

# Atenea

490



**ARTÍCULOS** Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión. MARIO RODRÍGUEZ F. ¶ Mariluán de Alberto Blest Gana: Panóptico, utopía, alteridad. GILBERTO TRIVINOS ¶ Cuando el mundo posee el sueño de una coña (Para una lectura de *El paraíso en la otra esquina* de Mario Vargas Llosa). DIETER OELKER L. ¶ Jorge Edwards y la nueva novela histórica en Hispanoamérica. FEDERICO SCHOPF ¶ El lamento de Tegalda: Duelo, fantasma y comunidad en *La Araucana*. RAÚL MARRERO-FENTE ¶ El genio femenino y la autoridad literaria. "Luisa Molina" de Gertrudis Gómez de Avellaneda. MARIA C. ALBIN ¶ Diamela Eltit: El ensayo como estrategia narrativa. LEONIDAS MORALES ¶ Núñez, El Memorioso. SOLEDAD BIANCHI ¶ **PLÁSTICA** Pinacoteca Universidad de Concepción. ALBINO ECHEVERRÍA ¶ **ENTREVISTA** Diálogo con Ana María Araujo. JORGE ARIEL MADRAZO

# JORGE EDWARDS Y LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN HISPANOAMÉRICA

FEDERICO SCHOPF\*

## RESUMEN

*El sueño de la historia* es un nuevo intento de Edwards de indagar las relaciones entre el presente y el pasado, de la historia pública y privada del país.

El intento está definido por su carácter lúdico e irónico, la presencia de varios narradores, en la que destaca la parodización del Narrador con mayúscula (el omnisciente), la historia como la exhibición indefinida de sí misma y una apasionada indagación en las posibilidades del erotismo, una experiencia radical, vasta y desproporcionada que seduce y asusta a la vez, emblematizada en la figura fascinante de Manuelita.

*Palabras claves:* Novela histórica conjetural, narrador fragmentado, historia, erotismo criollo.

## ABSTRACT

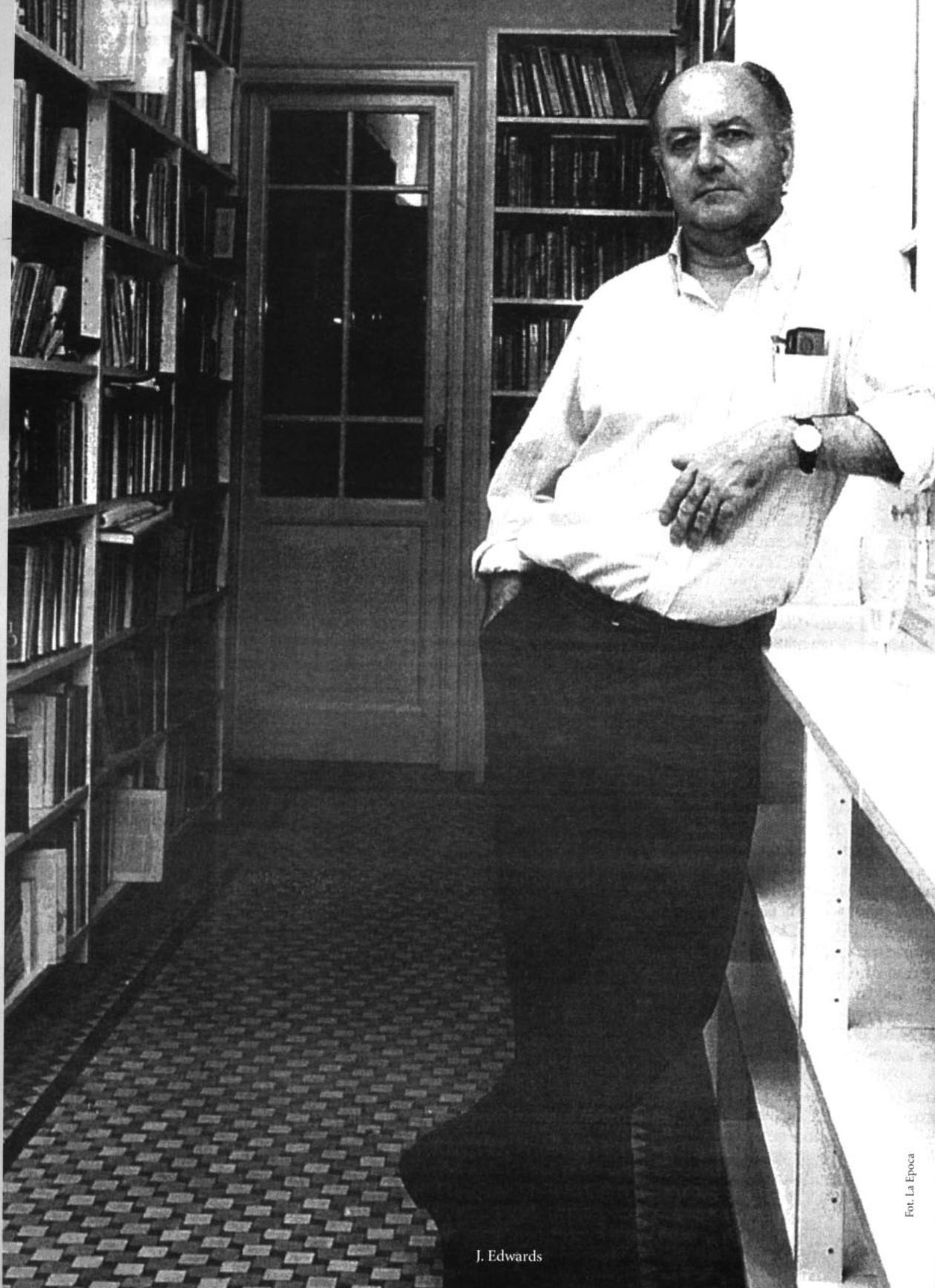
*The dream of history* is a new attempt by Edwards to ascertain the relationship between present and past, of the public and private history of the country.

The attempt is defined by its playful and ironic character, the presence of various narrators, which emphasizes the parodying of the Narrator with a capital N (omniscient), history as an undefined exhibition of itself and a passionate inquiry into the possibilities of eroticism, a radical experience, vast and disproportionate, that seduces and frightens at the same time, emblematized in the fascinating figure of Manuelita.

*Keywords:* Historical conjectural novel, fragmented narrator, history, erotic criollism.

Recibido: 06.05.2004. Aprobado: 30.10.2004.

\*Poeta y ensayista chileno. Profesor de la Universidad de Chile, Santiago-Chile.



J. Edwards

**L**A CONCESION del Premio Cervantes a Jorge Edwards (1999) apenas se adelantó a la publicación de su más reciente novela: *El sueño de la historia*, que no hizo sino confirmar a posteriori la justicia y notable oportunidad de esta premiación, que reconocía la importancia de su ya dilatada obra en el contexto de las literaturas de lengua hispánica.

En estos momentos de pérdida de la memoria histórica —o de la ilusión de que existe memoria y la historicidad del hombre— habría que recordar que, en el ya lejano 1967, la aparición de *El lugar sin límites* de José Donoso y *Las máscaras* de Jorge Edwards (que contiene “El orden de las familias”, considerado por Mario Vargas Llosa uno de los grandes cuentos de nuestra literatura), significó el (in)advertido y algo tardío ingreso de la literatura chilena en la poderosa renovación de la narrativa que fue el llamado “boom” internacional de la narrativa hispanoamericana de la década del 60 y sus prolongaciones.

Jorge Edwards participó algo lateralmente de los esfuerzos de la llamada Generación del 50 que se propuso —después de la Segunda Guerra Mundial y en medio de la naciente Guerra Fría— actualizar o poner al día la narrativa chilena que —salvo escasas excepciones como *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas o algunas desatendidas novelas experimentales de los años treinta— se encontraba, por una parte, lamentablemente anclada en un criollismo anacrónico, que aún reducía al ser humano a una serie de prototipos determinados por la herencia y el medio ambiente y, por otra, seguía las pautas del realismo socialista que —instaurado en la Unión Soviética por orden de Stalin— reducía, a su vez, al individuo a representante abstracto de las clases sociales en lucha.

Por el contrario, los cuentos de *Las máscaras* —y de otra manera sus textos anteriores— se hacen cargo de experiencias y sensaciones de la sociedad chilena narrativamente no expresadas, rescatando la imagen de individuos —adolescentes en crisis o adultos fracasados o aparentemente exitosos— en relación conflictiva con el medio social y el orden autoritario.

Los escenarios de estos textos oponían abrupta o ambiguamente la casa familiar y el colegio religioso, espacios de opresión, a la calle y los lugares de vacaciones, en que los personajes se abrían a la libertad, a la experiencia de lo prohibido, a sus peligros casi mortales. Pero, sobre todo —desde la perspectiva de un narrador altamente sensible, aunque sobrio— desplegaban la crisis de una sociedad en que el desarrollo desigual, contradictorio, zigzagueante, resultaba incompatible con las formas heredadas de la moral pública y privada.

En este sentido, no es casual que la primera novela de Edwards se haya titulado *El peso de la noche* (1965), recogiendo una frase de Portales referida a las fuerzas retardatarias, firmemente arraigadas en nuestra sociedad. De hecho, la reiterada, obsesiva indagación del narrador de Edwards en el presente, lo ha conducido a una penetración fragmentarizada, no programática,



de su superficie, alumbrando subsuelos en que este presente se entrelaza con momentos anteriores de nuestra historia, los prolonga en parte o los recubre o trata de rechazar en una confusa relación de rupturas y continuidades.

*Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981) y *El anfitrión* (1987), entre otras, prefiguran la idea de la novela histórica en un sentido actual, no programática, no totalizante, sin pretensiones de ser un gran relato abarcador, exhaustivo, desplegado desde una concepción segura de la historia. Tratan del Golpe Militar de 1973 en Chile y sus consecuencias, pero al reconectarlo con momentos pasados de nuestra historia abren boquerones en la superficie sincrónica, abismos vertiginosos en que no es claro si la historia consiste en una sucesión de cambios radicales o es simplemente una serie cerrada de temas básicos –por ejemplo, la naturaleza inalterable del ser humano o sus emociones– que se repiten con variaciones más o menos ornamentales.

Quizás la más desequilibrante y original novela de este conjunto sea *El museo de cera*, que narra la historia del criollo Marqués de Villarrica, cuya vida resulta bruscamente trastornada al casarse, ya viejo, con la hija joven de un comerciante recientemente enriquecido, a la que muy pronto sorprende en previsible adulterio. El Marqués ha sido largos años presidente del Partido de la Tradición y su existencia ha sido ejemplo viviente de respeto al orden, a la familia, la religión, los usos y costumbres moralmente legítimos. Para sus desplazamientos, utiliza un antiguo carruaje arrastrado por cuatro caballos que se abren paso por las estrechas calles de la ciudad atestada de automóviles. El descubrimiento del adulterio –que el marqués perversamente perpetúa en figuras de cera de tamaño natural, instaladas en la sala de música de su mansión afrancesada– lo precipita en una progresiva destrucción, en que no se sabe si busca autocastigarse o si libera una personalidad hasta entonces reprimida.

El carruaje del Marqués se transforma en una especie de vehículo del tiempo que lo conduce a otras épocas, pero en el mismo dilatado presente, a lugares que ya no podrían existir en esos años (una fonda debajo de un puente colonial, por ejemplo) y sus paseos –en compañía de los adúlteros ya envejecidos– lo llevan a atravesar puentes ornados con estatuas barrocas que no existen en Santiago, desembocando en un barrio de torres góticas en que las manifestaciones políticas son aplastadas por los tanques, en medio de gritos en una lengua extranjera. La amplificación del tiempo en el espacio instala los acontecimientos políticos de Chile en horizontes que les hacen perder su aparente carácter o motivación puramente local, su linealidad o unidimensionalidad, iluminándolos fugazmente en el oscuro espesor de la historia.

*El museo de cera* inaugura, en la obra de Edwards, una línea de literatura imaginaria, paródica, caricaturesca, jocosa –llena de ironía y desencantada

pasión por la vida— que se continúa variadamente en una serie de novelas o *divertimenti*, entre ellas, *El anfitrión*, que reedita la historia de Fausto en su protagonista, Faustino, mediocre personaje al que Apolonio Canales le compra no su alma —en esta época de fragmentarización del sujeto se han evaporado las almas, han hecho mutis por el foro—, sino su mediocre pasado, menor, insignificante, para producir la figura populista, hecha de lugares comunes, igual a todos, de un candidato presidencial que gane las elecciones en los inicios de la transición chilena a la democracia.

\* \* \*

Sin embargo, la novela que, hasta el momento, culmina la narrativa de Edwards —y que reúne gran parte de su fuerza narrativa y la extensión de su experiencia— es *El sueño de la historia* (2000), un nuevo intento, más logrado que nunca en su disposición irónica y lúdica, civilizadamente perturbadora, de indagar las relaciones entre el presente y el pasado, es decir, la historia pública y privada<sup>1</sup>.

La novela narra el retorno de un exiliado a Chile en los últimos años de la dictadura de Pinochet, en los que todavía alcanza a sufrir los efectos de un toque de queda que se prolongó por más de una década. El protagonista, Ignacio —llamado por su familia conservadora Ignacio del medio—, es un intelectual de izquierda, militante comunista de poca duración y más tarde compañero de ruta lleno de dudas, separado de su mujer, una comunista dogmática que ha permanecido en el país y que tiene con él un hijo, que debe su formación más a la economía de libre mercado impuesta por el régimen militar represivo que a las ideas de sus padres.

Ignacio vuelve al país con la sensación de ser un fracasado en varios planos de su vida —en el plano sentimental y político, en sus aspiraciones como escritor— y no encuentra inserción en un país que le parece haber cambiado radicalmente en relación al que retiene en sus recuerdos. El descubrimiento casual de un archivo histórico —en el destartado departamento que ocupa en el centro de Santiago— precipita al protagonista en la investigación obsesiva de la confusa y extravagante vida de un arquitecto italiano llegado a Chile a fines de la Colonia, en los albores de la Independencia, en medio de cautelosas discusiones de las ideas de la Ilustración que incluso conducen a la pérdida y muerte de un trío conjurado, los Tres Antonios. No sólo para el lector, también para el protagonista y ambiguo narrador, no resulta claro si su ocupación con el pasado remoto es una fuga de los problemas del presente o una apasionada indagación en las posibilidades del erotismo y de la historia. O ambas cosas a la vez.

<sup>1</sup>Jorge Edwards. 2000. *El sueño de la historia*, Barcelona: Tusquets.

El relato fluye, así, referido a dos bloques temporales que se alternan irregularmente, se tocan, demoran en su contacto, se entretienen (el medio es el masaje), se cruzan, desplegando jirones de dos épocas en el mismo espacio, los que muestran cambios, pero también –provocando cierta inquietud– características que se repiten en ambos momentos, distanciados por más de dos siglos, resistiendo el paso del tiempo, renovando obstinadamente su oscura fuerza.

Habría que decir que el protagonista se hace narrador –y como veremos también un Narrador con mayúscula–, construyendo un relato de las peripecias en que se ve envuelto Toesca y su insólita esposa, Manuelita, sobre la base de los documentos que va descubriendo, pero también de conjeturas y una fogosa imaginación, de la cual uno tiene la sospecha de que cumple una función compensatoria de las frustraciones del protagonista en su desolado presente, a la vez que le permite resistirlo.

Pero en esta novela no sólo hay dos narradores –uno enmarcado en la narración del otro; uno que le sigue la pista al protagonista y el propio protagonista que le sigue la pista al arquitecto–, sino que ambos delatan o más bien exhiben la carencia de una identidad continua, una profunda fragmentación de su interioridad, de la que son conscientes y que los escinde, por ejemplo, en un yo y en un *nosotros* que, claro, ya no es sólo el nosotros de novelas anteriores (de *Los convidados de piedra* o *El museo de cera*), identificado con un grupo de amigos, de una clase social común que, en cierto sentido, perdonan y condenan al narrador, envidiando las libertades de todo orden que imaginan en su vida, en tanto aquí el nosotros parece ser, en algunas de sus apariciones como sujeto del relato, el nosotros de los derrotados, que busca refugio en el recurso a sentirse parte de un grupo, el de los perdedores, que la sociedad de su propio país se niega a reintegrar, arrojándolos a la condición flotante y desamparada de los parias, pero también, a veces, parece retornar al antiguo nosotros, diversa, fragmentariamente recuperado. En todo caso, cualquiera sea este nosotros, está de acuerdo –y con él, lo que es significativo, también el Narrador– con un personaje del relato colonial que, ante la (des)gracia amorosa de Toesca, opinó que “estábamos en la... provincia chilena y esas cosas (en Chilito) se resolvían en la mediocridad, en el gris sostenido, afirmación que al Narrador y también a nosotros, nos pareció curiosamente moderna. ¡Hasta postmoderna!”<sup>2</sup>.

El reconocimiento de esta fragmentación interior –reunida sólo por la base material que la sustenta– del personaje que investiga y registra como narrador las peripecias de Toesca, se ratifica en su elaboración de un Narrador (con mayúscula) que sólo en apariencia puede asimilarse al narrador de la épica antigua o al narrador omnisciente o seguro de su saber de la novela moderna.

<sup>2</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 396.

Este Narrador con mayúscula —que no puede identificarse sin más con el narrador del retorno de Ignacio y el narrador enmarcado de la historia de Toesca, aunque no existe fuera de ambos— puede comprenderse, paradójicamente, como un heredero del narrador que todo lo sabe, seguro, elevado, soberano de cierto tipo de novela moderna, pero no como el continuador de sus características diferenciales anteriores. Más bien surge irónicamente de la pérdida de credibilidad en el narrador omnisciente y sus recursos, de lo irrisorias que se han vuelto sus pretensiones. En cierto sentido, ocupa la posición vacía que ha dejado el narrador omnisciente; por eso, está nombrado con mayúscula, es paródica, divertidamente mayestático.

A primera vista —dotado de una vaga autoridad emanada de su apoyo en la documentación— parece el sujeto exclusivo de la investigación y su relato, pero muy pronto nos damos cuenta de que su supuesta y necesitada solvencia está interferida por otras dimensiones de la subjetividad del protagonista, de la cual aparece, a veces, como un inseguro, vacilante *super ego*. Es el Narrador instalado sobre el narrador y el protagonista, ahora desprovisto del saber absoluto y la seguridad (en este momento, sentidos como falsos) del anterior narrador omnisciente, pero es también —en el relato del presente— el algo ridículo ex marido que se acerca con intenciones eróticas a su ex mujer.

En el relato de la tormentosa vida de Toesca muy pronto hace su aparición la figura del Narrador, casi un personaje fuera del relato, que lo preside, aprueba la narración, a veces la cuestiona con una autoridad que el narrador con minúscula, más modesto —el que se identifica con parte del escritor derrotado—, puede tomar en cuenta con bastante libertad, poniéndola incluso en duda. El Narrador se encuentra convencionalmente arriba, como una especie de autoridad desgastada, pero no exenta de experiencia y sabiduría, esta última bastante cuestionable.

Así, ante la figura de un obispo de la colonia, Manuel Alday, “opta por suspender el juicio” acerca de si es o no ateo, o acaso miembro secreto de la masonería. Poco más adelante —en el mismo capítulo tercero, en un curioso ensamble del pasado y del presente—, Ignacio, el retornado, tampoco se deja guiar por las recomendaciones de prudencia de este Narrador —que carece ya de una moral y una fuerza de persuasión convincente— y, por el contrario, incitado por la entrega demencial de Toesca a su pasión (la que en parte descubre y en parte inventa) decide dar también rienda suelta a sus impulsos y proponerle a su ex mujer una desesperada reconciliación que, por supuesto, no tiene lugar.

Justamente en esta cita se confirma que el Narrador no es suficientemente autónomo. El narrador colectivo —el nosotros, que aquí podrían ser los sobrevivientes del antiguo círculo, que incluiría algunos derrotados— no está seguro de si la suspensión del juicio sobre el obispo emana de la debili-



J. Edwards

tada autoridad del Narrador o más bien de las suspicacias de este colectivo profundamente criollo y, en cierta medida, clasista.

La falta de inserción productiva del protagonista en el presente y las situaciones conflictivas de la más varia especie en que cae, lo empujan hacia el pasado, le infunden “ganas de escapar, de volver a enfrascarse en sus papeles, de poner un abismo de distancia en el espacio y en el tiempo. A veces pensaba que el pasado era un cajón de sastre o un basurero, y otras veces lo imaginaba como un limbo y hasta como una droga”<sup>3</sup>. Pero más incisivamente – como ya sospechábamos sus lectores– era Manuelita la que “ a él, Toesca, lo fascinaba y... le contagiaba, de paso, su enfermedad, su extravío.

¡Incluso... contagiaba al Narrador en el respoestero, rodeado por el toque de queda, a distancia de dos siglos!”<sup>4</sup>.

La irresistible seducción que ejerce esta relación sobre el protagonista se vislumbra, entre otros lugares, en la imagen, inventada por la fantasía del narrador, del encuentro de Manuelita y su amante, “concertado por el propio Toesca”, en que la relación “oscilaría entre una forma de pasión y otra, un tipo de locura y otro tipo. Pero, por extraño que parezca, no cambiaría esa vida, esa vibración, sin duda enfermiza, por nada”<sup>5</sup>.

Creo o sugiero que es justamente el reconocimiento de su propia fragmentación que hace el narrador de la historia de Toesca y su decisión o entrega al juego entre, por lo menos, un narrador relativamente modesto, desanimado por sus derrotas, el Narrador paródicamente autoritario y, sobre todo, el más que ambiguo *nosotros* –contando con la complicidad y contaminación tácita del narrador de la historia del retornado– el que abre el espacio para (des)armar la renovada modalidad de novela histórica que es esta última obra de Jorge Edwards.

En ella, estamos en el extremo opuesto –para mencionar sólo ejemplos de la narrativa hispanoamericana– de novelas como *El siglo de las luces* (1962), en que ya los propios protagonistas están directamente involucrados en los hechos políticos y en que, con gran astucia, el narrador ha depositado en el fondo de su *gran relato* las supuestas leyes dialécticas de la historia, para que el lector, en el curso de la lectura, despliegue el mundo que las va confirmando y dándole, así, apariencia de objetividad absoluta. Más atrás todavía –ya definitivamente inválida como modelo de novela histórica– *La gloria de don Ramiro* (1908) del hispanófilo argentino Enrique Larreta, ha llegado a ser una pintoresca y artificial representación *pompier* de la España de Felipe II, ya en decadencia. En esta novela la conducta de los personajes depende mecánicamente –como si fueran títeres– de las fuerzas de la herencia, el

<sup>3</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 286.

<sup>4</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 175.

<sup>5</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, pp. 179-180.

medio y el momento histórico, esto es, de un naturalismo ya anacrónico en los mismos años en que Picasso y Braque pintaban los primeros cuadros cubistas y se anunciaba la aparición del Manifiesto del Futurismo.

Al contrario de estos modelos de novela histórica –escalonados en dos momentos de la modernidad– no existe en *El sueño de la historia*, por parte de algún narrador, la aplicación de principios o de una concepción de la historia sobre los contenidos temáticos, pero sí una mirada –prismatizada o distribuida entre sus narradores– intencionalmente desprovista de toda pretensión autoritaria o ambición de elaborar un *gran relato* que nos despliegue la verdad de los acontecimientos.

Gioacchino Toesca es un funcionario de la Iglesia y la Corona, aunque no de primera fila, es sólo arquitecto, pero su vida privada llama la atención de todos, porque es un personaje público, un sujeto insólito para los provincianos habitantes del Santiago de ese entonces –la más lejana colonia del Imperio Español– es una especie de *objet trouvé*, su interés por el arte suscita desconfianza, se lo cree afeminado, no es comprendido, salvo por un discípulo, que es uno de los amantes de su mujer, su desconcertante matrimonio provoca hilaridad y pena, su laberíntica relación con Manuelita no se esclarece nunca, el narrador sugiere una pasión tan arrebatada que Toesca no duda en llegar a las más extremas perversiones, la madre lo acusa de ser un libertino, del cual su hija es una víctima, pero Toesca –que es casi siempre quien la acusa ante los tribunales–, gracias a sus contactos en las esferas de gobierno y de la iglesia, logra aminorar e incluso levantar las sanciones que ella recibe de la justicia.

La comunicación del estado político y social de ambos momentos de la sociedad chilena –separados por alrededor de dos siglos– no sólo se logra en los episodios en que los protagonistas se ven directamente involucrados en conflictos con el régimen, sino también, y mucho más, porque afecta a la vida cotidiana, en la representación de la vida privada de los personajes, rodeada por un trasfondo político latentemente represivo y ominoso –más desdibujado en la época colonial que en la salvaje dictadura de Pinochet–, que deja sentir sus efectos de terror e inhibición de las libertades en todos los órdenes de la vida social.

Una de las primeras experiencias del intelectual retornado en un restaurant es sentir que “en las mesas de los lados la gente hablaba en voces bajas, que contrastaban con el griterío de sus años de estudiante y había parejas de hombres de pelo corto en los rincones”<sup>6</sup>, esto es, miembros de los servicios de seguridad. Una certera caracterización de la atmósfera de la dictadura aparece apenas algunas páginas más adelante: “Cada vez que se entraba en honduras, la realidad se tornaba dudosa, medio viscosa y resbaladiza”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 99.

Varias son las preocupaciones del narrador respecto a la historia de Chile y a la existencia misma de la historicidad de las sociedades. Una de ellas, vinculada a las razones del viaje de Toesca a esta apartada y modesta colonia, es su reiterada indagación acerca de las características diferenciales del Nuevo Mundo y sus habitantes, que parecerían tener un contacto diverso con la naturaleza y su naturaleza interior:

De una cosa no nos cabe duda: la presencia de Gioacchino Toesca, el romano, en el horizonte de campanarios pobretones, de murallones de adobe y techos de teja, del Santiago de fines del siglo XVIII, era un enigma denso entonces y lo sigue siendo ahora, a más de doscientos años de distancia. La vida chilena, la de toda esta parte del mundo, está formada, pensamos, por toda clase de aluviones enigmáticos. Existen las respuestas aproximadas, pero ninguna que nos convenza del todo. Por eso estamos aquí, y por eso, a la vez, sabemos poco, y vacilamos, y la inseguridad, de cuando en cuando, nos mata<sup>8</sup>.

La misma conducta de Manuelita, desatada, desmedida, más parecía obedecer a su especial naturaleza, desligada de toda moral interiorizada, sujeta sólo a reglas y prohibiciones externas que ella se saltaba como saltaba y trepaba por las murallas cuando iba al encuentro de sus amantes. Toesca le pregunta por qué quiere salir, por una vez, del convento: “Ella, suponemos, lo miró a los ojos. Toesca tuvo la impresión, y nosotros, con el Narrador en su repostero también, de que tragaba saliva, pero ese detalle no es seguro. Lo único seguro, lo que nos impresiona y nos desarma, es la serenidad, la firmeza de la mirada de ella. Como si estuviera en su perfecto derecho. Como si su capricho, su deseo, su pasión, fueran su ley. ‘Porque necesito verlo’, replicaría al fin y Toesca la miraría con la boca seca, y se preguntaría si el Nuevo Mundo, a pesar de sus conventos, de sus rezos, de sus ritos, no tendría otras normas, algo vasto, desproporcionado, que lo seducía y a la vez lo asustaba. ‘¡No puedo!’ ‘Sí que puede’ exclamaría ella, y le daría la espalda, ¡la espléndida espalda!, y le haría una seña a la monja portera”<sup>9</sup>.

Por ello, el amante más sostenido de Manuelita, Goycoolea, el discípulo preferido de Toesca, el único que comprende su arte, se pregunta muchos años después si Manuelita no lo habría “hecho sufrir, como se decía, sino, a su manera, en su forma secreta y delirante, gozar”<sup>10</sup>.

Pero acaso la pregunta más decisiva que está en el fondo de las preocupaciones de los varios narradores en que se reparte el narrador y que sobrevuela sobre el presente aciago y el pasado que se despliegan y entrecruzan en esta novela, es la pregunta acerca de las posibilidades de cambios históricos que reemplacen significativamente la situación anterior y constituyen, no nece-

<sup>8</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 126.

<sup>9</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 176.

<sup>10</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 368.

sariamente un progreso, pero sí un desarrollo que pueda llamarse historia, o si esta historia no sería sino la repetición de un esquema en que siempre la revolución fracasa.

En los dos fragmentos de tiempo no se describe prioritariamente los escenarios históricos en que tienen lugar los avatares de los protagonistas. Al revés del narrador autoritario de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, que concede largos momentos a la descripción grandilocuente del grandioso paisaje que atraviesan las naves de la Revolución Francesa –portando la Declaración de los Derechos del Hombre, pero también la guillotina–, o al revés de la atención minuciosa que el narrador de *La gloria de don Ramiro* de Larreta le dedica a la representación de Avila, la ciudad de los caballeros y los santos, el narrador fragmentarizado de esta novela no se demora mayormente en magnificar o degradar sus escenarios, sino que se concentra en las (des)venturas de sus personajes, a los que tampoco engrandece o reviste de latentes significaciones históricas. Lo que sí trasunta de los hechos, las conductas y los diálogos es el trasfondo de poder ominoso, mezquinamente arbitrario, la amenaza solapada, siempre presente, aun en la etapa final de la dictadura de Pinochet. En el caso de la sociedad colonial –en sus postrimerías– las acciones se desarrollan más bien contra un fondo neblinoso, blando, sin contornos ni durezas perceptibles, de penumbras o claroscuros, pero recalcitrantemente conservador, irreal en su intolerancia, de cuya severidad o excesos no se exhiben trazas en la monótona y minúscula vida cotidiana, salvo cuando la mano del poder sacude bruscamente la superficie de la sociedad con el cruel castigo, a menudo demasiado arbitrario y desproporcionado para ser reconocido como acto de justicia (como en el caso de los dos franceses que mueren, uno en las mazmorras de Cádiz, por sostener utopías ilustradas que nunca podrían haber llevado a la práctica; el otro, durante el viaje a esas mazmorras).

En este mismo contraste de los dos momentos temporales –ambos una deseada y conflictiva transición; en el pasado, el fracaso del proyecto ilustrado de una élite, en el presente, el fracaso de la vía democrática al socialismo– no dejan de advertirse analogías que no sólo colocan en duda la posibilidad efectiva de un cambio político radical, sino que debilitan la idea de un desarrollo histórico de la sociedad, esto es, cuestionan la existencia misma de la historia.

Por lo demás –según declara algo melancólicamente alguno de los narradores– a la larga nada queda, más allá del olvido o la memoria. Así, conjetura que “Toesca posiblemente pensaba que la arquitectura era una defensa contra el tiempo, un dique de contención o algo parecido. Una defensa precaria, en todo caso, y que al final se desmoronaba... En las ruinas, explicaba Toesca, el artista final y decisivo no ha sido el hombre, ha sido el tiempo”<sup>11</sup>. En la misma dirección, el Narrador se pregunta –hacia el final de la



E. Larreta

<sup>11</sup>Jorge Edwards. 2000. *Op. cit.*, p. 301.

novela— si el sujeto a cargo del relato, para legitimarse y sostener alguna tensión en el despliegue de los acontecimientos, para existir, no necesita de cierto optimismo, incluso escéptico, de “algún principio de esperanza” respecto al material histórico, para que éste no revele, en su fondo, una estructura inerte que se reitera en el curso de los siglos, desanimando toda lectura que no se resigne a comprender la historia como la exhibición indefinida de la misma e inmovilizada peripecia humana.

Pero este mismo Narrador no encuentra —o no quiere encontrar— una respuesta definitiva, apoyado tal vez en la idea, expuesta alguna vez por Benjamin, de que incluso la falta de esperanza hace surgir la esperanza.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. 1942. *Ensayo sobre la novela histórica*. “El modernismo en *La Gloria de don Ramiro*”. Buenos Aires: Instituto de Filología.
- Carpentier, Alejo. 1949. *El reino de este mundo*. México: EDIAPSA.
- . 1962. *El siglo de las luces*. México: Cía. General de Ediciones.
- . 1987. *Tientos y diferencias*. Barcelona: Plaza y Janés (esp. el “De lo real maravilloso americano” (1949), pp. 66-77).
- Edwards, Jorge. 1981. *El museo de cera*. Barcelona: Bruguera.
- . 1987. *El anfitrión*. Barcelona: Plaza y Janés.
- . 2000. *El sueño de la historia*. Barcelona: Tusquets.
- Kayser, Wolfgang. 1954. *Entstehung und Krise des modernen Roman*. Stuttgart: J.B. Metzlersche V.
- . 1958. “Wer erzahlt den roman”, en *Vortragsreise*. Bern: Francke V.
- Larreta, Enrique. 1908. *La gloria de don Ramiro*. Madrid.
- Lodge, David. 1998. *El arte de la ficción*. Barcelona: Península.
- Luckacs, Georg. 1920. *Die Theorie des Romans*. Berlin: Cassirer.
- . 1966. *La novela histórica*. México: Era (ed. orig. 1955).
- Ortega, Julio. 1971. “Sobre *El siglo de las luces*”, en K. Mueller-Bergh, *Asedios a Carpentier*. Santiago: Universitaria, pp. 191-206.
- Santander, Carlos. 1972. “*El peso de la noche* de Jorge Edwards”, *Estudios Filológicos* N° 8, Valdivia, pp. 159-178.
- Schopf, Federico. 1978. “Die politische Funktion des hispanoamerikanischen Roman von heute”, *Die Horen* 109-110, pp. 187-201.
- . 1979. “La narrativa de Jorge Edwards”, *Studi di Letteratura Ispanoamericana* N° 9, Milano, pp. 29-43.
- . 1979. “Dos novelas chilenas”, *Eco* 216, pp. 653-668.
- . 1983. “Literatura e historia en *El museo de cera*”, *Literatura Chilena* N° 16, Los Angeles, pp. 1-4.

