

Entrevista a Jorge Edwards: sobre *El Sueño de la Historia*¹

La figura intelectual de Jorge Edwards (Santiago de Chile, 1931) debe muchos de sus rasgos a *Persona non grata* (1973), obra en la que describe su experiencia de diplomático en La Habana, donde fue testigo destacado del cisma creado entre los intelectuales latinoamericanos por el «caso Padilla». Es posible que Edwards termine siendo reconocido por esta obra clasificable entre el testimonio y la ficción. La extensa carrera literaria del narrador chileno, sin embargo, muestra múltiples valores que merecerían identificarlo más allá de esta obra. La crónica contemporánea de la sociedad chilena, el memorialismo, el ensayo político y la historia adoptan en su obra muy diversas formas. El interés por los límites de la memoria colectiva subyace en toda una dilatada trayectoria, en la que figuran los cuentos de *El patio* (1952), *Gente de la ciudad* (1962), *Las máscaras* (1967) y *Fantasma de carne y hueso* (1992), así como las novelas *El peso de la noche* (1965), *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El Anfitrión* (1987) y *El origen del mundo* (1996). En *Adiós, poeta...* (1990) describe su convivencia junto a Pablo Neruda. Ha recogido varias de sus

¹ Edwards, Jorge, *El Sueño de la Historia*, Barcelona, Tusquets, 2000.

numerosas colaboraciones periodísticas en *El whisky de los poetas* (1994) y en *Diálogos en un tejado* (2003). Su última novela, *El inútil de la familia* (2004), recrea la vida de su pariente Joaquín Edwards Bello.

La transición democrática en Chile ha demandado sus reflexiones acerca de la memoria y de la justicia histórica, temas examinados en su novela, *El Sueño de la Historia* (2000). Elaborada desde su regreso a Chile, en 1978, se trata de la primera novela publicada por Edwards tras su distinción con el Premio Cervantes en 1999. En ella compara el Chile de finales de la Colonia con el de las dos últimas décadas, para analizar los diversos modelos de autonomía civil. A través de la figura de Joaquín Toesca, el arquitecto italiano encargado del diseño de la Casa de Moneda santiaguina a fines del siglo XVIII, Edwards valora las posibilidades de revolución y de reforma política. Esta entrevista con el escritor chileno, realizada en Santiago de Chile en julio de 2002, intenta acercarse a *El Sueño de la Historia* profundizando en la superficie polémica de su inmediata recepción, y parte de la certeza de que Jorge Edwards terminará mereciendo distinguirse, también, por esta novela.

Quisiera que me hablara de cuándo surge el proyecto de la novela y del tiempo de documentación que ha tenido.

Yo tenía ganas en los años anteriores de hacer un trabajo concretamente histórico; no sólo de la memoria personal, sino usando elementos de la Historia. He sido un aficionado a leer libros de Historia, pero he sido sobre todo aficionado a leer libros de memorias, diarios, correspondencias. Ese tipo de literatura. Llegué a Chile a fines del setenta y ocho, después de haber estado prácticamente en el exilio en Barcelona. Llegué en plena dictadura todavía, y me pasó algo curioso: me llamaron para ser miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Después de vacilar un poco, acepté. Vacilé por las circunstancias políticas, pero después me di cuenta de que era casi mejor estar en una institución así en una situación de dictadura. Entonces acepté y

me tocó hacer el elogio de mi antecesor, de acuerdo con la tradición. Y mi antecesor era un historiador, Eugenio Pereira Salas; pero era un historiador que estaba muy cerca de la novela, porque era historiador, como quien dice, de la pequeña historia, de los entretelones de la Historia. Unamuno hablaba de la intrahistoria: él era un historiador de ese tipo, que, por ejemplo, había hecho una historia de la cocina chilena, una historia del arte en la época de la colonia, cosas así. Ahí me encontré con el personaje de Toesca, en su *Historia del arte en el Reino de Chile*, que es una historia sobre el arte colonial con un capítulo sobre Toesca, en que se habla mucho también de la relación de Toesca con su mujer, y del escándalo que se produjo en la sociedad colonial a raíz de este matrimonio con Manuelita Fernández de Rebolledo. Así que empecé a buscar; leí mucha cosa de Pereira Salas, y empecé a buscar otras cosas: leí bastantes cosas sobre el siglo XVIII chileno, sobre el mundo colonial chileno: crónicas diversas y estudios históricos. También leí algo de la Historia más formal, como lo que dice Encina sobre el siglo XVIII, lo que dice Barros Arana. Hay una biografía interesante de Ambrosio O'Higgins por Ricardo Donoso. Después de eso, me metí ya en el Archivo Nacional. Hay tres procesos relacionados con la pareja Toesca-Manuelita que existieron y que no están completos en los archivos, pero que en parte están; hay un proceso, que es hecho por la madre de Manuelita, por Misiá Clara Pando, contra un obispo de la época, Sobrino y Minayo, por prisión ilegal, y que se basa en un episodio en que aparentemente Toesca consigue, con el obispo y también con la ayuda del gobierno, que se lleven a Manuelita al llamado beaterio de Peumo: a doscientos kilómetros al sur de Santiago. Ese es el primer proceso que existe en el Archivo de la Real Audiencia de Chile. Después hay un proceso de nulidad de matrimonio iniciado por Toesca y llevado ante el Obispado de Santiago, y que debería estar en el Archivo del Obispado, pero que desapareció. No está. Alguien se lo robó. Debe haber sido muy divertido ese proceso, porque todos los datos hay de ese proceso son francamente fantásticos, a

veces divertidos... Y hay el tercer proceso: es muy curioso, es una situación muy extraña en el Derecho pero que se puede dar. Digamos, cuando Manuelita enviuda, trata de casarse con su amor de ese momento, que era el hijo del vecino de la casa de Toesca, un coronel español que se llamaba Díaz Muñoz. Y el hijo se llamaba Francisco Díaz. Cuando ella se trata de casar, este joven es menor de edad para la época. La mayoría de edad se conseguía a los veinticinco años. La legislación que regía debía de haber sido la Legislación General española. Entonces el coronel tiene que autorizar el matrimonio, y no lo autoriza; acusa a Manuelita de depravación. Entonces el chico hace un proceso contra el padre, que se llama «de disenso matrimonial», y es para pasar por encima de la voluntad del padre y poder contraer matrimonio. Ese proceso es financiado por Manuelita; el chico no tenía un centavo, digamos, para financiar ese proceso; lo pierden, estos dos, y a Manuelita parece que le cuesta mucho dinero, resultó ruinoso para las finanzas de ella seguir toda esta instancia judicial. Pero ese proceso también está en el Archivo de la Real Audiencia.

O sea que yo pude leer el proceso completo de Misiá Clara contra el obispo, y el proceso completo del hijo contra el padre, en esta historia. En ambos procesos hay una parte que trata de demostrar que Manuelita era depravada, que tenía malas costumbres... Entonces debe haber otra parte que trata de demostrar lo contrario, e incluso Misiá Clara Pando argumenta mucho contra Toesca; lo acusa de libertinaje, dice muchas veces “el libertino es él”, “el depravado es él”. Esos procesos son una base histórica extraordinaria, porque son declaraciones sobre la vida privada: testigos declaran sobre aspectos de la vida privada de los personajes. Para una novela histórica eso era una mina de información. Después leí, los procesos son grandes, son largos, son centenares de páginas, y en esos procesos se agrega documentos, digamos, por ejemplo las cartas de Manuelita a su amante, a Goycoolea, que están escritas en el Beaterio de Peumo, están en el proceso, llegaron no se sabe cómo.

¿Transcritas, copiadas?

Escritas, escritas de su mano, las cartas originales, y fueron agregadas al proceso por Toesca para demostrarle a los jueces que su mujer tenía amores con este señor. Así que me encontré con una mina de cosas. Y después mucho texto de la época. Por ejemplo, hay un famoso «milagro», el «Milagro de la estampita voladora», que es una típica situación del siglo XVIII, sobre todo una situación muy colonial, porque la mitad de la población de Santiago cree en el Milagro, incluyendo a Manuelita, según mi estimación, porque no tengo ningún dato preciso, pero yo calculo que Manuelita era el tipo de persona que creía en el milagro. Enseguida, los ilustrados de la época no creen en el Milagro, José Antonio de Rojas –de eso hay una comprobación escrita de que no creyó en el milagro–, Manuel de Salas, seguramente Toesca, que era amigo de todos ellos. Sobre ese caso hay mucho escrito, son crónicas todas; no hay testimonios directos, pero hay mucha crónica sobre esa historia. Así que tuve muchos elementos, trabajé durante bastante tiempo en todo esto, y escribí cosas como paréntesis de esta escritura. Por ejemplo, *Fantasma de carne y hueso* es un libro escrito casi todo en un periodo en que yo ya estaba trabajando en *El Sueño de la Historia*. Y enseguida *El origen del mundo* es una novela corta escrita como un paréntesis. Hice varias versiones, y cuando terminaba una versión hacía otras cosas y me preparaba para escribir la versión siguiente. En la primera versión, primerísima versión, era más largo. Por ejemplo, estaba contado en parte esto que estoy contándole ahora, la historia de cómo descubrí el tema; aparecía incluso el viejo historiador, Pereira Salas como personaje. En otras versiones, se contaba sólo la historia del XVIII y no la intervención del Narrador. Y en la última de las versiones hay esta especie de paralelo entre lo que le sucede al Narrador y la historia que él narra, que él encuentra, digamos.

Así que fueron años, fueron bastantes años. Estoy muy asustado, porque yo ahora estoy comenzando un trabajo que

tiene que ver con mi pariente Joaquín Edwards Bello. Es una novela sobre un episodio de la vida de Joaquín Edwards Bello. Y me estoy encontrando con tal cúmulo de papeles y de cosas: mucho más que en el caso de Toesca, porque como es un hombre de los años veinte, treinta, hay miles de crónicas sobre él, hay cartas, hay de todo. Así que tengo miedo de morirme haciendo esto.

Me llama la atención que en algún momento parece que a usted le deja de interesar saber demasiado, porque la propia novela se construye sobre lo que no se sabe y sobre lo que se debe imaginar.

Sí, lo que pasa es que precisamente en ese tema hay mucho que no se sabe, y lo que me complica en el tema nuevo que estoy haciendo es que hay demasiadas cosas que se saben. Entonces estoy muy amarrado por la Historia. Estoy seriamente pensando que, en este caso, voy a hacer ficción de una manera más clásica, que mi personaje no se va a llamar Joaquín Edwards Bello, voy a inventar un personaje. En cambio, yo creo que con Toesca pude hacer una ficción a partir de realidades históricas, de personajes reales, justamente porque había grandes vacíos, hay grandes lagunas en la información histórica. Por ejemplo, no hay retrato, ni de Manuelita, y, en cambio, sobre este personaje hay miles de retratos, se sabe hasta cómo se vestía y cómo se ponía la corbata...

Esta novela histórica está hablando también de la manera como se construye la propia Historia. Parece que nos acaba diciendo que la facultad del relato histórico es imaginar con verosimilitud.

Yo creo que es más importante, en un texto como éste, el tema de la coherencia artística que tenga el texto, más que el tema de la realidad histórica, por lo menos desde el punto de vista del novelista. O sea, un novelista qué trata de hacer, trata de hacer una historia que tenga una estructura artística, no

necesariamente una fidelidad científica; uno no hace ciencia al escribir novela histórica, en buenas cuentas.

Y la Historia, ¿hace ciencia?

La Historia, la buena Historia, es creación. Para mí hay historiadores que son grandes escritores, como Michelet, que lo encuentro un escritor extraordinario. Así que la buena Historia es creación. Pero la buena Historia aspira siempre a tener una base en la ciencia.

El mismo Michelet es quien abona a Robespierre, o las atribuciones que intenta Robespierre sobre la Historia, de arrogarse una razón única. Usted ha venido diciendo algo diferente, que la razón de la Historia es subjetiva. Algo que encuentra ese eco flaubertiano: ¿podría decir, como Flaubert, “Manuelita Fernández soy yo”, “la Historia soy yo”?

Michelet es un caso muy complejo, es un tipo que piensa en una especie de «voz» de la nación, y que él la interpreta. La voz que pasa por la Revolución pero que también pasa por Juana de Arco. Y yo pienso que es muy difícil agarrar la verdad histórica y que quizá pretenderlo es ilusorio simplemente. Entonces uno lo que da siempre es una versión de la Historia, y en esa versión hay mucho de imaginación inevitablemente. Y en el fondo lo que hace el novelista-historiador es agarrar unos hechos del pasado, es lo único que se sabe, que esos son hechos del pasado, y darles una coherencia en el fondo de orden estético, más que en otro sentido. O sea que en ese aspecto, Toesca soy yo y Manuelita soy yo. Y el Narrador también soy yo.

¿Cuál de ellos?

Bueno, el primero, el más inmediato; porque aparecen otros narradores, claro.

¿A qué alude esta doble narración, por un lado del Narrador como personaje protagonista, y por otro del autor-narrador, el que habla al lector?

Yo pienso que son diferentes grados de distancia que se toman con respecto a un tema. Porque otro de los elementos en que yo creo con mucha convicción, toda mi vida he creído en eso, es que la posibilidad de narrar se da a partir del momento en que se toma una distancia con respecto a los hechos, y que cuando se está muy encima de las cosas es difícil narrar. Entonces este juego de narradores es una manera de adoptar distancias con respecto a una historia. A veces me interesa la historia muy cercana. Por ejemplo, hago que la hermana de Manuelita, la Josefina, cuente el episodio de cuando llegó el señor a tomar la presa a su casa; que lo narre, que es un episodio en que se ella se vio envuelta, porque ella se embarcó en la misma calesa que su hermana. Pero claro, eso está narrado por esa hermana, pero hay otra persona que está mirando con los ojos de esa hermana, que se está colocando en la misma situación que esa hermana. O sea, hay variaciones en la distancia, que yo creo que tienen una función estética en la novela.

¿Solo estética, o puede aludir a un relativismo, a que no hay voz que sea suficiente, que sea única: toda voz puede expropiarse, verse desde otro punto de vista?

Sí, pero yo creo que eso es lo propio del género novelesco, ese tipo de relativismo; porque el historiador resulta relativista, pero aspira, en general, por lo menos el historiador relativamente clásico, como Michelet, a que lo que él cuenta sea «la» verdad. Yo creo que hoy día ya el historiador no tiene esa aspiración, porque ya tiene suficiente conciencia. Pero como el novelista juega y además en cierto modo se ampara en el hecho de que no se pretende que lo que él cuenta sea verdad, eso permite una serie de juegos con la distancia narrativa, con el *tempo*, etcétera. De manera que yo pienso que en el fondo en una novela histórica se toma como pretexto el hecho ocurrido, pero esa novela es ficción pura, e incluso pienso que en las memorias hay un elemento de ficción que está dado no tanto por los

sucesos, sino también por la distancia, el tono, el lenguaje. Ese es otro tema, y es el tema de *Persona non grata*.

En este juego de distancias, el autor-narrador resulta cervantino, por su ironía y por su magnanimidad, y el personaje del Narrador me parece quijotesco, por su doble vida entre las letras y la realidad. Hay un momento en que este Narrador abandona los papeles del viejo historiador y asume su presente, cívico y sentimental, y pasa de ser Narrador a ser Personaje: ¿puede haber también una evolución de Quijote a Quijano?

Es posible. Yo le voy a explicar en dos palabras. Yo fui lector del *Quijote* como alumno de colegio, de colegio de curas aquí. Entonces, no fui demasiado entusiasta, no entendí bien el *Quijote* yo. Después, hubo otra etapa ya más avanzada: fui lector de Azorín, de Unamuno, de Ortega, de los libros de ellos sobre el *Quijote*. Ahí ya pasé a comprender un poco más el tema y me metí de nuevo en el *Quijote*. Pero algunos años después, porque después de eso yo pasé a leer mucha literatura francesa, inglesa, hace como quince años ya o dieciséis, más: quizá dieciocho años, me tocó la siguiente experiencia. Estaba en Barcelona, y me invitaron a la presentación del número mil del Libro de Bolsillo de Alianza, que es el *Quijote*: es la edición de Casaldueiro. La primera parte era el número mil; la segunda parte era el número mil uno. Me compré el libro de bolsillo, me compré los dos ejemplares, me fui a mi casa de Barcelona –yo en ese momento estaba viviendo en Barcelona, pero de nuevo, después de haber regresado, a pasar estos tres meses allá, en una casa que me prestaron- y dije: no conozco demasiado bien el *Quijote*, pero lo que conozco peor es la segunda parte. Comencé por la segunda parte; me fascinó enormemente porque además yo estaba en Barcelona, y, como el Quijote llega a Barcelona en la segunda parte, yo me dediqué a seguir el itinerario posible del Quijote, y en algunos momentos se puede más o menos identificar: un episodio en el puerto, frente a unas

galeras, en la playa, en una noche de luna... Ahí hice una lectura ya bastante más intensa: la polémica con el *Quijote* apócrifo, las bromas del narrador; se sabe que tales personajes son Quijote y Sancho porque el que lo sabe ha leído la primera parte. Y después de ahí pasé a la primera parte. Yo creo que me convertí a partir de ahí en un aficionado real al *Quijote*. Fíjese después: estuve en Estados Unidos, en una universidad, haciendo un curso que era «Faulkner y la novela latinoamericana». Eso me obligó a hacer una lectura bastante detenida de la obra de Faulkner. En una de esas me invitaron a otra universidad, a hablar sobre temas literarios, y me presentaron a un norteamericano especialista en el *Quijote*. En realidad es uno de los grandes especialistas, pero se me olvidó el nombre. Él me dice lo siguiente: yo tengo un repertorio de todas las citas del *Quijote* que existen en la novela norteamericana. Entonces, yo le digo: hombre, y supongo que tiene las citas de Faulkner; y me dice: Faulkner no cita jamás el *Quijote*. Yo ya había anotado siete citas de él. Lo curioso es que Faulkner era muy aficionado a los caballos; él tenía un criadero de caballos, incluso. Dicen que era muy mal jinete, después supe eso, pero en fin, era jinete y todo eso. Entonces la mayoría de las citas de Faulkner son de Rocinante, de episodios de Rocinante, y relaciones de Quijote con los caballos y con la caballería y con todo lo que tuviera que ver con los caballos. Bastante curioso. Después me invitaron a la Universidad de Oxford Mississippi, que es el pueblo donde vivió Faulkner. Ahí supe lo siguiente: que Faulkner a sus alumnos les recomendaba la lectura del *Quijote*. No sólo eso: les decía que él leía el *Quijote* todos los años, y además comprobé lo siguiente: que, cuando murió, Faulkner tenía la costumbre de leerle novelas a su familia, y lo que les estaba leyendo era el *Quijote*; ahora: en inglés, naturalmente, porque no leía el castellano. Además, el *Quijote* que les leía estaba en la estantería de su casa. Y yo estuve con un sobrino de él y con una hija.

Sí, leí ese reportaje: "Viaje al condado de Faulkner".

Ah, lo vio eso. Total, mandé una carta al profesor éste, al especialista, dándole todas las citas que yo había encontrado en Faulkner. Él me lo agradeció mucho, que sé yo, típico intelectual norteamericano, él lo agregó a su fichero. Yo calculo que por el año ochenta, ochenta y uno, yo hice un descubrimiento literario importante para mí de lo que podría llamarse el *Quijote* vivo. Esto lo seguí yo con la lectura por ejemplo de las *Novelas ejemplares*, que yo creo que hay una cierta relación entre una novela como *El celoso extremeño* y *El origen del mundo*. Por lo demás, también hay una relación entre "El curioso impertinente" y *El origen del mundo*. Así que me convertí en un lector cervantino, se podría decir. Eso influyó en mi lectura de *La Regenta*, también. Y eso seguramente de alguna manera se tiene que notar en esta novela. Por eso hice un narrador irónico, bromista, y que tiene diferentes distancias con respecto al tema: tiene una relación con el *Quijote*, así como también tiene una relación con uno de mis autores, que es Machado de Assis. Yo calculo que Machado de Assis, a través de la lectura de los ingleses del XVIII, llega al *Quijote*, y muchas veces lo menciona. Así que hay todo un complejo ahí de influencias, de relaciones, de intertextualidad, como se quiera. Y una afición al narrador subjetivo, bromista, que es una cuestión ya de temperamento. Porque, por ejemplo, cuando yo conocí a Vargas Llosa, en la Radio Française el año sesenta y dos, él había publicado *Los jefes*, pero yo no lo conocía, y estaba por publicar *La ciudad y los perros*, pero él no me lo dijo eso. A mí me fascinó su muy apasionada lectura de cosas. Pero me llamó la atención siempre que él era poco simpatizante del *Quijote*. En cambio, enormemente simpatizante de la novela de caballerías, y que a él en general le gustaba todo lo que es objetivo, factual, en la novela, y por eso le gustaba mucho más Tolstoi que Dostoievsky, por ejemplo. A Dostoievsky lo encontraba muy mental, muy de demonios psicológicos y todas esas cosas. Y, en general, a mí lo que me gustaba era precisamente lo mental, subjetivo, psicoló-

gico. Yo era lector de Stendhal, del Stendhal sobre todo íntimo, y lector de Proust, que Mario detestaba Proust en ese tiempo; después lo leyó a la fuerza: ahora ya, se declara admirador de Proust, pero en ese tiempo, instintivamente, a él no le gustaba. Así que hay una cosa de temperamento ahí, de orientación; hay cosas que no se pueden explicar demasiado bien en todo esto.

Llega un momento en que el autor-narrador dice, que es como acaba la novela: “¡Cuántas historias! [...] Pensaría en los muertos y en los vivos, en las memorias recuperadas y en las perdidas para siempre [...] ¡En el dolor de las cosas, que ya no tendría vuelta! ¡En su falta de redención!” Sólo el futuro tiene redención. Quizás en eso hay alguna referencia a la polémica que sostenido usted acerca de las políticas de la memoria histórica de la dictadura, respecto a cierta “dosis de olvido”, como también se dice en la novela.

Puede que sí, ¿eh? Porque ese tema yo lo retomé cuando hice alguna vez algún comentario al tema de Pinochet. La novela es un poco anterior a eso; no creo que ese episodio haya podido influir en la novela. Yo la termino y le pongo el punto final cuando ya se había producido la detención de Pinochet en Londres, pero venía de atrás todo ese texto. Realmente, mi intención de que una cierta «dosis de olvido» es necesaria para que un país pueda seguir adelante y pueda construir sus cosas es una idea anterior al episodio de Pinochet. Y esa idea creo que está claramente desarrollada en una especie de novela, metáfora, fábula mía que es *El Anfitrión*, que es justamente el juego del tiempo y el juego de la memoria y el uso de la memoria, y la necesidad también del olvido. Ahora: el que lo plantea es el Diablo. La posibilidad pura de la justicia no es ésta, porque, si no, no la plantearía el Diablo; la plantearía Dios. Parece que en esa novela se insinúa que sin una cierta intervención del diablo no se puede hacer una transición adecuada. Antes de escribir esa novela, leí muy bien el *Fausto* y leí muchas versiones. También leí algunas novelas alemanas románticas no exac-

tamente relacionadas con el tema de Fausto. Porque estuve en Berlín con una beca, estuve cerca de un año; y a mí me gusta en las ciudades leer literatura relacionada con las ciudades. Goethe dice, en la segunda parte de *Fausto*, algo que a mí me pareció fascinante, en cierto modo con mi vida: "El Diablo es la persona que pretende hacer mal, pero a menudo sin quererlo hace el bien".

¿Cree que la detención de Pinochet frenó algún cambio en Chile?

Yo creo que la detención de Pinochet, tal como se produjo finalmente, fue bastante positiva, porque produjo una conciencia sobre el tema de los crímenes de la dictadura. Pero, evidentemente, pienso que si Pinochet estuviera siendo procesado en España hoy -porque ese proceso hubiera de durar años-, si se hubiera cumplido lo que perseguía el juez Garzón y estuviera en este momento Pinochet en España, no sería bueno para el proceso político chileno, porque lo que es interesante de hoy es que Pinochet no ha sido condenado formalmente, pero en la práctica ha sido demolido políticamente.

¿Qué analogía buscó entre el paso de la Colonia a las luchas de Independencia y el final de la dictadura?

Hay una cosa que no sé si observó, aunque ya conoce la novela casi mejor que yo, es que ambas líneas narrativas terminan en una reconciliación: la reconciliación de Toesca con la Manuelita; la del Narrador con su mujer. Ahí hay un paralelismo de algún tipo. En ambas etapas, además, hay una cosa que he encontrado mucho ahora en lo que estoy estudiando de Edwards Bello: el tema de la politiquería y de la demagogia. Existe en muchos de esos revolucionarios de antes de la Independencia; existe en la época de Pinochet; en cierto modo provoca el fenómeno. Por ejemplo, yo me encuentro estudiando a Edwards Bello una observación continua: que Andrés Bello es el menos político de los personajes de la Independen-

cia, y es, después, el más constructivo: el hombre que hace el Código Civil, que hace la Gramática, que hace parte de la Constitución política. Así que también existe un paralelismo entre eso. Sí, hay una especie de «Crítica de la política práctica» en ambos textos. Y la reconciliación es una especie de necesidad que se desprende de estos fenómenos. Enseguida, en ambas líneas narrativas hay una cosa que es la noche colonial y otra que es la noche de la dictadura. Solo que en la noche colonial la represión es, sobre todo, religiosa, viene de la Inquisición, y viene en parte también de las instituciones coloniales, pero siempre con los curas muy cerca. Y en la parte moderna la represión es del Ministerio de Interior y del poder de los militares.

Es curioso, en la lectura de *La Regenta*, me quedé muy asombrado por el parecido entre la vida española del siglo XIX y la vida de este mundo hispánico de acá. Me quedé bastante asombrado por la influencia de los curas. No había tomado la medida del anticlericalismo de Leopoldo Alas: es bastante fuerte, bastante profundo. En Chile no hemos tenido un escritor tan anticlerical como él, a pesar de que hemos tenido a Lastarria, algunos tipos así, pero siempre más cautelosos.

Este siglo XVIII de Toesca es contemporáneo del reformismo borbónico en España.

Claro, y algunas manifestaciones de eso se producen aquí, aunque no es un tema exactamente de mi novela. Esta idea de hacer una arquitectura más limpia, más clara, menos barroca. Aunque yo no creo que Toesca haya llegado a ser francamente un neoclásico, pero es un barroquismo más clásico el que hace él. Hay una idea que se combina, que es iluminar la ciudad, que es poner adoquines, que es limpiarla; y también está relacionado con la Ilustración.

Esa Ilustración que aparece y que viene del extranjero y se encuentra con las fuerzas oscuras y barrocas del ámbito his-

pánico. Pero al mismo tiempo Toesca es paradójico, porque tiene también un lado barroco y maldito, de Borromini y Piranesi.

Creo que Toesca no es un hombre que haya roto completamente con el pasado, y yo creo que esa relación suya con la Iglesia viene de ahí, además. Él es de familia de funcionarios eclesiásticos, por ejemplo; es funcionario del Vaticano, llega a Chile recomendado por un obispo que es pariente suyo. O sea, hay contradicción; incluso en la propia novela se ve que Alday siempre ha sido considerado en la Historia chilena como un obispo ilustrado. Alday era ilustrado en el sentido de promover el progreso económico en la provincia de Chile, pero era muy sectario y muy exagerado en el asunto de la desnudez femenina; se pasaba haciendo sermones para que las señoras no mostraran los brazos en la iglesia. Es contradictorio, porque la lucha de la Ilustración es una lucha que puede tener un matiz antipopular: las fondas son antros de borrachos y de cuchilleros...

Esta línea oscura de Toesca me ha sugerido también su carácter antidogmático, en el sentido de que es, más que barroco, sensualista: el mismo amor que muestra por las curvas de Borromini es por las curvas de Manuelita, al margen de cualquier «línea recta».

Exacto, esa es buena observación. Las curvas de Borromini, con sombras y luces, las curvas de la Manuelita, los anochececeres en la chimba, tomando chicha con los obreros..., parece que se produce alguna situación así erótica, se sabe que tuvo una hija natural en Chile Toesca antes de casarse con Manuelita, eso es histórico.

Así que “el depravado era él”.

Sí, sí, eso es histórico, y esa hija de Toesca murió después en Mendoza, se sabe eso, murió como a los cincuenta años de edad.

¿Y podría haber alguna semejanza entre Toesca y el Marqués de *El museo de cera*? Los dos se excitan por lo que los traiciona.

Sí, porque son un poco mirones, claro. Son mucho mayores que la mujer. Hay un elemento de sufrimiento, de dolor, pero también de erotización en esto de que la joven tenga una vida sexual autónoma.

El carácter ambiguo de Toesca se relaciona con el del Narrador, o, al menos, como el Narrador desea ver a Toesca.

Sí, posiblemente sí. Ese Toesca es un invento del Narrador. Entonces se puede decir que ese Toesca es el Narrador, también. El Narrador soy yo: Toesca es el Narrador. Va por ahí...

Y lo que para Toesca es una cuestión estética, hablando de dogmas, para el Narrador, en el Chile actual, adquiere otras connotaciones políticas: las curvas y la línea recta de Vitruvio significarán otra cosa en el Chile actual.

Uno de los movimientos militares antecesores de Pinochet..., porque Pinochet surge en Chile, y la gente tiende a decir "este país nunca tuvo dictaduras militares, esto es una ruptura total..."; entonces parece producto de algo demoníaco de Pinochet y su gente, y eso es una simplificación histórica: hay antecedentes de la dictadura en Chile. Siempre existieron; de niño me pasé escuchando a gente que decía "este país necesita una mano fuerte, una mano dura, un militar", desde niño. Y supongo que en España eso tiene que haber sido una experiencia frecuente antes de Franco. Y después también. Pero por algo hubo un Primo de Rivera. Pues, en Chile, hubo un movimiento que se llamaba «la línea recta». Era un movimiento militar de gente que quería poner orden, limpieza, etcétera: «la línea recta». Tenía ese nombre y se hablaba en los diarios de «la línea recta»: "El Coronel Fulano, que pertenece a «la línea recta»...". Lo anti-barroco, ¿no?, lo antioscuro.

Aparecen en la novela también una serie de personajes milenaristas, agoreros, apocalípticos.

¿Sabe?, eso también. Chile siempre aparece como un país de orden, de bastante racionalidad, en contraste con el resto de América Latina: Chile es más ordenado, menos barroco, más claro, con una economía mejor manejada. Muchos símbolos de mayor racionalidad. Y, sin embargo, hay toda una línea esotérica y apocalíptica y mesiánica extraña en la vida chilena. Ahora hay un escritor nazi en Chile, Miguel Serrano, un personaje de la literatura chilena: es un loco. Vive en este mismo edificio, me lo encuentro a cada rato en el ascensor, en todas partes. El otro día ya andaba vestido de militar prusiano más o menos, porque andaba con unas botas negras y unos pantalones verdes ceñidos a las botas, con una chaqueta como de cuero negro: un prusiano. Y existe un tipo del siglo XVIII como Manuel de Lacunza, jesuita expulsado de Chile que terminó sus días en Italia, en Imola, escribiendo este libro milenarista, *La venida del Mesías en gloria y majestad*. Es un apocalipsis que no transcurre en Chile, es universal, pero hay unas imágenes en ese apocalipsis: por ejemplo, aparece una Bestia con escamas de hierro, porque hay una «edad del hierro» según los Apocalipsis bíblicos, y después de esa «edad del hierro» se produce la venida del Mesías. Esta Bestia del hierro, en la versión de Lacunza, no corresponde al Imperio romano, como se interpretaba habitualmente, sino al siglo XVIII. La explicación de él es que todos los grandes estados europeos estaban armados hasta los dientes, y que su armamento es de hierro, y que ese armamentismo va a conducir a la guerra y al fin del mundo. O sea, no es tan irreal el asunto; tiene una cierta racionalidad. Pero cuando él hace imágenes de esta Bestia, siempre aparecen detrás de una cordillera enorme: para mí es un paisaje chileno. Así que este país es contradictorio, porque tiene una línea muy racional y muy clara, y tiene una línea oscura. Yo creo que Toesca, italiano, o sea europeo del sur, romano, que tiene una experiencia de Barcelona y de Madrid, tiene una cierta percepción de lo oscu-

ro. Además, le toca llegar y se produce una inundación fenomenal de la ciudad; él tiene que trabajar después en eso, porque es el diseñador de los tajamares y las defensas del Mapocho. Lo veo a él como un hombre de la Ilustración pero que tiene una gran sensibilidad frente a lo sobrenatural. Cuando tiene que buscar ese camino de salida a Argentina, sufre vértigo: ese vértigo es una sensibilidad frente a fuerzas naturales no controlables, y que lo pueden destruir a uno.

Que pueden ser los dogmas políticos.

Puede ser el dogma político, puede ser el fanatismo político, puede ser la cordillera de los Andes, puede ser las inundaciones del Mapocho, los terremotos... Y puede ser a lo mejor la gran belleza femenina, que ese es otro tema. Otro peligro, que es un peligro seductor.

El pensamiento apocalíptico aparece defraudado cada vez en la lectura, porque hay varios, llega su momento y no se cumple: ¿puede señalar también a un pensamiento apocalíptico o revolucionario de la Historia, a quienes esperan la muerte de una Historia vieja, el nacimiento de un Hombre Nuevo?

Todo esto de la Manuelita y de Toesca precede por muy poco a las guerras de la Independencia: es una historia terrible, porque toda esa gente espera alcanzar la libertad, una vida más moderna, etcétera, y la mayor parte de esos caudillos terminan de dictadores sanguinarios, y es una historia de crímenes terrible. La guerra de la Independencia está llena de crímenes, de brutalidades, de arbitrariedad. Así que hay, por un lado, el eco lejano de la Revolución Francesa, que termina en el Comité de Salud Pública: en la guillotina. Ese eco lejano existe en la novela. Y después existe, la novela en el epílogo avanza hasta después de la Batalla de Maipú.

Lo que llama la atención de las noticias revolucionarias que vienen de Francia es que llega el lado coactivo, apenas

llega el humanismo, no llegan los Derechos Universales: llega el Gran Terror, el guillotinado de los Reyes. ¿Es que a América sólo llegó esa parte de la Ilustración?

La Ilustración llega a través de los personajes que se habían educado en Europa que traen esas ideas hasta acá. Carrera, hasta cierto punto, O'Higgins, Andrés Bello, Bolívar en el norte, Miranda, que fracasa completamente. Pero parecería que las noticias de la guillotina hacen que algunos personajes ilustrados se replieguen, se asusten. Eso es lo que yo capté en los papeles: evidentemente, Rojas se repliega.

Cuando hace referencia a las noticias lejanas de la Revolución Francesa, se refuerza una impresión, que es el paralelismo con aspectos de *El siglo de las luces*, de Carpentier. Por ejemplo, el Narrador me recuerda mucho al personaje de Esteban, en el sentido de que puede que sea el revolucionario auténtico, por su sentimentalidad. En cambio, Victor Hugues es el animal político, el que lleva la Revolución a cabo a cualquier precio y también se sirve de ella. En cambio, Esteban, el Narrador, Toesca, se repliegan ante el horror.

Sí, y el gran arribista de mi novela, el hombre que se ve que se va a adaptar bien a los nuevos tiempos, es Goycoolea. Por eso llega con una especie de gorro tricolor a la fiesta de celebración, al final; bien casado, casado con una rica, pero la rica también lleva el gorro tricolor. El gran adaptado es Goycoolea. Manuelita finalmente es una completa desadaptada, es una pobre niña así romántica, en el fondo beata. Y Toesca es artista, es decir, consigue crear algunas cosas pero tampoco encaja en los tiempos, y muere de mala manera, muy abandonado, muere encausado por el Tribunal del Consulado, que es un hecho histórico. Así que el gran triunfador no es otro que Goycoolea, porque incluso el que se casa al final con la Manuelita, que era otro discípulo de Toesca, es un tipo bonachón, es un sentimental, es un enamorado.

Las semejanzas con *Persona non grata* parecen bastante obvias.

Parece, ¿eh? Tú lo has observado mejor que yo. *Persona non grata* es un libro de memorias, y se basa en episodios vividos, pero hay una ficción básica en *Persona non grata* que es el narrador. El narrador soy yo, pero, para que el narrador llegue a tomar un tono literario y pueda incluso ironizar sobre él mismo, como ocurre mucho en *Persona non grata*, hay que inventarle el punto de vista, y es posible que ese narrador se parezca, claro, al de *El Sueño de la Historia*.

Incluso su posición frente al poder jacobino.

Claro, además hay menciones del poder jacobino, porque yo estuve leyendo mucho a Michelet, por ejemplo, en el tiempo en que escribí *Persona non grata*, que yo creo que de repente se nota por ahí.

Dentro de las líneas rectas que se intentan matizar en la novela está la del tiempo, que aquí no aparece en una sucesión lineal, sino circular.

Sí, hay algo de eso. O sea, hay un tiempo lineal pero de repente ese tiempo lineal choca con obstáculos, empieza a dar vueltas, qué se yo, y termina siendo un tiempo circular. Además, yo creo que si adopté al final la forma paralela es porque, en realidad, estoy aludiendo a que hay un círculo en el XVIII y un círculo en el siglo XX; son como dos círculos que coinciden de repente en algunos lados.

Y en la novela nada aparece concluido, todo está por terminarse. La Casa de Moneda, por ejemplo, que nunca aparece construida, sino construyéndose, en vida de Toesca, o destruida tras el golpe del 73.

Sí, puede significar también otra cosa, que aquí en estos países se aspira a construir algo y nunca se termina, que es la conclusión más negra.

El «alambrito».

Claro, el «alambrito»... En cierto modo ahí hay coincidencia con Carpentier, porque el escepticismo de la visión histórica de Carpentier es bastante profundo. Una vez le dije a Carpentier –yo no sabía que iba escribir una novela como ésta-, yo era ministro de la Embajada chilena en París y él era ministro de la Embajada cubana, así que nos tocaba vernos muy seguido, a pesar de que yo ya había estado en Cuba y había tenido un problema, y él lo sabía mejor que nadie: yo una vez le dije que cómo era esto de que su visión de todas las revoluciones fuera tan escéptica. Me dijo: “Sí, es que la Revolución cubana es diferente” (risas).

Entre una de estas cosas que quedaría por hacer en Hispanoamérica aún estaría la Ilustración. Usted ha aludido a personajes ilustrados, pero no a una Ilustración acabada, sino a personajes, uno de ellos el mayorazgo José Antonio de Rojas.

Lo que creo es que en Chile hubo algo de pensamiento moderno en el final del XVIII, con gente como Salas o Rojas, y algún otro por ahí. Y esto en el XIX continúa con alguna gente del estilo de Andrés Bello, precisamente. Andrés Bello es muy curioso que no pudo ubicarse en Venezuela ni en ningún otro lado, y acá en Chile encontró la posibilidad de trabajar. O sea que en Chile hubo una relativa estabilidad, relativa, estabilidad política, porque hubo un cierto germen de Ilustración. Pero eso habría que desarrollarlo mucho más, claro, sigue siendo un tema pendiente en Chile.

Uno de los problemas que se ven en la novela es el terror del jacobinismo; y otro, que ese jacobinismo subleve a las fuerzas reaccionarias. Hay una frase de un ilustrado español a propósito de las reformas borbónicas: “El buen gobierno debe saberlo todo, disimular mucho y cambiar algo”.

Está bien eso, claro (risas).

Me llama la atención esto en relación a lo que en alguna ocasión le ha reprochado a algunos ámbitos del gobierno de la Unidad Popular, el haber justificado en parte la imposición violenta de sus contrarios, por haber sido poco tímidos en la reforma.

Puede que sí, ¿eh? Creo que por ahí van las cosas, sí.

¿Y cuál es el papel del mayorazgo José Antonio de Rojas en esas reformas?

El mayorazgo es bastante ingenuo en toda su parte juvenil, y cree mucho en la revolución científica, por ejemplo, cree a pies juntillas; su gran entusiasmo va por ahí. Justamente se repliega después de oír noticias de la guillotina, se pone más conservador. Se produce un malentendido radical ahí, porque cuando se produce la reconquista española, en 1814, los españoles no entienden que él ya puede ser un aliado de ellos, que él ya no está en las posiciones revolucionarias que ellos le habían conocido antes. Entonces lo mandan desterrado, y lo condenan a ser revolucionario.

Usted ha reivindicado alguna vez la figura del intelectual ilustrado para el Chile actual, un intelectual que tenga un mayor conocimiento económico.

Sí, que no fuera demasiado ignorante de las cuestiones prácticas. Alguna vez lo he dicho, sí, porque a veces observo unos entusiasmos infundados, carentes de base o de explicación racional y muy esotéricos entre los intelectuales. Existe esa línea entre los intelectuales chilenos, que conduce a veces al ultra-izquierdismo y otras veces al nazismo, como es el caso de Miguel Serrano, que es un esotérico. Yo me acuerdo de un amigo español, de la emigración republicana, mayor que yo, que era Arturo Soria. Siempre me hablaba de los «magnético-epilépticos», y hablábamos de una persona y Soria me decía, “sí, es muy buena persona, pero es un «magnético-epiléptico»”. Y todo eso existe, aquí. Vicente Huidobro lo decía de otra

manera, hablaba de la «gente de pecho caliente», demasiada gente de pecho caliente, y esos son los entusiasmos que no tienen bases racionales, y que conducen a desastres políticos; porque cuando los esotéricos escriben poesía, bueno, nos salvamos; pero si manejan la economía estamos perdidos.

Dentro de este mismo esoterismo, me llamó la atención la analogía que plantea en la novela entre el vuelo de la estampita en 1786 y la cacerolada contra Pinochet de 1988.

Sí, pero también la comparación es irónica, porque finalmente la cacerolada dio algún tipo de resultado; fue el comienzo de una apertura. Aunque ahí hubo de todo, porque en realidad, en el fondo de las cosas, la salida de la dictadura en Chile se negoció entre la oposición de entonces y la dictadura. Hubo una complicada negociación, intervinieron los arzobispos, los cardenales. Muchas conversaciones se hicieron en la casa del cardenal Fresno, sobre todo. Así que hay una complicada negociación en la que ninguna de las dos partes quedó enteramente contenta, pero la idea de negociar dominó. En cambio, el caceroleo, claro, era esa protesta espontánea. Yo describo el caceroleo visto desde acá, porque nosotros aquí teníamos cacerolas ahí en la cocina preparadas, y cuando llegó la hora se apagaron las luces y todos caceroleamos. Y era bonito, porque se levantaba de la oscuridad una especie de rumor de cacerola muy tenue, pero muy colectivo, era como coral, y pasaban las camionetas de la policía por abajo, por todos lados, a toda velocidad, tocando sirenas, pero no podían hacer nada. Así que era un modo eficaz, todavía. Pero tenía una cosa como de aérea, de algo que se levantaba; por eso pensé en la estampita que tenía alguna relación. A pesar de que los ilustrados no entienden lo de la estampita, a lo mejor en la reacción popular hay algo nuevo, un deseo de salir de una vida muy sofocante.

Quiere decirse que en 1988 usted nunca vivió en un departamento en la Plaza de Armas. ¿Hay algo de biográfico o de real en esto?

No, yo vivía acá, nunca viví en la Plaza de Armas, tampoco estaba divorciado de mi mujer, y tampoco mi mujer es el personaje de esa mujer. Mi mujer es todo lo contrario de eso. Ésta es una mujer ronca, fumadora; mi mujer no fuma, por ejemplo, y es muy frágil y nada ronca. Así que eso es un invento. Es que a veces no se entiende que en la invención de una novela uno puede tomar un personaje como modelo. Por ejemplo, en mi primera novela *El peso de la noche*, tomo a un personaje, que existió, y lo ficcionalizo, aunque no totalmente. Son procedimientos de la ficción.

Como juego global de la ficción y de la Historia, hay una superposición ente un historiador y un memorialista. Se asimilan: el que estaría obligado a ser científico y aportar pruebas, y el que no está tan obligado.

Sí, es interesante esa idea, creo que hay eso, sí. Pero si le agrega uno historiador-memorialista-novelistas eso incluye una posibilidad de mayor libertad.

Parece que los alcances tradicionales de la Historia aparecen recusados por el subjetivismo.

Sí. Sin embargo, por ejemplo, la cronología histórica está bastante respetada en esa novela. Realmente Toesca muere en ese momento, y la Manuelita... O sea, no se llega a decir: "1808, República", porque no había República: hay un cierto respeto de la estructura histórica, de las líneas fundamentales de la Historia.

Mientras escribía la novela, por supuesto no alcanzaba a sospecharla manera en que podría leerla un lector actual, que hubiera alcanzado a leerla tras la detención de Pinochet.

Claro, lo que pasa es lo siguiente: yo escribo novela de una manera, siempre relacionada con hechos de la Historia. Enseguida me tomo mi tiempo. Paso años estudiando una novela, y eso hace que siempre la Historia me sorprenda, que entre la Historia de alguna manera en mi texto narrativo. Por ejemplo, la

detención de Pinochet se produce cuando estoy terminando esa novela: no entra como tema, pero puede que influya en la visión. Yo escribí *Los convidados de piedra*, por ejemplo, de la siguiente manera: me sorprendía siempre, así como yo digo que siempre me sorprendió que hubiera ciertas personas que pedían una mano dura y una mano militar en este país desde que era niño; entonces Pinochet sorprendió mucho a los espectadores de este fenómeno desde España, desde Francia; pero yo reconocí algo, inmediatamente reconocía algo, y en los primeros discursos de esta gente: “yo esto lo he oído desde chico”. Y en *Los convidados de piedra*: me sorprendía siempre que del mundo burgués chileno salieran tantos revolucionarios, gente del MIR; o si no unos locos, tipos que se convertían en adoradores de cualquier religión extraña, o que se unían a un tipo que se llamaba Silo, que se iluminaba y que andaba por Arica. Mucha gente de mi generación que se fue a vivir a la Polinesia o a la Isla de Pascua; una especie de rechazo del orden, tal como se ofrecía a la gente de mi edad. Incluso la literatura era parecido, era una ruptura. Entonces yo escribo una novela con un conjunto de personajes, una novela que se podría llamar «polifónica»: así dijo Pedro Gimferrer. Todo esto terminaba en el año 69, terminaba como en las vísperas de algo, pero no se sabía qué. Esa era mi primera versión de esa novela; y después vino el golpe de estado. Yo tenía el borrador de la novela, cuando viene el golpe de estado. ¿Qué fue el golpe de estado para mí? Como que la Historia intervino y cerró mi novela, me dio el cierre, un cierre *stacatto*. Después, cuando estaba escribiendo *El Anfitrión* se produce el atentado a Pinochet. Yo estaba en plena escritura, y lo conocí en la televisión española en Barcelona. Entonces introduje el atentado en la novela. A mí siempre la Historia me ha entrado en la escritura.

EDUARDO SAN JOSÉ VAZQUEZ
Universidad de Oviedo

