la más próxima a la literatura fantástica.

El tema del poder -tan caro a la literatura latinoamericana y estrechamente vinculado con la decadencia- recurre a veces a lo fantástico a partir de

motivos clásicos. El peso de la resignificación de temas como el pacto con Mefistófeles/Apolinario, la frecuente inclusión de autores (Rulfo, Borges) y la permanencia en las sombras (aunque también pueden ser reconocidos) de otros como Orwel y Malreaux explicitan los pasos seguidos en la construcción de la tradición. Si bien lo fantástico rodea a la novela, las constantes inquietudes del autor están presentes: peso evidente de lo ideológico, memoria y olvido, sordidez, enmascaramiento, decadencia. *El anfitrión* conduce a la historia inmediata, al tiempo del exilio, del ocultamiento y del temor estrechamente ligado con una nueva consideración de la decadencia. Las referencias a las máscaras, los desencuentros y desentendimientos se traman con la crisis de los ideales políticos. La selección de modos narrativos, sostenidos por un permanente juego de oscurecimiento y develación, operaciones clandestinas, subterráneas y confusas revela la existencia de una sociedad que con dolor asiste a su propio debilitamiento. La duda se instala en Faustino y lo sombrío, la obsesión y hasta lo enfermizo -motivos centrales para la generación del cincuenta- se retroalimentan en el personaje. A diferencia de lo planteado en los cuentos iniciales, la anécdota no sólo recrea una atmósfera opresiva sino que avanza hacia aspectos relacionados con situaciones que afectan a la sociedad en su conjunto. La historia individual opera en la tensión nacida del control y del miedo.

En *La mujer imaginaria* Cristina sufre la desazón producida por la angustia ante la imposibilidad de desprenderse de los controles sociales, en tanto que la Cristina, de *El sueño de la historia*, percibe la destrucción de sus ideales políticos, sentidos como perimidos. *El origen del mundo* condensa esa

caída en el triángulo conformado por existencias desordenadas, cuyos comportamientos, por momentos descritos con rasgos grotescos, revelan la precariedad de los proyectos personales y generacionales. Pasiones deformadas, vidas miserables, virtudes perdidas y soledad son expresiones del desorden en el que viven los hombres cuando procuran evadirse de una realidad cada vez más agobiante y perturbadora. La recurrencia del tema de la vejez y con ella de la decrepitud física tiene su correlato en la caracterización de Patricio Illanes en *El origen del mundo*. A partir de la oscuridad, el caos, la ausencia de armonía, lo subterráneo y lo oculto se representa la decrepitud de la sociedad en su conjunto.

Sin concesiones y poniendo a prueba nuevos modos de narrar, *El peso de la noche*, su novela más destacada, había desplegado las mayores preocupaciones del autor en la confrontación de la rebeldía juvenil -Francisco y Joaquín- que pugna por el quebrantamiento de las convenciones y férreos controles de clase en un intento por liberarse de valores caducos. La rebeldía instiga otras lecturas tanto como desencadena la crisis religiosa para derivar en ámbitos y experiencias decadentes y oprobiosos (refugio en pensiones sórdidas, trabajos tediosos, alcoholismo).

Adiós, poeta... es particularmente representativa de los cambios mencionados, centrados ahora en la decadencia del poeta nacional Pablo Neruda. Rodeado de cierta nostalgia y mucha melancolía, se recuerda al maestro desde un lugar diferente, esto es desde la mirada evocadora y hasta tolerante al momento de visualizar la caducidad del proyecto literario de un gran escritor, figura rectora y dominante tanto en el campo estético como en el

político. La escritura se vuelve atajo para apropiarse de una figura emblemática y a partir de allí expandir el escepticismo de los trabajos anteriores; al mismo tiempo, la ficción respalda el movimiento contrario, de afirmación de la figura de autor, de Jorge Edwards.

Adiós, poeta... es un libro fundamental para examinar el tema y el modo en que éste no se cristaliza en un solo aspecto. La percepción de un mundo decadente descubre otro rostro de Pablo Neruda: el de un hombre recuperado a través de la iconografía y observable en la enfermedad, el agobio y la vejez, como signos de la decrepitud. Junto a la evocación de un tiempo compartido que el autor se preocupa por destacar, aparece un nuevo Neruda, es decir el poeta apartado del ideario revolucionario e incluso de la adhesión vanguardista. El fracaso embarga ahora a las concepciones revolucionarias y literarias con situaciones que afectan a la sociedad toda. La historia individual se vive intensamente ligada al control y al miedo dando paso a una nueva percepción de la decrepitud.

Esta novela, un meditado y luminoso recorrido que desentraña el modo en que se tejen y destejen las alianzas literarias y políticas, es en realidad un texto heterogéneo que se desliza entre la memoria y la autobiografía en un juego engañoso, dejando intersticios por los que se proyecta el modo de 'leer' el ámbito cultural latinoamericano. Devela un territorio cultural donde los matices más sutiles de una concepción de la literatura, de su historia y de la crítica literaria anidan y se imbrican con la política. En gran medida está construido sobre la tematización de una vida individual -la de Neruda- pero por otro lado, la fuerte presencia de otros personajes destacados junto a la del Autor,

contribuyen a desmentir las condiciones que requieren cada uno de esos géneros. Frente a esta novela que obliga a repensar gran parte de la historia de la literatura, la decrepitud se desliza subrepticamente por otros carriles: el viejo maestro decae, su escritura se repite, su egotismo se acrecienta y el autor va tejiendo con su memoria una vida que, paradójicamente, se va desarmando. Esta operación, engañosamente leída como homenaje, con sutileza construye otra, la propia, la del autor quien, inversamente, busca adquirir una entidad que lo haga legatario de aquel que dijera que "Ser escritor en Chile y llamarse Edwards es una cosa muy difícil". Una vida se desliza a rincones más grises, más crepusculares, la otra se expande.

La singular inclusión de los sucesos del Mayo Francés, los encuentros con intelectuales como Lucien Goldman, el mundo de la diplomacia, experiencias revolucionarias o proyectos políticos son señales para reactivar la omnipresente inquietud por la decrepitud. Múltiples fragmentos de un tema eje se diseminan en esta novela que difumina los límites entre las vidas de los protagonistas y la ilusión del autor, quien con pasión trama una estupenda ficción en la que se superponen anécdotas, enigmas, remisión a su propia obra y a la crítica literaria, en un fructífero diálogo, expresión del deseo de escribir y descubrir los vericuetos de la memoria, cartografía de un itinerario literario.

Persona non grata relata una experiencia política, pública e individual vinculada de otro modo con el deterioro, pues se trata aquí de las concepciones revolucionarias. Son estos aspectos, guiados por nudos narrativos visibles, los que están presentes en tres momentos sustanciales de la obra de Edwards: los primeros relatos y novelas (en particular *El peso de la noche*),

Adiós, poeta... -estrechamente relacionado con *El origen del mundo-* y *Persona non grata* muestran giros en el tratamiento del tema de la 'decrepitud'.

El trabajo efectuado con la totalidad de la obra, incluida una atenta lectura de los artículos periodísticos, me ha permitido confirmar que esta rotación no es por cierto sólo una tratativa de desplazamiento a otras zonas para olvidar las ya desarrolladas. Es, sin dudas, una nueva forma de presentarlo a partir del corrimiento hacia otros ámbitos en los que este concepto se mantiene y se fortalece. La producción en su conjunto acumula los signos de la decadencia y los va esparciendo con diversos matices nacidos al calor de los significativos cambios producidos en el ámbito cultural del autor. Las novelas y relatos de formación anuncian el fracaso de derroteros futuros individuales, así como de proyectos literarios y la caída de proyectos políticos. Cuestiona la institución literaria, la presencia de figuras rectoras y se construye como autor al tiempo que otorga a esa percepción de la vida una dimensión que atraviesa a todos los órdenes de la existencia humana y de la escritura.

La incrustación de acontecimientos históricos y de episodios destacados de la vida nacional lo posicionan entre los escritores partícipes de las polémicas gestadas al calor de los cambios en el campo literario y el social, de modo que su papel de autor es propio "del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad".²

Sin perder de vista el tema de esta investigación, esto es, entender de qué modo su producción está atravesada por la presencia de la 'decrepitud', hay ciertos aspectos relacionados con lo político y con la llamada novela

² Foucault, Michel, ¿Qué es un autor? En *Conjetural*, 4, 1989.

histórica no desatendidos por cuanto reclaman una atenta mirada en tanto 'dadores de sentido'. Los libros estrechamente deudores de estas líneas muestran preocupaciones comunes a muchos escritores latinoamericanos para quienes la revisión de la historia, en particular la inmediata, es casi un imperativo. La ficcionalización de personajes y acontecimientos provenientes de la historia nacional ocupan un lugar destacado. La alternancia de etapas cronológicas distantes evidencia el interés del autor por apelar a la historia no focalizada en un único período y para ello recurre al empleo de anacronismos, tal como se observa en *El museo de cera*, o a la recuperación de episodios con matices anecdóticos pero reveladores de un pensamiento colectivo, como en *El sueño de la historia*, o a momentos de la historia chilena reciente en particular la dictadura y el exilio presentes en los últimos cuentos. A diferencia de la operación efectuada por la novela histórica, estas referencias no están empleadas para destacar únicamente aspectos silenciados y poner en crisis el discurso de la historia, sino para ser soporte del tema eje de la obra. Por lo tanto no adquieren la entidad de la llamada nueva novela histórica aunque incorpora para la historia un rasgo ficcional significativo.

En *El museo de cera*, la fusión de protagonistas y tiempos alejados entre sí conforman una escena totalizadora de la decrepitud creciente del Marqués y liga realidades antitéticas. La escultura detiene el pasado del mismo modo que el olvido pugna por imponerse por sobre la memoria. Orden y desorden se representan en el dramático contraste de los jóvenes revolucionarios luchando

por eliminar un pasado ominoso y los miembros del club al que pertenece el Marqués de Villa Rica, obsesionados por recuperar el orden social.

En *Los convidados de piedra* o *El sueño de la historia*, los quiebres temporales están destinados a evocar el pasado a la luz de un presente que la memoria trata de restaurar. El autor relee críticamente el pasado recobrando rostros y acciones correspondientes a un tiempo de fracaso y de derrota. La narración se articula con trozos del pasado y el presente se reduce a escasas horas. Sin embargo, como he dicho, no anima al autor la intención de revisar lo callado de la historia pasada sino que en realidad la novela ofrece un mosaico de ideas y posturas como expresión del resquebrajamiento de proyectos e ideales, y prolonga ese deterioro en los hombres al mostrar en sus cuerpos la decadencia producida por la violencia o el paso del tiempo. Las historias privadas se entrecruzan vertebradas en escenas que hablan de desilusiones, temores, rechazos e hipocresías. La abundancia de descripciones dota a la historia de un tono realista en el cual cada descripción abre camino a otra, de modo que se acumula información tendiente a producir el "efecto de creencia".

El título de la novela *El sueño de la historia* ya nos dice que domina la ficcionalización de la historia, atendiendo a temas también de éxito hoy en el público chileno (el exilio y el regreso a la patria). Los comportamientos de los personajes no ofrecen mayores sorpresas al lector, no obstante se encara el tratamiento de la decrepitud desde una nueva perspectiva, la pérdida de expectativas por concretar proyectos políticos, y en la frustración al comprobar que los ideales también soportan el peso de la decadencia. A su vez, en esta novela la ciudad mantiene el lugar destacado de los primeros libros, sólo que

ahora es vista por el ojo nostálgico de quien regresa a la patria después del exilio y, con tristeza, toma conciencia de la decadencia del ámbito cotidiano. El presente equivale al fracaso y a la pérdida de los ideales y el ambiente ciudadano impregna de incertidumbre y desolación al recién llegado. Una escritura despojada de recursos experimentales problematiza aspectos muchas veces soslayados, mediante formas narrativas en las que no están ausentes la reflexión y la puesta en escena de un sinnúmero de combinaciones ofrecidas por la experiencia.

El hecho de que la producción de Edwards tenga un carácter manifiestamente urbano posibilita observar el deterioro social tramado con la permanencia de ciertos mitos articulados en una red de significaciones que se estructuran a partir de las evocaciones infantiles, de la descripción de lugares decadentes y sombríos o bien de la mención de comportamientos límites y el susurro de prácticas condenadas socialmente, todo ello mediante la inclusión de un narrador en primera persona que alude a hechos vinculados con el propio Autor y con la representación de espacios abroquelados tras un tiempo irremediabilmente ido.

Los cuentos agrupados en *El patio*, *Temas y variaciones*, *Gente de la ciudad* y *Fantasmas de carne y hueso* desarrollan el clima de opresión y vacuidad mediatizado por anécdotas cotidianas relatadas con una significativa economía de recursos. Los primeros, asentados sobre el rasgo distintivo de la brevedad y plenos de intensidad, recurren a la sorpresa y a la incertidumbre mediante la dosificación de la información sin desdeñar el deliberado empleo de la ambigüedad. Los escritos en los últimos años abandonan esta estructura

y recrean la atmósfera opresiva y las situaciones angustiantes vividas por sujetos abrumados y sometidos a las tensiones generadas por un tiempo cada vez más inquietante. Unos y otros exaltan escenas, momentos o instantes de existencias debatiéndose en las redes de un mundo decadente. Son historias de protagonistas que afrontan la realidad con desencanto y una manifiesta incapacidad para modificar sus vidas asumiendo el transcurrir como una imposición difícilmente modificable. Son sujetos que añoran tiempos pasados y trasladan la nostalgia a un conformismo escéptico.

Los cuentos cubren dos historias, una visible, otra oculta, enigmática y hasta elusiva, operación apta para ficcionalizar la parte secreta de una importante franja social. El preciso empleo de imágenes, la decidida selección de palabras, los juegos del lenguaje y cierto grado de misterio y extrañamiento logran que -pese a la ausencia de procedimientos experimentales- perturben al lector. Cierta laconismo y la aparente reiteración de motivos peculiarizan a estos cuentos modulados mediante descripciones eficaces de la decadencia de una clase.

Recuperar la memoria y entretener los episodios pasados con el presente es uno de los procedimientos más destacados en las novelas para reconfigurar el concepto de decrepitud. La voluntad de recordar se une a la mirada desolada de quienes observan una sociedad que, ahora por otras razones, amplifica la decadencia. La cuidadosa selección de los hechos y del léxico se afirma en las descripciones o los retratos y los cortes temporales para la representación de una sociedad que profundiza la pérdida e involucra cada vez más a los sujetos

en un clima de decrepitud, subrayado por los retratos de destacados personajes.

En novelas como *Adiós, poeta...*, *Persona non grata*, *El origen del mundo* y *El sueño de la historia*, la decadencia se abre en un heterogéneo abanico de significaciones, que va desde la reconsideración del tema eje de la obra hasta su traslación a íconos literarios y políticos, mutando, así, en diversos rostros. Dos de las novelas más celebradas -*Persona non grata* y *Adiós, poeta...*- lo reactualizan desde otra perspectiva: la mirada se desvía de la decadencia de una clase, a la involución y hasta retroceso del poeta Pablo Neruda y de los proyectos revolucionarios. Finalmente deriva a fracasos individuales: el del decadente Patricio Illanes que habita *El origen del mundo* y el del Narrador de *El sueño de la historia*.

Persona non grata establece una línea demarcatoria en la producción de Edwards; no sólo en lo que se refiere a su ubicación como escritor y a su condición de figura pública sino con respecto a su obra. Junto con *Adiós, poeta...* constituyen una matriz ideológica que permite analizar las alianzas y las disputas, y leer los recursos que utilizó para denunciar, callar, ocultar y hasta disimular. Su posición liminal entre lo ficcional y lo autobiográfico hacen de este texto un complejo, pero central lugar para decodificar su obra, no sólo porque le posibilitan la construcción de su figura política (*Persona non grata*) y literaria (*Adiós, poeta...*) sino porque ambas resignifican el concepto de 'decrepitud'. El tema no desaparece ni pierde vigencia. Por el contrario se transforma de modo singular cuando, sugestivamente, trae a la ficción a un personaje evocado

mediante anécdotas familiares o domésticas cruzadas por otras literarias y políticas.

Un aspecto relevante con respecto al tratamiento de este tema, es la vinculación entre la obra de Edwards y la de otros escritores latinoamericanos. En esta dirección, considero pertinente destacar el caso de José Donoso, con quien ha mantenido un combate en las sombras por ser el más cercano competidor en la ardua tarea de constituirse como escritor 'faro'. Comparten la tradición aristocrática, tienen una formación común, saben de halagos prodigados por Neruda, por momentos se reconocen integrantes y compañeros de la generación del cincuenta, ambos validan sus respectivas obras y disfrutan de la gloria de premios importantes y codiciados. Sin embargo Donoso ha logrado una inserción y un reconocimiento mayor pero, además, dejó discípulos, dato valioso como certificación de la aceptación muy significativa entre jóvenes y destacados escritores chilenos.

La silenciosa contienda se desliza con rápidas pinceladas en *Adiós, poeta...* con las referencias a la lejanía de Donoso ya considerada. Los dos comparten también, y ello pesa en la atracción del lector posible, la mirada crítica hacia la caduca burguesía chilena y participan de las fuertes contradicciones que, como herederos de esa clase, expresan sus respectivas obras. Donoso ha procurado representar la realidad recurriendo a la alegoría, a la fantasía y a la parábola. Edwards presta particular atención a lo cotidiano desde una visión desencantada de las ideas y los proyectos expresada por historias armadas a partir de cortes cronológicos o entrecruzados con datos provenientes de diferentes etapas de la historia. Se distancian en los

procedimientos empleados para dar cuenta de sus respectivas miradas de la sociedad; la diversidad de operaciones para representar la realidad de la obra donosiana muestra una constante búsqueda y una obsesión por emplear una multiplicidad de registros. En la obra de Donoso, los personajes descienden al infierno, se travisten, se disfrazan, gozan con la maldad y sorteando los controles para narrar que se habita un mundo conflictivo donde la angustia y la percepción del vacío tienen una presencia constante.

Los personajes creados por Edwards están más aferrados a la clase de pertenencia, viven la decrepitud con resignación y soportan con cierto estoicismo el peso de la moral convencional. Uno y otro se detienen en la decadencia de la casa señorial y en la extinción de la familia patricia, sin embargo Donoso desvía estas inquietudes hacia otras zonas (pérdida de identidad, disolución de la sociedad en su conjunto, exilio y dictadura) en tanto Edwards conserva esa preocupación y la orienta con mayor énfasis hacia la caducidad de proyectos literarios y políticos y la vacuidad de una clase social. Su obra debe ser leída, también, en estrecha relación con la de otros coetáneos latinoamericanos, como por ejemplo, Adolfo Bioy Casares o Julio Ramón Ribeyro, ya que ambos abordan con vigor sus vínculos de clase al punto de despojar a sus personajes de lazos con otros sectores.

He partido de la hipótesis de que la obra de Jorge Edwards está atravesada por la crítica de una sociedad decadente encarada desde la pertenencia social de su autor, quien señala insistentemente el cambio radical producido en un país que dificultosamente ingresaba en la modernidad. La lectura atenta de su obra me permite afirmar que esta preocupación inicial se ha mantenido a lo

largo de ella, y aun ampliada a distintos actores o circunstancias en el campo literario de su país y en el cultural de América Latina.

Los años setenta lo encontraron reorientando su mirada hacia un sector más político o, en todo caso, procurando construir una biografía política de su país y de América Latina, en la que él ocuparía un lugar importante. ¿Qué es si no la presencia de hechos significativos, como la Revolución cubana, el gobierno de Salvador Allende y la dictadura de Augusto Pinochet y las combinaciones de exilio, memoria y olvido, autobiografía y biografía incrustadas en sus novelas y cuentos? Lo político, entonces, adquiere un espesor que no sólo obedece a su formación como diplomático sino a la experiencia cubana como generadora de una nueva sintonía entre los países y los escritores latinoamericanos. Distanciarse o cuestionarla reordenó los reconocimientos y las filiaciones.

Edwards, inquieto y frecuente animador de esos movimientos, apuesta, cada vez más, a ocupar el sitio que trabajosamente ha venido construyendo desde los años cincuenta para instalarse ahora en la compleja trama política de su país. Advirtió que la fragmentación del campo cultural requería una nueva mirada y, a partir de la toma de conciencia de este hecho, comienza a tejer su propia biografía política con los hilos de la de América Latina y de España. Más de medio siglo escribiendo sobre una clase que no se resigna a abandonar su poder político, económico y social; más de medio siglo recorriendo una ciudad que conserva lejanas sombras de decrepitud y una sociedad aún enferma por la historia reciente; más de medio siglo manteniendo una batalla entre la máscara y el rostro, dándole voz a la literatura; más de medio siglo, en

definitiva, haciendo fintas con la academia y con un público lector más amplio, pero más alejado de su tierra, tensando sus relaciones con el mundo latinoamericano, para abrazar el europeo en el campo literario y alejarse de él en el político. Medio siglo de contradicciones que merecen ser revisadas para recolocar su obra en la historia de la literatura latinoamericana y en particular en la chilena.

Con dificultad Edwards ha tenido que recorrer un camino difícil e incomprendible en muchos sentidos. Torcer la voluntad familiar y ser abogado para cumplir el mandato de clase, escribir aunque no lo aceptaran, querer ser un bohemio y deambular por las oscuras calles de un Santiago nacido más en la imaginación que en la realidad, estar junto a jóvenes con quienes compartía proyectos y querer estar solo, ser diplomático casi por obligación pero gracias a ello entrar en el ojo de la tormenta, jugar al golf con Fidel Castro y escuchar secretos que le transmitía la voz atemorizada y cambiante de Heberto Padilla o la jadeante de Lezama Lima, disfrutar de la amistad de Julio Cortázar y perderla sin que medien palabras. Paradojas que marcaron la vida de este hombre que sigue mirando el cerro Santa Lucía, el corazón de Santiago, el eje de la chilenidad, mientras sostiene que no lee mucho a los latinoamericanos y que se siente más próximo a España que a Chile, definiciones que lo llevan otra vez a enfrentarse con la intelectualidad. Muchas contradicciones, como aquella que lleva a Edwards, alumno de los jesuitas, sobrino nieto de Joaquín Edwards Bello, remoto descendiente de Andrés Bello, pariente de hombres ricos y prestigiosos, a recordar con fruición la tortilla delgada que compartió, en una oscura pensión, con jóvenes aprendices de escritores.

Su relación con los intelectuales próximos al ideario de la revolución cubana se interrumpió con *Persona non grata*. Salió a la luz un tema casi tabú y, además, quien lo escribió y lo relató como testigo era portador de un apellido ligado a la más rancia tradición aristocrática y diplomático de un gobierno que se definía a sí mismo como la vía democrática al socialismo.

Supo aprovechar ese polémico libro especialmente porque significó una fractura importante en su propio país por las reacciones que despertaron y despiertan sus opiniones con respecto al juicio a Pinochet, al papel del escritor y al exilio. Hizo de este último tema una constante aunque él no se sienta impregnado del deseo de permanecer en su tierra ya que, por el contrario, se define como un vagabundo y como un pertinaz viajero que encuentra en las crónicas el espacio discursivo apropiado para reafirmar su lugar en la literatura.

La preocupación inicial de detenerse en la ciudad, en la casa patricia y en la aristocracia decadente fue acompañada, cada vez con más vigor, con la incorporación de la historia política de su país y de América Latina. Para ello dirigió su atención al pasado, lo obligó a dialogar con el presente y poder así re-escribir la historia. Algunas de sus novelas se valen de la irrupción del testimonio como una manera de señalar el peso otorgado a la experiencia (individual y política): es de ella de quien se quiere hablar, sobre todo de la que permite conocer la pérdida del antiguo esplendor y el refugio en un mundo artificial y cerrado (*Las máscaras, La mujer imaginaria, El museo de cera*) o bien representar otros espacios geográficos, sociales y políticos (*Desde la cola del dragón, El anfitrión*), ajenos al estrecho ámbito de la oligarquía (*Persona non grata, Adiós, poeta...*), sobre todo cuando la dictadura impone el exilio y la

censura (*Los convidados de piedra*, *Fantasmas de carne y hueso*, *El sueño de la historia*).

El proyecto literario de Edwards nace de una preocupación, inscrita todavía en la herencia balzaciana, en cuanto a la captación de un totalidad social a través de personajes anónimos, cuyos nombres se repiten a lo largo de la mayoría de los cuentos y novelas, para mostrarlos desde su condición de sujetos corrientes insertos en circunstancias y problemas propios de su tiempo, cuya representación no necesita de la dimensión heroica. Eligió en cambio desnudar las pasiones ocultas, los amores condenados, los desvaríos, la ambición y la decadencia apelando muchas veces al empleo de *shifters*, alusiones directas, prólogos y post scriptum para otorgar a los cuentos y novelas la *illusio* literaria.

Como una cinta de Moebius, su escritura vuelve a los temas que lo lanzaron al ruedo cuando decidió mirar y descorrer los velos de una clase social decadente parapetada tras el muro de protección del orden que ya había soñado y ejecutado Diego Portales.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

1. Obra de Jorge Edwards

a) Cuentos

El patio (1952) Santiago: Editorial Gaymedes, 1980, 2da. edición, prólogo del autor y Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 1994, prólogo de Pilar Mondiano.

Gente de la ciudad (1961) Santiago: Editorial Universitaria, 1961.

Las máscaras (1967) España: Editorial Seix Barral / Nueva Narrativa Hispánica, 1967, 1era. edición.

Temas y variaciones. Antología de relatos. (1969) Chile: Editorial Universitaria, 1969, prólogo de Enrique Lihn.

Cuentos completos (1990) Barcelona: Plaza & Janés Editores S.A., 1990, 1era. edición.

Fantasmas de carne y hueso (1992) Colombia: Editorial Sudamericana en coedición con TM Editores para Colombia, Venezuela y Ecuador, 1994, 1era. reimpresión para Colombia.

b) Novelas

El peso de la noche (1964). Santiago de Chile: Editora Zig – Zag, 1967 1era. edición. Edición exclusiva para Chile autorizada por Editorial Seix Barral, S.A.; Barcelona: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 2001, 1era. edición

Persona non grata (1973). España: Ediciones Grijalbo S.A., 1976, 4ta. edición; España: Seix Barral, 1982, 1era. versión completa y Barcelona: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 1991, 1era. edición.

Los convidados de piedra (1978), España: Editorial Seix Barral, 1978, 1era. edición; Madrid: Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 2001, Edición de Eva Valcárcel, 1era. edición.

El museo de cera (1981) Chile: Editorial Andrés Bello, 1992, 1era. edición; España: Editorial Bruguera, 1981, 1era. edición y Barcelona: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 2000.

La mujer imaginaria (1985) Buenos Aires: Emecé Editores, 1986, 1era. edición.

El anfitrión (1987) Chile. Editorial Planeta Chilena, 1988, 2da. edición.

Adiós, poeta... (1990). Chile: Tusquets Editores S.A. Colección Andanzas, (Edición chilena), 1era. edición chilena, 1990. Derechos de edición reservados para Tusquets Editores, España.

El origen del mundo (1996) España: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 1996, 2da. edición.

El sueño de la historia (2000) España: Editorial Tusquets, Colección Andanzas, 2000, 1era. edición.

c) Ensayos

Desde la cola del dragón. Chile y España: 1973 – 1977 (1977) España: Dopesa, Colección Testimonio de Actualidad, 51, 1977, 1era. edición.

El whisky de los poetas (1994). Chile: Editorial Universitaria, Colección Letras de América, 1995, 2da. edición.

d) En volúmenes colectivos

Antología del nuevo cuento chileno. Edición de Enrique Lafourcade. Santiago: Zig – Zag, 1954 ("La herida" y "Los pescados").

Cuentos de la Generación del 50. Edición de Enrique Lafourcade. Santiago: Nuevo Extremo, 1959 ("A la deriva").

Antología del cuento chileno moderno. Edición de Flora Yáñez, Santiago: Editorial Pacífico, 1965, 2da. edición ("El último día").

Antología de la narrativa hispanoamericana, 1940 – 1970. Edición de Paul Verdevoye. Madrid: Editorial Gredos, 1979, 2 tomos. ("El orden de las familias").

Cuentos chilenos contemporáneos. Prólogo de Tulio Espinosa. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1983. ("El orden de las familias").

Antología del cuento chileno. Edición de Alfonso Calderón, Pedro Lastra y Carlos Santander. Santiago: Editorial Universitaria, 1990 ("El orden de las familias" y "Los zulúes").

Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920 – 1980), vol. 1 "Fundadores e innovadores". Selección y prólogo de José Miguel Oviedo. Madrid: Editorial Alianza, 1992. ("El orden de las familias").

Los pecados capitales. Edición y prólogo de Mariano Aguirre. Chile: Editorial Grijalbo, Colección El espejo de tinta, 1994, 2da. edición. ("Los tres limones").

Nuevos cuentos eróticos. Edición y prólogo de Carlos Franz. Chile: Editorial Grijalbo, Colección El espejo de tinta, 1996, 5ta. edición. ("Creaciones imperfectas").

Chile en la mira. Propositiones y conjuros para sobrellevar el fin de siglo. Edición a cargo de Carlos Orellana. Chile: Planeta, 1999. ("Chile, Polonia, ninguna parte").

e) Artículos críticos y periodísticos escritos por Jorge Edwards

"El otro Andrés Bello" en *La Tercera*, Santiago de Chile, 14 de septiembre de 1979.

"La ficción y la crónica" en *Hoy*, año II, N° 97, 4 al 10 de abril de 1979, pp. 36 – 37.

"En Lima con Vargas Llosa" en *Hoy*, año II, N° 97, 4 al 10 de abril de 1979, pp. 39 – 41.

"La pasión por el cuento en América Latina. Tiempo, destino y escritura" en *Revista Mensaje* N° 277, Vol. XXVIII, marzo – abril de 1979.

- "Reflexiones sobre el exilio y la creación literaria. El país de la ausencia" en *Revista Mensaje* N° 283, Vol. XXVIII, octubre de 1979.
- "La segunda patria. El mundo de la memoria" en *Paula*, N° 300, Santiago de Chile, 8 de marzo de 1980.
- "Camino de exceso" en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 30 de agosto de 1981.
- "Lo viejo y lo nuevo" en *Paula* N° 396, Santiago, 8/3/83, p.32.
- "Me opongo a toda censura en Chile" en *El Diario Austral*, Osorno, 30 de marzo de 1983.
- "Presentación de Persona Non Grata en Chile" en *Pluma y Pincel* N° 7, Santiago, julio de 1983, pp.12 – 13.
- "Chile: el difícil retorno a la democracia" en *Revista de la Universidad de México*, N° 34, México: Nueva Época, febrero de 1984, pp. 12 – 15.
- "Enredos cubanos (Dieciocho años después del 'caso Padilla')", *Vuelta*, N° 154, México, septiembre de 1989, pp. 35- 38.
- "La traducción y el original" en Polo, Victorino (ed.) *Hispanoamérica. La sangre del espíritu*, Universidad de Murcia: Murcia, 1992.
- "El joven Neruda: los poemas del amor compartido" en *Revista Iberoamericana* N° 168 – 169, julio – diciembre 1994, Pittsburgh. Número especial dedicado a la literatura chilena, pp. 731 – 737.
- "Vargas Llosa y Jorge Edwards debaten sobre Mitos, Verdades y Dioses de la Literatura" en *La Segunda*, por Jorge Edwards, 26 de julio de 1996, pp. 76 – 77.
- "Somos un país indiferente a la cultura" por Jorge Edwards en *El Mercurio* de Valparaíso. [Tomado de Internet el 8/3/98]
- "Los años de la difícil juventud" en *Cuadernos Hispanoamericanos* – Mayo de 1998 – N° 575, Madrid, págs. 53-59.
- "Las estatuas de sal" por Jorge Edwards en *Chile Vive*, Chile.
http://members.nbci.com/XMCM/chilevive/especial/pinochet/jedw_sal.htm.
 [Tomado el 28/07/01]. El artículo fue publicado por el diario *El país* en enero / febrero de 1999.
- "Otra etapa de la transición chilena" en *Diario Río Negro*, Gral. Roca (Río Negro), 29 de marzo de 1999, p. 11.

"Dos bandos, pero en minoría" en *Clarín*, Buenos Aires, 31 de marzo de 1999, p. 17.

"Razones chilenas", tomado de Internet el 14 de mayo de 1999.

[webhome.globaserve.net]

"El hombre que nos ayudó a salir del dogmatismo", tomado de Internet el 14 de mayo de 1999. [www.internet.com.mx/vuelta]

"El imposible Onetti" en *La Nación*, suplemento Cultura, Buenos Aires, 20 de junio de 1999, Sección 6, página 3.

"Cuba: cuarenta años después" en *Estudios Públicos*, 76 (Primavera 1999), Chile. [Tomado de Internet el 5 de octubre de 2001]

"Entierro en el campo" en *El País Digital*, Madrid, 18 de octubre de 2000.

"Peregrinaje legendario por el país de la imaginación. Chile: un retrato sentimental". [Tomado de Internet].

"La incontinencia literaria" en *El País*, Madrid, 4 de enero de 2001.

"Política indígena" en *El País*, Madrid, 23 de marzo de 2001. [Tomado de Internet el 22/10/01].

"Peligros de la memoria" en *Diario La Segunda*, Santiago de Chile, 18 de mayo de 2001, p. 9.

"Un hueco para Heberto Padilla", tomado de Internet el 5 de octubre de 2001. [http://www.letras.s5.com/artpadilla1.htm]

"Las bandejas del pasado" en *El País*, Madrid, 20 de febrero de 2001. [Tomado de Internet el 5 de octubre de 2001]

"El tiempo de las cartas" en *El Diario Vasco*, Sección Opinión, Edición Electrónica, 26 de agosto de 2001.
[Tomado de Internet el 12/10/01]

f) Traducciones de Jorge Edwards

"Unos brazos" de Joaquim María Machado de Assis en *Cuentos brasileños*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1994.

g) Prólogos

Prólogo de Giaconi, Claudio. *La difícil juventud*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, Biblioteca Claves de Chile, 1997.

Selección y prólogo en Neruda, Pablo. *Poemas de amor*. Buenos Aires: Planeta, 1997.

Prólogo de Hahn, Oscar. *Antología virtual*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Prólogo de Cortínez, Victoria. *Albricia: la novela chilena de fin de siglo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

2. Tesis y tesinas

Hormazabal Mendoza, Glenda (1977) *Los cuentos de Jorge Edwards: Tema y variaciones*. Tesina para optar al grado de Licenciado en Letras con Mención en Literatura Hispanoamericana. Universidad de Concepción, Instituto de Lenguas, Departamento de Español. Concepción, Chile. (mimeo) Director: Mauricio Ostria.

Woo, Suk Kyun *El conflicto entre la imaginación y la realidad en la narrativa de Jorge Edwards (la construcción y destrucción de la utopía)*. Tesis doctoral presentada al Departamento de Filología Española IV, Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1995. Directora: Almudena Mejías Alonso.

3. Sobre Jorge Edwards

Arias Argüelles-Meres, Luis, "Jorge Edwards, un hombre fascinado", en *Encuentros Hispanoamericanos II*.

Barnechea, Alfredo, *Peregrinos de la lengua*. Madrid: Alfaguara, 1998.

- Bianchi, Soledad, "Jorge Edwards: Los convidados de piedra" (res.) en *Literatura chilena, creación y crítica*, Vol. 5, N° 1, Año 5 N° 15, 1985, Ediciones de la Frontera, Los Ángeles, California.
- De la Parra, Marco Antonio. "Edwards, el anfitrión. Nota de lectura" en *Revista Iberoamericana*, Número especial dedicado a la literatura chilena del siglo XX. Núm. 168-169- julio-diciembre 1994, pp.
- Dorfman, Ariel. "¿Volar? Un estudio en la narrativa de Jorge Edwards y Antonio Skármeta", en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, N° 1 (Otoño 1970).
- Durán V. Fernando "El peso de la noche, por Jorge Edwards" (Res.) s/datos de lugar y fecha de publicación.
- Ferré, Rosario. "Comedia non grata de Jorge Edwards" en *Zona Carga y Descarga* 8 (1975) 28, Puerto Rico.
- Gliemmo, Graciela. "Por el sendero de la memoria" en *Las huellas de la memoria*, Buenos Aires: Beas Ediciones, 1995.
- Godoy Gallardo, Eduardo, *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*. Santiago de Chile. La Noria, 1992.
- Guerra – Cunningham, Lucía "La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 339, Madrid, pp. 409 – 428.
- Kociancich, Vlady. "Fantasmas de carne y hueso" (Reseña) en *Revista Iberoamericana. Número especial dedicado a la literatura chilena del siglo XX*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Vol. LX, julio - diciembre 1994, Núms. 168-169.
- König, Irmtrud. "Los convidados de piedra" (Reseña) en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima: Latinoamericana Editores, Año V, N° 9, 1er. Semestre de 1979, pp. 152 – 154.
- Lihn, Enrique, *El circo en llamas*. (Edición de Germán Marín), Santiago de Chile: LOM, Colección Texto sobre texto, 1997.
- Luchting, Wolfgang A. "¿Cómo arrepentirse? Radiografía de una novela" en *Nueva narrativa hispanoamericana* N° 2, Santiago de Chile, septiembre de 1973, pp. 191 – 210.

Mazzei, Leonardo "El peso de la noche" (Res.) en *Mapocho*, Tomo IV, N° 1, Vol. 10, octubre de 1965, pp. 193 – 194.

Masoliver Ródenas, Juan A. "La aventura faústica de Jorge Edwards" en *La Vanguardia Digital*, 1 de febrero de 2002.

Montes Brunet, Hugo. "Jorge Edwards, Adiós, poeta", (res.) en *Revista Chilena de Literatura* N° 37, abril de 1991, p. 163.

Nelting, David. "Jorge Edwards: *El origen del mundo* (1996) en Felten, Hans/Prill, Ulrich (ed.) *La dulce mentira de la ficción: ensayos sobre literatura española actual*, vol II/En colaboración con David Nelting, Bonn: Romanistischer Verl. Literaturangaben, 1998, pp.63-73.

Piña, Juan Andrés, "Jorge Edwards: Crónica novelesca y relato memorialista" en *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago de Chile: Editorial Los Andes, 1991, pp. 115 – 151.

Marras, Sergio. "Ilusión renacentista" en *América Latina. Marca Registrada*. Barcelona: Ediciones Grupo Zeta, Editorial Andrés Bello y Universidad de Guadalajara, 1992. p. 173-201.

Torres Fierro, Danubio "Jorge Edwards" en *Memoria Plural. Entrevistas a escritores latinoamericanos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986

Sánchez Latorre, Luis, *Memorabilia (Impresiones y recuerdos)*. Santiago de Chile: LOM, 2000.

Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1981.

Santander, Carlos, "El peso de la noche, de Jorge Edwards" en *Estudios Filológicos* N° 8 (1972), Valdivia, pp. 41 – 67.

Schopf, Federico "Literatura e historia en *El museo de Cera*" en *Literatura Chilena, creación y crítica*, vol. 7 N° 4, Año 7 N° 26, octubre – diciembre de 1983.

Schulz-Cruz, Bernard *Las inquisiciones de Jorge Edwards*. Madrid: Pliegos, 1994.

"Jorge Edwards: las novelas escritas bajo la dictadura" en *Actas Irving -92. Encuentros y desencuentros de culturas: siglos XIX y XX. IV Congreso Asociación Internacional de hispanistas*, s/fecha, pp. 243-250.

Serrano, Samuel, "El sueño de la historia, Jorge Edwards" (Res.) en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 603, septiembre 200, Madrid, pp. 148 -150.

Urbistondo, Vicente. "Los convidados de piedra, novela épico-burguesa y artefacto semiótico" en *Revista Chilena de Literatura*, N° 12 (oct. 1978), Santiago, pp. 105-124.

"Los convidados de piedra, una lectura ecléctica", *Hispamérica*, revista de literatura, VIII, 23 – 24, 1979.

Valcarcel, Eva, "Ficción impura e historia virtual. *Fantasmas de carne y hueso*, de Jorge Edwards", en *Signos*, N° 37, 1er. Semestre de 1995, Valparaíso.

Varanini, Francesco. "Un libro no grato. Jorge Edwards y la escritura involuntaria" en *Viaje literario por América Latina*. Barcelona: El acantilado, 2000, cap. VII, pp. 423 – 493.

Vargas Llosa, Mario, "Un francotirador tranquilo" en *Contra viento y marea*. Argentina: Sudamericana–Planeta, Biblioteca Seix Barral, 1984, 1era. edición, pp. 201 – 212.

Vila, María del Pilar, "El (des) orden de las familias en la narrativa de Jorge Edwards" en *Revista Kipus, Revista andina de letras*, N° 8, I Semestre, (1998), pp. 107 – 114.

"Jorge Edwards: tras las huellas de la verdad" en *Estudios Filológicos* 34 (1999), Valdivia, pp. 35 – 45.

"Entrevista a Jorge Edwards", en *Revista Pilquen* 3 (2000), Viedma: Universidad Nacional del Comahue, pp. 327 – 337.

"Ficciones autobiográficas. A propósito de *Adiós, poeta...* de Jorge Edwards" en *Taller de Letras* N° 29 (2001), Revista del Instituto de letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, pp. 157 – 162.

Zapata Gacitua, Juan, "Persona non grata de Jorge Edwards" (reseña) en *Atenea* N° 469, Santiago de Chile, 1er. Semestre de 1994.

"Entrevista a Jorge Edwards" en *Realidad y Ficción. Encuentros hispanoamericanos I y II* -1990-1991.

4. Artículos periodísticos referidos a la obra de Jorge Edwards

"Jorge Edwards, de París al peso de la noche" en *Plan*, Santiago N° 15 (07.1967), p. 2. [Tomado de Internet el 5 de octubre de 2001].

"Crónica Literaria" por Alone, en *El Mercurio*, 03/02/74

Edwards: 'Persona non grata'" por Ignacio Valente en *El Mercurio*, Santiago, 21/04/74, p.3

"El poder y los Escritores en Cuba" por Ignacio Valente en *El Mercurio*, Santiago, 28/04/74, p. 3.

"Persona Non Grata", Carta de Barcelona por Enrique Lafourcade en *Las últimas noticias*, Santiago, 13/11/74, p.5.

"Jorge Edwards en su voluntario exilio" por Diego Ibáñez Langlois en *Qué pasa*, Reportajes, 8 al 14 de junio de 1978, pp. 30 a 33.

"Jorge Edwards" por María Carolina Geel en *El Mercurio*, Santiago, 13/8/78, p. E. 3.

"Jorge Edwards: En busca del orden perdido, clave de un novelista" por Juan Andrés Piña en *Mensaje* N° 272, septiembre de 1978, Vol. XXVII.

"Persona non grata, de Jorge Edwards" por Mark Falcoff en *El Mercurio*, 17 de septiembre de 1978, P.E. 8.

"Entrevista con Jorge Edwards". Del cuaderno de conversación de Antonio Avaria, en *Árbol de Letras* N° 7 pp. 65 – 68.

"Exiliado en la isla" por Malú Sierra en *Hoy*, 14 al 20 de febrero de 1979.

"La bravata de Fidel que se volvió en su contra" en *Las últimas noticias*, Santiago, 10/04/80, p. 7.

"*El patio*, cuentos por Jorge Edwards" por Alone en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1 de junio de 1980.

"Jorge Edwards", entrevista de Gonzalo Orrego en *El Mercurio*, Valparaíso, 6/7/81, p.4.

"Museo de Cera". Comentario Literario de Fernando Durán V. en *El Mercurio*, Valparaíso, 6/7/81, p. 4.

Entrevista "Jorge Edwards" por Gonzalo Orrego, en *El Mercurio*, Valparaíso, 6, VIII, 1981.

- "El Museo de Cera" por Mario Vargas Llosa en *El Mercurio*, Santiago, 21/11/82.
- Durán V. Fernando. "Museo de cera" en *El Mercurio*, Valparaíso, 6, VIII, 1985, p. 4.
- "Jorge Edwards, Chile y *El Museo de Cera*" por Michael Moody en *Acta Literaria* N° 10-11, 1985-1986, Concepción, pp. 179 – 184.
- "El anfitrión de Jorge Edwards" (Res.) por Ignacio Valente en *Atenea* N° 457, Primer Semestre 1988, Concepción, pp. 225-227.
- "El poder, cosa del diablo. Entrevista con Jorge Edwards" por Joaquín Marco. En *Quimera* N° 72, 1987.
- "Heberto Padilla dentro del juego" entrevista con Nedda G. De Anhalt en *Vuelta* N° 155, octubre de 1989, pp. 54 – 58.
- "Neruda según Edwards" por Faride Zerán en *La Época*, Literatura/Libros, Santiago, 18/11/90.
- "Sí, soy un escritor comprometido" por Gonzalo Contreras en *Revista Reseña*, 3,7, 1990, pp. 11 – 15.
- "El Museo de Cera de Jorge Edwards" (Res.) por Roberto González en *Atenea* N° 465-466, 1992, pp. 377 – 379.
- "El mejor fantasma es el de carne y hueso" por Enrique Lafourcade en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 16 de enero de 1993, pp. 16 – 17.
- "Edwards en Moscú para hablar de Neruda" en *La Época*, Santiago, 9/9/94, p. 14.
- "Jorge Edwards, Premio Nacional de Literatura: "Los Escritores chilenos somos más que gatos" por María Elena Aguirre en *El Mercurio, Revista de Libros*, Santiago, 11/09/94.
- "Jorge Edwards. El origen de una novela" en *Clarín Cultura*, Diario *Clarín*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1996.
- "La suerte de Séneca" por Faride Zerán en *Ideas*, Santiago de Chile, 29 de diciembre de 1996. pp. 16 – 17.
- "Jorge Edwards. Persona Grata" en *La Voz del Interior*, Cultura. Entrevistas / Literatura Chilena, Córdoba, 16/01/97, p.9 por Leonardo Tarifeño.

"Jorge Edwards conduce su poética de la memoria por el camino de los celos" (Res.) Graciela Gliemmo en *Artes & Cultura*, suplemento Cultural de *El cronista*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1967.

"El fracaso, motor literario de nuestro tiempo: Edwards" por Patricia Velázquez Yebra en *El Universal*, México, 30 de mayo de 1997.

"Jorge Edwards y el equilibrio de la escritura. El Quijote, una tomadura de pelo continua" por Jorge Cisneros Morales, en *El Nacional*, Sección Cultura, México, 30 de mayo de 1997. <http://serpiente.dgsca.unam.mx> [Tomado el 12/10/01].

"Jorge Edwards: "Me latea el tema de Neruda" por Marcelo Soto en *Revista Qué pasa?*, Santiago, 19/07/97, pp. 74 – 76.

"El escritor: una voz marginal" de Armando Alanís, entrevista con Jorge Edwards en *La jornada semanal*, México, 6 de julio de 1997. [Tomado de Internet el 5/10/01]

"Jorge Edwards, la ficción de la memoria" por Carlos Alfieri en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 571, enero de 1998, pp. 122 – 138.

"Diálogo en Madrid" en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 572, febrero de 1998, Madrid, pp. 69 - 78

"Faust(in)o criollo" por José Promis en *Revista Hoy* N° 1074, 23 de febrero al 1 de marzo de 1998, p. 55.

"El penúltimo afrancesado" por Héctor Soto en *Capital* N° 21, marzo de 1998, pp. 34 – 39.

"Jorge Edwards. A magia da memória", entrevista de Luísa Mellid – Franco en *Expresso Cartaz* (Revista Virtual), Portugal, 25 de julio de 1998.

"O ciúme original" por Luísa Mellid – Franco en *Expresso Cartaz* (Revista Virtual), Portugal, 25 de julio de 1998.

"Violenta batalla literaria de Edwards y Lafourcade contra Sepúlveda" por Consuelo Hurtado y Pilar Saldaña. *La Tercera*, Chile, 25 de febrero de 1999.

"El origen del mundo de Jorge Edwards" por Adolfo Castañón. [Tomado de Internet el 9/5/99] www.internet.com.mx/vuelta.

"Jorge Edwards habla con Roberto Lemm" - *Amsterdam Sur*, 7/11/99

"Premio Cervantes 1999. Jorge Edwards" por Tulio H. Demichelli en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1999, Sección Cultura, pp. 1-2.

"Habana, lluvia y gargantillas oficiales" por J.J. Armas Marcelo, *ABC*, 12 de noviembre de 1999. [Tomado de Internet el 05/08/00]

"El Cervantes para un chileno" por Juan Carlos Algañaraz, *Diario Clarín*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1999.

"Jorge Edwards es el nuevo Premio Cervantes" en *Diario Río Negro*, Gral. Roca (R.N.), 15 de diciembre de 1999.

"Un embajador de las letras chilenas" por Claudio Zeiger en *Página 12*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1999, p. 31

"Jorge Edwards ganó el Premio Cervantes" en *La Tercera*, Suplemento Cultura, Santiago de Chile, 15 de diciembre de 1999.

"Premio Cervantes 1999. Jorge Edwards" por Tulio H. Demicheli, en *La Nación*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1999, sección Cultura, pp.1 y 2.

"Premio Cervantes" en *El Mercurio* – Editorial, Santiago de Chile, 19 de diciembre de 1999.

"Acerca del olvido, la desmemoria y las sinrazones de Jorge Edwards" por Ignacio Burgos, en *Punto Final*, Santiago, 28/12/99.

"Las amarras del tiempo" por Federico Schopf, en *El Mercurio*, Santiago, 29/12/99.

"Jorge Edwards, Premio Cervantes 1999" por Roberto Alifano en *Proa. En las letras y en las Artes*, enero/febrero 2000, pp. 15 – 20.

"La izquierda europea usa un doble rasero con Castro y Pinochet" por Joaquim Ibarz en *La Vanguardia Digital*, 3 de abril de 2000. [Tomado de Internet el 12/10/01]

"Jorge Edwards viaja al corazón de Cervantes" por Rosa Mora en *El País Digital*, Madrid, 25 de abril de 2000.

"Para algunos, soy un escritor de un solo libro" en www.terra.es. [Tomado de Internet el 05/05/00]

"Jorge Edwards Premio Cervantes" por José Zepeda. [Tomado de Internet el 20/05/00] www.rnw.nl

"El Chile de ayer y de hoy, según Edwards" por Juana Libedinsky en *La NaciónLine*, 31/05/00. [Tomado de www.lanacion.com.ar]

"No entiendo a la Argentina. Lo tiene todo, y siempre está en crisis" en *Gente*, Buenos Aires, 6 de junio de 2000, pp. 94 – 96.

"Con la vacilación y la paciencia de un triunfador" por Willy Haltenhoff, N., junio de 2000. Página del Gobierno de Chile, Ministerio de Educación.

<http://www.mineduc.cl/cultura/vistazos> [Tomado el 12/10/01]

"Jorge Edwards: 'Yo vivo censurado'" por Sanjuana Martínez en *Babab*, (Revista virtual) N° 3, julio 2000, S/n de páginas.

"Jorge Edwards. Los fantasmas escondidos en el ropero siempre vuelven" por Blanca Valadez en *Revista Digital* N° 4, México, D.F., 10 de septiembre de 2000. [Tomado de Internet el 12/10/01]

"La vida del embajador de las letras chilenas" en *La estrella/Efe*, Madrid. [Tomado de Internet el 25/11/00] www.estrelladigital.es

"El escritor chileno Jorge Edwards consigue el Premio Cervantes 1999" en *Idem. ant.*

"El verdadero nudo chileno" por Ignacio Burgos, 31 de agosto de 2000. [Tomado de Internet el 07/06/01] www.rebellion.org.

"Chile en su laberinto" por Miguel Dalmau en *queleer*, (Revista virtual), año 2000.

"Diálogos: Jorge Edwards prefiere París" por Sandra Guijarro Villela en *Tierramérica* (Revista Virtual), 29 de octubre de 2000.

"Umbral estaba 'picado' con Edwards" en *Diario Río Negro*, Gral. Roca, Argentina, 2 de enero de 2001, p. 44.

"El Chile de hoy no es un país de vencedores y vencidos" por Mabel Caballero, en *El Caribe*, República Dominicana, 13 de enero de 2001. [Tomado de Internet el 26 de noviembre de 2001].

"Edwards: una lengua ha de ser vehículo de libertad" en *La opinión*, Murcia, España, 22 de mayo de 2001, p.58.

"Jorge Edwards, la memoria rumiante" en *La verdad*, Murcia, España, 25 de mayo de 2001, Suplemento "Ababol", pp. 3 y 4.

"Edwards y las razones del premio Cervantes" en *Arco Iris Digital*, Boletín N° 4 enero/febrero de 2000.

http://www.algonet.se/~demos/boletin/bol_4/premio.htm. [Tomado el 28/07/01].

"Jorge Edwards: 'Un premio tiene su precio'" por Andrés Gómez en *La Tercera*, Chile, 13/05/00. www.tercera.cl/diario [Tomado el 07/06/01]

Jorge Edwards Valdés: "Los chilenos reflexionan poco" por Marcelo Sánchez R. en *El sur*, 24 de mayo de 2000. www.elsur.cl/archivo [Tomado el 12/10/01]

"Una evocación poco discreta" en Diario *La Capital*, Suplemento de Cultura, Rosario, 11 de junio de 2000.

"Los países deben lograr equilibrio. Entre memoria y olvido" en *Clarín Digital*, Buenos Aires, 11 de junio de 2000 por Oscar Raúl Cardoso. <http://usa.clarin.com//diario/2000> [Tomado el 28/07/01]

"No habría podido escribir la novela si no hubiese pasado por la dictadura" Entrevista a Jorge Edwards por Marcelo Soto en revista *Qué pasa*, Santiago, 2 de julio de 2000. <http://www.quepasa.cl/revista> [Tomado el 28/07/01]

"Premio Cervantes para un Quijote chileno" por Daniela Tarazona. [Tomado de Internet el 05/08/00] www.elfoco.com

"Jorge Edwards, persona muy Grata" por Oscar Muñoz. [Tomado de Internet el 05/08/00] www.elfoco.com

"El 'Dandy' por las nubes: Premio Cervantes para Edwards" por Joan M. Puig. [Tomado de Internet el 05/08/00] www.elfoco.com

"Los países deben lograr equilibrio entre memoria y olvido", entrevista de Oscar Raúl Cardozo en *Clarín*, Buenos Aires, 11 de junio de 2000, pp. 20-21.

Entrevistas - "Jorge Edwards" por Michael Moody, *Hispanamérica* N° 86, agosto 2000, pp. 71-81.

"Edwards frente a la historia de Chile" por Díaz de Varia Luz y Robert Saladrigas en *Chile hoy*. http://www.chile-hoy.d/artecultura/030500_edwards_novela.htm. [Tomado el 28/07/01].

"Jorge Edwards: Los europeos miran la literatura latinoamericana con simplismo" por Ana Anabitarte en *Babab* N° 9, julio 2001. http://www.babab.com/n°09/jorge_edwards.htm [Tomado el 05/10/01]

"Jorge Edwards: La mort élégante" por Antoine Tanguay en *Le magazine – Librairie Pantoute*. [Tomado de Internet el 08/05/02].

Fuentes secundarias

1. Contextos literarios, históricos, políticos y culturales de América del Sur en general y de Chile en particular

A.A.V.V. *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una reanonización*, Hernán Vidal, Minneapolis: Editor University of Minnesota, 1985.

A.A.V.V. *Discurso, género y poder. Discursos públicos: Chile 1978-1993*, Chile: LOM – ARCIS, 1997.

Allende, Salvador. *La Revolución Chilena*. Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

Arfuch, Leonor, "Arte, memoria y archivo" en *Punto de Vista*, Revista cultural, Año XXIII, N° 68, diciembre de 2000, pp. 34 – 37.

Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Becerra, Eduardo "Momento actual de la narrativa hispanoamericana: otras voces, otros ámbitos" en A.A.V.V. *Líneas aéreas*. Edición, selección y prólogo de Eduardo Becerra. Madrid: Ediciones Lengua de trapo, 1999

Bethell, Leslie (ed.). *Historia de América Latina*. Barcelona: Cambridge University Press Editorial Crítica, (traducción castellana para España y América), 10 tomos, 1991.

Beverly, John y Zimmerman, Mark *Testimonial narrative, en Literatura and politics in the Central American revolutions*. Austin: The University of Texas Press, 1990.

Brunner, José Joaquín. *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago de Chile: FLACSO, 1981.

Cavallo, Ascencio *La historia oculta de la transición. Chile 1990-1998*. Chile: Editorial Grijalbo, 1998.

Donoso, José, *Historia personal del "boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Galdames, Luis, *Historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 15a. edición actualizada por Francisco Galdames Ramírez y Osvaldo Silva Galdames, 1995.

- Garretón, Manuel Antonio, *Hacia una nueva era política. Estudios sobre las democratizaciones*, Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Gazmuri, Cristián, *El "48" chileno. Igualitarios, reformistas radicales, masones y bomberos*. Chile: Editorial Universitaria, 1999.
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza, 1988.
- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. *El peso de la noche. Nuestra frágil fortaleza histórica*. Argentina: Ariel, 1997.
- Maira, Luis. "Elementos de la crisis política chilena" en *Revista Araucaria*, N° 4, 1978, pp. 7 –32.
- Lastra, Pedro, *Leído y anotado. Letras chilenas e hispanoamericanas. Imágenes/encuentros*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- Lechner, Norbert, *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1986.
- Mieres, Fernando, *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*. Cap. 6. "Chile: la revolución que no fue", México: Siglo XXI, 1988. pp. 332 – 375.
- Monserat, Marcelo. *Usos de la memoria. Razón, ideología e imaginación históricas*. Bs.As.: Sudamericana, 1996.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago: LOM Ediciones – Universidad ARCIS, 1999.
- Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. Colección Estudios Culturales, 1997.
- Muñizana, Giselle. *El discurso público de Pinochet. Un análisis semiológico*. Bs.As.: CLACSO, 1983.
- Ortega, Julio. *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Bernal (Bs. As.): Universidad Nacional de Quilmes, 1996.
- Rama, Ángel (ed.). *Más allá del "boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poética de la crisis)*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición). Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Políticas y estéticas de la memoria. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago de Chile: LOM, 1999.

Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento. Santiago de Chile: LOM, 1999.

Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana. 1851-1978*. México: Universidad Autónoma de México, 1989.

Schmucler, Héctor, "Las exigencias de la memoria" en *Punto de Vista*. Revista de Cultura, Año XXIII, N° 68, Buenos Aires, diciembre de 2000, pp. 5-9.

Sosnowski, Saúl. "La 'nueva' novela hispanoamericana: ruptura y 'nueva' tradición", p. 395 - 412 en Pizarro, Ana (Coord.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo: Editora da Unicamp, T. 3, 1995.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago de Chile: CESOC- CENECA, 1991.

Historia del libro en Chile (Alma y cuerpo). Santiago de Chile: LOM, 2000, 2da. edición, corregida, aumentada y puesta al día.

Valdivieso, Jaime. *Señores y ovejas negras (Chile: un mito y su ruptura)*. Santiago de Chile: LOM, 2000.

Vicuña, Manuel. *La belle époque chilena*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 2001.

Vidal, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.

"La Declaración de principios de la Junta Militar Chilena como sistema literario: la lucha antifacista y el cuerpo humano" en *Revista Casa de las Américas* N° 119, marzo/abril de 19, Año XX, pp. 63 – 77, La Habana.

Villalobos, Sergio. *Origen y ascenso de la burguesía chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.

Villalobos R, Sergio y otros. *Historia de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria. Ts. 3 y 4, 1979.

2. La novela: aspectos teóricos

A.A.V.V. *Estética y marxismo*, (Comp.) Adolfo Sánchez Vázquez, México: Era, 1970.

A.A.V.V. *Polémica sobre el realismo* (Comp.) Ricardo Piglia. Bs.As.: Tiempo Contemporáneo, 1972.

A.A.V.V. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.

Adorno, Theodor W, *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

Altamirano, C. y Sarlo, B. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Angenot, Marc et al. *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI, 1993.

Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. (Sexta reimpresión)

Baah, Roberth, "Teoría de la extrapolación: la novela contemporánea y la reflexión teórica", en *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, N° 48, Santiago, abril 1996

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985.

Problemas de la poética de Dostoievski. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: F.C.E., 1975, 8va. ed.

Barei, Silvia. *Teoría de la crítica*. Córdoba: Alción Editora, 1998.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

S/Z. México: Siglo XXI, 1986.

El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1987.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997 (3era. Edición)

Bianchi, Soledad. *La memoria: modelos para armar*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Campo del poder y campo intelectual. Buenos Aires: Folios, 1973.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1973.

El canon occidental. Barcelona: Anagrama, 1995.

Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

Cornejo Polar, Antonio. "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis", en *Hispanérica* 66 (1993), p.3-15.

Curtius, Ernst Robert. *Ensayos Críticos*, Tomos I y II., Barcelona: Seix Barral, 1959.

Della Volpe, Galvano. *Crítica del gusto*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

Derrida, Jacques. *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Conferencia pronunciada en francés en la Universidad de Virginia en 1976. [Nietzsche Otobiographie oder Politik des Eigennames, Die Lehre Nietzsche].

Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978.

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" en *Conjetural* N° 4, 1984.

Gay, Peter. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. México: Fondo de Cultura Económica. 1992, 2 Tomos.

Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.

Genette, Gerard. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

Figures II. Paris: Du Seuil, 1969.

Figures III. Paris: Du Seuil, 1972.

- González, Alfonso. "Historia y novela", en *Siempre*, 18 de marzo de 1992: II-IV.
- Hamon, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.
- Jameson, Fredric. *The political unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981. (Traducción al español *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.)
- Jara, René. *Los límites de la representación*. Madrid: Fundación Instituto Shakespeare, 1985.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Kermode, Frank. *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. España: Gedisa Editorial, 2000.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Leenhardt, Jacques. *Lectura política de la novela*. México: Siglo XXI, 1975.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978.
- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1966.
- Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: Masperó, 1966. (Trad. Universidad Central de Venezuela, 1974).
- Martínez Bonatti, Carlos. *La ficción narrativa*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Masiello, Francine. *El arte de la transición*. Buenos Aires: Editorial Normal, Colección Vitral, 2001.
- Moraña, Mabel "Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana", en Pizarro, Ana (Coord.) *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo: Editora da Unicamp. T. 3, 1995, p.481 a 515.
- Paley Francescato, Marthe. "La novela de la dictadura: nuevas estructuras narrativas" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima: Latinoamericana Editores, Año V, N° 9, 1er. Semestre de 1979, pp. 99 – 104.
- Parret, Herman. *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*. Buenos Aires: Edicial, 1995.

Las pasiones. Un ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad. Buenos Aires: Edicial, 1995.

Pavel, Thomas G. *Mundos de ficción.* Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

Prada Oropeza, Renato, *Literatura y realidad.* México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana, Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Perus, Françoise (comp.). *Historia y literatura.* México: Antologías Universitarias, 1994.

Pons, María Cristina. *Memoria del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX.* México: Siglo XXI, 1996.

Rama, Ángel. *La riesgosa navegación del escritor exiliado.* Montevideo: Arca, 1995.

Reiz de Rivarola, Susana. *Teoría y análisis del texto literario.* Buenos Aires: Hachette, 1989.

Robert, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela.* Madrid: Taurus, 1973.

Rosa, Nicolás. *El arte del olvido.* Buenos Aires: Punto Sur, 1990.

Said, Edward W. *Representaciones del intelectual.* Barcelona: Paidós, 1996.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción.* Buenos Aires. Ariel, 1997.

La narración-objeto. Barcelona: Editorial Seix Barral, colección los tres mundos Ensayo, 1999.

Starobinsky, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparencia y el obstáculo.* Madrid: Taurus, 1983.

Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1994.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Barcelona: Gedisa, 1990.

Valdés, Adriana. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1996.

White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica.* Buenos Aires: Paidós, 1995.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Barcelona: Península, 1980.

The country and the city. New York: Oxford University Press, 1973. (Hay traducción al español: *El campo y la ciudad*, Argentina: Editorial Paidós, 2001. Prólogo de Beatriz Sarlo)

Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence. Madrid: Debates, 1997.

Zéraffa, Michel. *Novela y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

Zavaleta, Carlos E. "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio" en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 302, Madrid.

3. Sobre la literatura chilena

A.A.V.V. *Literatura Chilena*, Texto Crítico 22-23, Centro de Investigaciones Lingüístico – literaria. Veracruz: Universidad Veracruzana, 1981.

Alegría, Fernando. *Literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile: Zigzag, 1962.

Bianchi, Soledad, (Res.) "Valdés, Hernán: *A partir del fin*" en *Revista de Crítica literaria latinoamericana*, Año X, N° 19 Lima, Perú, 1er. Semestre 1984.

Brito, Eugenia. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1994.

Calderón, Alfonso. "Ese miedo que llaman orden" en *Hoy*, año II, N° 95, 21 al 27 de marzo de 1979, pp. 39 - 41.

Cánovas, Rodrigo. "Museo y logo: novela chilena y ciudad" en *Estudios de literatura chilena e hispanoamericana contemporánea*. Osorno: Editorial Universidad de Los Lagos, VIII Seminario Internacional de Estudios Literarios, 23 al 26 de noviembre de 1994. Edición de Eduardo Barraza, pp.115 – 142.

Concha, Jaime, "Testimonios de la lucha antifascista", en *Revista Araucaria de Chile*, N° 4 pp.127-147, 1978.

Cuadros, Ricardo "McOndo como síntoma de un estado de la cultura. (Narrativa chilena y mercado editorial)" [Tomado de Internet el 14/05/99]

"Crítica literaria y fin de siglo. La novela chilena de Rodrigo Cánovas". [Tomado de Internet el 16/09/00] www.mav.cl/critica.

"Ficción y referente histórico. (La narrativa de Hernán Valdés) [Tomado de Internet el 16/06/00] www.mav.cl/critica.

Dante, Waldemar "José Donoso: Tenemos que ser capaces" (Entrevista). [Tomado de Internet el 13/1/98]

Díaz Eterovic, Ramón "En los 60 años de Poli Délano: Maestro en el arte de compartir y narrar la vida" en *Literatura Chilena en Internet*. [Tomado el 13/1/98]

Dorfman, Ariel. "Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy", en Jara, René y Vidal, Hernán (ed.), 1986. *Testimonio y literatura*, Minneapolis: Institute for the study of ideologies and literature.

Droguett, Carlos, "Literatura del exilio" en *Texto crítico*, op. cit. pp.59-67.

Durán-Cerda, Julio. "Esquema de la evolución del cuento en Chile" en Pupo – Walker, Enrique (Ed.) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

Epple, Juan Armando, "Esa literatura que surge de un cerco de púas", en *Revista de Literatura Chilena en el Exilio*, N° 5, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1978, pp.7- 8.

"La narrativa chilena: historia y reformulación estética", I.E.L., N°17, 1983.

"La literatura chilena del exilio" en *Texto Crítico*. Revista del Centro de Investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, Año VII, N° 22/23 - julio-diciembre de 1981, pp. 209 – 237.

"El estado actual de los estudios literarios en Chile: acercamiento preliminar" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XVI, N° 31 – 32, 1990, pp. 119-137.

"El estado actual de los estudios literarios en Chile: acercamiento preliminar" en *Hispanamérica*, Año XIX, N° 56/57, 1990, pp. 31 – 45.

Gottlieb, Marlene, "Entrevista. Enrique Lihn" en *Hispanamérica*, Revista literaria, año XII, N° 36, 1983, pp. 35 – 44.

Grossman, Edith "El museo de cera by Jorge Edwards". Reader's Report, sin fecha. En Jorge Edwards' Papers. Princeton: Princeton University Libraries, Department of Rare Books and Special Collections.

Guerra–Cunningham, Lucía, "Entrevista. Poli Délano" en *Hispanamérica*, Revista literaria, año XIV, N° 41, 1985, pp. 29 – 42.

"La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950" en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 339, Madrid, junio de 1986, pp. 408 – 428.

Jerez, Fernando, "Generación del 60, tiempos difíciles" en *Literatura Chilena en Internet*. [Tomado el 13/1/98].

Jofré, Manuel Alcides, *La novela chilena: 1974-1984*. Santiago de Chile: CENACA, 1985.

Lafourcade, Enrique "Proceso a la literatura chilena" en *Cultura Universitaria*, Revista trimestral. Órgano de la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, pp. 122 – 126.

"La nueva literatura chilena" en *Cuadernos americanos*, año XXI, Vol. CXXII, N° 4, julio – agosto 1962, México.

Lastra, Pedro, "Concepto y función de la literatura en Chile: 1920 – 1970. (Notas para un diálogo)" en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año VIII, N° 16, 2do. semestre de 1982, pp. 117 – 127, Lima.

Lagos, Andrea. "El general y sus escritores" en *La Tercera* en Internet. [Tomado el 5/3/00] www.tercera.cl

Olea, Raquel "Las estrategias escriturales de Pedro Lemebel" [Tomado de Internet el 16/09/00] www.mav.cl/critica

Promis, José, "Balance de la novela en Chile: 1973 – 1990" en *Hispanamérica*, Año XIX, N° 55, 1990, pp. 15 – 26.

"Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LX, julio-diciembre, Números 168-169, 1994, pp. 925-933.

Santos, Susana, "La novela chilena después de Pinochet". Actas de las VIII Jornadas de Investigación, UBA, Fac. de Filosofía y Letras. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1993.

Silva Castro, Raúl, *Historia crítica de la novela chilena (1843-1956)*. Ediciones de Cultura Hispánica, 1960.

Skármeta, Antonio. "Narrativa chilena después del golpe" en *Revista Araucaria de Chile*, N° 4, 1978, pp. 149 – 167.

Soto, Héctor. "Arturo Fontaine. De ficciones y realidades". Tomado de Internet el 9/4/00. www.capital.cl

Subercaseaux, Bernardo. *El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo*. Madrid: Chile Vive, 1987.

"Nueva sensibilidad y horizonte "post" en Chile (Aproximaciones a un registro)", en *Nuevo Texto Crítico* Vol. III, N° 6, Segundo Semestre, 1990.

Valdés, Adriana, "Sobre Casa de Campo" en *Mensaje* N° 284, Santiago, noviembre de 1979, pp. 739 – 743.

Zamudio, José, *La novela histórica en Chile*. Santiago de Chile: Francisco Aguirre, 1973.

4. Revistas

SyC – N° 5, Buenos Aires, mayo de 1994.

Anthropos, huellas del conocimiento. N° 184/185, mayo-agosto 1999, Barcelona.

La bicicleta, revista cultural. Santiago de Chile, julio 1983; agosto 1983; septiembre 1983; abril 1984 y julio 1984.

helicóptero, s/fecha de edición, s/número, Eugene, Oregon, U.S.A. Número especial dedicado a Enrique Lihn.

Punto de Vista. Revista de cultura. Buenos Aires, N° 56, Año XIX, diciembre de 1996; N° 62, Año XXI, diciembre de 1998; N° 64, Año XXII, agosto de 1999 y N° 68, Año XXIII, diciembre de 2000.

Revista de crítica cultural, Santiago, N° 18, junio de 1999; N° 19, noviembre de 1999 y N° 20, junio 2000.

Rocinante. Chile, Año III, N° 22, agosto de 2000.

Espacios de crítica y producción. N° 26, octubre-noviembre 2000. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.

Ercilla, Santiago de Chile

Casa de las Américas, La Habana, Cuba.

Árbol de letras, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

5. Novelas y cuentos vinculados con la obra de Jorge Edwards

Barral, Carlos. *Penúltimos castigos*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Memorias. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

Blanco, Guillermo. *Dulces chilenos*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1993.

Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir (Antimemorias)*. Barcelona: Editorial Anagrama, Colección Compactos, 1999.

Délano, Poli. *En este lugar sagrado*. La Habana: Casa de las Américas, Colección La Honda, 1983.

Donoso, José. *La desesperanza*. Barcelona: Editorial Seix Barral, Colección Biblioteca Breve, 1986.

Coronación. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1986.

Conjeturas sobre la memoria de mi tribu. Santiago de Chile: Editorial Alfaguara, 1996.

Nueve novelas breves (1972 – 1989). Santiago de Chile: Editorial Alfaguara, 1996.

Jodorowsky, Alejandro, *Las ansias carnívoras de la nada*. Santiago de Chile: Editorial Hachette, Colección Arte y Literatura, 1991.

Marín, Germán. *El palacio de la risa*. Santiago de Chile: Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, 1995.

Conversación para solitarios. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999.

Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Córdoba: Alción Editora, 1998.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido. Memorias*. Argentina: Seix Barral, 1998.

Padilla, Heberto. *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, Colección Biografías y memorias, 1989.

Ribeyro, Julio Ramón. *Cuentos completos*. Madrid: Editorial Alfaguara, 1994

Skármeta, Antonio. *Soñé que la nieve ardía*. México: Textos de difusión cultural/ UNAM, 1996. Prólogo de Soledad Bianchi.

Teitelboim, Volodia. *Hijo del salitre*. Santiago de Chile: LOM, 1996. Presentación de L.M.A. Incluye el prólogo de Pablo Neruda a la segunda edición.

Valdés, Hernán. *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*. Chile: LOM – Ediciones CESOC, Colección Septiembre, 1996.

Wacquez, Mauricio. *Frente a un hombre armado*. España: Editorial Montesinos, 1985.

Epifanía de una sombra. Chile: Editorial Sudamericana, Colección Biblioteca Transversal, 2000, 1era. edición.

7. Diccionarios

Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina. Venezuela: Biblioteca Ayacucho – Monte Ávila Editores, 1995, 3 tomos.

Diccionario de la literatura latinoamericana. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1998, Edición a cargo de Susana Cella.

8. Corpus de cartas

Enviadas a Jorge Edwards

- De Editoriales, instituciones y críticos

Editorial Seix Barral, S.A.: 27 de febrero de 1965. (Nota múltiple firmada por Rosario Regás, secretaria de la editorial), 17 de abril de 1980 (Firmada por Pere Gimferrer).

Casa de las Américas: 18 de mayo de 1965 (firmada por Roberto Fernández Retamar), 2 de agosto de 1966 (firmada por Haydée Santamaría), 6 de diciembre de 1966 (Fernández Retamar), 19 de diciembre de 1966 (Haydée Santamaría), 9 de marzo de 1967 (firmada por el Sub director Manuel Galich), 5 de junio de 1967 (Haydée Santamaría), 31 de mayo de 1968 (firmado por Chiki) y un cable enviado por Galich en el que se solicita que ratifique la aceptación de miembro del jurado del Premio Casa de las Américas.

Emir Rodríguez Monegal: 12 de mayo de 1966, 14 de agosto de 1975, 27 de junio de 1978, 27 de enero de 1978, 23 de febrero de 1978.

- De escritores para Jorge Edwards

Pablo Neruda: 9 de agosto de 1962, 14 de junio de 1963, 23 de julio de 1963, , 25 de mayo de 1964, 25 de octubre de 1964 (2), 20 de julio de 1965, 20 de

agosto de 1965, 27 de julio de 1966, 3 de agosto de 1966, 8 de agosto de 1966, 9 de agosto de 1966, 11 de agosto de 1966, 21 de septiembre de 1966, 26 de junio de 1973, 14 de abril de 1973, 4 de agosto de 1970, 26 de noviembre de 1972, 28 de diciembre de 1972, 11 de febrero de 1973, 3 de abril de 1973, 6 de abril de 1973, 18 de febrero de 1973, 19 de enero de 1973.

Con datos incompletos (día, mes o año no mencionado): 12 de septiembre (sin indicar año), 19 de octubre (sin indicar año), 14 de enero de 1964, 1964 (sin indicar día ni año), 7 de agosto (sin indicar año) y dos cartas en las que no figuran ninguna fecha.

Jorge Sanhuesa: 13 de agosto de 1962, 13 de agosto de 1962, 10 de septiembre de 1962, 28 de septiembre de 1962, 31 de octubre de 1962, 16 de noviembre de 1962, 17 de diciembre de 1962, 14 de diciembre de 1962, 22 de enero de 1962, 14 de febrero de 1963, 6 de mayo de 1963, 17 de septiembre de 1963, 17 de diciembre de 1963, 7 de marzo de 1964, 25 de marzo de 1964, 23 de mayo de 1964, 22 de junio de 1964, 14 de julio de 1964, 22 de septiembre de 1964, 22 de octubre de 1954, 1 de marzo de 1965, 15 de noviembre de 1965, 26 de octubre de 1966.

Con datos incompletos: dos cartas sin fecha, otra que por el contenido fue enviada el 2 de noviembre pero que no menciona el año, carta titulada "El boletín de la nostalgia. N° único, marzo 1963"; una fechada en el mes de abril de 1963.

Nicanor Parra: 25 de noviembre de 1964.

Enrique Lihn: 14 de enero de 1965, 24 de mayo de 1965, 2 de agosto de 1965, 20 de marzo de 1966, 8 de abril de 1966, 25 de abril de 1966.

Con datos incompletos: dos sin mención de fecha ni lugar, una de 1966 y una del 7 de mayo y sin mención al año.

Ángel Rama: 18 de julio de 1965, 6 de marzo de 1968, 28 de mayo de 1974.

Mario Vargas Llosa: 20 de abril de 1966, 7 de julio de 1966, 5 de octubre de 1966, 18 de noviembre de 1966, 1 de diciembre de 1966, 10 de marzo de 1967, 5 de octubre de 1967, 6 de febrero de 1968, 9 de diciembre de 1976, 31 de mayo de 1976, 28 de mayo de 1972.

Julio Cortázar: 11 de junio de 1966, 2 de noviembre de 1967.

José Rodríguez Feo: 5 de abril de 1971, 15 de mayo de 1971, 6 de octubre de 1971.

Con datos incompletos: 16 de junio, mayo de 1972.

Mario Monteforte Toledo: 11 de julio de 1972.

Graham Greene: 25 de abril de 1973, 8 de abril de 1974, 9 de septiembre de 1974, 18 de octubre de 1976, 20 de enero de 1977, 9 de octubre de 1978, 6 de octubre de 1979.

Guillermo Cabrera Infante: 4 de febrero de 1974, 5 de mayo de 1975, 14 de febrero de 1976, 16 de julio de 1977 y 3 de junio de 1978.

Alfredo Bryce Echenique: 14 de junio de 1977.

José Donoso: 19 de julio de 1965, 10 de febrero de 1968, 21 de enero de 1972, 1 de marzo de 1972, 3 de mayo de 1972, 8 de mayo de 1979, 24 de enero de 1980, 29 de mayo de 1980.

Carlos Fuentes: 3 de agosto de 1969.

- Familiares

26 enviadas por Luis Pascal V., abogado de la flia. Algunas incluyen someros comentarios a la obra de Jorge Edwards.

39 de Sergio Edwards, su padre.

De Jorge Edwards a:

- Editoriales, instituciones y críticos

Emir Rodríguez Monegal: 9 de mayo de 1966, 13 de octubre de 1975, 22 de noviembre de 1977, 14 de septiembre de 1979, 27 de enero de 1982.

Casa de las Américas: 10 de enero de 1967 (dirigida a Fernández Retamar), 7 de enero de 1967 (dirigida a Haydée Santamaría), 12 de octubre de 1966 (a Santamaría).

Wolfgang Luchting: 3 de enero de 1969, 14 de febrero de 1969, 14 de marzo de 1969, 23 de octubre de 1969, 29 de noviembre de 1969, 2 de enero de 1970, 10 de abril de 1970, 25 de mayo de 1970, 22 de febrero de 1972, 10 de abril de 1972, 6 de septiembre de 1972, 16 de febrero de 1974, 26 de marzo de 1975, 4 de septiembre de 1975, 26 de noviembre de 1978, 1 de noviembre de 1978.

- Escritores

Carlos Fuentes: 7 de marzo de 1965, 3 de agosto de 1969, 20 de noviembre de 1973. Una sin fecha.

Mario Vargas Llosa: 15 de abril de 1966, 10 de mayo de 1966, 15 de junio de 1966, 4 de octubre de 1966, 29 de noviembre de 1966, 16 de noviembre de 1966, 7 de diciembre de 1966, 16 de marzo de 1967, 14 de agosto de 1967, 2 de noviembre de 1967, 16 de enero de 1968, 1 de marzo de 1968, 15 de mayo de 1968, 27 de noviembre de 1969, 10 de abril de 1972, 4 de marzo de 1973, 7 de noviembre de 1974, 21 de julio de 1974, 19 de febrero de 1975, 7 de agosto de 1975, 16 de septiembre de 1978, 8 de enero de 1979, 16 de febrero de 1979, 5 de abril de 1979, 31 de mayo de 1979, 12 de noviembre de 1979, 6 de enero de 1981, 11 de junio de 1981, 14 de agosto de 1981, 12 de noviembre de 1981, 8 de diciembre de 1982, 21 de diciembre de 1982, 21 de enero de 1983.

Pablo Neruda: 12 de febrero de 1973, 5 de septiembre de 1973.

Emir Rodríguez Monegal: 10 de febrero de 1978, 11 de enero de 1978, 9 de mayo de 1966,

José Donoso: 5 de junio de 1980

- Familiares

9 a Luis Pascual V. (abogado de la familia)

15 a Sergio Edwards, su padre.

Este material se encuentra disponible en Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Libraries, University of Princeton, New Jersey, U.S.A.

VII. AGRADECIMIENTOS

José Apablaza – Departamento de Referencias Críticas – Biblioteca Nacional de Chile – Santiago de Chile

Soledad Bianchi – Universidad de Chile

Patricio Lizama Amestica – Pontificia Universidad Católica de Chile

Anna Lee Pauls, Photoduplication Coordinator – Department of Rare Books and Special Collections. Princeton University Library, Princeton, New Jersey, Estados Unidos

Alison Fournier – Freshman de la Princeton University Library

Nelda Pilia, María Teresa Sánchez, Rodrigo Guzmán Conejeros María del Carmen Porto y Gretchen Arnstedt – Universidad Nacional del Comahue - Viedma.

Analia Abrameto – Biblioteca del Centro Regional Zona Atlántica de la Universidad Nacional del Comahue, Viedma.

Ada Iotti - Viedma

Claudia Gilman – Buenos Aires.

Ezequiel Vela (ZEK) – Buenos Aires.

Jordi Egea i Torrent – Argentona, Cataluña.

Pablo Tévez - Berlín, Alemania.