

Jorge Edwards: una crítica de la razón simbólica

Jorge Edwards: a critique of symbolic reason

EDUARDO SAN JOSÉ-VÁZQUEZ^a

^aUniversidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, España.
joseeduardo@uniovi.es

Este artículo estudia el uso de símbolos y alegorías en la obra de Jorge Edwards, restringido a unas pocas ficciones de su larga trayectoria literaria, y especialmente presente en su novela *El Sueño de la Historia*. Se justifican las causas de esta constante de su literatura, y se explica su protagonismo en esta ficción a partir de algunas observaciones teóricas de J. Chevalier, J. E. Cirlot y E. Nicol sobre el lenguaje simbólico como un intento de preservar la atemporalidad de los significados y reducir el poder creador de la razón y el lenguaje. En la interpretación alegórica de esta novela, el uso de símbolos binarios (arquitectura/naturaleza, luz/sombra, piedra-hierro/madera, papel/elementos naturales, norte/sur) ayuda a enunciar su propuesta de preservar la posibilidad de un relato compartido de la Historia, y, con ello, de una transición democrática que no reclame una abolición total del pasado ni una utopía de *tabula rasa*.

Palabras clave: Jorge Edwards, símbolo literario, novela histórica, *El Sueño de la Historia*, literatura chilena.

This article studies the use of symbols and allegories in the works of Jorge Edwards, restricted to a few fictions of his long literary career, and especially present in his novel *El Sueño de la Historia* [*The Dream of History*]. The causes of this constant in his literature are justified, and his leading role in this fiction is explained from some theoretical observations of J. Chevalier, J. E. Cirlot and E. Nicol on symbolic language as an attempt to preserve the timelessness of meanings and reduce the creative power of reason and language. In the allegorical interpretation of this novel, the use of binary symbols (architecture/nature, light/shadow, stone-iron/wood, paper/natural elements, north/south) helps to state its proposal to preserve the possibility of a shared narrative of History, and, with it, of a democratic transition that does not call for a total abolition of the past nor a *tabula rasa* utopia.

Keywords: Jorge Edwards, literary symbol, historical novel, *The Dream of History*, Chilean literature.

1. UNA ELOCUENTE EXCEPCIÓN EN LA OBRA DE JORGE EDWARDS

La publicación de la novela *El Sueño de la Historia* en el año 2000 tuvo un interés particular en la trayectoria literaria de Jorge Edwards. Esto se debe a una singularidad de doble naturaleza: por un lado, era la primera novela histórica en la extensa producción narrativa del autor; por otro, como había sucedido en 1973 con *Persona non grata*, esta obra lo insertó de lleno en el nervio del debate político que entonces sacudía a los países hispanoamericanos, con implicaciones y ramificaciones a escala mundial: si la polémica por *Persona non grata* había hecho avanzar argumentativamente el debate acerca del carácter totalitario de la revolución “tercermundista” (según el origen genuino del término, como una vía alternativa a la dialéctica de bloques de la Guerra Fría), esta vez *El Sueño de la Historia* servía como piedra de toque de la nueva cuestión palpitante del continente: las políticas de memoria histórica, una vez superadas las dictaduras militares del Cono Sur.

La obra en prosa de Jorge Edwards se había desarrollado hasta entonces en dos direcciones principales: el relato urbano, de ambiente interior y estudio de caracteres, que desde los tonos existenciales de los primeros cuentos de *El patio* (1952) y *Gente de la ciudad* (1961) incorporaba inquietudes políticas y sentimentales en novelas como *Los convidados de piedra* (1978) o *La mujer imaginaria* (1985); y la narrativa de no-ficción, en la que desde *Persona non grata* Edwards destacó como uno de los maestros de la nueva crónica hispanoamericana, una veta literaria entreverada a menudo de memorialismo y autoficción —años antes de que Serge Doubrovsky le diera ese nombre—, como en *Adiós, poeta...* (1990) o *Diálogos en un tejado* (2003) y, de manera ya inextricable con su obra de ficción, en las novelas publicadas a partir de *El inútil de la familia* (2004) y en los dos tomos de memorias publicados en vida del autor, *Los círculos morados* (2012) y *Esclavos de la consigna* (2018). Ambas tendencias de su obra, la ficcional y la cronística, confluían, de cualquier forma, en el gran cauce literario que definió la literatura del autor chileno: la composición fragmentaria de un gran fresco de la pequeña-historia o de la historia de la vida privada de la burguesía chilena, revelador de esa parte de la historia de las mentalidades.

Así las cosas, *El Sueño de la Historia* abría la narrativa de Edwards a un subgénero que no volvería a visitar, la novela histórica, por más que después frecuentara la narración de ambiente histórico o basada en hechos o figuras reales del pasado, como las novelas *La Casa de Dostoiévsky* (2008) o *La última hermana* (2016), aparte de alguna de las ya citadas. Pero estas obras se mantuvieron siempre lejos de la forma clásica del subgénero desde la caracterización que de él hizo Georg Lukács (1976 [1955]) a partir de las obras de Walter Scott. Sus ficciones se mantuvieron alejadas, asimismo, de las reformulaciones posteriores de la novela histórica, como las definidas por Linda Hutcheon (1988) o Seymour Menton (1996). En su lugar, sus obras de ambiente histórico —y no por eso, como decimos, novela histórica con propiedad— se mantuvieron siempre en los límites de lo que el escritor ha definido como la vocación de ser un “historiador privado”, balzaquiano título que ya se arrogara el narrador de *Los convidados de piedra* y recupera en esta novela el personaje del Narrador (Edwards 1978: 18; 2000: 172). En esa búsqueda de límites, su narrativa

encuentra un territorio genérico híbrido donde, como señala Eva Valcárcel a partir de las observaciones de Roberto Ampuero o Antonia Viu, “la historia es, antes que otra cosa, un discurso creado que no existía antes de serle otorgado un orden determinado, lo que la igualaría a la ficción” (Valcárcel 2020: 112), equiparación que Valcárcel desprende del discurso de ingreso del propio Edwards en la Academia Chilena de la Lengua (Edwards 1980a).

A pesar de su excepcionalidad genérica en la narrativa de Edwards como novela histórica, *El Sueño de la Historia* se inserta en una breve tradición de relatos alegóricos con representación en el universo realista del escritor: *El museo de cera* (1981) y *El anfitrión* (1987). Ambas son, singularmente, alegorías de la crisis política, esto es, del cambio histórico propiciado por alguna revolución en el orden social que obliga a adoptar decisiones acerca de la memoria colectiva del pasado reciente.

Ambos textos participan de una lógica simbólica que puede tener una de sus explicaciones, acaso la más pragmática, en la protección del mensaje —el cifrado en clave de la ficción como escudo del autor frente a la ira faccional—, o bien, y es lo más probable, como un recurso para universalizar la lección moral del relato. Salvo en estos casos, símbolo, metáfora, alegoría o mito se ausentan de una producción literaria, la de Jorge Edwards, de vocación referencial y mimética, poderosamente influida por el memorialismo y la contemplación de la *Comedia humana* a la manera de Balzac o Proust. Salvo estos casos, la obra del chileno tan solo incluía un guiño cómplice a la lógica simbólica en la organización reiterada de sus libros de cuentos en ocho textos, numerología o sortilegio que el autor explica en el prólogo a la reedición de su primer libro de cuentos:

Estos fueron algunos de los tanteos y de los preámbulos que prepararon la escritura de los ocho cuentos de *El patio*. Siempre me ha gustado, dicho sea de paso, el número ocho para mis libros de cuentos. En el juego de la ruleta me concentro en un divisor del ocho, el cuatro, y en un múltiplo, el treinta y dos. Recuerdo una noche de la Costa Brava, cuando los juegos de azar acababan de autorizarse, en que el 32 se daba en forma milagrosa, pero describir esos minutos de magia pitagórica me desviaría del tema (Edwards 1980b: 12-13).

En su lugar, lo que hasta entonces predominaba para la creación de significados connotativos en la obra de Edwards era un sistema anafórico que remitía a otras de sus obras y creaba una red de sobreentendidos en los lectores. Motivos reiterados que se desarrollan rizomáticamente, por ejemplo, en torno a algunas citas de Pablo Neruda: “el corazón pasando / un túnel oscuro, oscuro, oscuro”, de su poema “Solo la muerte”, que apostilla en varios lugares de sus obras la confesión del poeta a Edwards antes del golpe de Estado de 1973 de que lo veía “todo negro” y percibía nubarrones formándose en el horizonte, expresada en sendos episodios de *Persona non grata*, *Adiós, Poeta...* y la propia *El Sueño de la Historia*. Otras veces, sin embargo, el Neruda ominoso da paso al optimista; la insensatez del loco amor por oposición a la sensatez moralizante (evidente en la última ficción nerudiana

de Edwards, la novela *Oh, maligna*, de 2019) compone un *elogio de la locura* que apunta situaciones y desenlaces en las ficciones de Edwards.

Junto a estos que pueden caracterizarse como “los dos Nerudas” presentes en la obra de Edwards, con sus ideas, frases y elementos asociados, otros *leitmotivs* vinculan hipertextualmente las ficciones del escritor, a falta de un análisis monográfico de esta técnica que desborda las intenciones de este artículo: el rigor matemático y la finitud geométrica frente a lo proteico o infinito (por ejemplo, los cuadrados de cielo recortados sobre los patios —de colegios, instituciones, vecindades—, ya en sus primeros ocho cuentos —y el ocho es, no se olvide, cifra del infinito—); toda una serie de elementos correctores del cartesianismo ideológico: la comida y las funciones fisiológicas como recordatorios de lo humano; personajes ficticios con nombres o apodos semejantes en distintas obras; la confusión del nombre de algún personaje o de datos y fechas en la propia obra, a modo de “errores cervantinos”; o detalles recursivos, como el corte de pelo militar evocador del totalitarismo; y así un largo etcétera que los lectores podrán ampliar sin excesiva dificultad. Como se observa, estas constantes hipertextuales oponen a menudo lo fluido a lo rígido y lo abierto a lo cerrado. Así, mediante su análisis detallado podrá verificarse la lógica del “extravío” que Guillermo García-Corales (2015: 43-44) detecta en la obra del escritor chileno, como apología de una liberación carnavalesca que reacciona contra el dogmatismo y el utilitarismo de la modernidad.

Las obras de Edwards tienden a crear así un código anafórico de motivos que tiene su traslado en un hipertexto semántico. Pero nunca, salvo en las excepciones señaladas, la aparición ocasional de esos u otros parecidos motivos emblemáticos en el conjunto de su literatura había adquirido la forma estructurada de un símbolo que, actuando de forma sistemática en una ficción y organizado en combinación con otros concitará un significado unívoco en forma de alegoría. La mejor ocasión para este recurso esperó, pues, hasta *El Sueño de la Historia*.

Una breve síntesis de esta novela ayudará ahora a explicar los símbolos que construyen su alegoría y erigen su significado. La obra organiza el relato en dos planos diferenciados, que en principio siguen el esquema scottiano canónico: un primer plano ficcional sobre un trasfondo histórico real. En este caso, los planos se encuentran escindidos cronológicamente. El primero de ellos se sitúa en tiempos recientes de la historia chilena, que corresponden al regreso del personaje del Narrador a Chile desde su exilio, en plena dictadura pinochetista y a punto de convocarse el Plebiscito nacional de 1988. El protagonista siente que sufre desde el inicio de su relato un doble desplazamiento: como intelectual de izquierda, es una oveja negra de buena familia para los suyos, al tiempo que su retorno voluntario a un escenario dictatorial es percibido por sus antiguos compañeros de militancia como una traición, pues normaliza la situación del país ante la opinión extranjera. El Narrador confía en la protección institucional que su reciente elección para la Academia Chilena de la Lengua puede brindarle, circunstancia que ofrece reflejos autobiográficos con el regreso del propio Edwards a su país, en su caso años antes, en 1978, tras su autoexilio en España. En paralelo, el Narrador alberga esperanzas de

reconciliación con su exmujer, Cristina, que ha proseguido esos años en Chile, militando lealmente en la oposición clandestina.

El segundo plano de la novela, de carácter histórico, es el que aporta la viveza y la singularidad del relato. Su narración depende de la lectura que el Narrador se ve comprometido a hacer de las obras de su predecesor en el sillón académico, un historiador, para documentar la breve *laudatio* que de él suele hacerse en los discursos de ingreso. En las morosas crónicas de la historia menor y de la vida privada de los tiempos de la Colonia de su antecesor, el Narrador descubre la estancia en Chile del arquitecto italiano Joaquín Toesca y Ricci (Roma, 1745-Santiago de Chile, 1799), comisionado por Carlos III en el Reino de Chile en 1780 y autor, entre otras importantes obras civiles, de la Casa de Moneda (el futuro palacio presidencial de La Moneda), la fachada principal de la Catedral de Santiago o los nuevos tajamares del río Mapocho. La atención del Narrador se concentra, en particular, en el tortuoso matrimonio del arquitecto con la joven criolla Manuelita Fernández de Rebolledo, “española por el lado de los abuelos paternos, y sospechosa de algo, medio bruja, medio india, por el lado de la madre” (Edwards 2000: 24).

La circunstancia germinal en la que coinciden ambos planos, la lectura de la obra de su predecesor académico, posee también otro importante reflejo autobiográfico, pues Edwards regresó a Chile en 1978 decidido por la garantía de protección que le ofrecía su elección para la Academia Chilena (San José Vázquez 2004-2005: 212-213). De inmediato se incorporó, asimismo, a la lucha por el restablecimiento democrático, bajo el auspicio de la Sociedad de Escritores de Chile, y fundó y presidió la Comisión Permanente de Defensa de la Libertad de Expresión, en un activismo que más adelante lo llevaría a hacer campaña por el “No” en el Plebiscito nacional de agosto de 1988 (Schulz 1993: 10-11). Para la preparación de su discurso de ingreso en 1980 (Edwards 1980a), se impuso en la obra de su precursor en el sillón, Eugenio Pereira Salas, autor, entre otras, de una *Historia del arte en el Reino de Chile* (1965), donde descubrió los avatares e intimidaciones del matrimonio. Así, por encima de una sucesión de rumores de infidelidad que escandalizaron al Santiago de la época, de un apasionado adulterio de la joven con Juan José Goycoolea, discípulo del propio Toesca; del intento de asesinato por envenenamiento de la joven a su marido; de un proceso inquisitorial por desorden y torpeza, del confinamiento de la esposa en un beaterio del sur y de la nulidad matrimonial, el perdón que el marido le da en sus últimos días de vida autoriza a pensar en una morbosa obsesión pasional, ejemplo de *loco amor* semejante a los que ofrecen varias obras de Edwards desde *El museo de cera* hasta la postrera *Oh, maligna*.

Los dos planos de la ficción comparten, en síntesis, dos historias de ruptura amorosa y reconciliación sobre un telón histórico de cambios políticos: la posibilidad de dejar atrás la dictadura pinochetista y abrirse a una transición a la democracia, en el plano ficcional del Narrador; y los últimos años del Virreinato y primeros atisbos de las luchas de Emancipación, en el plano histórico de Toesca. Días de crisis, de incertidumbre y de sentimientos colectivos polarizados entre la cautela y el optimismo, por un lado, y el miedo y la ira, por otro.

2. CRÍTICA DE LA RAZÓN SIMBÓLICA

La creación de un sistema de símbolos que codifica los significados de una obra de modo homogéneo e inequívoco, creando un orbe semántico autosuficiente, implica, en un primer término, una propuesta de significación impermeable al sentido histórico y refractaria a cualquier connotación extrínseca (el proceso de identificación mediante el que comprendemos que un caballo *significa* ‘virilidad’ en la obra de Federico García Lorca). Sucede, sin embargo, que los símbolos participan de una razón mítica que, en sentido contrario, hunde sus raíces en una experiencia semántica atemporal (por la que el caballo posee analogías tanto históricas como propias para actuar como símbolo de virilidad). De este modo, el símbolo, mudable pero esencial, refuerza la estabilidad de los significados y anuncia su escepticismo hacia las facultades creadoras o innovadoras de la razón.

En los prefacios de sus conocidos diccionarios de símbolos, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (1986) y Juan Eduardo Cirlot (1997) se detienen a indagar en el carácter histórico o, por el contrario, inmanente del símbolo; y ambos coinciden al avisar de que los suyos son, sí, diccionarios al fin históricos, pero de una historicidad subordinada a significados esenciales y atemporales. Avisaba, pues, Cirlot:

Uno de los errores más lamentables en relación con las interpretaciones no solo “espontáneas” sino ocultistas y aun dogmáticas de la teoría simbolista consiste en contraponer lo simbólico a lo histórico. De la idea de que hay símbolos —y muchos, ciertamente— sustentados solo en su estructura simbólica, se deduce, con equivocado criterio, que en todos o casi todos los hechos trascendentes que se presentan a la vez como históricos y simbólicos [...] puede tratarse de una mera transformación de la materia simbólica en legendaria y de ahí en histórica. Contra ese error se levantan en la actualidad las voces más actualizadas [...]. René Guénon aborda el mismo problema de las relaciones entre lo histórico y lo simbólico, y a su respecto dice: “Efectivamente, se tiene con demasiada frecuencia la tendencia a pensar que la admisión de un sentido simbólico debe implicar el rechazo del sentido literal o histórico; tal opinión resulta de la ignorancia de la ley de correspondencia, que es el fundamento de todo simbolismo y en virtud de la cual cada cosa, procediendo esencialmente de un sentido metafísico del que deriva toda su realidad, traduce y expresa ese principio a su manera y según su orden de existencia” (19).

Historicidad, pues, sustentada en significados estables. No en vano, Chevalier ya había abierto su influyente diccionario ofreciendo la aparente temporalidad de todo símbolo como paradigma ontológico: por encima de su mutabilidad a través de épocas y áreas diversas (el oro, el laurel o un león perseguido por un arquero no tienen necesariamente el mismo sentido en culturas dispares), el símbolo “se distingue esencialmente del signo en que este es una convención arbitraria que deja el significante y el significado ajenos uno a otro, [en tanto que] el símbolo presupone homogeneidad del significante y del significado

[...], posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial poder de resonancia” (19).

Deben ponerse estos supuestos teóricos sobre el telón de fondo de la novela que nos ocupa, que se trata, a su vez, del examen ficcional de un proceso de cambio histórico: el que llevó a la transición democrática en el Chile del Plebiscito de 1988 y se debatía, en los años de escritura de la obra, entre las opciones abiertas con la detención del general Pinochet en Londres en 1998 y su encausamiento penal por crímenes de lesa humanidad en 2000. Así, en el cambio de ciclo histórico real que se abría para los lectores de *El Sueño de la Historia*, el plano histórico de la novela —los últimos compases del reformismo ilustrado y las primeras manifestaciones en el Chile virreinal de la era de las revoluciones de Independencia— actuaba como una parábola expresiva del plano contemporáneo. En ambas circunstancias, digamos en torno a los años de 1788 y 1988, respectivamente, la historia de Chile se bifurcaba en dos senderos: bien la reinención *ex novo* a partir de la condena absoluta del pasado, bien una reforma posibilista desde el escepticismo acerca de la idea de progreso histórico. Ideas en las que intervienen dos paradigmas de pleno debate en el pensamiento dieciochesco, el maquiavelismo político (sustanciado en la *razón de estado*) frente a la Ilustración (sostenida por la idea utópica de la *felicidad pública*); una oposición que Edwards disuelve por falaz en esta novela, como ya había hecho en *El Anfitrión* (San José Vázquez 2007: 173-174; Riera 1987).

Pues bien, como sostiene Eduardo Nicol al analizar la semántica revolucionaria del cambio histórico en su *Crítica de la razón simbólica* (2001), “una situación revolucionaria se caracteriza por los dos significados de la palabra *crítica*”. Esto es, ‘crisis’ y ‘examen’. Y dado que todo cambio de paradigma histórico necesita de su propia crítica y autoconciencia, resulta así que

percibimos lo positivo y lo negativo que se dan conjuntamente en la situación revolucionaria. La crisis sería el componente negativo; la operación renovadora sería el componente positivo. Pero la renovación implica una crítica, y conviene averiguar si esta es a su vez, como suele pensarse, un componente negativo de la revolución, o si tiene también carácter positivo. La crítica sería negativa si su resultado fuese una cancelación del pasado. De hecho, este ha sido el propósito expreso de los revolucionarios, notoriamente los modernos. Las dudas sobre la posibilidad y la legitimidad de esa cancelación surgen ahora debido a que no está claramente definida de antemano el área que ha de abarcar la crítica (21-22).

Así, pues, cuando el área que el pensamiento revolucionario aspira a definir es tan extensa que la invalidación que pretende resulta en una completa *tabula rasa*, esto determina de hecho el fin no solo de la tradición sino el de la filosofía: la abolición no solo del pasado sino de los significados inmutables y las asociaciones fijas que permitían pensarlo. Así, de hecho, “en la travesía histórica de la filosofía, cada revolución cancelaba la totalidad de sus antecedentes”, de modo que “el pasado era irrecuperable” (34). Esto, sin embargo, ha

compuesto una falsa tabla rasa, pues “es revelador el empeño en narrar su propio pasado que ha mostrado la filosofía casi desde el principio” (34).

Es por ello, sostiene el autor, que, de todas sus disciplinas, la historia de la filosofía preserva la filosofía misma, al no poder prescindir de los significados estables del relato. Abolida la verdad en cada revolución, solo la historia evita la aporía.

Como esencia más depurada de la significación frente al cambio histórico, el símbolo preserva, así, no solo los significados, sino la posibilidad de todo significado.

3. SISTEMA SIMBÓLICO DE *EL SUEÑO DE LA HISTORIA*

Con estas premisas, se comprende mejor la función connotativa del sistema simbólico sobre el que se traza el plan de esta novela. Esta red de símbolos se organiza con los siguientes elementos, agrupados, en relación dialéctica, en varias oposiciones binarias.

Arquitectura/ naturaleza

Como decíamos arriba, el primer anuncio simbólico en la obra de Edwards se remonta a sus inicios, y es el *leitmotiv* que da título a su primer libro, la colección de cuentos *El patio* (1952). El motivo arquitectónico, sin llegar a erigirse por sí mismo en un símbolo, se reparte por el libro y reaparece en ficciones posteriores, hasta convertirse en el campo semántico que distribuye la mayoría de símbolos en *El Sueño de la Historia*, protagonizada en su plano histórico por la vida y obra del arquitecto Joaquín Toesca. Este motivo arquitectónico arrancaba, pues, con un elemento constructivo preciso: el patio, como espacio de constreñimiento institucional, social y familiar, que dejaba, sin embargo, el punto de fuga vertical del cielo, aspiración de luz e infinito. En la reedición de la obra de su debut literario en 1980 despejaba este uso simbólico:

El patio de colegio de monjas, con su brisa fría, desolada, y su interior sombrío, en contraste con el cuadrado de luz de atardecer que permanecía fijo en la altura, como si el tiempo se hubiera detenido, le dio el título al conjunto de cuentos. A menudo he sospechado que en mi trabajo posterior nunca abandoné ese patio (16).

Ya desde aquellos inicios narrativos y muy elocuentemente en esta novela, el *topos* arquitectónico se integra en la dialéctica entre civilización y barbarie, desde un punto de vista escéptico, en el mismo sentido que la *Comedia humana* de su obra revela las falsas apariencias del orden frente al caos. La arquitectura es, así, orden y norma necesaria; pero también opresión, falsa apariencia y vana soberbia ante el poder real de los elementos y las circunstancias. Todo proyecto civilizador no debe, pues, engreírse ni despreciar la importancia de la naturaleza (lo que en un orden político equivale a lo dado y lo recibido, el pasado y sus inercias).

La labor constructiva de Toesca como comisionado del reformismo carlotercerista en Chile se caracterizó por dos cualidades: adaptabilidad de los planes (ante las limitaciones, los recursos, los materiales y las necesidades) y reminiscencias barrocas en los diseños neoclásicos (asimetrías, líneas curvas, claroscuros, símbolos). Ello, sin embargo, a fin de preservar en lo posible la ambición original de los planos: nada menos que iniciar de hecho la obra civil moderna en el remoto Chile.

La organización constructiva de la Casa de Moneda, su edificio emblemático, dialoga muy expresivamente con el mencionado motivo arquitectónico del patio, como se verá con más precisión abajo. La *ratio* constructiva de Toesca encuentra su paralelo en la estructura de la novela, compuesta por dos planos o “fachadas”, el ficcional y el histórico, y organizado en una sucesión de relatos en fuga, una *mise en abîme* que replica la sucesión de patios del edificio.

En suma, la dialéctica particular establecida entre la arquitectura y la naturaleza es el acercamiento más estrecho de la narrativa de Edwards con la novela criollista y con el tópico *civilización y barbarie*, presente por igual en otra dialéctica subordinada a esta, que podríamos identificar como la del *buen amor y loco amor*, que perfila la obsesión amorosa de Toesca por Manuelita, como la de esta por Goycoolea.

Luz/ sombra

En una ficción histórica sobre el siglo XVIII, el símbolo de la luz no puede evitar referirse a la alegoría que recorre la centuria en todo Occidente. Así, las luces y los elementos luminosos aparecen en la novela como emblema del optimismo ilustrado, pero no sólo. Mediante las luces de la razón *eclarée*, los personajes más utopistas pretenden descifrar la verdad histórica y natural. Frente a la utopía de tabla rasa, de arrogante racionalismo, el progresismo reformista se contrapesa con la incertidumbre y la sensibilidad hacia aspectos reales despreciados por la ideología. El utópico mayorazgo José Antonio de Rojas proclama exaltado: “La oscuridad [...], en el más amplio sentido de la palabra, va a ser disipada por el conocimiento, por la razón razonante y clarificadora. ¡Vamos a borrar siglos enteros de una sola plumada!” (159-160). Y en un diálogo filosófico entre Toesca y el propio Rojas, este le recrimina al arquitecto: “Es por eso que usted lo pasa tan mal [...]. El caos primigenio lo atrae en forma excesiva”. Pero Toesca replica: “El caos primigenio es el fuego. ¿No se había dado cuenta?” (282). Para Toesca, el caos, fuente de la oscuridad y la sinrazón, se representa, en aparente paradoja, bajo la especie del fuego, origen primordial de la luz y verdad purificadora.

El grupo semántico de las sombras y la oscuridad tiene una referencialidad más extensa en la novela y simboliza todos aquellos elementos que se contradicen con la inmediata aspiración racionalista: el temor, las pasiones, el pasado. Un ejemplo de su funcionamiento en la alegoría política de la novela son los juegos de contrastes luminosos y claroscuros de la fachada diseñada por Toesca para La Moneda, anacrónicas pervivencias barroquizantes en plena Ilustración y, a su manera, una *paideia* moral en piedra.

Papel/ elementos naturales

No solo la arquitectura lucha contra el caos y la disolución de la barbarie. Este eje simbólico expresa a su vez la dialéctica civilización/barbarie, al contraponer el papel, vehículo de ideas y altas esperanzas, con la probabilidad limitada de su realización. Este grupo simbólico refleja, pues, la relación problemática entre las ideas y la realidad histórica. En el relato, el papel suele aparecer cargado de significación en situaciones en que se contraponen a la fuerza de algún elemento natural: la realización de los planos de Toesca para La Moneda deberá esperar a que el arquitecto supervise los terrenos asignados, que están anegados; el temeroso milenarista Andía y Varela descifra las claves de la realidad al trasluz de los papeles esotéricos del jesuita padre Lacunza:

Había recibido una cantidad de papeles que le había mandado su primo, don Manuel, [...] y se había dedicado con locura [...] a estudiarlos, a descifrar la letra de pata de mosca, a interpretar las enrevesadas citas de la Biblia, las complicadas predicciones, que anunciaban, todas, sucesos pavorosos (206).

Lacunza, por su parte, morirá en su retiro de jesuita expulso en Italia al caer en una laguna, “por no fijarse por dónde pisaba”, igual de embebido en sus papeles; el mayorazgo José Antonio de Rojas, “hombre de libros” (68), modelo del utópico exaltado y jacobino resentido para el que “la Ciencia, [...] la Razón [...] formaba parte de su venganza” (72), acude a la cita conspiratoria con los franceses guiándose por un plano de Santiago, su propia ciudad, que desconoce extramuros de la ciudad vieja o *letrada* (en la conocida figura creada por Ángel Rama).

Los papeles suelen aparecer expresando nociones geométricas, que se contraponen a la ductilidad de las formas barrocas. La aspiración geométrica, como sueño de la razón, es una ambición saludable desde el punto de vista de Toesca, siempre que no sea estricta y se acompañe del principio acomodaticio de la eurytmia, que el italiano extrae de la *Arquitectura* de Vitrubio, de la que en muchos momentos se ayuda. En ella comprende que la estricta simetría clásica esconde juegos de impresiones subjetivas destinados a la creación de una armonía general, en lugar de al cumplimiento de la norma numérica. El academicismo vitrubiano acaba dando paso así al modelo barroco de su “ídolo supremo, el Borromini, el hijo del picador de piedras” (150), junto a los caprichos de papel de Piranesi, quien “se había evadido [del poder político y teológico] en la estética de las ruinas, de los espacios imaginarios, de los caprichos y las construcciones inventadas [...] y una sensación general de ventisca, nubarrones de tormenta” (232).

En su relativo desprecio de los papeles, Toesca, primer arquitecto titulado de la historia del Reino, que “mientras desplegaba planos se protegía del sol con las manos para imaginar una perspectiva” (254), trabaja a pie de obra, comparte el oficio con los maestros alarifes e incluso llega a obtener el humilde título de agrimensor, con el que recorre la región asumiendo tareas menores. Su lección no escrita, su *onceno mandamiento*, es que la arquitectura virtuosa debe ser compendio de *arte y oficio*.

Por su parte, entre los elementos naturales, el agua es el que se muestra más poderoso en la novela, como símbolo proteico frente a la solidez de la piedra (cifrado ya en el mito de Proteo y Anteo): las avenidas recurrentes del río Mapocho, las humedades que asedian los muros de la catedral, etc. La acumulación de nubarrones y la formación de tempestades en el horizonte (18, 53, 62, 232), símbolo que actúa también en el eje luz/sombra, proviene de la cautela de Neruda expresada en *Persona non grata* por la hostilidad hacia el nuevo gobierno de la Unidad Popular, y se presenta como una advertencia prudente frente al optimismo utópico.

En el primer plano ficcional, y con un elocuente sentido simbólico, el Narrador recuerda su matrimonio con Cristina como “una pareja dividida por la ideología [...], las trizaduras empezaron a penetrar como humedades [...] en el edificio matrimonial” (85).

En idéntico sentido que el agua, actúa el barro, con su propia mitología de elemento primordial, de caos genésico: las plazas públicas aún sin empedrar por la acción higienística del reformismo ilustrado, o las calles de tierra pisada, como las que conoce el mayorazgo Rojas en la escena conspiratoria antes mencionada, llegando a su cita secreta “pisando con cuidado para no embarrarse los zapatos” (122).

Piedra-hierro/ madera

Piedra y hierro son los materiales nobles del arte arquitectónica con los que Toesca está llamado a acometer el gran impulso civil de la Ilustración en el Reino de Chile. Denotan fortaleza, solidez y perdurabilidad, aunque también rigidez y pesadez. Son consustanciales a cualquier ambición de entidad, pero pueden reducir su utilidad real por su falta de flexibilidad y de adaptación.

El padre del Narrador, el anciano don Ignacio, un “momio” que ha sufrido un asalto en su casa, está “obsesionado por la idea de levantar toda clase de rejas de protección, y hacerse de un par de pistolas nuevas [...] y hasta de un fusil ametralladora” (17), y vive “encerrado en su fortaleza, artillado y blindado” (143). El abrumador rigor de la dictadura se materializa durante la detención de Ignacio Chico en los muros del ministerio del Interior y de la comisaría del barrio bajo de Santiago, con sus “puertas de hierro verde al fondo del callejón”, por las que salen “varios buses enrejados” (97). La férrea opresión dictatorial se apodera del hijo del Narrador: “me colocaron grilletes en los pies y en las manos y lo juntaron con una cadena” (181).

En el plano secundario, tras haber envenenado a Toesca y ser castigada a reclusión en un beaterio del sur, Manuelita es llevada a una sala donde había “unos fierros salidos de las paredes” y es rapada por “la más robusta de las beatas, armada de unas tijeras enormes” (239). La atormentan allí mismo: ¡Mira al suelo —dijeron—, puta! ¡Al barro de donde vienes, y al que has de volver! (240).

El *loco amor* de Toesca por Manuelita, con su línea de fuga perfecta (Toesca por Manuelita, Manuelita por Goycoolea, Goycoolea por una esposa rica) se topa también con la incomprensión y las restricciones morales de la época y el lugar en forma de hierro y piedra:

Toesca mordisqueando los barrotes de su ventana mientras espía los encuentros furtivos de su mujer y su discípulo al tiempo que se masturba (179-180), o Manuelita dándose de cabezazos contra las murallas de su última celda ante el desistimiento matrimonial del joven cadete Juan Antonio Díaz (349). Todo ello, como emblemas de lo que Mar Fuentes Chaves denomina “la cerrazón mental” (24) de aquellas postrimerías de la Colonia, en su rechazo a todo lo nuevo y lo que venía de fuera, como no dejaba de ser el propio Toesca.

La rigidez y la petrificación no son, sin embargo, patrimonio exclusivo del poder de la dictadura o de la Colonia. También Cristina, la militante clandestina, la comunista encerrada en sus convicciones, divisa desde los ventanales de su departamento santiaguino las “cuevas enrejadas [...], los torreones” del cerro de Santa Lucía, “la santa de los ciegos” (99). La exmujer, después incluso de la caída del Muro de Berlín, no se aparta de sus convicciones políticas “aunque se desplomen todos los Muros habidos y por haber” (303).

En el plano histórico, aparte de los trabajos de la catedral, Toesca recibe, como se ha visto, el encargo de construir una Casa de Moneda, “un palacio de varios pisos, de piedra pura, con balconería de lujo”. El escultor Ignacio Andía y Varela, que vivía obsesionado por las señales del cercano Apocalipsis, era “forjador de rejas”, recibe, pues, el encargo de la rejería y la balconería, junto con un gran escudo real en piedra (44).

Pero frente a la severidad ciclópea esculpida y forjada en estos materiales, Toesca examina el modo de hacer la mejor argamasa para los nuevos tajamares de piedra del Mapocho, “muros de un grosor nunca visto en la Capitanía”, extrayendo la mezcla del mismo lecho fangoso: “corregía la mezcla de los morteros, porque había que utilizar la mejor arena del lecho del río [...]. Impertérrito, agarraba una paleta y le ordenaba a los aprendices que tomaran la suya y lo miraran con atención, fijándose en los detalles (253). O aprende, ante el riesgo de los terremotos recurrentes, plasmado en el *memento mori* de un “torreón chato, carcomido por las grietas del último terremoto” (123), que debe adaptar el encargo de construir varias iglesias en el sur chilota a materiales más ligeros, por lo que las realiza en madera, tarea que habría sido tenida por innoble en su pasado en el Viejo Mundo.

La pesadez oprimente de la piedra adquiere en la obra de Toesca para La Moneda, como se ha visto, reminiscencias barrocas que le aportan ligereza y variedad, y también escepticismo y hasta misterio: “terminó hablando con él [Goycoolea] del juego de las luces y las sombras en unas de las fachadas del proyecto de la Casa de Moneda, del quiebre de los rayos solares, o lunares, en el escalonado de las cornisas” (153). Pero, sin duda, la idea alcanza a perfeccionarse con la puesta en abismo de los patios, visto ya el simbolismo especial de este elemento arquitectónico desde el primer libro del escritor:

—Se me ha ocurrido —dijo—, construir en el patio del fondo una Moneda más chica, que sirva de resguardo, de bóveda para guardar los materiales más valiosos, y que mirada desde la calle, con los portones abiertos, produzca una impresión de infinito, de vértigo, de huida de las líneas hacia el sur, ¡hacia el fin del mundo!, ya

que desde la puerta de la segunda Moneda uno podría imaginar una tercera, una cuarta, una quinta. Un juego de espejos, ¿me comprende usted? Y una entrada al otro lado del espejo (154).

Como escala, a su vez, de la estructura de la novela, en su juego cervantino de cajas chinas, este relativismo en el punto de vista narrativo implica un cuestionamiento raigal de la naturaleza de la realidad contada. Además, la orientación de este abismo infinito de patios hacia el sur añade una carga simbólica especial, como se va a ver.

Sur/ norte; oeste/ este

Los puntos cardinales cumplen una relevante función simbólica en la novela. Siempre que una situación narrativa, un elemento descriptivo o la trayectoria vital de un personaje se orientan a las latitudes chilenas, sur y oeste, revelan su vocación de comprender y asumir las realidades particulares del país y avanzar hacia un futuro propio. En su manifestación más extrema, equivale sin embargo a la barbarie pura y es fatalista y paralizante. En su versión opuesta, equivale a la incompreensión y el rechazo de lo propio y deriva en evasiónismo.

Para Edwards, el hecho de que Toesca fuera un europeo del sur pudo ayudarlo a comprender la realidad de la Colonia, como aseguró en entrevista:

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 oscuro. 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 (San José Vázquez 2004-2005: 227-228).

El primer arquitecto titulado de la historia del Reino de Chile, Toesca, discípulo de Sabatini en el Madrid de Carlos III, se instala sin embargo en una humilde casa de adobe y tablas en el costado sur de la catedral (36). El ejemplo más claro de su pronta aceptación del mundo criollo, que implica a su vez un paradigma político, por la significación futura del edificio, es que rechaza el solar asignado para la edificación de La Moneda, un terreno situado en el centro de la *ciudad letrada* pero pantanoso, para llevarla a un solar menos noble pero más seguro hacia el sur de Santiago, en plena *ciudad real*: “en un predio [...] hacia el sur poniente, cerca de la parte baja de la Cañada” (150).

Por el contrario, Manuelita, enamorada del mulato Goycoolea, proclamaba a su hermana Pepita la inadaptación a su destino de esposa: “me voy a vestir de gitana y voy a desaparecer con mi Negrito, rumbo al norte” (44). Cuando comprende que su relación no es posible, se propone envenenar a su marido con solimán, en un rapto de barbarie: “¡Mamita de mi vida! Saqué unos pesos de un cajón y caminé hasta la esquina. Ahí agarré

pa'l sur, por una de las calles de tierra, y me acerqué a la botica de los jesuitas" (102). En sus años de madurez y ya por su segundo matrimonio es descrita aún dentro de los tópicos de una feminidad bárbara y fatal: "medio india, pero india mezclada con andaluza robusta, fogosa, de cuerpo soberbio, cuerpo de diosa del sur, de ríos exóticos, de mitologías desconocidas" (366).

En el plano ficcional, el exilio del hijo del Narrador, Ignacio Chico, en Brasil, —"¡el nordeste del Brasil!" (285)— de donde no quiere regresar ni siquiera una vez que Chile ha recuperado la democracia para seguir con su nueva vida de empresario, indica el distanciamiento de Edwards respecto a la amnesia neoliberal como paradigma de futuro para el país.

El símbolo del sur se sustancia de forma muy evidente en el personaje del escritor Santiago Costamagna, "el narrador de los mares del sur, el Conrad chileno, o el Melville, [de] cara tumefacta, lilácea, recargada de protuberancias, adherencias, pólipos, como un Neptuno de bronce, carcomida por largas permanencias en aguas submarinas" (185).

Narrador del mar y del sur profundo, la aparición de Costamagna es siempre súbita y fugaz, teñida a menudo de notas absurdas, según la consistencia que tiene la realidad en su mirada del alcohólico. Su presencia inopinada y sin relación con las situaciones, no evita, sin embargo, que esté presente en los nudos narrativos de importancia: la cacerolada, el Plebescito, la misa en la Catedral por los opositores muertos o la vuelta de Ignacio Chico; pero desaparece en seguida tras una nube alcohólica. Comprendemos su autodestrucción al conocer la desaparición de su hijo y su nuera a manos de la dictadura. Ello, sin embargo, no evita que su último gesto de irracionalidad sea depositar su insensata confianza en un Plebiscito convocado por el propio régimen: "Al comienzo no quería inscribirse, no le entraba en la cabeza [...], pero quién podía privarlo del gusto [...] de colocar su No del porte de un buque en la urna" (358).

Este trasunto de Francisco Coloane personifica la mirada de la irracionalidad y representa como pocos caracteres de la novela la apuesta del autor por lo que la mínima sensatez política podría señalar como improbable: la salida de la dictadura a través de un plebiscito y una futura transición pactada.

OBRAS CITADAS

- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1997. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Edwards, Jorge. 1978. *Los convidados de piedra*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1980a. *Mito, historia y novela*. Santiago: Instituto de Chile/Academia Chilena de la Lengua/Editorial Universitaria.
- _____. 1980b. "Treinta años después", prólogo a *El patio*, Santiago de Chile: Ediciones Ganymedes.
- _____. 2000. *El Sueño de la Historia*. Barcelona: Tusquets.

- Fuentes Chaves, Mar. 2017. “La tercera vía de Jorge Edwards en *El Sueño de la Historia*”, *Philobiblion*, 6: 7-28. Disponible en: <https://revistas.uam.es/philobiblion/article/view/9254/9506>
- García-Corales, Guillermo. 2015. “Nostalgia, extravía y carnavalización en *La casa de Dostoyevsky*, de Jorge Edwards”, *Confluencia*, 31.1: 42-55. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/pub/278/article/597615/pdf>
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge.
- Lukács, Georg. 1976. *La novela histórica*. Barcelona: Grijalbo.
- Menton, Seymour. 1996. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nicol, Eduardo. 2001. *Crítica de la razón simbólica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Riera, Miguel. 1987. “El poder, cosa del diablo” (entrevista a Jorge Edwards), *Quimera*, 72: 20-27.
- San José Vázquez, Eduardo. 2004-2005. “Entrevista a Jorge Edwards: sobre *El Sueño de la Historia*”, *Archivum*, LIV-IV: 211-235. Disponible en: <https://reunido.uniovi.es/index.php/RFF/article/view/76/75>
- _____. 2007. *La memoria posible. El Sueño de la Historia, de Jorge Edwards. Ilustración y transición democrática en Chile*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Schulz, Bernhardt. 1993. *Las inquisiciones de Jorge Edwards*. University of British Columbia, tesis doctoral.
- Valcárcel, Eva. 2020. “La ficción de la historia. Teoría y práctica de la novela en Jorge Edwards”, *América sin Nombre*, 24: 11-120. Disponible en: <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2020-n24-2-la-ficcion-de-la-historia-teoria-y-practica-de-la-nov>

