

# EL SUTIL REGODEO DE LA DECADENCIA.

DINÁMICAS URBANAS, FRONTERAS PERMEABLES Y  
TIEMPO SUSPENDIDO EN *EL MUSEO DE CERA* DE JORGE EDWARDS

---

# THE SUBTLE DELIGHT OF THE DECADENCE.

URBAN DYNAMICS, PERMEABLE BORDERS AND TIME  
SUSPENDED IN *EL MUSEO DE CERA* FROM JORGE EDWARDS

GIUSEPPE GATTI\*

*Università La Sapienza-Roma*

Fecha de recepción: 8 de diciembre de 2011

Fecha de aceptación: 9 de mayo de 2012

Fecha de modificación: 20 de mayo de 2012

## RESUMEN

El objetivo del presente artículo consiste en proponer una relectura de la novela *El museo de cera*, que el escritor chileno Jorge Edwards publicó en 1981, concentrando la atención no sólo en la habitual interpretación crítica que evidencia la lúcida condena satírica del pensamiento reaccionario chileno, sino abordando la trama desde una perspectiva que ilumina la relación entre tiempo individual y colectivo. En paralelo, se examina la representación de la decadencia de una arquitectura sociopolítica, poniendo en relación las imágenes ficcionales de Edwards con las representaciones del declive presentes en la narrativa austrohúngara de comienzos del siglo xx. Se analizan, finalmente, las dinámicas de ósmosis entre los dos espacios geosociales descritos en la ficción evidenciando la permeabilidad de sectores en apariencia opuestos.

**PALABRAS CLAVE:** literatura chilena, paisaje urbano, estética de la decrepitud, captación del instante, permeabilidad de fronteras

## ABSTRACT

The purpose of the present article consists of proposing a different interpretation of the novel *El museo de cera*, which the Chilean writer Jorge Edwards published in 1981: we will concentrate not only in the habitual critical interpretation that confirms the lucid satirical sentence of the reactionary Chilean thought, but we will approach the plot from a perspective that demonstrates the relation between individual and collective time. At the same time, we analyze the representation of the decadence of a social and political structure, by connecting the fictional images from Edwards with the representations of the decline presented in the Austro-Hungarian narrative of the beginning of the 20th century. Finally, we examine the dynamics of osmosis between the two geosocial contexts described in the fiction demonstrating the permeability of sectors by all appearances opposite.

**KEY WORDS:** Chilean literature, urban landscape, aesthetic of decrepitude, instant catching, permeability of borders.

\* Doctor en Literatura española e hispanoamericana. Universidad de Salamanca.

*Había llegado por fin a comprender cuán inaccesibles resultan las cosas en sí y que debería permanecer solo a orillas de ese mar blanco que, paulatinamente, subiría para al fin llevárselo, tras lo cual nada seguiría.*

Jaroslav Iwaszkiewicz, *Las señoritas de Wilko*

En el breve período comprendido entre 1978 y 1987 Jorge Edwards redacta y publica en Chile cuatro novelas que conforman una suerte de “tetralogía crítica”, destinada a expresar las inquietudes del autor por la realidad social, económica y sobre todo política de su país. Forman parte de esta producción temáticamente coherente *Los convidados de piedra* (1978), novela publicada cinco años después del golpe de Estado militar llevado a cabo por el general Augusto Pinochet (11 de septiembre de 1973), a la que seguiría, tres años después, *El museo de cera* (1981), y poco más tarde *La mujer imaginaria* (1985) y *El anfitrión* (1987)<sup>1</sup>. La crítica concuerda en reconocer en este apartado de la producción de Edwards un conjunto narrativo encaminado no sólo a evidenciar la incipiente decadencia de un sistema social y de la clase que lo representa, sino a poner en tela de juicio su presunta capacidad para regenerarse. En este conjunto de su propuesta ficcional, los motivos dominantes suponen un distanciamiento de más de un frecuente *leitmotiv* de la literatura chilena de aquella década, puesto que —en lugar de analizar dinámicas vinculadas con temáticas rurales— se detienen en la representación de espacios en su mayoría urbanos, poblados —principal pero no exclusivamente— por una clase media-alta.

A partir de estas anotaciones introductorias, el objetivo de nuestro análisis consiste en una relectura de *El museo de cera*, para intentar demostrar cómo en esta novela el escritor chileno —además de proponer al lector una sagaz parábola del pensamiento reaccionario en forma de sátira implacable<sup>2</sup>— construye un fresco epocal en el que la descripción minuciosa de la vida de un exponente del sector más tradicional de la socie-

1. Enviado como embajador a la Cuba de Fidel Castro, en 1971, durante el gobierno de Salvador Allende, Edwards permaneció apenas tres meses en la isla, debido a las casi inmediatas discrepancias con el gobierno revolucionario cubano y a sus abiertas críticas a los matices desfachadamente dictatoriales del régimen. Resultado de su breve estadía en Cuba —durante la cual Edwards fue declarado *persona non grata* al punto de que se exigió su salida de la isla— fue el ensayo *Persona non grata* (1973), que ofrece una crítica lúcida tanto del estalinismo como del sistema sociopolítico cubano. El texto le “garantizó” la enemistad de las fuerzas políticas de izquierda y fue motivo de una encendida polémica entre intelectuales latinoamericanos.

2. En relación con la presencia constante en la novela de un tono satírico casi carnavalesco, en el ensayo “Jorge Edwards: las novelas escritas bajo la dictadura”, Bernard Schulz-Cruz subraya cómo “la trama más sencilla y lineal, el sentido del humor, la parodia esperpéntica y la carnavalización de la historia de Chile demuestran la versatilidad de Edwards que, abandonando una escritura larga y pesada, reflexiona constantemente a través de una chispeante mascarada de aparentes sin sentidos, de cara al discurso oficial de la dictadura chilena. La historia se cuenta desde la literatura con desparpajo satirizante” (Schulz-Cruz 244).

dad chilena (el supuesto Marqués de Villa Rica) ofrece la oportunidad para una serie de reflexiones que se apropian de contenidos de la geocrítica y analizan la relación entre tiempo individual y colectivo, por un lado, y una cierta —doble— representación del mundo, sobre todo urbano, por el otro. En una sociedad dominada por los grandes avances tecnológicos de la época (televisores y hasta helicópteros), el anciano protagonista vive anclado en un pasado estancado, repitiendo gestos ya anacrónicos: cada día sale de su fastuoso y decadente palacio en carroza, sigue vistiéndose con levita, suele utilizar un bastón de paseo con empuñadura de plata y —en el comienzo de la narración— es presentado al lector como un individuo tan ajeno al universo de la tecnología electrónica contemporánea como de las casuchas y picanterías coloniales que salpican aquellos espacios ya casi extraurbanos, ubicados en la ribera del río, que serán uno de los escenarios protagónicos de gran parte de la trama.

Tanto la representación ficcional del personaje principal como de las figuras secundarias que gravitan a su alrededor evidencian un denominador común: cada individualidad parece estar viviendo la experiencia de lo real como una “dimensión sospechosa”, como si sus formas y contenidos estuvieran escondiéndose detrás de una máscara, polvorienta y decadente, indispensable para ocultar sus arrugas. Será gracias a la paulatina percepción de la mascarada colectiva que el Marqués percibirá la necesidad de freanquear, en un determinado momento, la frontera invisible que lo separa de otros mundos posibles, como presintiendo que detrás de esa máscara existe una plenitud de dimensiones y visiones todavía no configuradas en su ámbito vital. La voluntad de trasladar a la ficción el mundo decadente de la alta burguesía y de una nobleza ya patológicamente enferma, agudizando figuras y situaciones prototípicas y recurriendo a la ironía, permite establecer un primer abordaje temático conjunto que ofrece la posibilidad de reflexionar comparativamente sobre la literatura de la decrepitud chilena —a la que puede ascribirse gran parte de la obra de Edwards— y el estado de turbación de la sociedad austro-húngara que la literatura local relata a partir de comienzos del siglo xx (en particular entre 1900 y 1920, luego del tratado de Trianon, firmado en Versalles el 4 de junio de 1920). Autores como Arthur Schnitzler, Franz Wedekind, Robert Musil, los húngaros Géza Ottlik y Mihály Földi, el mismo Franz Kafka o Arnold Schönberg en la música expresan el trastorno interior del individuo enfrentado al declive de un sistema político, económico, social y de valores, denunciando —cada uno a su manera— la desaparición de un espíritu común dotado de la energía suficiente para devolverle fuerza a un Estado que ya era un fantasma sin forma ni materia.

El examen que Ernst Fischer propone de esa realidad sociohistórica y cultural en declive en su estudio *Literatura y crisis de la civilización europea* se detiene con particular

énfasis en la obra de Musil: al comentar *Las turbaciones del alumno Törless*, el intelectual alemán observa cómo en la primera novela del autor austriaco están ya presentes todos los grandes motivos de su obra posterior y de una generación entera:

...el hundimiento, la decadencia del mundo burgués, el orden que ya no es tal, y la crueldad y barbarie como dimanantes de dicho orden, el abismo abierto entre sentimientos y hechos, la soledad del hombre en medio de una sociedad que se agosta, la realidad que se ha hecho tan quebradiza, la nostalgia, el deseo de otro estado de cosas, de una nueva unidad y plenitud de vida. (Fischer 45)

Esas condiciones anímicas —nostalgia y deseo de otro estado de cosas— y, sobre todo, la oposición contra la mentira moral que supone un mundo de aristócratas y altoburgueses amarrados a representaciones existenciales anticuadas, son puestas en evidencia en *El museo de cera* a través de una serie de recursos narrativos y estructurales articulados. El examen de la perspectiva temporal propuesta por Edwards, en particular, hace que la novela se configure como una reflexión sobre las trampas en la percepción *ex post* a las que tiende la memoria del ser humano: la voz que relata la historia demuestra estar dudando de la veracidad de su mismo recuerdo, y extiende su incertidumbre también a la memoria colectiva, como si las imágenes borrosas que van desdibujándose en la mente del narrador no fueran más que un sueño pesadillesco:

...algunos se preguntan, hoy día, y la pregunta no resulta del todo extemporánea, si existió en alguna época el Marqués de Villa Rica. Llegamos hasta el extremo de dudar del testimonio de nuestra memoria, como si esa parcela del pasado, el Marqués en su escenario, entre harapos y esplendores de una calidad sospechosa, no hubiera sido más que un sueño, un sueño colectivo y contradictorio, que en alguno de sus episodios tomaba los caracteres de pesadilla. (14)

Los supuestos años esplendorosos, experimentados por el país en épocas anteriores, parecen haber desaparecido, dejando lugar a la representación de un declive que — como un germen— empieza a difundirse por el territorio: “La crisis, que después se volvería endémica, ya se había manifestado a todo lo largo y ancho del país” (15). Una reflexión que deja lugar a una visión profundamente crítica de la realidad sociocultural nacional, y que surge de un contraste evidente entre dimensiones temporales diferentes. Se empieza así a poner de relieve la presencia de una dialéctica pasado/presente que será motivo recurrente a lo largo de la narración, articulándose alrededor de una erosión descriptiva de todos los objetos representativos de una época, a los que el autor va sacando su vetusta pátina dorada: “Pocos eran los que sospechaban, en aquel

pasado dichoso, que con la llegada de los nuevos tiempos, los condes y los marqueses iban a verse obligados a esconder sus pergaminos, falsos o verdaderos, y que los bastones de empuñadura de plata maciza, con los escudos grabados en filigrana, rematarían en los paragüeros de los anticuarios” (16-17). El relato metafórico de la decadencia de las grandes familias del patriciado urbano santiaguino no sólo es presentada al lector desde la perspectiva de la voz que narra los acontecimientos (decaen, así, las posibilidades de omnisciencia del narrador), sino que también es relatada *a posteriori*, dejando que el velo de los años se interponga entre los hechos expuestos y el momento de su presentación oral. Se articula de este modo una distancia entre el sentimiento de la existencia de un tiempo individual y la representación del tiempo colectivo compartido en un espacio común: “Sólo llegamos a conocer esas confidencias muchos años después de la desaparición del Marqués, cuando la picota de las demoliciones había perforado la casa de esta historia, después del entierro de su insospechada y última dueña” (25-26).

En las descripciones de la decadencia del ambiente social y urbano —que deja de ser el “espacio feliz” propuesto por Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* para convertirse en “infeliz” lugar de pura contigüidad física— el narrador presenta reiteradamente la decrepitud del entorno físico, estableciendo una relación simbiótica con el progresivo derrumbre de las propiedades del Marqués y su decadente situación económica: “Los escalones de la escalera de servicio... crujían y temblaban, como si amenazaran con desplomarse” (29). A partir de la anterior confluencia se desarrolla en la novela un proceso dialéctico que pone en un extremo el “progreso que avanza” y en el otro los restos tangibles de un “pasado inútil”: “El caserón donde se habían instalado los artistas plásticos había quedado rodeado por el progreso, de la ciudad, fuera de la línea de edificación, de modo que estrangulaba el paso y los trolebuses que subían... a extramuros” (43). La espiral se extiende incluso a las manifestaciones artísticas: todas aquellas que permanecen vinculadas a los cánones de la tradición acaban siendo asociadas a una idea de decrepitud, como si se tratara de expresiones culturales no sólo pasadas de moda, sino además relacionadas con contenidos lóbregos y hasta lúgubres: “Hay un escultor que todos desprecian, porque se ha empeinado en seguir modelando las materias como hace cincuenta años. Este hombre se especializó en su juventud en estatuas para cementerios, sobre todo en ángeles del Juicio Final” (45)<sup>3</sup>.

3. En el campo de las artes, la incapacidad de los personajes de adaptarse al paso del tiempo es expresada por Edwards a través de elecciones anacrónicas: “Y cuando vivió en París, en la época de Montparnasse, mientras los demás pintaban cubos y vivían de becas, él se ganó la vida haciendo estatuas para el cementerio de perros” (45).

En relación con el escenario ficcional de la novela, la continua dialéctica entre el “adentro” y el “afuera” ofrece la oportunidad de proponer una lectura contemporánea de la tradicional oposición sarmientina entre el espacio urbano, supuesto reino de la civilización, y el amplio, salvaje y no domesticado mundo que surge extramuros. La distinción entre los dos universos (interior/casa/hogar/club como conjunto de ámbitos protegidos *versus* escenarios abiertos y bárbaros) se había fundado tradicionalmente sobre una repartición simbólica y dicotómica que Guadalupe Santa Cruz, en su artículo “Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios”, define como “el compás binario del tic-tac del reloj: femenino-masculino, razón-emoción, pensamiento-ejecución, mandamiento-obediencia, alto-bajo, entre otros. Uno de los binarismos decisivos es aquel que opone *adentro* y *afuera*” (90). Si bien la distinción entre los dos mundos ha dejado de ser tajantemente definida, el espacio fronterizo sigue representando el baluarte (a veces sólo teórico) que defiende y protege el ámbito de la seguridad frente a una otredad exterior que, por ser desconocida, resulta indefectiblemente amenazante; así, los contextos cerrados (casa, palacio, torre, caserón...) erigen —en palabras de Santa Cruz— un “régimen doméstico y, por sobre todo, distribuyen los espacios entre un interior familiar, civilizado, y un afuera extraño, bárbaro” (90). Fernando Aínsa, en su *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, insiste en la misma línea, ofreciendo una percepción de la frontera como defensa de un “adentro” familiar, opuesto al enemigo de afuera:

... la frontera delimita un lugar, un tiempo en la historia, es la piel de un cuerpo social, el contorno de una *imago* en el interior de cuya línea sitúa el espacio del ‘adentro’ que da seguridad y a cuyo exterior —el espacio del ‘afuera’— relega lo otro, lo diferente, lo que es desconocido, extraño y hasta considerado peligroso, el territorio enemigo del que se protege erigiendo barreras. (Aínsa 219-220)

De ese modo, la ciudad —término que no puede traducirse en este caso en una localización geográfica precisa, sino en un punto de vista desde el cual se observa el mundo— no es sólo el “espacio de la seguridad”, sino que permite también el desarrollo de las expresiones de la modernidad, que van menguando a medida que el sujeto se acerca a las zonas citadinas de frontera, donde el límite entre lo urbano y lo extra-urbano se hace borroso. Estas tierras fronterizas, en *El museo de cera* son presentadas inicialmente como el lugar del estancamiento: representan un mundo de objetos e ideas pretéritas que permanece en su inmovilidad, así como subraya el narrador: “Había que admitir... que las polainas grises del Marqués... sólo se divisaban en ciertas tertulias del confín poniente de la ciudad, en la calle de los Jazmines, donde el tiempo se había paralizado” (46). Cada área urbana y cada zona lindera expresa costumbres y hábitos propios, tiende a defender sus

idiosincrasias, en un intento de preservación de lo autóctono, que tiene el doble objetivo de salvaguardar las tradiciones y subrayar un sentido de pertenencia. Acerca de esta afirmación identitaria, Aínsa sostiene que “la necesidad, por no decir lo inevitable, de las fronteras se evidencia en esta legitimación y protección de lo diferente que enmarca sus límites. Esta función es generalmente defensiva, de preservación de tradiciones y valores propios, de autoafirmación frente a los demás” (Aínsa 219).

La huida del mundo urbano, en búsqueda de una tierra fronteriza, posiblemente poco poblada e incluso abandonada, se convierte en una obsesión para el anciano protagonista, quien se entrega a la tarea de reproducir su casa “en otro sitio, en un rincón apartado de alguno de los valles que habían sido reductos de indios insumisos, tierras de frontera, y que ahora permanecían medio abandonados, con escasas horas de sol, y la sombra de las escarpadas montañas proyectada todo el resto del día” (52). El Marqués opta por un territorio desierto, un micromundo baldío, una tierra de nadie donde organizar el mundo según circunstancias existenciales y necesidades (a veces) estrambóticas, que se traducen en una expresión de disconformidad con lo real. La exigencia de una utopía generadora de un espaciotiempo alternativo hace que el Marqués pretenda la creación de un grupo escultórico de cera que inmortalice el momento cumbre de la traición de su esposa: “El Marqués buscaría su refugio en esta réplica, lejos del bullicio urbano, y mantendría la casa original cerrada, con las tres figuras de cera paralizadas en el minuto en que se había producido el descubrimiento” (52)<sup>4</sup>.

En varios momentos de la arquitectura novelesca, el protagonista no sólo alcanza a comprender con extrema lucidez la inutilidad de fastos y ceremonias vaciadas de contenidos, sino también la miseria presente de los símbolos de un poder ya caduco y de una nobleza anticuada, anacrónica y sobre todo inútil. Dos fragmentos son particularmente emblemáticos de esta toma de conciencia: “El se sintió desplazado, como si el marquesado de Villa Rica y la presidencia honoraria del Partido de la Tradición no fueran, de pronto, más que humo de paja, y optó prudentemente por retirarse” (56). Si la presidencia honoraria del antiguo partido reaccionario ha perdido su valor, también las manifestaciones más exteriores de la nobleza han dejado de ser garantía de respeto y admiración: “No les bastó el escudo nobiliario en la parte superior de las credenciales, como sucedía en épocas normales, en que la sola aparición del escudo merecía

4. La percepción de la imposibilidad de crear ese espacio-tiempo alternativo, junto a la captación de la inevitable caducidad de los eventos humanos, llevarán al Marqués a vislumbrar la tangible inutilidad de la representación de las esculturas: “El salón con las figuras de cera se había transformado en un escenario que ahora sólo aparecía en sus sueños, sumido en un aire de una densidad opresiva, atravesadas por olores amoniacales. Al despertar, tenía la sensación precisa de que aquello era un escenario imaginario, inexistente” (119).

un saludo militar y una sonrisa deferente, sino que sometieron los documentos a una máquina detectora de falsificaciones” (133-134)<sup>5</sup>.

Una de las lecturas más frecuentes de la novela suele centrarse en la visión del conjunto de personajes como una aglomeración de voluntades dirigidas a detener el paso del tiempo; en el caso puntual del Marqués, retener la fugacidad existencial en la inmovilidad y renegar arbitrariamente del paso de los años son actitudes vitales que pueden ser interpretadas como una búsqueda frustrada de la repetición de un suceso (la traición), que se quiere hacer revivir reiteradamente; así lo interpreta Javier de Navascués, cuando subraya cómo “el marqués encarga a un escultor que inmortalice la escena en que él mismo encontró a los amantes en el lecho. El erotismo y el arte funcionan como símbolos de un orden y una mentalidad caducos, ahora expresados a través de una trama grotesca” (643). La suspensión del derrumbe de este orden caduco pasa, en la mente del marqués, por la ilusoria esperanza que anida en el espejismo de una repetición sin fin: “El exigía un trabajo perfecto, en que la ilusión de realidad fuera absoluta, de modo que si él mismo, distraído, abriera la puerta, tuviera la sensación exacta, desconcertante, de que la escena se repetía, o de que era ése, más bien, el momento en que ocurría y no el otro” (49)<sup>6</sup>. Esta representación, así como otras manifestaciones de la misma tensión patológica, ocurren en caserones desolados y decrepitos<sup>7</sup>, a veces incluso amenazados por la especulación inmobiliaria desatada por las nuevas generaciones. Haciendo referencia sólo al espacio literario conosureño, se puede incluir en esta tipología de representación urbana en decadencia, salpicada de casas-quintas semiabandonadas, a los uruguayos Carlos Martínez Moreno (*En las primeras luces*), José Pedro Díaz (*Partes de naufragios*), María de Monsterrat (*Los habitantes*) y, sobre todo, José Donoso (*Este domingo; El obscuro pájaro de la noche*). En el

5. La figura del Marqués aparece como réplica casi fantasmal de un ser del pasado, que sobrevive arrastrándose como un vestigio inútil en un espacio-tiempo al que ya no pertenece. Incluso su actitud demuestra una cierta consciente resignación, que el narrador describe así: “La fascinación que ejercía el Marqués sobre las huestes tradicionales se había convertido en una leyenda hueca, expuesta a desmoronarse en cualquier minuto. Los desesperados esfuerzos de Serafín se estrellaaban en un mar de creciente apatía, en una indiferencia que había llegado a calificar, con dolor de su alma, de patológica” (60).

6. Los sentidos del anciano protagonista le permiten percibir y descubrir los signos del abandono y del deterioro de todo lo que lo rodea; ya no es sólo la mirada, sino también el olfato lo que delata las inequívocas manifestaciones del derrumbe: “En la sala de música había olor a humedad, y una capa fina de polvo se había extendido por los salones y había cubierto hasta los últimos resquicios. El Marqués ordenó una limpieza y una ventilación general” (66).

7. No sólo las residencias de los vivos, sino también los espacios dedicados a los muertos padecen la misma condición de abandono: “El panteón de los señores de Villa Rica había quedado en desuso: estaba infestado de lagartijas, con las juntas de los nichos cuarteadas y las lápidas rotas” (183).



caso puntual de *El museo de cera*, estos espacios cerrados adquieren simbólicamente el papel de cofre de la memoria y de los sobresaltos de la conciencia: allí, el escritor ubica las posibilidades residuales para una elaboración nostálgica del pasado.

En la ficción, el narrador construye la trama como un cruzamiento de innumbrables relaciones que proponen una multiplicidad de puntos de vista; partes del relato se entienden como un concierto polifónico de voces, a la manera de un coro de la tradición clásica, mediante el cual el autor elabora una visión coherente, lastimera y congruente del Marqués. Varios personajes secundarios expresan su opinión acerca del aristócrata, en relación con el anacronismo de sus elecciones existenciales: así lo hacen los participantes de una manifestación callejera: “Son caracteres sepultados por la historia” (103); después la cocinera del palacio: “El Marqués es uno de esos personajes neutralizados, quebrados por la corriente de la historia... Su condición de hidalgo antiguo, criado entre pergaminos, tías complacientes y tazones de chocolate, es anterior a esta situación” (9); y finalmente la pareja de su ex mujer: “Él no era más que un pobre vejstorio en ruinas, con una pata en la tumba, como argumentaba Sandro, el pianista, con justísima razón” (158). Sobre los escombros del pasado y los detritus de un mundo en ruinas se hace patente la voluntad del escritor de establecer una relación bidireccional de causa-efecto entre el estado físico del anciano aristócrata y el de la Nación en declive; uno de los personajes secundarios del relato, al enterarse de las precarias condiciones de salud del Marqués, manifiesta su preocupación —dictada por puro materialismo— acerca del futuro del viejo orden de cosas, consolidando la idea de una vinculación entre la decadencia del señor de Villa Rica y las grietas del sistema: “Estaba alarmado, francamente alarmado. No por el Marqués en sí mismo, a decir verdad. ¡A estas alturas de la situación, qué podían importar las personas! Pero estaba alarmado por todo lo que el Marqués representaba, puesto que descubría, de pronto, que todo ese andamiaje dependía de unos defensores tan llenos de fragilidad, tan esclavos de sus pasiones y de sus caprichos” (57-58)<sup>8</sup>.

El ejercicio de rememoración nostálgica de una época se alimenta de un continuo contraste con un presente agresivo: a medida que la trama avanza se evidencia en

8. La existencia de una relación simbólica entre la decadencia física del Marqués y la ausencia de perspectivas para el futuro del país emerge de forma reiterada a lo largo de la narración; por una parte, el anciano protagonista parece convertirse en un ser desganado, sin perspectivas: “Ella observó que... su mirada [la del Marqués], que en el pasado había estado cargada de fuego, cruzada por toda clase de intenciones, se había vuelto opaca, tristonía” (87). Por otra, la desconfianza y resignación hacia el futuro de Chile resultan patentes en varios fragmentos en que se critica la solidez estructural de lo chileno: “En este país no hay nada sólido, replicó Gertrudis, con cierto énfasis. —En este país todo se hunde, tarde o temprano” (91); poco más tarde se hace explícita la referencia al estancamiento de la nación: “En este país nunca pasa nada, —dijo el Marqués”(106).

particular un desarrollo ulterior de la dialéctica adentro/afuera, confirmándose la imposibilidad de conciliación entre las dos realidades. En el fragmento siguiente, el “afuera” no es visto sólo como espacio de la marginación, sino también como una dimensión espacio-temporal distinta, una remembranza de dinámicas urbanas premodernas:

El anciano cochero... miraba en dirección al río, recordando los tiempos en que aún no se había construido el tajamar y en que había cañaverales en la orilla. ¡Dichosos tiempos! En esos años, si la memoria no le jugaba una mala pasada, se podían cruzar los puentes, sin traba de ninguna clase, e internarse por las callejuelas y las plazuelas de la ciudad. Ese espectáculo, ahora, se le había borrado, mientras los choferes de buses, a este lado del río, sembraban las calles de estrépitos y de gases tóxicos. (68-69).

En el espacio fronterizo, el protagonista descubre la persistencia de antiguos trabajos y oficios que, en el espacio urbanizado y “tecnológico” de la otra orilla, ya han desaparecido: se trata de una celebración silenciosa de la salvaguardia de la manualidad, de conocimientos transmitidos de generación en generación.

Así relata el narrador el descubrimiento que implica para el Marqués franquear los límites conocidos de la urbe: “En uno de sus paseos, después de internarse por el viejo barrio de los alfareros y de los tejedores indígenas, que no visitaban hacía largos años, cruzaron un puente que ninguno de los tres había visto nunca... y se encontraron extraviados en un laberinto de callejuelas que parecían arrancadas de una ilustración gótica” (168). En la descripción de las áreas ocupadas por los pequeños talleres de alfareros y tejedores, en la persistencia de cada uno de los objetos producidos por ellos o en los saberes antiguos necesarios para crearlos, está presente una época y su peculiar visión del mundo: se podría afirmar que las humildes actividades barriales delineadas por el narrador y esos oficios de artesanos —descritos minuciosamente en sus características y usos, y cuyo recuerdo permanece muy vivo en la memoria del Marqués funcionan como una suerte de “recopilación de objetos pretéritos” hecha por un coleccionista, según la definición que Walter Benjamin propone del término. En efecto, en la novela parece atribuirse a cada objeto utilizado en las callejuelas silenciosas de la zona fronteriza, y a sus mismos pobladores, un conjunto de valores que superan el de su mera función como herramienta de trabajo, pues en cada uno se concentran el mundo y la época que el autor está tratando de rescatar mediante el asombro de su protagonista<sup>9</sup>.

9. Adquiere, entonces, un sentido particular la relación propuesta con la figura del coleccionista de Benjamin, quien sostiene que “para el coleccionista el mundo está sistemáticamente presente, y ciertamente ordenado, en cada uno de sus objetos” (217).

La presente reflexión sobre la figura del coleccionista benjaminiano se adapta a la ficción de Edwards, de acuerdo con la doble visión del “espacio de al lado” y del “tiempo pasado” como lugares cronotópicos metafóricos y, de alguna manera, privilegiados. Asimismo, se vincula con la perspectiva benjaminiana a partir de la relación que el coleccionista establece entre cada objeto y su pasado. En su singularidad, el objeto más pequeño guarda una historia que contribuye a calificarlo y que lo convierte en un símbolo representativo de su época: para el coleccionista lo que importa no es el objeto en sí, sino el pasado que se esconde en él, de tal manera que los datos objetivos que lo identifican adquieren para el coleccionista el valor de detalles íntimamente ligados a su historia.

Mediante el recorrido por un espacio físico estancado, sin estrépitos ni ruidos de autos, Edwards no sólo se propone recuperar una época o su proyección en el presente, sino que rescata valores objetivos y subjetivos mediante —por ejemplo— la descripción que el anciano cochero hace del paisaje del lado de “adentro”, cuando todavía los cañaverales poblaban su orilla y la vida fluía lentamente. Son los objetos ofrecidos en venta por alfareros y tejedores los que proyectan el pasado en el presente, como recuerda Benjamin: “Basta con recordar la importancia que para todo coleccionista tiene no sólo el objeto, sino también todo su pasado, al que pertenecen en la misma medida tanto su origen y calificación objetiva, como los detalles de su historia aparentemente externa” (225). Los objetos, incluso los más anacrónicos, gastados, inútiles y despintados, disponibles sólo en ese mundo aparte ubicado en la orilla externa, tienen la capacidad de preservar la memoria del pasado, como si estuvieran en condición de guardar una suerte de lejano ruido de fondo que remite a su uso en épocas perdidas. No obstante, a medida que la trama de la ficción avanza, parece como si una voluntad superior, por encima de las mismas autoridades locales, se empeñara en mantener oculta esa cara marginal del espacio semiurbano y de sus mismos habitantes: “Parece que entramos en la ciudad del otro lado, murmuró Gertrudis” (168); así, cruzar el río y abrirse a la revelación de un afuera real, tangible y no tan peligroso como se suponía, implica para el anciano gentil-hombre un trauma emocional que acaba en un síncope.

Aun siendo un personaje de relieve de la vida social y política ciudadana, en los medios de comunicación local no hay rastro del problema de salud ocurrido al otro lado del puente: así, el narrador acentúa la representación crítico-satírica de lo absurdo de las normas que el Gobierno impone: “El Marqués había sufrido un síncope y ya no recuperaría el uso de sus facultades.... Ningún periódico publicó una sola palabra acerca del paseo por la otra ciudad, estrictamente prohibido por las autoridades” (176).

El abandono por parte del Marqués de su mundo de tradición y privilegios ocurre de forma progresiva y constante: las antiguas y consolidadas certezas se demuestran

construcciones frágiles y caducas, frente al descubrimiento de otro universo social y humano: “Parecía que se hubiera descorrido un velo, y que un sector desconocido del mundo, después de la consagración de su desgracia, hubiera empezado a desplegarse ante su vista. —¿Qué le parece?, preguntó el escultor. —No sabía que existía todo esto, murmuró el Marqués” (76)<sup>10</sup>. La revelación de la existencia de este universo desconocido es relevante en nuestro análisis por dos motivos: en primer lugar, el haber franqueado física y conceptualmente un acceso limitado, cuando no vedado, representa la confirmación de un cambio paulatino pero profundo en el Marqués, puesto que los espacios fronterizos y los territorios alejados del centro de la ciudad nunca habían desatado su interés ni habían sido meta de sus recorridos, limitados dentro de perímetros rigurosamente predefinidos. La existencia del *topos* simbólico literario del espacio ajeno y vedado, y su escasa o nula relevancia inicial para el protagonista, se deducen del hecho de que, pese a tener allá varias propiedades, el Marqués desconocía esos lares: “Todos sabían que el Marqués, desde épocas inmemoriales, poseía conventillos en los cuatro costados de la urbe, y sobre todo en el poniente y en el sur, en la región en que la ciudad deslindaba con los grandes pastizales y con las tierras pantanosas” (116-117).

La existencia de este mundo “afuera” representa también la confirmación de una diacronía en la velocidad de cambio del espacio urbano no sólo santiaguino, sino de todas las grandes ciudades del subcontinente latinoamericano. El ensalzamiento del espacio protegido —cuyas altas paredes garantizan la privacidad— se consolida a partir de los últimos treinta años del siglo XIX, cuando se desató en el ámbito urbano una serie de dinámicas de desarrollo que la naciente burguesía impuso a los planificadores de comienzos del siglo XIX, haciendo que las zonas más ricas de las ciudades se convirtieran en espacios bien delimitados físicamente y de muy difícil penetración para las capas bajas de la población. Los planes de reforma urbanística de las grandes capitales del siglo XIX obedecieron, en amplia medida, a las nuevas exigencias de separación social impuestas desde arriba, en una acción conjunta llevada a cabo por el sector público-gubernamental y el entramado social compuesto por las grandes familias de la aristocracia industrial.

10. La paradoja que ofrece Edwards al lector reside en que las razones de los cambios que el Marqués está imponiendo a su vida no surgen de maduros y profundos procesos de revisión ideológica, sino de un simple cansancio existencial que se expresa en el deseo de sustraerse a la rutina diaria o en la intención de cambiar de bando para “quebrar la monotonía” de su tradicional visión del mundo. En los dos fragmentos siguientes se manifiestan con claridad ambos motivos: “La rutina, de repente, después de haber sido durante tantos años la experiencia más tranquilizadora, ha empezado a exasperarme” (90). Y poco, después: “Sabe usted, decía el Marqués: en los últimos meses he sentido la tentación de hacerme rojo. Sólo para trastornar el orden de las cosas, que a veces me parece agobiador, sofocante” (102).

A partir de este proceso de búsqueda de aislamiento geográfico, las franjas más acomodadas de la pirámide urbana (nobleza, alta burguesía mercantil y financiera) pasaron a convertir sus espacios privados —los barrios aristocráticos de las zonas acaudaladas y sus propios hogares— en un contexto cerrado en el cual cultivar el valor de una intimidad protegida. En relación con la constitución de estos nuevos escenarios destinados a la privacidad de una determinada sección de la población, Paula Sibilia confirma cómo “la idea de intimidad es una invención burguesa, algo semejante ocurre con otras dos nociones asociadas a ese término: las ideas de domesticidad y confort” (73). Justamente estos dos conceptos (domesticidad y confort) conforman —junto con el miedo a la otredad— el macro-factor responsable de la doble escisión que experimenta el mundo social de las grandes urbes: la separación entre la esfera pública y la privada, y, lo que más nos interesa, la fractura entre categorías socioeconómicas y sus sendos espacios físicos de referencia.

Ahora bien, ¿se podría afirmar que en la actualidad estos dos valores siguen siendo relevantes y vigentes, y aplicables a *El museo de cera*? ¿Sería acertado decir que los conceptos de intimidad doméstica y de defensa de lo conocido frente a lo ajeno, que han marcado una larga etapa de la más reciente historia social —no sólo latinoamericana— han entrado en crisis? ¿O estamos asistiendo por el contrario a un “simple” proceso de mutación de los esquemas y valores tradicionales? Es evidente que en la época actual la *in-timidad* (entendida como protección del hogar y también del escenario urbano familiar) se está convirtiendo cada vez más a menudo en *ex-timidad* y se está asistiendo a una explosión de los fenómenos de contacto entre categorías y mundos que antes no llegaban a cruzarse nunca, dándose así una suerte de “exhibición de la vida” (la que presencia el Marqués en la otra orilla), inimaginable hace pocas décadas. Las cerradas y discretas formas de vida, expresión y comunicación de la tradición altoburguesa están siendo arrasadas por una tendencia a la mezcla, a la exposición de lo íntimo, debida a una sorprendente y relativamente reciente democratización de los mismos medios de transporte y comunicación.

Durante todo el siglo xx, en cuyas últimas décadas Edwards ubica su relato, el surgimiento de medios de comunicación de masas basados en esas tecnologías electrónicas tan aborrecidas por el Marqués, había representado el primer paso hacia la universalización de los procesos de adquisición y difusión de informaciones<sup>11</sup>. Las ideas de protección y de intimidad burguesa se derrumban y el “contacto obligado” con el

11. Hoy en día, en los primeros años del nuevo siglo, “hizo su aparición otro fenómeno igualmente perturbador: en menos de una década, las computadoras interconectadas mediante redes digitales de alcance global se han convertido en inesperados medios de comunicación” (Sibilia, 15).

mundo se convierte en una experiencia de descubrimiento de un *alter* genérico, que a veces desemboca en mera observación de la exhibición de vidas ajenas. Las tecnologías desarrolladas en los últimos cincuenta años no sólo han ido invadiendo el reducto fortificado del burgués, sino que le han permitido franquear barreras: los nuevos medios han modificado los mapas de su ciudad, acabando con los tradicionales y bien demarcados límites territoriales, y con la idea misma de “palacio sitiado”, percibido como un universo doméstico paralelo y privado.

El Marqués ha extraviado su *locus* en este nuevo espacio geográfico y social, ha perdido su “colocación tradicional” que le garantizaba una ilusoria seguridad: abandonar las atávicas residencias y cruzar el puente ha significado perder su tradicional espacio de preservación frente al mundo exterior. La ilusión de que sus residencias se contrapusieran al caos se ha derrumbado y el “reino domesticado” del microcosmos aristocrático ya no puede brindarle seguridad. Así, el último señor de Villa Rica “llegaba a la conclusión de que su sitio no estaba en parte alguna. Su espíritu se afianzaba en esa certeza, que no dejaba, al fin y al cabo, de ser extraña” (167). La imposibilidad del protagonista de encontrar una ubicación en el espacio y en el tiempo no radica sólo en el derrumbe de las certezas añejas, sino también en los excesos injustificados y violentos con los que los partidarios del Antiguo Régimen intentan defender sus ya anacrónicos privilegios. Alarmados por las masivas concentraciones callejeras, los miembros del Partido de la Tradición y los más altos mandos del ejército así reflexionan acerca de posibles, drásticas soluciones: “Y en cuanto a los pobres, que son demasiado numerosos, escoger a los más representativos y amargados, a los que parezcan más alzados o más díscolos, y hacer un escarmiento. Así los demás se quedan tranquilos” (80). Se trata de la representación de individuos acostumbrados a detentar el poder y a usarlo sin que medie un control superior: un poder a veces económico, otras político o militar, en muchos casos —nos dice el narrador— los tres a la vez.

Se ha observado cómo la novela puede leerse como un espejo ficcional de la decadencia de una “dimensión sociohistórica”: si bien no deja de ser cierto y evidente el intento metafórico del autor, cabría aclarar que no se trata de un espejo que refleja fielmente lo que ve, ni mucho menos de un espejo que transfigura (y a veces embellece) lo real, sino de otro tipo de cristal, móvil, que sirve al autor —a la manera de una “alarma social”— para revelar inquietudes. Así como en la obra de Musil, “la decadente monarquía, marcada ya por la muerte, y que eludía toda decisión, se... presentaba como todo un símbolo del mundo, en cuyos monumentos el ojo penetrante del poeta ve ya las ruinas” (Fischer 49), en *El museo de cera* Edwards llama la atención sobre la postura de abandono, escepticismo crónico y presentimiento del fin que se adivina tras la visión que

de la sociedad chilena tienen sus mismos miembros. La figura del Marqués encarna la del individuo que llega a desbordar límites arcaicos y preestablecidos y —no ya constreñido por reglas, ritos, tópicos y obligaciones de casta— se asoma con mirada distinta de las atalayas elevadas de sus polvorientos palacios y percibe la esencia última del declive. Desde su mirador empieza a comprender que las fronteras pueden consagrar en forma maniquea divisiones y creencias, desterrando peligrosamente dudas e interrogantes.

En épocas anteriores a la descrita por Edwards, una franja restringida de habitantes de las ciudades, cuando querían alcanzar un punto de vista omnicompreensivo del espacio urbano buscaban, como recuerda Álex Matas Pons, un “mirador privilegiado desde el que obtener una visión panorámica de la ciudad. Este ejercicio podía resultar tranquilizador, pues desde una adecuada atalaya se divisaba hasta dónde alcanzaban los nuevos márgenes de la ciudad en crecimiento y gracias a la altura se conquistaba el poder de la intelección” (99).

Ahora, abandonadas las alturas, el sueño utópico de la detención del tiempo se derrumba junto con la toma de conciencia de la imposibilidad de proclamar —mediante la conservación de barreras anacrónicas— los derechos de propiedad y los niveles diferentes de estamentos en los que se fundaba toda relación de dependencia e, incluso, de dominación<sup>12</sup>. El peligro, parece prevenir Edwards, consistiría en huir de la lúcida aceptación de responsabilidades individuales y colectivas, arrinconar instancias de lo real en un espacio ficticio y apuntar engañosamente a la mera reproducción artificial de facetas de lo tangible: las esculturas de cera que silenciosamente protagonizan la trama remiten a este peligro de supresión de la realidad<sup>13</sup>.

Puesto que el tiempo de lo contado —tiempo de la historia y del significado— no coincide con el del relato —de la narración y del significante—, la distancia que media entre el momento en que se desarrollan los acontecimientos contados y el instante en

12. Además de continuos ataques a la tradición, guiados por un desprecio extremo por el pasado, la novela relata la ocupación ilegal de una de las propiedades del Marqués: “... un grupo extremista se tomó su casa de la ciudad, —dijo: Izaron la bandera del M-14, y lanzaron por las ventanas una cantidad de muebles de estilo, montones de adornos de porcelana y seis o siete retratos de sus abuelitos, con los marcos en pan de oro y las inscripciones en caligrafía incompleta de los tiempos de la Colonia” (136).

13. Así describe el narrador la dinámica mediante la cual la realidad queda relegada a modalidad de simulacro: “Con la instalación de su réplica en el salón de música, Gertrudis Velasco, la de carne y hueso, había sido suprimida de la realidad... Había procurado confinar la realidad en la reproducción de cera y reducir el personaje vivo a la condición de fantasma” (85). No obstante, hay momentos puntuales en los que el escritor parece querer transmitir un mensaje esperanzador; es cuando se relata cómo van menguando las peregrinaciones del Marqués a la sala donde ha hecho instalar las esculturas de cera, simulacro inmóvil de un instante densamente real y para él irrenunciable: “Sus visitas de inspección a la mansión antigua y a la sala de música, donde las tres figuras de cera continuaban detenidas en el tiempo, se habían hecho raras, como si aquel episodio se hubiera convertido en una pesadilla remota, soñada por una persona diferente” (111).

que se narran genera una remembranza falaz; este desajuste en el proceso de rememoración no sólo hace dudar de la existencia de los personajes descritos [“Algún tiempo después, si alguien se hubiera permitido mencionar la memoria de Serafín, más de alguno habría sospechado que no había sido más que una sombra” (188)], sino que advierte sobre el peligro de que a los seres humanos —convertidos en meras sombras por el paso del tiempo— sobrevivan sus representaciones escultóricas, en tanto simulacros de sus mismas vidas: de este modo, si es “Serafín una sombra, el Marqués un simple invento, y lo único real [sería] el invento del Marqués, las figuras de cera, que habían sido reacias a morir, incluso cuando colgaban de las ramas de los árboles, sometida a una lluvia de pedradas y bastonazos, y todo a su alrededor se desmoronaba” (188).



## BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana, 2006. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Vol. I. Trad. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero. Madrid: AKAL, 2005. Impreso.
- Edwards, Jorge. *El museo de cera*. Barcelona: Bruguera, 1981. Impreso.
- Fischer, Ernst. *Literatura y crisis de la civilización europea. Karl Kraus, Robert Musil, y Franz Kafka*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Icaria, 1977. Impreso.
- Matas Pons, Álex. *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de Trapo, 2010. Impreso.
- Navascués de, Javier. *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 2007. Impreso.
- Santa Cruz, Guadalupe. "Escritoras chilenas: imaginarios en torno a los espacios". *Nuestra América. Revista de estudios sobre la cultura latinoamericana* 7 (2009):89-99. Impreso.
- Schulz-Cruz, Bernard. "Jorge Edwards: las novelas escritas bajo la dictadura" *AIH Actas XI Centro Virtual Cervantes* (1992): 244-250. Web. 10 de mayo de 2012. < [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_4\\_029.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_4_029.pdf) >
- Sennet, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Trad. César Vidal. Madrid: Alianza, 2007. Impreso.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.