
Jorge Edwards

EL ESPACIO DE LA NOVELA UN TESTIMONIO PERSONAL

Tengo una razonable desconfianza con respecto a la capacidad crítica de los escritores. Por ejemplo, no puedo imaginarme una discusión entre Stendhal y Balzac, o entre Flaubert y Barbey D'Aurevilly, acerca de las bondades de sus respectivos métodos narrativos. Creo que habrían preferido discutir sobre mujeres, o sobre estilos arquitectónicos, o sobre las virtudes del café y del tabaco. Tampoco habrían aportado mucho a una discusión teórica sobre la república liberal y el antiguo régimen. Pero esto, precisamente, porque su aporte a cualquier debate social y su intervención en esa reflexión sobre sí misma que practican todas las sociedades, asumía una forma autónoma, intraducible, en rigor, a otros lenguajes. Es la forma de la ficción, o la forma, en términos más generales, de la escritura creativa, que se caracteriza por su opacidad, por la manera mediatizada, necesariamente ambigua, irónica (necesariamente, me atrevo a añadir), como transmite su mensaje.

Tampoco me imagino a Proust embarcado en forcejeos teóricos con André Breton, su contemporáneo; y sin embargo, *En busca del tiempo perdido* es a la vez una novela y una teoría de la novela. Pero aquí aparece un concepto importante: es una teoría de la novela para uso personalísimo del novelista, una teoría entrelazada en el texto novelesco, ensamblada en la narración, que ayuda a desarrollarla, o que contempla su progreso desde la orilla del camino, con un Narrador convertido en Espectador perplejo y apasionado de sus propios mecanismos mentales.

Asistí a comienzos de la década del sesenta a alguna clase de Roland Barthes en la Sorbona. Me sorprendió su manera de situarse en el interior de la obra literaria (a diferencia, paradójicamente, de ese narrador distanciado que suele ser el autor de ficciones) y de mostrar la atadura de los diferentes cabos, las relaciones entre las partes, la forma como la música verbal apunta al sentido y contribuye a instaurarlo. Digo deliberadamente que me sorprendió, pero agregó que nunca me pareció un ejercicio estrictamente necesario para mi salud literaria. Preferí, con mucho, las observaciones más generalizadoras, en cierto modo enciclopédicas, atrevidas hasta el extremo de que en cualquier otro pensador habrían sido tachadas de superficiales, de un Claude Lévi-Strauss. Más que de la alquimia del verbo, Lévi-Strauss hablaba del andamiaje de la historia, de las bases estructurales de todo proceso histórico, y eso siempre me atrajo más que una teoría de la novela. Es un asunto de vocación, si se quiere, de gusto personal, pero que me planteó desde los comienzos, desde los primeros pasos en la narración, la obligación o la necesidad de no excluir la novela de su condición de historia privada de las naciones: asimilar a Joyce, y desde luego a Kafka, pero sin renunciar a Balzac. Unas sociedades híbridas, marginales, como las de América del Sur, exigían géneros literarios

híbridos, de definición cultural más bien imprecisa. Nuestra modernidad tenía que ser síntesis y no sólo antítesis. Por eso los *teóricos puros* de nuestra modernidad fueron héroes intelectuales equivocados, que en algunos casos repararon su error a tiempo, como Vicente Huidobro en sus *Últimos poemas*, y quizá Neruda al salir del túnel, magnífico pero ya cerrado en sí mismo, de *Residencia en la tierra*.

A veces también sospecho que mi desconfianza frente a esas especulaciones teóricas proviene de un ambiente familiar muy ajeno a la literatura. Aquí introduzco el hibridismo en este mismo texto y paso a la confesión personal. El único escritor que había existido en mi familia era Joaquín Edwards Bello, conocido en casa de mi abuelo paterno como "el inútil de Joaquín", y de quien se decía que la mala costumbre de escribir le venía "por lo Bello", es decir, por la herencia de don Andrés Bello, nuestro humanista, que era su abuelo materno. En esa casa adusta, de mi abuelo Edwards, donde un niño distraído se encontraba con ejemplares de un libro llamado *El ahorro*, obra de un tal Samuel Smiles, una hermana de mi abuelo, baja de estatura y enormemente narigona, me llevó una vez a un rincón oscuro y me mostró un tomo despaapelado: *En el viejo Almendral*, la novela que después Joaquín, en su manía de reescribir, titularía *Valparaíso, fantasmas*. Recuerdo muy bien que lo hizo con aires de conspiradora o de pervertidora de menores, mirando a los costados para que no la sorprendiera el jefe de la casa o alguno de sus soplones. Muchos años después, leí una crónica en que Joaquín hablaba con simpatía de su tía Elisa Edwards Garriga, una mujer muy pequeña, según la crónica, pero provista de una descomunal y quevedesca "nariz de tucán". Sin duda era la conspiradora de mi infancia, descubridora precoz de mi vocación literaria. Se dice en Chile que las mujeres son las grandes conservadoras del orden social —pero también suelen ser sus quintacolumnistas. Pablo Neruda, en sus conversaciones privadas, habría llegado a remplazar el "cherchez la femme" de los franceses por un "cherchez la chilienne".

En aquellos caserones de los años treinta, pese a todo, había libros, más estimulantes que ése del señor Samuel Smiles o Samuel Sonrisas. Recuerdo que devoré un tomo de mitología clásica y que en el comedor de mi otro abuelo, cuando se comentaban las cotizaciones bursátiles o los vaivenes de la política, o se decía, en voz baja, e incluso, para mayor disimulo, en francés, que la señora fulana de tal tenía un "amigo", yo interrumpía las conversaciones para hablar de los amores de los dioses y los semidioses griegos. Mi abuelo materno, aficionado a ironizar a costa del presidente Arturo Alessandri Palma, que se hallaba entonces en su segundo periodo de gobierno, decía que yo era el "segundo hablador de la república", y que el primero era don Arturo, el

hablatario-mandatario. En cambio, los comensales de edad intermedia, graves y sesudos, me obligaban a guardar silencio, en circunstancias en que mi competidor público, en esos años diferentes a los de ahora, no estaba sometido a tales restricciones.

Otros descubridores adelantados de mi vocación literaria, aparte de la tía subrepticia y narigona, fueron mis preceptores jesuitas. Ellos adivinaron al libresco retraído, de capacidad deportiva escasa, pese a un tercer lugar honorable en un campeonato de ping-pong, y me convirtieron en escritor por encargo. Me pidieron un artículo para la revista del colegio y escribí una biografía mínima, en tres cuartillas, de Cristóbal Colón, personaje que me había asombrado por su tenacidad y por la audacia de convertir una teoría científica en una forma de evasión hacia los confines del mundo explorado. Calculo que el texto es del año 42, y debería encontrarse en las catacumbas ignacianas.

Después recibí un encargo más importante: un discurso sobre la Iglesia Católica, que debía pronunciarse en el salón de actos del colegio jesuita, durante una solemne visita que haría el cardenal arzobispo de la época, monseñor José María Caro. Esto debe de haber ocurrido tres o cuatro años más tarde, en plena adolescencia, a juzgar por los autores que estudié noche tras noche y domingos enteros: León Bloy, Jacques y Raissa Maritain, Charles Peguy, Paul Claudel... Llené páginas y páginas de un texto que me pareció de erudición abrumadora, de retórica fulgurante, y el día señalado, frente a un salón de actos repleto, con el anciano cardenal y otras dignidades eclesiásticas sentados en la primera fila, avancé por el amplio escenario, donde antes me había tocado actuar en breves representaciones teatrales, y me planté ante el micrófono, artefacto de uso relativamente novedoso en aquellos años.

Mis compañeros de curso, sentados en las graderías laterales del segundo piso, dijeron que comencé muy bien, con voz enérgica, que auguraba una carrera de predicador o de tribuno, y que de pronto falló el aparato aquel y seguí gesticulando en el vacío, largo rato. En mi memoria personal, el anciano cardenal arzobispo, vestido de negro y rojo, dormita en la primera fila, y yo gesticulo y levanto la voz, pero no consigo despertarlo de su sueño eterno.

Si mis lecturas de ese tiempo hubieran predominado, habría podido convertirme en un novelista al estilo de Graham Greene o de François Mauriac. Pero ya había entrado en contacto, por puro azar, a través de antologías escolares, del *Manual de técnica literaria* del profesor Eduardo Solar Correa, de la revista *Pro Arte*, que dirigía el infatigable y heroico Enrique Bello, con otros mundos de la literatura, y exploraba por mi cuenta, sin medir las consecuencias finales, los territorios escabrosos de Arthur Rimbaud, de Charles Baudelaire, de James Joyce, e incluso de T.S. Eliot, Vallejo, el Huidobro de *Altazor* y el Neruda de *Residencia en la tierra*.

Traté de escribir poemas al estilo de Eliot, en un inglés primario, y también redacté versos castellanos a la manera de León Felipe, de Pedro Salinas, de Luis Cernuda. Grafo-manía refleja, insatisfactoria. Pero mientras lo hacía, y triunfaba en un rincón del patio trasero del edificio jesuita de la calle de Alonso Ovalle, frente a tres o cuatro auditores escogidos de antemano, *claque segura*, tenía la sensación de que detrás de la oreja, a escasa distancia de la mano grafómana, respiraba una tentación diferente: la de narrar, sin los destrozos proverbiales de la rima, y sin el contagio de los ritmos ajenos, escenas que había vivido, o que había escuchado y asimilado hasta el punto de convertirlas en autobiografía.

Esta nueva tentación se presentaba del siguiente modo: de pronto, en medio del tráfigo cotidiano, un suceso, un recuerdo, una historia escuchada en cualquier parte, se aislaba del resto y mostraba una virtualidad curiosa: la de transformarse en un texto escrito. De inmediato conocía el tono, e incluso algunas palabras de la primera frase.

Resistí esa tentación durante algún tiempo, es decir, me aferré a la escritura de poesía, pero cuando anoté la primera frase en prosa, comprobé otro fenómeno. Si era fiel desde las líneas iniciales al tono que había intuido de antemano, el texto se desarrollaba de acuerdo con un dinamismo interno, un dinamismo que descubría en el proceso de redactarlo, casi siempre, con sorpresa, como si el autor de ese dictado fuera un personaje extraño e imprevisto, y ese fenómeno provocaba, a su vez, una modificación de la anécdota que había servido de punto de partida. El resultado de la operación no era estrictamente reconocible: el espacio del texto no correspondía con exactitud a la geografía real; los sucesos y los personajes tampoco tenían un equivalente exacto en la historia privada. A diferencia de la poesía imitativa, esta escritura liberaba tensiones, facilitaba una especie de catarsis, términos propios, ya lo sé, de un psicologismo superado. Y para que la liberación se produjera resultaba necesario respetar una condición esencial: los lugares, las calles, la ciudad donde transcurrían esos pequeños episodios, no admitían la determinación impuesta por el nombre. No sabía en ese tiempo que existía la posibilidad de inventar ciudades y hasta provincias enteras, como lo hizo Faulkner o lo hace Juan Carlos Onetti. Ignorante de ese recurso, me limitaba a pasear mis figuras por paisajes y esquinas innominadas.

Había una fiesta callejera con serpentinas y disfrazados, o había una casa de estilo gótico victoriano, habitada por una señora dominante y corpulenta, frente a un parque, o un patio crepuscular de un colegio de monjas, pero el autor se habría dejado cortar la cabeza antes de confesar —de confesar en la escritura, se entiende— que esa fiesta transcurría, por ejemplo, en la Plaza de Armas, o que las ventanas ojivales de esa mansión daban al Parque Forestal, o que ese patio correspondía a tal o cual convento de Santiago de Chile. Y esto no se debía a que el autor quisiera escribir en clave. Pensar en términos de clave, de ocultamiento deliberado, es el error obsesivo de muchos críticos y de numerosos lectores. En mi caso, por lo menos, siempre, o casi siempre, tomo elementos de la (así llamada) “realidad”, pero la literatura comienza con la transformación de esos elementos, transformación que puede operar a lo largo de líneas realistas, dentro de lo verosímil, o desembocar en episodios que pertenecen al género de la literatura fantástica. La sujeción a las leyes de la realidad, a los límites de lo verosímil, no es lo que de verdad importa. Puede producirse o no producirse. Lo que importa es la no deliberada, la sorpresiva modificación de los elementos iniciales por el dinamismo interno del lenguaje narrativo. En este aspecto, me parece que los teóricos de la nueva novela francesa o de la novela textual, los miembros del grupo “Tel-Quel”, por ejemplo, han insistido en años recientes en forma que considero parcial y extrema en la autonomía del lenguaje. Creo, en definitiva, en la alquimia del verbo, y lo digo a conciencia de escandalizar a los cultivadores del neorealismo socialista, mucho más difundido ahora (con otras denominaciones, en forma un poco vergonzante) de lo que se cree, pero pienso que esa alquimia transforma lo que es historia y lo que es geografía, tiempo y espacio reales en tiempo y espacio literario. La relación entre historia y lenguaje, la base narrativa del texto, me sigue pareciendo decisiva.

De este modo, la literatura, al modificar sus materiales brutos, modifica a su vez nuestro conocimiento, introduce una nota nueva que cambia la situación anterior y enriquece el mundo mental en que nos movemos. Desde esta perspectiva, y no desde la perspectiva de los epígonos del estalinismo, se comprende muy bien que toda forma de censura de la creación literaria es un crimen absoluto: una castración colectiva, una reducción forzada, arbitraria, del nivel de la conciencia. No cabe ninguna duda, y se sabe que la declaración neostaliniana encubre otra forma de censura.

Mi trabajo posterior fue siempre una confirmación y una ampliación de ese mecanismo que había funcionado en mis primeros textos en prosa. Al escribir en París *El peso de la noche*, unos doce años después, intenté partir de una historia muy delimitada, anclada en el tiempo y en el espacio reales.

Pero un personaje que debía ser secundario arrastró la narración a ciertos lugares de la ciudad de Santiago donde prosperan los movimientos en el vacío; lugares del centro histórico y de su periferia: bares de mala muerte, prostíbulos, las carreras del hipódromo, la rueda de la Bolsa de Comercio, los pasillos de la burocracia. El asiento metafísico de las ilusiones y el desencanto. "El paraíso del hipcondriaco", para citar de nuevo, como ya lo hice en

esa novela, a Dostoievski. O el templo de esos provincianos de Balzac, los Lucien de Rubempré, cuya versión criolla es el Martín Rivas de Alberto Blest Gana.

Los críticos suelen olvidar, con más facilidad que los lectores, que la literatura es el terreno de las trampas. En *Los convidados de piedra*, que muchos interpretaron como un fragmento demasiado ambicioso de historia social, mis pretensiones fueron completamente diferentes y, en lo que se refiere a la sociedad, mucho más modestas: quise narrar un conjunto de historias de personajes marginales e indagar sobre el origen de esa marginación. El primer borrador estuvo terminado a fines del año setenta y me acompañó encima del velador de mis habitaciones del hotel Habana Riviera durante un episodio más o menos accidentado de mi vida en la diplomacia revolucionaria. Ese episodio me sirvió para comprobar, dicho sea de paso, que diplomacia y literatura son incompatibles, y que conviene mucho que los escritores se mantengan a una razonable distancia —hablo incluso de distancia física— del poder. El poder es solitario, y esa compañía de individuos caprichosos y desmelenados le resulta incómoda.

Cuando reanudé la escritura de esa novela, en Barcelona, en 1974, hice toda una inversión nueva, y mis personajes, que antes se detenían en el umbral de una crisis, atravesaron ahora esos años y llegaron hasta el mes de octubre de 1973. En esa versión, las cuncunas que invadían en mi infancia el cerro Santa Lucía pasaron a integrar un inexistente Valle de las Cuncunas. También se coló en la novela, sin que su participación estuviera prevista, un personaje que había conocido de niño y que inquietaba a sus padres por su furor masturbatorio. El padre, aconsejado por un amigo de la familia, había inventado un dispositivo que accionaba en las noches un timbre de alarma cada vez que se producían movimientos

sospechosos debajo de las sábanas. La máquina represiva, en la novela, adquirió dimensiones legendarias, y la mirada del Tito, el Gran Masturbador, envejecido y enloquecido, no se sabe si por sus abusos o por su dependencia de aquel instrumento de tortura, medieval y contemporáneo, demasiado, contemporáneo, se posó en las calles céntricas de una ciudad irreal, llena de fogatas, donde los estudiantes corrían, aparecían carros blindados en las esquinas, había columnas de gas lacrimógeno y perros vagos que repartían los desperdicios.

La crítica conservadora me atribuyó intenciones aviesas. El autor, movido por inexplicables resentimientos, había retratado deliberadamente a una oligarquía degradada. Y algún escritor de la otra banda, rascándose la coronilla, se preguntó que cómo podía una persona intentar describir el "proceso chileno", el famoso proceso (el "temita", como se

decía en algunas conversaciones), desde perspectivas tan extravagantes y minoritarias. La verdad es que yo me hago, en cierto modo, la misma pregunta.

En *El museo de cera* me tomé libertades quizá mayores con el tiempo y el espacio. Digo quizá, porque no estoy del todo convencido de esta afirmación. En las páginas finales me vi entrar de paseo con mi protagonista a una ciudad contigua, que antes no se vislumbraba al otro lado del río, y supe

desde la primera línea de ese capítulo que había ingresado a la Praga de Franz Kafka, tal como la vísté a fines de febrero de 1968, de regreso de Cuba y en los comienzos de la "primavera checa". Llevando al señor Marqués de Villa Rica en su silla de ruedas, en estado de bulto, situación que no derivaba de la ingestión alcohólica, sino de la inhalación de aires históricos malsanos para sus ilustres pulmones, jugué con la idea de hacer una crónica muy ceñida, en el estilo que había empleado en *Persona non grata*, de las callejuelas kafkianas, del río Moldavia y del puente Carlos en el punto más alto de su curvatura, donde me limité a introducir una trizadura que quizá no existe, que rompió los resortes de la silla del Marqués, y que marcaba la separación de dos mundos.

Mi conclusión, después de este rápido esbozo, es que todo lenguaje literario, poesía, novela, e incluso narración testimonial, es intraducible a lenguajes meramente informativos. No es una conclusión original ni nueva, pero he querido ilustrarla por medio de una experiencia de escritor. Uno sólo puede aproximarse al texto, y es la naturaleza específica de la literatura, con su alquimia y su conjunto de relaciones, con sus trampas, disfraces y máscaras, lo que la convierte en un producto social no intercambiable, portador de significados que no es posible encontrar en otras disciplinas. Ella constituye un ejercicio difícil, que entraña determinados peligros, y no es, aunque a veces lo parezca, una profesión en el sentido actual de la palabra. Es una empresa en la que yo, por lo menos, me embarqué sin darme demasiada cuenta, y en la que no me queda más remedio que seguir. Lo normal, en este asunto, son los palos, el exceso de trabajo, la falta de dinero, sobre todo en nuestros países, donde todavía se cree que es una actividad decorativa, ejercida, en sus fines de semana, por un señor de buena conciencia —y el homenaje póstumo, que para nada sirve.

