

JORGE EDWARDS A LOS 80
(PRIMERA PARTE)

En estas páginas se recogen cinco de las ponencias presentadas en el seminario “Jorge Edwards a los 80” que tuvo lugar los días 15 y el 16 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos. En la próxima edición de *Estudios Públicos* se publicarán las otras cuatro ponencias que se expusieron en el seminario.

Mario Vargas Llosa	
“Jorge Edwards, cronista de su tiempo”	170
Christopher Domínguez Michael	
“Jorge Edwards o la comedia de la historia”	183
David Gallagher	
“Edwards, Montaigne y los géneros híbridos”	193
Pedro Gandolfo	
“Montaigne y Edwards, un ejemplo de amistad literaria”	215

JORGE EDWARDS, CRONISTA DE SU TIEMPO*

Mario Vargas Llosa

Conocí a Jorge Edwards a comienzos de los años sesenta, cuando acababa de llegar a París como tercer secretario de la embajada chilena. Había publicado ya dos volúmenes de cuentos (*El patio* y *Gente de la ciudad*) y comenzaba a escribir su primera novela, *El peso de la noche*. Nos hicimos muy amigos. Nos veíamos casi a diario, para infligirnos noticias sobre nuestras novelas a medio hacer, y hablar, incansablemente, de literatura.

Jorge Edwards era un joven tímido, educadísimo y tan futre —un *pije*, dicen los chilenos— que daba la impresión de conservar el saco y la corbata hasta en el excusado y la cama. Había que intimar mucho con él para tirarle la lengua y descubrir lo mucho que había leído, su buen humor, la sutileza de su inteligencia y su inconmensurable pasión literaria. Sin embargo, de pronto, en el lugar menos aparente y dos *whiskies* mediante, se trepaba a una mesa e interpretaba una danza hindú de su invención, elaboradísima y frenética, en la que movía a la vez manos, pies, ojos, orejas, nariz y, estoy seguro, otras cosas más. Después, no se acordaba de nada. Pablo Neruda, que le tenía mucho aprecio y le pronosticaba un gran porvenir literario, juraba que, una vez, él y Matilde habían entrado a una sala de fiestas mal afamada, en Valparaíso, y que, petrificados de sorpresa, descubrieron a Jorge Edwards, el ex alumno jesuita, el joven modelo, ¿haciendo qué? Trepado en un balcón y aren-

MARIO VARGAS LLOSA. Escritor y ensayista. Premio Nobel de Literatura (2010). Anteriormente su obra había sido galardonada, entre otros, con los premios Miguel de Cervantes del Ministerio de Cultura de España (1994), Crítica Española (1966, por *La Ciudad de los Perros*), Nacional de Novela (Perú, 1997), Internacional de Literatura Rómulo Gallegos (1967, por *La Casa Verde*). En 1990 fue candidato a la presidencia de la República de Perú por el Frente Democrático (FREDEMO). Es miembro de la Academia Peruana de la Lengua y de la Real Academia Española y ha sido profesor visitante y escritor residente en varias universidades europeas y norteamericanas.

* Ponencia presentada en el seminario “Jorge Edwards a los 80” realizado el 15 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos.

gando así a la concurrencia: “¡Basta de hipocresías! ¡Empelotémonos todos!”. Él lo niega, pero yo meto mis manos al fuego de que, en su juventud, Jorge fue capaz de eso y de espectáculos aun más excesivos.

Antes de ingresar a la carrera diplomática, había estudiado Derecho, practicado el periodismo e intentado ser agricultor. Sus experiencias en el trabajo de la tierra fueron tan cómicas y catastróficas como las de Bouvard y Pécuchet. Así las recuerda él: “Se me pudrieron las cosechas. Me asocié con un amigo y alquilamos unas tierras. Hicimos un análisis químico de la tierra que nos parecía la cosa más moderna del mundo y el análisis dio unos resultados fenomenales. Pero resulta que la tierra aquella tenía aguas subterráneas, y nos tocó el año más lluvioso de la historia de Chile. Recuerdo que hasta se ahogó un potrillo, porque todo nuestro campo se había convertido en una especie de laguna. Habíamos plantado cebollas, que crecían muy bien y con mucha fuerza porque, en efecto, la tierra era muy buena; pero en cuanto la raíz tocaba el agua, la cebolla se doblaba y crecía para adentro. Y las zanahorias crecían como árboles”.

A menudo discrepábamos sobre libros y autores, lo que hacía más excitante nuestro diálogo, pero también teníamos muchos puntos de coincidencia. Uno era nuestro fetichismo literario, el placer que a los dos nos producía visitar casas y museos de escritores, olfatear sus prendas, objetos, manuscritos, con la curiosidad y reverencia con que otros tocan las reliquias de los santos. Solíamos dedicar los domingos a estas peregrinaciones que nos llevaban a la casa de Balzac en Passy, a la tumba de Rousseau en Ermenonville, a la casa de Proust en Illiers y del pabellón flaubertiano de Croisset a los vestigios de la ascética abadía de Port Royal de Pascal.

Otra coincidencia era Cuba. Nuestra adhesión a la Revolución era ilimitada e intratable, poco menos que religiosa. En mi caso se ejercía con impunidad, pero en el suyo implicaba riesgos. Recuerdo haberle preguntado algún 1° de enero o 26 de julio, mientras remontábamos la Avenue Foch hacia la embajada cubana, dispuestos a soportar un coctel revolucionario (tan enervante como los reaccionarios), si no lo inquietaba quedarse de pronto sin trabajo. Porque en esos momentos Chile no tenía relaciones con La Habana y Fidel lanzaba ácidos denuestos contra el Presidente Eduardo Frei. Edwards admitía el peligro con una frase distraída, pero no cambiaba de idea, y con esa misma elegante flema, que, sumada a su apellido y a la urbanidad de su prosa, le dan un aire

vagamente inglés, lo vi, en esos años, pese a su cargo, firmar manifiestos en *Le Monde* a favor de Cuba, trabajar públicamente por la tercera candidatura de Salvador Allende recabando el apoyo de artistas y escritores europeos, ser jurado de la Casa de las Américas, y, tiempo después, lo escuché en un congreso literario en Viña del Mar, defender la necesidad de que el escritor conserve su independencia frente al poder y de que el poder la respete, con motivo de una aparición en el Congreso del canciller chileno (su jefe inmediato), a cuya intervención dedicó incluso alguna ironía.

No se piense, sin embargo, que era un mal diplomático. Todo lo contrario. Su “carrera”, hasta que la dictadura de Pinochet lo cesó y echó de ella de un plumazo, fue muy rápida y es posible que su eficacia profesional hiciera que sus jefes cerraran piadosamente los ojos por esa época ante las libertades que se tomaba y ante una vocación literaria que, según confesión propia, no constituía una buena credencial entre sus colegas. Simplemente, era un escritor que se ganaba la vida como diplomático y no un diplomático que escribía. La diferencia no es académica, sino real, pues esa prelación, esa jerarquía clara y nítida de uno sobre el otro de los dos personajes, hizo posible que Jorge Edwards fuera capaz de vivir, primero, y luego escribir y publicar las experiencias que narra *Persona non grata*, el libro que lo dio a conocer ante un vasto público y que provocó en América Latina una de las más intensas y envenenadas polémicas literario-políticas que yo recuerde.

El Jorge Edwards de los cuentos de *El patio* (1952), *Gente de la ciudad* (1961) y de su primera novela *El peso de la noche* (1964) había sido, según opinión propia, un aprovechado lector de Azorín, Unamuno y la Generación del 98, de León Bloy y de Paul Claudel, de los cuentos y las novelas de Joyce, y tenía ya, como escritor, una personalidad bien definida, que, con los años, se iría afirmando y ampliando pero sin apartarse nunca de una dirección central: la de un escritor realista, apasionado por la historia, la ciudad, los recuerdos, dueño de una prosa clara, de andar lento, a ratos quieta, repetitiva, memoriosa, elegante y medida, en la que curiosamente coexisten la tradición y la modernidad, la invención y la memoria, vacunada contra los desbordes sentimentales, la cursilería y la truculencia. Esta prosa tan personal eclipsa las fronteras entre los varios géneros que ha cultivado a lo largo de su vida y da un aire de familia a sus obras de ficción, sus libros de crónicas y memorias y sus artículos y comentarios de actualidad.

A Jorge le debo haber descubierto y leído a muchos autores chilenos, como Blest Gana, por ejemplo, cuyas novelas *El loco este-ro* y *Durante la reconquista*, me prestó, y a la magnífica y misteriosa María Luisa Bombal. Durante un buen tiempo, Jorge fue contertulio de un programa semanal que yo dirigía en la Radio Televisión Francesa, “La literatura en debate”, en el que participaban también a menudo, entre otros, Jean Supervielle, Carlos Semprún y Julio Ramón Ribeyro. Comentábamos la actualidad literaria francesa y luego de grabar el programa proseguíamos la discusión en algún *bistrot* de los alrededores del estudio. Recuerdo con nostalgia aquellos intensos intercambios en los que Jorge hacía de valedor de Dostoievski contra Tolstoi que era mi preferido, de Proust contra Flaubert, o de Faulkner contra Dos Passos, y de los autores latinoamericanos que él y yo descubríamos al mismo tiempo que los franceses.

Nuestro desencanto con el socialismo, al que ambos habíamos defendido en nuestros años mozos, fue simultáneo, y siguió un proceso parecido, a medida que íbamos conociendo los testimonios de los disidentes soviéticos que traspasaban la cortina de hierro y eran divulgados en Europa occidental, las revelaciones sobre el Gulag, y, sobre todo, el desplome de las ilusiones que ambos habíamos tenido con la revolución cubana y que Jorge, con tanto coraje como talento, documentó en *Persona non grata*, aparecido en 1973.

Se necesitaba más valor para publicar el libro que para escribirlo, por ser lo que era y por el momento político en que salió. *Persona non grata* rompió un tabú sacrosanto en América Latina de los años sesenta para un intelectual de izquierda: el de que la Revolución Cubana era intocable, y no podía ser criticada en alta voz sin que quien lo hiciera se convirtiera automáticamente en cómplice de la reacción. El relato de Jorge Edwards constituyó una crítica seria a aspectos importantes de la Revolución, hecha desde una perspectiva progresista. El término “izquierda” estaba bastante prostituido y designaba ya cualquier cosa en esos años. La crítica de *Persona non grata*, aunque profunda, partía de una adhesión a la Revolución y al socialismo democrático, de un reconocimiento de que los beneficios que había traído a Cuba eran mayores que los perjuicios, y de una recusación explícita e inequívoca del imperialismo. Obviamente, el libro no gustó a la derecha (el gobierno de Pinochet se apresuró a prohibir la circulación de *Persona non grata* en Chile) ni a la izquierda beata, que, en la América Latina de entonces,

era mayoritaria. Pero tal vez, en el fondo, la amenaza de una cierta marginalidad no fastidiaba demasiado a ese francotirador tranquilo que ha sido siempre Edwards. En cambio, era una decisión atrevida publicar el libro en momentos en que la democracia sufría un rudo revés en el continente con el golpe fascista chileno y la consolidación de regímenes totalitarios de derecha por todas partes: Brasil, Bolivia, Uruguay. El contexto político latinoamericano podía provocar malentendidos serios sobre las intenciones del libro y prestar argumentos abundantes a la mala fe. ¿Un relato de esta naturaleza destinado a la polémica, no iba a fomentar la división de la izquierda cuando era más necesaria que nunca la unidad contra el enemigo común?

Fue un gran mérito que Jorge Edwards decidiera correr ese riesgo. La sola existencia de su libro formulaba una propuesta audaz: que la izquierda latinoamericana rompiera el círculo del secreto, su clima confesional de verdades rituales y dogmas solapados, y cotejara de manera civilizada las diferencias que albergaba en su seno. En otras palabras, que desacatará ese chantaje que le impedía ser ideológicamente original y tocar ciertos temas para no dar “armas” a un enemigo a quien, precisamente, nada podía convenir más que la fosilización intelectual de la izquierda. El libro de Edwards se situaba en la mejor tradición socialista, la de la libertad de crítica, a la que el estalinismo canceló.

La forma elegida por Edwards para su exposición se hallaba a medio camino entre el relato autobiográfico y el ensayo. Pertenecía a un género que otrora floreció con esplendor en nuestra lengua y que él resucitó y enriqueció: el memorialista. Un género que, años después, daría esos espléndidos libros de Jorge dedicados a Pablo Neruda: *Adiós poeta* (1990) y a Joaquín Edwards Bello, *El inútil de la familia* (2004). Edwards en *Persona non grata* exponía sus reparos, anécdotas, alarmas en una prosa límpida y sugestiva, de soltura clásica, sin eufemismos, con una sinceridad refrescante, sin escamotear los hechos y circunstancias que podían relativizar e incluso impugnar sus opiniones. El libro era, a la vez, un testimonio y una meditación, más esto último que lo primero. La libertad irrestricta con que reflexionaba sobre las cosas que le sucedieron en su estadía en Cuba (o creía que le sucedían), como enviado diplomático del gobierno chileno, era reconfortante y del todo inusual en los escritos políticos latinoamericanos, en los que habían sido prácticamente abolidos el matiz, el tono personal y la duda. En el libro de Edwards todo lo que se dice está ligado a la experiencia concreta de

quien narra y es esta peripecia personal la que fundamenta sus ideas o las hace discutibles. De otro lado, se halla totalmente exento de ese carácter tópico y esquemático al que buena parte de la literatura política contemporánea debe su aire abstracto, verboso e indiferenciable. Lo curioso, y también sano, tratándose de un libro eminentemente político, era que hubiera en él más dudas que afirmaciones. Edwards dudaba sobre lo que ocurrió a su alrededor, especulaba sin tregua y dudaba de sus propias dudas, lo que llevó a alguno de sus detractores a afirmar que *Persona non grata* era un documento clínico. Sí, en cierto modo lo era, y en ello estaba quizá el peso mayor de la crítica que el libro hacía al régimen cubano: haber provocado en su autor un estado de ánimo semejante y haberlo llevado, en el corto plazo de tres meses y medio y sin que mediara un plan premeditado, a bordear la neurosis.

Luego de *Persona non grata*, Jorge Edwards pasó a ser víctima de la inquisición internacional de la izquierda, la que se las arregló por algunos años para negarle la admiración y los elogios —no se diga los premios— que su obra literaria hubiera merecido en América Latina y España si hubiera sido un intelectual menos independiente y menos libre.

Ni siquiera el haber sido expulsado de la diplomacia por el régimen de Pinochet y su militancia contra la dictadura, a favor de la democratización de su país, levantaron del todo, hasta muchos años después, esta cuarentena literaria, que restó difusión y rodeó de reticencias y mezquindad crítica a una obra que Jorge continuó edificando en los años setenta y ochenta perfectamente indiferente al vacío con que los modernos inquisidores pretendían cercarla.

Ya desde entonces la historia, el sexo y la política, junto con la memoria y la invención eran la materia prima de las novelas de Edwards, como mostraron los libros de ficción que escribió luego de *Persona non grata*: *Los convidados de piedra* (1978), ambientada en los días del golpe de Estado de 1973 en Chile, y, más todavía, en *El museo de cera*, una acerada alegoría de entraña política, de 1981.

El Marqués de Villa Rica sorprende un día a su bella esposa Gertrudis en una travesura galante con su profesor de piano. La literatura nos ha acostumbrado a pensar que los marqueses están condenados a que les pasen estas cosas. Lo que resulta menos usual es la reacción de este marqués ante lo sucedido. Luego de expulsar a la esposa infiel y a su amante, encarga a un escultor que reproduzca la escena adúltera, con figuras de

tamaño natural e idénticas a los protagonistas y que lo esculpa también a él mismo, en el instante en que sorprende su deshonor. Así queda ésta eternizada, en una residencia que el Marqués tiene en las afueras.

El museo de cera, una historia breve y astuta, como esas parábolas que estuvieron de moda en el siglo dieciocho, dice menos de lo mucho que sugiere. ¿Por qué hace eso el Marqués? Nunca queda claro. La razón más obvia es sexual: el aristócrata es un *voyeur*, aquel episodio a la vez que lo humilla lo inflama.

Pero no es tan simple. También cabe la posibilidad de que, con este gesto, pretenda detener el tiempo, impedir el futuro. Porque el Marqués de Villa Rica es un hombre del pasado. Ha sido jefe muchas veces del partido de la Tradición y defensor de ritos, intereses, costumbres y personas que, como él, son anacronismos vivientes. No se puede descartar que, intuyendo la catástrofe que se cierne sobre su mundo, intente, con una operación inconsciente y simbólica, que petrifica el momento, demorar su ruina.

Los tiempos en que ocurre esta historia son arduos y revueltos: cunde el caos y se habla de expropiaciones. ¿Qué tiempos son éstos? Un tiempo tan ambiguo como los caprichos del Marqués, porque en él coexisten las carrozas tiradas por caballos y la televisión, las levitas coloniales y los electrodomésticos japoneses, los bastones cortesanos y los cañones modernos. De pronto, descubrimos que las incongruencias no son tales. En el territorio donde vive el Marqués, como en el mito y en la magia, el pasado y el futuro desaparecen confundidos en un fantástico presente. Y algo semejante pasa con el lugar de la acción, que podría ser España, Chile o cualquier país de historia convulsa, con ricos y pobres, donde se hable español.

Pero que el espacio y el tiempo en *El museo de cera* sean imaginarios no quiere decir que la novela sea una ficción abstracta, un juego del espíritu. Tiene raíces en una realidad concreta y próxima. El país del Marqués de Villa Rica vive dos cataclismos: la revolución y la contrarrevolución. Durante la primera, el desorden se apodera de las calles y tierras e industrias son arrebatadas a sus propietarios para transferirlas al pueblo. Unos jóvenes barbudos, vestidos de guerrilleros, toman posesión de la casa campestre que alberga las estatuas eróticas y muchachos sin sensibilidad para la fantasía las mutilan. Se vive en el desbarajuste, la demagogia y la inseguridad. La respuesta a este estado de cosas es una Reacción con mayúscula: una violencia fría y uniformada, escar-

mientos que deben ser terribles a juzgar por los despojos que arrastra el río, y el restablecimiento del viejo orden.

La novela está escrita en ese estilo de crónica o memoria personal en el que Jorge Edwards se mueve con más desenvoltura. Quien refiere la historia no es un individuo sino un narrador colectivo, el grupo de amigos con quienes el Marqués solía reunirse en el Club y que, pasados los años, recuerda sus extravagancias y desgracias con sentimientos ambivalentes de nostalgia, conmiseración y desprecio. Pero es este último sentimiento el que prevalece y determina que la visión última que conserva el lector sea la de una caricatura feroz.

En este sentido hay continuidad entre *El museo de cera* y *Los convidados de piedra*. También en ella, lo que suele llamarse “el alto mundo” resultaba maltratado sin misericordia, descrito como una comunidad de pobres diablos egoístas, vacuos y ventrales, que viven al borde del abismo y no lo advierten, y que dilapidan sus energías en actividades masturbatorias y ritualísticas que sólo sirven para aturdirse y negar el mundo. Los destellos de simpatía que brotan a veces por ese medio que fue también suyo —en él nació y se educó— no amortiguan la destemplada dureza con que, en ambas historias, Jorge Edwards ridiculiza a una clase social que, si tomáramos ambas novelas a la letra, parecería irse disolviendo en la abyección moral, intelectual y hasta física, como el vejete de *El museo de cera*, “cadáver seco o enjuto” que se transforma “en aserrín o en polvo, sin entrar en un proceso de licuefacción ni despedir olores”. A diferencia de Buñuel, Edwards no vislumbra en la burguesía encanto alguno.

Pero la literatura es la patria de las trampas y tomar lo que las ficciones nos cuentan en un sentido literal induce siempre al error. Es probable que en estas novelas suyas, esa burguesía grotesca y putrefacta sea símbolo de algo más sutil. ¿Qué pueden querer representar en su ignominia y decadencia semejantes fanteoches? Acaso, simplemente, la impotencia humana para hacer la vida vivible. Porque si hay algo unánimemente compartido en ambas novelas es que nadie es feliz. Nadie tiene un destino que el lector pudiera envidiar. Por doquier se detecta una incapacidad esencial para encontrar fórmulas de vida que de alguna manera encausen y aprovechen las virtudes y el talento de cada cual. Los ricos del Club son tan desdichados como los miserables de la otra ribera, aunque las razones por las cuales sufren sean distintas. Tal vez “sufren” no sea la palabra exacta. El sufrimiento compromete

íntimamente al ser y lo estremece, es un estado del que pueden resultar grandes acciones. Los personajes de las novelas de Edwards suelen vegetar y agonizar delicadamente, incapaces de sufrir de veras, resignados de antemano a esa cosa chata, sórdida, ritualística, que es la vida en la que están sumidos. Su única escapatoria es embriagarse con quimeras, soñar, y, como el Marqués de Villa Rica, buscar algún subterfugio que simule rectificar una realidad que presienten todopoderosa e inmodificable.

En los años ochenta y noventa, por la fuerza de su propio valor, y también, acaso, por una cierta apertura ideológica que fue haciendo retroceder el dogmatismo y el extremismo intelectuales en España y América Latina, Jorge Edwards fue ganando, diríamos, derecho de ciudad. Se multiplicaron las ediciones de sus libros, se tradujeron, y empezó a recibir reconocimientos aquí y allá, como el Premio Comillas, el Premio Nacional de Literatura en Chile y, finalmente el Premio Cervantes, el más importante de la lengua, en 1999.

Su obra continuó creciendo, sin prisa y sin pausa: *La mujer imaginaria* (1985), *El anfitrión* (1988) y *El origen del mundo* (1996). Todas son muy buenas novelas, pero si yo tuviera que quedarme con una sola de ellas, sin vacilar me quedaría con la última: *El origen del mundo*, aunque tiene la apariencia de un divertimento *light* es, en verdad, una alegoría del fracaso, de la pérdida de las ilusiones políticas, y, también, del demonio del sexo y de la ficción como ingredientes indispensables de la vida.

De todas las historias que ha escrito Edwards, ésta es una de las más divertidas e inesperadas, la de más astuta construcción y también la que mejor representa esa personalidad suya de caballero a primera vista tan formal, tan anglófilo, tan controlado y serio, que, sin embargo, lleva consigo siempre, oculto, a su contrario y antípoda, un desmelenado, un inconforme, un incorregible capaz de todas las locuras, al que, de cuando en cuando, saca de la jaula y exhibe, como demostración de aquel aserto según el cual las personas no son nunca lo que parecen.

El doctor Patricio Illanes, Patito, médico setentón, protagonista de *El origen del mundo*, espoleado por celos retrospectivos, trata de averiguar en los medios de chilenos exiliados en París si su joven mujer, Silvia, fue también amante de Felipe Díaz, amigo, compañero de destierro, dipsómano y don Juan, cuyo suicidio inaugura la historia y crea la circunstancia propicia para desatar los celos matrimoniales

del médico. El doctor Illanes es un hombre de doble fondo, como todos los seres humanos, y la novela lo muestra, de manera vívida, en esa pesquisa disparatada y patética, en la que a la vez que hace el ridículo y se desintegra moralmente, va revelando sus fantasmas, miedos y complejos.

El gran acierto de la novela es que, al final, lo que el lector descubre, gracias a la neurótica correría de Patito Illanes en pos de un fuego fatuo —los supuestos cuernos que le habrían puesto Felipe y su mujer—, es algo más general y menos deprimente que la peripecia tragicómica de un vejete. Que, sin el aderezo de esos embauques y fantasías, languidecería el amor, se atrofiaría el deseo y la vida sería una rutina empobrecedora y animal. Presa de su obsesionante ficción, el doctor Illanes sufre y se cubre de ridículo, sí, pero, también tiene su recompensa: revive el amor-pasión en sus años maduros, redescubre el milagro del placer y su dormido sexo se reanima, en ese sorprendente final, el cráter de la historia, en que vemos resucitar carnalmente al médico y hacer el amor con su mujer como un apasionado adolescente.

El tono amable y zumbón, el humor que sazona todos los episodios de la novela, es engañoso, pues parece que *El origen del mundo* fuera una intrascendente y amena farsa. En realidad, la recorre una poderosa carga erótica y una preocupación clásica: ¿para qué sirven las ficciones? Su anécdota es una metáfora de aquellos “fantasmas de carne y hueso”, de que está hecha la vida del deseo, y que Jorge Edwards había explorado ya en su libro de cuentos de aquel título en 1992. Todo ello está aludido en el pórtico de la novela, un cuadro célebre de Gustave Courbet, de 1866, que le encargó un rijo “bey” de Turquía y que, al parecer, inflamó también con su provocadora imagen la casa de Jacques Lacan, antes de exhibirse al gran público, ya sin escandalizar a nadie, en estos tiempos permisivos, en el Museo de Orsay. Este cuadro desasosiega la memoria del doctor Illanes y es el dispositivo que pone en marcha sus celos. Al final, entendemos que el sensible Patito no descubre ni asocia nada; que todo lo inventa, para llenarse de emociones y sentimientos y para vivir otra vez. Porque sufrir y atormentarse es también una forma heroica de resistir a la vejez, de oponer una ilusión de vida al implacable avance de la muerte.

Estoy seguro de que Jorge, que acaba de llegar a la noble edad de ochenta años, no necesita para nada de los enrevesados sucedáneos de Patito Illanes a fin de entretener eso que llaman la tercera edad. Para eso

él tiene la literatura, hermosa vocación que permite suplir y condimentar las deficiencias y humillaciones de la vida con todas las aventuras que la imaginación y los deseos son capaces de inventar y con la serenidad y risueña sabiduría que ha ido mostrando en los últimos tiempos en las cosas que escribe. De todo ello da testimonio su último libro: *La muerte de Montaigne* (2011).

No se trata de una novela, ni de un ensayo, sino de una crónica que se vale también de aquellos géneros, e incluso de la historia, para recrear, con comentarios personales y, a ratos, pinceladas de fantasía, la vida, la obra, y, sobre todo, la sabia templanza con que supo encarar la vida y los desórdenes de la política el Señor de la Montaña.

El gran clásico francés, modelo y maestro de Azorín, que lo leyó y releyó toda su vida y de quien aprendió tal vez esa calmosa y casi inmóvil manera de escribir que fue la suya, es la columna vertebral del libro de Edwards, el tronco alrededor del cual se despliega su frondoso ramaje, los datos sobre su familia, su tiempo, sus peligrosos viajes a caballo por media Europa, las guerras de religión que desangraban a Francia, los reyes asesinados a puñaladas, las intrigas políticas. De pronto, en medio de toda esa rica materia, surge la ficción, en pequeñas escenas y episodios que añaden una orla imaginaria y pícaro a la intensa recreación histórica. Los comentarios del autor son personales, astutos, inteligentes, y atestiguan una recóndita identificación con la psicología de Montaigne, el maestro que, con perfecto dominio de sí mismo y sin dejarse nunca arrebatar por los tumultos y riesgos que lo cercan, escudriña su entorno y lo comenta, a la vez que relee a sus amados clásicos helenos y latinos, con citas de los cuales ha pintarrajeado todas las vigas de la torre bordelesa donde se ha confinado a escribir y meditar.

Los largos intervalos sobre las conspiraciones, matanzas, odios y enredos en la corte ganan a veces el protagonismo y la figura de Montaigne se desvanece en ese fresco animado de las peripecias militares, sociales y políticas, pero luego reaparece y sus lúcidas y penetrantes reflexiones arrojan una luz que vuelve racional e inteligible lo que parecía caos, barbarie, incomprensible trifulca de gentes ávidas de poder. La fuente histórica principal de Jorge Edwards es Michelet, prosista eximio, pero relator parcial y a veces inexacto de las peripecias e intervenciones de Montaigne en la vida política, quien fue alcalde de Burdeos y amigo y consejero de Enrique III de Navarra antes de que llegara al trono francés.

El libro se lee con el mismo placer que ha sido escrito y el lector queda, al final, tan prendado del Señor de la Montaña como el propio Jorge Edwards o como lo estuvo Azorín. Edwards, eximio cronista, acaso el último cultor de un género poco menos que extinguido, en este libro, uno de los mejores que ha escrito, retorna al tema complejo de la vocación literaria, la manera como la literatura nace de la vida vivida y vuelve a ella a través de quien, inspirado en sus propias experiencias, fantasea, inventa una vida de sueños y palabras, y mediante lo que escribe impregna y sutilmente altera la vida verdadera, a veces para mejor, pero también algunas veces para peor.

En las páginas finales de *La muerte de Montaigne* hay unas reflexiones de autor sobre la muerte y el cementerio del balneario chileno de Zapallar que ponen una nota melancólica y triste en un libro que es un canto de amor a quien encarnó mejor que nadie la vida tranquila, la serenidad, la domesticación de los instintos y la pasión por la razón y las buenas lecturas.

¿Cómo pudo Montaigne sobrevivir al salvajismo de la vida política, del fanatismo religioso, del mundillo de intrigas de codiciosos, envidiosos y desalmados con quienes tuvo que codearse en los años de su quehacer cívico y en las relaciones con los poderosos de su tiempo a quienes frecuentó, a la vez que los observaba como un entomólogo para autopsiarlos en sus ensayos? Gracias a su extraordinaria prudencia, a su implacable serenidad. Nunca se dejó llevar por las emociones y es posible incluso que hasta refrenara su amor por la joven Marie de Gournay, que sería su devota editora, luego de hacer un ponderado balance de las conveniencias e inconveniencias de contraer una pasión senil (en su época la cincuentena era ya la vejez), guiado siempre por la inteligencia y la razón. Confieso que, a mí, tanta serenidad en una persona me impacienta y me aburre un poco, pero no hay duda de que, en un campo específico, el de la política, si prevaleciera la juiciosa actitud de Montaigne, habría menos estragos en la sociedad y la vida de las naciones hubiera sido más civilizada de lo que fue y es todavía.

Quisiera terminar esta charla con un elogio de la consecuencia y gallardía con que, a lo largo de toda su vida, ha defendido Jorge Edwards sus posiciones políticas democráticas, a veces más inclinadas a la izquierda y a veces a la derecha, sin importarle las consecuencias, sin temor a ir contra la corriente, jamás guiado por la conveniencia personal

y siempre por la convicción y los principios. Y, siempre también, con la civilizada tranquilidad, como dice el refrán, de “quien no la debe, no la teme”. En todos los muchos años de amistad que nos unen, he aprendido muchas cosas de él, y estoy seguro de que en los que tenemos por delante —que ojalá sean muchos también— seguiré aprendiendo de su ejemplo.

Gracias y feliz cumpleaños, querido Jorge.

~ ~ ~

www.cepchile.cl

JORGE EDWARDS O LA COMEDIA DE LA HISTORIA*

Christopher Domínguez Michael**I. El discurso del método**

Es imposible para un lector latinoamericano empezar a hablar de Jorge Edwards sin comenzar haciéndolo por *Persona non grata* (1973), principio histórico de su obra, aunque ésta, ya para entonces, tuviese una prehistoria, la del cuentista educado en el realismo y en su refutación, la del autor de *El peso de la noche* (1965), una primera novela cuyas obsesiones, sin duda, seguirán apareciendo a lo largo de su vida de escritor. Y empezar por *Persona non grata* no sólo rinde homenaje a la obiedad de que ese libro hizo justa y polémicamente famoso a Edwards, sino que en éste, más allá de su naturaleza de denuncia del régimen policiaco establecido en La Habana ante la complacencia, la ceguera o la inocencia de casi toda la intelectualidad latinoamericana, está la poética de Edwards (Santiago de Chile, 1931) como novelista.

Persona non grata es un testimonio autobiográfico, una página de historia, el fragmento de un diario íntimo pero también pasa por ser una novela. Algunos de quienes redactan las cuartas de forros o solapas de los libros de Edwards, enumeran *Persona non grata* junto a las novelas-novelas (ya me explicaré al respecto, si puedo) de Edwards publicadas después como *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El origen del mundo* (1996), *El sueño de la historia* (2000) o *El anfitrión* (2001). Ello no se debe sólo a que el arte de redactar solapas, uno de los más nobles y difíciles del oficio editorial, haya entrado en decadencia, como todo, sino a un par de

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL (ciudad de México, 1962). Historiador, ensayista y crítico literario. Investigador asociado de El Colegio de México. Es miembro del consejo editorial de *Letras Libres* y columnista cultural del periódico *Reforma* de la ciudad de México. Autor de una extensa obra, en 2004 recibió el Premio Xavier Villaurrutia por *Vida de fray Servando*, biografía histórica (chdominguez@letraslibres.com).

* Ponencia presentada en el seminario “Jorge Edwards a los 80” realizado el 15 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos.

cosas más. Una, a la sobrevivencia novelesca del comunismo en Cuba que torna literario al caso Padilla, del cual Edwards fue testigo y protagonista en el año de 1971 del siglo pasado. A ese solapista imaginario, probablemente imberbe e inadvertente, que da por “novela” a uno de los libros más reales que se han escrito entre nosotros, a lo mejor le da igual que la apertura de la embajada de Chile en Cuba, que hermanaría a las dos formas enfrentadas de hacer el socialismo en América Latina y encargada a Edwards, por un dubitativo presidente Salvador Allende, haya sido un hecho histórico. Quizá le parecería que fue una oscura fabulación similar a la cuestionada estancia de Marco Polo en China.

Pero ocurre que a Edwards, desde *Persona non grata*, le complace esa ambigüedad entre la realidad y la ficción, disyuntiva afín, pero no igual, a esa “verdad de las mentiras” de la que ha hablado su amigo Mario Vargas Llosa. En una nota a pie de página agregada a la edición de 1982 de *Persona non grata*, Edwards aclara que “este no es un ensayo sobre Cuba, sino un texto literario, que puede inscribirse dentro del género testimonial y autobiográfico. Está más cerca de la novela que de cualquier otra cosa, aun cuando no inventa nada, en el sentido tradicional de la palabra inventar. Sólo inventa un modo de contar esta experiencia. Por eso, cuando Carlos Barral, su primer editor, me pidió una frase que definiera el libro, le dije ‘Una novela política sin ficción’”¹.

El principio de la ficción como principio de verdad que ordena el caos y de la novela como una forma de conocimiento de la realidad que al ejercerse traiciona su naturaleza ficticia aparecerá, desde *Persona non grata*, en casi todos los libros de Edwards, particularmente en dos de los más recientes, *El inútil de la familia* (2004) y *La muerte de Montaigne* (2011). En ambos casos es el propio autor quien impone la duda sobre el género, dejando a su lector en libertad de dar por novela a la novela: en el primer caso ofreciendo lo que parecería ser una biografía novelada de su tío Joaquín Edwards Bello, quien a sí mismo hizo de sus novelas, “autorretratos parciales, aparentes biografías”² y en el segundo, escribiendo un ensayo novelesco sobre el inventor del ensayo.

Queriendo honrar esa libertad que en Edwards es más orden que aventura, he leído sus “casi novelas” junto a sus novelas-novelas impidiendo que mi ejemplar de *Persona non grata*, el discurso del que

¹ Jorge Edwards, *Persona non grata* (Tusquets, Barcelona, 1990), p. 338.

² Jorge Edwards, *El inútil de la familia* (Alfaguara, Madrid, 2004), p. 101.

emana su método, se alejase de alguna de mis manos y recurriendo, con liberalidad, al iluminador ensayo monográfico con el que presenta su antología de Machado de Assis (*Machado de Assis*, 2002), que es otra fuente de lo novelesco, como *Adiós, poeta...* (1990), sus memorias sobre Pablo Neruda. Son algo más que un anecdotario, al grado que el Neruda de Edwards es, al menos para mi generación, el más novelesco, es decir, el más real. O más real, al menos que el Neruda de Neruda, el de *Confieso que he vivido* (1973) y su secuela.

La duda sistemática sobre el género, la hibridez entre la novela y lo que en los Estados Unidos llaman salvaje y comercialmente “non fiction”, es una característica de nuestra época y la ejerce no sólo Edwards sino muchos otros autores, al grado que cabe decir que los ensayos que son novelas y las novelas que pasan por ensayos son parte esencial del estilo de nuestra época. Diré entonces que *Persona non grata* fue uno de los libros que inauguraron ese gran estilo nuestro como una manera de ordenar la realidad mediante la ficción, aparecido poco después (y por primera vez en lengua española) que las novelas de Truman Capote y, sobre todo, las de Norman Mailer, un espíritu cuya afinidad con Edwards daría para una buena disertación académica.

Me importa mucho subrayar que la forma misma de *Persona non grata* es una forma moral y no podía ser de otra manera en un hombre como Edwards que pertenece al partido de Montaigne, el de los hombres sin partido que toman partido. No es que sea fácil ser un hombre de honor en el curso de las guerras de religión, como la que enfrentó a los protestantes con los católicos durante la vida asediada de Montaigne y la que dividió al siglo XX entre los totalitarismos de izquierda y derecha. Lo ha sido Edwards, como lo fue Montaigne, y en ambos casos al valor personal, a la templanza, al ejercicio de la tolerancia se agrega una dificultad mayor, la de compartir algunos de los supuestos filosóficos que dieron origen a los fanatismos en conflicto. Pese a ello, Montaigne se conservó católico y Edwards se mantuvo en la izquierda.

De la relectura de *Persona non grata* me ha confortado muchísimo y sorprendido aun más la ausencia total, en Edwards, de las concesiones habituales a la retórica de la época, con las que muchos de nosotros crecimos y de la cual nos deshicimos, si es que realmente pudimos hacerlo, purgándonos una y otra vez con tónicos amarguísimos y frecuentemente ineficaces. En *Persona non grata*, en cambio, Castro,

los militantes y los dirigentes de la Unidad Popular, el heroico y errático poeta Heberto Padilla y un sinfín de personajes menores aparecen iluminados (es decir, investigados y esclarecidos) por una pátina de verdad superior que limpia de ellos todo lo que sea hojarasca, propaganda, aureola de santidad. Y si se necesitaba de la verdad novelesca para librarse por escrito de la Revolución Cubana y de su mitología, más difícil era aún escribir las páginas del epílogo, redactadas en octubre de 1973, sin recurrir tampoco a la retórica de la derrota y del martirio, pues *Persona non grata* culmina enumerando los primeros de los abominables crímenes de la dictadura de Augusto Pinochet. Verdad novelesca la de *Persona non grata* cuya posesión no pudo sino atribuir al dominio, desde entonces, del método de Montaigne.

II. Piedra, sueño

Los convidados de piedra (1978) y *El sueño de la historia* (2000) son el par de novelas-novelas de Edwards más trabajadas y trabajosas. Por novelas-novelas entiendo, simplemente, aquellas en que Edwards renuncia de manera explícita a ejercer (implícitamente, pues el novelista, a riesgo de perturbar su condición, nunca podría hacerlo) la ambigüedad colindante con el ensayo, el testimonio, la autobiografía imaginaria o la biografía novelada.

No en balde *Los convidados de piedra* y *El sueño de la historia* son las novelas en las que Edwards se sintió más en deuda con la literatura de su generación, la del Boom y menos libre, quizá, para internarse en la “casi novela”, para decirlo con Luis Cardoza y Aragón al titular así a su libro sobre Miguel Ángel Asturias. Por el contrario, en este par de libros Edwards asume la carga de Sísifo del novelista (y muy particularmente del novelista latinoamericano) que implicaba intentar aquello de la novela total, que Vargas Llosa debatió, a cuenta suya y de Gabriel García Márquez, a principios de los años setenta. En el caso de Edwards, el golpe del 11 de septiembre de 1973, me imagino, lo ponía en una situación particularmente incómoda y ante un reto mayor: intentar y lograr lo imposible, la novela insignia del momento más dramático en la historia chilena y fecha nefasta de toda la historia latinoamericana. De inmediato y otra vez, Edwards puso a prueba el método de Montaigne, utilizado en esta ocasión con el respaldo de la vieja novela psicológica

francesa (y señaladamente de Paul Bourget, maestro no sólo de Proust sino de Edwards) y prefirió a lo general (la postulación de una historiosofía), la investigación en las vidas individuales de aquellos convocados a ser convidados de piedra, la condición que nos es reservada a casi todos los individuos ante la historia, excepción hecha, en Edwards, de un Heberto Padilla que aparece episódicamente, como lo harían los héroes de la antigüedad, vehículo de una tragedia o de Neruda, a su manera un Virgilio, pero nada menos.

Ningún personaje podía monopolizar la verdad de lo ocurrido después del 11 de septiembre y por ello *Los convidados de piedra* es una novela coral que debió decepcionar a quienes esperaban de todo aquello ver nacer a un héroe positivo o encontrarse con la denuncia del mal absoluto. Por ello, el tiranuelo del que Edwards hubiera podido enamorarse (recordando la célebre frase de Monterroso respecto a los dictadores de los que suelen o solían enamorarse nuestros novelistas) es una caricatura, el marqués, protagonista, si así puede decirse, de *El museo de cera*³.

Edwards ofrece vidas pequeñas si se les ve desde la enormidad del “sueño de la historia”, como los amigos reunidos en *Los convidados de piedra*, burgueses ejerciendo la defensa de su clase, como se diría entonces, o pequeño-burgueses traicionándola, como también se decía, todos ellos resultan superados por sus tiempos, esclavizados, uso otra figura común a aquella cultura política, por la dialéctica. Son víctimas de un equívoco como el padecido por Edwards en *Persona non grata*. Equívocos que sólo multiplicándose endiabladamente se convierten, allá lejos, en historia.

A Edwards, argumentalmente, sólo le quedaba entonces, en *Los convidados de piedra*, recurrir a la explicación suprema, la de Freud, aquella a la que nos entregamos todos aquellos horrorizados por la historia e impotentes ante su violencia, y saca a relucir un “deseo de muerte” que en Chile habría quedado incrustado en la conciencia colectiva de la clase dominante (parte de la cual se convirtió en aprendiz de brujo y apostó contra sí misma a través de la Unidad Popular) desde la guerra civil del año 1891 en medio de la cual se suicidó Balmaceda. Esta explicación genética, la latencia que acaba por dejar de serla y explota, es muy latinoamericana y, en ese sentido, la búsqueda de una clave mítica

³ Por esperpéntica, *El museo de cera* comparte el aire de familia con *El secuestro del general* (1973), del ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta (1909-1981), al cual Edwards parece hacerle un guiño en *El anfitrión*.

de 1973 en el pasado es similar a la violación de la india por el conquistador en *El laberinto de la soledad* (1951), de Octavio Paz, o veinte años antes, en *Radiografía de la pampa* (1931), de Ezequiel Martínez Estrada, a la presentación de la violencia argentina como una marca de fuego que se extiende, sin cesar, tras la batalla de los conquistadores-forajidos contra el vacío pampero, expresión del suyo propio. Para mí, *Los convidados de piedra*, novela-novela de Edwards, es la más ensayística, la más cercana a esa forma tan latinoamericana de ensayar que es la búsqueda, es preciso decirlo, “del origen del mundo”: la matriz, la vagina, la vulva primordial de la que procedemos.

El sueño de la historia es una novela tan escrita (y bien escrita) como *Los convidados de piedra* pero he de confesar, usando a Edwards contra Edwards, que en él prefiero a quien sigue “el ritmo de la memoria [que] suele ser más acelerado que el de la escritura”, según confiesa en *La muerte de Montaigne*. Es decir, me gusta más el Edwards que parece escribir anotando, rápidamente, a la Stendhal y a lo Rachmaninoff en sus *Études tableaux* y no aquel que se esfuerza en las grandes arquitecturas, como la de *El sueño de la historia*, donde recurre, didácticamente, a la historia que se escribe a sí misma en dos planos, el Chile de la Ilustración erigido por su principal arquitecto colonial y sometido al soplo milenarista del padre Lacunza junto a un presente, el de los últimos años de la dictadura, a la hora del plebiscito de 1988.

Esa forma proliferante de la imaginación histórica, transhistórica, que tiene su origen en el pliegue manuscrito con que termina y recommienza *Cien años de soledad* y alcanza gran magnitud en *Terra nostra* (1975), de Carlos Fuentes, encuentra uno de sus colofones churriquerescos en *El sueño de la historia*, sueño del que Edwards despierta gracias al humor erótico. Más que la canónica Manuelita Fernández de Rebolledo (de ardientes locas de la casa está llena nuestra literatura) prefiero al sufrido narrador/historiador en pleito eterno con su ex esposa, género este último apenas entrevisto por Balzac y abundantísimo en los dos siglos que todos aquí hemos vivido, en fin, asunto que tiene en Edwards a uno de sus cronistas privilegiados. Me gusta el historiador decepcionado y a la vez gratificado ante el hijo que tuerce el camino de su educación sentimental y renuncia al destino militante, forjado con el mismo tesón con el que antes se formaba al profesionista liberal, para irse a Brasil llamado por algún negocio turbio, como lo hiciera antes que él, Joaquín Edwards Bello.

III. El pie en el lienzo

Edwards es, como lo fue según él Machado de Assis, un “narrador incisivo, bromista, culto, muy poco frecuente”⁴ en la literatura ibérica e iberoamericana de entonces y de ahora y ello, esas características, brillan más en las novelas cortas, en *El museo de cera*, en *El origen del mundo*, en *El anfitrión*. La crítica es cosa de preferir y yo prefiero estas últimas tres novelas a sus hermanas mayores en extensión y en complejidad. Esquemático yo mismo, encuentro mejor dibujado al Chile intemporal de la Reacción y de la Tradición, de la revolución y de la contrarrevolución en *El museo de cera*, un juguete valleinclinanesco perfectísimo, que a través de los soliloquios y de las convenciones humanas, demasiado humanas, registradas en *Los convidados de piedra*. Me encantan situaciones supra esperpénticas como la del Marqués de Villa Rica enfrentado a las poetisas modernas, en un trazo que quizá disfrutó Roberto Bolaño, homenajeado en las últimas páginas de *La otra casa* (2006), colección de los ensayos de Edwards sobre escritores chilenos. Antes que el realismo meditabundo, comprometido, de *La mujer imaginaria* (1985), prefiero ese otro juguete fáustico que es *El anfitrión*, drama de un fausto criollo sometido a los ritos de pasaje de la clandestinidad y despresurizado por esa máquina del tiempo que es el exilio.

La felicidad logradas en *El museo de cera* y *El origen del mundo* se deben, me parece, a la capacidad de Edwards para reproducir, fijándola, una obra de arte en tanto que misterio supremo que en él, como en el caso de las casi novelas o ensayos novelados, implica la fatalidad de la mimesis. Así como el Marqués de Villa Rica ordena a un escultor reproducir en cera la escena entera en que sorprende a su esposa adúltera con el profesor de piano, en *El origen del mundo* es una foto, la que inspirada en el cuadro de Courbet le habría tomado el finado Felipe Díaz a la mujer del doctor Patricio Llanes, quien, súbitamente enfermo de celos, considera la posibilidad de que ésta sea uno de los modelos amateurs de un Don Juan, para quien, como al amigo de Stendhal citado por Edwards, una vez que la ha poseído, toda mujer le es, instantáneamente, indiferente. Este motivo ya estaba desarrollado en algunos de los cuentos de Edwards reunidos en *Fantasmas de carne y hueso* (1993).

⁴ Jorge Edwards, *Machado de Assis* (Omega, Barcelona, 2002), p. 45.

En ambos casos, no está en juego la vida, sino su ordenamiento y simplificación gracias al arte. Figuras de cera, fotografías pornotópicas, memorias literarias, esas son las segundas instancias a las cuales está condenada la creación y ese escepticismo insufla el arte narrativo de Edwards. Estamos condenados, como los pintores Poussin y Porbus en *La obra maestra desconocida* (1832), de Balzac, a ver sólo, del caos de la creación que el viejo Frenhofer quiso registrar, sólo al pie desnudo sobre la tela. En la naturaleza no existe la línea y es al artista, en este caso al de la novela, al que le corresponde fijar, diseñar, dibujar.

El origen del mundo es la novela-novela de Edwards que muestra, bajo la dura forma del diamante, el concentrado de su mundo, empezando por la pasión morbosa de dos o tres generaciones por la Revolución rusa y por el comunismo internacional que la siguió, escuelas del carácter que, como la Compañía de Jesús, jamás abandonan a quienes pasaron por ellas, sea cual sea el derrotero político tomado finalmente. A ello le sigue el escenario y la dolencia, la *parisitis* o el parisianismo de Edwards (creyente en aquella máxima de un poeta estadounidense que dice que cuando se ha vivido una vez en París ya no se puede volver a vivir feliz en ninguna otra parte, incluido París). Viene después el exilio como comedia, a través del comedido Dr. Llanes y de Felipe Díaz al descubrir “la virulenta novedad del anticomunismo”, pero también gracias al atorrante y chilénísimo matrimonio Morgado, que a tantas buenas parejas del exilio me recuerda. También es *El origen del mundo* un capítulo de esa “filosofía del matrimonio” tan brillantemente expuesta a lo largo de numerosos momentos de la obra de Edwards, al grado de que en esta trama es a Silvia, la esposa, sospechosa no sólo de amar sino de haber sido amada por Felipe Díaz, la que decide usar la ficción para ordenar el caos. De la religión comunista a la religión del whisky, Felipe Díaz es, también, como Joaquín Edwards Bello, un suicida. Y todo suicida, para Edwards, es un suicida de la *Belle Époque*: la línea de cocaína dejada frente a la biblioteca de la Pléiade.

IV. El partido de Montaigne

La obra de Edwards también podría ser leída imponiéndole la cronología que se desprende de los distintos tiempos de Chile a los que se refiere, de tal forma que *El sueño de la historia* sería el siglo XVIII, *El inútil de la familia* un largo puente que va del XIX al XX pasando

por el modernismo y *La casa de Dostoievsky* (2008), un relato puente entre la vanguardia histórica de los años treinta, el grupo Mandrágora hasta, otra vez, el caso Padilla, que sería para Jorge Edwards lo que el hundimiento ya centenario del Titanic fue para Edwards Bello.

La dictadura de Pinochet y su desenlace (el atentado de 1986 y el plebiscito rebotando contra el caído muro de Berlín) puede ser seguida casi cronológicamente a través de *Los convidados de piedra*, *La mujer imaginaria*, *El sueño de la historia* y *El anfitrión*. Y *La casa de Dostoievsky*, que tiene por héroe y antihéroe a Enrique Lihn, un poeta de la generación de Edwards, lo cual nos lleva de nueva cuenta a *Persona non grata*, historia que corre paralela a la de Neruda contada en *Adiós, poeta...* e historia que terminaría, por ahora, en la impersonalidad atemporal, por moral, de *La muerte de Montaigne*.

El inútil de la familia significa un retorno al Edwards anterior a *Persona non grata* y una parte, sólo una parte (la del alcoholismo y la ludopatía) del personaje del tío Joaquín ya la había desarrollado (de manera formidable y sin cobertura biográfico-literaria) en *El peso de la noche*, esa primera novela de Edwards, reescrita, no sé en qué medida, en 2000. Pero si el personaje ya existía, en esencia, *El inútil de la familia* juega a ser una biografía novelada y logra ser, gracias a los dos Edwards, al material riquísimo proporcionado por el tío escritor y a la ejecución mesurada del sobrino, también novelista, uno de los mejores libros que he leído sobre el destino de nuestros viejos modernistas a lo largo del siglo XX: d'Annunzios criollos y Paul Morands latinoamericanos obligados a aclarar, en París, que ser chileno (o mexicano, da igual) no era una enfermedad sino una nacionalidad.

Edwards Bello (1887-1968), retrospectivamente, explica muchas cosas de Jorge Edwards: no sólo el cosmopolitismo y la incurable sensación de aislamiento (la “isleñidad” chilena), sino el temple del cronista, del retratista, autobiógrafo de sí mismo. Hube de interrumpir, por cierto, *El inútil de la familia* para holgar felizmente a lo largo de los dos tomos de las *Crónicas reunidas* (2008-2009), de Edwards Bello. Ello no quiere decir, empero, que *El inútil de la familia* no sufra de cierta hinchazón: la abundante información que Edwards logró reunir de su tío, personaje poco conocido fuera de Chile, a ratos maltrata la novelización cabal del personaje, dejando al libro, durante algunos capítulos, en biografía a secas, situación remediada por la escena final: el encuentro de

Jorge Edwards con el hijo de su tío, empeñado en venderle, al final, no sólo los papeles viejos del novelista sino la pistola con que se mató.

Volvemos así, tras darle la vuelta al siglo chileno y al siglo a secas, al método de Montaigne. De *Persona non grata* a *La muerte de Montaigne*, a través de novelas-novelas, falsas novelas, casi novelas, *nivolos*, ensayos novelados y biografías noveladas, Edwards, fascinado ante la vida que no puede sino repetirse, simplificada, como obra de arte, ha logrado ser un hombre sin partido que toma partido. Un güelfo entre los gibelinos y un gibelino entre los güelfos, podría agregarse. Su método, el de Montaigne, desarrollado por primera vez en *Persona non grata*, ha guiado toda la obra de Edwards a partir de las siguientes líneas cuya investigación he tratado de compartir: la ficción permite descubrir la naturaleza moral de los hechos y es la ficción, en el caso privilegiado de Edwards lo que le permitió vivir, como Montaigne, en una época de fanatismos sin incurrir en el fanatismo. Ello se debe no sólo a ciertas virtudes políticas, intelectuales, civiles sino a la creencia, alimentada en Montaigne y en sus ensayos, de que sólo la duda sistemática, la duda militante, nos acerca a la verdad. Y la verdad, para Jorge Edwards, ha sido verdad novelesca, obra de quien ha dedicado su vida a ensayar con la novela. Gracias a él confirmo algo que yo sólo sospechaba vagamente: no ha habido manera de ser más fiel a Montaigne, en el siglo XXI, que escribiendo novelas.

~ ~ ~

EDWARDS, MONTAIGNE Y LOS GÉNEROS HÍBRIDOS*

David Gallagher

1. El ejemplo de *Persona non grata*

El rotundo éxito de *Persona non grata* cuando se publicó en 1973 no se debió solo a su vistoso tema: la represión en Cuba, sobre todo la que afectaba a los intelectuales, cuando todavía, fuera de Cuba, los intelectuales tenían a Castro como a un héroe. No se debió solo a que el que desenmascaraba esa represión era un novelista hispanoamericano situado más bien en la izquierda política, uno que había sido nada menos que el hombre de Allende en la isla. No se debió, entonces, solo a la inusual valentía e independencia de espíritu que exhibió Edwards al escribir el libro. Se debió a que Edwards en *Persona non grata* encontró la veta en que mejor florece su talento. Descubrió, o nos mostró, que era un eximio cronista, un extraordinario narrador de hechos concretos, realmente ocurridos, enfocando con maestría todos esos detalles que revelan la esencia de las personas observadas. Nos demostró además que era capaz de transmitirnos sus observaciones en un lenguaje fresco, natural, atento a la visualidad de las escenas que describía, y también a los sentimientos, el ambiente, los matices de un gesto o de un tono de voz. Que sobre todo era capaz de hacernos visualizar y sentir y seguir los hechos y las personas reales invocados con la claridad, el asombro, el suspenso que esperamos de una gran novela, porque como cronista, no se sentía con la obligación, que puede tener un periodista o un documentalista, de incluir en su relato todo lo que veía: ocupaba más bien su ojo de novelista para seleccionar lo que era interesante, por ser visualmente impactante, por tener una carga simbólica significativa, o porque simplemente nos haría reír. He visto *Persona non grata* en bibliografías

DAVID GALLAGHER. Estudió en la Universidad de Oxford, en la que después fue profesor de literatura latinoamericana de St. Antony's College. Actualmente es socio de Asset-Chile y combina sus actividades como ensayista y crítico con las de banca de inversiones (david@assetchile.com). Es miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos y autor, entre otras publicaciones, de *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973), *Improvisaciones* (CEP, 1992) y *Otras improvisaciones* (El Mercurio-Aguilar, 2004).

* Ponencia presentada el 15 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos (Santiago, Chile) durante el seminario "Jorge Edwards a los 80".

Estudios Públicos, 125 (verano 2012).

de Jorge Edwards, en la lista de sus novelas, y si es por error, es un error acertado. Porque *Persona non grata* es un libro que se nutre de las estrategias narrativas que se asocian con la novela, si bien a la vez comprueba que el talento novelístico de Edwards se despliega mejor cuando se aplica a hechos reales o históricos, cuando su ojo novelístico no es distraído por la necesidad de inventar personajes o de idear argumentos. Por lo menos hasta 1973, no había novela de Edwards en que se había descrito un acontecimiento tan novelísticamente memorable como la espectacular llegada del buque escuela Esmeralda a La Habana, con su impertérrito comandante, el capitán de navío Ernesto Jobet Ojeda, quien, como si estuviera en cualquier puerto occidental, pide jugar golf y se presenta a la cancha con “zapatos blanco y marrón, con clavos; gorra con visera para protegerse del sol; polera de color celeste; un cinturón provisto de una pequeña cartuchera para guardar los tees”, todo para jugar, nada menos que con el primer ministro de Cuba. Esta escena y muchas otras hacen que *Persona non grata* sea, paradójicamente, una de las grandes “novelas” hispanoamericanas¹.

Después de *Persona non grata*, Edwards publica cuatro o cinco novelas que si bien son todas excelentes, no aprovechan la lección de ese libro, porque lucen argumentos y personajes sacados de la imaginación del autor². Mientras tanto, la permisividad posmoderna va generando a su alrededor textos más híbridos, en que la novela, o si preferimos, la ficción, se confunde con autobiografía, historia, viajes, documentales, biografía, ensayo, hasta crítica literaria; textos en que estos diversos géneros son adaptados y asimilados por un creador para forjar un texto propio que, a pesar de su proveniencia híbrida, pertenece claramente al género de la novela o de la ficción.

Un gran precursor de todo esto había sido Jorge Luis Borges, en esas ficciones en que un cuento podía consistir en nada más que un ejemplo dado por algún filósofo imaginario para ilustrar una teoría, ejemplo filosófico depurado desde luego por Borges para asegurar que el cuento fuera interesante como tal³. O podía consistir el cuento en

¹ Jorge Edwards, *Persona non grata*, Barcelona 1973, pp. 263-268.

² *Los convidados de piedra*, 1978, *El museo de cera*, 1981, *La mujer imaginaria*, 1985, *El anfitrión*, 1987.

³ Un ejemplo es “Las ruinas circulares” publicada en la revista *Sur* en diciembre de 1940, que ilustra el concepto de *esse est percipi* de Georges Berkeley de acuerdo al cual los objetos no existen fuera de la percepción que tenemos de ellos. Borges ya había meditado sobre el concepto en su poema “Amanecer”, de la colección *Fervor de Buenos Aires* (1923).

nada más que una breve escena, fuertemente depurada y transformada, de un libro escrito por otro, como por ejemplo el *Martín Fierro* de José Hernández⁴.

En esa depuración está, en estos textos híbridos, la diferencia entre una ficción y un ensayo filosófico, o una crítica literaria o un libro de viajes “normal”, o una biografía pura, o un libro de historia escrito por un historiador profesional. El creador como Borges se da la licencia de depurar a su pinta, lo que no podría hacer si estuviera practicando el oficio de biógrafo, filósofo o historiador. La obligación de éstos es de ser fiel a los hechos o a la lógica. La obligación del novelista o cuentista es, diría Borges, “la de ser interesante”, y con ese propósito, tiene que tener la libertad para seleccionar y moldear la realidad a su pinta⁵.

El éxito de *Persona non grata* está en que describe hechos reales presenciados por el autor, conversaciones reales, personajes reales que viven en un peligro real, en una isla cuya política real está en las noticias que recorren el mundo, pero lo hace con ese ojo creativo que se sabe, como Borges, sometido a “la obligación de ser interesante”. Lo hace en suma con ojo creativo de novelista. Es una veta tremendamente exitosa que Edwards retoma, con algunas adaptaciones, a partir del 2000, cuando empieza a publicar novelas basadas en personajes históricos, descritos por un narrador cuya visión tiende a la subjetividad. Pienso en *El sueño de la historia* de ese año, una magnífica novela en que Edwards nos da una versión subjetiva de la vida en Chile de Joaquín Toesca, su vida de arquitecto italiano refinado, admirador de Francesco Borromini, arrojado a la barbarie colonial, con el fin de terminar la catedral y de construir la Casa de la Moneda; vida que es contrastada con la de un narrador de izquierda, que vuelve desencantado del exilio en 1982. Pienso en *El inútil de la familia* de 2004, en que el narrador,

⁴ Véase “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, cuento recogido en *El Aleph* (1949), que se concentra nada más que en el episodio en que el sargento Cruz se pasa al lado del reo, Martín Fierro, en una redada policial.

⁵ Es lo que hace Lonnröt, el detective, en “La Muerte y la brújula (*Ficciones*, 1944) cuando discute con su colega, el comisario Treviranus, al debatir el violento homicidio del Tetrarca de Galilea. Treviranus piensa que lo mató un ladrón. “Posible pero no interesante”, le dice Lonnröt, quien piensa que para un rabino muerto tiene que haber una explicación rabínica. “Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante”, le dice Lonnröt, con desprecio, a su colega. “Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis”.

un Jorge Edwards inventado por Jorge Edwards, indaga la vida de su tío, Joaquín Edwards Bello. Pienso en *La casa de Dostoievsky* de 2008, donde un narrador escribe la biografía de un poeta imaginario (que se supone es basado en Enrique Lihn), un poeta llamado simplemente el Poeta, que está incrustado en una generación literaria que sí fue muy real, porque fue la del mismo Edwards.

En todas estas novelas Edwards incursiona en esos terrenos híbridos donde la ficción se entremezcla con la historia, el ensayo, la biografía, y en cuanto al narrador se refiere, a la autobiografía, con toda la libertad que le permite no ser historiador o biógrafo obligado a saberlo todo. Incluso en estas novelas invoca su ignorancia como una virtud. Nos desafía con ella. Al evocar la vida de Toesca, de Edwards Bello o del Poeta, el narrador cuenta muchos detalles, pero también confiesa tener muchas lagunas. Si bien dice que son el producto de que sus fuentes son limitadas, en realidad son lagunas que se puede permitir porque no está obligado a ser fiel a su tema: solo está obligado a ser interesante. Edwards aprovecha también para insinuar que los historiadores o biógrafos tampoco tienen acceso a toda la verdad. También son subjetivos. También dependen de fuentes cuya veracidad no se puede comprobar; fuentes que pueden ser contradictorias, o estar sesgadas por prejuicios. En fin de cuentas, las biografías y los libros de historia también tienen mucho de ficción. El biógrafo acumula enormes cantidades de datos, pero éstos probablemente son mínimos al lado de los que omite por ignorancia o ceguera, o porque privilegia un ángulo más que otro.

¿El biógrafo novelista por qué no ha de adoptar, entonces, un ángulo definitivamente arbitrario, como en *El loro de Flaubert*, en que el novelista inglés Julian Barnes se aproxima a una biografía de Flaubert desde perspectivas muy particulares, por ejemplo su “bestiario” —sus referencias a osos, camellos, ovejas, monos, burros, avestruces y loros—, demostrando cómo cambia la vida del sujeto de una biografía según cómo la clasificamos? El narrador de Barnes se justifica alegando que el biógrafo tradicional, que pretende abarcar toda una vida, no puede lograr en el fondo sino una pobre aproximación a ella⁶.

Barnes es desde luego uno de esos novelistas posmodernos que le ha dado a la escritura de novelas esa libertad de la cual Edwards

⁶ Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londres 1984.

ahora disfruta, en ese espacio híbrido y libre que se ha dado en llamar “bioficción” o “autoficción”. Espacio en que también, en la obra de Edwards, contribuyen, con sus aportes, la “historia-ficción”, y esa “realidad-ficción” que en inglés se ha llamado “faction” o “non-fiction novel”⁷.

2. Montaigne en el espejo

En *La muerte de Montaigne* (2011), Edwards ejecuta a la perfección esta veta de historiador y de biógrafo libre e interesante que viene acumulando desde el 2000. Biógrafo libre e interesante que en este caso se permite brindarnos una versión muy particular del ensayista francés del siglo dieciséis que es Michel de Montaigne.

Su libertad es la de un creador de una bioficción que es a la vez una autoficción y una historia-ficción, porque la novela consiste en escenas de la vejez de Montaigne, y de la turbulenta Francia de su época, en contrapunto con escenas del Chile actual, y de la vida de un Jorge Edwards actual que se pinta como también ya viejo: de la vida por lo menos de ese Jorge Edwards que es descrito en primera persona por el narrador que en la novela lleva su nombre .

Ese Jorge Edwards se identifica con Montaigne no solo por el tema de la vejez: hay muchas otras afinidades. Los dos son escépticos, moderados, tranquilos. Ambos tratan de lograr un estilo natural al escribir. Ambos tienen un fuerte sentido del ridículo y un implacable sentido del humor. Tanta es la similitud que se va acumulando en el relato que parecen verse, a través de los siglos, como en un espejo. Por lo que la bioficción y la autoficción se retroalimentan constantemente en la novela. Lo mismo pasa con la historia de Francia del siglo dieciséis y la del Chile actual, que de alguna manera se ve en aquella, también como en un espejo, convirtiendo a la novela tanto en una historia-ficción, como en un ensayo-ficción, por las lecciones que depara esta comparación de países y de épocas. Por cierto la historia siempre es transmitida por el narrador con ojo novelístico, con un ojo que se detiene infaltablemente en lo novelísticamente interesante.

⁷ Sobre todo a partir de *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote.

3. Las lecciones de la historia

La novela se detiene mucho en el año 1588.

Ese año Montaigne cumple 55, lo que para esa época es una edad avanzada: morirá cuatro años más tarde⁸.

El rey de Francia es Enrique III, de Valois, y el país está trastornado por guerras civiles religiosas, guerras entre los protestantes y los católicos extremistas, los de la Liga Católica, que están bajo el mando de Enrique, Duque de Guisa.

Nadie mejor para el ojo novelístico de Edwards que este extravagante y excéntrico rey. Así dice de Enrique III que “era afeminado, probablemente bisexual, mujeriego y protector, a la vez, de los llamados *mignons*, hombres guapos, jóvenes, que amaban las joyas y las vestimentas exageradas. El rey, en bailes y fiestas de la corte, solía presentarse vestido de mujer, del brazo de algunos de sus miñones, enmascarado, profusamente enjoyado, maquillado, y los testimonios de su tiempo indican, por lo visto, que no engañaba a nadie. A la vez, era un religioso extravagante, que participaba en cuanta procesión había y que se flagelaba en las calles, encapuchado, pero reconocido, también, por todos⁹”.

¿Pero por qué es tan importante 1588?

El año es clave porque pierden mucho terreno los católicos extremistas, lo que le da mucho alivio a Montaigne, un católico moderado, tradicional, que apoya el catolicismo moderado —a pesar de las autoflagelaciones— de Enrique III; y le da mucho alivio también a su cómplice y reflejo, el moderado narrador.

El año 1588, como la historia de Francia en general, interesa entonces por los valores que están en juego, y por la forma que ilustra las preocupaciones y la personalidad tanto de Montaigne como de Edwards.

Los católicos extremos pierden terreno en Francia y en Europa en 1588, primero porque a fines de año Enrique III logra el asesinato del Duque de Guisa, su rival. Éste, “rodeado del populacho católico,

⁸ Escribe Montaigne: “Hace ya seis años que cumplí los cincuenta, edad en la que algunas naciones, no sin motivo, habían fijado un final tan estricto a la vida, que no permitían excederla” (Michael de Montaigne, “De la experiencia”, *Ensayos III*, Madrid, 1987), p. 363.

⁹ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 86.

apoyado por predicadores fanáticos en todos los pulpitos”¹⁰, había logrado tomarse París en mayo de ese mismo año, y había obligado a Enrique III a huir de la ciudad. Pero Guisa se había confiado demasiado. Complaciente en sus triunfos, se expuso a que lo mataran.

Los católicos extremos pierden terreno en todo Europa en 1588 sobre todo porque es el año en que es derrotada la Invencible Armada de Felipe II. El Montaigne de Edwards observa el hecho con mucha satisfacción. Por su parte Edwards, o su narrador, tampoco puede ocultar su regocijo. Celebra sin disimulo el momento en que los brulotes, los barcos incendiados de Francés Drake, hacen estragos en la flota enemiga, y se ríe con ganas de don Bernardino de Mendoza, “el correoso, insalubre”¹¹ embajador de Felipe II en Francia, quien siempre se equivoca porque le compra información nada menos que al embajador inglés. Mendoza, con su información falsamente optimista, contribuye al fatal exceso de confianza de Guisa, y en plena derrota de la Invencible Armada, entra —nótese el poder novelístico de la escena, la espectacularidad absurda que evoca— “con su gorro negro en punta, su jubón blanco, sus zapatos cortesanos con hebillas de plata” a la catedral de Chartres a proclamar su triunfo¹². Se ríe el narrador sobre todo de Felipe II, la “araña negra”, que con la derrota está convertido en “una araña vieja, de ojos amarillentos salidos de las órbitas, de piernas nudosas, arqueadas, de voz cascarrienta”¹³. Araña vieja que se ensaña nada menos que con Dios porque se dice que la Armada ha sido destruida por el mal tiempo, y Felipe II no puede creer que Dios haya sido tan malagradecido con él.

El año siguiente, el 1 de agosto de 1589, le toca a Enrique III de Valois ser asesinado. Lo mata Jacques Clement, un fraile que logra acercarse a él porque el rey no puede no recibirlo. La explicación novelesca del narrador, que no tengo por qué no creer, aunque parezca demasiado interesante y entretenida para ser verdadera, es que el rey tenía una “extravagante afición [...] por frailes, monjes, curas, monjas, personajes religiosos, tocados y tonsurados, de la más variada especie. Había confesado en más de una oportunidad que la cercanía de gente que llevaba sotana, cruces de plata o de oro colgadas al cuello,

¹⁰ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 89.

¹¹ *Ibíd.*, p. 72.

¹² *Ibíd.*, p. 100.

¹³ *Ibíd.*, p. 79.

tonsura y otros emblemas eclesiásticos, le provocaba un muy agradable cosquilleo, una sensación voluptuosa (!) que le recorría todo el cuerpo”¹⁴.

4. Enrique IV, el rey ejemplar

Enrique III se asegura mientras muere que sea aceptado como su sucesor su pariente Enrique de Navarra, el hugonote. El Montaigne de Edwards observa desde sus dominios con aprobación. De allí la novela entra en una apología del reino de quien será Enrique IV. Es una suerte de rey ejemplar, tanto para Edwards como para su Montaigne, y la novela le dedica reflexiones que llegan incluso a abarcar al Chile actual; reflexiones que se nutren por tanto no solo de la historia como género sino también del ensayo. Y si bien Montaigne muere en 1592, la descripción del reino sigue, con el pretexto de que Montaigne habría aprobado con entusiasmo sus grandes hitos.

Por ejemplo, habría aprobado la conversión del rey al catolicismo en 1593, su conversión a un catolicismo “abierto, político, liberal (si es que se podía emplear la palabra liberal), no fanático, independiente de la Liga y de la corona de España”¹⁵. Más aun habría aprobado el Edicto de Nantes, de 1598, proclamado “seis años después de la muerte del maestro”. Dice del Edicto el narrador, con razón, que “es la primera carta de libertad religiosa que se dicta en Europa” agregando, en forma más dudosa, como si se olvidara de la Carta Magna de 1215, que es “el primer eslabón, el anuncio de las libertades democráticas modernas”¹⁶.

Lo que más le impresiona, y alegra, al narrador, es la fuerza con que el Edicto de Nantes pretende romper con los odios religiosos que han hecho tantos estragos en Francia, al punto de que “el artículo primero ordena que la memoria de cosas pasadas, de una parte y de otra, debe, escuchen ustedes con atención, quedar apagada y adormecida, ‘como si se tratara de cosa no sucedida’”¹⁷.

El narrador nos asegura que a Montaigne, hombre como nadie tolerante y compasivo, le habría encantado esta suerte de llamado al olvido. Y en esta novela de espejos donde Edwards se ve en Montaigne,

¹⁴ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 127.

¹⁵ *Ibid.*, p. 250.

¹⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁷ *Ibid.*, p. 262.

y el Chile de hoy en la Francia del siglo dieciséis, Edwards, con esa valentía políticamente incorrecta que lo llevó a escribir *Persona non grata* se aventura a contrastar el espíritu del Edicto de Nantes nada menos que con el que descubre en el Museo de la Memoria en Santiago. Describe una visita que hace a ese Museo, con un amigo. Pondera su arquitectura como de “catedral contemporánea”. Dice que “en sus íconos, en sus luces en forma de cirios, en su evocación de los humillados y los ofendidos, de los torturados, de los muertos, alcanza un aire, un soplo, que va más allá de la política, que podríamos llamar religioso”. Pero, agrega, “qué fijación, qué religión congelada, qué sentido amargo de la justicia”. El Museo, dice Edwards, nos obliga a no olvidar nada. Pero también, nos obliga a no aprender nada. El Edicto de Nantes llama a perdonar, a doblar la página. En contraste, “a veces”, se lamenta Edwards, “cuando observo que no somos capaces de hacer lo mismo, que seguimos divididos hasta el tuétano, me pregunto si no habría sido necesario que hubiera una verdadera guerra civil, con todos los muertos y abusos de ambos lados que eso supone, para que pudiéramos llegar a una auténtica, profunda, conmovedora reconciliación, como la que empezó a manifestarse en Plessis-les-Tours cuando los soldados enemigos se bajaron de los caballos y se abrazaron”¹⁸.

Palabras fuertes que dan una idea de lo profunda que es esta novela. Profunda porque sus reflexiones filosóficas y políticas son sentidas de todo corazón por quien las expresa. Profunda porque en el pensamiento político de Montaigne, y de Enrique IV, Edwards se ha visto como en un espejo, y porque en la Francia de un decenio, el que corre de 1588 a 1598, Edwards ha visto como en un espejo al Chile actual, al Chile que ha sido y al que no ha sido. Sobre todo, tal vez, al Chile que ojalá fuera.

5. El placer de la afinidad

El espejo en que se ve Edwards al observar a Montaigne no se limita solo a sus actitudes políticas y filosóficas, no se debe solo a que ambos son moderados, tolerantes, compasivos, a que en países divididos, de gente propensa a sumarse a bandos, ambos privilegian la independencia, porque son demasiado escépticos y tolerantes y abiertos

¹⁸ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 263.

de mente para plegarse a las certezas apasionadas de un bando u otro. El espejo en que se ve Edwards en Montaigne abarca dimensiones más íntimas.

Por ejemplo la independencia de espíritu de cada uno cala muy hondo, y se extiende a las tentaciones tendidas por el poder. Edwards escribe con admiración de cómo Montaigne evita convertirse en un cortesano. Es un hombre preocupado de los asuntos públicos y del giro de la política, pero nunca busca el poder y se resiste a ser un allegado más del monarca. Admira y apoya a Enrique IV, pero se resiste cuando el rey lo llama a su lado. No le dice que no. Eso no se puede hacer. Pero dilata y dilata. Prefiere quedarse “encerrado en su rincón de tierra, en su torre, construyendo y enriqueciendo sus ensayos, el único monumento sólido que dejaría para después de sus días”¹⁹. Y de esa torre el Montaigne de Edwards se permite de cuando en cuando enviar al rey unas cartas con consejos que, de directos y francos, rozan con la insolencia. Eso a Edwards le gusta, como le gusta la frase que cita de Montaigne, cuando explica que ser leal al rey no significa serle incondicional. A los príncipes poderosos, dice Montaigne, “se les debe toda inclinación y sumisión, salvo la del entendimiento; mi razón no está acostumbrada a doblarse y a inclinarse, solo mis rodillas”²⁰.

Con el poder Edwards y Montaigne prefieren relacionarse con escepticismo y también con humor, ese humor de la frase de Montaigne que Edwards pone como epígrafe de la novela: “Et au plus élevé throne du monde, si ne sommes nous asis que sus nostre cul” (“y en el trono más elevado del mundo seguimos estando sentados sobre nuestras posaderas”)²¹.

El área de afinidad más conmovedoramente íntima que se explora en este libro es el de la vejez que Edwards dice compartir con Montaigne.

En el periodo en que más se detiene la novela, Montaigne tiene entre 55 y 59 años, que es la edad en que muere. Está lleno de achaques, y es un poco hipocondríaco. Tiene “piedras al riñón, acompañadas de ocasionales obstrucciones urinarias” y éstas “le provocaban de cuan-

¹⁹ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 180.

²⁰ *Ibid.*, p. 284.

²¹ La cita viene del ensayo “De la experiencia”, en una sección en que Montaigne critica el afán de cierta gente de encumbrarse, en vez de aceptarse como son (Montaigne, *Ensayos III*, 1987), p. 386.

do en cuando, una o varias veces al mes, dolores insoportables”²². Tiene también gota, y una propensión creciente al aburrimiento y al cansancio. En ese estado, si bien sigue escribiendo en su torreón, piensa cada vez más en la muerte, que intuye como cercana.

Edwards por su lado tiene, al escribir la novela, unos 78 o 79 años. Es por eso, nos dice, que se interesa en Montaigne “en sus finales”²³. Es que Edwards, o el Edwards que él inventa en esta novela, dice estar también pensando en la muerte. “Soy casi veinte años mayor que Michel de Montaigne en las vísperas de su desaparición”, dice, y agrega “y ya es tiempo de que empiece a pensar en los finales míos”²⁴.

No escribe este narrador en un torreón como Montaigne pero sí en el altillo de una casa en Zapallar, desde donde, si no fuera por un saliente rocoso, podría divisar el cementerio donde le gustaría ser enterrado. El problema que tiene, dice, con su gran humor, es que en Zapallar se siente un poco aislado. Se siente como un “lobo estepario ... confinado en los márgenes”. No es solo que ser escritor y haber sido de izquierda le haya conferido siempre cierta marginalidad en Zapallar. Más grave aun es que no frecuenta la iglesia, siendo que “lo más importante de la vida zapallarina ocurre en la misa, o después de la misa, en ocasiones normales de precepto, y en misas de difuntos, de matrimonios, en esas circunstancias extremadamente delicadas, particularmente sensibles”²⁵. Eso tiene consecuencias desafortunadas en cuanto a sus opciones de entierro, porque el vendedor directo de terrenos en el cementerio, el que tiene el poder para asignar las escasas tumbas que quedan, es nada menos que el cura párroco.

Esta “marginalidad” que siente Edwards en Zapallar, y tal vez también en Santiago o París, que es por lo demás la marginalidad propia de un escritor, de un pensador, de un observador, la comparte con Montaigne, de quien dice que era “un relativo solitario, una especie de marginal, alguien al que se habría podido designar en términos contemporáneos como exiliado interior...”²⁶.

²² Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 84. En realidad Montaigne describe estos dolores con increíble franqueza, entrando en los más crudos detalles de lo que es botar un cálculo, y del placer que le sobreviene una vez ejecutada la operación. Véase en especial “De la experiencia”, Montaigne, *Ensayos III*, 1987, pp. 354-356.

²³ Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 44.

²⁴ *Ibíd.*, p. 227.

²⁵ *Ibíd.*, p. 229.

²⁶ *Ibíd.*, p. 112.

6. Marie de Gournay

Edwards se detiene largo en la novela en un romance que tiene Montaigne en el aciago año de 1588, cuando se le acerca Marie de Gournay, una admiradora de sus ensayos. Marie tiene solo 22 años. El narrador de Edwards describe con conmovedora sensualidad los acercamientos eróticos que tuvieron o pueden haber tenido ella y Montaigne. La ausencia de datos duros le da licencia para soltar la imaginación, si bien nunca nos engaña: siempre nos aclara que está hablando en hipótesis, en conjeturas.

Marie tenía según este narrador brazos que “más bien gruesos, armoniosos, estaban dotados de la piel ligeramente dorada y hasta del maravilloso vello de la juventud”. Dado el calor del verano, los tenía descubiertos, y “el Señor de Montaigne se sentiría probablemente atraído por esa piel, turbado, quizá avergonzado de su propia excitación. A lo mejor, a pesar de los años, notaba en su bajo vientre una erección fuerte, y una vez más se hacía preguntas acerca de ese órgano tan ajeno a la voluntad personal, que a veces, sin que uno lo quisiera, dormía, y que otras, en el momento menos pensado, despertaba y levantaba la tela del pantalón en forma curiosamente indiscreta”²⁷. En otras partes el narrador nos describe escenas en que Marie entró, o puede haber entrado, al dormitorio de Montaigne, para acompañarlo en la cama, abierta a todas las posibles consecuencias.

De sí mismo, dice el narrador, a pesar de toda la afinidad que tiene con Montaigne, que a él todavía no le aparece una Marie de Gournay, y que teme que ya no aparezca nunca. El lector desde luego queda libre para creerle o no creerle, sabiendo además que lo que dice el narrador de sí mismo, no necesariamente representa a su autor.

7. El arte del ensayo

Dice Edwards “escribo un fantasía muy personal, mi Montaigne, para decirlo de algún modo, y si el paciente lector quiere seguirme, la elección es suya. Montaigne significa para mí la libertad, la sensatez, el humanismo superior, y en algún sentido: la lectura y la escritura”²⁸.

²⁷ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 148.

¿Qué afinidad hay entre Edwards y Montaigne como lectores y escritores?

Montaigne escribía ensayos. Es en realidad el inventor del ensayo moderno. Y lo que escribía eran ensayos en el sentido profundo de la palabra: textos en que está “ensayando” ideas, o sea probándolas, tanteando soluciones, buscando caminos.

Esta escritura como a tientas es propia del tipo de hombre que es Montaigne: como Edwards, escéptico ante las certezas ajenas, libre de prejuicios, incapaz de encerrarse en ideas preconcebidas. Si al ensayar un camino no le resulta, no insiste, busca otro. Mantiene la mente siempre abierta. Aun cuando parece encontrar una solución, no cierra la mente con complacencia, porque sabe que la solución puede no ser la correcta, o puede tener que ceder a otra mejor cuando o si es que la encuentre²⁹. Por eso muchas veces sus ensayos tienen finales abiertos, finales incluso “sorprendentes en su apertura” como dice el narrador³⁰. Por eso también rara vez se contenta Montaigne con generalizaciones o abstracciones. Más bien las desafía para ver si cubren todos los casos o si son nada más que simplificaciones. Su mundo es un mundo plural, concreto³¹. Para él lo más verdadero es la experiencia propia³², partiendo de la base, además, de que cada individuo de alguna manera es capaz de vivir, de sentir o de imaginar todo lo que vive o siente cualquier otro. Sus ensayos por tanto son bastante autobiográficos. Cuando incurre en el terreno de las ideas, privilegia los ejemplos ilustrativos para no dejarse llevar por la abstracción, y en su obra hay un desfile de ejemplos tomados de sus lecturas de los clásicos o de sus experiencias propias o las que les ha oído a sus amigos.

Edwards se detiene mucho en lo que significa escribir ensayos como lo hace Montaigne. Nunca mejor que cuando habla también de

²⁹ Escribe Montaigne que “sólo la debilidad particular nos hace contentarnos con lo que otros o nosotros mismos hemos hallado en esta caza del conocimiento; uno más inteligente no se contentará con ella... No hay fin para nuestras preguntas...” (Montaigne, *Ensayos III*, 1987), p. 327.

³⁰ Edwards, *La muerte de Montaigne*, 211, p. 31.

³¹ “La consecuencia que queremos sacar de acontecimientos parecidos es insegura, pues son siempre distintos: no hay ninguna cualidad tan universal en esta imagen de las cosas como la diversidad y la variedad” (“De la experiencia”, Montaigne, *Ensayos III*, 1987), p. 323.

³² “Estúdiome más que cualquier otro tema. Es mi metafísica, y mi física”. *Ibíd.*, p. 332.

Azorín, otro ensayista y otro espíritu muy afín para él. Tras contarnos que ha leído a Azorín desde su infancia, el narrador de Edwards nos lleva a un ensayo del español que se llama “En el convento”. ““Yo voy al convento; yo llevo en una mano un bastón y en la otra un tomo de Montaigne”. Así comienza el texto”, dice Edwards, y acota “y no sabríamos decir si es un relato, un ensayo, una crónica, un cuento. La indefinición del género, y su carácter abierto, a mitad camino entre la narración y la reflexión, me parecen propias del Señor de la Montaña, muy cercanos a él, al menos”³³. Y aquí está la clave: el ensayo, por lo menos el escrito por un Montaigne o un Azorín, es de género híbrido, una suerte de producción multimedia donde se entremezclan distintas modalidades de escritura y de pensamiento. Como ocurre en tantas novelas posmodernistas, por cierto. Y es eso lo que escribe Edwards finalmente, siguiendo a Montaigne y a Azorín: escribe algo que también está a mitad de camino, o en un cruce de caminos, en que se juntan el relato, el ensayo, la crónica, el cuento. Hay diferencias de énfasis en estos híbridos, que nos permiten afirmar que Montaigne y Azorín son ensayistas y que Edwards es un novelista. Pero a veces la distinción es difícil de hacer, incluso en un mismo autor, uno como Borges en que la línea entre “cuento” en un libro como *Ficciones* y “ensayo” en un libro como *Otras Inquisiciones* es tan delgada que la nomenclatura clasificatoria tiende a disolverse. Entre las novelas de Edwards, es particularmente delgada esa línea en *La muerte de Montaigne*.

8. Las dudas del narrador

El ensayo es una forma idónea para quien, como Montaigne, Borges o Edwards, goza de una profunda humildad intelectual, una que conduce a concluir que mientras más aprendemos, mientras más estudiamos, más nos damos cuenta de lo poco que sabemos. La adopción del ensayo, o de la ficción-ensayo o la novela-ensayo, como forma, podría ser vista como la consecuencia de la humildad epistemológica de estos autores, y de su consecuente escepticismo. Este escepticismo se refleja en las constantes dudas con que se plantea el narrador, quien está siempre destacando el hecho de que escribe desde y sobre espacios cuyo estatus ontológico es escurridizo. Es el caso de Montaigne cuando

³³ Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 159.

opina, en un ensayo, que ninguna teoría es válida si no es convalidada por la experiencia propia, con el inconveniente de que esta experiencia propia está sujeta a los vaivenes de nuestros cambiantes humores individuales, por lo cual la convalidación es poco confiable³⁴. En el caso de Edwards, su narrador adopta las estrategias que usa Borges, tanto en sus ficciones como en sus ensayos, o las que usaba Cervantes en el *Quijote*, que algo tiene de novela-ensayo por cierto, de recordarnos a cada rato que lo que nos cuenta depende de fuentes de poco fiar: una memoria débil, lecturas insuficientes o distraídas, documentación incompleta, distorsiones acumuladas por el mero transcurso del tiempo, historiadores que hicieron mal su trabajo o que lo sometieron al servicio de ideologías que adulteraron el resultado.

En todo esto el narrador va sutilmente resaltando la paradoja de que textos sobre temas supuestamente reales, sobre hechos que supuestamente ocurrieron, como lo son las autobiografías, las biografías y los libros de historia, tienen un status ontológico aún más dudoso que la ficción pura, cuyas coordenadas no se pueden objetar porque no son sino las que provienen de la imaginación del autor y que éste escogió para su texto. Es así que se podría decir que sabemos más de Madame Bovary que de Flaubert, su progenitor. De Madame Bovary al leer la novela que habita sabemos todo lo que se puede saber de ella porque ella no es más que la figura que aparece en la novela. De Flaubert no sabemos, como diría Julian Barnes, sino esa ínfima minoría de datos sobre su vida que han podido recoger sus limitados biógrafos. Es así entonces que la “bioficción”, con su autoconciencia de precariedad ontológica, está llamada a sugerir que la biografía puede ser más ficticia que la ficción pura. Lo mismo ocurre, por analogía, con la “autoficción”, la “historia-ficción”, o lo que podríamos llamar “realidad-ficción” o documento-ficción, o “faction” como dicen en inglés: modalidades, todas ellas, presentes en este híbrido que es *La muerte de Montaigne*.

Volviendo al narrador: en la novela nos recuerda sus limitaciones constantemente. Hemos visto que al describir escenas eróticas entre Montaigne y de Gournay, nos recuerda que no sabe ni siquiera si ocurrieron, lo que desde luego le da el pretexto para explayarse sobre ellas

³⁴ “Jamás pensaron dos hombres igual de una misma cosa, y es imposible que se den dos opiniones exactamente semejantes, no sólo en hombres distintos sino en un mismo hombre a distintas horas” (“De la Experiencia”, Montaigne, *Ensayos III*, 1987), p. 326.

con amplitud y libertad. Lo mismo pasa cuando describe los sentimientos de Montaigne. ¿Amaba a Marie, o sintió alivio cuando se fue de su lado, prefiriendo la posterior relación epistolar, más tranquila, menos intrusiva, que tuvo con ella de allí en adelante, después de adoptarla como hija? ¿Cómo era Marie? “¿Era una pedante, ligeramente ridícula, como insinúa Donald Frame, como lo dice con su pluma áspera, con su mala uva, Jules Michelet?”³⁵. ¿A quién quería de verdad Montaigne? ¿A Marie? ¿A su mujer Françoise? ¿A ese padre ideal que tuvo que tanto elogió en sus ensayos? ¿A su inseparable amigo, prematuramente difunto, Étienne de la Boétie, para quien algunos creen que Montaigne tuvo algo de pasión erótica? Edwards está escribiendo un libro sobre Montaigne, por lo que se supone que tendría que tener la respuesta a algunas de estas preguntas, pero mientras más se acerca un biógrafo a su sujeto, menos certezas tiene. “Quizá tengamos la respuesta”, escribe el narrador, “pero nos faltan sus claves enigmáticas, profundas. La conocemos, en otras palabras, pero estamos muy lejos de entender sus detalles, sus vericuetos, sus verdaderos contenidos. Y eso significa, quizá, en último término, que hasta ahora no sabemos absolutamente nada: que avanzamos, por un túnel oscuro, a las orillas de un torrente negro, pedregoso, tormentoso”³⁶.

Cuando escribe sobre historia de Francia, el narrador se escuda en su ignorancia y también en el hecho de que las fuentes que cita pueden haber estado sesgadas o simplemente equivocadas. ¿No es que cada generación de historiadores revisa y reinterpreta las versiones de sus predecesores, a la luz de nuevos documentos hallados, o en función de alguna pretendida objetividad que sus predecesores carecían? En la novela se cita mucho a Jules Michelet, a su maratónica *Histoire de France*, escrita en el siglo diecinueve. Hay un subtexto en *La muerte de Montaigne* en que Edwards, o el narrador que lleva su nombre, libra una batalla campal contra Michelet, citándolo —desde luego selectivamente— para refutarlo o discutir con él. Michelet escribe con pasión nacionalista, y como historiador, está sometido entonces a incontables

³⁵ Cabe acotar que Montaigne, como hombre de su época, era bastante machista. Es muy crítico de las mujeres eruditas, que según él no entienden nada de lo que hablan. Mucho mejor que se contenten con su belleza. ¿”Qué más quieren que vivir amadas y honradas?” pregunta (Montaigne, “De tres comercios”, *Ensayos III*, 1987), p. 45.

³⁶ Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 155.

prejuicios y pasiones. Sus evidentes sesgos le permiten al narrador levantarlo como metáfora de lo poco confiable que son los historiadores, y de la enorme brecha que puede haber entre lo que ocurrió y lo que nos cuentan.

En cuanto a su propia ignorancia, sus propias lagunas, el narrador hasta usa su condición de chileno como excusa.

Por ejemplo dice que puede imaginarse la relación de Montaigne con Marie, pero no la que puede haber tenido con Françoise, su mujer. “No sé si existe alguna imagen de Françoise, algún retrato, alguna descripción aproximada. Es probable que sí, pero recuerden ustedes desde dónde escribo, desde qué provincia remota: el último Occidente, según me dicen que dijo don Luis de Góngora y Argote”³⁷.

En cuanto a Marie, el narrador nos cuenta mucho de su vida después de la muerte de Montaigne, su vida abnegada como editora y promotora de los ensayos. Una de esas ediciones, la de 1635, fue dedicada al Cardenal Richelieu, nos dice, y el prelado por su lado le concedió una pensión vitalicia. Se podría pensar que por modesta que fuera, algo revelaba esta pensión, comenta el narrador, pero agrega “aquí, desde la orilla del cerro Santa Lucía, no estoy en condiciones de asegurarlo. No puedo enterarme aquí, desde tan lejos, de las verdades o las mentiras de la chismografía del París del siglo XVII”³⁸.

9. El reflejo de Chile

Constantemente aparece Chile en la novela.

Aparece en digresiones típicas de Edwards que son un reflejo de las constantes digresiones de Montaigne en sus ensayos, digresiones que Edwards pondera.

En la novela el narrador habla del amor por la cultura de Pierre Eyquem, el padre de Montaigne, amor que es criticado como excesivo por el hijo, quien lo atribuye a que Eyquem es un rústico, un hombre de campo, y que por eso cree que la cultura es más importante de lo que es. Edwards aprovecha para decir que en el siglo diecinueve, los señorones de campo en Chile, por huasos brutos que fueran, sí admiraban a un Vicuña Mackenna, a un Jules Michelet o a un Victor Hugo, aun cuando

³⁷ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 135.

³⁸ *Ibíd.*, p. 249.

no los leyeran o entendieran. En cambio en el Chile de hoy “sucede exactamente al revés: los brutos sólo admiran la brutalidad ajena, y la gente culta, para que no le falten al respeto, está obligada a disimular lo que sabe”³⁹.

Cuando se va a quedar Montaigne con la familia Le Jars, la familia de Marie, en Gournay-sur-Aronde, el narrador comenta que la casa, en vez de ser el castillo del que hablaba esta pretenciosa gente provinciana, es más bien “una casona más o menos destartalada”, que le hace pensar en “casas de fundo de la provincia chilena de Colchagua, de San Fernando, de Chépica, de un poco más al sur”.

Para discutir la relación de Montaigne con Étienne de la Boétie, Edwards viaja a Brasilia, donde almuerza en un restaurante del Mercado Municipal, con, entre otra gente, un asesor de Lula. Para su sorpresa no solo sabe este asesor quien es Montaigne: lo ha leído, y ha leído también a autores preferidos de Montaigne como Plutarco y Séneca. “Me gustaría saber”, comenta Edwards, “cuántas personas así pululan por la Moneda ...”⁴⁰. Otro comensal del almuerzo, un periodista brasileño, opina tajantemente que la relación de Montaigne con de la Boétie fue homosexual, y que tuvo una carga erótica muy superior a la de la relación con Marie. Edwards, o el narrador, no sabe si está de acuerdo, como no sabe si creer que había una relación erótica entre Gabriela Mistral y Doris Dana⁴¹.

Finalmente Chile es evocado permanentemente a través de los chilenismos que usa Edwards, chilenismos que equivalen a las palabras gasconas que usa Montaigne y que hace que leerlo hoy en francés requiera bastante esfuerzo.

Edwards explica sus chilenismos con humor, tendiendo puentes, siempre, a lectores de otras latitudes hispanas.

Hablando de los consejos casi demasiado directos que le da Montaigne a Enrique IV en una carta, sin acatar el pedido del rey a que se presente ante él, el narrador comenta que ésta es una situación en que “nos encontramos una vez más con esa relación encarajinada (palabra

³⁹ Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 16. Curiosamente, Montaigne opina un poco al revés. Cree que uno debe disimular lo que uno sabe, sobre todo con gente simple. “Se ha de poner uno a la altura de aquellos con los que está y a veces fingir ignorancia” (Montaigne, “De tres comercios”, *Ensayos III*, 1987), p. 44.

⁴⁰ Edwards *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 103.

⁴¹ *Ibid.*, p. 103-105.

que el computador purista, ignorante de chilenismos, me corrige por encorajinada), de los intelectuales, los hombres de letras, los artistas con el poder”⁴². Edwards después agrega que firmar esas cartas “fue su manera última y suprema de afirmarse, de no agachar la cabeza. De no bajar el moño como decimos nosotros”⁴³.

10. Un diálogo entre dos escritores

Hay un último punto de afinidad de Edwards con Montaigne, que es tal vez, con el de la vejez, el más conmovedor. Su afinidad como escritores.

Edwards, quien en una sección especialmente simpática de la novela visita la casa de Montaigne, entiende la necesidad que él tiene de contar con su torreón, donde nadie le moleste cuando escriba. También entiende por qué soñaba Montaigne con tener una galería lateral, para rumiar: Edwards se confiesa también rumiante. Y se identifica con la tendencia de Montaigne de escribir parado. Para qué decir la de viajar con libros, por si acaso se pueda hacer un aro para leer un poco. O su opinión de que la forma más descansada de caminar es llevando “un caballo de la brida, con la permanente posibilidad de subirse a él”⁴⁴. Son observaciones agudas de un escritor indagando los hábitos de un colega.

Pero la afinidad de Edwards y de Montaigne como escritores va más lejos. Ya nos hemos detenido en muchos de sus aspectos: la incomodidad de ambos con las ideas preconcebidas y con las pasiones ideológicas, su escepticismo, su moderación, su mente abierta, su preferencia por lo concreto sobre las abstracciones, y la hibridez de géneros que hay en su escritura. Pero hay un aspecto más: la preferencia de ambos por un lenguaje simple, cercano al hablado, un lenguaje tranquilo, que argumenta y describe sin prisa. Volvamos a ese cuento de Azorín, de Azorín visitando un convento con un bastón en una mano y un libro de Montaigne en la otra. Este “Azorín” es, claro, un narrador, como “Edwards” en *La muerte de Montaigne*, un narrador inventado

⁴² Jorge Edwards, *La muerte de Montaigne*, 2011, p. 183-184.

⁴³ *Ibíd.*, p. 185.

⁴⁴ Esta posibilidad de subirse siempre al caballo al caminar la usa Montaigne en realidad como metáfora de lo conveniente que es mantener las opciones abiertas. Por eso hay que viajar con libros aun cuando uno no los lea. Montaigne, “De tres comercios”, *Ensayo III*, 1987, p. 50.

por el autor que es Azorín, o José Martínez Ruiz como en el fondo se llama. “Azorín”, según el cuento, tiene la costumbre de leer los ensayos de Montaigne todas las noches antes de dormir, como si fueran un breviario, y esta vez da con unas líneas en que Montaigne elogia la forma natural que tienen los labriegos de morir. Dice Montaigne que “la Naturaleza les enseña a no pensar en la muerte sino cuando mueren, y entonces ellos lo hacen con mejor gracia que Aristóteles”⁴⁵. De allí encuentra Edwards un pretexto para elogiar la naturalidad de Montaigne, “su respiración sabia, natural” al escribir, y la contrasta con las “inscripciones lapidarias, insistentes, asustadoras de las paredes” del convento que visita Azorín⁴⁶. Y allí está la afinidad más grande quizás. La de escribir con naturalidad, con frases que salen con la naturalidad de la respiración. No la respiración agitada de quien llega corriendo, sino la de un hombre tranquilo, descansado, libre de angustias, un hombre que tiene todo el tiempo del mundo. Dice Edwards de Montaigne que “le gustaba mucho citar una máxima de Quinto Curcio: *Festinatio tarda est*, la precipitación es lenta, lo cual equivale a decir: hay que caminar despacio para llegar antes”⁴⁷. Y es lo que hacen Edwards y Montaigne: escriben caminando despacio, sin apurarse, con todo el tiempo del mundo para tomar este camino u otro, con todo el tiempo del mundo para, cuando otros buscan un atajo, más bien curiosear por un camino desconocido, aunque signifique llegar tarde, preocupados más de caminar que de llegar, tanto que a veces, con sus infinitas digresiones y sus finales abiertos, ni nos dicen cuando han llegado.

Edwards y Montaigne en realidad lo que hacen es escribir como si estuvieran caminando con un caballo llevado de la brida.

11. El género híbrido de siempre

Cada generación, en su afán clasificatorio, nos crea la ilusión de que los fenómenos que recién clasifica son nuevos. Pero generalmente han existido siempre.

Es el caso de los géneros híbridos. No son nuevos en la literatura. Las *Biografías paralelas* de Plutarco, que tanto cita Montaigne en sus

⁴⁵ Montaigne, “De tres comercios”, *Ensayo III*, 1987, p. 161.

⁴⁶ Edwards, *La muerte de Montaigne*, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 201.

ensayos, tienen mucho de “bioficción”, y no es casual que en su ensayo *En defensa de Séneca y Plutarco*, Montaigne discuta, con su contemporáneo Jean Bodin, sobre qué en esas vidas es ficticio y qué real. En realidad al comparar personajes griegos con personajes romanos de una época posterior, Plutarco incursiona también en el terreno del ensayo-ficción, como Edwards cuando compara el Museo de la Memoria con el Edicto de Nantes.

Las obras históricas de Shakespeare son de historia-ficción, y hay una línea muy delgada entre sus reyes históricos como Ricardo III y sus reyes mitológicos o imaginados como el rey Lear, ya que es difícil sostener que Ricardo III es el más real de los dos.

Nada más híbrido que el *Quijote* de Cervantes.

O que *La guerra y la paz* de Tolstoy, donde están entremezclados el ensayo, la historia y la novela. Hay capítulos en que Tolstoy desarrolla una muy particular teoría de la historia. Estos capítulos funcionan sin problema como un ensayo aparte, y han sido publicados como tal. Mejor así porque en mi opinión caben muy mal entremezclados en una novela que a pesar de ello es insuperable.

El maravilloso aporte de Jorge Edwards, y de un puñado de otros novelistas contemporáneos, es el de fusionar los diversos géneros en un texto en que la fusión no se nota.

La línea entre un género y otro es tan delgada que no se ve.

~ ~ ~

MONTAIGNE Y EDWARDS,
UN EJEMPLO DE AMISTAD LITERARIA*

Pedro Gandolfo

Jorge Edwards no sólo es un gran escritor sino también un gran lector (oficios, sabemos, que en la gran mayoría de los casos —me refiero a los casos que merecen citarse— se implica mutuamente) y en *La muerte de Montaigne* y en muchas otras de sus obras narrativas, crónicas, ensayos y conversaciones, emergen esas lecturas implícita o explícitamente: Jorge Luis Borges, Alfonso Reyes, Azorín, Ortega y Gasset, Flaubert, Tolstoi, Proust, entre tantos que yo recuerdo, son autores a los cuales viene visitando con frecuencia. Esta asiduidad y esmero se da en Jorge —en lo que parece ser lo propio de una auténtica lectura— como una respuesta, alguna suerte de comentario acerca de lo leído, una glosa, una digresión o despliegue brevísimo o lato: la lectura es así una incesante actividad de ida y vuelta, lo cual la hace asimilable, semejante de algún modo, a una “conversación” entre amigos. Digo, “de algún modo semejante”, ya que se trata de una analogía tan sólo: una “conversación”, en sentido estricto, es “una cosa hablada”, en que los rostros y los cuerpos de quienes conversan están presentes y suelen, comúnmente, estar visibles y ser escrutables. La conversación entre el lector y los libros es un diálogo, en cambio, muy especial, porque el cuerpo de los dialogantes se encuentra ausente y, por lo mismo, como compensación a ese vacío, la comunicación posee una pureza o abstracción que proviene de la naturaleza misma del libro: ser libro no es una cosa hablada, sino escrita. La trayectoria de conversaciones y de amistades literarias de Jorge Edwards es extensa y rica, pero pienso que con su última “novela”, *La muerte de Montaigne*, ese itinerario alcanza un punto en extremo significativo: Jorge Edwards, nuestro estimado homenajeado, escoge allí un amigo, un *primus inter pares*, establece una amistad privilegiada entre él y Michel Eyquem, Señor de Montaigne.

PEDRO GANDOLFO GANDOLFO. Escritor, crítico y traductor. Su último libro es *Artes Menores* (El Mercurio-Aguilar). Pedro.gandolfog@gmail.com.

* Ponencia presentada en el seminario “Jorge Edwards a los 80” realizado el 15 de marzo de 2012 en el Centro de Estudios Públicos.

Los amigos que escogemos son signos, señales, indicaciones a veces indecifradas de nuestra propia interioridad, de nuestras admiraciones y preferencias más íntimas. ¿Pero cómo y en qué medida los escogemos?

John Ruskin, en su ensayo *Sésamo y lirio*, sostiene que los mejores amigos son aquellos que se hallan en los libros y no aquellas personas que nuestras circunstancias nos proporcionan en número y variedad por necesidad limitados¹. Más exactamente aún: los mejores amigos son los libros mismos, más que sus autores, porque lo mejor de los autores, lo que ellos desean perpetuar, “la porción de luz solar que les ha sido dado tomar en la tierra”, se encuentra en sus libros.

Parece una conjetura áspera, poco simpática y “vital”, para llamarla de algún modo. Ruskin es un refinado y entusiasta exponente de la civilización del libro y el libro es en él símbolo y arquitectura mayor de Occidente. La conversación, esa conversación “metafórica”, engendrada por la lectura de un libro es, en consecuencia, no sólo semejante sino superior a cualquiera conversación “real” a que podríamos aspirar, porque jamás en nuestra vida y nuestra circunstancia estrechas vamos a poder encontrar amigos tan sabios y tan disponibles con quien conversar como aquellos que los libros nos ofrecen (cito):

Pero suponiendo que tengamos tanto la voluntad como el juicio para elegir nuestros amigos, ¡Cuán pocos tienen el poder de hacerlo! O, al menos ¡Cuán limitada es para la mayoría la esfera de su elección! Casi todas nuestras relaciones vienen determinadas por el azar o la necesidad, y restringidas a un pequeño círculo. No podemos conocer a quien quisiéramos, y a aquellos que conocemos, no podemos tenerlos a nuestro lado cuando más los necesitamos. Los más elevados círculos de la inteligencia humana se abren a los que están debajo sólo de una manera momentánea y parcial. Podemos con suerte entrever a un gran poeta y escuchar el sonido de su voz, o hacer una pregunta a un hombre de ciencia que nos responderá amablemente. Podemos usurpar diez minutos de entrevista en el gabinete de algún ministro, tener una vez en nuestra vida el privilegio de merecer la mirada de una reina. Y, sin embargo, codiciamos esos azares fugitivos, malgastamos años

¹ Las citas de Proust y Ruskin son tomadas de John Ruskin/Marcel Proust, *Sésamo y lirio/Sobre la lectura* (traducción de Miguel Catalán González, Colección Estética & Crítica, 18, Ed. Universidad de Valencia, 2003).

de nuestra vida, nuestras pasiones y facultades persiguiendo poco menos que esto, mientras que, durante todo ese tiempo, hay una sociedad que está continuamente a nuestra disposición, compuesta por personas que nos hablarían tanto como deseáramos, sea cual fuere nuestro rango. Y esta sociedad, como es tan numerosa y tan amable que la podemos hacer esperar a nuestro lado todo un día —¡reyes, reinas u hombres de Estado esperando pacientemente, no para conceder una audiencia, sino para obtenerla!—, nunca vamos a buscarla en esas antecámaras sencillamente amuebladas que son los anaqueles de nuestras bibliotecas, ni escuchamos una palabra de todo lo que podrían decirnos a lo largo de un día. (P. 73).

De esos amigos superiores, sabios más que ningún amigo de carne y hueso, Jorge Edwards eligió uno en particular. Creo que esta amistad no corresponde a una realidad estrictamente biográfica, que haya acaecido siempre así en la vida de Jorge Edwards, sino que es una construcción ficcionada retrospectivamente. Así como en la literatura se pueden elegir nuestros padres, así mismo puede ocurrir respecto de los amigos: entre los autores y los libros con quienes un lector —un muy buen lector incluso— se encuentra a lo largo de su vida también el azar, los cánones heredados de la familia o impuestos por la moda hacen azarosa la búsqueda y el hallazgo no es siempre ni completamente libre. La idea de “elección” implica, al revés, deliberación, perspectiva, libertad y me parece que cuando Jorge Edwards escribe *La muerte de Montaigne* lleva a cabo una elección en ese sentido propio y fuerte de la palabra.

¿Dónde se halla la ficción en este libro? Por todas partes y muy especiosamente allí donde se ficciona a sí mismo. Creo que este es uno de los libros más novelísticos, cuenteros y conjeturales de Jorge Edwards, bajo la apariencia engañosa de la biografía y de las memorias.

El “Jorge Edwards” que aparece narrando *La muerte de Montaigne* posee muchos aspectos en común con el Jorge Edwards de carne y hueso aquí presente, se asemeja tanto que podemos engañarnos y pensar que es él, pero así como el Señor de la Montaña de esta obra es un personaje, una ficción suya, el Jorge Edwards narrador de esta obra también lo es. La lectura ingenua de *La muerte de Montaigne* —aquella que piensa que el Jorge Edwards que narra desde un departamento frente al cerro Santa Lucía o en una casa que mira hacia la Isla Seca de Zapallar, es el autor mismo, que se identifican, que, por lo tanto, se trata de un texto puramente memorístico, autobiográfico— es una lectura que

ha caído en una celada porque, finalmente, el Jorge Edwards narrador es un invento del primero, “una conjetura” como diría él, una especulación narrativa en la que Jorge Edwards, amparado por la imaginación, reconstruye (recuerda, completa, modifica, exalta, exagera) su lazo con el gran pensador francés. Lo narrado aquí no es un vínculo entre Montaigne (biográfico) y el Jorge Edwards real, biográfico también, sino entre dos personajes, es un vínculo que surge, crece y se despliega en este texto, que existe sólo en él, en *La muerte de Montaigne*.

Esa es la historia que cuenta esta novela, la historia (inventada) de la amistad espiritual entre esos dos personajes. En el hermoso capítulo en que el narrador evoca su primer encuentro literario con Montaigne, a través de Azorín, nos pone en guardia, indirectamente, frente a la “falacia biográfica” en que incurre cuando en un texto de ficción se incluyen persuasivamente nombres de personas reales: advierte que el Azorín (invento de José Martínez Ruiz) que narra *En el convento* es, a su vez, un invento de Azorín, así como el Borges narrador de *El Aleph* es un invento de Jorge Luis Borges.

En muchos momentos de esta novela observamos un narrador que, lleno de vida propia, se lanza, ligero y libre, como un jinete en su cabalgadura, a la aventura de contar y nos arrastra en ella. Es el Jorge Edwards que se sorprende de encontrar monturas y no ya libros en el célebre gabinete de la Torre. Armado por ese ímpetu hípico nos inventa una biografía cruzada desde su primera juventud por la vida y el pensamiento de Michel Eyquem, a quien siente profundamente próximo a él en su manera de pensar y de ser. Advierte algunas similitudes entre su época y la nuestra, admira la sabiduría política del bordelés y su forma de encontrar su propia, independiente y equilibrada posición dentro de los conflictos políticos y sociales de su tiempo. Ha leído y releído sus *Ensayos* y cartas, ha averiguado sobre su vida y sobre la vida de los personajes que lo rodearon (“en la medida de lo posible”), ha visitado la célebre torre, ha indagado y fantaseado en sus amores tardíos con la joven Marie Gournay, *la fille d’adoption*. Es claro que para este personaje-narrador (hombre de letras y diplomático también) Montaigne es la figura intelectual y moral de su vida, su modelo. Para el Jorge Edwards inventado por Jorge Edwards para este libro, el Señor de la Montaña, no cabe duda, es lo máximo.

Nunca el autor afirma que todo haya sido exactamente como lo cuenta. Su estrategia es la contraria: a cada rato nos recuerda que esta-

mos en la dimensión de la conjetura, de la historia o relato conjetural, esto es, ficticio, fruto de la imaginación del autor. Esta “autodescalificación” que el narrador hace de sí mismo, produce, al revés de lo esperado, confianza: Ah, decimos, este es un narrador honesto, no nos quiere pasar gato por liebre, confío en él: cuando está inventando, cuando pone en ejercicio la imaginación, Edwards narrador, lo dice directamente y lo reitera. Esta honestidad respecto de su función, de su naturaleza como narrador (“cuentero o novelero”, se llama a sí mismo) y la corriente de simpatía poderosa, total, un “amor” debería decirse (el narrador lo dice, por lo demás) hacia Montaigne, son las que lo legitiman, le otorgan credibilidad, ganan la confianza del lector hacia él, a pesar de que, con insistencia casi majadera, a cada rato nos previene que todo lo que narra es “conjetura”: no sólo emplea la palabra varias veces, sino que, además, abundan los verbos en modo condicional, capítulos enteros están elaborados en modo potencial, de lo probable tan sólo o en que se combina, muy bien, lo conjetural con lo real. Hay un episodio, al correr de la mitad de la novela, en que el autor bromea con esta confianza ganada en base a la honestidad y al entusiasmo amoroso hacia su personaje: el narrador imagina una relación sexual de Montaigne con su mujer en el baño de sus aposentos y, enseguida, él mismo nos revela que su especulación (la cual nos habíamos tragado por entero) no sólo es improbable sino imposible porque en esa época no había baños, ni menos un baño como el que describe.

Es por eso que *La muerte de Montaigne* puede disfrutarse también siguiendo esa línea, insinuada con ligereza, que pone en escena la imaginación como la facultad o virtud del alma esencialmente ligada a la creación literaria. Mientras de ordinario la imaginación se oculta, no se dice, se esconde debajo de la alfombra, acá, por el contrario, Jorge Edwards en este libro la hace operar a cara descubierta, destapada: soy un cuentero, me imagino cosas, conjeturo, cuando no sé y porque no sé.

¿Por qué es Montaigne el elegido para este ejercicio de constitución ficticia de una amistad literaria?

Edwards repasa en esta hora particular de su vida (que me cuido de calificar con ningún adjetivo) y en el espejo de su amigo espiritual recorre sus obsesiones de siempre y las de esta hora: el papel del escritor en la política, los encantos y posibilidades del amor tardío, la muerte que se aproxima y cuya meditación lejos de ofuscarla hace emprender la vida. *La muerte de Montaigne* establece un paralelismo que recuerda,

lejanamente, a Plutarco: entre Jorge Edwards personaje y el Montaigne personaje, uno en el siglo XXI y el otro en el XVI, se vislumbra, a pesar de la distancia temporal y geográfica, una curiosa simetría, hay una arquitectura común, una metáfora que atraviesa épocas, que permite que uno se espejee en el otro. Si bien la tesis de la identificación está descartada, Jorge Edwards considera a Montaigne su *alter ego* en importantes dimensiones de la existencia y esa nítida proximidad fue creciendo a medida que el libro fue siendo investigado y escrito, es decir, al final, el escribir un libro posee algo performativo, porque la amistad ficcionada termina por convertirse en algo más real que lo real.

Marcel Proust tradujo *Sésamo y lirio* de Ruskin y su traducción incluye un prólogo (que usualmente se publica aparte con el nombre de “Sobre la lectura”) y un conjunto fantástico de notas a pie de página que forman ellas mismas un libro paralelo al primero. Es célebre, a propósito, la amistad espiritual entre el ensayista inglés y el gran escritor francés y esa traducción con todas sus glosas extravagantes, divertidas y eruditas, es un capítulo de la misma. Las amistades de este tipo (la de Proust con Ruskin, la de Edwards con Montaigne) se cultivan así, leyendo con esmero y escribiendo libros con esmero, agudeza y encanto. Pues bien, Proust en esos comentarios corrige ligeramente a su amigo y maestro: para él la lectura, la amistad con los libros y sus autores es distinta y superior a la amistad y conversación con nuestros amigos de carne y hueso, pero no porque allí hallemos reservas de sabidurías, tesoros que enriquecen nuestra vida espiritual que no encontramos en cantidad, calidad y disponibilidad en las personas que nos rodean, “sino por el modo en que nos comunicamos con ellos, consistiendo la lectura, al contrario de la conversación, en recibir cada uno de nosotros otro pensamiento, pero siempre estando solos, es decir, continuando en el goce de la potencia intelectual que se experimenta en soledad, y que la conversación disipa inmediatamente, prosiguiendo en la capacidad de ser inspirados y permanecer en el pleno trabajo del espíritu sobre sí mismo” (p. 43).

Proust —que todos los testimonios indican como un conversador y amigo incansable y brillante—, al igual que Ruskin, prefiere como amigos a los libros pero por una razón distinta a la de aquel: el tipo de desarrollo espiritual, íntimo, sin la presencia perturbadora del otro, que su lectura ofrece. Si la conversación de un amigo nos aburre o fastidia, por el afecto que sentimos hacia él, fingiremos escucharlo con atención,

haremos como que lo atendemos mientras nuestra mente fluye hacia otros lugares, nos guardaremos de expresar delante suyo nuestro fastidio y dejaremos pasar los reparos para no molestarlo. En cambio, los libros no nos fuerzan a nada de eso, ni tampoco visten lo que nos dicen con esas galas y atuendos que la presencia del otro —si es querido— puede añadir a lo dicho. Pero todavía más: en la lectura, la amistad —esa comunicación en soledad— sólo tiene el efecto de incitar al desarrollo espiritual, es un umbral, nunca lo constituye ni lo clausura. De la conversación con la obra de Montaigne, de la meditación de su vida y de su época efectuada por Jorge Edwards surge *La muerte de Montaigne* y ella es, precisamente, un testimonio ligero y un jovial registro del “milagro fecundo de una comunicación en el seno de la soledad” (p. 43). Como lo señala Proust, es fecundo puesto que es un punto de partida abierto, tentativo y libre que da lugar no a devociones, alineamientos ni facciones sino a apertura, ensayos y viajes personales en conformidad a una sabiduría que es tenue, incierta y en nada posesiva. □