

JORGE EDWARDS: HACIA UNA PALABRA PLENA\*<sup>1</sup>

**Roberto Hozven**

Agradezco al CEP, en la persona de su director Sr. Arturo Fontaine Talavera, la oportunidad de estar aquí con ustedes celebrando los 81 años de vida, y 60 de productividad literaria ininterrumpida y galardonada, de nuestro amigo Jorge Edwards. Mucho le debemos al escritor de novelas, cuentos, ensayos y memorias que, además, semana a semana, nos acompaña con su columna cultural de *La Segunda* orientando la opinión pública chilena en la que todos estamos inmersos, sí o sí, aunque a menudo no sepamos cómo. Sus columnas de opinión nos dan las palabras y el orden mental que nos faltan para entender y nombrar las servidumbres (morales, sociales, políticas) que nos enmarañan maniatando nuestra libertad. Cuántas veces, leyéndolo, uno se descubre repitiendo en voz alta “eso es”, “exactamente lo que yo pensaba”. Qué bueno que alguien lo diga porque la verdad —observó Brecht—, para hacerse presente debe ser sabida, y sobre todo, dicha en voz alta para todos. La verdad debe ser nombrada, como coreamos en su oportunidad el dedo interpelante de Lagos o la intervención replicadora de Edwards, al alba misma de la última elección presidencial, contra los temores de ingobernabilidad, sedimentados en el subconsciente de todos, para bloquear la alternancia Sebastián Piñera. Su interpelación “¿Por qué no?”

---

ROBERTO HOZVEN. Profesor titular de literatura hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica de Chile y, entre 1989-1997, en la Universidad de California, Riverside, en EE.UU. Autor de *Escritura de alta tensión. Desafío de Luis Oyarzún* (Santiago: Catalonia, 2010), *Octavio Paz, viajero del presente* (México: Colegio Nacional, 1994), de ensayos, capítulos de libros y artículos críticos en revistas españolas, hispanoamericanas y norteamericanas.

\* Ponencia presentada el 15 de marzo de 2012 en el seminario “Jorge Edwards a los 80” efectuado en el Centro de Estudios Públicos, Santiago, Chile.

Véanse en esta misma edición las ponencias de Sonia Montecino, Nicolás Salerno y Bernardo Toro, y, en *Estudios Públicos* 125, las de Mario Vargas Llosa, Christopher Domínguez Michael, David Gallagher y Pedro Gandolfo.

<sup>1</sup> Estudio realizado dentro del marco Proyecto FONDECYT 1110403.

hizo posible, para algunos, un “Quizás” que sufragó, luego, su triunfo. Agradezco este enfrentamiento de los miedos, el que ayuda de a poco a perderle miedo al miedo. Le agradezco ser partero de una palabra plena: una palabra que descorre tinieblas ideológicas, nos confirma en lo que queremos aunque lo temamos y nos descubre la realidad de los Otros ayudándonos a comprometernos con ellos, en ella, en la realidad, en acciones que nos hagan libres.

Me conmueve, en la escritura de Edwards, su pasión crítica por lo Real, con mayúscula. Su pasión por identificar los clichés fascinantes y repugnantes, o repugnantemente fascinantes que pueblan, a pesar nuestro, los imaginarios indeseables que nos saturan. Imaginarios a los que tenemos acceso, en la vida diaria, solo a través de denegaciones: “uno que es decente”, aunque en su casa golpee a su señora; “uno que es multiculturalista”, aunque piense, muy para su coleteo, que los judíos son sospechosos; “uno que es bueno”, aunque (o porque precisamente) anda siempre pensando lo peor de todo el mundo. La escritura de Edwards, en todas sus formas, pone en escena la tramoya fantástica que sostiene estos pensamientos íntimos (política, social, moralmente incorrectos) que subyacen a nuestras prácticas y conforman creencias tácitas que solo se confiesan en la privacidad de la amistad; pero que determinan clandestinamente nuestras elecciones y conductas públicas. Base del doble estándar: decimos o hacemos en privado lo contrario de lo que declaramos en la testera, en el púlpito o en el aula —como escribía Martín Cerda, ensayista chileno de la generación de Jorge Edwards. La pasión por lo Real, en Edwards, entonces, es pasión lúdica por poner en escena las fantasías que soportan la realidad en que interactuamos todos los días. Pasión por lo Real es igual a situarse en el lugar real en que realmente estamos, incluida la imaginación por la que inventamos y hacemos ser esta realidad que creemos indivisa y unidimensional. Por el contrario —nos dice Edwards— la realidad de todos los días es multidimensional, legión fantástica de ángeles y demonios que murmuran en la oreja del yo único que cree ser el lector de sus narraciones, ensayos o columnas de opinión. Estos ángeles y demonios, más demonios a medias domesticados que ángeles únicamente perversos, no son menos reales que ustedes o mis alumnos. “Al que asome la cabeza, ¡duro con él!, cantaba Carlos Puebla en los primeros años de la revolución cubana. Y los intelectuales aplaudían, sin darse cuenta de que la cabeza de la canción era la de ellos” (*Montaigne*, p. 53).

Todos aplauden, incluidos los intelectuales, porque la fantasía es colectiva y el palo, como la muerte —creemos— caerá siempre sobre el otro. La fantasía, dentro de nuestro gregarismo, sostiene lo que inventamos fuera, aunque a menudo lo olvidemos. Como Kafka, con su larga lista de intolerables, Edwards nos despierta al encuentro de estos clichés colectivos que, en nuestra soledad o presunción, creemos propios. Este afán de expandir nuestra privacidad a la colectividad, vuelve en la escritura de Edwards. La fantasía con sus ilusiones y obscenidades, como la torre de Eiffel, es un dentro nutrido por todos los fueras que la airean. Hacerse comunista —escribe en *La casa de Dostoievsky* (p. 13)— fue un hecho generacional durante la guerra civil española. La fantasía es transferencial, se alimenta de la satisfacción o insatisfacción con que interpela al otro. Por eso el niño Edwards, en *El inútil de la familia*, ríe a mandíbula batiente después de la paliza con que es vejado por la pandilla liderada por la niña “cara de caballo”. El niño ríe con desenfado idiota, “como si fuera otro de quién se riera”, para agradar a quienes lo atormentan (p. 264). Identificándose con el deseo de sus verdugos, en su lucidez servil, el niño —y todos nosotros— estamos constantemente pagando estos peajes, no modernos, de sociabilidad e integración al grupo. Creo que toda la escritura de Edwards, en una de sus dimensiones, se escribe contra estas totemizaciones, contra estos imbunchamientos de que somos objeto y a los que hacemos objeto, en Chile, a quiénes son o no son como nosotros, todos los días. Por “imbunchamiento”, imbunche, me refiero a esa cohesión simbólica negativa que agrupa comunidades y que encarna en imaginarios identitarios *ad hoc*. Ahora bien ¿cómo entra en su escritura esta sociabilidad tan chilena de nuestros caracteres imbunchados? Y cuando ello ocurre, ¿cuál es su modalidad existencial y social?

Narrativamente entra “ampliando la memoria privada a la memoria colectiva e histórica, aunque conservando de todas formas la memoria privada en la historia paralela del narrador contemporáneo” —responde Edwards a Jaime Collyer en una entrevista. “Ampliar la memoria privada a la memoria colectiva” significa expandir una vida al ombligo de sus nudos familiares y sociales, tales como existen en el presente de sus instituciones y artefactos culturales. Significa examinar los intolerables, si no la tiranía de una cultura en el estilo indirecto libre, el flaubertiano: “ese idioma que habla, sin comprometerse ni absolverse del todo, la cháchara repugnante y fascinante que es el lenguaje del otro” (define

Genette, p. 229). Y esto nos lleva al cuándo ocurre. Invariablemente, los personajes imbunchados o “inútiles” de Edwards comienzan a liberarse, a decir “no más”, “basta ya”, cuando el sistema simbólico dentro del que viven los lleva a un punto de quiebre, de ahogo subjetivo por vergüenza, culpabilidad o absurdidad. Cuando ya no pueden más, cuando sus Almas Bellas (en cuanto jamás reconocen los resultados de sus acciones) comienzan, a su pesar, a no poder seguir siendo impunes.

Recuerdo dos situaciones narrativas significativas de esta toma de conciencia liberadora. Una de fuerte sabor autobiográfico, la otra femenina. En el relato “Cumpleaños feliz”, al celebrar en Madrid sus 60 años con la compra de un par de zapatos, el narrador recuerda su sanción ideológica de adolescente decretada en contra de su padre y, con él, del orden señorial chileno. Medio siglo después, comprando un par de zapatos idénticos a los que repudiara en su padre, el narrador escribe:

pensé en el tiempo, en las décadas que había necesitado para superar la aversión a esos zapatos, cuyo brillo de color burdeo oscuro, cuyos agujeros dispuestos en formas circulares, cuya punta gruesa y redondeada no me cansaba ahora de contemplar con deleite. Pensé en esa cantidad de tiempo con horror, puesto que el veto no sólo se había extendido a un estilo de calzado, sino que había abarcado, sin duda, toda una porción del universo [...] Me habían colocado frente a un gran espacio, un territorio variado y lleno de sorpresas, de promesas, de rincones delicados, y yo me había inventado unos límites, me había encerrado en una cárcel imaginaria. (Pp. 108-109)

Hay que negarse a heredar maniqueísmos ideológicos, sea por imitación solidaria o por reflejo inverso, como es el caso. Distorsionan las elecciones estéticas y vitales en que el azar nos puso. La divergencia política e ideológica, si es crítica y autocrítica, no implica el repudio emocional ciego, totalizador, que desdeña la diferencia en la persona del prójimo, miembro como nosotros de la comunidad humana pese a su fidelidad a otros ritos o clase. Ocurre con el repudio: quien diverge de nuestras fantasías se convierte en monstruo. El bestiario de Satán empieza en el lenguaje: serán los “momios”, los “rotos”, los “gusanos”, los “humanoides”, y así la comunidad se convierte en una sociedad de excluidos recíprocos. Bajo la rúbrica excluyente desaparece la humanidad del ser de quien difiere; la sociabilidad se convierte en una ensalada

rusa de exclusiones, enemistades y adversidades hacia quienes son, o no son, como nosotros.

En los relatos de Edwards, el lugar donde interiorizamos y nos graduamos en los miedos y prácticas del imbunche comienza en la familia. “El orden de las familias” —célebre cuento homónimo de Edwards de 1967— regula con severidad lo deseable e indeseable en función del ascenso social centrado en torno a un gris matrimonio de conveniencias. Y quien dirige el campo concentracionario es la madre. Estos imbunchamientos recurren desde sus primeros personajes, los cuentos de *El patio* (1952), hasta el protagonista de su penúltima novela, *La casa de Dostoievsky* (2008), ambientada en el bohemio Santiago de Chile, segunda mitad del siglo XX.

En una novela singular de 1985, *La mujer imaginaria*, Inés —la protagonista y el ser más dotado de la tribu— será convertida en monstruo bajo el peso de la noche del miedo, del ridículo, de lo grotesco o del morbo. Inés abandona su temprana vocación de pintora, para la cual estaba felizmente dotada, después de sorprender el torrente de risotadas y burlas estrepitosas con que su familia, reunida alrededor del habitual almuerzo dominguero, celebraba a mandíbula batiente los primorosos dibujos infantiles pintados por ella en su diario de vida, el cual circulaba con impunidad impúdica en la mesa familiar desnudándola de pudor y privacidad. Inés se trauma: repudia su precoz vocación y se transforma en misiá Inés: aplicada esposa, madre y abuela de familia, con exclusión de todo lo demás. Sin embargo, Edwards nos narra el desimbuchamiento de misiá Inés, el retorno a su frustrada vocación infantil para retomarla y desarrollarla cuando, al cumplir 60 años, se le evidencia un vacío pendiente en su vida, el vacío de algo que fue precozmente inhibido, renunciado, sacrificado en pos de su inserción familiar *comme il faut*.

Quienes cumplen 60 años despiertan a un anhelo de completud, de ponerse al día con la deuda pendiente de una vocación traicionada por falta de lenguaje, de libertad defensiva, y que pesa hondo por el abandono forzado en que algo muy querido de uno liquidó. En esta hora del arqueo de lo que ya no se es, bajo el deterioro corporal de los 60 años, el tiempo que queda es mínimo, ahora o nunca, para cumplir vocaciones profundas, socavadas, desilusionadas pero sin desesperanza.

Un valor reivindicado, reincidido, por estos “inútiles” y desimbunchados de Edwards es que se cuidan, en su desamparo, de no

hacerse cómplices en cualquier ocultamiento de la verdad en nombre de causas que pudieren considerarse justas. Los “inútiles” anteponen siempre su verdad quebrada a la justicia propositiva o vociferante con que nos apuran las exigencias utópicas de las Almas Bellas, cuyo lema es bombardear al sistema con demandas imposibles de satisfacerse, para así continuar disfrutando de sus privilegios, pero en paz con sus conciencias fosforescentes de acción revolucionaria. Contra esta fosforescencia fraudulenta actuaron críticamente en el siglo XX Víctor Serge y André Gide, en la Europa de entre guerras; Octavio Paz, entre nosotros, desde 1950 a su muerte y, hoy día, Mario Vargas Llosa y Jorge Edwards. La lección indirecta que me deja la escritura de Edwards es que la libertad comienza cuando enfrentamos los antagonismos reales que desgarran nuestra existencia personal y comunitaria: ¿coacción social o amor familiar (la madre impositiva de “El orden de las familias”)?, ¿repudio patológico o crítica ideológica (el adolescente en que envejeció el cumpleaños)? ¿Cómo criticar las ideologías patológicas de la familia sin instalar bombas en el living de su propia casa? ¿Utopía o verdad? ¿Libertad o justicia? ¿Reconciliación o memorial de agravios? Ambos términos implican opciones existenciales e históricas, cuya experiencia no se da de modo complementario sino antitético, y lo fundamental —entiendo en Edwards— es atravesarlas en sus contradicciones, es decir, cuidando de *no borrar las huellas traumáticas de sus orígenes*.

Para concluir, su palabra plena acuciada de compromiso ético cumple también con el precepto horaciano de aconsejar deleitándonos. Su compromiso con la verdad en sus orígenes traumáticos, y con la libertad en sus riesgos, rima con su *fraseo* humorístico, de comicidad irónica que también se burla de sí mismo, es decir, de las fantasías obsenas que a todos nos aúnan, sí o sí, y que singulariza su escritura entre los escritores chilenos. El fraseo es —sigo a Barthes— la huella, dentro de la frase, de lo vivido y experimentado fuera de la frase. Un ejemplo notable son dos versos del *Cántico espiritual*: “y déjame muriendo/ un no sé qué que quedan balbuciendo” —San Juan de la Cruz trastabilla verbalmente para expresar, con este tartamudeo en el verso, el trance místico inenarrable del alma en su comunión divina fuera del verso. El fraseo, entonces, expresa verbalmente un acuerdo, en el sentido musical, de la interioridad humana con la exterioridad que la sume. Es la “*Stimmung*” alemana (Heidegger § 29). Edwards se refiere también al fraseo como “preñez de las palabras”, “engrosamiento de la escritura”

(*Montaigne*, p. 36) o “historias de la historia” (p. 86); otros tantos testimonios de la larga y sinuosa correspondencia entre las cosas. Y bien, el fraseo, el acuerdo ético de la palabra plena de Edwards con su entorno, no pierde nunca de vista el “*mythos* estético-cómico”: los conflictos concluyen necesariamente en resoluciones escépticamente armoniosas de los hombres consigo mismos o con su sociedad dentro de las narraciones y ensayos de Edwards. La reconciliación humana, social y cósmica, aun irónica e incluso satírica, impera sobre la intransigencia del “*mythos* trágico”, el “que no acepta ninguna disparidad entre lo que se desea para sí mismo y lo que el sistema legal o moral dictamina, dada la apasionada creencia de la tragedia en la legitimidad de sus propios objetivos” (White, pp. 20-21). ¡Qué bien se presta la tragedia —en esta definición de White— para los entusiasmos sanguinarios de las utopías, ¿no?!

La comicidad reconciliadora irónica de Edwards, en cambio, hace que el narrador o sus personajes puedan saberse equivocados, pero nunca descorazonados; reconociendo los propios errores siguen animosamente adelante. Los anima la íntima convicción de que ocurra lo que ocurra siempre hay algo más, si no mejor, que pudiera estar ocurriendo en otra parte: trampolín hacia una vida más amplia, hacia un territorio de libertad (Sontag, pp. 110, 214). Esta convicción, respaldada por una reflexión que desentraña las complejidades de lo real, sacude y libera a sus personajes y narradores de cualquier pantano paralizador, sea psíquico o social.

En *La muerte de Montaigne*, después que el narrador confiesa que escribe por intuición y afecto, anticipando las críticas de que será objeto, escribe “Si cometo errores, pido disculpas de antemano. Ya conozco a algunas de las personas que detectarán errores en mi libro y se sobarán las manos de alegría. Contribuyo, por lo tanto, y sin el menor problema a su alegría.” (p. 286). La gracia del fraseo cómico está preñada de humor y contribuye, además, a que la narración resbale, se deslice entre los inevitables clichés de la sociabilidad sin pegotarse con ninguno. El fraseo de Edwards se salta la figura de la contención superyoica, del “paco”, del señorón interior que todos llevamos dentro, que nos vigila por sobre el hombro y que legitima o deslegitima castigando, bogues o no bogues, lo que hagamos o no hagamos.

La complejidad de la realidad, en sus últimas novelas, Edwards la expresa por medio de oraciones largas, continuas, que al decir yo hablan desde y sobre muchos otros aunque sin decir nosotros, ustedes

ni ellos. Y cuando escribe en tercera persona también está hablando de sí mismo, conciliando ficción con hechos, narración con biografía y crónica. Esta oración es como un friso, una pintura, donde sus sujetos narrativos más que solo hablar, en realidad, conversan con sus cuerpos, en un anhelo de totalidad que les sentimos fallido por el efecto *iceberg* logrado por su fraseo: darnos a entender mucho con poco. Cada sujeto, en el sentido sintáctico, es un hervidero de representaciones abortadas cuya figura no alcanza a cristalizar en un pasaporte único que lo identifique como un solo personaje dotado de conciencia unificada. Un caso ejemplar de esto es el Poeta, protagonista de *La casa de Dostoievsky*, sosias de Enrique Lihn. Estos sujetos de Edwards —parafraseando a Pirandello— están a la búsqueda de deseos y voluntades que descubren descentradas por su raigambre común con las fantasías del grupo. Cada uno es también otro y todos. Son herederos que abjuran de su heredad (como el cumpleaños), o que buscan otras herencias más profundas, anteriores (como misiá Inés), al negarse a tener que elegir entre las certidumbres de la historia o las ficciones de la narrativa. “El señor tomaba partido, pero no pensaba como hombre de partido” —comienza significativamente la primera oración de *La muerte de Montaigne*, la última novela de Edwards. Montaigne es un “exiliado interior” (p. 112); así como Edwards mismo, hacia el fin de la novela, se declara un “exiliado del Chile interior y exiliado del exilio” (p. 289). La fórmula “exiliado del exilio” abjura de los clichés que han marcado comúnmente al exilio: abandono del territorio conocido, dolor del desarraigo, angustia del transtierro. Edwards reencuentra aquí a Roberto Bolaño: “no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura” (p. 40). Ambos no creen en el exilio porque, para el escritor, el exilio forma parte de un desafío fundamental: el de sobrevivir a la violencia de verse desarraigado de su contexto original, “de ser arrojado a un paisaje extraño donde tiene que reinventarse a sí mismo” y, así, nacer a la experiencia de la universalidad (Žižek “Introducción”, p. 6). El exilio involucra la experiencia del extrañamiento: sacude la mirada de todos los días estimulando una reflexión inquiridora de complejidades. El exilio, así entendido, extiende nuestras simpatías, educa nuestro corazón, crea introspección y profundiza nuestra conciencia (Sontag). Los únicos que no medran en el exilio —agrega sardónicamente Bolaño (2005, pp. 40-46)— son los políticos; dejémosles a ellos los clichés del desespero. Sin embargo, en la escritura de Edwards, la fórmula admite todavía otra vuelta de tuerca. “Exiliado del exilio” da cuenta también de una bre-



cha interna en quien habla respecto de sí mismo. Quien habla imagina dentro de sí un interno desconocido para su propia conciencia, alguien de quien no tiene memoria, un extraño en medio de su intimidad, “un íntimo que a la vez es ajeno” —escribe Slavoj Žižek (*Títtere*, p. 165). Un extraño que pone en perspectiva cómica los imbunches que a todos nos hermanan al revertir escandalosamente, con humor y autoironía, las oposiciones subjetivo/objetivo o dentro/fuera en esta espléndida y sorprendente prosa de Edwards.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bolaño, Roberto. “Literatura y exilio”. *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Edición póstuma de Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- Edwards, Jorge. *El patio*. Santiago de Chile: Imprenta Soria, 1952.
- . “El orden de las familias”, 143-170. *Las máscaras*. Barcelona: Seix-Barral, 1967.
- . *Persona non grata*. Barcelona: Barral, 1973.
- . *La mujer imaginaria*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1985.
- . “Cumpleaños feliz”, 97-115. *Fantasma de carne y hueso*. Santiago de Chile: Sudamericana, 1992.
- . *El inútil de la familia*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2004.
- . *La casa de Dostoievsky*. Santiago de Chile: Planeta, 2008.
- . *La muerte de Montaigne*. Buenos Aires: Tusquets ediciones, 2011.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Heidegger, Martin. “§ 29 El Da-sein como disposición afectiva” [Stimmung], 153-159. *Ser y tiempo*. Traducción, prólogo y notas por Jorge Eduardo Rivera C. 2ª ed. [1927 1ª ed. en alemán] Madrid: Editorial Trotta, 2009.
- San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. [Http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/canticoe.htm](http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/canticoe.htm).
- Sontag, Susan. *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Traducción de Aurelio Major. Barcelona: Mondadori, 2007.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Traducción de Stella Mastrangelo. [1973 1ª ed. en inglés] México: F.C.E., 1998.
- Žižek, Slavoj. “Introducción. Mao Tse-Tung, el señor marxista del des-gobierno”. *Sobre la práctica y la contradicción*. [2007 1ª ed. en inglés]. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz y equipo editorial. Madrid: Ekal, 2010.
- . *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Traducción de Alcira Bixio [2003 1ª ed. en alemán] Buenos Aires *et alii*: Paidós, 2006.

ENSAYOS FAMILIARES:  
PRESENCIAS MASCULINAS Y AUSENCIAS FEMENINAS  
EN *LA OTRA CASA* DE JORGE EDWARDS\*

**Sonia Montecino**

Mimético al gesto “familiar” de los ensayos que comentaremos, e incluyendo la “referencia autobiográfica”<sup>1</sup> no puedo sino traer a escena el momento en que conocí personalmente al autor. Recién se asomaba la palabra democracia en Chile, cuando fuimos invitados un grupo de intelectuales, escritores y escritoras, a la Universidad de Maryland, por Saúl Sosnowski, a un coloquio sobre cultura, autoritarismo y democracia. El conjunto de hombres y mujeres que descendimos del avión en

---

SONIA MONTECINO. Doctora en Antropología, Universidad de Leiden (Holanda). Profesora Asociada del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, y titular de la cátedra Género de la Unesco, con sede en el Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Chile. Se ha dedicado al estudio de las identidades de género y étnicas, así como a las relaciones entre antropología y literatura. Ha publicado numerosos ensayos y obras de ficción, además de artículos especializados. Entre otros reconocimientos, su obra ha sido merecedora del premio de la Academia Chilena de la Lengua 1992, por su libro *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno* (Cuarto Propio-Cedem, 1991, reeditado por Sudamericana, ampliado y actualizado en su cuarta edición de Catalonia), y el premio Altazor de Ensayo 2005, por *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos* (Editorial Sudamericana 2003). Su libro más reciente es *Materia y memoria. Tesoros patrimoniales de la Universidad de Chile*, en coautoría con Alejandra Araya (Tinta Azul, Ediciones de la Universidad de Chile, 2011). Dirección electrónica: soniam@uchile.com.

\* Texto presentado en el seminario “Jorge Edwards a los 80” que se realizó en el Centro de Estudios Públicos, Santiago, Chile, el 16 de marzo de 2012. Véanse en esta misma edición las ponencias de Roberto Hozven, Nicolás Salerno y Bernardo Toro, y en *Estudios Públicos* 125, las de Mario Vargas Llosa, Christopher Domínguez Michael, David Gallagher y Pedro Gandolfo.

<sup>1</sup> Pilar Vila ha sostenido que una de las características de los ensayos de Edwards son esta incorporación de la autobiografía: “¿Cómo organiza el ensayista estos textos? ¿Qué estrategias discursivas emplea y hacia dónde direcciona su voz? En principio el rasgo más destacado es la inclusión de las referencias autobiográficas. El yo no está ausente y su diseminación toma distintos caminos [...]” (2008, p. 239).

Washington dibujaba el “arco iris” ya devenido de la Concertación, aun cuando ninguno y ninguna participaba, en esos momentos, en el oficialismo de manera formal. De quienes asistieron y no me olvido, a pesar de los más de veinte años transcurridos, es de Diamela Eltit, Adriana Valdés y Nelly Richard. Junto a nosotras Agustín Squella, Bernardo Subercaseaux, Eugenio Tironi, Manuel Antonio Garretón, Cristián Cox, Alfonso Calderón y el querido Mariano Aguirre. Era diciembre y nevaba en Washington. Arribamos a una residencia de la universidad, una suerte de monasterio, para nuestra costumbre de paisaje urbano pleno de bares y farmacias, pero sobre todo para nuestro deseo de superar toques de queda, represiones de cualquier índole después de haber ganado nuestro derecho a la libertad. Sin embargo, la residencia, de lo que más gozaba era de restricciones: de horarios, de llegadas y salidas, y sobre todo de bebidas. Sabemos que para la mayoría de chilenos y chilenas, la sed es una pulsión aprendida no sólo por la necesidad histórica de madre y pecho (los huachos que nos persiguen con sus inagotables ansias de succión), sino porque somos una cultura más oral que sádica —desde el punto de vista del psicoanálisis de la alimentación, preferimos gozar del mamar más que del trabajo de masticar—. Fieles a nuestra cultura, un grupo de invitados buscábamos ya la primera noche algo para beber, y en el deambular entre pasillos y máquinas que sólo devolvían envases de gaseosas, Mariano Aguirre trajo la buena noticia: Jorge Edwards ha llegado y puede conseguir whisky en la desolada y fría noche de la capital del imperio. Su nombre evocaba para mí el libro *Persona non grata*, la imagen de la llamada generación del 50 y del “pajerío”, chilenuismo que según Roman deriva de “pajaito”, “señorito” (Morales Pettorino, 2208). Luego de una “vaca” —que el diccionario ya citado define como: “acción y efecto de aportar dinero entre varios con algún propósito” (p. 3155)—, la “persona non grata” apareció con una enorme botella de whisky, una suerte de garrafa gigantesca, un fetiche casi monstruoso, del cual se convirtió en guardián, no celoso sino pródigo de los rituales nocturnos de esa chilenidad pensante y bebedora que se congregaba en su dormitorio, como entendemos nosotros esa habitación: metonimia de la casa que nunca queremos dejar, y por eso —mirado desde hoy día— no es extraño que no incursionáramos en la “noche de Washington”, y nos apretujáramos en el pequeño espacio que el “poncho” de Jorge Edwards extendía como un abrazo que todos agradecíamos (más tarde leí su artículo “El whisky de los poetas” y pude percibir que su conocimiento del bendito destilado era antiguo y salpicado de experiencias

literarias y que, en el *Sueño de la Historia*, como señala Santini [2006], el tópico de la bebida es más que una simple referencia).

Los “ensayos familiares”, que componen el libro que comentaré, contienen una serie de claves para comprender los pliegues y repliegues culturales nuestros. Como antropóloga me aproximo a *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos* como si se tratara de la lectura de un cuaderno de terreno que hace posible escudriñar nuestros imaginarios a través de una mirada singular que a su vez lee y relee a algunos escritores chilenos. La propia apuesta de Edwards, tributario de ese género de “ensayos familiares” que cultivaron, como sostiene, “los ingleses del siglo XIX”, entre los cuales está Stevenson, Wilde [...] “y por apropiación perfectamente debida, Jorge Luis Borges y algunos otros” (p. 11), permite esta aproximación, toda vez que en su libro —su cuaderno— hay un cruce permanente entre testigo, obras y autores. De ese modo, Edwards se configura en tanto “informante clave”, pero también como sujeto legitimado para aquello que Geertz (1988) ha denominado “interpretar la cultura” —es decir entenderla como una trama de significaciones que el etnógrafo descubre y analiza, a partir de un juego en el cual las subjetividades propias y las ajenas se unen a prácticas y discursos verificables—. A nadie pasa desapercibido que en muchos de sus “ensayos”, la voz de Edwards emerge como memoria, testimonio de un “nosotros” (los escritores) y como develamiento y reflexión literaria, pero también puede ser escuchada como “indicio” en el sentido de Ginzburg (1994), es decir en tanto huella, rastro o síntoma. Es en esta última vertiente en la que el “testigo” Edwards abre para mí su polifonía: podemos acercarnos a su escritura ensayística como narración que muestra ciertos ecos de la interpretación del mundo, pero al mismo tiempo como marca de un discurso en el que se asoma lo colectivo, lo situado, los prejuicios, los silencios, las clausuras, las manías y alucinaciones de un sujeto, de una sociedad y de una época. Concebida desde el paradigma indicial, desde la comprensión de Geertz y desde las teorías de género descubro esta obra de Jorge Edwards en toda su riqueza antropológica, literaria y política.

El primer indicio que nos interesa resaltar es aquel que reverbera en el título del libro: *La otra casa*, que ha sido escogido del notable artículo sobre la novela de José Donoso, *Casa de campo*, la cual es definida como “fantasía pura”, “poética”, comparándola incluso con la atmósfera de *Alicia en el País de las Maravillas*, en la cual la “ficción

se impone a todo”. “Pero es aquí, justamente, donde opera la paradoja principal de *Casa de campo*. Porque todo es desorbitado, extremada ficción, pero todo alude a la realidad histórica. La casa, en buenas cuentas y como ya lo insinué antes, es Chile” (p. 136). Por ello elegir “la otra casa” como título, no sólo se puede entender como un homenaje al genio de José Donoso, sino también a la actualización de una imagen —la casa— que aparece cargada de densidad histórica y simbólica. La casa y no el poblado es lo que se erige como paisaje de la sociabilidad chilena. El jesuita Alonso de Ovalle, al que podemos considerar como el primer escritor que narra el país desde el extranjero, enfatiza, ya en el siglo XVII, este tópico y su relevancia. Por otro lado, y haciendo una digresión, el gesto narrativo del jesuita chileno se asienta en un problema que el propio Edwards aborda: “Hay escritores que no pueden ni saben vivir fuera de su provincia y otros que desde la distancia, alejados en la geografía y en el tiempo, consiguen transformar la región provinciana, donde a menudo los árboles no permiten ver el bosque, en un verdadero espacio novelesco” (p. 13). Si bien nuestro historiador no convirtió en espacio novelesco la historia colonial chilena, sí trazó desde la distancia una silueta y una representación que toca ciertos nudos intemporales, o de larga duración. Ovalle es el primero que llama la atención sobre la costumbre de nuestros antepasados mapuches —también de los más viejos, los “Aconcagua” de la zona central— de no vivir en ciudades ni pueblos, contrastándola con la liminaridad material (calles, contornos urbanos, planos y mapas) y lingüística (la imposición del idioma) de los españoles. Nada parecido a las prácticas europeas había en nuestros parientes originarios, pues de acuerdo al jesuita, la “apretura” no les agradaba, sino el “desahogo”, por ello vivían repartidos en los campos, en las faldas de los valles, en las cercanías de los ríos, en la ribera del mar, sólo respondiendo a su cacique. Por ello, la ruka, la casa, fue la única noción de “interior”, protección y límite, aunque singularmente concebida:

“Sus casas son de ordinario pajizas, y así, sin altos ni entre-suelos ni ventanajes, y no son demasiado grandes, ni están unidas ni continuadas unas piezas con otras, sino cada una de por sí, de manera que cuando se les antoja mudar de sitio, arrancan la casa y cargan con ella, llevando cada cámara y aposento de por sí, la cual cargan diez o veinte hombres, más o menos conforme es su grandeza, y no tiene esto más que descarnar de la tierra las principales varas y palos en que está

fundada [...] y luego con grande algazara, echando mano cada cual de aquellos como pilares en que se forman los arcos, comienzan a caminar hasta el lugar reputado [...] ni dentro de ellas tienen cajas ni escritorios ni otra cosa cerrada con llave, porque lo que asegura lo que cada uno tiene, no es otra que la fidelidad que, como cosa sagrada, guardan unos con otros” (Ovalle [1646], 1969, p. 111).

Esta imagen del traslado de la frágil “cobertura” doméstica, este cargar con la casa, instala un profundo sentido psíquico y social en la medida en que lo que se muda es un cierto concepto de “interior”, la “esfera” (al modo de Sloterdijk, 2003) que constituye al ser más de dos, y la “fidelidad” como argumento de la pertenencia (la parentalidad) y no de la propiedad de las cosas.

No es banal entonces la elección de este título para el libro, en la medida en que se desprende de muchos de sus ensayos este ir con la “casa a cuestras”, en clave del propio autor ir con Chile a cuestras. La escritura concebida como “ensayos familiares”, la alegoría de la casa: el país, los parientes, los hermanos, los amigos, los sirvientes, nos re-envían a una concepción muy arraigada en el orden cultural chileno que todo lo “familiariza” —sabemos que es común la narrativa que relaciona nación y familia—, pero en nuestro caso tal vez opere como modo perverso de exorcizar la precariedad y el amor-odio, los *double bind* que produce nuestra estructura social plagada de desigualdades. Donoso ha sido maestro en dar cuenta de las sinuosidades de las relaciones entre lo dominante y lo subalterno, las identidades en perpetuo devenir y Edwards lo parafrasea, dándole un nuevo sentido: estamos no sólo frente a la casa —la casa de campo— sino de la “otra casa”, la “otra” que produce un desplazamiento hacia pliegues que el inconsciente femenino chileno —y por cierto de otros sitios— asocia a la “segunda casa”, a esa que los hombres tenían —¿tienen?— como barraganía, tradición polígama o vanidad patriarcal (más adelante ahondaremos en esto).

Otro indicio es el vinculado a la escritura ahora entendida como la “otra casa”. En la experiencia del autor el oficio era concebido por su padre como “una forma particularmente malsana, retorcida, de malgastar las energías, de pérdida de tiempo, de no cumplimiento de los deberes hereditarios” (p. 46) y agrega: “y me empecé a convertir pronto en un niño sospechoso, peligroso. Lo supe por instinto y ahora me parece que opté prudentemente por pasar a la clandestinidad. En

otras palabras, fui lector y escritor clandestino desde mi primera adolescencia”. Pero no sólo en la infancia sino en la juventud la escritura se vive como algo fuera del orden tradicional, un sitio “otro”. En “El improvisador discordante” leemos: “Yo era un alumno más bien ausente de los ramos normales, conquistado ya por los morbos conjugados de la lectura y la escritura [...]” (p. 118). Espacio secreto, oculto, prohibido e improductivo —por ello malsano— en la concepción familiar y de clase. En “Juan Emar: números, cábalas, círculos”, la figura del progenitor de Emar es semejante al suyo: “En su calidad de tío, y de hombre de buen consejo, pertenece al mundo del padre, y por lo tanto, al de los enemigos de la vocación artística o literaria. Me pregunto si destrozarlo, destruirle el cráneo a furibundos picotazos, como sucede en el *Pájaro verde*, no representa la posibilidad de salir, de emprender el vuelo, de pasar el umbral” (p. 64). Ese “pasar el umbral” puede comprenderse como la huida del espacio parental para trasladarse, tal vez, a la “otra casa”, la de la literatura, de la escritura, significadas como tropos femeninos, y quizás por ello pronunciadas y practicadas en la clandestinidad. Esa maniobra traslaticia bien puede ser el gesto indicial de un sistema de representaciones, de una cierta economía simbólica desde la cual se negocia la masculinidad del escritor y su oficio en el contexto epocal de la cultura burguesa androcéntrica del Chile del siglo pasado.

En sus ensayos, por otro lado, emerge la noción de que el espesor cultural de la sociedad chilena proviene de la literatura. Esta tesis, que también ha sido planteada por Bernardo Subercaseaux y otros autores, tiene como supuesto el que la vertiente “ilustrada” constituye el “monumento”, la “ciudadela”, la “pirámide” que nuestros parientes mapuches jamás construyeron —recordemos la cita de Ovalle de la ruka—. A falta de inscripción material de la memoria, los chilenos tendríamos a la literatura como trama de significaciones (una tesis por cierto discutible a la luz del otro monumento que heredamos desde tiempos precoloniales: la tradición oral, la oralitura en palabras del poeta mapuche Elicura Chihuailaf). A propósito del Premio Cervantes a Gonzalo Rojas, Edwards comenta: “Este es un gran Premio Cervantes, pero sirve, a la vez, para recordar que la provincia chilena de la poesía, provincia sin duda fértil y señalada, existió desde mucho antes que Pablo Neruda y Gabriela Mistral, desde los años de Alonso de Ercilla y Pedro de Oña, y sigue existiendo después de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, con Jorge Teillier, con Enrique Lihn y tantos otros” (p. 110).

Así el lugar común de “Chile país de poetas” se convierte en algo más que un slogan identitario: la fundación colonial —letrada— es la ruta “señalada” que definió a la “provincia”. No deja de ser interesante notar que *La Araucana* (Ercilla) y el *Arauco Domado* (Oña) ponen en escena las contradicciones que nos han perseguido (entre la idea de los mapuches como guerreros indómitos y la noción del indígena sometido (extinguido), en paralelo mitológico, la alternativa del Sueño del Pongo o el Imbunche). Edwards desplegará todas sus experiencias personales y sus saberes de lector comprometido para mostrar en cada uno de sus textos cómo los escritores, su vida y sus obras han construido la cultura chilena. Más aún el propio Edwards, en su ejercicio de lector impenitente, está inmerso de tal modo en esa trama que “De repente no sé si leí todos esos cuentos —como señala en los Témpanos de Coloane— o si los soñé. Hice la lectura en mis intervalos, en mis insomnios, en días de lluvia torrencial, con ruido de olas de fondo de mi casa de la costa o de pesados vehículos que corrían por pavimentos mojados. Cosas, me digo de la lectura y de la literatura” (p. 115).

En ese sendero de la literatura como expresión de la cultura chilena, los símbolos de Pablo Neruda y Gabriela Mistral, y otros nombres canónicos, sus imaginarios poéticos, pero también sus vidas, componen escenas que el testigo-Edwards complementa con sus saberes literarios y vivenciales. Deambulamos en *La otra casa* por muchos de los recovecos, costumbres, tics, rarezas, malditismos, estereotipos, de nuestra sociedad y también escuchamos las quejas clásicas que nos acometen cada cierto tiempo (somos “feos” como diría el “inútil” pariente de Edwards, “provincianos”, ignorantes). Estas observaciones etnográficas —es decir la escritura que entrevera biografía y análisis— son abordadas con ironía (por ejemplo esa imagen de “lista de espera” en que los artistas aguardan ser premiados en Chile), y distancia, posiblemente las buenas distancias que permiten soportar el horror que produce el espejo de nosotros mismos. Autores y obras son dispositivos para decir, criticar, describir un mundo, un tiempo y crear así un *locus chilensis* textual, pero también un documento de época. Ironía y parodia son rasgos que, el ya citado Santini, descubre en las novelas de Edwards.

Un visaje relevante de los ensayos de nuestro testigo, es el político, que en su amplia connotación de doctrina, acción, cortesía, gobierno y negociación de sentidos abarca las esferas macro y micro políticas. Resalta su interpretación de *Casa de campo* como una alegoría del país



en el momento de la dictadura: “Hay un médico, Adriano Gomara [...] que habla en voz alta desde una torre, que nos hace pensar en Salvador Allende. ¿Y quiénes son, por último, esos antropófagos que parecen existir en un plano más alejado y cuya existencia no está completamente comprobada? En algún momento, se tiene la vaga impresión de que los antropófagos podrían comerse a los niños bonitos, sonrosados, bien nutridos de la gran casa. ¿Serán los comunistas de la imaginaria de ultraderecha, que mandan los niños a Moscú o que simplemente se los comen?” (p. 137). Ecos de un pasado no tan lejano en el que Chile vivía inmerso en fantasmas y en metáforas espeluznantes que nos devolvían permanentemente a los núcleos antiguos y perturbadores de la memoria: el canibalismo como expresión del lugar en el que se pierde lo “humano” o la transgresión a la norma cuando nos concebimos como “buenos para comer” —en las palabras de Marvin Harris (1990)— (*Cronos, la Caperucita Roja, Hanzel y Gretel* entre otros relatos nos advierten de esa posibilidad). Más allá o más acá de la fascinante figura de la antropofagia, la pregunta que coloca Edwards frente a esa definición de los marginales en *La casa de campo* —factible de extender a los pobres, los “subversivos”, los delincuentes, los “otros” y “otras”, los que no tienen nombre (los huachos)—, restituye el corazón de la *imago mundi* del poder, replicada, como sabemos, por cada uno de nosotros al pensar las fronteras de las identidades desde el código hacendal —del perverso trascendental como dice Morandé (1984)—, cuya operación metonímica de la familia sirve para “ordenar” las cosas, los sujetos y el mundo. En los ensayos de *La otra casa* abundan los “descarriados”, las “ovejas negras” de las familias de las élites que debían ocultarse a la vista pública, negados, pero en algún lugar amados.

En la relectura que en 1977 hace Edwards al *Loco Estero* de Alberto Blest Gana, “una novela completamente política y actual, que permite comprender mucho de lo que ocurre en el Chile de ahora y, que a la vez lo anuncia” (p. 15), se aprecia ese “descarriamiento” que se entronca con el poder. El autor analiza los personajes y la urdimbre familiar y política: un oficial liberal, Estero, derrotado y arrojado por la codicia de su hermana doña Manuela que lo declara loco para apoderarse de sus riquezas —más adelante comentaré esta figura femenina— y el Ñato Díaz, el polo popular, el de los antropófagos subalternos que no comulgan (como los inquilinos con su patrón) con las “doctrinas” de sus “superiores”: “el revolucionario de raíz popular, que no sigue al pie

de la letra los esquemas teóricos y que utiliza como armas de lucha su ingenio criollo y su integración completa en el medio [...]. El desenlace de la novela es desconcertante, como si Blest Gana quisiera indicarnos que los Ñatos Díaz y los Manueles Rodríguez siempre quedan desplazados, al final, por las fuerzas del orden, por aquello que Portales, precisamente, llamaba ‘el peso de la noche’” (pp. 16-17).

Retomando esa última frase, Edwards trae a su reflexión a esta figura emblemática, y de manera directa a la dictadura y a Pinochet que se han valido de ella para producir un relato de legitimidad política: “Lo sorprendente es que la Junta Militar invoca el ejemplo de Portales a cada momento y ha bautizado con su nombre el nuevo palacio de gobierno, después del incendio de La Moneda, suprimiendo de paso, detalle significativo, el nombre de la gran poeta Gabriela Mistral” (p. 18).

Edwards saca a luz cómo el gobierno militar ignoró la clave de la doctrina portaliana, que descansa, según él, en su postura sobre el imperialismo, citando una carta donde Portales se opone a la doctrina Monroe, advirtiendo que existe la posibilidad de salir de una dominación (la española) para caer en otra (la norteamericana) y denuncia la estrategia de una conquista no por las armas “sino por la influencia en toda esfera. Esto sucederá tal vez hoy no, pero mañana sí. No conviene dejarse halagar por esos dulces que los niños suelen comer con gusto, sin cuidarse de un envenenamiento”. “Los niños que han comido la golosina envenenada probablemente sufrirían indigestión si conocieran esta carta” (p. 19) —comenta Edwards—. Leído desde el siglo XXI, no hubo indigestión, el veneno se ha globalizado y los niños de antaño están felices de haber municipalizado la cultura, “molizado” las plazas y parques públicos y jamás se han interrogado por las consecuencias de la “dominación” y el imperialismo. Lejos también están los Ñatos Díaz y los oficiales Esteros de emprender alguna “locura”; endeudados y globalizados quizás sólo dejen espacio a los “antropófagos cuya existencia no está completamente comprobada”.

Fuera de estas figuras del Chile textual y social que el testigo hace comparecer (la canibal, la del envenenamiento portaliano, la familiar) hay una que sin duda, heroica y resistente, vale la pena mencionar. Se trata de Jorge Millas y de su lucidez coherente y trágica que se debate en la sociabilidad nacional de las décadas del 60 al 80. En el ya citado “El improvisador discordante”, Edwards despliega y sintetiza desde giros biográficos un testimonio de la atmósfera político-cultural de

mediados del siglo XX: narra a su generación, a sus compañeros de universidad, a su comunidad literaria, a los escritores con los cuales se fue formando en la conversación, la polémica, la confrontación literaria e ideológica; pero también da cuenta de otra generación, la de algunos de sus profesores de la Escuela de Derecho, deteniéndose en Millas, quien “hacía una invitación permanente a reflexionar con independencia, con auténtica libertad, sin dejarse llevar por las corrientes en boga” (p. 118). Aun cuando el autor no pudo asistir al mítico Congreso de Literatura organizado por Gonzalo Rojas en la Universidad de Concepción en el año 1962, sí se enteró de los debates y de las posiciones anti-imperialistas y a favor de la revolución cubana de la mayoría de los escritores “ídolos”, entre los cuales se encontraban Carpentier, Fuentes, y por cierto el gran ícono Neruda. Justamente, será a ellos a quien el filósofo ponga en interdicción: “‘Vamos libertándonos de una forma de esclavitud, de una forma de sujeción y de una forma de envilecimiento, para entregarnos a ciegas a otra forma de esclavitud y a otra forma de envilecimiento’. No era poco decir todo esto desde una minoría casi solitaria, y decirlo por añadidura, frente a las barbas del maestro legendario y la estrella mexicana en ascenso [...]. Millas increpó luego a Neruda: ‘[...] me rebelo decididamente contra el empeño en identificar una solución posible con *la* solución única, y contra el intento [...] de considerar enemigos de la humanidad y del progreso [...] a todos los que ven el peligro de alcanzar la libertad material al costo de la servidumbre espiritual’” (p. 121).

Una década más tarde, Millas, profesor de la Universidad de Chile, no quedó impávido ante los violentos sucesos del 11 de septiembre, y en 1975 “apareció en El Mercurio un artículo suyo cuya publicación parecía consecuencia de una distracción de la censura: ‘La universidad vigilada’. Era una crítica de fondo, escrita sin la menor ambigüedad, contra el sistema de universidad controlada, sin la menor libertad de cátedra, con agentes de la policía secreta instalados en cada curso y con rectores militares delegados [...]. Un rector de la universidad, perteneciente a la rama de Aviación de las fuerzas armadas, hacía demostraciones de paracaidismo en un campus universitario. Era la entrada del rey Ubú a nuestras academias” (p. 123). Como es de imaginar Jorge Millas no pudo permanecer más tiempo en ella y fue exonerado y relegado a “instituciones de las catacumbas de la oposición” (p. 124). El testigo Edwards relata con emoción un discurso del filósofo en plena dictadura, en el Teatro Caupolicán, y piensa en cómo en los 60 había sido repudia-

do por la izquierda y en los 80 ésta lo escuchaba y respetaba. No era, claro, la misma izquierda. La figura de Jorge Millas, su personaje, el que Edwards dibuja, es uno en vías de extinción, pero que recuperado por él permanece: se trata del intelectual independiente, cuya ética lo lleva a desafiar todo orden que aniquile al sujeto y que amenace su oficio pensante como única y valiosa pertenencia.

Así el autor de *La otra casa* va construyendo los contornos de su propia mirada política, solidaria con la idea de democracia sin apellidos. Pero del mismo modo, nuestro testigo documenta y denuncia las supresiones que la propia democracia, una vez instalada, comienza a realizar, en el núcleo mismo de la cultura: la enseñanza del “castellano” que, como sabemos, ha pasado a llamarse Lenguaje y Comunicación. En “La desaparición de Federico Gana” Edwards declara releerlo como “desquite en homenaje solitario” (p. 21) por haber sido eliminado de las listas de lectura de la enseñanza media. Preguntando a una serie de escritores jóvenes constató que nadie lo conocía: “En otras palabras, la nada, la amnesia absoluta, la selva. Sin memoria ¿podemos tener ciudades, lenguaje, sabiduría, presencia en el mundo? No voy a mencionar algunos de los nombres que han reemplazado a Gana [...] las listas que me han leído por teléfono, y conste que figuro en buen lugar y que no respiro por ninguna herida, me han dado la impresión de una curiosa y más o menos incoherente ensalada”. En clave política de Edwards: la cultura chilena está amenazada en la medida en que la literatura, el espacio de su espesor, ya no tiene el peso que tuvo en el pasado cercano. Esa “curiosa e incoherente ensalada” sigue más presente que nunca y los índices lectores son simplemente su evidencia más prístina.

Por último, *La otra casa*, en tanto síntoma, nos muestra un conjunto de presencias y ausencias que delatan otro rasgo relevante para comprender las estructuras sociales y los imaginarios chilenos. Las presencias escriturales son las masculinas, los autores son los nombrados, hablados, recordados, construidos en tanto sujetos hacedores de signos y significados. Parece que Edwards no escapa a la constante que el antropólogo Kuno Trüeb (1991) ha descubierto en los relatos biográficos masculinos: discursos siempre referidos a los hombres importantes que un narrador ha conocido, porque de ese modo el propio hablante se prestigia al pertenecer, rozar y compartir el mundo de quienes tienen el poder y al mismo tiempo verifican su virilidad y la socialización en el universo de su género.

Por generación y experiencia, nuestro informante clave pone de manifiesto una comunidad en la que las mujeres no debieran participar, y digo debieran, en el sentido de los deseos normativos, porque en las prácticas concretas sí lo hacen. Reflejo de una época y de una concepción de lo femenino, Edwards sólo dedica su atención a Gabriela Mistral, no hay otras escritoras en el suelo textual de *La otra casa*, ni siquiera las de su generación, como las poetas Stella Díaz Varín, Delia Domínguez o las novelistas Marta Brunet, Elisa Serrana, María Luisa Bombal, María Carolina Geel, Mercedes Valdivieso, entre otras. Es cierto que cualquier inclusión supone una exclusión, pero en este caso por ser sistemática la omisión se instala como indicio inquietante. En muchas de las páginas de *La otra casa* se silencian los nombres de las mujeres, incluso de aquellas con las cuales se han compartido espacios intelectuales, a modo de ejemplo en “Sombras y apariciones”, un artículo dedicado a Bolaño, leemos: “[en París presentábamos] novelas en ‘miniatura’, en compañía de una escritora mexicana, Bolaño dijo que le costaba mucho hablar de una obra suya y ofreció en cambio presentar la novela mía. Nuestra colega mexicana, no se sabe exactamente por qué, entró en estado de súbita indignación. Uno de los personajes de la historia de Bolaño era una mexicana y nuestra compañera de mesa lo acusó en público, con inusitada furia de toda clase de deformaciones y traiciones. La mesa naufragó en una confusión muy divertida [...]” (p. 180). Más allá de las consideraciones respecto de la imagen de la mujer desbordada (un tanto “loca”), ella nunca tuvo nombre: borrada su identidad, pasa a formar parte del espectral genérico una “escritora”.

La imagen poderosa de nuestra premio Nobel, tal vez por lo imposible de eludir, es merecedora de dos artículos “Gabriela Mistral desde Japón” y en “Testimonios femeninos”. En este último se aborda su posible maternidad biológica (de Yin Yin) y sus vínculos amorosos con Magallanes Moure. Edwards nos dice que la poesía de Mistral se puede entender “a partir de este rechazo —al erotismo directo con Magallanes—, de esta especie de insatisfacción sin salida” (p. 43). Luego, la compara a Neruda, quien es el “poeta de la elocuencia cívica. Un Victor Hugo de Chile y de todo el mundo americano. Gabriela Mistral, en alguna medida, es la poeta del silencio. La elocuencia social no calza bien en ella. En ninguno de sus versos se adivina el deseo de convertirse en voz de la tribu [...]. Y a pesar de eso su poesía es voz de los demás,

y sobre todo de los sectores más débiles: de los niños, las mujeres, los campesinos pobres” (p. 44).

Nuestro testigo lee las diferencias entre ambos poetas en clave de género: lo masculino habla, lo femenino es silencio; el primero está en las grandes preocupaciones, la segunda en las pequeñas y subalternas. Se puede oír el eco nerudiano de “me gustas cuando callas porque estás como ausente, distante y dolorosa como si hubieras muerto [...]” porque ¡claro! cuando las mujeres rompen el silencio...

Hay, sin embargo, mujeres que habitan *La otra casa*, en tanto personajes o alusiones. Ya recordamos la figura de Manuela, la hermana del “Loco Estero”, “mujer fuerte, encarnación del matriarcado chileno con raíces hispánicas, profundamente reaccionaria, digna antecesora de las matronas del barrio alto que con sus cacerolas contribuyeron a derrocar a Salvador Allende, y amante, por añadidura, del jefe de policía del régimen (p. 16)”. Esta codiciosa y cruel mujer “está más viva que nunca” (p. 19) sostiene nuestro testigo —recordemos que esta lectura de Blest Gana es realizada en 1977—.

Aparte de las consideraciones políticas (las mujeres reaccionarias), son las mestizas chilenas las que se perfilan negativamente porque actúan, se dan la libertad de tener amantes y desear el dinero. ¿La interpretación de Edwards se sitúa desde un horizonte donde las mujeres debieran ser las guardianas de los valores éticos de una sociedad católica como la nuestra —o mejor dicho al “modo” nuestro—? No sería extraña una respuesta positiva, porque calza con la visión tradicional e idealizada de lo femenino como algo “puro” que, obviamente, entraña su reverso, lo corrupto. Las mujeres mapuches, que el autor vio cuando visitó la casa de Pablo Neruda en Temuco, es reveladora de una nueva tesitura: la imagen femenina etnificada: “En la vereda de enfrente, en toda la esquina, había una bodega y bar, un recinto oscuro, con barricas y sacos en la entrada. Ahí vi llegar a las indias mapuches, con sus trajes típicos y sus adornos de tosca y hermosa platería, cargando sus hijos a la espalda, en busca de sus maridos que se emborrachaban con chicha de manzana y con los chacolíos y pipeños de la última cosecha” (p. 79). Esta descripción, que recuerda los daguerrotipos de Heffer o Millet, de fines del siglo XIX, coloca en el universo indígena femenino (¿de la Buena Salvaje?) la abnegación, la maternidad, las “salvadoras” de los hombres perdidos en la embriaguez. Mis conocimientos en la materia me indican, sin embargo, que en el mundo mapuche hombres y mujeres beben y se emborrachan a la par. El contraste entre estas “buenas” ma-

puches y las “malas mestizas” forma parte de un viejo sistema simbólico dual que no produce matices en la definición del género femenino.

De este modo, las ausencias femeninas se constatan en la obliteración de las escritoras en *La otra casa*, pero como vemos están presentes en las representaciones de género que porta el autor, también en la breve aparición de la tía Elisa que le entrega el secreto de su tío escritor, y en las “no una, sino muchas mujeres” inspiradoras de la poética nerudiana.

Como de interpretar-escribir los sistemas simbólicos se trata, uno de los espejos de *La otra casa* es la de una cultura donde el signo mujer habita “esa otra parte”, una alteridad que no es Una como el nombre propio y la obra de los hombres, singular, acotada y elogiada. Los sistemas de prestigio y poder de la sociedad se vislumbran en esa Otra Casa como reflejo de una concepción en que las categorías de lo femenino y lo masculino tienen un lugar claro: la primera, en la penumbra del silencio, el segundo en la luz del habla y el lenguaje.

Nuestra lectura del cuaderno de terreno finaliza. La riqueza de los ensayos del libro que hemos comentado, radica en constituir un escenario, unas escenas textuales que hacen posible palpar una época que se desvanece, porque el propio valor de lo literario hoy sucumbe, convirtiéndose en una expresión más de las industrias culturales y de la fantasía mediática. Ausentes muchos de los personajes evocados, el autor forja una memoria, un documento que los recupera, y junto a ellos y a su escritura la pervivencia de ciertas modulaciones de “lo chileno” que permanecen y otras que han desaparecido. Las ausencias y presencias que conforman estos ensayos familiares movilizan e interpelan en muchos sentidos, no sólo son “buenos para pensar” —como dice Levi Strauss respecto de los mitos— en los imaginarios que el autor reproduce, sino en los vacíos que van dejando, y en los costos que significa pertenecer a una cultura que nos obliga permanentemente a andar con la casa a cuestas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Edwards, Jorge. *La otra casa. Ensayos sobre escritores chilenos*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.
- Geertz, Clifford. *Interpretación de las culturas*. Gedisa 1988.
- . *El antropólogo como autor*. Paidós, 1996.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Gedisa, 1994.

- Harris, Marvin. *Bueno para comer: Enigmas de alimentación y cultura*. Alianza Editorial, 1991.
- Morales Pettorino, Félix. *Nuevo diccionario ejemplificado de chilenismos y de otros usos diferenciales del español de Chile*. Editorial Puntángeles, Universidad de Playa Ancha, 2006.
- Morandé, Pedro. *Cultura y modernización en América Latina*. Cuadernos del Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1984.
- Ovalle, Alonso de. *Histórica relación del Reyno de Chile* [1646]. Instituto de Literatura Chilena, Santiago, 1968.
- Santini, Adrián. *La vulnerable ostentación del orden. La parodia en tres novelas de Jorge Edwards*. Catalonia, 2006.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Ediciones Siruela, Madrid, 2003.
- Trüeb, Kuno. "Un mundo de hombres. Realidad y ficción". *Historia y Fuente Oral* N° 6, Barcelona, 1991.
- Vila, Pilar. "Desde la cola del dragón de Jorge Edwards. Literatura, historia y política en el ensayo". *Agora-Trujillo*, Año N° 11-N° 21-enero-junio, Venezuela, 2008.

~ ~ ~



ELITE Y CLASES MEDIAS EN EL RELATO  
 “EL ORDEN DE LAS FAMILIAS” DE JORGE EDWARDS\*<sup>1</sup>

**Nicolás Salerno Fernández**

**1. Características generales de la obra de Jorge Edwards**

El relato “El orden de las familias”, publicado en la segunda colección de cuentos de Jorge Edwards, *Las máscaras*, es, por un lado, una de las piezas narrativas mejor logradas de la prosa chilena del siglo XX y, por otro, un texto significativo de la estética del primer Edwards. Esta etapa de su escritura comprende las obras producidas desde la publicación de su primer libro de cuentos, *El patio* (1952), hasta la publicación de su novela *Los convidados de piedra* (1978)<sup>2</sup>. Hacemos la salvedad que nos referiremos sólo a su obra de ficción, excluyendo su vasto y valioso trabajo ensayístico.

Durante este período la obra del narrador está marcada por tópicos bastante similares a los de sus “compañeros de generación”: la llamada “Generación del 50”, no solamente por los que algunos de ellos, Claudio Giaconi entre los más destacados, profesaban sobre sí mismos, tales como la ruptura definitiva con el criollismo, la mayor ex-

---

NICOLÁS SALERNO. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, Universidad de Chile. Doctor © en Literatura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Dirección electrónica: [alcudia80@yahoo.com](mailto:alcudia80@yahoo.com).

\* Trabajo preparado para el seminario “Jorge Edwards a los 80” que se realizó en el Centro de Estudios Públicos, Santiago, Chile, los días 15 y 16 de marzo de 2012. Véanse en esta misma edición las ponencias presentadas en el seminario por Roberto Hozven, Sonia Montecino y Bernardo Toro, y en *Estudios Públicos* 125, las de Mario Vargas Llosa, Christopher Domínguez Michael, David Gallagher y Pedro Gandolfo.

<sup>1</sup> Agradezco a Roberto Hozven por sus comentarios y sugerencias a la versión preliminar.

<sup>2</sup> Adscribimos a la periodización que hace Roberto Hozven de la obra de Edwards en “La escritura de Jorge Edwards: hacia una mimesis solidaria” (p. 27).

perimentación en técnicas narrativas y la “universalización de la prosa chilena” (Godoy, p. 212), sino que además por otros tópicos que fueron recurrentes en las primeras obras de los autores que alcanzaron mayor notoriedad dentro este grupo de escritores que comenzó a publicar entre las décadas del cincuenta y sesenta: José Donoso, Enrique Lafourcade y Mauricio Wacquez.

Tales aspectos están relacionados con una estética literaria capaz de develar el código implícito, hermético e intrincado de la elite a la cual estos autores pertenecían, más allá de todo maniqueísmo ideológico<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> No son originales estos autores en su intento por mostrar la manera en que funcionan los distintos mecanismos de exclusión de la elite, pues este aspecto está presente desde la narrativa de Blest Gana en adelante, como hemos establecido en este trabajo. Lo que diferencia a autores como Edwards, Donoso, Wacquez y más adelante a autores como Adolfo Couve, es la forma a través de la cual llevan a cabo este develamiento, yendo más allá del realismo, experimentando sobre todo con lo monstruoso y lo grotesco mostrando no sólo la dimensión social que adquieren estas estrategias de control por parte de la elite, sino también el enorme poder simbólico que adquieren entre los “controlados”, determinando la identidad, el actuar y el decir de éstos.

Varios críticos y ensayistas han observado este aspecto en los autores mencionados. Roberto Hozven, en torno a la obra de Jorge Edwards, señala cómo la tenencia de un apellido “prestigioso” proporciona existencia social a quienes lo porten y el consecuente olvido en el que caen todos quienes no lo tengan, tal amnesia, apunta el ensayista chileno, deriva del origen mestizo de nuestra síntesis social y de su consecuente ocultamiento histórico: “olvidar un apellido corriente es olvidar la filiación con el indio así como disimular el mimetismo buscado con ‘lo blanco’” (Hozven, p. 9).

Hozven especifica que nuestra condición mestiza implica una enunciación mestiza, la cual conlleva un: “modo de estar disyuntivo en su propia manera de hablar y de ser. Por una parte vergüenza de los orígenes espurios contaminados de indio, así como, en un segundo grado, vergüenza de sentir esa vergüenza, vergüenza de descubrirse racista. Por otra parte, satisfacción por el blanqueo y la distancia social” (Hozven, p. 10). Esta enunciación antagonista, continúa el crítico, es lo que Bhabha llamó “la afueridad del adentro”, cuya fórmula expresa una apropiación resistida, resentida del otro, la que se produce de modo sutil y recíproco cuando los portadores de apellidos ilustres conversan con los de apellidos corrientes. Estos “parvenú”, incluso estando dentro de la esfera de intereses y la cultura de la gente ilustre, no reciben un reconocimiento como iguales: están *entre* ilustres pero no con ellos. (Hozven 10). Ignacio Álvarez, citando a Leonidas Morales, observa cómo en la obra de Donoso su novelística se inserta en el centro de la problemática del poder: “La mirada del testigo, es un canal por el que circulan de manera ejemplar las relaciones de dominio y sumisión entre los personajes. En *El lugar sin límites*, por ejemplo, la mirada patronal de Alejandro Cruz dicta incluso el orden de las sexualidades de quienes somete”.

Podríamos reconocer en el primer Jorge Edwards rasgos de la estética practicada por Donoso y Wacquez<sup>4</sup> en sus primeras obras. Por un lado, la prevalencia de la representación de la intimidad, centrando la acción de sus relatos en el espacio físico de la casa, la cual adquiere una dimensión simbólica ampliamente tratada por la crítica. Por otra parte, está el tema de la decadencia de una vieja elite que ve cómo su estilo de vida comienza a ser sustituido. De la mano de este último aspecto va la fijación/obsesión con los tabúes de esta elite, secretos sórdidos, tenebrosos, escondidos tras el tupido velo de prestigio social, lo que Roberto Hozven ha denominado el “no libro” de la elite, suerte de memoria de subsuelo que:

Ocupa las páginas del “no libro” que muchos escritores chilenos comenzaron a escribir (Hernán Díaz Arrieta, Luis Oyarzún o José Donoso), pero que, cediendo a la censura del orden de sus familias respectivas, dejaron como “libro colectivo mutilado”. Se vieron obligados a “recoger cañuela”. “No libro” porque su escritura hacía un cortocircuito entre dos registros que la sociabilidad chilena ha mantenido rigurosamente apartes: el privado y el público, lo que se confiesa en la familia del hogar o de la calle, pero que se repudia en el estrado o en el púlpito. (Hozven, p. 12)

En la mayoría de los relatos del primer Edwards se describen aspectos de este orden al que se refiere Hozven, un orden tácito, como el mismo crítico nos señala, que debe ser transparentado a través del ejercicio de la memoria. El narrador de los relatos de Edwards, según Hozven, debe:

desplegar los intrínquilos públicos que alimentan la memoria privada y asumirlas como suyos, transparentar objetivamente los saberes tácitos (de la memoria colectiva) que estructuran las prácticas subjetivas de la memoria privada. (Hozven, p. 13).

---

<sup>4</sup> Los rasgos propios de las obras de Donoso y Wacquez que coinciden con los de la primera obra de Edwards son advertidos por críticos como Eduardo Godoy Gallardo en *La generación del cincuenta: Historia de un movimiento literario (Narrativa)* (1991), Carlos Cerda, *Donoso sin límites*, Leonidas Morales, *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit* (2004) y Brian J. Dendle, “La última obra de Mauricio Wacquez: *Epifanía de una sombra*” (2002).

La afirmación de Edwards, citada por Hozven, en la que el Premio Cervantes manifiesta que “la imaginación no es más que la fermentación de la memoria colectiva en la memoria individual” (Hozven, p. 14), nos permite entender el sentido de lo anterior, y también el del memorialismo de Jorge Edwards, el mismo que Hozven comprende:

Como rastreo y desarrollo de estas catástrofes colectivas silenciadas en la memoria individual. El memorialismo reencontra los procesos y efectos de estas catástrofes en la memoria de los cuerpos individuales. Las marcas, los rastros de las catástrofes se inscriben vindicativamente como fantasmas castigadores o como criptas mortíferas en el cuerpo social del individuo. (Hozven, p. 15)

Una de las principales “catástrofes colectivas silenciadas” que le interesa a Edwards, como hemos adelantado, es la de crisis de la vieja oligarquía chilena a mediados del siglo XX, la cual va de la mano con un notable ascenso de las capas medias: la incorporación de sujetos mesócratas a la elite y la modernización de ésta, que comienza a abandonar el paradigma señorial francés y europeo en general, para asumir el norteamericano, producto de las dinámicas sociales de la posguerra. Este cambio resulta fundamental para comprender la representación que se hace de los sectores medios en el relato “El orden de las familias”, por lo cual, nos detendremos brevemente a contextualizar este período en cuestión, particularmente en el ascenso de los grupos medios y los cambios experimentados por la elite. Para este efecto nos basaremos en tres obras: *Historial del siglo XX chileno*, de Sofía Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rollé y Manuel Vicuña; *Santiago de Chile, historia de una sociedad urbana*, de Armando de Ramón, y *Por una vida digna y decorosa: Clase media y empleados públicos en el siglo XX chileno*, de Azún Candina.

## **2. Chile a mediados de siglo: crisis de la elite tradicional y surgimiento de la “clase media”**

A mediados del siglo XX la elite tradicional santiaguina experimentó una transformación gradual en su *modus vivendi*. Consistió básicamente en la renovación y diversificación de los cuadros dirigentes.

Desde la década de 1920 la elite fue testigo del ascenso de nuevos sectores sociales a sitiales de poder (Correa *et al.*, p. 158). El triunfo de la “Alianza Liberal” en 1924 llevó al Congreso a un gran número de “elementos de la provincia”, representantes de la emergente clase media. Es más, con el triunfo de Pedro Aguirre Cerda en las elecciones presidenciales de 1938, los dirigentes del Partido Radical, abogados mesocráticos en su gran mayoría, llegaron a ocupar los más altos cargos en la República. Junto con estos nuevos grupos mesocráticos, existe una nueva capa de industriales de origen inmigrante, en su gran mayoría de procedencia árabe, quienes emprenden negocios en el sector textil con gran éxito, edificando fortunas que aún se cuentan entre las más prominentes de nuestro país (Correa *et al.*, p. 160).

La reacción de la elite tradicional ante dicha competencia social fue la de abrir espacios capaces de propiciar la integración de estos sectores que comenzaban a gravitar. Armando de Ramón enumera y explica el sentido de algunas de estas estrategias: la incorporación de pequeños y medianos industriales a los directorios de la Sociedad de Fomento Fabril (Sofofa), así como la de agricultores de provincia a la Sociedad Nacional de Agricultura. (S.N.A), gremios fuertemente ligados a la elite, que comenzaron a presionar a los gobiernos radicales para que el Estado impulsara el crecimiento económico a través de una política de sustitución de importaciones, lo cual, redundaría en un auge de la actividad industrial. Tales presiones dieron sus frutos cuando el presidente Aguirre Cerda crea la Corporación de Fomento a la Producción y el Comercio (Corfo), organismo estatal encargado de impulsar políticas económicas de industrialización a través de subsidios y beneficios tributarios (De Ramón, p. 219).

Estos mecanismos de cooptación de la clase media son explicados por De Ramón de la siguiente forma:

En mi opinión, después de 1930 este núcleo, instalado en Santiago, fue compartiendo cada vez más su papel con nuevas familias, más o menos en la misma forma que los viejos grupos aristocráticos coloniales pasaron a compartir su hegemonía con los inmigrantes británicos a principios del siglo XIX. Este método logró, en aquella época, y también ahora, una síntesis que dio gran flexibilidad a esta oligarquía y le permitió sobrevivir a los diferentes gobiernos surgidos entre 1932 y 1970. En este sentido, según la autora citada (María Rosaría Stabili), el grupo oligárquico, durante estos años, fue

el portavoz de la modernización de la sociedad y del Estado y su relación con la “clase media” estaría teñida de un fuerte paternalismo, ya que entre ambos grupos no habría “paridad”. (De Ramón, p. 219)

Este último aspecto que menciona De Ramón, la falta de paridad entre ambas clases, es algo que la elite no necesita evidenciar, al cooptar a los grupos medios indirectamente esto se hace tácito. Por otra parte, la elite, nutrida de ciertos elementos de la mesocracia y de los inmigrantes, experimentará notables cambios, a los cuales se refiere también De Ramón:

Volviendo a las características de la “clase gobernante renovada”, se puede decir que aquella oligarquía aristocratizante de fines del siglo XIX, con su estilo “coloquial y exhibicionista”, con sus largas estancias en Europa, con su costoso tren de vida, sus fiestas y sus paseos, dejó de estar presente en el escenario santiaguino. Posiblemente, la crisis de 1930 la obligó a reducir su estilo de vida. Tal vez, los cambios producidos en Europa y la creciente influencia del “modo de ser norteamericano” les dio nuevas pautas de comportamiento, modificando los valores y las actitudes. Probablemente, la subida de la clase media sirvió para ocultar a los viejos y a los nuevos miembros de la oligarquía. El hecho de que las clases altas santiaguinas, especialmente desde que emigraron desde los antiguos barrios de las calles Dieciocho y Ejército hacia las nuevas comunas del oriente de Santiago, dejaron de hacer ostentación de su estatus y su riqueza, replegándose a un estilo de vida más sobrio y sencillo. Sus casas antes dejaban a la vista la ornamentación de las fachadas y el mármol de los zaguanes y escalas. Ahora, en cambio, en los nuevos barrios, esas casas se replegaron al interior de los terrenos y quedaron ocultas detrás de gruesas murallas, de árboles y de otros obstáculos visuales. (De Ramón, p. 220)

Estos procesos de movilidad social ascendente, corrieron a la par con la consolidación de los grupos medios, los cuales se establecen como actores sociales de enorme gravitación política, económica y cultural. Estos grupos medios fueron los más beneficiados por los gobiernos radicales. La ampliación e intensificación de la función proveedora del Estado les reportó importantes mejorías en su condición de vida y de trabajo, al igual que la legislación laboral, que beneficiaba a los empleados por sobre los obreros (Correa *et al.*, p. 163).

Este ascenso de profesionales liberales, comerciantes minoristas, pequeños y medianos empresarios, funcionarios públicos, empleados particulares y medianos propietarios agrícolas, no puede entenderse sino a la luz del aumento de la burocracia pública y privada, derivada del desarrollo económico y del progresivo aumento de las competencias del Estado (Correa *et al.*, p. 165), así como de la expansión del sistema fiscal de enseñanza, que se convirtió en el principal canal de ascenso social.

Para la mayor parte de la historiografía resulta complejo caracterizar la identidad de esta “clase media” de mediados de siglo, pues se trata de un conjunto extremadamente plural en su conformación. En ella conviven grupos tan diversos y disímiles como pequeños y medianos empresarios, profesionales y empleados públicos y privados. Entre ellos había grupos eminentemente católicos, como también laicos y anticlericales. Sin embargo, para efectos del relato analizado, nos concentraremos en definir algunos de los rasgos típicos del empleado, para lo cual nos ceñiremos a lo establecido por Azún Candina.

Para la profesora de la Universidad de Chile el primer hecho que salta a la vista con respecto a los empleados es el que este “asalariado de cuello blanco” (Candina, p. 28) no correspondía a ninguna de las identidades asentadas y reconocidas en Chile de aire “colonial y campesino”, al que “nos han acostumbrado a ver como un Chile profundo y, originario, depositario de las más atávicas (y por lo tanto verdaderas) identidades patrias o nacionales, entendiéndolo a la nación, entre otras cosas, como una comunidad imaginada donde, por ejemplo, el *pije* y el *roto* ya tenían un lugar claro” (Candina, p. 28).

El empleado, con su traje de confección, pero traje al fin, con sus lecturas, con su cabello peinado a la manera de los caballeros y sus manos limpias, no calzaba claramente en ninguno de los roles de la galería de personajes emblemáticos de la nacionalidad. La misma autora sostiene que es posible que gran parte de la indefinición en la que ha quedado este personaje (el empleado) haya sido precisamente por falta de un referente en la construcción de nuestras supuestas identidades originarias, que nos remiten a un pasado rural, a partir del cual podemos sentirnos razonable y emotivamente seguros de ser distintos a los otros (Candina, p. 29).

Sin embargo, para la historiadora, los empleados, núcleo fuerte de la clase media de mediados de siglo, inmigrantes, hijos de, y ellos

mismos ex peones e inquilinos que dejaron el campo, se educaron en los liceos o en las escuelas técnicas y comerciales, logrando salir de la pobreza, pero no ascender a la clase alta por medio de las profesiones liberales o de los buenos negocios. Lograron generar una identidad:

Paulatinamente generaron una identidad y unas actividades propias, aunque la tensión de *ser* entre los más pobres y los más ricos nunca desapareciese. Se apropiaron e hicieron suyos los discursos que llamaban a abandonar los malos hábitos y las carencias atribuidas al mundo popular —la embriaguez, el derroche, el analfabetismo, la destemplanza y la suciedad— para asumir la responsabilidad laboral, el ahorro, la lectura, la limpieza y el buen trato con los demás. (Candina, p. 35).

Una identidad que no sólo provocó el desprecio de la elite, la cual no dudó en motejarlos de “siúticos”, “arribistas” o “rotos acaballados”, como lo atestigua no sólo la historiografía sino que también gran parte de la literatura chilena, desde *Martín Rivas*, de Blest Gana, hasta *Oír su voz*, de Arturo Fontaine, sino también un distanciamiento con las clases populares, como explica Candina:

El empleado se distingue del obrero en su esfuerzo por ser diferente, más cuidado, mejor vestido, más educado, y es esa diferencia la que lo define frente a los trabajadores manuales, creando una distancia entre ellos. (Candina, p. 42).

De este modo el empleado, arquetipo del ciudadano de clase media, va generando una identidad, un lugar en la sociedad chilena, que, si bien no está exento de las tensiones a las que Candina alude, le permite diferenciarse y generar un discurso, y por qué no decirlo, un orgullo de clase, el orgullo de llevar una vida “digna y decorosa”.

### **3. “El orden de las familias” y la oscuridad de la clase media**

#### **3.1. Un orden urdido y perpetrado por las mujeres**

El relato “El orden de las familias”, publicado por primera vez en la colección de cuentos *Las máscaras* (1967), forma parte del *corpus* de la primera etapa de la obra de Jorge Edwards, y como tal, es posible identificar claramente en él las temáticas (y obsesiones) del autor y



de, como hemos mencionado, los escritores más relevantes de su “generación”, tales como la decadencia de la oligarquía tradicional y la transformación que experimentan las capas altas de la sociedad a través del retrato de la intimidad de las familias y los complejos vínculos que existen entre éstas, más allá de la moral y sociabilidad tradicional.

En palabras de Eduardo Godoy Gallardo, quien ha llevado a cabo el estudio más minucioso que existe sobre los escritores de la llamada “Generación del cincuenta”, estos autores: “tratan de expresar la infrahistoria del continuo saqueo callado por la historia patrioter y falsa” (Godoy, p. 205), una infrahistoria plagada de mitos y tabúes que parten en la intimidad del hogar y contagian y contaminan a toda lo sociedad<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Esta idea está plasmada no sólo en el *corpus* del relato, sino desde el epígrafe de Henri Michaux: *Je dis seulement, chose générale dans le monde, que les femmes conservent l'ordre existant, bon ou mauvais. S'il est mauvais, c'est bien dommage. Et s'il est bon, c'est probablement encore dommage.* (Yo solamente digo cosas generales sobre el mundo, que las mujeres conservan el orden existente, bueno o malo. Si es malo, es bastante dañino. Si es bueno, es probablemente aún más dañino). Este “orden existente” está plagado de mitos, en el sentido barthesiano del término, es decir, de naturalizaciones de hechos históricos (Culler, *Barthes...*, p. 36) y tabúes que preservan un *statu quo* a un precio muy alto: la supresión de los deseos, de la voluntad de los individuos sometidos por éste. La anulación de la individualidad en pos de la aceptación de una colectividad, cuya pertenencia asegura prestigio, “visibilidad social”. La idea de que este orden nace en la casa y se transmite desde ésta a la sociedad está presente en personajes arquetípicos de la narrativa de Edwards y Donoso. En el primero, “la abuela bigotuda”, definida por Hozven como: “Las señoras poderosas, (que) encarnan el orden social establecido y rigen los acontecimientos y destinos de la narración” (Hozven, p. 19). En el caso del segundo están las brujas, aquellos seres maléficós que ocultan o trasvisten las transgresiones al orden, ligando este orden con algo maligno, perverso. Las brujas están presentes sobre todo en *El obsceno pájaro de la noche*, a través de las viejas “nanas” que habitan en la “Casa de ejercicios espirituales de la Chimba”, quienes orden males y controlan al “invunche” (o imbunche) mudo, creación, a la vez, de otra bruja, la Peta Ponce, “nana” de Inés, la mujer del oligarca protagonista Jerónimo de Azcoitia. El “invunche”, un ser mitológico, es una creación de las brujas (o brujos, mas en la obra de Donoso sólo hay brujas), que de acuerdo a lo planteado por Sonia Montecino: “representa a un niño sin bautizar, robado o regalado a los brujos para ser uno de los guardianes de sus cuevas. El niño señalado o raptado sufre deformaciones y torturas que lo convierten en una mezcla de humano y animal. En primer lugar los brujos le quiebran la pierna izquierda, por lo que camina dando brincos, luego le tuercen la cabeza hasta darla vuelta. También se sabe que se le obstruyen todos los orificios del cuerpo excepto la boca, se habla asimismo del invunche como un niño hinchado, de ano cosido, pierna pegada en la nuca y cabeza vuelta atrás. El invunche es criado solo y desnudo en la cueva, y jamás escucha una voz humana, por lo cual

La narración está ambientada en la ciudad de Santiago, en el Chile de mediados de siglo XX. El primer detalle que salta a la vista es la narración en primera persona *in extrema res*, con un tono marcado de resignación por parte del narrador protagonista frente a los acontecimientos, que se presentan como inevitables, y lo inevitable es justamente lo que su madre ya ha urdido: el matrimonio entre Cristina, su hermana, y el desagradable plutócrata José Raimundo, primo de Verónica, hija de unos amigos adinerados de la familia. El comienzo del relato es claro al respecto:

Ahora recuerdo que nos pareció muy natural, a pesar de lo poco que nos conocíamos, la invitación de Verónica al campo. Después supimos *que mi madre lo había arreglado todo*. Mi madre tenía bastante confianza con la familia de Verónica, *desde sus buenos tiempos*; además, *era experta en arreglar asuntos de esta clase*. En esos días, mi padre no se sentía nada de bien; estaba pálido, desencajado, y se le olvidaban las cosas. Poco antes de que partiéramos le vino una fatiga, a medianoche. Dormía mal y se pasaba las noches caminando por la casa. Decía que el mejor descanso, para él, era veranear en Santiago; pero nosotros adivinamos, a través de una conversación de mi madre con José Ventura, que *había hecho malos negocios y no podía pagar el arriendo de una casa en Viña*. (Edwards, p. 145).

Desde el comienzo se nos ratifica lo que señala el epígrafe de Michaux: las mujeres son las que sostienen el orden de las familias: traman, tejen, urden las historias de las familias y los destinos de los personajes, asunto frente al cual el narrador-protagonista manifiesta aquella impotencia que se tiene sólo ante lo inevitable. En este caso lo tramado por la madre es un matrimonio por conveniencia, en el cual esta hija ha de ser transada como moneda de cambio para superar el anonimato en que esta familia se encuentra sumida, pues el narrador nos hace notar que se trata de una familia que tuvo “buenos tiempos”, una antigua situación de privilegio, ya perdida.

---

crece sin aprender a hablar” (Montecino, p. 254). La misma autora se refiere al simbolismo del invunche en la obra de Donoso: “En la narrativa chilena ha sido José Donoso, en su novela *El obsceno pájaro de la noche* quien ha resignificado y restituido la imagen del invunche y lo ha propuesto como un modo de comprender ciertas características nacionales del encierro, lo contrahecho, lo monstruoso y la manipulación del poder” (Montecino, p. 247).

Existen varios signos de que la familia del relato poseía esta situación de privilegio.

En primer lugar, está la figura del padre, típico “inútil” de la narrativa de Edwards, quien es sindicado como el culpable de la decadencia familiar.

Este tipo de personajes, clásico del “bestiario” de la elite chilena, es caracterizado por Hozven como:

A quienes les falta todo en su abundancia, es su vergüenza irredenta de seres dedicados a no acabar nada: ninguno cumple con los ideales y severos requisitos que les exige el orden familiar. Ninguno puede ser un padre que inspire a sus hijos o un jefe capaz de conducir a sus empleados. Todos están privados de autoridad (ninguno funda algo o garantiza la existencia de nada). (Hozven, p. 22).

El hecho de ser un “inútil” liga a este personaje, y por añadidura a esta familia, a la elite. En el relato se muestran claros signos que corresponden a la caracterización citada: sus negocios van muy mal, lo cual implica que la familia no podrá tener su veraneo en el, por ese entonces, patricio balneario de Viña del Mar, contentándose con ir al fundo de los padres de Verónica.

Por otra parte, la descripción que se hace del padre tiende a resaltar su decrepitud, cuando no derechamente su patetismo. Veamos tres ejemplos. En ellos podemos apreciar claramente que es descrito como una figura desorientada, errática, perdida por la debacle económica, desautorizada y decadente: un perfecto “inútil”:

En esos días, mi padre no se sentía nada de bien; *estaba pálido, desencajado*, y se le olvidaban las cosas. Poco antes de que partiéramos le vino una fatiga, a medianoche. *Dormía mal y se pasaba las noches caminando por la casa*. (Edwards, p. 151).

Me acuerdo que desperté una noche y mi padre estaba en el dormitorio. Había encendido la luz y revisaba la mesa llena de libros. “¿No tienes aquí el guía de teléfonos, por casualidad?” ¡Qué idea! Nunca he guardado en la pieza el guía de teléfonos. “Es que ando buscando una dirección”, dijo él con las manos en los bolsillos del pijama, *la mirada errática, el pelo en desorden, los pantalones medio caídos*, salió al

corredor, donde también tenía la luz encendida. Tuve que levantarme, apagar la luz de mi pieza y cerrar la puerta. *Escuché su voz a través del muro, haciéndote la misma pregunta.* (Edwards, p. 152).

Cuando regresamos a Santiago, mi padre había empeorado mucho. El insomnio le impedía todo descanso. *En la mesa del comedor tamborileaba con los dedos y clavaba la vista en el vacío. Por momentos, el ritmo crecía y se tornaba inquietante.* Las comidas le parecían insípidas; después de probar dos o tres bocados, apartaba el plato con un gesto de repugnancia. *“Si no te gusta, no comas, pero no dejes los platos al medio de la mesa”.* Como única respuesta, el ritmo ascendente de los dedos. No es que no quisiera responder; *es que no había escuchado una sola sílaba. Olvidaba las cosas más elementales —ponerse la corbata, abrocharse los botones del marrueco, y hablaba con escasa ilación. Su costumbre de pasear durante la noche por los corredores y de entrar intempestivamente a los dormitorios se había acentuado. Ya no dejaba dormir a nadie.* Una vez que me despertó a las tres de la mañana discutimos acerbamente; *le cerré mi puerta con llave en las narices, temblando de furia.* Tengo la impresión de que estuvo largo rato al otro lado de la puerta, lelo, sin atinar a moverse, recordando de manera confusa que había discutido con alguien, con quién, sobre qué... (Edwards, p. 154).

La decrepitud y decadencia de la figura paterna busca resaltar el rol preponderante de las mujeres en este cuento, sobre todo de la madre, la que calza con “la abuela bigotuda”, tipo de personaje de la obra de Edwards al que hemos aludido y caracterizado. En este caso la “abuela bigotuda” es la madre, quien lee el declive del padre, un inútil sin remedio, y comienza a buscar una nueva figura masculina que proporcione sustento social y económico a la familia.

Su hija Cristina proyecta su frustración social, que reside en haberse casado con un “inútil”, y José Raimundo, el plutócrata primo de Verónica, es la proyección de la imagen masculina deseada. La debilidad de la figura paterna enfatiza la “deseabilidad” de José Raimundo por parte de la madre, de lo cual podemos deducir dos cosas: la primera es que el orden de las familias es urdido por las mujeres, pero también que a esta madre se le da un aura de bruja, de ser maléfico que mueve las piezas de este ajedrez social a su arbitrio, sacrificando las voluntades

de los otros en pos de su redención social. En el caso particular de este relato, la voluntad que va a “quebrantar” es la de la feble Cristina, único bien que puede transar en el mercado social chileno, Cristina debe sacrificarse por el orden de las familias, debe entrar a éste para evitar que toda su familia caiga a una zona oscura, en la cual, probablemente ni siquiera exista un orden.

En conclusión: el texto nos presenta una familia de la vieja elite venida a menos. Los personajes arquetípicos de la elite representada en la obra de Edwards (el padre como un “inútil”, la madre como la “abuela bigotuda”), las amistades con gente adinerada (la familia de Verónica), así como el lugar donde viven, Barrio Ejército, en el centro de la ciudad<sup>6</sup>, ratifican esta condición de familia de prosapia que ha caído, producto de los malos negocios del padre, en una situación que, si bien es percibida por ellos como de miseria, no es más que de “medio pelo”.

La familia cuenta con recursos para su subsistencia, un hogar en un sector claramente no periférico e hijos educándose. Su situación es vivida como una tragedia dada la antigua posición de que gozaban, posición que sólo se puede recobrar a punta de sacrificios.

### 3.2. Los hermanos

El casamiento por conveniencia, un viejo tópico criticado desde Fernández de Moratín, y quizás desde antes, por la literatura en lengua castellana, no aparece en el relato de Edwards planteado de manera explícita: ningún personaje, ni siquiera la madre, obliga ni intenta convencer a Cristina de que debe casarse con José Raimundo, es ella quien, presionada indirectamente por la madre, va cediendo a algo que le parecía absolutamente improbable, pues en un comienzo la actitud de Cristina frente al joven plutócrata es indiferente.

La indiferencia de Cristina se debe principalmente a que existe entre ella y su hermano una fuerte pulsión incestuosa, bastante más reprimida en ella que en él. Se percibe en el siguiente fragmento del relato:

Menos mal que a los padres de Verónica no se les ocurrió llegar esa noche. Tú nos metiste la cabeza debajo de la ducha, a

---

<sup>6</sup> “Quiero dar una vuelta frente a los prostíbulos de San Martín antes de recogerme. Vivimos en Manuel Rodríguez”, dice el narrador protagonista hacia el final del relato (Edwards, “El orden...”, p. 168).

empujones y pellizcos encarnizados. Verónica, en la ducha, siguió cantando. Yo me serené, me sequé la cabeza y te quise besar. “¡Perdón, hermanita!” 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?”, dijo Verónica, “¡qué importa! Le pedimos permiso al Papa”. (Edwards, p. 148).

En esta escena, el hermano, producto del efecto desinhibidor del alcohol, trata de besar a la hermana, quien manifiesta una tenue resistencia. La hermana, poseedora del saber social que la inclina hacia la preservación del orden, rechaza este gesto que sería la trasgresión absoluta del orden que está llamada a preservar, pero que no le resulta atractivo.

Cristina, personaje complejísimo, experimenta una fuerte lucha interior: también la pulsión incestuosa, que es la promesa de salir de este orden, el destino impuesto, la ausencia de la libertad y la negación del instinto. Este deseo se expresa de manera muy clara cuando, antes de que todo se consume, planean con su hermano el futuro:

Decías que te cargaban los hombres, que jamás te casarías, que todas las insinuaciones y los desvelos de mi madre te producían un efecto exactamente contrario al que ella buscaba. Estaba resuelto tu ingreso a la universidad y anunciabas que te ibas a ganar la vida haciendo clases. Por mal pagadas que fueran. Necesitabas poco para vivir. Declaré que tampoco pensaba casarme. Quizás podríamos vivir juntos; aunque no ganáramos gran cosa, se juntarían dos sueldos. Habría que dejar un fondo mensual para viajes, eso sí. Encontrabas que lo del fondo para viajes no era mala idea. No estaba mal. Aunque uno ganara más que el otro, tú más que yo, el dinero sería común y el fondo para viajes lo utilizaríamos en partes iguales. “O distintas. Si uno quiere viajar y el otro no quiere...”. Distintas. Algo fundamental sería la independencia; un pacto riguroso; nadie trataría de imponer reglamentos, fijar horas de llegada, rituales de cualquier especie. Las preguntas se prohibirían. 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 últimas consecuencias. “¿No te parece?” ¿No estabas completamente segura? Decías que sí, que por supuesto. “¡Formidable!”, gritaba yo, levantando los brazos, exaltado” (Edwards, p. 153).

En este pasaje se ve el deseo, no sólo de los hermanos, de quebrar el orden, sino la sugerencia de que éste es una suerte de “fuente de la infelicidad”: un orden que implica matrimonio, roles definidos de antemano y “preguntas”, es decir, información y control. Por otra parte, Cristina sabe que su padre no podrá seguir sosteniendo económicamente a la familia, que la situación es insostenible. Todo se agudiza cuando finalmente el padre muere, y ella pasa a ser el único “capital” del que puede echar mano la familia para sobrevivir. Desde ahí, ella comienza tímidamente a ceder: acepta las invitaciones de José Raimundo, tratando de calmar a su hermano, quien comienza a perder el control:

“No se te ocurrirá casarte con José Raimundo, supongo...”. Te enderezaste de golpe, indignada. “Digo, no más; como lo ves tanto, ahora, y mi mamá lo cultiva en esa forma...”. “¡Se te ocurre! Además, le dije a mi mamá, si quieres saberlo, que no le hiciera tantas zalamerías. Llega a dar vergüenza ajena”. “Dile que no tienes la menor intención de casarte, con él ni con nadie. Que no se haga ilusiones”. “Le dije”. “¿Y qué te respondió?” “Nada. Las mismas cosas de siempre”. (Edwards, p. 158).

Sin embargo, la historia de Cristina ya ha sido escrita por su madre, quien, por un lado, no deseaba que su hija en quien se proyectaba, corriera su misma suerte: el anonimato producto del matrimonio con un inútil, y por otro, veía en esta unión de su hija con José Raimundo, hijo de una familia rica, la posibilidad de superar la mediocridad en la que ella misma también vivía.

Así, la “abuela bigotuda” comienza a tejer la nueva trama de la familia, de la cual su hija, es la protagonista principal. Así lo reconoce el narrador, quien muestra la frialdad con la que su madre urde el matrimonio:

Todo el dinero de la casa se gastaba en comprarte vestidos y en hacer comida las veces que venía José Raimundo. Mi madre, con tu aquiescencia tácita, vendió poco a poco los trajes de mi padre y algunos muebles; el segundo piso se fue desmantelando. Yo no pedía nada para mí. Dentro de dos años saldría del colegio y empezaría a trabajar. Eso era asunto decidido. Por lo demás, ninguna carrera universitaria me interesaba especialmente. *El capital de mi madre eras tú*; no había cuestión de pagarme seis años de estudios. (Edwards, p. 164).

La actitud casi carroñera de la madre la emparenta con las brujas donosianas de *El obsceno pájaro de la noche*, confirma la idea común de ambos narradores, Donoso y Edwards, en torno al origen del orden y a sus “costos de mantención”.

En este “proyecto” el hermano es groseramente postergado, pues se le condena a un futuro siniestro, como el de su padre. No va a ir a la universidad, no será tomado en cuenta, nadará en el mismo mar de mediocridad en que se hundió su padre, como él mismo lo asevera:

En cuanto a mí, a medida que pasan los años y se nota mejor que vegeto en un empleo misero, se me instala con menos derecho a réplica en la barricada, mejor dicho, *la trastienda, que ocupó mi padre*. (Edwards, p. 166).

El hermano es, paradójicamente, quien narra toda esta historia, un hermano que cuenta el ascenso de su hermana a la elite mientras él se hunde en la oscuridad de la clase media: es un empleado, quien, en el tiempo de la narración, se encuentra tomando el té con su hermana ya casada con José Raimundo, lamentándose de un ascenso y un aumento de sueldo que nunca llega, consciente de su situación:

Para ahuyentar de la conciencia mi descanso, mis horarios de burócrata, con salida fija a las seis de la tarde, ofrezco preparar un trago. (Edwards, p. 165).

#### **4. Orden, incesto y verbalización del descenso a las capas medias**

Edwards pone en el centro de la historia incestuosa de estos hermanos la manera en que opera el “orden de las familias”, un orden que tiene alcances que exceden con mucho la esfera de la intimidad. La idea de representarlo a partir de la historia de esta familia tiene, a nuestro entender, un propósito ambivalente: por un lado, mostrar las causas de su persistencia en Chile, ligado a la transmisión y preservación que de él hacen las mujeres, a través de sutiles e implícitas maquinaciones que lo tornan invisible, y, por tanto, incuestionable. Por otro lado, creemos que Jorge Edwards intenta a través de su escritura “clarificar” este orden, reproducirlo a través de un fino juego de contrastes, personajes y técnicas narrativas, que le permiten poner de manifiesto su *modus operandi*. La narración en forma de soliloquio, la evolución de los personajes dentro



de los mismos arquetipos del *bestiario chilensis* (Hozven, p. 19) y la desarticulación de la prosa narrativa al final del relato, son todos procedimientos que le permiten a Edwards delimitar lo que está en este orden y lo que no.

#### **4.1. La narración en soliloquio: confesión, develamiento del orden y trasgresión**

Como hemos apuntado, el relato constituye la reconstrucción de los hechos que detonaron el casamiento de Cristina con el joven oligarca José Raimundo. Los acontecimientos son propiciados por la madre de Cristina y del narrador, quien lo hace con el propósito de escapar del presente ignominioso en que su marido, prototipo de “inútil”, los ha dejado.

El principal damnificado en esta situación es el hermano, no sólo porque con el matrimonio de su hermana sus deseos incestuosos han sido frustrados, y con ello, la posibilidad de escapar del orden, sino además porque en esta transacción él ha sido relegado a un segundo plano que colinda con el anonimato: para él ya no hay más futuro que trabajar de empleado, en un trabajo mediocre y rutinario, que le permita sostenerse a sí mismo y a su madre. Ya no irá a la Universidad, los recursos de la familia han sido invertidos en el “único capital”, su hermana, haciendo que el narrador protagonista se perciba a sí mismo como un pobre diablo, “digno” heredero de su padre.

Sin embargo, cabe preguntarse si es la trama urdida por la madre —“abuela bigotuda”— la que ha dejado al narrador en esta situación. Si entendemos a este personaje como otro de los tantos “inútiles” que inundan la narrativa de Jorge Edwards, deberíamos agregar que un rasgo propio de éstos, según Hozven, es el de ser “rebeldes sin convicción” (Hozven, p. 21).

El ensayista chileno retrata su relación con el orden de la siguiente forma:

Bajo el peso de la impunidad familiar que los protege y les impone su orden, estos inútiles terminan por ignorarlo, confundimos con respecto a lo que ellos son. A fuerza de reprimir sus deseos, habitarán en el limbo trágico de los seres “a contrapelo”. Harán lo que el orden les estipula, pero a contrapelo de ese orden, interiormente frenado por el imperio oscu-

ro de un deseo renunciado. Rebelde sin convicción, pero con causa que no conocen bien, no podrán cumplir a cabalidad con lo que el orden les exige. U otras veces, cuando cristalicen su rebeldía, seguirán sus propios deseos pero “a media máquina”, acobardados por el orden de las familias que les impondrá un recato “derivado”, forma supina de negarse la satisfacción de la ejecución y el reconocimiento de su protagonismo. (Hozven, p. 21).

El narrador de este relato corresponde a la descripción hecha por Hozven; sin embargo, el hecho de que sea él quien controle el relato contribuye a hacerlo víctima, a situarse a sí mismo como el centro de una suerte de confabulación en su contra orquestada para privarlo de felicidad, cuando lo que ocurre no es sino la perpetuación de ritos sociales ancestrales de la elite chilena, que lo exceden, y de los cuales él no es más que una especie de residuo, incapaz de subvertirlos e incluso de ser parte de ellos.

Como hemos dicho, este narrador protagonista —el hermano— es quien reconstruye la historia, detallando cada uno de los pasos de la trama urdida por la madre, enfatizando, como hemos señalado, lo inevitable del proceso. Ahora, la conciencia de lo irremediable de los hechos es una conciencia adquirida por el narrador *a posteriori*, pues, al reconstruir su historia, él aparece como el más tenaz opositor a la relación que se gesta entre su hermana y José Raimundo.

Esta conciencia de la inevitabilidad del orden surge una vez que éste ha actuado y ejercido su poder de veto frente a las intenciones del hermano incestuoso, quien, devastado por el espectáculo de una vida carcomida por el anonimato y la mediocridad, no vacila en demonizarlo, demonización bastante lógica luego de que él ha acometido contra el orden y fracasado, pero también es reveladora, ya que a través de su narración es capaz de marcar los hitos de este ritual ancestral del casamiento por conveniencia. Así, marca los contornos de este orden, siempre tan esquivo y efectivo, quizás por su misma elusividad.

Si el orden es elusivo, tácito o implícito, la narración del hermano no lo es: a través de ella identifica claramente las bases del orden, el rol de los individuos dentro de él, quién lo trama, por qué lo trama y las consecuencias que implica el intentar transgredirlo. En este sentido, su victimización es la que le “permite” caer del orden y explicitarlo, algo que no podría hacerse desde dentro del mismo.

Esta “caída” que le permite verbalizarlo, y la técnica que escoge para ello, el soliloquio, son bastante significativas al respecto, pues permiten enfatizar la soledad e incomunicación en que se encuentra este sujeto luego de haber intentado desafiar al orden, pues tal desafío no le reporta más que la conciencia de su invulnerabilidad, relegándolo a un olvido aún más grande que el previo a su intento fallido.

La narración es un soliloquio dirigido a una mujer irremediablemente perdida, presente pero perdida, un intento frustrado de diálogo con un pretérito irredimible, pues la entrada de esta mujer —su hermana— al orden y su consecuente salida, la ha incomunicado y vuelto (aún más) inasequible para él.

Su soliloquio es el último y desesperado intento de comunicación con un otro que está incapacitado para entender, una suerte de confesión sin posibilidad de redención.

Ahora bien, ¿por qué razones este narrador querría confesarse? Porque sabe que ha caído a un lugar más profundo del que se encontraba antes de que todo sucediera, antes de que su hermana se desposara con José Raimundo: de un orden que despreciaba pero que lo sostenía, hasta un afuera que se presenta como oscuro y hostil, en donde no hay posibilidad alguna de arraigo, a tal punto que está obligado, pese a todo lo que ha vivido y a esa victimización que ha construido, a “normalizar” la relación con su hermana, lo que no es otra cosa que someter su voluntad a las normas de un orden que lo ha humillado y dejado caer.

De esta confesión, el soliloquio, podemos deducir que no es sólo lo estrepitoso de la caída lo que detona el relato. A través de él Edwards mostraría también el “pecado” que conduce a este personaje a la oscuridad. Éste no es otro que el incesto. Para Levi-Strauss el tabú del incesto no es una norma más: “sino el paso de la naturaleza a la cultura, la cultura pone orden al caos, si se transgrediera el tabú del incesto, se tendría que venir todo abajo” (Levi-Strauss, p. 58).

Así se evidencia que el orden se ha intentado transgredir, pero no sólo el de la elite, sino el pilar que sustenta la cultura occidental, de la cual esta elite chilena, y las latinoamericanas en general, se sienten representantes. Es este gran desafío a la superestructura del “orden de las familias” (orden de la elite), el que detona la caída del narrador en la oscuridad.

## 5. La oscuridad de la clase media

Hemos mencionado que el narrador protagonista, en el momento de la narración, es un burócrata, un empleado de medio pelo, que vive con una madre alcoholizada en un barrio de gente “venida a menos”. Es esta realidad la que el mismo emisor ficticio caracteriza como “la oscuridad”, pues sabemos que no es sólo la frustración del amor incestuoso lo que hace al narrador demonizar el orden y condenar su presente, sino el estado de decadencia económica y social iniciada por su padre y continuada por él mismo. Esta “oscuridad”, la invisibilidad social, el no reconocimiento y el anonimato, son, para quien perteneció a la elite, la ignominia de haber caído definitivamente y sin posibilidades de redimirse al escalón de más abajo: la clase media.

La metáfora de la oscuridad, a la que alude el narrador protagonista al final del relato para explicar su estado, se relaciona, por oposición, con el símbolo de la luz, que es cultura, civilización, belleza y valores a los cuales la elite siempre se asocia, designándose a sí misma como baluarte de la occidentalización.

Las elites latinoamericana y chilena se han visto a sí mismas, históricamente, como “la luz” que, por lo demás, delimita también a “la oscuridad”, que es la “barbarie”; todo aquello que (les) recuerde al indio o al mestizo, quienes siempre habitan y proceden de “zonas oscuras”.

Existe una tradición en Latinoamérica al respecto, relacionada con la innombrabilidad, oscuridad y barbaridad de aquello que surge en los márgenes del centro irradiador de “luz” y “cultura”, que representa la elite. Tiene entre sus primeros representantes a Sarmiento con su dicotomía civilización y barbarie, en el siglo XIX, pero también es recogida y resignificada para simbolizar la exclusión social y la marginalidad por escritores chilenos en el siglo XX: la oscuridad es la metáfora más recurrente de la inexistencia social; la oscuridad en que viven y trabajan los mineros de los cuentos de Baldomero Lillo; los *Hombres oscuros*, habitantes de los conventillos santiaguinos de principios del siglo pasado de Nicomedes Guzmán; la oscuridad en que viven las viejas nanas de las familias oligárquicas chilenas en la casa de los ejercicios espirituales de la Chimba en *El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, por nombrar algunos de los ejemplos más connotados.

Los otros, quienes no forman parte de la elite, son oscuros, no existen para nadie, y para quien ha cohabitado el centro, la luz, como

es el caso del narrador del relato, el solo hecho de salir de éste, está íntimamente relacionado con el acceso a la oscuridad. Ahora, ¿de qué oscuridad estamos hablando? En su caso, de la oscuridad que para él significa la clase media.

Este descenso a la clase media, está caída desde los bordes de la elite, tiene ribetes fúnebres para el narrador. En este sentido resulta significativa la escena final del relato, en la que el protagonista narra el regreso, de la casa de su hermana y José Raimundo, a su casa, a través de los barrios de Santiago. La descripción se asemeja bastante a un descenso a los infiernos:

Camino hasta Providencia y tomo un micro hasta el centro. Ahí me bajo a estirar las piernas. La noche es cálida y las veredas están llenas de animación. Me detengo en las esquinas y miro pasar los automóviles. Veo rostros conocidos, habituados a la noche, pálidos. Para ellos debo ser otro rostro familiar, parte del paisaje de sus paseos nocturnos; *alguien que no se sabe lo que hace, para qué existe*. Permanezco un rato en los umbrales de los cafés, observando la concurrencia. De repente se oye una frenada estrepitosa y voces airadas, confusas; un motor que vuelve a partir, a toda máquina. Leo los títulos de los libros en los puestos de la feria.

*Después de una hora de merodear, atravieso la plaza Bulnes y camino Alameda abajo*. Quiero dar una vuelta frente a los prostíbulos de San Martín antes de recogerme. Vivimos en Manuel Rodríguez, no demasiado lejos. Las mujeres de grandes escotes y bocas redondas, rojas, me llaman desde las ventanas. Hay una que me habla en voz baja, con más intención que las otras, y alcanzo a detenerme; no consigo escuchar lo que dice, pero comprendo la mirada procaz y el llamado de los labios entreabiertos, carnosos. Sigo mi camino. Escucho un insulto y veo un gesto despreciativo; alguna que me ha visto pasar en ocasiones anteriores, y no entrar. Doblo y me interno en una callejuela. Desde una ventana en penumbra me solicita una voz de timbre ronco; me cogen un brazo, aprovechando un segundo de vacilación mía. (Edwards, p. 169).

En este fragmento es interesante la presencia intimidante del espacio urbano: la ciudad, el sitio de la civilización, “ordenada”, que, como tal, corresponde al orden establecido y a quienes lo han edificado, es por eso que a este “pobre diablo”, que no sabe para qué existe, este lugar le es un espacio intimidante (Carlos Franz, p. 46).

El narrador se siente “ajeno” en este espacio del centro de la ciudad, con su perfecto plano de damero cuadrículado, que simboliza un orden señorial del que otrora los marginales estaban excluidos<sup>7</sup>. El narrador se siente asediado puesto que sabe que ya no pertenece a él. Sin embargo, este espacio dista mucho de ser el de la elite, pues aparece invadido por prostitutas y otros seres marginales que también asedian al personaje, quien acelera el paso entre gritos, amenazas y agarrones. Está en medio de seres oscuros, sin rostros, sin caras, cuya presencia le resulta amenazante y molesta, pero está en su barrio: “vivimos en Manuel Rodríguez” (Edwards, p. 169).

En este fragmento se nos muestra cómo el narrador ya ha asumido su nueva condición, la que lo “condena” al anonimato social; ha entrado a la oscuridad de la clase media. Podría parecer exagerado pensar que esta oscuridad sea sólo un símbolo de la clase media, pues bien, creemos que la oscuridad a la cual se refiere el narrador tiene muchas más aristas, pero la central es la soledad e incomunicación en que se sume, producto de la pérdida de aquel personaje que le daba sentido a su existencia: su hermana. La pérdida de su hermana es producto de que ella ha entrado al “orden de las familias”, ha cumplido con los ritos de la elite y ha regresado a ocupar un lugar central en ella, mientras él ha fracasado en su intento de desafiar al orden, esto es lo que los separa. El narrador ha caído en la oscuridad de la clase media, lo cual, como ya hemos mencionado, puede parecer algo exagerado, sin embargo no olvidemos que el relato de esta caída está narrado por él, quien se sitúa dentro de la trama como una víctima.

El hermano incestuoso ha intentado contravenir un orden inmutable, ha luchado contra un destino inexorable y, por supuesto, pierde. Él nos presenta su historia como una tragedia, y qué es la tragedia sino la lucha contra un destino inexorable por parte de un personaje “elevado”, quien debe caer de la dicha al infortunio por haber actuado en contra de la voluntad de los dioses o haber cometido un “pecado contra natura” (Aristóteles, *Poética*. 24).

---

<sup>7</sup> La idea de que la planificación arquitectónica del centro de Santiago está relacionada con la proyección del orden deseado por la elite ha sido trabajada por Carlos Franz en *La muralla enterrada*, quien, a través del análisis de la novela *Juana Lucero*, muestra cómo una mujer, al entrar a este espacio del centro, proyección del orden de la elite, es rechazada y expulsada violentamente.

El hermano, como mencionamos antes citando a Levi-Strauss, ha cometido “el” pecado contra natura, y cae, desde una situación social de privilegio y desde una posición social visible, en la cual tenía opciones, a la oscuridad, a la invisibilidad. Como dice el mismo narrador al final del cuento: “no engendra milagros”, asumiendo que su condición es irreversible y que el espacio en el que se encuentra es de una desesperante quietud.

Cuando el narrador relata su “ingreso” definitivo a la “oscuridad” al final del cuento, la narración parece descoyuntarse, quebrarse hacia un lirismo desgarrado:

Antes de dormir, en la habitación oscura, pienso en los racimos de mujeres asomadas a las ventanas. Los vestidos se abren y surgen los pechos turgentes, los vientres redondos, marcados por la fatiga.

Me hago la idea de levantarme y partir otra vez a buscarlas. Podría pagar con un cheque. Pienso después en la balsa, en el agua tranquila y engañosa, en tus chillidos. Avanzas en la oscuridad, en el traje de baño de entonces. Tus muslos duros, blancos, en contraste con la tela negra y elástica. La verdad, no voy a salir; prefiero hundirme en la cama y esperar que llegues. Pero no llegas nunca. Te demoras interminablemente en llegar. La otra noche entró mi madre, tartamudeando, fétida a alcohol, indignada contigo porque no vienes a visitarla nunca. “No es muy agradable venir a esta casa de visita”, le dije, y soltó el llanto. Sollozaba y se estremecía entera. Me dio pena, pero tuve que expulsarla de la pieza para que me dejara dormir. 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. (Edwards, p. 170).

En este magnífico final del cuento se pueden apreciar bastantes similitudes con el lenguaje poético de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, cuya lectura fue fundamental para los autores de la generación del cincuenta, y más aún, para Jorge Edwards, quien mantuvo una estrecha amistad con el poeta. Este particular lenguaje lírico, que se caracteriza por un sistema de símbolos autónomos (Alonso, Yurkievich y Concha), hace eco en el fragmento, para crear un clima de angustia y desesperación: abundan las imágenes cargadas de un erotismo decadente: los “racimos de mujeres”, los “vestidos se abren y surgen los pechos

turgentes, los vientres redondos, marcados por la fatiga”, los cuales se mezclan con *flashbacks* que remiten a un erotismo pleno: “Avanzas en la oscuridad, en el traje de baño de entonces. Tus muslos duros, blancos, en contraste con la tela negra y elástica”. En este lenguaje lírico vemos el último intento desesperado del narrador por articular el dolor de su caída, la magnitud de un sufrimiento que desarticula el orden del discurso, como en la tragedia griega, cuando luego de experimentar la anagnórisis, el héroe trágico no podía más que proferir onomatopeyas.

#### BIBLIOGRAFÍA

Edwards, Jorge. *El peso de la noche*. Barcelona: Bruguera, 1967.

———. *Las máscaras*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

———. *Los convidados de piedra*. Barcelona: Seix Barral, 1978.

———. *El whisky de los poetas*. Madrid: Alfaguara, 1997.

#### **Crítica sobre la obra de Jorge Edwards**

Hozven, Roberto. “La escritura de Jorge Edwards: Hacia una mimesis solidaria”. *Taller de letras* 36 (2005): 7-37.

———. “Imbunche y apellido en la narrativa de Jorge Edwards”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 664 (2005): 73-79.

———. “*El Inútil de la familia* de Jorge Edwards: Cinco sorpresas narrativas”. *Revista Iberoamericana* 218-219, Vol. LXXIII (2007): 339-346.

Schopf, Federico. “La narrativa de Jorge Edwards”. *Studi de la letteratura hispano-americana*, 9 (1979): 23-41.

#### **Bibliografía teórico-metodológica**

Álvarez, Ignacio. “Leonidas Morales: Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit”. *Anales de Literatura Chilena* 5 (2004).

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza, 2000.

Cerda, Carlos. *Donoso sin límites*. Santiago: Lom, 2001.

Candina, Azún. *Por una vida digna y decorosa. Clase media y empleados públicos en el siglo XX chileno*. Santiago: Frasis, 2010.

Culler, Jonathan. *Barthes, a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rollé y Manuel Vicuña. *Historia del Siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

Dendle, Brian. “La última obra de Mauricio Wacquez: *Epifanía de una sombra*”. *Revista Chilena de Literatura*, 60 (2002).

De Ramón, Armando. *Santiago de Chile: Historia de una sociedad urbana*. Santiago: Catalonia, 2008.

Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2001.



- Godoy Gallardo, Eduardo (ed.), *La generación del 50' en Chile: historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago: La Noria, 1991.
- Góngora, Mario. *Ensayo histórico sobre la noción de estado en Chile en los siglos XIX y XX*. Santiago: Ed. Universitaria, 1982.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La literatura hispanoamericana de fin de siglo". En Luis Iñigo Madrigal (comp.), *Historia de la literatura hispanoamericana: Del neoclasicismo al modernismo*. Vol. 2. Madrid: Cátedra, 1987.
- Levi-Strauss, Claude. *Estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Montecino Aguirre, Sonia. *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Colaboración de Luz Philippi, Diego Artigas, Alexandra Obach. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, Biblioteca del Centenario, 2004.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Salerno Fernández, Nicolás. "Neruda: Sus críticos y sus biógrafos". *Estudios Públicos*, 94 (2004).
- Stabili, María Rosaria. *El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960)*. Traducción de Paula Zaldívar. Santiago: Editorial Andrés Bello y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003.
- Villalobos, Sergio. *Origen y ascenso de la burguesía en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 1990.

~ ~ ~

“EL DESCUBRIMIENTO DE LA PINTURA”,  
DE JORGE EDWARDS\*

**Bernardo Toro**

Antes de presentar la nueva novela, aún inédita, de Jorge Edwards, me gustaría evocar las condiciones en las cuales fue escrita. No se trata ni de un preámbulo ni de una diversión, ni aún menos de una indiscreción, sino de una manera de abordar más directamente su contenido. No resulta difícil imaginar lo que pueden ser los días de un embajador en un país como Francia, ni lo que puede ser para un escritor volver después de tanto tiempo al lugar de su juventud. Resulta más difícil imaginar a Jorge Edwards emergiendo de la noche negra de París sentado frente a su escritorio con una jornada abrumadora por delante y muchas otras por detrás, sacando del primer cajón un cuaderno, ese que dice “El descubrimiento de la pintura”, mientras el reloj mural (que por supuesto no existe, como tampoco existe el cuaderno, el libro fue escrito en una computadora) marca las seis y media de la mañana. No creo que se trate solamente de disciplina, ni de ambición literaria. En ese afán hay algo más necesario y me atrevería a decir místico, si se entiende por místico todo acto que encuentra en sí mismo su propia razón de ser. Si la vida es, como decía Scott Fitzgerald, un proceso de demolición, la literatura es quizás una de las pocas cosas que resiste, por la

---

BERNARDO TORO (1964). Escritor franco-chileno radicado en Francia. Con estudios en letras en la Sorbona y París VII, se doctoró en literatura con una tesis sobre Marcel Proust. Entre los años 1988 y 1993 dirigió la revista de arte y literatura *Lieux Extremes* y actualmente dirige la revista *Rue Saint Ambroise*, publicación consagrada a la ficción contemporánea. Es autor de ensayos y de las novelas *De fils à fils* (De hijo a hijo) (París, ediciones Stock, 2010) y *Contretemps* (Contratiempo) (París, ediciones Les Petis Matins, 2006). Dirección electrónica: bertorsan@yahoo.fr.

\* Texto presentado en el seminario “Jorge Edwards a los 80” que se realizó en el Centro de Estudios Públicos, Santiago, Chile, el 16 de marzo de 2012. Véanse en esta misma edición las ponencias de Roberto Hozven, Sonia Montecino y Nicolás Salerno, y en *Estudios Públicos* 125, las de Mario Vargas Llosa, Christopher Domínguez Michael, David Gallagher y Pedro Gandolfo.

simple razón que la escritura es demolición, un ensayo del Juicio Final, en el cual nuestras vidas son puestas en la balanza. Digo que la literatura “quizás” resiste porque personalmente no creo que ningún escritor, Edwards aún menos que otros, crea realmente en la capacidad redentora del arte. La literatura no es más que un “quizás”, y la escritura tan solo una apuesta. Tomarla demasiado en serio, transformarla en un objeto de devoción, es privarse de su humor, de su ambigüedad, de su irreverencia, de su ateísmo radical. “Todo es una cadena de misterios, escribe Edwards, y en el fondo, en lo más profundo, me río.”

Tenemos tendencia a considerar la literatura a través de sus obras ya impresas y publicadas, como si todo lo demás fuera del dominio exclusivo del autor o eventualmente del crítico, pero en ningún caso del lector que solo se preocupa de saborear el plato y no de lo que pasa en la cocina. Si comienzo esta presentación abriendo las puertas de la embajada en la fría y turbia madrugada de París, en lugar de remitirme a la obra como debiera hacerlo, es porque el tema profundo de la última novela de Jorge Edwards es precisamente la necesidad íntima, vital, mística de la práctica artística desligada de toda idea de reconocimiento social. “El descubrimiento de la pintura” cuenta ni más ni menos la historia de un hombre que se consume por no poder seguir ejerciendo su arte.

Esta novela surge durante la escritura y la revisión del primer tomo de las memorias de Jorge Edwards. Podríamos incluso considerarla como una consecuencia de la excavación autobiográfica realizada por el autor. Jorge Rengifo Mira, su personaje principal, más que una creación aparece como un cadáver exhumado mientras el autor rastrea las tierras profundas de su infancia. Un hallazgo casual y de poco valor que cobra poco a poco relevancia y termina encerrando una clave importante del pasado del autor. Hay sin duda una relación estrecha pero compleja entre el trabajo de memorialista de Edwards y este último libro cuyo narrador se asemeja al autor hasta confundirse con él. Como Edwards, el narrador del “Descubrimiento de la pintura” estudió en el San Ignacio, publicó sus primeros escritos en la revista del colegio, hizo estudios de Derecho y vivió en una casa con vista a los prados delanteros del cerro Santa Lucía.

Una cierta mañana, Edwards decidió interrumpir sus memorias y retomar el cuento que dio origen a la novela. Por más que le hiciera un espacio, Jorge Rengifo, su personaje, no cabía en sus memorias. El per-

sonaje que lo inspiró, sin duda que cabía y demasiado. El espacio que este ocupó realmente en la vida de Edwards fue seguramente tan minúsculo, tan insignificante que le resultó imposible poner tanto significado en un ser tan ínfimo. En todas las memorias, por escrupulosas que estas sean, hay alteraciones de proporciones, omisiones más o menos voluntarias, brotes de ficción, pero estas operaciones por bien logradas y disimuladas que sean tienen un límite, llega un momento en que las memorias no pueden contener la fuerza de expansión de un personaje, la fuerza de condensación de un recuerdo que abarca, engloba y anexa muchos otros. Tal acontecimiento, tal personaje, tal etapa de la vida requieren para ser evocados con la profundidad que se merecen cortar las amarras que lo retienen a la realidad biográfica del autor. Pero esta liberación no es más que aparente. La imaginación es también hija de la necesidad, su eclosión obedece a nuevas leyes que el escritor ignora, pero a las cuales se somete. Hay una lógica en la ficción que el escritor no inventa, pero que reconoce, como el músico la nota justa. La imaginación navega en la ficción como la memoria en el pasado. Su itinerario ya está fijado, pero el escritor solo lo descubre en el transcurso de la navegación.

Cuando, como en el caso del “Descubrimiento de la pintura”, la obra literaria surge en medio de la redacción de las memorias, esta transformación de la vida en ficción es más fácil de observar, más alquímicamente pura. Llega un momento en que la contingencia de los hechos no permite extraer la verdad de la experiencia, la vida no basta, lo que sucede no sirve, es preciso agregar algo que no existe, deformar algo que ya existe, agrandar lo que apenas se vislumbra, para que la verdad subjetiva pueda plasmarse en la página, es decir en la pantalla. Si las memorias se proponen restituir la realidad de los hechos, la ficción intenta rescatar la resonancia interior de lo vivido. Para cumplir este segundo objetivo, Jorge Edwards debió renunciar en parte al primero. “El descubrimiento de la pintura” es seguramente menos real que sus memorias, pero mucho más próximo de la verdad del autor.

Esta novela cuenta la historia de Jorge Rengifo Mira, primo en segundo grado de la madre del narrador, descendiente en línea directa de un ministro de hacienda de los tiempos de Portales y sobrino de las hermanas Mira, ilustres pintoras de las primeras décadas del siglo XX. Jorge Rengifo o Rengifonfo o Fonfo como solía llamárselo en los círculos familiares es un auténtico caballero santiaguino, quijotesco, digno,

ridículo y formal, el lado oscuro de la medalla cuya cara luminosa es quizás Joaquín Edwards Bello. Ambos comparten el privilegio paradójico de ser el único pariente artista del autor. Dos inútiles de la familia entonces que todo opone salvo su inutilidad. Fonfo es probablemente un personaje más opaco, pero más misterioso que irá ejerciendo con el pasar de los años una insospechada fascinación. Oscuro empleado durante la semana en un departamento de cerrajería, Fonfo es un pintor de domingo al aire libre. Nuestro héroe es un antihéroe, un diletante, un pintor aficionado, quizás apasionado, pero sin reconocimiento y sobre todo sin cultura, que se desinteresa totalmente por las obras de sus predecesores. Un “artista autista”, dirá Edwards.

Esta novela es apasionante por la complicidad que Edwards sabe instalar entre el narrador y el lector y por esa cualidad, que muchos asocian al arte de la conversación pero que a mi juicio es profundamente literaria y elaborada como todo lo que en literatura parece natural, una cualidad que yo llamaría tacto literario y que consiste en conocer los más mínimos efectos de su prosa en el lector y poder anticiparlos, modularlos, jugar con ellos, como si en definitiva el lector fuera para Edwards un libro abierto en el que él lee todo lo que le va ocurriendo en el transcurso de la lectura de sus libros y hasta los más ínfimos efectos de un adjetivo abandonado como por descuido en un rincón de la frase. De la misma manera que en una conversación el rostro de nuestro interlocutor, su expresión, su mirada, nos permite verificar si lo que le decimos le interesa, si haríamos mejor en suavizar nuestro discurso o por el contrario en darle más énfasis, o simplemente cambiar de tema, Edwards posee la facultad literaria de prevenir un bostezo, una disminución de la atención, una ligera reserva varias líneas antes que la señal sea enviada por los ojos a nuestro cerebro.

Uno de los secretos literarios de Edwards para mantener tal estado de atención es el uso que hace de los adjetivos. Pocos escritores pueden permitirse usarlos como él, en tal abundancia, sin fatigar la frase, sobre-caracterizar el enunciado y quitarle al lector su espacio vital. Su forma de yuxtaponer adjetivos divergentes, de manera de hacerlos entrecrozar como bolas de billar despidiendo destellos de sentidos (no significaciones, solo destellos de sentidos) es muy eficaz. Esta técnica, llamémosla así, que Proust encontró en Saint Simon genera al interior de la frase una suerte de tensión interna, como las burbujas en una copa de champaña. No creo ser el primero ni el último en decir que el estilo de Edwards es burbujeante como una copa de champaña.

Esta novela tan placentera está plagada de personajes antipáticos y a veces risibles. Muchos de ellos se reúnen en las sesiones musicales que los domingos por la tarde el medio hermano del narrador organiza en su dormitorio. Clodomiro, el medio hermano, es el antagonista de Fonfo, su virilidad grosera y presuntuosa se opone a la ambigüedad sensible y vulnerable del pintor. De la misma manera, la erudición musical estéril y pretenciosa del medio hermano contrasta con la candidez fecunda del pintor. Si Clodomiro se burla de Fonfo, el narrador concentra su ironía sobre su medio hermano, una forma de venganza que sugiere con pudor la complicidad que une a los dos “artistas” de la familia.

Las sesiones musicales que reúnen a los personajes todos los domingos constituyen otra de las sorpresas del libro. Este “Descubrimiento de la pintura” es también un descubrimiento de la música —francesa en particular. Gustave Fauré, César Franck, Ernest Chausson, Camille Saint Saëns nos transportan a un mundo que nos hace pensar en Proust indubitadamente. El nexa no es fortuito. Los paralelos que Edwards establece entre los gustos musicales de Fonfo y su pintura constituyen, desde el punto de vista estilístico, los mejores momentos del libro. Pocos escritores saben hablar de música y de pintura con propiedad, no me refiero aquí a un asunto de cultura, muchos la poseen, sino a la capacidad metafórica que permite traducir los efectos visuales en efectos auditivos y viceversa. Ese juego de correspondencias que Baudelaire preconizaba requiere que un novelista no sea tan solo un prosador sino también un poeta. “El descubrimiento de la pintura” es la historia de un pintor melómano que revela al narrador su vocación de escritor. Una novela en la cual, como decía Claudel, “el ojo escucha” y el oído ve.

Entre el narrador y Fonfo existe un vínculo tenue, extraño, cambiante que constituye el hilo director del libro. Vínculo hecho de cariño y de complicidad, pero también de curiosidad, de misterio y hasta de recelo. Cuando la historia comienza el narrador tiene apenas doce años, y es el más joven participante a las sesiones musicales a las cuales también asisten el anfitrión y medio hermano Clodomiro, Fonfo nuestro pintor de domingo, Fernando Cáceres, un hombre que vive en un estado de asombro permanente y los Herralde Casorla, padre e hijo. Desde un comienzo Fonfo sorprende al narrador por su sensibilidad y cultura musical que se oponen a su ignorancia y a su indiferencia en materia pictórica. Fonfo es un pintor de instinto que no tiene ninguna necesidad, según lo reconoce él mismo, “de ver la pintura de los otros”,

ni aquella que sus contemporáneos exponen cada año en el Palacio de la Alhambra ni la de los grandes maestros de la pintura. Esta contradicción entre cultura e instinto, entre acción y contemplación terminará siendo el nudo dramático del libro. Pero Fonfo es mal que mal un artista, y no un amateur de arte pasivo como los otros, y el narrador que comienza a escribir sus primeros poemas no posee otro referente, otro polo de identificación, otro artista en la familia. Sin embargo, por múltiples razones, Fonfo no puede constituir un modelo, ni un guía, ni una figura paterna, es posible que la idea que transmita al joven narrador sobre la condición de artista lo repela más que lo atraiga. Uno de los aspectos más originales de esta novela reside precisamente en la ausencia total de figuras incitativas, “El descubrimiento de la pintura” es una novela de aprendizaje sin mentor, la historia de una vocación sin llamado ni modelo, en la cual de manera compleja, subyacente, algo se transmite. La fuerza de repulsión generada por el medio hermano y el padre (que desprecian a Fonfo y a los artistas en general) juega un rol quizás más preponderante que la débil fuerza de atracción del personaje principal. Edwards apunta aquí a la esencia de toda vocación literaria, un escritor escribe sobre todo contra algo o alguien, este combate es el verdadero motor de su vocación. Pero esta lucha es tan desigual que el escritor necesita cómplices, aliados, modelos.

La novela se acaba sin que el lector sepa cuál de los dos modelos el narrador va a elegir: el del medio hermano o el de Fonfo. Decir que uno es el de la respetabilidad social y el otro el de la decadencia artística sería simplificar la novela. Al final, los roles se invierten, Fonfo accede a la prosperidad gracias a una peripecia que por supuesto no revelaremos. Digamos en todo caso que el desprecio que Edwards (tanto el escritor como el hombre público) siente por toda forma de maniqueísmo y de mecanicismo social se manifiesta aquí de manera certera.

Pero la rueda de la fortuna nunca deja de girar y lo que parece un logro se transforma en un desastre. Fonfo emprende un confortable viaje a Europa donde por primera vez contemplará las obras maestras de la pintura occidental. De este descubrimiento de la pintura tardío, deslumbrante, demoledor, Fonfo no se repondrá jamás. Su fin nos recuerda el de Bergotte en *La búsqueda del tiempo perdido*, quien muere frente al cuadro la “Vista de Delft” de Ver Meer, convencido de que toda su obra no vale el pequeño fragmento de pared amarilla que contempla atónito. Decía hace un momento que la literatura era una

especie de Juicio Final, esa es justamente la imagen que utiliza Proust en ese momento. En una balanza celestial, Bergotte ve sus obras en un platillo y el fragmento de pared amarilla en el otro, la comparación es abrumadora. Algo parecido le ocurre a Fonfo que dirá: “Parece que se me olvidó pintar. O a lo mejor nunca supe”. Palabras que suenan lapidarias, pero que su esposa interpreta con una sensatez digna de Sancho Panza: quizás “habría podido ser feliz sin necesidad de pintar, con el solo recuerdo de los maravillosos cuadros que le había tocado ver al final de su vida”. ¿Por qué en lugar de hacernos feliz el arte puede destrozarnos? La esposa no lo comprende, quizás porque como la inmensa mayoría, ella piensa que el arte contribuye al desarrollo personal, a la evolución social, al bienestar de los pueblos. No creo que el narrador comparta esta idea. Como buen escritor, Edwards se contenta con articular literariamente la pregunta sin dar una respuesta. Fonfo puede gozar pasivamente de la música, pero no de la pintura cuya contemplación lo aniquila. Su ignorancia en materia pictórica no era una extravagancia, ni una carencia, ni un ensimismamiento, sino más bien un necesario sistema de defensa.

Este tema del pintor víctima de su propio fracaso está presente en dos de las más importantes obras literarias escritas sobre la pintura: *La obra maestra desconocida* de Balzac que también es una novela corta, en la cual Frenhofer, un pintor en busca del cuadro perfecto, termina suicidándose después de haber quemado sus telas y *La obra* de Zola que tanta incompreensión causó entre los impresionistas. Su protagonista, Claude Lantier, termina colgándose frente a un lienzo que no logra acabar. Los escritores suelen ser crueles con los pintores, podríamos preguntarnos por qué un tal ensañamiento, qué delito han cometido los pintores para sucumbir de esa manera a la maldición del arte. Pero las preguntas ya están de más. El día comienza a aclarar en París. Son las ocho y media de la mañana. El computador sigue encendido, pero Fonfo, el entrañable Fonfo y su lunar negruzco ya se desvanece. Dentro de unos pocos minutos, la actividad volverá a la embajada, la vida retomará su curso, como siempre ha sido, real. □