

“LOS CONVIDADOS DE PIEDRA”, NOVELA
EPICA, EPICA-BURGUESA, Y
ARTEFACTO SEMIOTICO

por *Vicente Urbistondo*

San Francisco State University

*El lenguaje habla. El hombre sólo habla
cuando hábilmente cumple con la lengua.*

HEIDEGGER

Der Satz vom Grund

Los convidados de piedra es una novela de abierta intención épica cuya reseña exige consideraciones situadas más allá de la caracterización objetiva a que aspiran las poéticas al día, orientadas sólo hacia lo inmanente, lo científico, en buenas cuentas. La nueva obra de Jorge Edwards es un artefacto literario que reclama un mínimo de comentario interpretativo además de la descripción semiótica o lingüística. Por otra parte, habiendo tenido la buena fortuna de conversar con él sobre la obra durante la elaboración de este trabajo, resulta dispendio estéril prescindir de sus juicios, o colarlos en beneficio de teorías literarias con aspiraciones tan científicas que exijan la eliminación total de todo elemento valorativo. Lo que sigue es, por lo tanto, un comentario que, sin perder de vista esos “procedimientos semióticos o lingüísticos que permiten, tanto a un lector como a un crítico, leer una serie de frases y llamarla poema [cuento] o novela dotados de significado y forma”¹ tiene en cuenta que la obra literaria existe también de otras maneras, menos obediente a las reglas formuladas, a esas leyes científicas que hacen posible quebrar el átomo o poner el pie en la luna, pero que limitan arbitraria o utilitariamente la búsqueda del significado para conseguirlo. Si todo signo lingüístico consta de significante y de significado —hablando en términos más toscos forma y significación— ¿por qué no habíamos de buscar el significado, el sentido y objeto de una épica y del mundo mismo que

¹Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (New York: Cornell University Press, 1973), p. 8: “Así como el hablante de lengua asimila una compleja gramática que le permite leer una serie de sonidos y letras como [si fueran] una frase significativa, el que lee literatura adquiere el implícito dominio de procedimientos semióticos diferentes que le permiten, tanto a un lector como a un crítico, leer una serie de frases y llamarla poema [cuento] o novela, dotados de significado y forma”. Traducción mía.

ella refleja? A menos que existan dogmatismos científicos punibles como los hubo religiosos y los hay políticos.

En *Los convidados de piedra*, su más reciente novela, Jorge Edwards presenta ya maduro a Francisco, el adolescente rebelde de la primera, *El peso de la noche* (1965). Aparece esta vez sin nombre y con la costumbre "de anotar en un cuaderno los principales sucesos de la semana, consignar testimonios, anécdotas que de otro modo correrían el riesgo de dispersarse, reconstruir escenas evocadas en una conversación y de las que había tenido, antes de que las voces de aquella conversación confluyeran, se incitaran unas a otras, el calor de una sobremesa o de un encuentro casual..."². La identificación, ofrecida por el propio autor en su departamento de Barcelona³, sorprende sólo al principio y más que nada por el anonimato del "historiador del grupo", como lo llama uno de los personajes de la nueva novela en el cuarto párrafo de la obra. Luego recuerda uno que la rebeldía de Francisco, el joven come-frailles, es puramente teórica y se hace fácil reconocerlo en el cronista que se caracteriza caracterizando al grupo ya en la página 18:

Lo que sucedía era que Sebastián, igual que todos nosotros, los que habíamos sobrevivido y estábamos reunidos ahora en ese jardín donde las carcajadas, el tono de las voces, subían a cada momento, había sabido mantenerse a prudente distancia de las situaciones extremas. Había dado la impresión de jugar con fuego, pero había jugado, igual que nosotros, muy a la segura.

El anónimo Cide Hamete de esta obra de epígrafe cervantino organiza su escritura —como él mismo la llama— tomándose prerrogativas de autor, según veremos, pero sin perder de vista el flujo de su monólogo interior cuya duración da un marco temporal a la novela. Lo que ostensiblemente se narra es "un almuerzo de características triunfales y festivas" que se alarga hasta después del toque de queda recién impuesto por el gobierno de la junta militar. El narrador es uno de los invitados y va acumulando en su texto viñetas y recuerdos cuya totalidad entronca, verticalmente, con la historia de Chile desde la guerra civil de 1891 hasta el período iniciado el 11 de septiembre de 1973. La aparente inti-

²Jorge Edwards, *Los convidados de piedra* (Barcelona: Seix Barral, 1978), p. 11. Todas las citas del texto están sacadas de esta edición, la primera. En las citas posteriores indico en el texto, entre paréntesis, la p. o págs. de esta edición en que se encuentran.

³El 21 de junio de 1978.

midad viene de que la crónica la va tejiendo el cronista con el habla y la memoria de los sobrevivientes de un grupo de amigos, en esa “comida de rigor y de ritual, la comida de mantel largo, que en 1972, en plena huelga de camioneros, había consistido en un par de míseros pollos con arroz, frugalidad que había alimentado más que el estómago las iras de los comensales” y que ahora es un banquete “con abundantes brindis de un Macul cosecha de 1967, que según el consenso unánime estaba de mascararlo” (p. 23); pero el narrador que Edwards me postula verbalmente no está siempre presente en el libro para explicarlo todo. ¿Quién habla en la página 55, capítulo IV: “Cuando Silverio entró en la carpa, tambaleándose un poco, puesto que los vinos de la fonda de Carabantes, pese a preservar su cabeza lúcida, se le habían ido a las piernas no lo sostenían con la seguridad necesaria, etc. . . .?” En pleno cuarto capítulo no se puede ya contestar con certeza alguna tal pregunta. Estamos aquí ante la violación deliberada del contrato de orientación tradicional entre lector y novelista. No es extraño. El epígrafe de “Adiós, Luisa . . .,” relato de 1967 (*Las máscaras*, Barcelona, 1967) pertenece a Roland Barthes para quien “la escritura sólo es escritura verdadera cuando le impide a uno contestar la pregunta ¿quién habla?”⁴.

Narre quien narre, nada empaña el brillo del jolgorio, ni siquiera la memoria de los muertos, los convidados de piedra, hasta que aparece entre ellos “la figura egregia y legendaria de don Marcos Echazarreta, Marqués de Puchuncaví, Señor de los Altos de la Punta, a cuya sombra transcurrió nuestra juventud” (p. 23). Emplazados por los comensales mismos, se instalan entre ellos los invisibles convidados sin revelar, al principio, que vienen más a pedir cuentas que a rendirlas, según me lo expresó el propio autor en la ciudad en que dio término a la tercera y última versión de la novela. Como el comendador de Tirso, sus convidados tienen un criterio moral y de ahí viene el título de la obra.

Pese a sus audacias de escritura, *Los convidados de piedra* se integra naturalmente a ciertas tradiciones latinoamericanas de tipo épico —somos todavía un pueblo en formación— que ayudan a describirla, y que son especialmente fuertes en “Chile, país de historiadores”, según “ese lugar común tan difundido” (p. 13). Desde Blest Gana y su *Martín Rivas* (1862) hasta José Donoso, el escritor chileno de ficción tiene una

⁴Ese epígrafe afirma, además, que el escritor es un “experimentador público sin otro arte que el del tema y sus variaciones”, y arroja cierta luz sobre la poética novelesca de Edwards. La prestidigitación que escamotea al cronista para reemplazarlo por un autor impersonal que describe paisajes y cosas y hasta sueños de los personajes, es de alto vuelo; y no impide al lector terminar la novela atribuyéndosela a un narrador con un punto de vista restringido, como quería Henry James.

obsesiva conciencia de los conflictos de clase. Fuera de D'Halmar en *La pasión y muerte del cura Deusto* (1924), y de la Bombal en *La última niebla* (1935), excepciones famosas, el novelista de Chile o destaca o hace tema de las pugnas de casta⁵. El mejor y más cercano ejemplo es el de Joaquín Edwards Bello, autor de *El roto* (1920) y tío del de *Los convidados de piedra*, verdadera culminación de esta tendencia.

Es *Los convidados de piedra* la tercera versión de una novela que su autor creía terminada a comienzos de 1970 cuando luego de "un período de receso [para escribirla] en Santiago, me vi obligado a reanudar mi trabajo en la diplomacia, a la que pertenecía como funcionario de carrera desde el año 1957"⁶. Me dice que esa primera redacción nada tenía que ver con lo que acabó siendo central en definitiva: la elección de Salvador Allende y los efectos sociales del suceso, sin descuidar los internacionales⁷. Aquella versión de la obra, acabada ya en 1969, se llamó *El culto de los héroes*, me cuenta, y recuerda que Proust incorporó a su obra la primera guerra mundial en *Le Temps Retrouvé*, el último tomo de *À la Recherche du Temps Perdu*. Algo semejante hizo él en la segunda versión de 1975, dice, al incorporar a su novela el período de Allende y la Unidad Popular, concluyéndola con su desenlace. Esa decisión parece inevitable si uno tiene en cuenta lo expresado por el escritor nada menos que a Fidel Castro en 1971, parte ahora del texto de *Persona non grata* (1973) y "testimonio narrativo" de sus tres meses de gestión diplomática en Cuba, representando al gobierno de Salvador Allende:

En otro pasaje del diálogo [Fidel Castro] me había preguntado... si yo creía que podía escribir algo que valiera la pena.

"Nunca me he planteado así las cosas", le dije. "Trato de ser fiel a mi vocación de escritor y de escribir lo mejor posible.

⁵La novela de D'Halmar, terminada en 1920, transcurre en Sevilla y responde todavía al credo estético del modernismo. Domina en ella lo psicológico-poético sobre lo social. La prosa altamente poética de la Bombal evade casi totalmente el tratamiento de los conflictos sociales.

⁶Jorge Edwards *Persona non grata* (Barcelona, 1974), p. 15.

⁷En *Persona non grata* escribe: "En Chile, en esos días, se respiraba un clima de violencia que nunca había conocido, que probablemente había empezado a formarse en los últimos meses de la campaña electoral, cuando yo estaba en Lima... Todavía costaba creer que pudieran ocurrir esas cosas... pero la lógica indicaba que la derecha, aliada con la CIA y con las empresas yanquis que temían ser nacionalizadas, haría todo lo que estuviera a su alcance para impedir que Allende tomara el poder" (p. 25).

*Quizás no escriba una obra que valga la pena, como dice usted, pero el resultado no es todo. Uno escribe a partir de ciertas obsesiones personales. Cuando se produce una coincidencia entre esas obsesiones y algunas de las grandes inquietudes de un momento histórico, el resultado puede ser una obra de arte duradera. El artista pasa en esos casos a interpretar su tiempo ...*⁸.

Los convidados de piedra es la primera novela que transforma en materia artística solvente el período chileno de la Unidad Popular. Para Edwards, el escribir socialista, era empresa difícil y tal vez sólo fue factible porque entre la primera y la segunda versión de su obra figura esa *Persona non grata* que él me califica de “novela testimonial, sin ficción”, y que yo recuerdo saturada de las presencias de Allende, Neruda y, naturalmente, Fidel Castro. En esas 478 páginas el ideólogo liberó al artista⁹.

Las páginas de esa novela que naturalmente no lo es puesto que es historia, han dejado a Jorge Edwards libre para incorporar a la versión final de *Los convidados de piedra* los acontecimientos del período de la Unidad Popular, “la fase liberadora iniciada por Balmaceda e interrumpida por la guerra civil de 1891”. Seguro de que “la sombra de Balmaceda planeó después sobre toda la política chilena moderna: en el movimiento del año veinte, en el Frente Popular y más tarde en la Unidad Popular”¹⁰, ese balance de las clases sociales de Chile en un período histórico nuevamente interrumpido por la violencia y una muerte presidencial calificada de suicidio pero en cualquier caso heroica, le permite presentar a sus personajes como individuos que, sépanlo o no —y buena parte de los suyos tiene por lo menos conciencia parcial de vivir un momento colectivo extraordinario— hacen en el mundo un papel social. En relación con esto le mencioné a Galdós, de quien admira especialmente *Miau*, novela de un reformador frustrado que termina en el suicidio, le hice notar.

A pesar de que se hace difícil destacar una figura central en *Los convidados de piedra*, Jorge Edwards reconoce que Silverio Molina, descendiente del corregidor José Silverio de Molina y Azcárate, no sólo domina la obra sino que es además su eje. No ocupa Silverio mucho mayor espacio en la escritura que los otros personajes de su mismo rango, pero es

⁸ *Ibid.*, p. 379.

⁹ *Cf. Ibid.*, p. 468.

¹⁰ *Ibid.*, págs. 467, 468.

él el héroe de la peripecia que lleva al reconocimiento, a la anagnórisis que cambia su destino.

Estos términos de la *Poética* de Aristóteles son poco usados estos días sin advertencias hermenéuticas. Aquí la que parece imponerse vendría de lo postulado por Georg Lukács en su *Teoría de la novela* (1920) y otras obras suyas más recientes¹¹; y nos haría ver en Silverio Molina al héroe problemático, actuando en un mundo fragmentario y degradado —abandonado por Dios—, y empeñado en una búsqueda de valores auténticos. Esto haría de *Los convidados de piedra* una “épica burguesa”. Sin negar que ésta bien podría ser la caracterización adecuada de la obra de un creador socialista, agregaré que la última novela de Edwards es demasiado compleja estéticamente para ser considerada con un solo criterio por tentador y justo que parezca. Tentador y justo también parece relacionarla con la vieja poética considerada “como reflexión sobre lo lírico, lo épico, y lo dramático”¹², elementos todos presentes en ese objeto artístico que es la novela.

Sea cual fuere la intención ideológica de su creador, hay propósito épico ampliamente logrado en *Los convidados de piedra*; y pese a estar situada fuera del ámbito temporal del banquete, hay también una trama de tipo complejo. Aunque el héroe desarrapado, borracho y libidinoso a toda orquesta haga su búsqueda perfectamente “demoníaca” —moderna, digamos— hay reconocimiento (anagnórisis), y, como prefiere Aristóteles, en conjunción con la peripecia: la cuchillada que le tira al cuello Silverio al afuerino de Mongoví. La odisea que sigue surge, pues, de la estructura interna de las secuencias narradas y se nutre aun de las que menos relación parecen tener con Silverio, tales como la de Pancho y su fatal camión, la de María Olga y el Pachurro del Medio, o la última, la de Marta y Guillermo, cierre de la novela. La calidad protagónica del personaje y su autoridad moral única entre los convidados de piedra, quedan reconocidas por el cronista ya en la página 91 de las 364 de la novela:

... éramos hijos del fuero parlamentario, del cohecho, de los privilegios caciquiles, y nuestra rebeldía se manifestaba en un espíritu de destrucción y autodestrucción, una exasperación anárquica, sin posibilidades de acción social, puesto

¹¹*The Meaning of Contemporary Realism* (London, 1969), es considerada la obra-síntesis de Lukács.

¹²Según Emil Staiger en *Conceptos fundamentales de poética*, trad. y estudio preliminar de Jaime Ferreira Alemparte (Madrid, 1966), citado por Alicia Yllera en *Estilística, poética y semiótica literaria* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), p. 101.

que se basaba, en el fondo, en el desprecio, en un desdén clasista que llevó a Silverio a la encrucijada... En él se produjo, por el hecho de tocar los límites, un vuelco de noventa grados... pero nosotros continuamos encadenados al mismo banco, obnubilados, cómplices y víctimas del mundo que nos había parido,

y su escritura deja constancia de esta calidad heroica de Silverio al recordar su “prehistoria matonesca, de oligarca feudal y pueblerino” para luego anunciar que, “previa la cesura del descenso al Hades, de la visita al país de los muertos”, se convertiría en “Ulises de los mares y de las cavernas puntinas” (p. 164). Más adelante, en la p. 194, recordando al Silverio maduro, hablará de su “barba tonante”, “de rey homérico”. Reforzando el lenguaje está la representación que comunica: Silverio tira su navajazo al siútico mongovino no sólo “en defensa del feudo pisoteado” sino también en defensa de “la madre ultrajada”, misiá Eduvigis. El personaje que por boca del cronista describe la invasión de la aristocrática Punta, deja en claro este matiz edipiano, superado por el héroe: “decían que le habían lanzado arena a la cara y que después, como si fuera poco, la habían tirado de un empujón al suelo” (p. 58).

Todo esto es irónico y así lo anuncia el epígrafe cervantino: “Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro...” Pero la misma alusión a la más seminal de las novelas europeas, neutraliza, de cierta manera, la ironía. Por algo Edwards prefiere llamar a la famosa playa chilena Punta y Altos de la Punta, en lugar de Zapallar, nombre pedestre, cocinero casi. Más ironía hay todavía en que Silverio Molina, “oligarca feudal y pueblerino”, vaya a dar a una inmunda prisión gracias a la Ley de Defensa de la Democracia, obra de un presidente que después de una campaña con “discursos incendiarios que había vociferado de un extremo a otro del país... se transformaba en cuco, peligro rojo, en regalón de los salones de la llamada aristocracia castellano-vasca” (p. 157). La quiijotización de Silverio es su conversión política. “...de manera que Silverio... al cabo de cuarenta y ocho horas en el infierno carcelario de Valparaíso... y de algunos meses en el purgatorio de Capuchinos, descubrió en sus viejas tierras el sabor áspero de la política revolucionaria” (págs. 163-64). Su maestro: un preso por giro doloso, que le había pasado *Macchu Picchu*, *España en el corazón* y un folleto con el *Manifiesto Comunista*. La anagnórisis, la revelación, lo convierte en futre, de pije cuchillero como lo llama un personaje clerical y falso revo-

lucionario, el cura de Catrileo —léase Catapilco por los interesados más en la historia que en la literatura— en redentor marxista.

La orientación épica domina aun si, como se ha venido haciendo últimamente, se considera la primera poética occidental, la griega, teoría de los géneros literarios y no ortodoxia; y siguiendo de nuevo a Stai-ger¹³, aceptamos que se halla la determinación del estilo lírico en el recuerdo, de lo épico en la representación, y de lo dramático en la tensión, sin que estos tres elementos se correspondan estrechamente con los tres géneros, encontraremos buenas razones para aceptar tal postura en la novela de Jorge Edwards. La acción que dura un día —empezado tarde y terminado después de ponerse el sol— está presentada especialmente por medio de conversaciones, diálogos actuales y recordados. Es eso lo que forja el estilo. Edwards me dice que para él lo importante, lo vital de un personaje reside en su lenguaje. “Yo no describo el aspecto de alguien sino un detalle, una característica a lo más. Es el habla de los personajes lo que lo revela, no el aspecto”¹⁴. El personaje de la Rubia, dominante en la segunda versión de la novela que simplifiqué —me dice al pasar— por parecerle algo barroca, es buen ejemplo de su método: está caracterizada por su apodo y sus vehementes exhortaciones. Ejemplo: “¿Y vas a dejar así no más que te quiten todo?”, preguntó la Rubia, revolviéndose en el sofá con expresión intensamente desdeñosa, con rayos, dardos en los ojos de menosprecio, de censura. “¡Qué gallinas! Merecerían el paredón. ¡Por cobardes! Lo que es yo, dijo... (p. 21). Tales palabras, elemento dramático, actuado y hablado, crean tensión. En cuanto al lirismo está precisamente determinado por el recuerdo, generalmente el recuerdo de la naturaleza, muy a menudo el mar, puesto que tanto los asistentes al almuerzo como los invisibles convidados de piedra, han vivido mucho en la Punta y se han desplazado con frecuencia en Valparaíso. El entierro de Emeterio Aguila, campesino que había conocido a cinco generaciones de Molinas, es buen ejemplo de cómo emplea Edwards signos y sonidos para crear un clima elegíaco, lírico:

El cajón de tablas cepilladas y sin barnizar, madera de los eucaliptus que se divisaban en los faldeos de los cerros, inmóviles a esa hora de sol reverberante, osciló encima de los hombros de sus portadores, que llevaban el sombrero en la mano libre, ... y parpadeaban, mirando el camino arenoso, pedregoso, para no tropezar y para no perder la ruta, ya que

¹³Ver nota 12, supra.

¹⁴Conversación del 21-vi-78

el cementerio, a causa de los ventarrones de aquella zona, solía desaparecer tragado por la arena... Hubo una discusión en sordina, todos empezamos a buscar la tumba verdadera, unos por un lado, otros por el otro... Después resultó que el hermano menor había encargado una cruz de fierro, diciéndose que más tarde le tocaría a él, frente a las avanzadas espumosas del mar de los Queltehues (p. 199).

Pero si dando esta flexibilidad a la vieja poética resulta que en *Los convidados de piedra* tienen participación todos los géneros, es el elemento épico, el nacional, el que domina, siendo Silverio el héroe, demoníaco o no, de esta epopeya en la que se evocan 82 años de historia repartidos en quince capítulos.

Sin dejar de lado la teoría de los géneros, podemos considerar, ahora, la novela más de cerca, aisladamente, y ver en ella una comunicación de naturaleza épica, un sistema de signos lingüísticos que obra como mensaje dependiente de la lengua, sirviéndose de la representación, la expresión y la apelación o llamada¹⁵. Siendo *Los convidados de piedra* novela, cobra la representación especial relieve. Como en *Ulises*, *Las olas* o *Mrs. Dalloway*, adquieren especialísima importancia, sin embargo, las otras dos categorías en la obra de Edwards. En la novela de Joyce y en las dos de Virginia Woolf, está el lenguaje orientado más hacia la denominación afectada por el contexto, como en la poesía, que hacia la denominación relacionada con lo real, con la realidad. Y siendo la obra de Edwards un objeto artístico habría que agregar a estas tres funciones prácticas del signo lingüístico, una cuarta: la estética. Esa es la que da a *Los convidados de piedra* la dimensión literaria casi totalmente ausente en *Persona non grata*, escrita, según el autor me dijo “a razón de unas tres páginas por día, en el curso de una hora y cuarto a una hora y media de trabajo”¹⁶.

Conviene hacer hincapié en la diferencia entre estas dos obras porque pese a que la reciente novela tiene argumento, tema, en otras palabras, y cuenta, por lo tanto, con un valor comunicativo, semiológico, que lleva a una vida diferenciable de la de la obra como artefacto artístico, carece de valor documental buscado. No es historia, como diría Aristóteles. Por lo demás debió ser ésta una preocupación del novelista en su advertencia preliminar: “Para desengaño del lector, debo advertirle que todos los personajes y situaciones de esta novela son completamente ficticios...

¹⁵Esquema de Karl Bühler, mencionado por Alicia Yllera en su obra aquí citada en la nota 12, págs. 138-9.

¹⁶Conversación cit., notas 3 y 14.

La novela se presenta con las apariencias de una crónica, pero la crónica, y también su cronista, no son más que una invención literaria” (p. 7). Tal vez la preocupación del autor nace de que su *Persona non grata* es, como *Los convidados de piedra*, un sistema signifiante. El último libro se diferencia de aquél en que sirviéndose del vehículo expresivo llamado lengua, como el otro, persigue un fin más que nada estético y en ningún caso documental o histórico. Lo contrario de *Persona non grata*, elaborada, como se dijo, con la rapidez y objetividad perseguidas habitualmente por el cronista o el periodista y no por el creador literario.

Habiendo presentado hasta aquí ante todo el aspecto semántico de *Los convidados de piedra*, lo que representa y evoca su escritura, esa mirada más cercana que anunciábamos nos lleva a enfocar otro aspecto de la lengua. Recurre Jorge Edwards al habla cotidiana, a la lengua hablada de Chile, un tipo de español americano apenas explorado artísticamente todavía con excepción de Joaquín Edwards Bello que lo manipuló dando geniales palos de ciego en *El roto* y de José Donoso que lo empleó con un consumado rigor estético en *El lugar sin límite* (1966).

En una novela básicamente hablada por personajes de la clase alta, tiende a dominar sin embargo la lengua del pueblo, entre otras razones, porque la gente “bien” del país la afecta con insistencia, relegando el lenguaje más gramatical a la escritura y a la clase media, a los “siúuticos”. Con esa especie de “lenguaje cero”, abstracción útil aquí¹⁷, Edwards crea su propio sistema de comunicación que es, natural e inevitablemente, desvío frente a la lengua hablada. Apoyado, pues, en la lengua, en lo denotativo chileno, la transmuta en un tejido fonemático y semiótico de una riqueza lírica connotativa que a menudo oscila entre lo populachero y lo refinado, evitando lo abiertamente sublime. En otras palabras, y recurriendo a las distinciones de la vieja retórica que sacude y mira de nuevo la crítica al día, la escritura de Jorge Edwards va del bajo estilo a la denotación culta, sin jamás quedarse en lo mediano. Como he dicho, evita el sublime aunque en ocasiones lo tenga presente y se acerque a él, en particular en los pasajes lírico-descriptivos de naturaleza. Su estilo bajo desvía sin que apenas se note el “lenguaje cero”:

¹⁷ Alicia Yllera, *op. cit.*, n. 12 supra, escribe: “Si es evidente que el lenguaje poético presenta divergencias frente a la lengua hablada, la ‘norma’, la base de comparación es inaccesible... Por otra parte, el ‘lenguaje cero’ es una abstracción, no existe un lenguaje homogéneo neutro, etc., que podamos tomar como norma. Una comparación plena, completa y total se hace inviable” (p. 153).

Silverio se zampó el café de un trago, se amarró los pantalones, llamó a sus compinches a gritos, poniéndose las manos en la boca en forma de bocina, y partió corriendo, algo grueso, panzudo, no tan ágil como en años anteriores, en busca de los agresores de misiá Eduvigis (p. 59).

La orquestación de sonidos archifamiliares destaca el veloz ritmo narrativo sin dejar que el contraste entre voces propias de un estilo medio —“bocina”, “ágil”, “agresores”— y otras definitivamente del estilo bajo —“zampó”, “trago”, “compinches”— llamen la atención; sin interrumpir, en buenas cuentas, la representación. Disimuladas las palabras correctas entre las de la avalancha expresiva desatada por expresiones bruscas, de terminación aguda: “zampó”, “amarró”, “llamó”, permiten llegar sin tropiezos hasta la última voz aguda, “partió”, que pone fin al “staccato” con ese “corriendo” que sólo se detendrá en misiá Eduvigis, la ultrajada madre de Silverio, símbolo de feudo y familia y foco de la peripecia central de la novela.

Pero es el estilo bajo el que vitaliza la novela, el que está presente aun cuando el mediano reclama la atención:

Como ustedes ven, dije, a pesar de todo, la disciplina comunista salvó en último término a Silverio Molina, que nunca pudo abandonar la militancia, a pesar de sus amenazas, de sus bravatas, de los desprecios políticos que le hacía la Lucha, y a pesar también, o quizás por, el hielo social que eso provoca alrededor suyo, entre la gente de su antigua clase, sus amigos de infancia y la casa de su hermana María Eduvigis (p. 206).

Basta aquí con el artículo ante el nombre: “la Lucha”.

Esta glorificación hecha por Edwards del lenguaje popular hablado podría interpretarse como una aceptación del logocentrismo que ataca Derrida; la fe en la precedencia, la superioridad del habla sobre la escritura por ser el habla en forma natural o directa del lenguaje. Sin embargo, y aunque uno sospeche que la opulencia de su texto implica el reconocimiento de una vida verbal chilena más rica todavía que la de la novela, no cabe duda que *Los convidados de piedra* es una celebración de la palabra escrita; la obra de un escritor-artista. No es su obra, pues, un ejemplo más de represión de la escritura en Occidente, de esa cons-

piración que Derrida¹⁸ hace comenzar en Platón y de la que acusa, no sin alguna razón, a Rousseau, Saussure y Lévi Strauss.

Al estilo sublime no llega Edwards en una obra que bien podría acomodarlo por su abierta intención épica, y cuando se acerca a él, como en la descripción de la heroica barba de Silverio, lo hace con una cauta ironía. No renuncia, sin embargo, a los efectos estéticos y afectivos que solían buscarse exclusivamente con ese estilo en ciertas épocas literarias. Refiriéndose al "Tito", "a quien se lo había visto... en estado casi vegetal, reconociendo apenas a la gente, ... estragado, devorado por una especie de melancolía sin vuelta" —la de una clase dirigente sin papel fijo como es la de la alta burguesía en la visión del autor— lo hace llegar al entierro de Silverio Molina:

La noticia lo había golpeado en forma sorprendente, como si antes creyera que Silverio no podía morir, que su vida era tan sólida como las rocas y los montes de la Punta, como las arenas y las avanzadas espumosas de los Quelltehues (p. 344).

No hay duda de que estamos presenciando un hecho sublime, la transfiguración del héroe demoníaco. Un lenguaje más elevado habría empañado la apoteosis del capítulo veinticuatro. El Tito es el símbolo más franco de lo que el cronista muy temprano en la novela, en la página 64, llama "el secreto deseo de muerte de la clase alta, predominante desde la guerra civil del 91, carnicería suicida que había puesto fin a nuestro sobrio y sólido siglo XIX". El Tito es "el monstruito, el vástago degenerado, fin de una dinastía prevaricadora" (p. 132) a quien pudo salvar la Chepa, una cocinera, una mujer del pueblo echada de la casa familiar por "depravada" y "corruptora de menores", de desperdiciar toda su vida los "jugos vitales". La muerte de Silverio lo galvaniza, pero sólo momentáneamente. Como María Olga, su contrapartida femenina, seguirá disolviéndose en una sensualidad estéril mientras los otros suicidas de su clase se refugian en credos de la India o del Oriente, importados en general por vía de los Estados Unidos, cuando no se aferran a un sistema de privilegios que ya no son capaces de mantener como no sea recurriendo a fuerzas foráneas. Pero esta clase tiene su redentor en Silverio, héroe demoníaco y también Edipo cristiano y Cristo marxista. Un lenguaje con adornos clásicos o bíblicos habría

¹⁸En *Of Grammatology*, trad. de *De de la Grammatologie* [1967] (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1977).

hecho su deposición y destierro del mundo físico —materia del capítulo veinticuatro— inaceptables para un lector de ahora.

La grandeza de esta “epopeya burguesa” pero no por eso menos epopeya, reside en lo que representa con toda su vitalidad la lengua hablada cuya misma vulgaridad es con frecuencia épica ya que para los encumbrados amigos del héroe el lenguaje mediano y medido es sólo producto de “los dulzones recovecos del alma del siútico, reflejo tornasolado de las antiguas jerarquías” amenazadas con la total extinción por “la uniformidad de los tiempos” y “el prestigio exclusivo del dinero” (p. 65). En resumen, lo sublime está ausente del lenguaje denotativo y fluye del connotativo, del que se apoya en el contexto.

Lo que hay en la escritura es lirismo que refuerza lo dramático y por lo tanto lo épico, acercando indirectamente el estilo a lo sublime. El lirismo aparece casi siempre unido a la naturaleza como en la descripción del ocaso de Silverio, corroído por todos los excesos, cuya barba “desafiante, llameante y enroscada, escondiendo víboras de oro, barba de rey homérico”, se ha convertido en “maraña grisácea”. Dice el cronista a un personaje:

Le dije... o traté de dar a entender, ya que aquel tiempo era ido, pretérito, la época de la dichosa, inconsciente juventud, pasada, ... las estaciones, el repetido crepúsculo, las innumerables noches de luna, el mugir del viento, las ramas desgarradas de los sauces, la ritual acometida de las olas, día tras día y año tras año habían terminado por convertir lo que había sido una barba tonante en una barba más bien patriarcal (p. 194).

El adjetivo homérico y el nombre del personaje, versión de Silvano, dios de los campos y las plantaciones evocan una naturaleza grandiosa y de siempre, sin afiliaciones inmediatas en el espacio o en el tiempo; pero el texto tampoco excluye el lirismo burgués, “en mangas de camisa”, y lo presenta evitando a todo costo contextos solapadamente sublimes como el del pasaje recién citado y en un lenguaje más denotativo que el popular; y siempre recurriendo a la naturaleza, domada ahora, burguesa:

Iba por una calle más o menos apartada, ... respirando los esfluvios de la primavera, el perfume de las buganvillas y de los rosales, de los crisantemos y magnolios, a esa hora... en que los dueños de casa, en mangas de camisa, regaban sus

jardines, escuchando las voces de los niños en los patios traseros, el bordonero de las abejas y matapijos, que se confundía con el murmullo del agua sobre las plantas, el choque contra las hojas y los tallos rígidos, tensos, el chorro amortiguado en el colchón de tierra vegetal, oscura... (p. 212).

Una caracterización más general de la escritura de *Los convidados de piedra* lleva a consideraciones de tipo sintáctico. En las evocaciones de su Cide Hamete, el uso del habla de los personajes y de sus recuerdos está hecho por Edwards siempre a través de la mente del evocador. Es la conciencia de su cronista lo que el novelista representa, "revelando el contenido psíquico y los procesos de carácter parcialmente formulados o sin formular, tal como existen en los varios niveles de control de la conciencia, antes de su organización para que la palabra los exprese"¹⁹. En buenas cuentas, Edwards elabora su escritura según las no ya tan nuevas técnicas del "stream of consciousness". Su cronista debe narrar parte del tiempo al menos, como se le vienen las cosas a la cabeza. Para representar ese río de su conciencia, Edwards procede por medio de símbolos e imágenes bastante objetivos, pero sin evitar enteramente las dislocaciones sintácticas y el fragmentarismo. Es la tesitura de su estilo lo que, en último término, da al lector la sensación de su espesura y desorden. Veamos como baraja el punto de vista de la primera persona, el del cronista, con la narración en tercera persona al representar la gran peripecia, que lleva a Silverio Molina a la cárcel y a la redención.

¿Cuál es?, preguntó [Silverio] al fin, porque antes había esperado, sospecho, que la situación tuviera solución pacífica, ... y el afuerino más robusto ... un hombre de mediana estatura, de tez olivácea, dio un paso adelante. Silverio, entonces, se le abalanzó encima, y al comienzo creímos que lo masacraría, ... pero luego nos dimos cuenta de que el afuerino sabía boxear y de que era muy ágil, tenía reflejos de felino, muy peligrosos.

¿Para qué te habías unido al grupo?, preguntó el Secretario de la Corte.

¹⁹ Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1972): "Interior monologue [stream of consciousness] is, then, the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control, before they are formulated for deliberate speech" (p. 24).

Para ver, tartamudeó Sebastián, de pura curiosidad, y estaba en efecto, colocado en primera fila, ... así es que podía verlos sin perder un solo detalle.

Apunte ordenó el Secretario, y la Underwood del año del ñauco empezó a tecleear, ... bajo la tuición augusta de los Presidentes del tribunal que habían sido y que colgaban retratados al óleo de los elevados muros de la sala.

Y también nos dimos cuenta de que Silverio se había puesto grueso, pesado, de que ya no estaba tan ágil como a sus veinte años ... (p. 81).

Narra el cronista, testigo como otros del grupo, como Sebastián Agüero. Cuenta en la primera persona adelantando la narración dentro de un marco de referencia temporal y espacial que es ya distinto del que contiene toda la novela: el del cumpleaños de Sebastián. Luego como Cervantes en el famoso episodio del vizcaíno²⁰, congela la escena en plena pelea, pero sin explicar ni cambiar de capítulo, sólo fragmentando la sintaxis después de “peligrosos” y una simple coma. Los tres párrafos que siguen, también del cronista, narran en la tercera persona, y dentro de un marco espacial y temporal distinto, el del juicio de Silverio. Esta existencia del futuro y el pasado en el presente narrativo mucho más compleja y ágil que los retrocesos comunes de la novela del siglo XIX, también obedecen a los imperativos del “stream of consciousness” ya que antes de su formulación recuerdos, emociones, ideas, predicciones, fantasías, todo lo que es compendio psicológico, existen fuera de las estrictas categorías de un pasado, un presente y un futuro. En *Los convidados de piedra* el pasado “se presentiza” en la mente del cronista con celajes del futuro dando una impresión de simultaneidad a lo que ocurrió y sigue ocurriendo en la memoria con el cumpleaños. El río de la conciencia ya intuido, como tanta “novedad” en el *Quijote*, es aquí técnica deliberada y enriquecida. Por si hubiera además juego literario de tipo einsteiniano, le pregunté a Edwards si han influido sobre él las ideas sobre las contracciones y dilataciones del tiempo convencional postuladas por la nueva física y me asegura que su manejo del tiempo en la novela nada tiene que ver con la ciencia.

Es indudable, sin embargo, que el factor tiempo es vital a la estructuración de la novela que recuerda a la empleada por Joyce en su *Ulises* y, para mí muy especialmente, a la que dio Virginia Woolf a su *Mrs. Dalloway*, obra que Edwards me dice conocer sólo parcialmente. Aunque la Woolf no dividió su escritura en capítulos y el día de la novela

²⁰ Aparece en los capítulos VIII y IX de la Primera Parte del *Quijote*.

inglesa fluye con cesuras entre secciones narrativas anunciadas por un simple espacio en blanco, ambas obras representan un acontecimiento social como centro y ambas transcurren en el curso de un día. La fiesta de Londres es nocturna y la novela sigue su gestación concluyendo con lo que en ella ocurre. La de Santiago es diurna pero acaba ya muy entrada la noche. Tanto *Mrs. Dalloway* como *Los convidados de piedra* evocan episodios y peripecias de un grupo de la clase dirigente y abarcan períodos históricos de gran significación. La primera guerra mundial es el suceso que actúa sobre el mundo de Mrs. Dalloway, y la participación en el conflicto es la peripecia céntrica de su héroe, Septimus Warren Smith, quijote esquizofrénico y suicida cuyo disimulado Sancho es Clarissa. El triunfo de Allende y su caída es lo que obra sobre los personajes de *Los convidados de piedra*, y lo que da el golpe de gracia a su héroe, Silverio Molina. Sin que pretendamos adjetivar de mundial al suceso americano, no cabe duda que lo son las repercusiones de todo tipo que ha tenido, aunque sean ellas tributarias de la lucha ideológica y política que viene dividiendo al mundo desde la venida de Marx. Ambas novelas representan la trayectoria internalizada de unas vidas desde la juventud hasta los umbrales de la vejez; y aunque desde puntos de vista diferentes, las dos enjuician el mundo y su pasado más o menos inmediato. En Santiago lo hacen todos los convidados al banquete, vivos y de piedra, a través de su cronista. En Londres juzgan todos a través de Virginia Woolf y muy especialmente el loco Septimus y la cuerdisima Clarissa, sirviéndoles de mediador el fracasado Peter Walsh. No hay en la Woolf voluntad consciente de hacer épica, burguesa o clásica, como parecería haberla en Jorge Edwards. No sería, sin embargo, arriesgado aplicarle tal epíteto a *Mrs. Dalloway* cuyo estilo, si no sublime, es elevado y a menudo empapado de un lirismo casi ausente en el de Edwards aunque no, por cierto, del efecto total de su novela. Aunque ambos autores recurren a las técnicas del “stream of consciousness” —la Woolf figura entre sus creadores— las prácticas significantes del novelista americano se acercan sólo ocasionalmente a las de la novelista inglesa. Para ser más preciso, sólo cuando representa la naturaleza independientemente de la existente social del personaje²¹.

De la narrativa chilena escribía la Mistral en 1935:

²¹La armazón de *Los convidados de piedra* tiene, además un precedente reconocible y no muy lejano en la propia obra de Edwards: “Adiós, Luisa...”, un relato o boceto de novela de *Las máscaras* (Barcelona, 1967), págs. 57, 88. “Adiós, Luisa...” representa a un grupo de ex compañeros de colegio mirando hacia atrás durante una comida anual, ritual de curso. La escritura experimental y un poco abigarrada del relato tiende a oscurecer la escritura.

*Neruda ha hecho una especie de redención de la raza en este aspecto de nuestro albinismo: ahora los novelistas tienen que llevar al mismo nivel de esa vindicación poética la fábula en prosa. Háganlo y estaremos en regla con el continente, al cual corresponde un destino de imaginación y emotividad*²².

Como objeto literario, *Los convidados de piedra* refina el equilibrio alcanzado por la prosa y la poesía en su país desde la época de Donoso, y que no alcanzó a ver la poetisa. Reconociendo la arbitrariedad última de los signos, Jorge Edwards ha estructurado un artefacto semiótico que se nutre en la épica clásica y en la novela, épica actual. Si su libro anterior no tiene tal efecto es porque, como ya se dijo, *Persona non grata* no es novela: expresa lo real sin significarlo, y falta en ella el distanciamiento estético buscado y conseguido ampliamente en Chile a partir de la Mistral, Neruda y Huidobro. En cambio, su mitologización de la era de Allende y su génesis, incorpora al haber de la “imaginación” y la “emotividad” del arte, una jornada épica ajena a la narrativa antes de su obra, y ata la novela de su tierra a procedimientos semiológicos cuyos usos modernos vienen del semillero cervantino después de haber pasado por tamices como los de Joyce, Proust, Faulkner y Virginia Woolf, y los de la pléyade latinoamericana a que definitivamente se integra Edwards con *Los convidados de piedra*.

Dentro de esa constelación Edwards se mueve con independencia pero sin desentenderse de ciertas prácticas reconocibles. La prodigiosa Máquina del cura don Santos, “La caída de la casa de Usher” y la sombra de Edgar Allan Poe, o Eliana soñándose en un puerto en que no ha estado nunca, llevan a Santiago la magia de Macondo. Para Edwards, sin embargo, éstas son prácticas de contraste destinadas a dejar muy en claro que él persigue reflejar “en forma macrocósmica el complejo total de la sociedad misma”, según lo exige Lukács al arte verdadero, al que él llama “grande”²³.

Edwards tiende a alejar a sus personajes del mundo caótico e indescifrable de Kafka, reiterado por Camus y escenificado por Dürrenmatt. En *Los convidados de piedra* los infelices, los desdichados son los que rehúsan la participación en el proceso histórico, evadiéndose por las

²²La Mistral cit. por Pedro Lastra, “Gabriela Mistral y nosotros”, *Mensaje*, xxvii (1978), p. 412.

²³Las teorías de Lukács sobre la novela vienen de sus obras aquí mencionadas en el texto y en la nota 11.

indiosas salidas del sexo, la abulia, el alcohol, la gula o el yoga, y otras formas más o menos aguadas de misticismo importado. Dicho sea de paso, hay en el novelista una veta de puritanismo que tal vez se remonte a su formación jesuita, semejante a la de su cronista, y según me dice el mismo autor, tema central de *El peso de la noche*.

La categoría de artefacto semiótico de *Los convidados de piedra*, su dependencia de la destreza literaria del lector y no de su persuasión ideológica, queda garantizada por la dimensión estilística —vertical— de la novela. La intención literaria del escritor es, usando la terminología de Barthes, “penetración en el recuerdo cerrado de su persona” y “fenómeno germinativo”²⁴. En Jorge Edwards es de una opacidad emanada del misterio del ego, del yo creador que no se le revela ni a él mismo. De ahí provienen, v.g., esos elementos puramente estéticos que le dan cohesión a la novela, desde la nariz de don Teobaldo, hilo conductor simbólico de la carencia de sentido histórico de la clase dirigente hasta Marujita Gómez y su frase —“¡Pobre Elianucha!”— a quien E.M. Forster habría calificado personaje plano y para Edwards leit-motif, según la llamó hablándome de ella en Barcelona.

En último término, el sentido total de *Los convidados de piedra* depende del más exigente de los convencionalismos del idioma literario, la ironía, como lo anuncia ya el epígrafe. Hay una culminación en el uso de ese recurso en el magistral desenlace: la defensa hecha por María Eduvigis del héroe muerto:

No pretenderás, dijo Juan Pablo (dejó el whisky sobre la mesa de cristal), enterrarlo en la tumba de tu familia.

¡Por supuesto que sí!, replicó María Eduvigis, levantando la voz en forma que no admitía discusión alguna... Era mi hermano al fin y al cabo... y has de saber que mi madre lo quiso mucho, a pesar de su salvajismo y todo. Ella siempre sostuvo que Silverio no tenía mal fondo, y la verdad, si no hubiera sido por ese incidente tan desgraciado, que lo llevó a la cárcel porque todos sus amigos lo traicionaron, se hicieron los lesos, y porque los comunistas que todavía no habían salido del gobierno..., ¡acuérdate!, le echaron la

²⁴Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris: Le Seuil, 1953): “Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'un humeur... Le style... n'a qu'une dimension verticale, il plonge dans le souvenir clos de la personne, il compose son opacité à partir d'une certaine expérience de la matière; le style n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur... Aussi le style est-il toujours un secret” (p. 15).

caballería encima, lo acusaron en sus pasquines de pije cuchillero y todo eso ...

Lo que no entiendo, mamá, dijo Pablito, es que si los comunistas le echaron la caballería encima, él haya terminado en la cárcel por hacerse comunista.

¡Quién lo entiende!, exclamó María Eduvigis (págs. 342-43).

La lealtad de María Eduvigis a su hermano tiene visos clásicos que dan estatura a su ceguera de casta, completa en Juan Pablo, el denso marido, y en el abúlico hijo, físicamente parecido al homérico Silverio; pero con su antigonesca preocupación y todo, la hermana del héroe es enteramente incapaz de comprender o aceptar lo que entre sus iguales se considera la “traición a su clase” de Silverio. Porque son “momios hasta la pared de enfrente”, para usar la expresión de un personaje que la toma del enemigo aplicándola a su grupo sin él excluirse, no sólo se alegran con el bombardeo de la Moneda sino que brindan con champagne francés “llorando de alegría” y escuchando “el estruendo de los aviones a chorro que volaban por encima de la casa”. Una vez más el humor y la ironía vuelven arte lo que pudo ser pura prédica. “¿Cuándo en tu vida ibas a tomar champagne francés?” dice María Eduvigis a la cocinera democráticamente sacada de la cocina para celebrar el suceso. “¡Nunca, pues, señora!”, contesta la mujer, y, ya en su cocina piensa: “¡Miren que celebrar con champaña el incendio de la Moneda! ¡Un edificio tan bonito!” (p. 344).

El episodio es la perfecta metáfora del “secreto deseo de muerte de la clase alta”, atado al simbolismo suministrado por un título literario “La caída de la casa de Usher”. Con su solo nombre, el cuento de Poe domina el monólogo interior del cronista ya en la página 64. María Eduvigis, momia suprema, es la prolongación de su legendaria madre, vengada por Silverio en su peripecia anagnórica. Como la compañera de su hermano, esa Lucha que le da hijos pero no su persona y que hacia el final aparece con “las mejillas ajadas, cinceladas por los desengaños y además, por la obstinación ideológica” (p. 239), es la distinguida matrona individuo y fuerza social. Lo son, por lo demás, las mujeres de Chile en general, todas hijas espirituales de Inés de Suárez, la heroica barragana de Valdivia, el fundador de Santiago. También lo es Marta, personaje que cierra la épica novela. Variante un poco gris de la Lucha pero, como ella, granítica de convicciones, se niega a seguir a Suecia a Guillermo, cuyos males también cura la militancia socialista, pero sin darle estatura heroica, como a Silverio: “Es raro, dijo Guiller-

mo, después de un rato. Pero quizás tenga razón” (p. 364). Como en el *Quijote*, la ironía no detiene el juego significativo del texto: es imposible asimilarlo a un solo punto de vista sobre la realidad puesto que el narrador de *Los convidados de piedra* no lo tiene aunque se parezca a Edwards que sí lo tiene. Así lo indica ese “quizás tenga razón” de la última voz que nos deja oír el narrador. La verosimilitud de la obra depende de ese tipo de ironía abierta que evita certidumbres sobre quién tiene razón.

La literatura, el arte, la intención estética, prima en *Los convidados de piedra* sobre toda otra consideración, sin excluir la ideología, porque las formas más literarias obedecen a imperativos oscuros que viven de la totalidad del artista: de su psique y de su carne. Por eso definió Edwards su vocación de novelador épico ante Fidel Castro; y por eso insiste en la exclusividad de la exigencia artística hacia el final de *Persona non grata*:

Entretanto yo había pedido un permiso sin sueldo de dos años al Ministerio de Relaciones Exteriores... quería alejarme de la administración y reanudar de lleno mi trabajo de escritor. Precisamente en Cuba... se había manifestado para mí en forma aguda la incompatibilidad entre la diplomacia y la creación literaria. Se lo había dicho a Fidel y Fidel había comentado mi afirmación con la siguiente pregunta: “¿Y cree usted que puede hacer una obra que valga la pena?” Desde luego que no lo sabía y no es fácil saberlo de antemano, pero la decisión de dar el salto en el vacío ya estaba tomada²⁵.

Por eso, en último término, *Los convidados de piedra* no es puro reflejo de la sociedad o mero artefacto semiótico. Ninguna gran obra literaria es únicamente una cosa u otra, aunque desde el punto de vista lingüístico se la pueda enfocar prescindiendo de todo lo exterior a ella. Tarea útil pero de especialistas y para especialistas, personas con habilidades e intereses rara vez compartidos por el creador y que dejaría en el limbo al resto del mundo: precisamente a los que Edwards y todo escriba literario se dirige.

²⁵ *Persona non grata*, p. 462.