

**LOS BLASONES MANCHADOS:
EN TORNO A *LOS CÍRCULOS MORADOS.*
MEMORIAS I, DE JORGE EDWARDS
VALDÉS¹**

**STEINED HERALDRY: ABOUT *LOS CÍRCULOS
MORADOS. MEMORIAS I*, BY JORGE EDWARDS VALDÉS**

RODRIGO CÁNOVAS

Pontificia Universidad Católica de Chile
Avenida Vicuña Mackenna 4860
Código postal: 782-0436
Macul
Santiago de Chile
Chile
rcanovas@uc.cl

RESUMEN

Este trabajo es un análisis del libro *Los círculos morados. Memorias I*, del escritor chileno Jorge Edwards. Se discuten aquí tres aspectos, interrelacionados entre sí: la forma en la que el autor

¹ Este trabajo forma parte del Proyecto FONDECYT N°1130002 “Relatos (auto) biográficos chilenos (1991-2011): nuevas y antiguas señas de identidad”, del cual soy Investigador Responsable.

asume el género autobiográfico (qué entiende por este género, por qué lo elige y cómo se construye como sujeto), la reflexión que realiza sobre la autoridad paterna y las élites (el prestigio del dinero) y las alternativas para salir de esos círculos, considerados como opresivos.

Palabras claves: autobiografía, literatura chilena, Jorge Edwards, genealogías, escrituras del yo.

ABSTRACT

This work is an analytical study about the book *Los círculos morados. Memorias I*, from the Chilean writer Jorge Edwards. Three aspects are discussed here, which are interweaved among themselves: the way the author assumes the autobiographical genre (what he understands by this genre, why he chooses it and how he construct himself as a first grammatical person), the reflection he elaborates about paternal authority and the elites (money's prestige) and the alternatives to withdraw from the oppressive circles.

Key words: Autobiography, Chilean Literature, Jorge Edwards, Genealogies, Writings of the Self.

Recibido: 28/01/2014

Aceptado: 22/04/2014

Presentamos aquí una primera recepción de lectura del reciente texto autobiográfico de Jorge Edwards *Los Círculos Morados. Memorias I*. Nuestro comentario se sitúa en el marco de una reflexión sobre las escrituras del yo que privilegia los blasones, es decir, propone una filiación estrecha con las tradiciones familiares y nacionales, fundada en el reconocimiento de un linaje prestigioso, basado en el nombre propio. Ejemplos de ello en las letras nacionales recientes son *Conjeturas sobre la memoria de*

mi tribu (1996) de José Donoso y *Mi abuela Marta Rivas González* (2013) de Rafael Gumucio.

A modo de guía de lectura, indiquemos que este artículo gira en torno a tres aspectos interrelacionados entre sí: cómo asume el autor el género autobiográfico, la reflexión que realiza sobre la autoridad paterna y las élites, y los modos de resistencia y evasión de sus círculos familiares y de clase social, considerados como opresivos. En primer lugar, nos interesa despejar las razones que llevan a Jorge Edwards a escribir una autobiografía e inquirir sobre las nociones de memoria y de persona que sustentan su escritura. Desde ya indiquemos que el autor siente la necesidad de escribir un relato confesional: una verdad personal no disimulada que incluye los capítulos censurados de su vida. Luego, exhibimos la perspectiva privilegiada que adopta el autor para situarse en el escenario histórico nacional, reconociéndose naturalmente como perteneciente a una élite que habita una zona sagrada. Y, por último, inquirimos en el doble fondo que significa la habitación de esa zona sagrada; en términos figurados, la casa como laberinto y la autoridad paterna como el minotauro. Le hemos otorgado mucha importancia a la figuración retórica del lugar de origen y de su puesta acogida: la figura de la antítesis permite establecer las tensiones y antagonismos (y al interior de cada término, también las mediaciones) que constituyen un mundo opaco, elaborado en los ejes del espacio, la familia, la sexualidad y el arte.

Culminando esta introducción, reiteremos que nuestro objetivo es despejar el sentido que la autoría otorga al género autobiográfico, cómo se representa en este escenario y cuáles son los dramas menores que esconden esos círculos morados. Estos últimos se definen como espacios donde se mezcla el rojo encendido (espacio infernal) y el azul cielo.²

² El título del libro nos remite a los círculos del cielo y del infierno, y a la configuración problemática de un punto medio (la tierra). En la tradición literaria chilena reciente, recordemos que *El lugar sin límites*, de José Donoso, concibe ambos espacios —cielo y tierra— como una estructura opresiva, que no permite una mediación en el ámbito de las relaciones de poder (sexo, clase social) en la comunidad hispanoamericana.

I. CONFESIONES SOBRE EL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO

Escribir desde la vejez, para recontar una vida que se supone tiene un sostén continuo, coincidente consigo misma; y hacerlo ahora al modo de una reflexión retrospectiva: tal es la perspectiva que asume Jorge Edwards en su autobiografía, que en esta entrega abarca su niñez y juventud.³

Ciñéndose a un esquema cronológico lineal, acudiendo a su memoria, va avanzando paso a paso por su vida, evitando mezclar hechos ocurridos en distintos tiempos. Avanza entonces hacia adelante, en la línea de los números positivos (como la unidad de medida del metro), ejerciendo gran control narrativo sobre su materia. Entonces, es como si desde el sitio actual, el sujeto adquiriera una visión panorámica única que le permite juzgar cada acto del pasado. Es un balance, que tiene riesgos no solo para la intimidad del sujeto (saber qué se ha sido) sino, especialmente, porque este queda al desnudo en la escritura autobiográfica, que exige un cierto grado de confesión, es decir, que está comprometida con la verdad. De allí: “Estos ajustes tardíos, desde la distancia del tiempo, de la vejez, son altamente peligrosos” (Edwards, *Los círculos morados* 76-77).

Jorge Edwards, un escritor moderno, guiado por la razón, que cree en un Yo continuo (más allá de sus zozobras) y se nutre de lo real para enmascararlo en un relato literario, realiza una oposición tajante entre la ficción y la autobiografía: “[E]scribo memorias, y estoy obligado a mantener la imaginación, la loca de la casa, como decía, creo, Santa Teresa de

³ Clasificamos este texto como una autobiografía, según la clásica definición de Philippe Lejeune: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (48). La memoria, como género del yo, se centra en la vida pública y no en la intimidad. En la autobiografía, Lejeune plantea la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje: “Lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado con el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto” (55). Para una presentación de las escrituras del yo, consúltese con provecho el dossier preparado por Ángel Loureiro, que incluye trabajos canónicos.

Jesús, controlada. Es decir, supongo que estoy obligado y pongo en duda esta obligación, esta forma de represión literaria” (122). Obviamente, se siente incómodo ante este género. Y entonces, ¿para qué intentarlo?

Ser fiel al género autobiográfico coincide en cierto espectro y en cierto momento de la vida con ser fiel consigo mismo: existe un relato de la verdad personal que no puede ser abordado en la ficción, y existe un ejercicio de escritura (las escrituras del yo) que todo escritor se debe a sí mismo y a su comunidad —y en este caso particular, se agrega el supuesto de que este relato amoneda la nación, siendo uno de sus emblemas o bajorrelieves—. ⁴

Pero aquí hay un problema: el acto de recordar conlleva revivir momentos dolorosos, abrir heridas o profundizarlas: es el miedo al estancamiento, a que la escritura no cumpla su rol reparador o que lo haga a un precio muy alto. Y está también el otro, los otros (otra forma de cuidarme de mí mismo): “Tengo la impresión hasta ahora mismo de que mis páginas autobiográficas tienen un lado, en el fondo, humillante, hiriente, aparte de que pueden molestar a otras personas, a familiares, a tribus enteras” (182).

Escritura culposa, que hace que enmascare nombres, peque por omisión y cometa *lapsus*. Así nos confiesa Edwards (pues debe hacerlo, por fidelidad al género escogido): “Me siento dominado por un pudor narrativo superior a mis fuerzas” (179); por lo cual “escribo con algo de

⁴ Puntualicemos que la tajante oposición manifestada por la autoría en este libro entre ficción (imaginación) y relato autobiográfico (verdad personal no disimulada) no debe en principio proyectarse mecánicamente hacia otras crónicas y memorias suyas. Queda pendiente un estudio comparativo de las relaciones entre la imaginación y lo real en la constitución del yo (auto)biográfico en su obra. Sí planteamos como hipótesis que sus escritos están basados en un contrato mimético; es decir, lo real sería —y ensayamos aquí un giro expresivo—, un dato de la causa (y no un accidente del lenguaje, como lo plantea el textualismo). Traducido esquemáticamente al concierto de las escrituras del yo, esto implica —y seguimos aquí la posición de Ángel Loureiro— que sus textos se configuran más desde el *bios* (la vida, la vida de los grandes hombres como emblemas de una nación) y desde el *autos* (el yo, la constitución de la memoria desde el presente) que desde la *graphie* (la escena de la escritura como matriz y devenir del sujeto).

remordimiento, con una buena dosis de censura” (181). ¿Para qué, entonces, seguir empeñándose en un ejercicio neurótico, que gira en círculos? Es que a pesar de las censuras, la escritura del yo toca la médula del sujeto, lo deja entreverse desnudo: “Llegan momentos casi compulsivos de una escritura del yo, de la verdad personal no disimulada, que se imponen, que dominan” (183).

Y es en ese ámbito señalado que se revela un secreto: “Hubo un episodio de pedofilia que comenzó en la tercera preparatoria del San Ignacio, a los diez u once años de edad, y que preferiría callar por razones obvias, por pudor, por lo que sea, pero la verdad es que forma parte de mi historia personal” (97). Resulta enigmático que pocas páginas antes, la autoría se refiera a “un suceso decisivo de mi infancia” (90), que ocurre previamente a entrar al San Ignacio —las elecciones presidenciales de 1938— precedido de la Matanza del Seguro Obrero, a pocas cuadras de la casa de Alameda de los Edwards, donde el niño Jorge seguía los detalles desde la vista privilegiada del balcón. Posiblemente, un hecho imborrable para la memoria nacional; pero insípido para el niño (es contado como anécdota y no se insiste en ello). Es como si ocurriera un desplazamiento, pues a nivel individual el suceso traumático ocurre algo después.

Esta confesión, de carácter reparador, se realiza ante los lectores, en quienes el escritor, desde la vejez, deposita su confianza. Por fidelidad al género, no es posible omitir el episodio: un capítulo censurado en su vida. Además, habiéndose comprometido a contar su historia de un modo lineal, tiene el desafío de ir despejando las piedras del camino; solo así avanzará. Habiendo sobrellevado el trauma y habiéndolo elaborado a través de toda una vida, ahora la escritura lo circunda una vez más, de un modo definitivo: “De lo contrario, sigo, seguiría, con la memoria pegada en mi infancia, paralizada. Es decir, no podría avanzar en mi relato de mí mismo, crecer, y abarcar otros temas: me convertiría en un neurótico terminal” (97).⁵

⁵ Existe una consonancia entre la confesión de un episodio de abuso sexual infantil y la visibilidad de este tipo de abusos en el espacio público chileno en los inicios del

¿Cómo manejar la forma de la autobiografía? “Trato de escribir memorias equilibradas, ni vanidosas ni autodestructivas y me parece, en la línea gruesa, que no exagero, que trato de evitar a toda costa la exageración y que a menudo lo consigo” (297). Recato, pudor, contención, protección ante los desbordes. No hay aquí barroquismo; aunque sí acaso cierto grotesco realista. Por lo demás, Edwards no se define como un sujeto freudiano, en cuanto mantiene siempre un control férreo (aunque lúdico) sobre las materias y sobre sí mismo; lo cual lo configura muchas veces como un sujeto acosado.⁶

¿Qué de malo tiene ser un hombre púdico? Según el diccionario, es ser honesto, mostrar modestia, una persona recatada. Siguiendo la órbita dibujada en el mismo texto, algo se cuela en esta imagen de aquel niño de orden, que cumple sus deberes en la mesa y en el colegio, los llamados “potijuntis” o “potifruncis” en los patios de los colegios de ese entonces (“neologismos que no me parecen malos”, 27), a los cuales pertenecía estereótipicamente nuestro pequeño héroe. Una marca que el autor asume en parte, un círculo que él debe expandir desde dentro exhibiendo sus puntos de fuga (otros órdenes sociales y también el descubrimiento de micro-órdenes dentro de cada clase social).

siglo XXI (estando ya incorporado en otras latitudes desde el último tercio del siglo anterior, como en la sociedad estadounidense, habiendo un discurso social y legal para enfrentarlo). Se diría que solo ahora existe una mirada y una escucha que acojan y delimiten actos y pensamientos; y en especial, aquellos donde están implicados sacerdotes, a quienes se les ha confiado la educación espiritual de los niños y jóvenes. Así, el silencio guardado durante setenta años no es tanto de la autoría sino de toda una comunidad que recién ahora “corre el velo” —para usar una expresión del ámbito literario donosiano—. Autor y lector se hermanan en la revisión cruda del pasado individual y de sus instituciones.

⁶ Refiriéndose a la tradición autobiográfica y memorialística chilena, Lorena Amaro plantea que existe una inmensa dificultad para asumir esos géneros, por la censura social ejercida por las élites. Se exhibe así una escritura “decorosa”, que valora el pudor, que se autocensura en demasía; “no sólo el temor al descrédito, sino también un rasgo muy particular de la clase dirigente de este país: un fuerte sentido del decoro y la apariencia, la cultura del ‘buen tono’ y la declarada austeridad que le serán características” (Amaro 10).

Teniendo una gran habilidad para recrear atmósferas, deleitando a una audiencia con historias entretenidas (a modo de un charlador de sobremesa) y exhibiendo una radiografía de época desde la galería de personajes de su familia y de la vida literaria; el placer máximo es el retrato grotesco (sin recato ni mesura) de figuras conocidas del ambiente cultural chileno. Así, desfilan Alejandro Jodorowsky, Teófilo Cid, David Rosenmann Taub y Enrique Lafourcade, entre otros.⁷ De este último, existe una memorable escena de sus primeros encuentros: un Lafourcade, de faz rojiza y siempre con las manos encima del cuello de la chaqueta, para que la sangre fluyera hacia abajo (según malvada observación de Jodorowsky, mimo en constante risa convulsiva). Y en efecto, nuestro novel autor comprueba que “caminaba con las manos en esa posición, y que si no se veían pálidas, perdían, por lo menos, la calidad de manotas toscas, parecidas a empanadas mal hechas, que tenían cuando reposaban en posiciones normales” (211). Ajustes de cuentas placenteros, con nombre y apellido, en el jolgorio de la plaza pública literaria; descuadres aprendidos en los maestros franceses del relato del siglo XIX, gustos del cuerpo practicados con soltura y llevado por el entusiasmo.

Quiero referirme brevemente en este acápite a las nociones de memoria y de archivo que subyacen en este escrito de Jorge Edwards. La memoria es concebida como un conjunto de imágenes o escenas a las cuales se acude para establecer el flujo vital. Existe una serie privilegiada,

⁷ Copiamos aquí uno de estos retratos: “Trato ahora de enfocar al personaje con más equilibrio, sin pasiones u obsesiones negativas, con un fondo de afecto no extinguido. Rosenmann Taub era de piel rosada, casi demasiado rosada, ojos claros, pelo rubio rizado, modales suaves, exagerados en su suavidad, pero que debajo escondían una agresividad mayúscula, una capacidad inusitada de violencia, de feroces rencores. Tenía manos curiosas, con protuberancias de carne encima de las coyunturas de los dedos, y algunos, dentro de la fauna de los poetas y periodistas de café, decían que usaba esas protuberancias, esos botones carnales, carnosos, para darse cuerda y escribir versos impecables, bien cortados, de lejano aire del siglo de Oro español, que brotaban de su pluma en forma que parecía automática” (294). El retrato se extiende media página más y luego se sitúa al personaje en la vida del joven Edwards: las vicisitudes de su primera publicación literaria (el libro de cuentos *El patio*).

constituída por hechos traumáticos –episodios negros, tristes, los llama el autor–, que se conservan, se guardan, están fijos en la mente (la memoria como depósito). El sujeto confía en “mi buena memoria” (297) y acude a ella para hacer un relato; así, escribe de memoria, como traduciendo de una cinta. ¿Habrá errores? Por cierto, pero el sujeto confía en la criba que ya se produjo. Escuchemos su explicación: “Hay gente que me pregunta si tengo que investigar mucho para escribir una autobiografía, pero la verdad es que escribo todo de memoria . . . Puede, incluso, que la memoria me traicione, pero avanzo en el texto de buena fe, creyendo recordar lo que recuerdo” (295).

Sujeto problemático pero no fragmentario; cartesiano y no laciano, alguien que lleva su archivo personal privilegiando una convergencia de voces interiores: un yo sintético.⁸ Ahora bien, el archivo histórico familiar es más dinámico, reconociendo tanto versiones históricas (testigos fiables) como también las fabulaciones (la maledicencia, los adornos macabros o las versiones piadosas, de valor alegórico), que permiten tener

⁸ La discusión del sujeto cartesiano desde parámetros freudianos es planteada por Jacques Lacan, por ejemplo, en su texto “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón después de Freud”. Ante la fórmula *cogito ergo sum*, se antepone la definición del sujeto freudiano: *wo es war, soll ich werden* (allí donde estuvo *ello*, yo debe advenir). Este paso del sujeto trascendental al sujeto fragmentado es introducido así por Lacan: “No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme con lo que soy, sino si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquel del que hablo” (201). Lacan *dixit*.

¿Cumplen todos los textos de Jorge Edwards con este espíritu del *cogito* filosófico? Es materia de investigación. Un caso de especial interés es *El inútil de la familia* (referido a la vida y obra de su tío en segundo grado Joaquín Edwards Bello), que ensaya un descentramiento del yo a través de juegos pronominales que mantienen indiferenciados a tío y a sobrino, y a la constitución del sujeto desde su función de lector de relatos familiares, como adivinando un guión escrito en clave. Aun así, consideramos que el sobrino (gran suplantador) mantiene el control del hilo de su vida y de la narración, jugando incluso a disponer en una misma secuencia ambos términos, en la medida que juega a adivinar la identidad real de los personajes ficticios de los relatos del tío (es decir, descubrir a las personas de carne y hueso detrás del personaje o el *collage* de vidas que lo conforman), siguiendo la fórmula realista clásica, en su variante yoiica, de que la literatura es una autobiografía encubierta.

un cuadro de la chilenidad, deducido de los usos y costumbres de una familia, cuya pertenencia se da en este caso en su quinta generación. Una genealogía (incorporando sus ramas torcidas), un espíritu, una nación y, en el último eslabón, alguien colgado irremediabilmente allí.

2. UNA PERSPECTIVA PRIVILEGIADA

Jorge Edwards se presenta a sí mismo como un viajero inmóvil, como un gozoso habitante del casco antiguo de la ciudad de Santiago, que lo cobija, lo lleva en su seno, pero que también lo delimita, con el riesgo de convertirlo en una pieza más de museo viviente. La casa familiar de la Alameda —la antigua Alameda de las Delicias— se ubica en el centro de un espacio sagrado, fundacional, desde el cual se dibuja una cartografía que rescata el espíritu colonial de Santiago. Así es como en el recuerdo inaugural de estas memorias, el niño, un pequeño rey junto a su madre, sale de la casa que está al frente de la entrada principal del cerro Santa Lucía (como si este cerro fundacional de la ciudad fuera el jardín privado) y al cruzar la calle unos pasos más allá, se topa con el convento del Carmen y toma la Avenida de las Delicias escuchando las campanadas de las iglesias cercanas (San Francisco, la Merced, Veracruz). Es una reconstrucción, un paseo por una ciudad-museo, la fundación de una nación que coincide con su habitación familiar e individual.

No es extraño entonces que desde el balcón de su casa familiar el niño observe acontecimientos trascendentes —que constituirán las efemérides—, como si un espectáculo se montara ante sus ojos, sin que se modifique un ápice su posición privilegiada. Nos referimos a los ruidos callejeros cuando se produce la Matanza del Seguro Obrero, que precipita la caída del candidato conservador a la Presidencia de la República.

Ubicado en el centro de la escena nacional, es natural que su genealogía aparezca hibridizada con sus instituciones: el periódico (la rama más rica de la familia, ligada a *El Mercurio*), la literatura nacional (su tío abuelo Joaquín), el empaque arquitectónico de ciertas casas señoriales chilenas (la

mansión afrancesada de su abuelo materno) e, incluso, la publicidad (por las ingeniosas actividades de un pariente). No nos interesa aquí criticar la mirada tradicional de la sociedad, vale decir, los usos y costumbres de la gente que manda en el país, ligada a un grupo de élite; sino más bien exhibir los movimientos de la autoría para situarse en la sala principal en este museo de la posteridad. Así, por ejemplo, se nos confiesa que según testimonio de *personas discretas*, el padre jesuita Alberto Hurtado que fue su profesor en el Colegio San Ignacio habría sido gran admirador de su madre. Más allá de la picaresca, lo cierto es que el autor aparece emparentado con los grandes hombres: nuestro único santo pudo haber sido su padre. Irreverencia entendida como chiste entre conocidas y prestigiosas familias santiaguinas.

No obstante, la zona sagrada y sus habitantes, la comarca, puede adquirir rasgos ominosos: por ejemplo, la casa familiar es sentida como vetusta y vivida como un “espacio disciplinario” (65), y la familia es dibujada como un círculo, entendida como un espacio oclusivo.⁹ Siniestramente, espacios y sensaciones se colorean, adquiriendo la tonalidad de la tristeza, de la rabia y la melancolía: todo se torna violeta.

⁹ Al referirse al colegio San Ignacio y a su casa, el autor utiliza un léxico que bien podríamos asimilar al vocabulario de Michael Foucault. Veamos: “Si el *sistema ignaciano* que pretendía *controlarlo* todo, tenía resquicios únicos, repentinos, evasiones posibles, puertas de salida, los *mecanismos de la casa* funcionaban de otra manera: había un *espacio disciplinario*, bien delimitado, donde la autoridad familiar se imponía en forma aplastante, y un sinnúmero de recodos, de escapatorias, de espacios marginales” (65, *la cursiva es nuestra*). Casas como hospitales, como cárceles, como colegios; órdenes disciplinarios, castigo (corporal), vigilancia (*panopticon*): ¿lecturas laterales de Edwards mayor que le sirven aquí —o que se le cuelan— para hacer un dictamen sobre su pasado? Para un panorama sobre el pensamiento de Foucault, otorgado a través de una serie de entrevistas al autor, remitimos al libro *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*.

3. LOS CÍRCULOS MORADOS: LA MORADA INTERDICTA

Queremos llamar la atención sobre el título de estas memorias: *Los círculos morados*. Círculos del cielo y del infierno, círculos perfectos, que contienen el potencial de vida y la muerte; línea eternamente cerrada que vuelve sobre sí misma. En cuanto a su luminosidad, a nivel simbólico lo natural es el contraste blanco / negro: el Ying y el Yang, el principio masculino y el principio femenino. Pues bien, en los círculos de estas memorias —en primer lugar, círculos familiares—, se mezclan dos colores: el carmín y el azul, cuyo resultado es el color morado, que tiñe la experiencia vital del sujeto en su visión retrospectiva de su niñez y juventud.

Se hace alusión al título en al menos tres ocasiones; una, siendo niño cuando en una estadía en un campo de la familia participa en el trasvasije del vino, chupando una tripa para hacer caer el líquido en las botellas: “[Q]uedé, pues, medio borracho, con manchas moradas alrededor de los labios, precursores de los círculos morados de algunos años más tarde, y una de mis primas mayores me mostró con el dedo y me increpó duramente” (39). La otra mención ocurre en el capítulo VIII, que lleva justamente ese nombre, y que gira en torno a las amistades literarias de juventud y a la bohemia: “Los decibeles subían y, llegado el momento, cantábamos todos, con voces aguardentosas, y nos subíamos a las sillas y a las mesas, y teníamos manchas blancas y redondas en la ropa, círculos que correspondían a la sal con que habíamos tratado de ocultar las huellas delatoras del vino” (206). Y también existe otra, que surge a propósito de los regalos cada vez más minúsculos que recibe de su abuela paterna por su mal ejemplo: “[L]as huellas moradas que dejaba el vino de lija alrededor de mis labios pecaminosos” (257).

En estas escenas el color morado remite al vino y a las borracheras. Como en un sueño, la mirada de reproche de la prima bien puede corresponder a los temores maternos porque su hijo se transforme en un alcohólico (habiendo un triste precedente muy cercano en la familia); recordemos que el joven Edwards debía comparecer ante su madre cada

vez que llegaba a casa en la noche, para la prueba del aliento.¹⁰ A su vez, la reticencia afectiva de la abuela tendría su origen en los malos pasos del padre de ella, tempranamente desaparecido del hogar. Y finalmente, la bohemia, espacio alternativo al de la vetusta casa habitada por un padre-ogro, no logra iluminar plenamente la existencia de nuestro joven, quien desde la vejez hace un juicio lapidario: “vida literaria de mala muerte” (245).

Como en un relato realista clásico, estas memorias se constituyen desde la figura de la antítesis (A vs. B), de un modo dinámico: un polo es el círculo azul (creativo, afectuoso, de felicidad) y el otro, el rojo encendido (destrutivo, violento, de rabia). Espacios (casas, barrios), relaciones filiales (el camino del padre, el de la madre), orden social y sexualidad (amistades, colegios, los mismos círculos sociales literarios), la creación artística y los modos de representación de la realidad (feísmo naturalista y realismo psicológico, autobiografía y ficción) aparecen diagramados en esta oposición. Esta última no es estática (por ejemplo, en el círculo rojo del colegio San Ignacio, orden disciplinario, existe un curso B oclusivo y degradante, y un curso A que le abre al héroe nuevas perspectivas dentro de su propio círculo social), y es más bien visto como un todo que se resuelve en un espacio intermedio; el círculo morado (la intersección de A y B), que es la realidad existencial del joven Edwards, una especie de purgatorio o acaso la Tierra misma. En definitiva, es el espacio de las mediaciones que, en su caso, se basa en la variante de ser un escritor, sin renunciar a la carga de su apellido, Edwards, ya convertido en blasón.

¹⁰ La mención a Proust es recurrente en estas memorias. De un modo inverso al niño Marcel, aquí es la madre la que espera el beso de despedida del hijo, que goza de los privilegios maternos —recordemos sus paseos de domingo. Ahora bien, en el recuerdo hay cierto reproche hacia esa actitud vigilante, aludido en el aspecto de su cutis (sensación al tacto y al olfato): “Cuando me esperaba en su cama, desesperada por mis vinos, por mis largos trasnoches, tenía la piel de la cara algo reseca y grasosa. Pero al final surgía una sonrisa que dejaba atrás todo lo anterior” (250). Débiles señas proustianas.

La literatura y los negocios, esa es una de las oposiciones que delimitan a nuestro sujeto. Como le hace notar Pablo Neruda: “—Ser escritor en Chile —me dijo de entrada—, y llamarse Edwards, es muy difícil” (65). La esfera del padre, de color carmín, es la del dinero, que lo descalifica; de un modo opuesto, la madre aparece ligada a la cultura: es una gran lectora y cuando niña llevaba un diario (cuyo secreto fue torpemente transgredido por un familiar) y se muestra más proclive a apoyarlo en su vocación literaria. Aclaremos que no es que ella esté privada de dinero; solo que no aparece marcado como determinante en la concepción del hijo.

El retrato del padre, realizado muy en medio de estas memorias y abierto con el delicioso paseo materno por los alrededores de una ciudad que es su cuna, es una serie de recriminaciones, de acusaciones de abandono y de abuso, de situaciones vergonzosas como su trato prepotente con los empleados de las tiendas de ropa, quienes respetuosamente lo llaman por su nombre, y de episodios traumáticos como la cachetada feroz que recibe subiendo la escalera luego de una noche de juerga y amoríos.¹¹ Es un retrato realizado en morado —el trasfondo de lo vivido está en rojo, mientras lo recordado en la escritura, en morado—, que acusa la pérdida del padre, una figura extraviada tempranamente. Melancolía en la familia: “Para mí, en resumen, es una historia ingenua, llena de matices tristes” (Edwards, *Los círculos morados...* 280). Desde la madurez, se intenta desanudar estos nudos gordianos, por medio de un corte tardío dado

¹¹ Escena digna de anotar: “Creo que me divisó entre el gentío de la alameda y regresó de inmediato al interior. Yo entré a la casa, cerré la puerta de calle sin hacer ruido, subí al vestíbulo y me interné de inmediato en la escalera estrecha que llevaba al piso de los hijos. Pero caminaba nervioso, tembloroso, además de mareado, y resbalé en unos de los escalones de madera gastada, cayendo con estrépito, con escándalo que nada podía disimular, escaleras abajo. Entonces apareció mi padre, en pijama, pálido, con las ojeras todavía más hundidas, echando espuma por la boca, o a punto de echarla y me pegó, con su pesada mano abierta, una cachetada feroz, que me tiró al suelo y me hizo ver estrellas. Me puse de pie, creí que iba a recibir una segunda cachetada, y subí los escalones con toda la velocidad que me permitían mis piernas debilitadas” (262).

por una escritura que decide matarlo y enterrarlo en ella, a modo de un duelo largamente postergado.¹²

Este retrato del padre se incluye en el mismo capítulo —“Álbumes”— dedicado a la genealogía de los Edwards. Sorprende que al referirse a su linaje, siga solo la línea del apellido paterno. Además del evidente sesgo patriarcal, se insiste en ello para despejar el enigma de la imagen del padre. ¿De qué color se pinta este árbol? De modo paródico, se celebra la venida del primer Edwards, el tatarabuelo Jorge Edwards Browne, un joven inmigrante que desembarca anónimamente en las costas chilenas a comienzos del siglo XIX. Su gracia es, por supuesto, venir de Londres e instalarse en la élite de la república naciente con prestancia: matrimonio con una Ossandón (familia conocida de La Serena), carta de nacionalización por gracia otorgada por Bernardo O’Higgins, mención de su nombre en el libro de Darwin, ejercicio edilicio como Intendente. Se diría que es un retrato coloreado en azul, un buen arrimo. Y se llama Jorge.

Las dos ramas que se desprenden de ese tronco parecen tener diversos tintes: el bisabuelo Joaquín, ingeniero ligado a obras civiles y no muy entusiasmado por acumular riqueza (azul aguado), y su hermano Agustín, que sigue la veta del comercio, inaugurando la rama de los ricos de la familia (aquí, un acentuado carmín). Del abuelo Luis Edwards, interesa su esposa, doña Sara Irarrázabal Iguiguren, la ya mencionada de los regalos minúsculos, “conservadora hasta la médula de los huesos” (257), por ser hija de don Lígori, quien abandona a su familia (su círculo), cruza el río Mapocho y se instala en La Chimba a convivir y procrear con una lavandera. Ahora entendemos las reticencias de esta abuela de ancestros vascos

¹² Rabia y melancolía en vida. Rabia por el abuso paterno, condensada en ese cachetada feroz, que marca el entierro del padre y condena al hijo al resentimiento. Y, paradójicamente, melancolía —en sentido freudiano— por no contar con un padre: es como si estuviera muerto, como si lo hubiese buscado como objeto perdido infructuosamente desde la niñez. El trabajo del duelo ocurriría tardía y agónicamente en el ejercicio autobiográfico, cuando el sujeto logra separarse de esa imagen de resentimiento escarlata. Para nociones de melancolía y duelo, ver Laplanche y Pontalis, 457-458.

ante la vida licenciosa del nieto, que bien lo podían desviar hacia otros círculos. Nuestro héroe no cruzó el puente, pero escribió.¹³

Una de las elaboraciones secundarias de esta retrospectiva es que el padre sufre de la inseguridad de no tener demasiado dinero, el drama de no estar en el centro del círculo del capital, de estar desplazado, de caer a un círculo inferior (y entonces, el dinero se tiñe de rojo). Sin embargo, hay más. La rabia no se gasta con esta explicación surgida desde una sólida conciencia de espíritu de clase, sino que logra otra salida con una figuración kafkiana, que sitúa el drama en el hogar: una cucaracha aplastada por la autoridad paterna, por un orden antiguo (la abuela vasca, los desequilibrios del dinero), del cual no queda más que una pálida carta recriminatoria como respuesta, la débil autoridad de la letra, la venganza contenida.

Una palabra final sobre el árbol genealógico. Su breve recorrido, afectuosamente paródico, adelgaza la voz autoritaria de la casa paterna; a la vez que también le permite a Jorge Edwards Valdés recrear una estirpe como si a través de ella, por sinécdoque (la parte por el todo), se exhibiera un cierto linaje nacional, incluyendo sus ramas torcidas (el cruce del Mapocho), un modelo reducido de la nación (de la élite). Una república que tiene entre sus escudos de armas a los Edwards.

A pesar de situarse en el centro del reino, el casco antiguo santiaguino, cuna de la república y sus próceres elegidos, la casa de la Alameda de las Delicias es opresiva; cuando se la describe, refiriéndose a los mecanismos de la casa, se nos indica: “[H]abía un espacio disciplinado, bien delimitado, donde la autoridad familiar se imponía en forma aplastante,

¹³ La transgresión de la cartografía acotada del casco antiguo —siendo el cruce del río Mapocho el más subversivo— corresponde más bien a una época anterior y es ocupada (y acaso agotada) por el tío abuelo, el gran cronista y escritor Joaquín Edwards Bello, tanto en el ámbito de su vida como en el retrato feista (naturalista) del entorno ciudadano —recuérdese esa novela-monstruo *El roto*, de 1920. En su novela biográfica *El inútil de la familia*, Jorge Edwards conjetura sobre la figura de este pariente, a quien admira, pero a quien también debe superar, mostrando otros caminos existenciales para escapar de los círculos opresivos.

y un sinnúmero de recodos, de escapatorias, de espacios marginales” (65). Un espacio salpicado de rojo, el cual el héroe nunca deja de abandonar. Lo que sí hará será cruzarlo con otros espacios; en especial con la casa de la calle Lira, edificio antiguo de un piso donde se desarrollaban actividades culturales. Allí ensaya, por ejemplo, el coro de la Universidad de Chile. Es el reino de Alejandro Jodorowsky, de su taller de títeres, un espacio de libertad artística gozado en largas conversaciones nocturnas (noches celestes) sentados sobre el tejado teniendo una vista amplia sobre la ciudad (de mayor perspectiva que la vista desde el balcón particular), junto a otros jóvenes contertulios. A pesar de que ninguna familia pareciera vivir allí, se le denomina casa, casona, un espacio que alberga a los artistas. Convención social y arte; autoridad y camaradería, encierro y libertad: esos son los términos de la configuración antitética del relato.

Extrañamente, la casa de la Alameda es el punto rojo dentro de un círculo azulado compuesto por el cuadrante colonial santiaguino, recorrido plácidamente por el niño Edwards de la mano de su madre. Ahora bien, fuera de estos límites, las casas y sus gentes pierden su aura: Carrascal, Yungay, Matucana parecen albergar historias algo ingenuas y anodinas (tardes de fútbol en el estadio Santa Laura, el equipo de fútbol *Ferrobadminton*) y las casas mantienen olores extraños. Es el caso del hogar del joven Jodorowsky, muy distinto a la casa de Lira: “[Q]uiero contar que estuve más de alguna vez en la casa de sus padres de la calle Matucana, una construcción de madera estrecha, crujiente, más bien maloliente, para decir las cosas como eran, de cañerías quejumbrosas, y que también nos asomamos a la tienda cercana donde su padre vendía calcetines y otras bagatelas” (207). Por esos barrios no se llega a ningún lado.

Los círculos que encierran los espacios vitales incluyen el colegio. Aquí, aparece *La Maisonette* celestial (sus años de preescolar en ese colegio mixto, con recuerdos de amores incipientes) y el colegio San Ignacio, rojo infernal (colegio jesuita, de puros hombres). El eje masculino-femenino se traslada hacia el eje masculino-masculino, que contiene rivalidad, abuso y mediocridad. Si bien es un círculo rojo en relación al otro espacio escolar (francés); contiene en sí también los dos colores: el curso B es

nefasto; pero no así el A, donde el niño encuentra amigos que lo desplazan hacia espacios más abiertos de su clase social: los lugares de Tobalaba y Zapallar (riqueza, amabilidad, gracia y recreo de los sentidos). Es el descubrimiento de una microsfera del orden social de los privilegiados, donde sale de la órbita mezquina del padre (avaro de afecto por falta de capital suplementario, según raciocinio del hijo), se siente reconocido e incluso mimado.

La bohemia es uno de los caminos para romper el círculo asfixiante delineado en la casa paterna, que le permite acceder a la vida pública literaria. Vista a la distancia, adquiere un tinte morado: es un escape a medias, un sentimiento ambiguo de libertad y autodestrucción: “No sé cuántas horas, cuántos años, perdí en esas noches, en esa cháchara, bebiendo y comiendo esos panes miserables, esos pebres mortales, esos vinos homicidas” (242). En realidad, el único espacio liberador es la escritura. Y a la vuelta de la vida, con el fin de coronar sus ejercicios de ficción, y saldar cuentas con esa desolación paterna, escribir una autobiografía, pasa a ser el camino para retroactivamente liberarse de esa figura autoritaria inasible. Autobiografía, eso sí, escrita con tinta morada, puesto que se ve obligada a reconocer las marcas dolorosas de su vida.

Los círculos azules, rojos y morados se incluyen en una esfera mayor bien delineada por el autor: su pertenencia a un grupo social privilegiado, el cual se desfonda desde el acto de la escritura: acto gratuito para el padre (y por ello, transgresivo); acto que resitúa jerarquías y valores al interior de un grupo social, otorgándole un sitial simbólico desde el cual se capte de un modo paródico su espíritu, sin echarlo a la borda. Autobiógrafo que muestra sus desdichas en la vida (teñida de morado), al tiempo que se subvierte en el ejercicio de la ficción; espacio más lúdico y transgresivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena. “Que les perdonen la vida: autobiografía y memorias en el campo literario chileno”. *Revista Chilena de Literatura* 78 (2011): 5-28.
- Donoso, José. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Santiago: Alfaguara, 1996.
- Edwards, Jorge. *El inútil de la familia*. Santiago: Alfaguara, 2014.
- . *Los círculos morados. Memorias I*. Santiago: Lumen, 2012.
- Foucault, Michael. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon Books, 1980.
- Gumucio, Rafael. *Mi abuela Marta Rivas González*. Santiago: Diego Portales, 2013.
- Lacan, Jacques. “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón después de Freud”. *Escritos I*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1972. 179-213.
- Laplanche, J. y J.-B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Barcelona: Labor, 1971.
- Lejeune, Philippe. “El pacto autobiográfico”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro. Barcelona: Anthropos, 1991. 47-61.
- Loureiro, Ángel, ed. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Loureiro, Ángel. “Problemas teóricos de la autobiografía”. Ed. Ángel Loureiro. *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991. 2-8