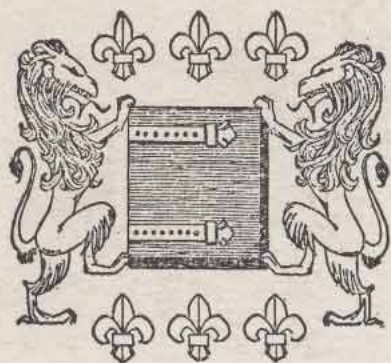




Coloquio Internacional sobre
la obra de
CARLOS DROGUETT

Publications du
Centre de Recherches
Latino-Américaines
de l'Université de Poitiers

Mayo de 1983

Centre de Recherches Latino-Américaines
de l'Université de Poitiers

AAQ 2012

Coloquio Internacional sobre
la obra de
CARLOS DROGUETT

Coloquio realizado en mayo de 1981
bajo la dirección del Prof. Alain Sicard

146049

Centre de Recherches Latino-Américaines
de l'Université de Poitiers

Coloquio Internacional sobre
la obra de

CARLOS DROCQUET

Centre de Recherches Latino-Américaines
de l'Université de Poitiers
95, Avenue du Recteur Pineau, 86022 Poitiers, France

Maquette de couverture: Enric Miret

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© 1983, Centre de Recherches Latino-Américaines — Poitiers

Participaron en el coloquio:

Carlos DROGUETT

Soledad BIANCHI, Universidad de Paris XIII

Jean-Pierre CLEMENT, Universidad de Poitiers

Jaime CONCHA, Universidad de California, San Diego

Jacqueline COVO, Universidad de Tours

Ana María DÍAZ-MORENO, Universidad de Poitiers

Gerardo Mario GOLOBOFF, Universidad de Toulouse

Marcelle KAWA, Universidad de Poitiers

Luis A. LAGOS, Barcelona

Ximena MANDAKOVIC, Universidad de Poitiers

Luis ÍÑIGO MADRIGAL, Universidad de Leiden, Holanda

Antonio MELIS, Universidad de Siena, Italia

Enric MIRET, Universidad de Poitiers

Fernando MORENO, Universidad de Poitiers

Teobaldo NORIEGA, Universidad de Trent, Canadá

Jean-Marc PELORSON, Universidad de Poitiers

Maryse RENAUD, Universidad de Poitiers

Carlos SANTANDER, Universidad de Besançon

Alain SICARD, Universidad de Poitiers. Director del Centre de Recherches Latino-Américaines

Nicasio PERERA SAN MARTÍN, Universidad de Nantes

Cecilia ZOKNER, Universidad de Curitiba, Brasil

ÍNDICE

PÁGS.

Teobaldo NORIEGA: Carlos Droguett: una aventura literaria comprometida con el hombre	9
Soledad BIANCHI: La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett	25
Maryse RENAUD: Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett	33
Jacqueline CQVO: Historia y elaboración literaria en las "novelas de la Conquista" de Carlos Droguett	45
Cecilia ZOKNER: El juego de informaciones y las relaciones del contar en <i>Eloy</i>	67
Luis ÍNIGO MADRIGAL: <i>Los asesinados del Seguro Obrero: 1939-1972</i>	75
Nicasio PERERA SAN MARTÍN: La fábula del medio pollo en <i>Patas de perro</i>	91
Jaime CONCHA: En los aledaños de <i>El compadre</i> . Sufrimiento e historia en Carlos Droguett	105
Antonio MELIS: El Evangelio según Carlos Droguett	139
Fernando MORENO: Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett	153
Alain SICARD: Carlos Droguett: la pasión de la escritura	169

CARLOS DROGUETT:
UNA AVENTURA LITERARIA
COMPROMETIDA CON EL HOMBRE

TEOBALDO NORIEGA

Cuando en 1953 apareció publicada la primera novela de Droguett, *Sesenta muertos en la escalera*,¹ los círculos literarios de Santiago de Chile no indicaron mayor entusiasmo por la obra. En Francia, sin embargo, Francis de Miomandre —temprano admirador de Droguett y traductor de varios de sus cuentos— descubría en ella una pequeña obra maestra, concluyendo que su acierto residía en la fusión bien dosificada de ciertos elementos de la realidad, y el sueño humanitario de su generoso idealismo.² El crítico francés señalaba, como se ve, lo que sería la característica más significativa del arte de Droguett: su exploración de la realidad a partir del hombre, y su convencimiento de que la literatura es un reto que el escritor acepta en condición de aventurero. Las dos décadas siguientes confirmarían la decidida respuesta del autor al desafío inicial.

El eje estructurador de esa primera novela lo constituye el texto de una crónica publicada por el autor en 1939, "Los asesi-

1. *Sesenta muertos en la escalera*, Nascimento, Santiago, 1953, 292 pp.

2. F. de Miomandre, "Lettres Ibériques", *Hommes et Mondes*, n.º 90 (1954), p. 297.

nados del Seguro Obrero", respuesta indignada a una masacre política ocurrida en Santiago el 5 de septiembre de 1938.³ Reelaborado muchos años después, el escritor mezcló audazmente este texto con materiales diferentes, publicados igualmente antes: el folletín "Corina Rojas, criminal del amor", cinco cuentos, y algunas contribuciones periodísticas.⁴ El resultado es un *collage* verbal. El lector de *Sesenta muertos en la escalera* se encuentra, por lo tanto, ante una estructura narrativa que funciona mediante un montaje que nos hace pensar en un proceso cinematográfico. Una comparación basada en el carácter cinético que adquiere el texto narrado al desplazarse el foco de la narración por las diferentes partes del *collage*, caracterizado éste por la interacción de dos puntos de vista esenciales en la novela: el del narrador y el temporal. El relato básico se abre con la presencia de un narrador-testigo que se dispone a contar lo sucedido. Su punto de vista es el de alguien que forma parte del mundo narrado. Pero este punto de vista se alterna con el de los otros personajes que forman parte de ese mundo, siendo ésta la característica móvil más significativa del relato. La perspectiva final resulta del montaje a través del cual se asimilan mutuamente las diferentes visiones.

Lo mismo ocurre con el punto de vista temporal. El narrador básico evoca en el presente una historia ocurrida en el pasado,

3. El trágico episodio de ese día, víspera de nuevas elecciones presidenciales, ocurrió como consecuencia del "putsch" que un grupo de jóvenes nazistas organizó contra el gobierno de Arturo Alessandri. Los involucrados (entre los que se encontraban estudiantes, empleados y obreros) se rindieron ante la policía, y ésta, en vez de juzgarlos, los llevó al edificio de la Caja del Seguro Obrero, donde uno a uno fueron masacrados.

4. En el *collage* distinguimos diecinueve secuencias (S): S1 = "Los asesinados del Seguro Obrero" (crónica, 1939); S2 = "Isabel" (cuento, 1940); S3 = "Día de los muertos" (contr. period., 1940); S4 = "La noche" (cuento, 1933); S5 = "Los asesinados..."; S6 = "Tiempo" (cuento, 1941); S7 = "Los asesinados..."; S8 = "La cueca de la bandera" (contr. period., 1945); S9 = "Septiembre el loco" (contr. period., 1945); S10 = "Los asesinados..."; S11 = "Lejos" (cuento, 1940); S12 = "Los asesinados..."; S13 = "Corina Rojas, criminal del amor" (folletín, 1946); S14 = "Ensayo sobre el opio" (contr. period., 1945); S15 = "La guerra nocturna" (contr. period., 1940); S16 = "Corina Rojas..."; S17 = "Los asesinados..."; S18 = "Cupido borracho" (cuento, 1939); S19 = "Los asesinados...".

pero los añadidos del *collage* cambian en diferentes ocasiones esta perspectiva. El tiempo de los diferentes episodios, o secuencias, no es el mismo; en los recuerdos, sueños y conciencia de algunos personajes ocurren saltos hacia atrás que van a la propia niñez. Esa cronología, al quedar fusionada en una sola unidad, sobrepasa los límites temporales del relato-eje, pero queda enmarcada por él. En este sentido los dos Epílogos de la novela —los mismos de la crónica de 1939— son el marco final de un tiempo que, ampliándose a través de acontecimientos diferentes, resulta absorbido por la visión inicial: la implicada en el recuerdo de un pasado que no se quiere, o no se puede, olvidar. Si algo dejaba claro esta obra era que su autor —conocido hasta entonces como cuentista, folletinista y periodista de extensa y variada trayectoria— entraba en el terreno de la novela consciente de las dificultades implicadas, dispuesto a asumir su responsabilidad de escritor con todos los riesgos que tal tarea exigía. Lo característico de la novelística droguettiana sería, a partir de entonces, el dinamismo de una estructura narrativa que, consecuentemente, amplía en grados diferentes la visión del mundo presentado.

En 1954 Droguett escribió dos de sus novelas más conocidas: *Eloy* y *El compadre*. *Eloy*⁵ narra el momento crucial en la vida de un bandido que, perseguido y rodeado finalmente por la policía, se juega la última carta de su destino. El punto de partida es por lo tanto simple, y hubiera podido convertirse en un relato intrascendente, fijado por las limitaciones de un tiempo y un espacio objetivos. Pero sucede que ese posible límite es ampliamente superado por la conciencia misma del personaje narrado, quien trata de encontrar su salvación en la memoria. La consecuencia inmediata de esta doble perspectiva es el doble nivel en que se estructura la narración. Como en la novela anterior, el relato de *Eloy* queda determinado por una estructura dinámica que funciona mediante un montaje. Pero aquí el montaje responde al movimiento impuesto por la conciencia del personaje. Se trata de un desplazamiento estructural interno, que va entre-

5. *Eloy*, Seix Barral, Barcelona, 1971, 135 pp.

lazando los dos planos del relato: el "plano del acoso", equivalente a todo lo que guarda relación con la situación básica de Eloy, un hombre perseguido que intenta escapar de la muerte, y el "plano evocado", representado por la función proustiana de su memoria. En su trabajo recreador ésta no llega a evocar la existencia total del personaje, pero reconstruye momentos claves de ella y, sobre todo, transmite con efectividad la angustia que tales recuerdos conllevan.

El punto de vista del narrador se adapta perfectamente a esta visión, combinando diferentes modalidades: narración omnisciente, narración objetiva, descripción omnisciente al servicio de una presentación más completa de la psiquis del personaje, monólogo interior directo, monólogo interior indirecto, y soliloquio, prevaleciendo el tono del narrador básico, cuyo discurso filtra el del personaje. Es decir, todas las técnicas al servicio de lo que, siguiendo a Humphrey, denominamos corriente de la conciencia.⁶ Los rápidos cambios en el modo narrativo son así resultado directo del dinamismo que caracteriza a una conciencia angustiada. Aquí radica el valor del montaje empleado, pues éste, al superponer los dos planos del relato, logra representar en la escritura los diferentes desplazamientos que ocurren en la mente del personaje. La relación orgánica que el montaje logra entre los dos planos determina, a su vez, un tiempo en la narración captado o elaborado por la conciencia de Eloy, cuya perspectiva mantiene en movimiento un relato que resulta miméticamente caótico.

El compadre,⁷ vetada por la censura española, fue finalmente publicada en 1967. La novela cuenta la historia de Ramón Neira, un miserable obrero cuyo único consuelo es el vino, por medio del cual intenta evadirse del grotesco mundo que lo rodea. Mirando su destino como el resultado de una gran injusticia, la existencia de Ramón se debatirá entre el sueño-pesadilla de su embriaguez y la soledad de su andamio. Una noche, tratando de encontrar un buen padrino para su hijo, se le ocurre la genialísima

6. Véase Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Los Angeles, 1955.

7. *El compadre*, Joaquín Mortiz, México, 1967, 204 pp.

idea de establecer compadrazgo con San Judas Tadeo, cuya estatua descubre en la iglesia del barrio, y a quien a cambio de ese servicio ofrece dejar de beber. La promesa no se cumple, y el desenlace final es la prolongación dolorosa del destino de Ramón, revelado en las propias palabras del santo.

Como en el caso de *Eloy*, el relato no viene dado de una manera lineal, sino que se presenta claramente dividido en dos niveles, el del momento presente, donde encontramos al protagonista al iniciarse la narración, y otro que, como descubrimos después, es transportado por la conciencia de Ramón desde el pasado. Si el presente de la historia dura sólo dos días, el pasado es un poco más ambicioso en su extensión temporal-espacial. Está representado por una serie de experiencias vividas por el protagonista que, al penetrar bruscamente el presente del relato, aportan enriquecimiento estructural a la novela y amplían el mundo narrado. La disposición de esos dos planos, sin embargo, es diferente en las dos novelas. Mientras en *Eloy* el plano evocado penetra constantemente en el presente del relato, en *El compadre* ocurre más bien una suspensión del presente que se aprovecha, en una interrupción de 143 páginas, para intercalar las experiencias evocadas. Al reanudarse el presente, no faltarán ciertas intromisiones que resultan claros ecos de lo que ha quedado más atrás. La idea de suspensión temporal es reforzada estructuralmente por la forma en que se interrumpen entre sí las experiencias evocadas dentro de su propio plano.

Pero si, por una parte, es posible hablar en este relato de un intento de suspensión o prolongación temporal, por otra es necesario aceptar que el efecto final producido por la lectura es el de una circularidad, lograda por la reiteración de los diferentes motivos.⁸ Es precisamente esta doble impresión de suspensión y circu-

8. Un incidente como el viaje de Ramón en tren desde Quillota, el día que muere el "viejo negro", se menciona inicialmente en p. 18, y se repite en pp. 60, 66, 85, 90 y 168. El día en que Ramón ve por primera vez a Yolanda es recordado en p. 78, y repetido en pp. 83 y 105. La caída de Ramón del andamio, cuando trabajaba en la cordillera, se menciona inicialmente en p. 52, y se repite en pp. 64, 69 y 91. Estos no son los únicos ejemplos.

laridad la que, al compararla con *Eloy*, en *El compadre* enriquece el valor de su estructura mediante un grado mayor de musicalización narrativa, que se apoya, entre otras cosas, en la repetición de motivos que forman el acontecer, la aportación rítmica del *leit-motiv*, y el ritmo interno de la prosa. Los epígrafes con los cuales se abre cada uno de los ocho capítulos, y se cierra por último el relato, contribuyen sin duda a mantener vivo el ritmo de discurso evangélico (ascendente, sostenido, descendente) que se descubre en la novela desde la primera línea.

Dos años antes de que se publicase *El compadre* aparecía en Santiago *Patas de perro*.⁹ Si antes los relatos de Droguett habían sido causa de mucha sorpresa, con éste se llegaba al extremo de lo inesperado. Se trataba, en efecto, de un texto de lectura difícil, tanto por su estructura como por la crudeza de la situación narrada. Su historia puede resumirse como el doloroso encuentro de dos soledades: la de Carlos, solterón jubilado, quien trata afanosamente de llenar el vacío que lo rodea, y la de Bobi, una criatura singular donde se une el cuerpo de un niño a unas hermosas patas de perro, condición anormal que lo margina del resto de la sociedad. Carlos y Bobi viven juntos durante un breve tiempo lleno de tribulaciones aportadas por la condición del niño, quien, finalmente, abandona a su protector. Es entonces cuando la soledad de Carlos se hace más evidente, y la escritura se convierte para él en un acto de exorcismo mediante el cual tratará de liberarse del recuerdo que lo victimiza.

Si tanto en *Eloy* como en *El compadre* lo característico del punto de vista del narrador es la presencia de un narrador básico omnisciente, que cede el paso a la intervención directa de la conciencia del personaje narrado, sin entrar a formar parte de ese mundo, *Patas de perro* presenta un caso más cercano a *Sesenta muertos*, en cuanto el narrador es testigo de la historia, aunque va realmente mucho más allá. En efecto, Carlos no solamente es un narrador-testigo, sino también personaje, y, como si fuera poco, autor explícito de esa historia que escribe para acompañar su so-

9. *Patas de perro*, Zig-Zag, Santiago, 1965, 320 pp.

dad. Sin embargo, si bien es cierto que la voz de Carlos prevalece en el relato, en algunos casos son otros personajes quienes se hacen cargo de la situación. El modo narrativo revela de esta manera diferentes niveles: 1) Carlos, narrador de su propia historia; 2) Carlos, narrador de la historia de Bobi; 3) otros narradores (Bobi, Horacio el ciego, el padre Escudero); 4) "narraciones enmarcadas".¹⁰ Se trata, en este último caso, de un juego de caja china donde hay una clara situación narrativa que funciona sola, independiente de aquella que la contiene. El ejemplo sobresaliente lo constituye "la historia del medio pollo".¹¹ Carlos pasa a ser el narrador básico de otra situación narrativa impuesta por el contenido del cuento que, por su autosuficiencia estructural, consideramos un *micro-relato* con relación al relato mayor, o *macro-relato*, que es *Patas de perro*.

El punto de vista temporal, tal como el del narrador, queda determinado por la fusión de los distintos niveles del relato. Un ordenamiento del tiempo de la ficción¹² resulta del ordenamiento interno del acontecer según las diferentes perspectivas. El tiempo de la narración que más interesa es el que se refiere a la experiencia de Carlos y el niño al vivir juntos. En fin, puesto que el relato total queda definido como un acto de evocación, el punto de vista temporal que prevalece es, como ya se ha dicho, el de un narrador u ordenador de apuntes que recrea en el presente una historia pasada con el deseo paradójico de olvidarla.

En 1968 fue publicada en Argentina *El hombre que había olvidado*,¹³ habiéndose prohibido su impresión en España, donde

10. Véase F. Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 64.

11. Se trata del cuento "El medio pollo", escrito por Droguett en 1962, que constituye la octava sección de la novela (pp. 217-244).

12. Distinguimos, siguiendo las ideas de Jean Ricardou, dos clases de tiempo novelístico: el tiempo de la ficción y el tiempo de la narración. El primero es el orden cronológico que guardan los acontecimientos de la historia narrada. El segundo es el orden en que aparecen relatados (véase J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, París, 1967, p. 161 y ss.).

13. *El hombre que había olvidado*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 276 pp.

había resultado finalista del Premio Nadal. Como en el caso de *Patas de perro*, el narrador básico de esta novela se revela ante el lector como autor de unos apuntes, en una historia de la cual él es también personaje-testigo. En efecto, su trabajo como redactor en un diario local pone a Mauricio en contacto con el hecho insólito de algunas cabecitas de niños que van apareciendo en diferentes partes de la ciudad creando un pánico general. Intrigado por tan cruel acción, se da a la tarea de buscar al autor de tales crímenes para descubrir su posible significado. La búsqueda enfrenta al periodista con otras experiencias reveladoras de una segunda historia, la de un posible Cristo redentor cuya acción está encaminada a redimir el sufrimiento de los pobres. De esta forma, Mauricio no solamente narra su propia historia sino que, semejante a un cronista evangélico, cuenta también su versión de una experiencia que tiene claros ecos bíblicos.

En comparación con las novelas anteriores, *El hombre que había olvidado* se caracteriza por un modo narrativo que se va desarrollando en forma predominantemente dramática. De aquí la importancia del diálogo en la estructura de la novela. El texto, fragmentado en siete partes, presenta en cada una de ellas diferentes situaciones dialogadas que actúan como epicentros de la narración. No obstante, es evidente que el lector descubre en el relato un significativo número de impresiones subjetivas. Mauricio, efectivamente, mantiene a lo largo de la narración una doble cualidad: es un testigo objetivo, capaz de convertirse en el ojo impersonal de una cámara fotográfica que fija en el papel lo que ve y nada más, y es también la conciencia agitada cuya subjetividad invade la historia que cuenta.

Es debido a su implicación en esta historia que Mauricio adquiere una posición equivalente a la de Carlos en *Patas de perro*. Naturalmente, hay una diferencia entre ellos. Mientras Carlos asume su trabajo con un conocimiento total de su propósito, Mauricio se debate entre su obligación profesional (escribir un reportaje objetivo de los hechos), y su crisis personal intensificada a medida que conoce las otras experiencias. Pero desde el punto de vista de la obra como comunicación, hay una diferencia toda-

vía más importante entre las dos novelas. En *Patas de perro* la escritura es un acto purgativo por medio del cual el hombre que escribe busca aliviarse; poco importa que conozcan la historia los demás, puesto que el exorcismo se logra en el acto mismo de escribirla. De manera diferente, *El hombre que había olvidado* se concibe principalmente como un acto de escritura comunicativo, y la clave la encontramos en el texto mismo:

Puesto que muchos han intentado narrar ordenadamente las cosas que se han verificado entre nosotros tal como nos las han transmitido los que desde el principio fueron testigos oculares y servidores de la palabra, he decidido yo también, después de haber investigado todo desde los orígenes, escribírtelo por su orden, ilustre Teófilo... He tratado de escribir esta historia escuetamente... (p. 107).

Que tipográficamente, al lado de la introducción al Evangelio según San Lucas, Mauricio exponga sus propias intenciones no tiene sino una clara explicación: como el evangelista, él también ha decidido escribir una versión definitiva de ciertos acontecimientos a fin de que otros la conozcan. El lector no tiene problema alguno en entender los indicios de esa segunda historia que, al final, se convierte en el hilo matriz del relato. Es esto precisamente lo que da actualidad comunicativa al texto, ya que la lectura transforma la *verdad poética* en una *verdad histórica*, descifrable por ese lector en su papel de cómplice.

En 1971 se publicó en Madrid *Todas esas muertes*,¹⁴ ganadora del Premio Alfaguara, donde se nos presenta la historia de Emilio Dubois, un hombre que pone todo su empeño en hacer del asesinato una obra de arte con la cual redimir el fracaso del resto de su vida. Droguett transformaba en novela la historia del folletín "Dubois, artista del crimen", publicado en 1946. La versión novelística, sin embargo, constituye una verdadera reelaboración del material original, observándose cambios fundamentales

14. *Todas esas muertes*, Alfaguara, Madrid, 1971, 377 pp.

entre los dos textos, tanto en el nivel de la escritura como en el del contenido: el folletín da algunos datos que quedan escondidos en la novela; la novela amplía la visión de ese mundo con añadidos diferentes; algunos datos del acontecer se alteran al pasar del folletín a la novela; la novela se enriquece con el empleo de procedimientos narrativos ausentes en la versión folletinesca. La última sección de la novela (pp. 355-377) corresponde al texto del cuento "La noche del jueves", publicado por el autor en 1962.

Todas esas muertes es un resumen de los diferentes modos narrativos característicos de Droguett, descubiertos en sus otras novelas. La renovación de Droguett está en haber logrado una combinación acertada de todos esos procedimientos a partir de una situación tan limitada como la de la historia folletinesca. La diferencia más sobresaliente entre la versión del folletín y la novela es que en la primera la acción es predominantemente exterior. Al folletinista le interesaba crear un caso sensacional con la vida de un hombre que se había dedicado al crimen. El novelista, por su parte, sin hacer abstracción de lo esencial del acontecer externo, concentra su esfuerzo en presentar esa vida según la proyecta la misma conciencia que la vive. Como en *El hombre que había olvidado*, el relato de *Todas esas muertes* viene, en gran parte, dado en forma de diálogo. Sin embargo, diferente a aquella novela, en ésta las situaciones dialogadas no constituyen el verdadero epicentro del relato. Ciertamente es que, en muy contadas ocasiones, podemos hablar de un diálogo que se desarrolla dramáticamente, pero lo normal es que las líneas dialogadas sirvan de puertas de escape hacia la revelación interior del personaje. Lo que verdaderamente importa, entonces, es lo que la propia conciencia revela, y la función de esa comunicación exterior entre quienes hablan es facilitarle al lector la entrada a un nivel más profundo de conocimiento.

Aunque el tiempo de la ficción en *Todas esas muertes* se desarrolla casi completamente según una progresión lineal, el relato logra transmitir la impresión de un tiempo vago, difícil de precisar. Esta nebulosa que invade el tiempo de la ficción se ve acompañada por ciertas rupturas de orden en el tiempo de la na-

rración, siendo la retrospección, o vuelta atrás, el procedimiento más frecuente. Tales desplazamientos, sin embargo, son de una consecuencia positiva en cuanto indican el dinamismo con que la conciencia del personaje cambia diferentes fragmentos de experiencia para aclarar más los límites de su condición. El tratamiento del tiempo refuerza así la impresión de interioridad lograda por el modo narrativo.

La última novela publicada hasta ahora por Droguett, *El hombre que trasladaba las ciudades*,¹⁵ no es precisamente el final sino el comienzo de una constante búsqueda. Conocida por nosotros unos treinta años después de haber sido escrita, completa un importante ciclo en la producción del autor (el "histórico", iniciado con *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* en 1961 y continuado con *Supay el cristiano* en 1967), y confirma la unidad interna de su mundo. El texto de las dos obras iniciales de su trilogía histórica, *Cien gotas* y *Supay*, fue escrito al mismo tiempo y enviado por el autor a la editorial como una sola novela. Preocupaciones económicas de la editorial decidieron algo muy diferente. *Supay*, publicada después de *Cien gotas*, es la verdadera primera parte de la historia cuyo eje central es la tragedia personal de Pero Sancho de la Hoz, quien, buscando vengarse de Pedro de Valdivia, encuentra finalmente su propia muerte. Con esto, a manera de pequeñas estampas, van apareciendo diferentes episodios que ofrecen al lector una visión interior de la empresa conquistadora. La historia de *El hombre que trasladaba las ciudades* tiene como protagonista a Juan Núñez de Prado en su difícil tarea de trasladar constantemente la ciudad que ha fundado, única forma de defenderla de Valdivia, quien quiere quitársela. Al cabo de cuatro traslados sucesivos la tenacidad de Núñez de Prado es vencida por Francisco de Aguirre, quien lo toma prisionero. La ironía de la historia está en el hecho de que Aguirre, al penetrar el mundo de Núñez, es víctima de la misma locura y prepara a su vez el siguiente traslado.

15. *El hombre que trasladaba las ciudades*, Noguer, Barcelona, 1973, 419 pp.

desde el comienzo de su carrera: "Mi tarea no fue otra, no es ahora otra que ésta, publicar una sangre, cierta sangre derramada". No hay duda de que Droguett responde con su obra a ese llamado que en 1940 aclaraba como preámbulo a su crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*. Ésta, precisamente, es la apertura hacia una realidad morbosa, goyesca, en la cual el hombre es sacrificado como parte de un trágico rito en que se concretiza el poder brutal de un régimen.

La muerte en ese mundo puede resultar de una experiencia histórica determinada (un acto de represión oficial, la Conquista, la guerra), o puede también estar representada en el deterioro sistemático de la dignidad humana. Como le dice Carlos a Bobi, los otros, los que le acechan, "son *los hombres de la muerte*, sus inquilinos, sus clientes, sus asalariados" (*Patas de perro*, p. 186). Hay también en ese mundo un generador de muerte a nivel individual, un criminal vinculado a la realidad a través de la violencia. Advirtamos, sin embargo, que ese criminal exige una definición especial en consideración a las razones que motivan su acto, y que, paradójicamente, lo presentan como amante de la vida. Recordemos cómo se inicia el relato de *Eloy*: "Es en la noche, hacia la medianoche tal vez, en medio del campo, está despierto, completamente despierto y seguro de sí mismo, *tiene una larga vida por delante*" (p. 9). Este hombre, lanzado accidentalmente a la violencia, ha llegado a un momento donde sólo desea la paz. Pero, en medio de su acoso, la violencia aparece como su única tabla de salvación, puesto que matar es entonces comprar su vida, arrancarle a las carabinas de los otros la muerte que le traen a él. Por su parte, la acción de Emilio Dubois se nos presenta como un acto de creación con el cual intenta purificar estéticamente su mundo. Pero esto no le salva de convertirse en mensajero de la muerte, en un generador de silencio.

Finalmente, el hombre en el universo de Droguett no escapa a la preocupación de la muerte como algo inseparable de la vida, inherente a su propia naturaleza y base de su tragedia. En *Sesenta muertos en la escalera* el narrador resalta así la morbosa afirmación de que las dos partes tienen un valor de conjunto: "porque

la muerte, amigos, no es más que el hueco de la vida. El saber de la vida no es más que el conocimiento de la muerte" (p. 31). Nacemos para morir. No somos en realidad sino pedazos verticales de polvo que irremediamente han de regresar a su lugar de origen. Esta preocupación hace contacto con una idea profundamente arraigada en la tradición filosófico-literaria hispánica, que va de la corriente estoica al planteamiento quevedesco de que la cuna y la sepultura son los límites inseparables del trágico destino humano. En Hispanoamérica, la visión droguettiana tiene un antecedente inmediato en la de César Vallejo, cuyo pesimismo existencial responde también directamente a su preocupación por el hombre.

Junto a la muerte, la destrucción del individuo resulta igualmente de su sensación de encontrarse aislado en una realidad donde todo le es ajeno. En *Sesenta muertos en la escalera*, es esa soledad la que finalmente define todo: "Que se entienda lo que digo, el mundo está solo, completamente solo, ... está sin nadie la vida" (pp. 54-55). Eloy, en medio de su crítica situación, le tiene temor a la soledad. De aquí que, para evitarla, se dedique a vivir hacia atrás, reconstruyendo un pasado que le aporta compañía. Pero aunque muere obstinadamente apegado a la vida mediante sus sentidos, su deseo de sobrevivencia no lo protege de la soledad de la cual estaba consciente. Semejante a Eloy, Ramón Neira es otro ser acosado; pero no por la muerte, sino por la vida. Alguna vez conoció el amor y fue correspondido, se sintió oprimido por las condiciones sociales y tuvo fe en un cambio político. Pero todo se le derrumbó, y se quedó en la nada. Entonces le acompañaron sus pesadillas, su impulso sensual no satisfecho, el vino, su soledad: "—¡Compréndeme, viejo, estoy tan solo, tan completamente solo —decía sollozando—, y el vino es todo lo que me queda y si lo dejo, cualquier día me caigo del andamio!" (*El compadre*, p. 202). El vino, su inseparable compañero, es su medio de escape hacia otra posible realidad, pero es precisamente lo que perpetúa su aislamiento dentro de su propio mundo. En *Patás de perro* la escritura misma resulta de un consciente sentimiento de soledad. Carlos tiene que escribir la historia

para acompañarse, y terminará rogando porque la lluvia no borre las últimas huellas de Bobi, único alivio al vacío de su vida. Mauricio, el narrador de *El hombre que había olvidado*, es también un ser solo. Su soledad resulta de no tener nada sólido para sostenerse en su mundo; todo lo que le rodea existe a determinada distancia. Es, si se quiere, un objeto más en el mundo cosificado que lo contiene. Por eso, cuando se le presenta la oportunidad de un descubrimiento salvador se decide a buscarlo. Emilio Dubois llega al crimen tratando de descubrir "esa terrible soledad, esa impalpable porción de silencio que la muerte podía contener" (*Todas esas muertes*, p. 11). También en el mundo de la Conquista el hombre se descubre cualquier día víctima de su empresa, rodeado de soledad. Nadie escapa a esta tragedia sintetizada en el destino de Juan Núñez de Prado, ese nuevo Sísifo condenado a transportar la ciudad de sus sueños, sólo para encontrarse al final sin nada, en un vacío absoluto.

Sí, Droguett nos enfrenta a una realidad que está muy lejos de ser el mejor de los mundos posibles; pero su visión no es sino reflejo de los muchos problemas que afectan al hombre de su tiempo. No podía ser de otra manera en un escritor para quien el arte y la vida forman una unidad inseparable. Tal vez la literatura sea desgraciadamente insuficiente para redimir la condición humana, pero el hecho de no ignorarla da sin duda un mayor valor a la aventura de crear mundos a partir del lenguaje. Solitario, obstinado, acosado ahora más que nunca por muchísimos fantasmas, Droguett prosigue su labor sin detenerse, y con sus miles de páginas inéditas —momentáneamente encajonadas— parece estar recordándonos un célebre precepto martiano: "no hay descanso hasta que toda tarea está cumplida, y el mundo puro hallado, y el lienzo en su marco".

LA NEGACIÓN DEL OLVIDO: HACIA UNA POÉTICA DE CARLOS DROGUETT ¹

SOLEDAD BIANCHI

Carlos Droguett no concibe su obra separada de su propia vida; escribir se le impuso con dolor y desgarramiento como su quehacer principal al que no pudo escapar, y su producción contiene, con frecuencia, rasgos autobiográficos. Por esta razón, el escritor se niega a aceptar que él imagine. Según él, sus obras son sólo el producto del recuerdo, y la imaginación casi no aparece en ellas. Y lo anterior es cierto, pero al mismo tiempo no lo es tanto. No cabe duda de que Droguett recuerda, y así pueden explicarse sus dos primeras obras, *Los asesinados del Seguro Obrero*, y su primera novela, *Sesenta muertos en la escalera*. Droguett, contemporáneo de la matanza del Seguro Obrero, que conocía a algunos de los muchachos asesinados, es golpeado con fuerza por este hecho sangriento y acepta que por primera vez conoció en ese momento su "capacidad de odiar".²

1. Para la elaboración de este trabajo han sido utilizados solamente los escritos en que Carlos Droguett se expresa directamente: prólogos, entrevistas y artículos, además de su ensayo autobiográfico, *Escrito en el aire*. Nada de lo expresado por los personajes de sus novelas o por sus narradores es considerado para la poética de Droguett, ya que sus palabras son más bien la demostración de ella.

2. Luis Merino Reyes, *Escritores chilenos laureados con el Premio Nacional de Literatura*, Arancibia Hnos. Editores, Santiago, 1979, p. 115.

Desde sus inicios, Droguett se alza, entonces, como un cronista, como un testigo de la realidad, y especialmente de aquella que es acallada por el orden establecido, aquella que el sistema político-social-y-económico tiende a silenciar para que se olvide. Droguett, que considera que "... Lo más importante en América es la historia ...",³ se asume desde su primera publicación como un historiador del olvido, transformándose en un escritor que rescata ese olvido porque se propone dejar la huella del recuerdo.

Pero yo decía que Droguett también imagina, porque no se limita a mostrar los hechos sino que penetra profundamente en personajes y situaciones. Porque necesita mostrar vivos hasta a los animales y los muertos, Droguett profundiza y se niega a permanecer en la superficie; ésta es —por lo demás— una de las más fuertes críticas que le lanza el criollismo literario chileno, que se queda más bien en lo folklórico, sin preguntarse por las causas de las situaciones, sin indagar ni plantearse las consecuencias de las anécdotas.

Droguett no teme mostrarse él mismo ni en sus múltiples polémicas ni en sus obras literarias. Con valentía reconoce ya en "Explicación de esta sangre", que precede a *Los asesinados del Seguro Obrero*, que esas páginas serán la explicación de él, del hombre, del escritor, y el esclarecimiento de su concepción de la literatura, de su concepción de su propia obra. Y Droguett escribe *Los asesinados*, y después escribe todo lo que sigue en más de cuarenta años, porque siente lo que narra, porque considera propias no sólo sus vivencias más inmediatas sino también trozos de la historia de América, en *El hombre que trasladaba las ciudades*, o fragmentos de la historia de Chile, en *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, y en *Supay el cristiano*, novela, en dos tomos, de la fundación de Santiago y de la Conquista de Chile, que enfoca temas y momentos similares: la sublevación de Pero Sancho de la Hoz y su posterior ajusticiamiento. Por supuesto que en ellas Droguett toma partido por el rebelde, por el marginal, por

3. "Carlos Droguett: 'expresar la vida, su coraje, su rabia'", entrevista de Julio Huasi, en *Crisis*, n.º 8 (diciembre 1978), Buenos Aires, p. 42.

el segundón, por el ser atormentado que sufre, modelado en su destino por el momento o la sociedad. Droguett intenta no cambiar los hechos, no quiere inventar sino re-construir, recoger, hacer perdurar, y la única manera de lograrlo es revivir en sí mismo la rabia, el impacto de la injusticia, del dolor, del sufrimiento.

Este escritor se alza como una figura distinta y casi solitaria dentro del panorama literario chileno, porque son pocos los que en prosa habían dejado constancia de la realidad chilena, esa realidad de sangre, de dolor, de explotación. Droguett, consciente de su deber, quiere asumir una tarea que pocos han realizado, quiere testimoniar, quiere re-vivir, quiere oír el acontecimiento, desea escuchar al personaje que todavía habla y que clama porque se dé a conocer su vida, porque se dé a conocer su historia, que es la que se sigue repitiendo, porque de ella se podrán sacar conclusiones que servirán a todos, que permitirán que no se haga con otros lo que se hizo con él, que permitirán conocer la reacción, la conducta del hombre ante la soledad, ante el desgarramiento.

Carlos Droguett, entonces, se propone como mediador, como cronista que no se quiere interponer ante los hechos sino que quiere entregarlos tal como sucedieron. Por esta razón, él no quiere inventar sino re-construir, re-vivir, re-coger y en esta acción se da por entero: no recoge con la punta de los dedos sino con sus dos manos, porque "las manos son lo más peligroso del hombre, las manos no son sólo las manos del hombre, sino el ojo del hombre ..., el pensamiento del hombre, las acciones del hombre, los objetos del hombre (esos pensamientos tangibles), el persistente inolvidable sufrimiento del hombre ...".⁴ Así, las manos no sólo le sirven para escribir, para construir su obra. También son ojos, son instrumentos que se transforman en memoria porque Droguett quiere hacer, quiere construir el archivo de la sangre derramada para impedir que sea borrada, para impedir que se seque. Esto significa que quiere permitir que siga hablando, que pueda expresarse y darse a conocer a través de él, uno de los

4. Carlos Droguett, "¿Qué ha significado para ti la Revolución Cubana?", en *Casa de las Américas*, n.º 112 (enero-febrero 1979), La Habana, p. 12.

Si bien estas novelas pertenecen a una etapa muy temprana en la carrera de Droguett, es posible ver en ellas el comienzo de ese intento constante del autor por estructurar de una manera muy singular su mundo ficticio. Varios de los procedimientos operacionales que habrían de caracterizar el modo narrativo de los relatos posteriores quedaban iniciados allí: alternancia entre el narrador y la conciencia del personaje, descripción de autor omnisciente, descripción desde una segunda perspectiva, los múltiples narradores. La inmediatez del discurso creaba en el lector la impresión de estar viviendo esos episodios, no guiado por una voz conocedora de la historia, sino sumergido directamente en ella. La epopeya de la Conquista se reducía así a una incursión dentro de la condición humana de quienes participaron en ella. Los otros elementos —el paisaje en que se realizaron los acontecimientos, o las razones que los motivaron— adquirirían un valor secundario dentro de la realidad de la ficción. Este tratamiento original de la materia histórica en manos de Droguett indicaba ya lo que sería característica sobresaliente del resto de su obra, su preocupación por descubrir ante todo la tragedia interior del individuo.

Y es que esa aventura de la escritura droguettiana ha ido paralelamente acompañada de un serio compromiso humano. Convencido de que todo arte que aspire a ser auténtico debe ser fiel a la condición del hombre que lo produce, la visión que su mundo nos entrega responde directamente a los fantasmas interiores que consciente o inconscientemente lo transformaron en escritor, y manifiesta enfáticamente la angustiosa existencia de su tiempo. Su escritura se traduce así en un universo violento, marcado por la presencia constante de la muerte, donde el hombre agoniza tratando de aliviar su gran soledad.

Una de las primeras preocupaciones que descubrimos en el mundo narrativo de Droguett es la del individuo víctima de la violencia oficial o institucionalizada. Su sangre se convierte en elemento de significación especial, por cuanto no solamente expresa su condición de sacrificado, sino que simboliza la sustancia que mejor define su realidad. La labor del autor quedaba señalada

que la oye y que está dispuesto a re-vivir el sufrimiento aunque al transmitirlo sufra.

Para poder realizar esta labor de cronista, de re-elaborador, el escritor intenta ser verdadero y confiesa su deseo de verosimilitud, su necesidad de apegarse a los hechos sin variarlos porque se propone entregarlos en toda su crudeza, "sin cambiarle nada; sin agregarle ninguna agua".⁵ La labor del cronista permitirá que los hechos se fijen mediante la escritura, que al contar la historia verdadera se opondrá a otra escritura, la de la historia oficial que se ha dedicado a borrar el dolor, a desconocer el sufrimiento, a diluir y ocultar la sangre que sólo ha mantenido viva la leyenda mediante la palabra hablada. Droguett-cronista quiere que sus palabras permitan a los lectores reconocer en los hechos un pasado, un presente, para impedir que en el futuro se repita la violencia, la injusticia, la explotación. Al escribirse la historia de los personajes y de los acontecimientos sucedidos, el lector podrá reconocerse en ellos, podrá conocerlos y reconocerse no sólo individualmente sino como colectividad, como pueblo que sigue sufriendo y sobre el cual sigue cayendo la fuerza del destino de América Latina, cuya historia y geografía han sido marcadas por la sangre y donde lugares, personajes, acontecimientos, hablan por su sufrimiento, por su dolor, por las batallas o por las matanzas, desde Cholula, "primera rosa americana", hasta cualquiera de las dictaduras de hoy. De este modo, la sangre, aquella que atraviesa la historia de Chile y de América, podrá servir de material, de soporte, de base, de "firme cimiento" para construir nuestra historia, "nuestra vida",⁶ para conocernos y reconocernos.

La literatura de Carlos Droguett se quiere historia, verdad, hecho real y posible. Para hacerla, se rechaza lo fácil, sin otorgar "franquicias ni al panfleto ni al escándalo".⁷ El panfleto acercaría al escritor a un cierto hombre político que utiliza la historia para

5. "Explicación de esta sangre", prólogo a *Los asesinados del Seguro Obrero*, 2.^a ed., Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 8.

6. *Ibid.*, p. 12.

7. *Ibid.*, p. 13, y *Sesenta muertos en la escalera*, Nascimento, Santiago, 1953, p. 6.

sacar provecho personal, olvidándola después de la elección. El escándalo otorgaría al escritor un lugar en la sección más pasajera de los periódicos, la crónica roja, donde la tremenda y cruel realidad pierde verosimilitud para transformarse en un hecho anecdótico y casual.

Pero no sólo la crónica se quiere historia en Carlos Droguett, sino toda su literatura y, por esta razón, prologa su primera novela, *Sesenta muertos en la escalera*,⁸ con palabras muy similares a las que cerraban la "Explicación de esta sangre"; allí señala: "... En las páginas que siguen hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo grande y depurado",⁹ porque sólo conociendo el pasado se puede entender y cambiar el presente para construir ese futuro diferente, amplio y limpio, es decir, más justo, menos sangriento, con menos explotación.

Y a la novela sobre el hecho vivido y sentido recientemente por el autor, sigue otra sangre, la de una persona, el bandido campesino Eleodoro Hernández Astudillo, al que la policía borra y mata dos veces: en su identidad, dándole un nuevo nombre, Eloy, y en su vida, acribillándolo a balazos.

Droguett, que se ha quejado de que ciertos acontecimientos nacionales se pierden porque los "escritores-escritores" —como él dice— se olvidan de acogerlos, asume este papel y quita material a posibles manos de folletinistas y se atreve con la "novela histórica" que se duplica en *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* y en *Supay el cristiano*. Para hacerlas, el escritor debe realizar una labor de investigación, de lectura, de acopio de datos porque, nuevamente, quiere ser fiel a los hechos. Pero esta fidelidad no significa una simple repetición, ya que la obra construye su propia verdad al aceptar "como verdaderos episodios afirmados por los cronistas y negados por los historiadores", puesto que, como lo afirma Droguett: "... No podía proceder de otra manera, porque ello convenía al destino de mis personajes".¹⁰

8. *Sesenta muertos en la escalera*, Nascimento, Santiago, 1953, 292 pp.

9. *Ibid.*, p. 6.

10. *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, Zig-Zag, Santiago, 1961, p. 13.

Cien gotas de sangre y doscientas de sudor, "novela de la ciudad", se ha ido construyendo y variando a través de los años "... botando asperezas, cuerpos extraños, pasajes lindos, nada más que lindos",¹¹ porque el trabajo del novelista, tal como el del carpintero,¹² consiste en pulir, cepillar, limar asperezas, intentar dar forma a una materia que se opone, el lenguaje o la madera. Para hacer una novela, a veces, hay que dejar fuera partes que pueden ser hermosas, pero que no aportan nada más porque —para Droguett— "... lo bonito no tiene permanencia"¹³ si se limita a esta única característica sin trascenderla.

Las novelas de Droguett expresan el grito, la protesta, la palabra de personajes marginados de la sociedad porque molestan, porque con su sola presencia hablan de las injusticias, de la pobreza, del dolor, del sufrimiento, de la diferencia. La burocracia, el poder instituido, los detectives, la policía, el sistema judicial, intentan acallar a estos individuos que pertenecen y forman las mayorías silenciadas. Y estos seres hacen la historia con soledad, desgracia y abandono. En ellos, en cada uno de ellos, Carlos Droguett —soñador y rebelde— ve a Cristo, ve al hombre-Jesús, que lo atrae por sus múltiples facetas, por su complejidad, por sus ansias de justicia, por ser "profesor de vida",¹⁴ por su consecuencia "... entre el decir y el hacer".¹⁵ Carlos Droguett encuentra al "Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras"¹⁶ resucitado en los seres que aparecen en sus libros y en personas y situaciones actuales: en la Nicaragua de hoy, en la Cuba de Fidel; en el Che, en Camilo Torres o en Salvador Allende, que no se contaminaron y dieron su vida por la causa que defendían. En ellos o en Bobi o en Ramón Neira está el crucificado. Además,

11. *Ibid.*, p. 13.

12. Véase "Borrador de un reportaje", previo a los cuentos *El cementerio de los elefantes*, de Carlos Droguett, Fabril Editora (Col. Narrativa Latinoamericana), Buenos Aires, 1971.

13. *Cien gotas*, p. 13.

14. Cf. los ensayos *Escrito en el aire*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 118.

15. "Carlos Droguett: 'expresar la vida'", entrevista cit., p. 42.

16. *Escrito*, p. 81.

Droguett reconoce, también, a Cristo en "la multitud que contemplaba" ¹⁷ la crucifixión, es decir, cualquiera de los pueblos que hoy sufre porque ve y vive el dolor.

Considerando que la obligación de un escritor es ser un hombre de acción mediante la palabra, Carlos Droguett alza su voz apasionadamente contra el silencio que imponen las instituciones sociales. El escritor que reconoce ser un apasionado se alza con ardor y vehemencia contra la injusticia, el sufrimiento y la desgracia, sin inventar nada porque todas estas imperfecciones han sido inventadas por la sociedad.

Carlos Droguett, que ha señalado: "... Se puede contar la vida del pueblo o se pueden contar dólares: hay que elegir", desde muy temprano hizo su elección, dando, con los años, una versión sobre su tiempo y su realidad en una obra comprometida y realista. Con el sello de la sangre y la violencia, Carlos Droguett, que ha dicho: "Escribo porque tengo obsesiones", ¹⁸ ha contado la historia de Chile y ha revivido la historia del hombre de América Latina, su obsesión, porque Carlos Droguett no escribe para olvidar, como el narrador de *Patas de perro*, sino para negar el olvido.

17. *Escrito*, p. 145.

18. *Después del diluvio*, Ediciones Nueva Universidad-Editorial Pomaire, Barcelona, 1971, p. 9.

VIOLENCIA Y ESCRITURA: APROXIMACIÓN A LA OBRA DE CARLOS DROGUETT

MARYSE RENAUD

La obra de Carlos Droguett, indudablemente, no puede dejar indiferente. Intriga, irrita a veces, pero siempre depara sorpresas y, finalmente, seduce. Es, en una palabra, una obra asombrosa que nos pone frente a un escritor que no se arredra por nada y, libre de todo prejuicio, baraja temas e ideas nada ortodoxas, en ciertos casos casi rayanos en herejía (las relaciones entre Dios Padre y su Hijo, por ejemplo, o, en forma más general, la muy peculiar interpretación de la Pasión de Cristo, por no citar más que esto) con un aplomo desconcertante, sin cuidarse al parecer de modas ni de jerarquías literarias. Recordemos de paso que no tuvo inconveniente en cultivar el folleto (*Corina Rojas y Dubois, artista del crimen*), género menor si cabe, lo cual no le impidió acometer cuentos y novelas que habían de valerle un justificado renombre internacional.

¿Cómo explicar esta trayectoria tan fecunda en sorpresas, tan diversa dentro de su gran homogeneidad? ¿Cómo interpretar el interés nunca desmentido por argumentos arduos, contradictorios, al manejo de situaciones paradójicas que no pueden, de entrada, sino dejar perplejo al lector? Que haya en Carlos Droguett cierto gusto por la dificultad, una actitud de reto a los demás y a sí mismo, es indiscutible, pero esto resulta insuficiente para dar

cuenta de la gran unidad de tono de su obra. Y precisamente es esta recurrencia infatigable, hasta empecinada, de temas y situaciones, lo que nos lleva a pensar que la escritura es para Carlos Droguett algo más que contingencia, necesidad imperiosa y vital, grito machacón de una verdad única que sólo puede concebirse dentro de los marcos del pensamiento cristiano, en el que no sólo se inspira sino que asimila en forma eminentemente personal y crítica.

La verdad de la escritura de Droguett, ligada como está a las Sagradas Escrituras, se irá abriendo paso con gran esfuerzo porque precisamente la verdad de los textos sagrados, lenguaje auténtico sobre la vida, la realidad humana, es sobremana compleja. Así, el escritor, humilde artífice del surgimiento de una voz auténtica y sincera, no puede menos de sentir un desprecio mal disimulado por preocupaciones tocantes a meras técnicas de escritura o a modas pasajeras.¹

El objetivo primordial del escritor es, en una primera etapa, ceñirse a los hechos para poder rebasarlos luego; expresar la vida, tal como se da realmente, reivindicar y exaltar la vida en bruto, es decir "la profundidad de [su] pobre patria", como lo afirma uno de los protagonistas de *El hombre que había olvidado*.

Como puede apreciarse, la empresa del escritor está totalmente reñida con el tipo de literatura —si cabe semejante denominación— representado por la prensa, magnífico exponente de lo hueco, del cliché, de lo estereotipado.

Frente a una tarea tan temible, ante la magnitud de lo real, el arte no se empequeñece, y en varias ocasiones Mauricio y el Italiano, dueño del periódico en que trabaja aquél, manifiestan cierto recelo con respecto a las palabras engañosas, a los estereotipos que maneja y vende una prensa que acepta autolimitarse, censurarse a sí misma, empobrecerse hasta quedar vacía de todo sentido. Por muchas que sean las dificultades, la escritura verídica

1. Véanse las respuestas de Carlos Droguett a los encargados de entrevistarle y ciertas afirmaciones, contenidas en las últimas páginas de *Patas de perro*, sobre las "técnicas literarias".

no cede en su empeño de establecer un contacto directo con la vida, una comunicación que nos permita rebasar las apariencias más inmediatas; éste es el caso de *El hombre que había olvidado*, obra en que alternan diversas y opuestas interpretaciones de la acción aparentemente monstruosa, sádica, de un asesino que se ceba en mujeres o niños de corta edad; e igualmente de *El compadre*, novela en la cual la irremediable borrachera de la figura central masculina, Ramón, va mucho más allá de la mera afición al vino y en la que el Santo, el famoso "Compadre" tan ansiosamente deseado para el bautizo del hijo, va perdiendo paulatinamente su pesada y estéril santidad para humanizarse y reconocerle al vino aquellas virtudes, aquella dignidad que ya en sus tiempos celebró Cristo.

De esa realidad tan huidiza no falta ninguna dimensión: en la obra de Droguett, lo real reviste diversas modalidades —social, económica, incluso política—, como puede apreciarse a través de sus novelas directamente inspiradas en la historia remota o reciente de Chile. Sin embargo, la motivación propiamente política permanece en segundo plano: los acontecimientos políticos, los consabidos discursos de los candidatos católicos o comunistas en vísperas de elecciones no pasan de ser un mero telón de fondo, tanto en *Patas de perro*, como en *El hombre que había olvidado*. Hasta se nos insinúa con cierto desengaño en *Los asesinados del Seguro Obrero* que la política echa mano de la miseria humana cuando le viene bien para dejarla colgada otra vez. De modo que la política no hace sino soslayar la vida, si se tiene en cuenta que la ecuación que rige toda la narrativa droguettiana es, por así decirlo, como sigue: vida = sufrimiento y miseria o, por decirlo de otro modo: vida = violencia, ya que tanto el sufrimiento como la pobreza no son sino agresiones perpetradas contra el ser humano.

Es esta violencia la que conviene analizar más de cerca a fin de captar mejor cómo puede asumir su función aquella escritura que pretende enraizar en lo real, poner al descubierto la vida y facilitar su desciframiento y comprensión. ¿Qué significa esta violencia que se rastrea desde muy temprano —desde los tiempos

de la literatura folletinesca en que muerte, vida, sexo, vino y soledad van de la mano— en la obra de Carlos Droguett? Todo ello descansa en una comprobación básica, a saber, la intercambiabilidad de vida y violencia y, sobre todo, la aceptación, la resignación, la atonía general frente a tal estado de cosas que no suscita ya ni temor ni terror ni rebeldía. Se cumple la ley de la fatalidad y del determinismo: la violencia, como se encarga de recordarlo el narrador de *Los asesinados del Seguro Obrero*, es ante todo un elemento constitutivo de la realidad chilena.

Chile es tierra de terremotos y ello es la manifestación más genuina del país. Aquella sangre que provoca la naturaleza es "sangre grandiosa", y el rojo el "color de fondo" de Chile. A ella debe agregarse la sangre que determina el hombre, la que vierte éste y que, de recogerse, hubiera podido fertilizar el suelo en vez de correr desbocada. Así, como se afirma reiteradamente en la obra de Droguett, la sangre y los crímenes que jalonan la historia de Chile desde la Conquista, pasando por la Independencia, aquella sangre que acompaña la historia de la humanidad, nada tiene de contingente. Es el fundamento mismo de la vida, sangre trágica y vino festivo, "sangre que sale del tacón de la cueca".²

Hasta se llega a postular la utilidad del crimen y a recordar que los cimientos de todo edificio humano sólido, directa o indirectamente, descansan de modo inevitable en el crimen y la sangre, idea rectora que se desarrolla con particular acierto a lo largo de *Los asesinados del Seguro Obrero*, en *El hombre que había olvidado*, en que se nos advierte además que "Dios es un Dios de asesinos y de asesinados", en *Eloy*, donde la presencia machacona de la sangre se extiende hasta los objetos, que acaba por teñir; y en *Patas de perro*, en que la aparición de la primera mancha de sangre insinúa que se ha cumplido por fin la ley fatal de la vida, por no citar más que estos textos.

Frente a este aluvión de sangre, crímenes, violencias, sólo se ve arrinconada la violencia "burocrática", esa violencia horrible, más débil que prepotente, de corta vida, esa violencia falta de

2. Véase *Los asesinados del Seguro Obrero*.

imaginación³ que desemboca en el consabido luto, en "un largo proceso de aniquilación y envilecimiento". Por ser estéril se la repudia en todas las obras de Carlos Droguett y se la opone a la saludable violencia de Cristo, tal como se manifiesta en *El hombre que había olvidado*, con todas sus ambigüedades, pero con su indiscutible poder fertilizador, con su aptitud para marcar pautas para todos aquellos que giran en torno al supuesto violador y asesino de niños. Huelga decir que dentro de la tipificación de la violencia no hay cabida para el crimen gratuito, para los asesinatos perpetrados por algún degenerado o algún loco carente de motivación.

En cambio, cuanto más fuerte es la justificación, más útiles son la violencia y el crimen, más provechosos resultan. Vienen a ser, de tiempo atrás, desde los primeros pasos del escritor, la otra cara del vivir, la prueba irrefutable de la intensidad vital. De ahí que se llegue incluso a la apología de cierta forma de violencia ligada al asesinato, a la glorificación de aquella desmesura, de aquel exceso que, embotado y reprimido por la vida cotidiana, alienta en cada cual y puja por expresarse.

Sólo en algunos seres de primer plano, en algunos individuos señalados, se manifiesta con brillantez dicha desmesura: el asesino, el artista y el monstruo. En el primero, por ser él quien ejerce la violencia a la vez que la sufre, por ser, de alguna manera, victimario y víctima; en el artista, porque comprende la necesidad de la violencia y porque, escribiendo, la asume, ejerciéndola a su manera; y, finalmente, en el monstruo, producto extravagante y caprichoso de la violencia natural.

La aproximación de estos tres seres puede parecer algo insólita pero es ella la que estructura toda la obra de Droguett: el común denominador entre estas tres figuras estriba en su radical soledad, en una soledad que es intensidad y exceso, como se puede ver en

3. Es precisamente la categoría de violencia que se critica en *El hombre que había olvidado*.

El hombre que había olvidado, *El compadre*, *Eloy* y *Patas de perro*, obras todas en las que Cristo, Ramón, Bobi y otros muchos personajes de menor importancia llevan la huella indeleble de dicha soledad. Lo notable es que ésta no es reductible a la sola pobreza material, sino que es una soledad venida de muy atrás, de los más remotos tiempos. Soledad inmemorial que todos los personajes citados más arriba comparten con Cristo, como se insinúa constantemente en la obra de Droguett: soledad del abandono, del desamor, de la traición, ya que Cristo fue víctima, según la interpretación muy poco ortodoxa del autor, de la implacabilidad del Padre.

Violencia y soledad están, pues, íntimamente vinculadas, y constituyen la temática básica de la narrativa droguettiana, susceptible de modularse al infinito; pero esta descripción del funcionamiento novelesco de la obra de Carlos Droguett quedaría incompleta si no se destacara debidamente su inevitable corolario, el silencio: aquel que sigue a la muerte y cuyo lugar predilecto es el cementerio (véanse *El hombre que había olvidado* y *El compadre*); o el silencio abrumador de la casa, de la casa-trampa, replegada sobre sí misma, clausurada irremediablemente (véase *Eloy*); silencio que es negativa, conformidad, desposesión contra la cual arremete el escritor.

Frente a semejante configuración de lo real, la función del artista no puede ser sino la de un ser totalmente comprometido con la humanidad doliente, y que le profesa tanto amor que éste lo iguala al mismo Cristo, cuyos pasos sigue al hacer estallar, de cualquier modo que sea, la verdad, una verdad profundamente humana, vale decir, una verdad total.

La verdad de la escritura será por lo tanto —como era previsible— eco de una voz ya sentida, reactivación de una palabra ya leída, reminiscencia entrañable, palabra total. De donde se deriva en la obra de Carlos Droguett cierta repugnancia nada anecdótica por lo “inconcluso”,⁴ las “historias trucas” y, por ende,

4. Véanse *El hombre que había olvidado* y, más allá del nivel argumental de la novela, *Patas de perro*.

estériles. Así se explica también la desvalorización de la clausura de la significación,⁵ en *El hombre que había olvidado*, pese al horror de las situaciones, novela en la que Mauricio, el narrador, se niega a aceptar que pueda tratarse de “una historia de alienados, desordenada, *clausurada*⁶ y sin motivos”. Los sistemas “cerrados, impecables, clausurados” se consideran, pues, con mucho recelo, por ser meras proyecciones de una inteligencia reductora y reñida con el movimiento real de la vida.

En nombre de la totalidad, de una totalidad mítica a la que la escritura apunta a sabiendas de que nunca podrá lograrse, también se rehúye lo parcelario, lo fragmentario. ¿Acaso no es ésta una de las posibles significaciones de *Patas de perro*, obra en la que, precisamente, el narrador trata de oponerse a que la parte tenga prelación sobre el todo, de impedir el predominio del fragmento —las patas, en este caso— sobre la totalidad (lo que es fundamentalmente Bobi, es decir, un ser plenamente humano e irreducible a esa deformidad ocasional)? De ahí que tengan particular relevancia ciertas figuras de retórica en la obra de Carlos Droguett, o, por lo menos, que llame la atención un tipo de funcionamiento textual obviamente metonímico.

Efectivamente, en *Patas de perro* la metonimia, que precisamente por su recurrencia no puede considerarse como simple ornamento retórico, irrumpe desde las primeras páginas a través de aquel “par de botas” que el narrador decide regalarle al niño y que, de obsequio, pasa a ser la señal emblemática de la condición infrahumana que quieren imponerle sus semejantes. El “par de botas” será en adelante, hasta cierto punto, instrumento de tortura, una mediatizada forma de la violencia y de la agresividad del entorno. Esta metonimia —cabe señalarlo— va acompañada de otras muchas, como la de las “piernas” en las que tanto se fija

5. Es, a este respecto, muy aleccionador el repudio constante en la narrativa droguettiana de toda forma de esterilidad, orgánica lo mismo que espiritual: en *Patas de perro* la sátira va contra la solterona quisquillosa, dueña de la casa; lo mismo ocurre en *El cementerio de los elefantes*, en que aparecen en toda su ridiculez “las solteronas y su corona de gatos”.

6. El subrayado es mío.

el Teniente, o el famoso “mueble” que resulta ser un ataúd tapado por una funda, en la casa alquilada por el narrador, y que funciona como elemento premonitorio de aquella muerte hacia la que todos empujan a Bobi. Todas estas metonimias, de gran poder emocional, concentran en un objeto único toda la carga de violencia desparramada en el texto (en la sociedad), y constituyen en la narración momentos de tensión máxima, felizmente atenuados por un manejo sutil de la lítote que a la exacerbación emocional hace suceder un relativo alivio. Así se da un acertado equilibrio del horror y la ternura.

Estas metonimias —como puede verse— concretizan el peligro más grave que amenaza al hombre: la mutilación, la reducción de lo múltiple al uno. De ahí, en la obra de Droguett, la valorización de lo confuso, de las mezclas, de lo informe, incluso podría decirse la alabanza de lo instintivo y de lo residual, nociones que casi son intercambiables. Basta asomarse al pasaje relativo al elogio del olfato de los perros en *Patas de perro* para entender que la vida auténtica, total, está del lado —hasta cierto punto— de la animalidad, lo que viene confirmado además por el cura Escudero en el curso de su discusión con Bobi, en la iglesia, cuando intenta aportarle algún auxilio espiritual y se ve llevado a hacer una verdadera vindicación de la animalidad que no vacila en vincular a la santidad. Por decirlo de otro modo, la vida total no puede reducirse al mero entendimiento, a la razón pura. Es ante todo una unión, conflictiva desde luego, una reconciliación siempre frágil de cuerpo y alma, pero en todo caso el olfato aquí se opone a la visión reductora, mezquina y cruel que sólo acarrea para el ser observado, escudriñado, aquella degradación y reificación que tan nítidamente describió Sartre en *El ser y la nada*.

También se reivindica y se valoriza —dentro de esta perspectiva globalizadora— lo múltiple, que viene plasmado en abundantes metáforas que, lo mismo que las metonimias, irradian su propia significación. Así, por ejemplo, en *El compadre*, la puesta en marcha de una prolija red de metáforas nada debe a la casualidad sino que revela de parte de la instancia de la narración (relato en tercera persona, con narrador no representado, en el

que se intercalan los propios pensamientos del protagonista, el carpintero Ramón), el afán de rebasar los míseros datos de una realidad esquemática y ruin en la que Ramón resultaría un carpintero cualquiera, aficionado al vino. Mediante el proceso de metaforización propio de esta novela, Ramón, encaramado en su andamio —lugar intermediario, además, entre el Cielo y la Tierra—, se asimila a la madera. Al igual que su instrumento de trabajo, “es árbol” y, por ende, integrante de un ciclo natural en el que todos los elementos ocupan un sitio determinado. Por su función —clavar cosas todo el santo día— se asimila a Cristo, clavado en la cruz, a raíz de una inversión de situaciones más aparente que real, por poco que se examinen detenidamente las calificaciones y funciones que caracterizan a dicho personaje. Pasamos por alto las numerosas connotaciones sexuales que se agregan a las teológicas.

Lo mismo ocurre con el Viejito, martirizado al igual que Ramón y Cristo por sus enfermeros, y cuyo cuerpo asaeteado por las jeringas lo asemeja a la figura de San Sebastián, con el cuerpo traspasado de flechas. Ocupa también una posición estratégica la metáfora de la “puerta”, que funciona en un doble nivel, sexual y religioso: puerta que, en ambos casos, debe ser empujada sin temor, que sea la puerta de aquel Paraíso aletargado, poco abierto a la vida, y más favorable al rico que al pobre, en el que el carpintero Ramón pretende introducirse para alborotarlo todo, o la pudorosa puerta mujeril. Sería interesante analizar las metáforas claves de la obra de Carlos Droguett pero, no permitiéndolo los límites inherentes a este tipo de trabajo, nos limitaremos a señalar, a base de estos ejemplos, la función de este proceso recurrente de metaforización.

La función de la escritura —como se ve— consiste en derribar todas las puertas que se oponen a la circulación de la significación, en contrarrestar el malthusianismo del sentido, en fomentar uno que sea precisamente liberación, plenitud, paradoja, y participe de aquella tendencia a la proliferación tan propia de la narrativa droguettiana. Proliferación programática, tal vez inherente a la idiosincrasia del escritor, que llama particularmente la atención

en *Patas de perro*, con el famoso cuento del "medio pollo". Esta insólita narración ejemplar, que justifican hasta cierto punto la configuración y la temática de la novela, cumple ante todo un papel determinante a nivel ideológico: tras ser un remanso que sigue a unos momentos de tensión máxima, constituye la última oportunidad real para Bobi de rebasar la desdicha propia. Efectivamente, a continuación, Bobi desaparecerá del espacio novelesco, dejando precisamente varias posibilidades de superación de sus propias contradicciones.

Esta aptitud, pues, del texto para la expansión, esa facultad de infinito derramamiento implica —cabe señalarlo— un concepto y un manejo particular de la temporalidad. En las novelas de Carlos Droguett —si se nos permite generalizar a partir de obras tan significativas como *Patas de perro* o más aún *El hombre que había olvidado*, por no citar más que éstas— tiende a consolidarse la modalidad temporal de la circularidad con todas sus connotaciones angustiosas, fatalistas, desesperantes: así, por ejemplo, nada, al parecer, puede contrarrestar los repetidos asesinatos que jalonan la novela a intervalos regulares y previsibles. En *Patas de perro*, son las cuatro mudanzas sucesivas e inútiles —una de ellas, la última, no llega a cumplirse y sólo funciona en el texto como referencia mítica— el mejor indicio de que nada se puede contra el destino aciago que abrumba al pobre Bobi.

Sin embargo, este planteamiento quedaría incompleto y hasta podría tacharse de erróneo si no señaláramos que en las obras de Droguett el tiempo lineal siempre puja por abrirse paso. Pese a situaciones recurrentes, se insinúa un posible avance, la eventualidad de un progreso, de una mejora. Circularidad y linealidad se funden conflictivamente en un tiempo único, homogéneo, el de la escritura: con modestia y soberbia a la vez, el texto glosa humanamente la palabra plena, la palabra divina de las Sagradas Escrituras. El mito resulta fructífero.

La escritura —metafórica, metonímica— hace trascendencia. Asume la violencia, la soledad y el silencio de los comienzos del mundo y, pese a las innegables ambigüedades del "mensaje", afirma su indiscutible poder de transmutación: la violencia natu-

ral o humana, la soledad y el silencio, antes padecidos pasivamente, aceptados e interiorizados inconscientemente, se convierten en una "álgida" experiencia, por usar términos droguettianos. Es lo que les pasa a Mauricio, la Rubia y Ana María, e igualmente al morfinómano Lucas y al periodista Mateo, que, todos, al contacto de Cristo, emprenden un camino que ha de redimirlos de la mediocridad y el desamparo. Esta ruptura de los límites propios, este proceso de superación que en ciertos casos, al agudizar los conflictos y el dolor, puede a primera vista parecer contraproducente —piénsese en la radical soledad de María Asunción—, señala sin embargo una etapa imprescindible en el camino de la salvación. La pobreza material y espiritual, la enajenación, la desposesión, ceden el paso a una intensidad nueva en la que han de fundarse más adelante la comunicación y la solidaridad. Así pues, la escritura cumple su cometido: plenamente humana, grandiosa, a imagen de los destinos que asume, se vuelve escritura inspirada, sagrada, capaz de remover el mundo, de trastocar el orden vigente, de convertir los campos estériles de la vida en huertos fecundos.

HISTORIA Y ELABORACIÓN LITERARIA EN LAS "NOVELAS DE LA CONQUISTA" DE CARLOS DROGUETT

JACQUELINE COVO

Dentro de la extensa obra de Carlos Droguett, me toca hablar de las tres novelas que llamaremos "de la Conquista", por el tema que les da unidad. Trataré, aunque superficialmente, de estudiar cómo, a partir del material erudito, caído en olvido, ajado, que le ofrece la historia documental, Droguett restituye la sangre y el sudor, los temores e ilusiones de los conquistadores, integrándoles sus obsesiones personales.

* * *

Algunas observaciones previas sobre la relación que guardan entre sí las tres novelas servirán de introducción. Aparentemente, vienen esparcidas a lo largo de la producción de Droguett, aunque separadas por otras novelas: *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, publicada en 1961, lleva la fecha de otoño de 1941; *Supay el cristiano*, que no muestra fecha de redacción, se publicó en 1967, y *El hombre que trasladaba las ciudades*, que salió a luz en 1973, indica junio de 1969. En realidad, según aclaración del propio autor, las tres se redactaron antes de 1950; *Cien gotas...* y

Supay... habían de formar una sola novela, que se fragmentó, por exigencia del editor, y cuando se publicó *El hombre que trasladaba las ciudades*, la editorial quiso que llevara una fecha de redacción cercana a la de la publicación.

Supay el cristiano y *Cien gotas de sangre...* son complementarias, en efecto, episodios las dos de la conquista de Chile; el argumento —la fundación de Santiago entre el hambre, el frío, la lucha contra los indios alzados y los españoles rebeldes— es el mismo, aunque ocupa más lugar en la una la conspiración española (*Cien gotas...*), y en la otra el ataque de los indios (*Supay...*). Los protagonistas, Pedro de Valdivia, Alonso de Monroy, Pero Sancho de la Hoz, doña Inés de Suárez, aparecen en las dos, el escenario es el mismo. La narración, casi siempre lineal, de tono épico y animado en que se entremezclan arcaísmos y chilenismos, presenta semejanzas. Pero notemos que la sucesión histórica de los acontecimientos no concuerda con el orden de publicación de las dos novelas. La acción de *Supay el cristiano* es inmediatamente anterior a la de *Cien gotas...*: se abre con la aparición de Pero Sancho de la Hoz, socio poco afortunado y resentido de Pedro de Valdivia, que fracasa en su tentativa de asesinato de su rival, y en torno al cual giran murmuraciones y conspiraciones de los españoles contra el gobernador de Chile, que forman el primer eje de la novela; el segundo son las relaciones de los españoles con los indios de la comarca que, sucesivamente aceptan colaborar con los españoles —en la explotación de las minas de oro, particularmente— cuando la resistencia les es imposible, pero se levantan contra ellos en cuanto las divisiones debilitan la situación de los conquistadores; termina la novela con el asedio de las posiciones españolas por los indios del 11 de septiembre de 1541 “que fue día domingo” (p. 185) y con el relato escalofriante de la hazaña de doña Inés de Suárez quien, durante una ausencia de Valdivia, aseguró la victoria española degollando a los siete caciques rehenes.

Esta misma hazaña, ahora en boca de doña Inés contándosela a Valdivia, abre *Cien gotas de sangre...* en la que el lector encuentra de nuevo los dos ejes ya señalados; sin embargo, los indios

derrotados, determinados a destruir sus cosechas y bastimentos como único medio para reducir al enemigo, ya no forman más que un telón de fondo vago y hostil, y los sustituye la presencia obsesiva del hambre, de la nieve, de la miseria, en unos primeros capítulos descriptivos. Los que siguen, narrativos, en un ambiente de calor sofocante que forma un contrapunto con el frío desolador de la primera parte, relatan la tentativa para tomar el poder de Pero Sancho de la Hoz, tentativa que favorece el mismo Valdivia, abandonando su gobierno para ir a buscar socorro a Lima, llevándose, gracias a un ardid, el oro acumulado por los españoles. Existe, pues, una estrecha unidad histórica entre las dos novelas que, reunidas por la sangre que corre de las cabezas cortadas de los siete caciques a la cabeza degollada de Pero Sancho, en efecto son una sola.

Muy distinta parece *El hombre que trasladaba las ciudades*, "historia loca" según su autor (p. 8), obra compacta, opaca, repetitiva, obsesionada, en que el autor proyecta las "pesadillas y alucinaciones" (p. 406) que impulsaron al fundador de Tucumán, Juan Núñez de Prado, a trasladar cuatro veces la ciudad unos diez años después de la traición de Pero Sancho de la Hoz.¹

* * *

El propósito del autor de relatar esos episodios "fielmente" (*Cien gotas...*, p. 75) manifiesta, por lo menos en sus primeras novelas, su dependencia de sus fuentes históricas. En efecto, y aunque con escrúpulos, él mismo afirma terminantemente en la portada de *Cien gotas de sangre...*

"he aquí una novela histórica" (p. 13).

Hasta presta al investigador despistado el servicio de comunicarle la clave del título:

1. Añadamos de paso que, dentro del contexto histórico de las dos primeras novelas, el autor sugiere y aun promete una cuarta novela "de la conquista", novela que hubiera relatado las aventuras de Alonso de Monroy,

"Don Pedro de Valdivia me prestó el título. La frase consta en la carta dirigida al emperador Carlos el 15 de octubre de 1550, desde Concepción. (...) En esas 300 gotas está condensada la historia de la conquista de todo el mundo nuevo" (p. 13).²

Droguett no es tan servicial con el lector de *Supay el cristiano* que busca en vano ese "Supay" en su diccionario de americanismos y que, sólo siguiendo el hilo de Ariadna que antes le comunicó el autor, en la carta de Valdivia a Carlos Quinto del 4 de septiembre de 1545, encuentra la solución:

"todo lo cual fielmente relatado será materia de otro capítulo algún día..."
(*Cien gotas de sangre...*, p. 75; cf. también, p. 89).

La promesa es interesante por informarnos sobre el material "novelable" que llama la atención del autor en 1941: Alonso de Monroy, teniente de Valdivia, salió a buscar socorros cuando el hambre y la necesidad acosaban a los españoles. Preso por los indios huyó gracias a unos ardides que difieren según las versiones. Tal vez Droguett pudiera decir si hubiera escogido la versión heroica contenida en una carta de 20 de agosto de 1545 de Valdivia a Carlos Quinto, en la que

"Monroy con un cuchillo que tomó a un cristiano de los de Don Diego de Almagro, que estaba allí hecho indio (...) mató al cacique principal a puñaladas, y llevando por fuerza consigo a aquel transformado cristiano se escaparon en sendos caballos y sin armas..."

o la versión legendaria del conquistador y cronista Alonso de Góngora Marmolejo, según el cual Monroy y el único de sus compañeros que quedó con vida amansaron a los indios enseñándoles a tocar flauta,

"remedando en parte a Orfeo",

y a montar a caballo, gracias a lo cual encontraron oportunidad para huir. Pero la pregunta es de más, ya que Droguett, que sabemos, no aprovechó este material que, tal vez, no le daba pie para sus preocupaciones personales —cf. "Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de Chile", en *Crónicas del reino de Chile*, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXXXI, Madrid, 1960, pp. 7-8, y "Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año de 1575", compuesta por el capitán Alonso de Góngora Marmolejo, en *ibid.*, pp. 85-86.

2. Cf. *Cartas de Pedro de Valdivia...*, en *op. cit.*, p. 45.

"Los indios nos llamaban «Cupais» que así nombran a sus diablos, porque a todas las horas que nos venían a buscar, porque saben venir de noche a pelear, nos hallaban despiertos, armados y, si era menester, a caballo." ³

Dice también el autor:

"He aceptado como verdaderos episodios afirmados por los cronistas y negados por los historiadores. No podía proceder de otra manera porque ello convenía al destino de *mis* personajes" (*Cien gotas...*, p. 13).

Si afirma así la libertad del escritor, dueño de su creación, y la subordinación del héroe histórico al protagonista literario, pero también, en cierta medida, la autonomía de este último, con destino propio, lo que matiza la voluntad de "fidelidad" antes señalada; conviene examinar, sin embargo, la referencia a los cronistas.

Nos demoraría y fastidiaría en exceso cotejar las primeras novelas de Droguett con sus fuentes ciertas, las cartas de Valdivia, y probables, Góngora de Marmolejo y Mariño de Lobera,⁴ y solamente citaré algunos pocos ejemplos para comprobar la "fidelidad" del novelista y esbozar el proceso de elaboración que cabrá estudiar más detenidamente. Hay que precisar que si las hazañas de los españoles sobre los indios, el invierno y la necesidad, aparecen abundantemente en las cartas de Valdivia, casi están ausentes, como es natural en ese género, las disensiones entre los españoles; Valdivia, que evoca en una ocasión su contrato con Pero Sancho de la Hoz,⁵ evoca su traición sin citar su nombre, mostrando su relación con las guerras civiles del Perú:

3. *Ibid.*, p. 7.

4. "Crónica del reino de Chile, escrita por el capitán D. Pedro de Mariño de Lobera, dirigida al excelentísimo Sr. D. García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, virrey y capitán general de los reinos del Perú y Chile, reducido a nuevo método y estilo por el padre Bartolomé de Escobar de la Compañía de Jesús", en *op. cit.*, p. 225 y ss. El autor, en una carta inédita al asesor literario de la editorial Zig-Zag, señala que donde primero encontró la historia de Pero Sancho de la Hoz fue en don Crescente Errázuriz.

5. Carta a H. Pizarro de 4-9-1545, en *op. cit.*, p. 22.

"...cierta conjuración que se trataba entre algunos soldados que conmigo vinieron de la parcialidad del Adelantado (Almagro) de los cuales yo tenía confianza, para me matar [...] por la necesidad en que estaba, ahorqué 5, que fueron las cabezas, y disimulé con los demás; y con esto aseguré la gente."⁶

Góngora Marmolejo y Mariño de Lobera, si nombran a Pero Sancho de la Hoz, no le dedican más que media página,⁷ y sólo el último cita al amigo y cómplice de Pero Sancho, Juan Romero, que ocupa en *Cien gotas de sangre...* un lugar de más relieve que el mismo Sancho, por su profunda humanidad y, sin duda, su muerte: si Mariño de Lobera lo pinta como "un soldado belicoso y atrevido", el hombre a quien Droguett llama "el hombre más triste" (p. 11) conmueve al lector precisamente por sus debilidades, su amor por una india con quien desea casarse —uno de los pocos elementos eróticos de la "novela de la conquista"— y su ternura recíproca por el halcón del que no se separa hasta el caldso, halcón que parece haber nacido en la imaginación del autor.⁸ El relato minucioso, que refiere las múltiples complicidades y circunstancias precisas de la conspiración, muestra que Droguett se valió de otras fuentes. Encontramos un relato muy pormenorizado de la traición de Pero Sancho de la Hoz en el libro que el historiador Luis Silva Lezaeta dedica a *El conquistador Francisco de Aguirre*⁹ protagonista también de la conquista de Chile y de las novelas de Carlos Droguett; este libro encierra el contenido de las provisiones reales concedidas a de la Hoz, que

6. *Op. cit.*, p. 6.

7. *Op. cit.*, pp. 89 y 293.

8. "...Juan Romero quedó ahorcado.

Al verlo moverse en el aire había graznado el halcón y, aleteando desde las manos del escribano, voló hasta el cuerpo que penduleaba. Trató de prenderse a las manos, que todavía se movían ahogándose, graznó sin comprender y revoloteó en el aire buscando acomodo en las manos de Romero. Graznando revoloteó en redor, pero como no lograba asirse, descendió lento sobre la tierra fría." *Cien gotas de sangre...*, p. 199.

9. Fondo histórico y bibliográfico J. T. Medina, Santiago de Chile, 1953.

podían hacer de él un rival de Valdivia y su convenio con éste, su tentativa de asesinato en Atacama la Grande, el descubrimiento de su conspiración y su ejecución.¹⁰ Es muy probable, sin embargo, que Carlos Droguett, más que la obra de segunda mano de Silva Lezaeta, haya utilizado la fuente primaria de éste, que cita abundantemente, y que desgraciadamente no pude consultar, la *Colección de Documentos inéditos de la Historia de Chile*, publicados por Juan Toribio Medina. Veamos, según las *Declaraciones* de Aguirre, citadas por Medina, cómo se enteró el conquistador de la conspiración:

“Estando en mi casa en una ventana que sale a la plaza, y cerca estaban las casas de la morada de Francisco de Villagrán (...) lo vi salir a éste de su casa a la hora de la una después de mediodía muy de prisa y venía a mi posada (...) y le dije desde mi ventana que a dónde iba con aquella siesta y calor, y Villagrán respondió que me pedía por merced que bajase, que me quería hablar, y así bajé y Villagrán me dijo que Pero Sancho se alzaba con la tierra. Le dije que se reportase y sosegase, que, si no lo sabía de cierto, no hubiese alboroto. Y Villagrán sacó entonces una carta misiva...”¹¹

Droguett conserva muchos elementos que dan animación y veracidad a su relato: la ventana que, materializando los dos polos de la acción, les comunica teatralidad y vida, el calor que envuelve la escena en una atmósfera agobiante, los elementos de diálogo entre Villagra y Aguirre, sus palabras mismas; sólo que abandona el punto de vista de Aguirre por el del narrador omnisciente de la novela clásica, y el estilo indirecto por el estilo directo:

“Aplastado y seco se veía el teniente en la resolana, como lagartija.

Inclinado en la baranda, Aguirre le preguntó:

10. Pp. 59, 81, 127.

11. *Ibid.*, p. 127.

—¿Qué hacéis y adónde vais con esta siesta y calor?

Desde la niebla del sol le gritó Villagra con una muy grande voz, para espantar el sopor:

—¡Bajad, os lo ruego, ques cosa grave!

Dando botes bajó, despabilándose por la escalera. Villagra estaba completamente armado. Ahora no más lo miró bien Aguirre. Se rió con ganas, con una borboreante risa que refrescaba la modorra:

—¿No tenéis calor, don Francisco?

Villagra lo contempló tranquilo:

—¡Pero Sancho se alza en la tierra y mirad cómo hierve en la plaza el tumulto!

(...)

—¡Reportaos y sosegaos y si no lo sabéis de cierto y lo tenéis escrito y firmado, no hagáis alboroto!

Villagra sacó en silencio la carta y se la pasó" (*Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, pp. 173-174).

Dos o tres ejemplos más nos permitirán mostrar cómo, en sus primeras novelas, *Cien gotas...* y *Supay...*, Droguett hace su agostito con unos elementos menores y significativos que toma prestados a los cronistas y que, a la vez que señalan su fidelidad a sus fuentes, manifiestan lo que separa al novelista del historiador. Droguett no pide mercedes a Carlos Quinto como Valdivia, no encarece la grandeza de España o la fe cristiana; ni siquiera condena el sistema colonial como Mariño de Lobera; tampoco se propone dar bases a la nacionalidad chilena como pudiera hacerlo un Fuentes en México. Avancemos que, en esas novelas, en el conquistador ve al hombre, al hombre vulnerable y anhelante que mata y es matado como *Eloy*, como el Emilio Dubois de *Todas esas muertes* o como *El compadre*.

En las primeras páginas de *Cien gotas de sangre...*, doña Inés de Suárez protege de la brutalidad de Pedro de Valdivia y del hambre de sus soldados,

“una pollica, chamuscadas las plumas del ala (que) pico-teaba ávidamente los granos...” (p. 17).

Esta pollica, que se salvó del incendio de Santiago provocado por los indios (*Supay...*, pp. 163 y 175) con un pollo, dos cerdos y un puñado de semillas (*Cien gotas...*, pp. 17, 22, 33), cuyos careos desesperan a los conquistadores hambrientos y que “no cagaba nunca sus huevos” (p. 39), Droguett la encontró en la carta en que Valdivia, el 4 de septiembre de 1545, comunica a Carlos Quinto cómo los indios:

“quemaron toda la ciudad...”¹²

Valdivia concede, sin duda, más importancia a la pollica que a la misma doña Inés que la salvó, a quien ni siquiera nombra, cuando relata a sus apoderados que, gracias a:

“...una pollita e un pollo, questos salvó una dueña que con nosotros estaba, se ha multiplicado gran cantidad de ganado gallinas”.¹³

¿Habrá conmovido a Droguett esa pollica chamuscada, humilde, irrisoria, pero sustancial y fecunda, que salvó a los conquistadores de la muerte por hambre, bisabuela de todos los gallineros chilenos, es decir, la precariedad y la vida?

También le conmovieron, sin duda, la trompeta desesperada y la canción “Cata el lobo do va Juanica...” con las que, según

12. *Crónicas del reino de Chile*, op. cit., p. 6.

13. *Ibid.*, p. 30, carta de 15-10-50; Mariño de Lobera da algunas informaciones sobre doña Inés: “una señora que iba con el general, llamada doña Inés Juárez, natural de Plasencia y casada en Málaga, mujer de mucha cristiandad y edificaciones de nuestros soldados...”, en op. cit., p. 250. Las escenas en que doña Inés cura a los heridos y el episodio de las cabezas de los siete cabezas parecen venir de él (p. 265); no aparece doña Inés en Góngora Marmolejo, que prefiere citar las hazañas del cura Lobo (p. 83). Sin embargo, recoge la leyenda Luis Silva Lezaeta (op. cit., p. 111).

Góngora Marmolejo y Mariño de Lobera,¹⁴ un soldado lloró el oro tan duramente acumulado que le robó Valdivia escapando a Lima. Es que la ciudad, la colonia, o sea la vida, se crean con la muerte, el sufrimiento y la traición. La traición, por ejemplo, de ese Francisco de Chinchilla que, según Mariño de Lobera, se alegró tanto de los apuros de Valdivia

“que, echando un pretal de cascabeles, se puso el mismo día a correr por la plaza con gran regocijo”.¹⁵

Droguett se apodera de ese fugaz y liviano pretal de cascabeles (¿emblema de locura?) con la risa que a Chinchilla “le borbotea en el cuerpo” y que llama sobre su cabeza el castigo y la muerte (*Supay*..., p. 57 y ss.).

En cuanto a *El hombre que trasladaba las ciudades*, esa “historia loca” (p. 8) de un hombre que hace y deshace ciudades, parece creación de la imaginación de su autor; con todo, también encontramos a Juan Núñez de Prado entre las páginas de los cronistas. Valdivia evoca pocas veces a ese conquistador, que pasó del campo de Gonzalo Pizarro al suyo, que, con comisiones del presidente Pedro de la Gasca, gobernador del Perú después de las guerras civiles, pobló la ciudad del Barco, en el valle de Tucumán, atacó a Villagra para apoderarse de sus fuerzas y reforzar las suyas, pareció someterse al mismo Villagra,¹⁶ pero se insurreccionó después, desplazando la ciudad para que quedara fuera de los límites del gobierno chileno.¹⁷ Encontramos muchos más datos sobre Núñez de Prado en el libro ya citado de Silva Lezaeta y más todavía en la *Nueva Crónica de la Conquista de Tucumán*

14. Crónicas del reino de Chile, en *op. cit.*, pp. 88 y 289.

15. *Op. cit.*, p. 262. Otros muchos ejemplos se pudieran aducir, como el espejo que, según Mariño de Lobera (*op. cit.*, p. 274), regaló doña Inés al cacique Michimalongo, caso que desarrolló Droguett en relación con el mito del cacique “que perdió su cara”, en *Supay el cristiano*, p. 43.

16. Carta a Carlos Quinto de 25-9-51, en *op. cit.*, p. 68.

17. Carta al Príncipe don Felipe de 26-10-52, en *op. cit.*, p. 70. Cf. también: Mariño de Lobera, en *op. cit.*, pp. 297-298.

de Levillier,¹⁸ obra que también se vale de los *Documentos Inéditos de la Historia de Chile* compilados por Medina, y en las *Probanzas de méritos y servicios de los conquistadores* (Gobierno de Tucumán):¹⁹ en una "probanza" presentada en Madrid en 1563, Juan Núñez de Prado, alegando testimonios, señala sus servicios y manifiesta sus agravios contra el capitán Villagra;²⁰ el mismo Droguett confirma su utilización de esa fuente cuando pone en boca de su protagonista lo siguiente:

"Levanté testimonios de testigos para probar al virrey y la audiencia que el hambre y la miseria me acorralaban y me obligaban a alzar de sitio la ciudad, a irme con ella para no matarla" (p. 406).

Y Aguirre, quien llegó a dar fin a la aventura, reconoce:

"le obligaron a hacer abandono de la comarca primero los indios, después el hambre y los alzados" (p. 411).

Las fuentes históricas corroboran la afirmación sintética de Aguirre; cuentan cómo Villagra, teniente de Valdivia, rechazó un ataque de Juan Núñez (episodio que empieza la novela), y le obligó a reconocer la autoridad de Valdivia, argumentando que la ciudad del Barco fundada por Núñez con 60 soldados²¹ quedaba comprendida en el territorio concedido por el presidente La Gasca a la Gobernación de Chile. Ido Villagra —con algunos de los pocos compañeros del infeliz fundador y, lo que es peor, caballos, municiones y víveres, dejándole en cambio varios hombres a pie

18. R. Levillier, *Nueva Crónica de la Conquista de Tucumán*, Tomo I: 1542-1563, Rivadeneyra, Madrid, 1926.

19. *Gobernación del Tucumán. Probanza de méritos y servicios de los conquistadores. Documentos del Archivo de Indias*, Tomo I: 1548-1583, Rivadeneyra, Madrid, 1919.

20. *Op. cit.*, pp. 68-133.

21. Levillier dice que salió con 70 soldados (p. 165), pero el mismo Núñez de Prado dice en su probanza: "Vine a poblar con sólo 60 hombres" (*op. cit.*, p. 69).

y enfermos—, Juan Núñez y sus compañeros quedaron impotentes, sin medios de defensa en los campos talados, acosados por los indios; su situación insostenible empujó a Núñez a desconocer la autoridad de Valdivia, a mandar ahorcar a Antón de Luna y Alonso del Arco, que se oponían, y a trasladar la ciudad del Barco más al este para quedar fuera de la Gobernación de Chile,²² fundando así, a mediados de 1551 la ciudad de Barco II; la deserción de muchos españoles, la resistencia de los indígenas que incendiaron las nuevas casas, las malas cosechas, incitaron al gobernador a decidir una segunda mudanza, en el valle de los Juríes, más fértil y civilizado, y en julio de 1552 se fundó Barco III, cerca del actual Santiago del Estero (Argentina); pero a pesar de la fertilidad de la comarca y de la colaboración de los indígenas, parece que Núñez de Prado tampoco quedó satisfecho de la ubicación de la ciudad, tal vez por su versatilidad, y, poco después, pensaba de nuevo en trasladar el Barco cuando Aguirre, enviado por Valdivia, se apoderó del fundador y lo entregó al Gobernador de Chile.

Una vez más, el cotejo de la novela con los documentos históricos muestra que el esquema es el mismo (lo confirman los cuatro capítulos: Primer traslado, etc...) —aunque el tratamiento difiere, como lo veremos— y que, aun cuando no es explícita la verdad histórica, da pie a la ficción novelesca. Unos trozos algo oscuros de la novela han de probarlo:

“Las cruces, las cruces, señor, dijo Guevara, remeciéndole el brazo, eso fue una cabronada, ¿recordáis, señor? ¿Qué cruces, cuántas cruces?, dijo él en un sobresalto temeroso. (...) Las cruces de que hablaba el cacique en el pueblo, dijo Guevara, cuando los soldados llegaron levantando tierra y sacaron las sogas y ellos se doblaban humildes en el suelo, formando cruces, toscas cruces de brazos, de piernas, de cuerpecitos de niños, cruces miserables de carne de indios...” (p. 18; cf. también, p. 28).

22. Documento del 21-5-1551, citado en la probanza de Núñez de Prado, *Gobernación de Tucumán...*, op. cit., pp. 68 y ss.

Si tantas cruces dejan perplejo al lector, la probanza de Juan Núñez permite echar luz en ellas; el conquistador cuenta que fundó El Barco,

“trayendo los caciques e naturales de paz (...) poniendo cruces en los dichos pueblos haziendo entender a los caziques e yndios que como tubiesen aquellas cruces no les haría mal los cryptianos”.

Pero poco después los indios avisaron a Núñez de Prado que había entrado un pequeño grupo de españoles —que después se supuso era de Villagra— y no obstante ver el emblema cristiano que debía proteger a los indios los persiguieron,

“e que un yndio había hecho una cruz con un palo e con las flechas e les decía tucuman tucuman e un soldado le mató dandole de lançadas e que sabe que los mataron a yndios e yndias ...”²³

Otras muchas referencias podrían aducirse, pero basta ésta para comprobar la información histórica del autor a la vez que la elaboración literaria de la que hablaré ahora.

* * *

Ya dije que, por lo esencial, el carácter narrativo de *Cien gotas...* y *Supay el cristiano* manifiesta un respeto a la verdad histórica que impidió que el autor se distanciara de su objeto y que, por lo tanto, encubre los motivos que resultan más fáciles de desentrañar en *El hombre que trasladaba las ciudades*. Ello explica, tal vez, por qué Droguett, parecido a su Juan Núñez del Prado que, tres veces, construyó y destruyó su ciudad —su creación—, también tomó y dejó el tema de la conquista; o sea: trataré de averiguar qué preocupaciones y obsesiones suyas pudo Droguett

23. *Ibid.*, p. 97.

verter, cada vez con mayor nitidez, en el molde de la conquista.

En efecto, a pesar de su erudición ampliamente comprobada, Droguett no es historiador sino creador. Sin embargo, no es arbitrario reunir las tres novelas que estudiamos, que ofrecen entre sí vínculos que pasan del cuadro histórico.

Entre muchos temas comunes, es forzoso destacar el tema, recurrente en toda la obra de Droguett, de la muerte; las primeras lecturas de las novelas que estudiamos incitan al lector a pensar que, en la conquista, Droguett vio ante todo un teatro perfectamente adecuado a su obsesión: muerte que Pero Sancho quiere dar a Valdivia, muerte que Juan Núñez da a Alonso del Arco y a Antón de Luna; muerte que da Martín Candia a una india; muerte que da el cura Lobo a un indio en la batalla; muerte de un caballo en llamas, "todas esas muertes" que simbolizan el cóndor acechando (*Cien gotas de sangre...*, p. 27), el halcón de Juan Romero (*Supay...*) o los buitres de *El hombre que trasladaba las ciudades* (pp. 190-191), muertes dadas mucho más que muertes recibidas, porque

el conquistador es "trabajador de la muerte (...) trabajador de la terrible muerte, de la muerte lenta, con tormentos, con indios..." (*Supay...*, p. 88).

El conquistador mata, y las cabezas degolladas de los siete caciques responden a las cabecitas de niños cortadas por *El hombre que había olvidado*:

"Cuídate de esos asesinos, todos lo somos cuando llega la necesidad y la ocasión..." (*El hombre que trasladaba las ciudades*, p. 418),

dice Aguirre a Juan Núñez; pero le contesta en eco un conquistador:

"Matar por matar, nadie mata. Todo asesino tiene sus razones" (*Supay...*, p. 137).

Las razones de doña Inés, degollando a los siete caciques, parecen muy sencillas; no lo es tanto su relato a Valdivia:

"Les veo desprendida del tronco la cabeza, una cosa redonda, furiosa y fugitiva, agitándose, una gallina degollada echando sangre y aleteando, chorreando esa agua espantosa por los aires..." (*Cien gotas...*, pp. 22-23).²⁴

Es notable el movimiento, la vida, en suma, que se manifiesta en esas cabezas muertas, la comparación con la gallina, la "pollica" que acaba de salvar doña Inés pocas páginas antes, y que encierra la vida futura de la colonia; la sangre que corre de la cabeza cortada de Juan Romero también expresa la vida más que la muerte:

"chorreaba lo mismo que un cántaro cuando sale del pozo" (*Cien gotas...*, p. 188).

Esa dialéctica de la vida y de la muerte se manifiesta también en metáforas, la de las heridas que "maduraban" (*ibid.*, p. 28) o de la pudrición que salía "como fruta" (*ibid.*, p. 29); también se expresa en el episodio del caballo matado y descuartizado que dará alimento —vida— a los españoles hambrientos (*ibid.*, p. 42 y ss.). Aunque subsiste la obsesión (¿la fruición?) de la sangre, el tema de la muerte en *Supray el cristiano* es menos descriptivo, menos metafórico, más conceptualizado:

"No dejar salir la sangre. Sale como un espía a reconocer al asesino, a mirar la cara horrible del muerto. La sangre

24. El episodio se encuentra en Mariño de Lobera, en *Crónicas del reino de Chile*, op. cit., p. 264: (Doña Inés) "...dijo a los dos hombres que los guardaban, llamados Francisco Rubio y Hernando de la Torre que matasen luego a los caciques antes de que fuesen socorridos de los suyos. Y diciéndole Hernando de la Torre, más cortado de terror que con bríos para cortar cabezas:

—Señora, ¿de qué manera los tengo yo de matar?

Respondió ella:

—Destá manera.

Y desenvainando la espada los mató a todos con tan varonil ánimo como si fuera un Roldán o Cid Ruy Díaz."

fue toda la vida servidora del muerto y no le conocía la cara (...) pero cuando meten el cuchillo se termina el puro círculo y la sangre asoma su cortada punta" (p. 20).

La fascinación por el momento preciso en que "meten el cuchillo", por los puñales de Pero Sancho, por las flechas que, inteligentes y certeras, buscan su camino hacia su presa (*Supay...*, página 128), esa disección continua, ¿no traduce la obsesión de los límites entre la vida y la muerte, obsesión que expresa Núñez de Prado descubriendo un soldado muerto?:

"...alguien que se está muriendo también está vivo, todavía no saltó al vacío, está en la misma orilla y todo es igual y sin remedio, están los dos vivos, tú y él, él un poco más porque es más joven, pero ahora estaba muerto..." (*El hombre que trasladaba las ciudades*, p. 38).

¿No expresa esa fascinación una pesquisa minuciosa, obstinada, paciente, de la raíz de la vida en el momento único en que se deja entrever para desaparecer inmediatamente, el de la muerte? ¿No es el asesinato, al fin y al cabo, una aprehensión de la vida? Eso parece confirmar el Emilio Dubois de *Todas esas muertes*:

"...apretaba con todas sus fuerzas, como una comadrona trabajaba entre las carnes asustadas, trémulas de la madre para sacar a luz al hijo. La muerte era también un pequeño hijo informe, un hijo de las tinieblas..." (p. 35).

Otros temas se desprenden progresivamente y cada vez con mayor claridad de las versiones sucesivas de la novela de la conquista. Quisiera poder estudiar detenidamente, entre otros, el tema de la condición humana miserable, del temor, de la soledad de Valdivia o de doña Inés (*Supay...*, pp. 104, 144), que desembocan en neurosis en Juan Núñez; podría estudiarse también el tema religioso que, limitado a los personajes de sacerdotes, primero, cobra mayor importancia en la tercera novela. Pero vamos

a preferir, aunque parece muy secundario, un tema que su extraña recurrencia y su relación con el conflicto vida/muerte hacen notable; el lector de *El hombre que trasladaba las ciudades* que se adentra en un universo mental obsesivo y repetitivo nota, al mismo tiempo, la presencia muy concreta de objetos heteróclitos, metonimias de la ciudad movediza: puertas, ventanas, sillas, "cujas" que pasan sin cesar de las casas a las carretas, signo de la precariedad del hombre, de su condición de Judío Errante (p. 397) y de su esfuerzo —y fracaso— para crear algo estable (pp. 137, 174, 194, 210, 224, etc...); entre esos objetos humildes se destaca la obsesión de los borceguíes, obsesión que, con algo de humor, me parece, subraya el mismo autor:

"Sólo los borceguíes le interesan; parece que lo tienen obsesionado..." (p. 127).

Ya encontramos esos borceguíes en *Cien gotas de sangre...* (p. 87), pero sobre todo en *Supay...*, donde tienen un papel narrativo que parece ofrecer una clave para descifrarlos: en sus borceguíes disimuló Pero Sancho los puñales destinados a matar a Valdivia (p. 20) y esos borceguíes, en que acecha la muerte oculta y presente, obsesionan a doña Inés:

"Le metieron un cuchillo en el borceguí, firme, bien enterrado, en la entraña misma de la tierra. Mis ojos lo encontraron al instante, mis ojos quisieran ser la espalda del capitán, le dirían: Aquí están los borceguíes. Con un borceguí quieren matarlo. Qué gente más rara. Estuvo en la cárcel. Pobre Sancho, vendrá cansado. Tiene los borceguíes llenos de cuchillos..." (p. 22).

Pero esos borceguíes criminales que, como el cuerpo del hombre, contienen la muerte, también son los del hombre que camina y vive o del que muere:

"Desta habitación no sale más a correr por la plaza. Sus borceguíes que tanta tierra caminaron desde el Cuzco, se quedarán colgando en el aire" (*Supay...*, p. 65).

Conmovedores en su adecuación con el pie tierno y vulnerable —el del indio a quien mata el cura Lobo (*Supay...*, p. 151)—, en su precariedad, pero también en su permanencia, ya que sobreviven al hombre que los calza, los borceguíes traducen también el asombro ante la imposibilidad de fijar los límites de la vida y la muerte:

un muerto: "tenía sólo la punta de los borceguíes apoyada en tierra, alertas y vivos, listos para alzarse y actuar, para coger el arcabuz..." (*El hombre que trasladaba...*, p. 193).

Los borceguíes parecen ser, pues, una perfecta metonimia del hombre que vive, muere y es matado:

"sólo los borceguíes le interesan, parece que le tienen obsesionado, si ellos están ahí estamos nosotros, no nos podemos ir sin ellos, y cuando nos ahorquen, si nos han de ahorcar, los borceguíes quedarán bailando, ahorcados también..." (*El hombre...*, p. 127).

También es metáfora de la dualidad del hombre, de la vida y la muerte, de la destrucción y la creación, el último tema que estudiaré, a mi parecer hilo conductor entre las tres novelas; más que "novelas de la conquista", las llamaría yo "novelas de la ciudad". En la advertencia de *El hombre que trasladaba las ciudades*, el novelista, hablando de la ciudad, tema al que el título da toda su importancia,

"cualquier ciudad, tu ciudad lector, la mía si quieres, un poco" (p. 10),

la ciudad producto y cifra de la muerte y de la vida, sueño y pesadilla, evoca "mi vaga primera tentativa" (p. 9); en efecto, la advertencia de *Cien gotas de sangre...* la presenta como:

"...novela de la ciudad, del nacimiento de la ciudad..." (p. 13).

Tal vez el autor lo quiso así, pero en realidad el lector no percibe esa intención encubierta bajo los tejemanejes de Pero Sancho de la Hoz; en cambio, el tema de la ciudad se destaca mejor en *Supay el cristiano*, aun cuando la batalla ocupa un lugar de preferencia; dentro de la estructura lineal de la novela, llama la atención el *flash-back* por el que Pedro de Valdivia, abatido por la traición de los suyos, recuerda el día 12 de febrero de 1541, día de fundación de Santiago del Nuevo Extremo (pp. 108-117), trozo al que responde, al final de la novela, la destrucción de la ciudad por el sitio y el incendio:

"Sí, es la ciudad arrasada, pulverizada en llamas y humo, despilfarrada por unos locos sueltos, el viaje y las batallas, los terrores y proyectos..." (p. 167).

Aquí se anuncian las construcciones y destrucciones de Juan Núñez, como se anuncian sus caminatas repetidas en la larga marcha de los hombres de Valdivia en el desierto de Atacama:

"En el arzón de cada caballo, en la carga de cada yanacona, en las haldas de doña Inés, junto con la pollica y el pollo, encadenada con ellos, amarrada con los perros, habían traído a la ciudad. A través del desierto sin agua, pero con sol, sin refugio pero con indios, sin luces de socorro o de amistad, pero con puñales que refulgían desde una tienda judía de Arequipa (...) hubo que traer airoso, perfecta, entera, frágil e importante la ciudad que debían fundar..." (*Supay...*, p. 114).

En las últimas palabras se anuncia el anhelo de perfección de Juan Núñez, realizado en una obra incompleta:

“la había extendido intacta, fea e incompleta...” (*Supay...*, p. 114).

Pero, algunos años después, aclara el novelista de *El hombre que trasladaba las ciudades*:

“Lo frágil, pues, lo incompleto, me ha traído hacia este tema. (...) Me gusta lo incompleto por bello, es decir, por incompleto” (p. 10).

Si le gusta lo incompleto —ciudad o libro— no sería porque exige de un Juan Núñez o de un Carlos Droguett, otras Penélope, incesantes destrucciones y creaciones, vida, en suma, vida que se nutre de la destrucción, la traición y la muerte; este tema también aparece ya en *Supay el cristiano*:

“Con los cadáveres de los naturales y también de los españoles, con los cadáveres de los soldados (...) con (...) el aire de cada vivo y cada muerto había estado fundando la pequeña tienda que en la noche del día 12 ostentaba su cartel de bautismo: Santiago del Nuevo Extremo” (p. 113).

En todo caso, la ciudad, metáfora de la vida y la muerte, la creación y la destrucción aparece mucho mejor en una novela depurada, que se aparta de sus fuentes documentales, que abandona la narración épica por la introspección atemporal, la acción por la neurosis. Si la ciudad histórica de Santiago se funda sobre los cimientos de la muerte y la traición contingentes, la ciudad de Juan Núñez es una construcción mental,²⁵ nacida de la destrucción necesaria:

25. “¿Crees, Ardiles, que esta tierra, estos árboles, esta noche de luna la hemos robado y que son de Chile mientras creemos e *imaginamos* que la hemos *inventado* nosotros con nuestros *sueños* y nuestros *sufrimientos*...?” (p. 269) (el subrayado es nuestro).

"Soy como los antropófagos que matan para vivir, la ciudad es un ser vivo, ella devora españoles, bebe su sangre y sus sudores..." (p. 320).

No le basta a Juan Núñez matar a los que se oponen, como Valdivia; por amor destruye su creación misma:

"la aman y la matan" (p. 213);

"para salvar a la ciudad la hemos despedazado" (p. 264).

Así, la ciudad siempre será un proyecto, siempre será la belleza incompleta de que nos habla Droguett en su prólogo (p. 10), o sea el porvenir, la vida posible:

"quiero levantar hasta las calles, las acequias, las aceras que marcan las piedras del futuro, la placita en que jugarán los niños dentro de 200 años..." (p. 88).

La ciudad, creación del hombre, todas las ciudades, en sus sucesivas construcciones y destrucciones, en la vida y la muerte, la sangre y la podredumbre, es el hombre mismo con todas sus posibilidades y es significativo que Aguirre, que ha venido para detener a Núñez de Prado, recoja su obsesión y su afán:

"La haremos, la haremos aunque la despedacemos en seguida, pues siempre estará con nosotros, siempre entera e intacta (...) es una ciudad llena de sangre, por eso está viva (...) revienta en mis manos y en mi pecho como una maravillosa y horrible podredumbre" (p. 318).

Así, la novela histórica de la conquista desemboca en la novela del hombre (presente en tantos títulos), la novela de la vida y la muerte del hombre, y también la novela de la creación. De los episodios épicos de las tres novelas sucesivas de la conquista, poco a poco se desprenden varios niveles de significación: novela histórica, también revela la obsesión de la muerte, de la vida incom-

prensible, la precariedad de la condición del hombre y su anhelo por superarla en la creación. La agotadora tarea de Juan Núñez —hacer/deshacer— se refleja en esas tres obras de Carlos Droguett —pero también en las demás— y en la escritura obsesiva, repetitiva, de *El hombre que trasladaba las ciudades*, como si el afán desesperado del fundador fuera una metáfora de la escritura, que se busca sin cesar; porque, dice Droguett:

“lo bonito no tiene permanencia” (*Cien gotas de sangre...*, p. 13).

EL JUEGO DE INFORMACIONES Y LAS RELACIONES DEL CONTAR EN *ELOY*

CECILIA ZOKNER

Como si fuera una novela circular, las palabras finales de *Eloy*¹ son impulsos que llevan otra vez a la figura de Eloy, entonces ya agrandada, ya enorme; y la escena de su muerte se cristaliza en una visión reproducida mil veces no en miles de espejos, sino simplemente en la historia del continente. Retorno que es un deseo de completar al personaje Eloy hecho de claroscuros y que, además, agranda su tan pequeño territorio, pedazos de Chile y de pobrezas, hasta dibujar el mapa de América. En realidad, la fuerza lírica de las últimas líneas de la novela se entrelazan a las palabras que, extrañas a la narrativa, muestran a un Carlos Droguett emocionado con el destino del bandolero cuya vida prolonga al hacer de él un personaje, y envuelven fuertemente al lector. Entonces, entre él y el autor de *Eloy* se establece una comunicación que no es exactamente aquélla, círculo perfecto y acabado, de que habla Oscar Tacca² cuando entre el autor y el lector virtual se sitúan el narrador y su destinatario

1. Carlos Droguett, *Eloy*, Seix Barral, Barcelona, 1971, 135 pp. Todas las referencias a la obra se refieren a esta edición. En este trabajo será señalada como I.

2. Oscar Tacca, *Instancias de la novela*, Marymar, Buenos Aires, 1980, 56 pp. (p. 16).. En las demás referencias a esta obra, será señalada como II.

o lector ideal que, dóciles y silenciosos, solamente se muestran obedeciendo a su misión de contar y de enterarse. Restringidos a esta misión de informar el uno, de recibir la información que le es ofrecida, el otro, se crea en esa relación el juego de informaciones de la novela.³ Juego en el cual al narrador no le están permitidas ni dudas ni falsedades, y al destinatario no le está permitida la desconfianza, aunque la información se interrumpa, aunque sea insuficiente, porque esto le está concedido al narrador: la cantidad de información que posee y que es la misma que irá a poseer el destinatario.

En *Eloy* se encuentran dos de los tres tipos de relación entre narrador y personaje, desde el punto de vista de la información de que habla Oscar Tacca (III, 61): el omnisciente (sabe más que el personaje) y el equisciente (sabe tanto como el personaje). El juego de informaciones se establece a partir de un narrador que fuera de los acontecimientos sabe más que el personaje, pero que al optar por la visión del personaje va a saber tanto como él. Y por la voz del autor que irrumpe en el juego para crear otro, entonces establecido directamente con el lector virtual.

Son esas voces que informan sobre las pocas horas, las últimas de la vida de Eloy, bandolero perseguido, acorralado, herido y muerto por una partida. Unos pocos recuerdos de su vida pasada. Un rancho, un bosque, personajes que surgen del recuerdo. El presente, el momento en que se desarrolla la acción son las pocas horas que separan medianoche del amanecer. Hacia medianoche, Eloy está sentado en el suelo mirando el cielo e intentando saber su destino. Horas después, muere sobre los yuyos acribillado de balas. En esas pocas horas será observado paso a paso. Sus gestos y acciones serán registrados, y conocidos sus pensamientos. Conocidos su pasado reciente, apenas vivido, y pedazos del pasado cronológicamente desordenados. El presente de un hombre solo, perseguido, que busca refugio en un rancho desconocido, en medio de los árboles. Que se quiere defender y salvar, que hace uso

3. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973, 205 pp. (p. 66). En las demás referencias a esta obra, será señalada como III.

de sus armas y piensa, pero que muere. El pasado reciente son los momentos que vive con los dueños del rancho de donde los obliga a salir, y el pasado de antes, de su vida de antes, son los robos y las muertes, el amor y el miedo. La certeza de la muerte, esos dos textos que anteceden a la novela, el extracto de un informe oficial y una expresión latina que son la realidad en la ficción y un homenaje a un ser humano que fue cazado como fiera.

Fuera del relato, planeando sobre las últimas horas de vida de Eloy, un narrador omnisciente. Testigo del mirar, del sentir y del pensar del personaje. Que lo observa moverse y luchar y caer. Sabe que muere y registra sus gestos, a veces el porqué de sus gestos, escucha sus palabras, sean ellas balbuceos, rezongos, quejas, susurros o suspiros. Conoce la impresión de sus sentidos —el gusto del vino, el hambre, el perfume de las violetas, el oír de los gritos, el pasar de los caballos, de risas, el peso de la sangre goteando por las orejas, el frío y el calor, el sueño y el dolor—. También sus sentimientos de odio y de ternura, de soledad, desolación y desaliento, sus rápidos momentos de tranquilidad. Y su miedo.

Un narrador que a veces sabe más que el personaje —desde siempre supo que él iba a morir, cómo lo iban a recoger después de muerto (I, 13)— hasta registrar su muerte y lo último que pensó. Y, capaz de saber lo que piensa Eloy, lo que recuerda, cede su voz a esos pensamientos y a esos recuerdos, cuando pierde su fuerza para saber, entonces, apenas lo que sabe Eloy, saber en el cual se incrustan las incertidumbres e interrogaciones, las reticencias.

Lo que sabe Eloy de su presente es muy poco: lo que consigue ver (la noche, las nubes, las sombras), lo que siente (el viento), lo que huele (el perfume de las violetas), lo que escucha (pasar a los caballos, voces). Lo demás, todo lo ignora: cuántos hombres lo buscan (veinte, veinte o treinta), “le parecía que era de buen augurio ignorar cuántos hombres había ahí” (I, 111), qué hacen ellos mientras los esperan, el lugar en donde está (si quema el rancho, ¿cómo encontrar nuevamente el lugar?), la hora

que pasa (la una de la mañana, las dos, las cuatro, a lo sumo las cinco o las seis). Entonces adivina que el rancho está al otro lado del sendero. Se imagina que los hombres están cerca, que están rodeando la casa, que se arrastran hacia él en la oscuridad, que Rosa lo habrá esperado hasta que cerraron la botica y lo espera mirando al niño. Y pregunta. Se pregunta sobre los caballos, sobre los agentes (¿en dónde estaban?), sobre el llanto del niño ("¿qué andan haciendo con él a esta hora?", I, 101), sobre las linternas (¿por qué las apagaron?), sobre las balas disparadas (¿sobre quién más dispararían?, "¿cuándo me dispararon esas balas?", I, 128).

De su pasado recuerda momentos, situaciones, y conocer su pensamiento es conocerlos fragmentados y reticentes. Al llegar perseguido al rancho, encuentra a un viejo, a un chico y a una mujer. Sus relaciones con ellos, o mejor, con la mujer, son breves; a su entender, insuficientes. Hubiera deseado saber el nombre de la mujer. No lo supo. La historia de sus tristezas y sufrimientos tampoco. Después, continuó sus pensamientos, por qué ella no tendría vino. También su propia vida de antes venía con preguntas no respondidas: por qué la negación de Rosa si estaba bebida, por qué su risa, por qué su llanto. O por qué el muerto a quien robaba usaría engomados los bigotes, o cómo se llamaría el pije millonario a quien acababa de matar; por dónde andaría ahora el cabo Miranda y por qué no lo había matado cuando se dio cuenta de que quería hacer alguna maldad a su hijo.

A no ser cuando el adverbio "efectivamente", voz del narrador, confirma el llanto de un niño en los alrededores como había sospechado el personaje una página antes (I, 100-101) o cuando la voz del narrador ratifica su propia información de que Eloy entró al comedor "Es decir, no entró completamente" (I, 93), lo que predomina es la renuncia o la imposibilidad del narrador de informar lo que no sea la visión del personaje, sus suposiciones con respecto a lo que está viviendo o sus planes para vivir los días que seguirán. Imposibilidad o renuncia cuya consecuencia será la interrupción y la carencia de informaciones que hacen de *Eloy* un texto reticente y, justamente por eso, transparente para determinadas lecturas.

Las suposiciones de Eloy se refieren a las dificultades de la situación en que se encuentra. Cuando no se interroga, formula hipótesis sobre los hombres que lo buscan —cuántos son, qué hacen— y sobre las traiciones de Sangüesa y de la mujer. Busca su confianza y su certeza al afirmar que saldrá vivo para buscar a la Rosa (aunque sin dejar de pensar en la posibilidad de ser herido) y repite que se va a defender, y repite que el sábado volverá al rancho, con regalos para la mujer.

El caudal de información se interrumpe en la medida en que sigue otro camino el pensamiento de Eloy; puede suceder que volviendo a pensar en el suceso, se complete la información, como es el caso del momento clave del libro, del episodio del caballo que lo llama con sus belfos en los vidrios, porque a él vuelve Eloy dos veces más. Pero de los demás sucesos son sólo fragmentos: fragmentos de su vida amorosa, de su vida criminal, en los cuales se instalan huecos, carencias de información que se deben a la propia ignorancia deseada del personaje que no quiere saber qué es lo que sucede en las casas y se va (viendo irse también a los jinetes verdes), que pregunta si Sangüesa anduvo por los jardines, y como no recibe respuesta se queda con el presentimiento y el recuerdo de la ropa de niño en la laguna, recuerdo del cual no se separa la duda inicial.

La vida de Eloy permanece en la niebla. Su momento de verdad —la llamada— es explicado a medias. Si el suceso que determinó la opción de Eloy, que lo llevó a la marginalización, es narrado —y fragmentos de esa narración vuelven a aparecer—, las causas primeras de su gesto, de su vida de zapatero pobre, de huérfano de no importa cuál madre, de la madre madre, de la madre patria, de la madre justicia, son desconocidas. Y así como el lector debe completar lo que no dicen las líneas sobre el momento en que él elige su camino, debe hacerlo siempre: llenar los huecos, completar las reticencias. Del asesino y ladrón la imagen se diluye para permanecer la del hombre solo, del hombre perseguido, de la oposición entre el individuo y el sistema.

Esa información incompleta, recibida por el lector a medias, lo lleva a una insatisfacción, a una curiosidad, a un deseo de

saber más respecto del personaje que no es una constante, que no se verifica siempre en la lectura de otros textos —la biografía de Tadeo Isidoro Cruz es, por ejemplo, definitiva, cerrada—. Eloy, en sus gestos de ternura, aunque pueda ser la fiera que mata, se muestra repetidas veces tan terriblemente, tan esencialmente humano en su soledad que el lector hubiera deseado que no muriera, hubiera querido salvarlo en una identificación con su soledad y tal vez (o seguramente) con su propio destino.

Es sabido que el personaje de ficción no existe. En *Eloy*, el personaje que fue perseguido, que fue cazado y muerto, existió. El lector lo sabe por la sobrecubierta del libro. Por la foto de prensa que muestra su cadáver en la edición española, por las palabras de la contratapa. Son datos que antes de la lectura constituyen apenas una información. Como también son datos informativos los dos textos que anteceden a la narrativa. Así, Eloy solamente empieza a vivir —y para que viva fue escrita la novela— terminada la lectura cuando ya se instaló en el lector la emoción que lo hará comprender las palabras iniciales ya no como ficción, sino como registro de la verdad y como expresión de los sentimientos del autor y no del narrador. Entonces es el autor el que habla para el lector, y el contar ya no es ficción sino testimonio; para el lector, el personaje deja de ser ficción para ser el que vivió y fue cazado. Y cazado no significa otra cosa que el enfrentamiento a fuerzas desiguales.

De ahí que en *Eloy* las relaciones del contar se establezcan fuertemente entre el lector y el personaje, entre el lector y el autor, al contrario de lo que en el decir de Oscar Tacca sucede comúnmente, o sea, que la "relación primordial constante y normal en el fenómeno que constituye la lectura de la novela" (II, 12) es aquélla en el nivel mismo del relato, y entre el lector y el narrador.

Y parece que la relación que se establece entre el lector y el personaje puede ser entendida como algo que ultrapasa el reflejo de un destino individual, para ser la imagen múltiple de los cazados de América, que todos saben que existen pero que, por una razón o por otra, son olvidados.

Sería como si el juego de informaciones no fuera más que un deseo de claroscuros. Eloy quiere saber cosas, y otras cosas desea ignorarlas. El lector a su vez desearía saber lo que sabe Eloy, lo que sabe el narrador omnisciente. Pero al identificarse con el personaje, al verlo reflejado en miles de figuras —reales o diluidas en secretos—, finalmente se da cuenta de que sabe más que Eloy. No solamente que murió acorralado por las botas porque así le fue dicho. En realidad, su saber se escapa de los límites del espacio de Eloy, de su vida y de su muerte, para abarcar los destinos de los que viven bajo el signo de las botas precisamente.

La lectura es una angustia que viene directamente de la emoción concentrada en la figura de Eloy-personaje de Carlos Droguett. El epígrafe, prueba material de la existencia de Eloy-bandolero, expresión de homenaje al desamparo, a la ingenuidad de la fiera cazada, es entonces el texto que verdaderamente cierra el libro. Es como un eliminar del narrador, como un surgir del autor para hacer posible ese raro encuentro lector/autor.

"Eloy soy yo", dijo una vez Carlos Droguett. De ahí esa emoción presente en el texto. El lector puede ser, a nivel individual o social, un Eloy. En la emoción de la lectura, el encuentro. Pero al repensarla, repensarla en su continente americano —inmensa geografía en la cual el hombre puede ser reducido al espacio de una jaula—, es posible que Eloy deje de ser yo para ser nosotros.

LOS ASESINADOS DEL SEGURO OBRERO:

1939-1972

LUIS ÍÑIGO MADRIGAL

En la narrativa de Carlos Droguett, *Los asesinados del Seguro Obrero* tiene, como se sabe, un doble carácter inaugural: primer libro publicado por el autor, anuncia, en párrafos liminares, el *leit-motiv* principal de su novelística y establece su poética.

Más aún, el texto en cuestión tiene su propia historia, que ilumina aspectos generales de composición de la novelística de Droguett. A abundar en esa hipótesis se enderezan los siguientes párrafos.

Publicado originalmente en los diarios *La Hora* y *Trabajo*¹ en septiembre de 1939, justamente al año de la matanza que narra y le da título (5 de septiembre de 1938), *Los asesinados del Seguro Obrero* se editó en libro en 1940,² sin otra variación con

1. No he visto estos periódicos. Recojo la noticia de diversas fuentes y, en lo principal, de labios del propio Droguett. Con todo, en la bibliografía del autor sólo consta la siguiente ficha de *Los asesinados...* en su versión periodística: Carlos Droguett, "Los asesinados del Seguro Obrero", *La Hora*, Santiago de Chile, 3 de septiembre de 1939, pp. 1, 4.

2. Carlos Droguett, *Los asesinados del Seguro Obrero* (Crónica), Ercilla, Santiago de Chile, 1940, 82 pp.; el autor asegura que no hay variaciones entre la versión periodística de 1939 y este libro (en conversación personal). Sin embargo, dadas las circunstancias anotadas en la n. 1, cito en adelante por A40 para referirme a esta versión primitiva.

respecto al texto periodístico que un subtítulo que tal vez obedecía a ese origen: "Crónica", y unos párrafos introductorios, "Explicación de esta sangre", en que el autor exponía las razones y la intención de su escrito.

Trece años después, con prólogo de Juan de Luigi (quien era, en 1939, subdirector de *La Hora*), aparecía *Sesenta muertos en la escalera*, novela que incluía, reproduciéndolo y ampliándolo, el texto de A40.³

Finalizando (por el momento) la serie, en 1972 se reedita *Los asesinados del Seguro Obrero*, en lo que, según los datos de la contraportada del volumen, constituía la 2.ª edición del texto.⁴

Premeditada o inevitablemente, esta breve descripción de la historia editorial de *Los asesinados...* falta a la verdad. Se trata, en algún sentido, de un mismo texto; pero también de tres diversos. En efecto, si bien el texto primitivo continuaba presente, en lo fundamental, tanto en 60M como en A72, la copia de variaciones (correcciones, supresiones, adiciones) introducidas en él en ambas oportunidades permiten considerar cada uno de los elementos de la serie como textos distintos.

a) *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940)

El texto original de *Los asesinados...* está antecedido, según queda dicho, por unos párrafos introductorios titulados "Explicación de esta sangre", de carácter programático. El "Índice de los asesinados" (*sic*) que incluye el libro en su última página comprende, además de esa introducción, cinco partes numeradas con romanos, a saber:

3. Carlos Droguett, *Sesenta muertos en la escalera*, Nascimento, Santiago de Chile, 1952, 292 pp.; cito en adelante por 60M.

4. Carlos Droguett, *Los asesinados del Seguro Obrero (Crónica)*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972, 62 pp. + ilustraciones; cito en adelante por A72.

- I. Antecedentes.
- II. Cómo ocurrió.
- III. En la noche, los vivos.
- IV. Epílogo primero.
- V. Epílogo segundo.

"Explicación de esta sangre" ofrece, a más de imprescindibles elementos para la comprensión de la "poética" de Droguett, que no trataremos aquí, precisas indicaciones sobre el carácter del texto a que antecede. Se establece allí una situación narrativa, delimitando la figura del narrador principal del texto, la del lector a quien se dirige, y anunciando las cosas que se van a contar; anunciando y no enunciando, porque lo que en el texto se contará está adelantado en el título de la obra y es conocido para el lector a quien se cuenta. Así, si el carácter de crónica del texto es cierto en cuanto se refiere a hechos de actualidad, coetáneos al narrador y al lector, su carácter literario, "novelesco", surge por fuerza de la especial situación narrativa que en él se establece y desarrolla, tanto en lo que tiene relación con la figura del narrador, como en la apelación directa a un lector ficticio (en rigor: a un grupo de lectores) que comparten con el narrador el conocimiento del mundo o aún le superan en él.⁵

5. Narrador personal en primera persona, que cuenta acontecimientos de los que sólo en parte ha sido testigo y que es consciente de la internalización de lo narrado ("Temo —y no quisiera desmentirlo— que estas páginas que ahora escribo vayan a resultar una explicación de mí mismo. No importará. Lo que publico, después de todo, lo escribí porque lo sentí bien mío, íntimo de mi existencia, hace un año cuando fue hecho", A40, p. 9), el narrador principal de *Los asesinados...* propone lo que cuenta como una *crónica* en que lo visto y vivido incluye la conciencia (y la imaginación) del narrador. En algún sentido podría pensarse que estamos en presencia de un antecedente, de características especiales, de lo que hoy se llama novela-testimonio, género que, según uno de sus más destacados representantes, se distingue por "proponerse un desentrañamiento de la realidad, tomando los hechos principales, los que más han afectado la sensibilidad de un pueblo y describiéndolos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos". Si la novela testimonio supone también "la supresión del yo, del ego del escritor o del sociólogo, o si no la supresión, la discreción en el uso del yo, en la presencia del autor y su ego en las obras", A40 exacerba la presencia del yo, pero sólo en cuanto él está involucrado en el

En esta crónica novelada (como en, creemos, toda la producción narrativa de Droguett) el principio básico de la composición es la *amplificatio*.⁶ No se trata aquí, sino excepcionalmente, de un proceso épico en que los personajes y acontecimientos de primer plano se introduzcan en un mundo mayor, pero de que el objeto del discurso o un pensamiento que sirve para su tratamiento es elevado verticalmente, lo que a menudo tiene como consecuencia una ampliación de la formulación lingüística.⁷

mundo narrado. Por otra parte, A40 pretende, como la novela testimonio, "contribuir al conocimiento de la realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico", apoyándose además "en la lengua hablada" (las citas entrecuilladas corresponden a Miguel Barnet, "La novela testimonio: socio literatura", publicado originalmente en la revista *Unión*, La Habana, 1970). Sin embargo, la adscripción de A40 a la forma genérica de la novela testimonio es abusiva, y sólo podría justificarse en cuanto ambas formen, tal vez, parte de una tendencia más amplia de la novela hispanoamericana contemporánea: una "novela histórica" de nuevo cuño. El que este nuevo tipo de novela histórica cuente, en ocasiones, sucesos coetáneos al tiempo en que se narra, como sucede en A40, tiene en Hispanoamérica el ilustre antecedente de *Amalia*, de José Mármol.

6. "La *amplificatio*... es una elevación gradual de lo dado por naturaleza, hecha con los medios del arte en interés de la *utilitas causae*... La función principal de la amplificación es la ... elevación... Es elevado... verticalmente el objeto del discurso o un pensamiento que sirve para su tratamiento, lo que a menudo tiene como consecuencia una amplificación de la formulación lingüística", Heinrich Lusberg, *Elementos de retórica literaria*, versión española de Mariano Marín Casero, Gredos, Madrid, 1975, párrafos 71 y 72.

7. La distinción entre proceso épico y amplificación tiene aquí un sentido puramente operativo. En cierto sentido, cualquier amplificación podría decirse que forma parte del proceso épico de un texto narrativo; reducimos la extensión del concepto a aquellos casos en que la amplificación amplía el espacio principal de la narración. Sólo los epílogos de A40 sirven, en rigor, para ampliar el espacio de la narración: hay en ellos un proceso épico que extiende y prolonga los acontecimientos narrados a dos ámbitos distintos, pero homólogos; el primero recoge la vuelta de uno de los uniformados a su hogar y toma sus sensaciones y sentimientos como representativos de todos los que en aquel día participaron en la matanza ("Yo no hice ningún muerto. Ninguno mató a ninguno, todos los matamos a todos", A40, p. 72), el otro narra la vuelta al hogar del propio narrador, aplastado por la tragedia. Los dos personajes tienen (¿tienen?) actitudes distintas frente a lo que ha ocurrido: sus mujeres, en cambio, coinciden en apreciar sobre todo el que no haya ocurrido nada a sus hombres; más aún, el desenlace de ambos epílogos muestra paralelamente que, frente a la muerte desatada, la vida continúa su curso.

En el primero de los sentidos, esto es, en el de la elevación ascendente, hay que inscribir en primer término los rasgos de amplificación patética, que en forma de detalles horripilantes de la matanza (vesania de los verdugos, sufrimiento de las víctimas) se repiten primero en su descripción objetiva (II. Cómo ocurrió) y luego en la visión de sus efectos desde el punto de vista de testigos comprometidos en ella, o de sus sobrevivientes (III. En la noche, los vivos), dando ocasión a una reiteración concéntrica de aquellos detalles y, consecuentemente, a su amplificación lingüística por sinonimia y/o por designación gradualmente ascendente (*incrementum*).

También está al servicio de la amplificación vertical la utilización de pensamientos generales (*locus communis*) puestos en relación con la materia concreta del discurso, verbigracia: las reflexiones sobre el dolor, la sangre, la injusticia, la tristeza, la miseria, la muerte, las catástrofes (*passim*).

b) *Sesenta muertos en la escalera* (1953)

Después de una "Dedicatoria", a Francis de Miomandre, y antes del ya mencionado prólogo de Juan de Luigi, consta en 60M un breve párrafo titulado "Este libro" que reproduce parte de las frases finales de "Explicación de esta sangre" (A40), introduciendo en ellas algunas variaciones.

A más de esos tres acápites ("Dedicatoria", "Este libro", "Prólogo"), el índice de 60M comprende otros seis, de los que cinco tienen el mismo título y similar ordenación de los que conforman el índice de A40, en tanto el sexto, "Pan y sueño", que no figura en aquél, se inserta aquí antes del "Epílogo primero".

Paralelamente, y siguiendo el orden indicado, el texto mismo de A40 se reproduce en su casi totalidad (con la sola excepción de unos párrafos a los que nos referiremos posteriormente) aun cuando con variaciones, entremezclándose con el texto propiamente "nuevo", de acuerdo con el siguiente esquema:

A40

60M

Antecedentes

- | | | |
|----|---|--|
| 1. | pp. 19-20
(Amigos míos,...sudor frío.) | pp. 17-18
(Amigos míos,...sudor frío.) |
| 2. | 20-24
(Caminé por...de los hombres.) | 48-52
(Caminé por...de los hombres.) |
| 3. | 24-25
(Cuando el pueblo...mucho alcance) | 65-66
(Cuando el pueblo...mucho alcance)) |

Cómo ocurrió

- | | | |
|-----|---|---|
| 4. | 29-30
(Nunca pensé...godo.) | 67
(Nunca pensé...godo.) |
| 5. | 30
(Y cada año...cáscara tierna.) | 70
(Y cada año...cáscara tierna.) |
| 6. | 30-34
(El pueblo de abajo...vislumbre.) | 75-79
(El pueblo de abajo...vislumbre.) |
| 7. | 34-35
(No murieron...sido tristes") | 80-82
(No murieron...sido tristes") |
| 8. | 35-37
(Y pensaba...de la abuela.) | |
| 9. | 37-38
(En la calle Morandé...leerla.) | 84
(En la calle Morandé...leerla.) |
| 10. | 38-40
(Pasaron frente...Hernández transmitía,) | 96-99
(Habían pasado...Hernández transmitía...) |
| 11. | ...40-41
(Así entró Gerardo..., alejarse!) | 105
(Así entró Gerardo..., alejarse!) |
| 12. | 41
(Yuric subió...van a bajar") | 108-109
(Yuric tuvo un sollozo...van a bajar") |
| 13. | 41-45
(Y cuando los otros...pudo ser necesario.) | 111-115
(Y cuando los otros...pudo ser necesario.) |
| 14. | 45-46
(Hay en las...—Bien muertos están.) | 117-119
(Hay en las...—Bien muertos están.) |

En la noche, los vivos

- | | | |
|-----|-------------------------------------|--|
| 15. | 49-57 | 121-131 |
| | (En la noche,...que morir.) | (En la noche,... que morir.) |
| 16. | 57-62 | 136-140 |
| | (Algunos movimientos...el suelo.) | (Algunos movimientos...el suelo.) |
| 17. | 62-63 | 142-144 |
| | (Inmóvil,..."Córtale la mano".) | (Inmóvil,... "Corte esa manito, mejor".) |
| 18. | ...63 | 149-150 |
| | (Y recordó que...,las medias horas) | (Y recordó que...,las medias horas.) |
| 19. | 63-65 | 253-255 |
| | (No sentía...llegó Montes.) | (No sentía...llegó Montes.) |

Epílogo primero

- | | | |
|-----|---|--|
| 20. | 69-74 | 277-281 |
| | (El hombre de uniforme...Era firme la mano del hombre.) | (El hombre de uniforme...Era firme el brazo del hombre y de un manotón la dio vuelta.) |

Epílogo segundo

- | | | |
|-----|----------------------------------|----------------------------------|
| 21. | 77-80 | 283-285 |
| | (Amigos míos,...de mal genio.) | (Amigos míos,...de mal humor.) |
| 22. | 80-82 | 290-292 |
| | (Llegó la hora...traer un gato.) | (Llegó la hora...traer un gato.) |

Esquema que sigue un criterio puramente cuantitativo: esto es, que entre división y división del texto de A40 haya en 60M al menos una página (en rigor: treinta y una líneas) de texto "nuevo". Pero tanto en el interior de las divisiones señaladas en 60M y correspondientes a las de A40, como entre ellas, puede encontrarse adiciones al texto "original" (y, en el interior de cada segmento del texto de A40 "reproducido", también correcciones y supresiones). Ahora bien, esas adiciones son de dos especies: unas corresponden a ampliaciones del texto de A40 (a las que podríamos llamar adiciones paratácticas, no progresivas); otras, en cambio, corresponden al particular proceso épico de construcción

de 60M (y son, para continuar con la terminología anterior, adiciones hipotácticas, progresivas), estas últimas, con todo, sólo están presentes en las páginas de 60M que corren entre las divisiones señaladas en el esquema, y en ningún caso en el interior de las divisiones mismas.⁸

Con respecto a las adiciones, correcciones y supresiones del texto de A40 inserto en 60M pueden hacerse las siguientes observaciones: existen, en primer lugar, ampliificaciones de las circunstancias que acompañan al objeto del discurso (*ratiocinatio*), es decir, ampliificaciones indirectas referidas principalmente a los protagonistas (víctimas y victimarios) de la masacre o a los testigos de ella; así las referidas a Quevedo (personaje de mínima participación en A40) (60M, p. 49), al General que comanda las tropas asesinas (60M, pp. 77-78), al obrero Miguel Cabrera, víctima casual de la matanza (60M, pp. 97-98), y a uno de los sobrevivientes, Montes (60M, pp. 139-140, p. 254, véase *infra*).

En segundo lugar, deben anotarse nuevos rasgos de ampliificación patética y el uso de pensamientos generales puestos en relación con el objeto del discurso (las primeras muertes de la masacre, 60M, p. 78; la sangre, 60M, pp. 79-80).

Finalmente, en lo que guarda relación con la ampliificación de la expresión lingüística, muy abundante en el texto de 60M, junto con casos de acumulación de términos y oraciones sinónimas (*congeries*, véase *infra*), merece especial atención la designación gradualmente ascendente del objeto que se amplifica (véase ejemplos, pp. 122-131), verbigracia:

8. Hay pues un doble proceso de variantes: primero las que afectan al texto de A40 y que son, en general, independientes con respecto al nuevo texto; en segundo lugar las adiciones que convierten el texto de A40 en un texto nuevo, sin que tengan existencia propia si prescindimos de aquél, aun cuando, en ocasiones, se trate de adiciones que tuvieron antes su propia forma cerrada y acabada (cfr. *infra*, nn. 9 y 10). No deja de llamar la atención que la ordenación artística de los diversos acontecimientos sea la misma en A40 y 60M, según se puede ver en el esquema, en el que se muestra gráficamente cómo la secuencia inicial de la historia de *Los asesinados...* se respeta sin excepción en 60M.

Les disparaba desde muy cerca, pegada la pistola a la carne. *Hacía un gesto raro al descargar el arma, se mordía una punta de la lengua y respiraba hondo. Disparaba desde luego concienzudamente, sin gracia ni costumbre, por fastidiarse y fastidiar al Comandante que inventaba tareas inútiles.* (60M, p. 129; en cursiva lo agregado al texto de A40.)

o bien,

Vargas había caído en las primeras descargas, herido a bala en la pierna izquierda. *No se había sentido herido, sino inmovilizado, como si le hubieran clavado un clavo enorme, la pierna se le empezó a dormir y la sentía crecer, ponerse tumefacta, como una fruta, después, mucho después sintió el dolor, pero ya para entonces tenía el pie hundido en un pequeño charco de sangre. Se fingió muerto.* (60M, p. 131; en cursiva lo agregado al texto de A40.)

Frente a la gran cantidad de adiciones, las correcciones y supresiones son significativamente menores en el texto de A40 reproducido en 60M. Las correcciones más repetidas guardan relación con la sustitución de la mención explícita del "Seguro Obrero" por sustantivos comunes, "edificio", etc., cuando no por la mención explícita y reiterada de la "escalera", lugar precisamente acotado en donde ocurre la matanza, pero que no tiene un carácter locativo estricto, sino una función dramática (60M, *passim*). Junto con ello hay que mencionar la supresión sistematizada de la individualización puntual de las víctimas: mientras en A40 ellas suelen figurar con nombre y apellido, en 60M se suprime bien el nombre, bien el apellido. Sin embargo, en el terreno de las supresiones, la más notoria e importante es la de una larga amplificación patética del texto de A40 (A40, pp. 35-37; véase Esquema, 8.), referida a los sufrimientos del pueblo, que desaparece en 60M, siendo sustituida por la historia familiar de una de las víctimas protagónicas de la masacre, Yuric (60M, pp. 82-83).

Esta amplificación, sin embargo, pertenece ya a aquellas que,

en nuestro esquema, quedan fuera de las divisiones del texto de A40 reproducido en 60M y que provienen, por decirlo así, en muchos casos, de otros textos de Droguett.⁹ A ellas nos referimos a continuación.

Mencionaremos en primer lugar aquellas que, de alguna manera, no forman parte del proceso épico de la novela, sino que se refieren al objeto del discurso de A40, a saber: las amplificaciones patéticas referidas a las circunstancias que rodean al objeto o a pensamientos generales puestos en relación con él (septiembre, la historia patria, el viento, la bandera, la revolución, el frío, 60M, pp. 67, 70, 75; el perfeccionamiento histórico de las maneras de matar, 60M, pp. 115-117); o a los protagonistas de la historia de A40 (la citada historia familiar de Yuric, véase *supra*; la muerte de Gerardo a manos del General, 60M, pp. 99-105; la historia de Quevedo, 60M, pp. 285-290).

En un lugar intermedio, esto es, amplificaciones referidas al objeto del discurso, pero no enteramente progresivas, deben constar las referidas a varios personajes, generalmente bajo la forma de locuciones vividas y/o monólogos interiores, que memoran su pasado e introducen generalizadamente una relación entre los motivos de la muerte y del amor (la historia de Enrique y Cora, 60M, p. 84; la de Yuric y Marga, 60M, pp. 105-111; la de Vargas y Rosalía, 60M, pp. 131-136; la de Montes y Nora, 60M, pp. 140-142 y 144-149). Estas amplificaciones, tanto en sentido horizontal como vertical, relacionan la materia del discurso de A40 con un espacio más amplio, según muestran paradigmáticamente la historia de Montes, Nora y la muerte de Chumingo (véase *infra*).

Por último, entre las amplificaciones enteramente progresivas, cuenta en primer lugar la referida al propio narrador y su mujer (60M, pp. 18-48), que tiene a su vez una amplificación patética sobre los hombres, las peleas matrimoniales, el trabajo, el barrio, la gente, la noche que lo rodea, aplicable paralelamente al objeto del discurso de A40 (60M, pp. 52-65).

9. No puedo, en esta ocasión, anotar puntualmente la posible proveniencia de tales amplificaciones, con excepción de la que señalo en la n. 10.

Es de destacar en esas páginas, porque es rasgo que conviene a toda la narrativa y a toda la obra de Droguett, la amplificación lingüística consistente en la acumulación de términos y oraciones sinónimos (*congeries*), generalmente en gradación de miembros ascendentes, que es resultado y acompaña al proceso épico, según se muestra, por ejemplo, en el siguiente párrafo:

...el cuerpo de ella estaba creciendo. En todo momento, siempre, sin olvidarse nunca de crecer, sin olvidarse nunca cómo se crece. Desde que despertaba en la mañana, al levantarse en la mañana, al tomar el desayuno, al ir por la calle, al estar en clase, al ir por los patios corriendo, conversando, al tener un susto, al ruborizarse, al volver a casa, almorzando, leyendo, tejiendo, mientras escribía a una amiga, cuando estaba en el cine, cuando bailaba los domingos, cuando se estaba bañando en las mañanas, cuando dormía en la noche, estirada en su cama, acurrucada en su cama, su cuerpo estaba creciendo. En silencio, como una persona que se empecina. Sosegadamente, seguramente, sin cansarse nunca. (60M, pp. 34-35.)

Existe aún una segunda amplificación progresiva, la que constituye el más largo episodio de 60M y no forma parte de A40: la historia de Corina (60M, pp. 150-253), su matrimonio sin amor con Don David, la muerte violenta de un antiguo amante de Corina, el asesinato de Don David por encargo de ésta. Tal historia (que, como indica Juan de Luigi en el prólogo a 60M ya citado, tuvo una primera redacción "como folletín sobre el antiguo crimen de la calle Lord Cochrane", y fue publicada originalmente con el título de "Corina Rojas: criminal del amor"),¹⁰ es contada por un sargento de las fuerzas asesinas, integrándose así en el discurso de *Los asesinados...*, y contiene sus propias ampliificaciones progresivas (verbigracia, la historia de la infancia y la

10. Esta historia fue publicada por Droguett, con el pseudónimo de Paul Beauchamps, en *Extra*, Santiago de Chile, 1-8 de agosto de 1946.

juventud de Diego, amante de Corina, 60M, pp. 193-229) y patéticas (por ejemplo, sobre el sueño y las drogas, 60M, pp. 161-164), pero es además parte fundamental del nuevo texto, en cuanto en ella se establece una interrelación entre los motivos del amor, la vida y la muerte, que se reafirma en la última de las ampliaciones progresivas del texto de 60M, a saber, la que consta en el capítulo titulado "Pan y sueño" (60M, pp. 257-275), relato fantástico que explicita el parentesco de Eros y la muerte, resuelto en el triunfo del amor y la vida, dotando así de nuevo sentido a los "Epílogos" de A40 y al total de ese texto reproducido en 60M.¹¹

En otras palabras, de la interrelación entre esas dos historias homólogas (la de la matanza del Seguro Obrero; la de Corina) surge un nuevo texto, un cosmos novelesco regido por lo que algunos llamarían una "ley de estructura" (amor y muerte). En este sentido todos los elementos del texto de A40 tienen una nueva función en 60M, al tiempo que entre cada uno de esos elementos y el resto de los elementos del conjunto surgen nuevas relaciones.

Descubrir la cuidadosa composición de 60M y las relaciones de interdependencia necesaria de sus elementos supera la intención de estas páginas; valga, sin embargo, un ejemplo:

Uno de los personajes de A40 adquiere en 60M nueva y fundamental importancia: se trata de Montes ("Alberto Montes era agricultor, era joven, alto, macizo, lleno de vida", A40, p. 60), uno de los sobrevivientes de la masacre, quien, primero, en el estado de duermevela que le produce la debilidad de sus heridas, y a lo largo de una locución vivida, cuenta la historia del asesinato de Chumingo (nueva historia de amor y muerte, 60M, pp. 140-142), memora sus propias relaciones con Nora, e integra estas situaciones en el transcurso de la matanza, a través de una ampliación patética surgida del intento de unos uniformados de robarle el reloj que lleva en la muñeca (60M, pp. 144-149), y, después, es auditor involuntario de la historia de Corina que el

11. Sentido, es cierto, implícito en los "Epílogos" de A40; cfr. n. 7.

Sargento cuenta a sus subordinados (60M, pp. 155-163), por donde el lector ficticio debe asumir su perspectiva, integrándose así en el mundo narrado.

c) *Los asesinados del Seguro Obrero* (1972)

La llamada "Segunda edición" de *Los asesinados...* no presenta, en su índice, ninguna variación con respecto a A40. En el texto mismo, en cambio, las variaciones son extremadamente abundantes, contribuyendo a crear lo que puede considerarse como un nuevo texto. Lo más notable en esas variaciones es, sin duda, la contaminación que sobre el texto de A40 ejerce el texto de 60M, manifestada especialmente en el caso de las adiciones, pero presente también en otros aspectos.

Esta contaminación apenas se manifiesta en el caso de las supresiones de partes de A40, que tienen en general poca importancia, afectando en muchos casos a partes de la oración (regularmente formas ilativas populares) o a oraciones completas (locuciones consecutivas) de carácter conector, a construcciones anafóricas y, en ocasiones, a formas "poéticas" de la expresión (símbolos, metáforas, imágenes visionarias, etc.). Hay, sin embargo, dos grandes supresiones del texto de A40 en A72: la primera es la de la ampliación patética también suprimida en 60M (A40, pp. 35-37; Esquema, 8; véase *supra*, b), la otra, perteneciente al "Epílogo segundo", es la de una disquisición sobre el sueño de Quevedo (A40, pp. 78-79); en los dos casos, los párrafos suprimidos están reemplazados por otros a los que nos referiremos al tratar de las adiciones.

Más significativas que las supresiones son, en A72, las correcciones, terreno en el cual lo más notable sea tal vez la "culturización" del lenguaje de A40 o su "literaturización", singularmente notable en el caso de las formas verbales (*escuchamos* por *oímos*, A40, p. 21; *acudía* por *iba*, p. 31; *sollozando* por *llorando*, p. 35; *tornó* por *volvió*, p. 40; *se encaminó* por *fue*, p. 44; *divisaron* por *vieron*, p. 35; *empujado* por *atracado*, p. 60; *explicó* por *dijo*, p. 65; *comprendieron* por *supieron*, p. 65; *entreabría* por

abría, p. 70; *escuchó* por *oyó*, p. 70; *removía* por *movía*, p. 71; *entró* por *se metió*, p. 72; *comprendió* por *supo*, p. 82, etc.), aunque presente también en otras partes de la oración (por ejemplo, *uxoricidio* por *parricidio*, A40, p. 35).

Con todo, las más relevantes variaciones del texto de A72 con respecto a A40 corresponden, sin lugar a dudas, a las adiciones, que inundan el texto. En un primer nivel se trata de la ampliación horizontal de A40 por sinonimia, generalmente en forma de modificadores pospuestos en el caso de las partes de la oración (que suelen sumarse a modificadores ya existentes en el texto primitivo) y, en el caso de las oraciones, por el cambio de períodos con cláusula subordinada por una estructura de coordinación-subordinación.

En otro nivel, el de la ampliación vertical (que, naturalmente, conlleva su propio proceso de extensión lingüística), hay que mencionar las ampliaciones patéticas referidas preferentemente a los personajes (víctimas, victimarios, testigos), que cobran mediante ellas una caracterización en relieve, ausente en muchos casos en el texto de A40. Así sucede, verbigracia, con la figura del General, caracterizado ahora como alcohólico, rasgo ausente en el texto primitivo, e igualmente en el caso de varias de las víctimas de la masacre, por ejemplo en el de Yuric, cuya historia familiar reemplaza a la ampliación patética de A40 sobredicha (A40, pp. 35-37; Esquema, 8), exactamente de la misma manera que sucede en 60M (véase *supra*, b).

Esta última adición ilumina ejemplarmente la contaminación del texto de A40 por 60M en sus alcances y limitaciones: en algún sentido, ella es una ampliación no progresiva, puesto que no introduce elementos ajenos al discurso de A40, pero entrega a ese discurso un carácter "novelesco", al ampliar su espacio, introduciéndolo en un mundo más abigarrado y rico, al tiempo que da un carácter dramático más acusado que el del texto original.

La misma función cumple la segunda de las ampliaciones mayores en A72, a saber, la que narra la historia familiar de Quevedo (la muerte de su niño, el enloquecimiento de su mujer, A72, pp. 58-59), que reemplaza a una disquisición sobre el sueño y los

deberes del militante político (A40, pp. 78-79), cambiando absolutamente la significación del personaje en el texto y estableciendo nuevas relaciones entre los distintos elementos de éste. También aquí conviene recordar que en 60M, desde otro punto de vista, la significación de Quevedo era apreciablemente mayor que A40.

El cúmulo de adiciones menores que, con respecto al texto de A40 existen en A72 (y a las que aquí no podemos referirnos en detalle), tienden también a reforzar los rasgos épicos y dramáticos de la historia narrada en el escrito primigenio. En su conjunto, ése es el papel que cumplen el total de variaciones (adiciones, correcciones, supresiones) entre los dos textos; dicho desde un punto de vista retórico: convierten lo que era A40 (un discurso del género judicial, esto es, dirigido a la consideración de un juez / de un lector / sobre cosas pasadas, cuya justicia o injusticia debe éste dictaminar), en un discurso del género demostrativo o epidíctico, dirigido a un auditor (a un lector) que debe juzgar el discurso en sí mismo, o en su carácter abstracto de denuncia de la violencia y la injusticia.

Hasta aquí esta sumaria relación de la historia de *Los asesinados...*, que ha pretendido mostrar en un caso particular (e inicial) un aspecto de composición que conviene a toda la narrativa de Droguett. A diferencia de lo que, según Macherey, ocurre con la narrativa de Borges, en donde "el cuento real se determina... por la *ausencia* de todos los cuentos posibles entre los cuales podría haber sido elegido", podría decirse que la empresa de Droguett, tal vez imposible, es escribir una historia de todas las maneras posibles que ella puede ser escrita: de ese intento surgen tanto las distintas formas de amplificación que constituyen uno de los rasgos característicos en el interior de cada uno de sus relatos, como las variaciones que tales relatos van teniendo a lo largo del tiempo (felizmente documentadas en el caso de *Los asesinados...*); también los reiterados *leit-motive* que los relacionan.

Finalicemos esta tediosa exposición con un "Envío" a Droguett que es, al tiempo que una pregunta, una indicación para los que

gustan ver en la literatura un territorio misterioso, un vate en el poeta: el texto original de *Los asesinados...* apareció en septiembre de 1939, a un año de la masacre del Seguro Obrero; en septiembre de 1940 (el 9 de septiembre de 1940) se terminó de imprimir el libro que recogía aquella crónica periodística; el 23 de septiembre de 1953 salía de las prensas de Nascimento la hasta ahora única edición de *Sesenta muertos en la escalera*; el 5 de septiembre de 1972 se lanzaba la "segunda edición" de *Los asesinados...* Aquella sangre derramada en septiembre, ese mes que cada año nos TRAÍA "el viento tibio que viene del verano distante", fue recogida tres veces en septiembre. ¿Cómo leemos ahora, tras el septiembre sangriento de 1973, en los septiembres otoñales de otros hemisferios, aquella sangre nuestra? ¿Cómo leerá, como reescribiría el propio Droguett, en los septiembres de su exilio suizo, aquel septiembre de la patria, que se entrevé en la lejanía como el sol en un horizonte ensangrentado?

LA FÁBULA DEL MEDIO POLLO EN PATAS DE PERRO

NICASIO PERERA SAN MARTÍN

0.1.

En la ya vasta, muy variada y personalísima obra narrativa de Carlos Droguett, hemos escogido *Patas de perro*¹ y, dentro de ella, esa infracción textual que constituye el relato que hace el narrador a Bobi, durante su último encuentro antes de que Bobi asuma su destino de perro, y que hemos designado como *fábula del medio pollo*.²

Escritor marginal por vocación y largamente marginalizado por variadas razones, a las que ni siquiera él mismo es ajeno, Carlos Droguett aparece, fundamentalmente, como un escritor de transición, cuya obra contiene, a la vez, la impronta social de los últimos estertores de cierto naturalismo, el estremecimiento metafísico que, a partir de la novela rusa, engendrara nuestra novela existencial, el tono reivindicativo de nuestra novela "anti-imperialista y agraria" y el carácter experimental, la acuciante aventura del lenguaje, que parecen emblema de la "nueva novela".

1. Carlos Droguett, *Patas de perro*, Zig-Zag, Santiago, 1965.

2. En la edición española, Seix Barral, Barcelona, 1979, 285 pp., que en adelante citaremos por simple número de página; el pasaje aparece en pp. 197-218.

Sin embargo, nadie más ajeno a una práctica ecléctica que Carlos Droguett. Las modalidades estéticas y las tonalidades estilísticas evocadas aparecen, en su obra, como proteico conflicto, y este rasgo le confiere a esta última la condición esencial de praxis dialéctica.

0.2.

Frente a otras novelas del autor, en las cuales predominan los rasgos y temas de la novela histórica, las reminiscencias del criollismo indigenista o el "objetivismo" y las urgencias de la novela testimonial, *Patas de perro* se constituye, esencialmente, como ficción.

Profundamente arraigada en la realidad chilena, a través del ambiente, los personajes, sus usos, costumbres y lenguaje, su pasado y su porvenir, individual y colectivo, *Patas de perro* nos impone sin embargo el funcionamiento propio de la ficción, a través de la autonomía de la historia, cuyo sentido con respecto a la realidad sólo puede establecerse a partir de una lectura global; a través de la arbitrariedad de la narración, cuyos claroscuros, ambigüedades y omisiones, cuya focalización, voz y punto de vista excluyentes y exclusivos, cuyas técnicas, dominadas por la modalización constante del enunciado y el subjetivismo del monólogo interior, constituyen un código autosuficiente cuya veracidad y pertinencia, en última instancia, no están en juego, puesto que las avala de antemano la libertad de la creación artística.

Discurso oblicuo, de naturaleza esencialmente metafórica, impregnado de un lirismo evocativo que se despliega con aristas brillantes en lo típico de un cierto proletariado y subproletariado chileno, así como en el aislamiento y la incomunicación de un intelectual oscuro, *Patas de perro* aspira a lograr, logra, un alcance y una validez universales, en el desarrollo de un tema predilecto de la reflexión y el análisis sociológico contemporáneo: el ser marginal y el proceso de marginalización.

Ése es, en definitiva, el tema de *Patas de perro*, y ésa es la

expresión contemporánea que alude más claramente a la imposibilidad de ser diferente en un mundo cada día más normalizado e intolerante.

0.3.

Como en otras novelas de Carlos Droguett, la narración es una tentativa de comprender el cómo y el porqué de la historia, ya que las primeras páginas eliminan la intriga del desenlace, y el texto bucea en la memoria, se pierde en conjeturas, en un intento desesperado —magnífica metáfora de la creación artística— de echar al “patas de perro” al mundo, para quebrar su sortilegio:

“No puedo dormir, no puedo olvidar, no puedo olvidarlo, sólo por eso escribo, para echarlo de mi memoria, para borrarlo de mi corazón” (p. 11).

“Éstos son simples apuntes hilvanados para olvidar una terrible historia que no he podido destruir del todo” (p. 17).

Las citas de ese tenor serían innumerables, pues en torno a ese *motivo*, verdadero *leit-motiv*³ de la narración, se constituye la *novela de la novela*.

El entronque de la “fábula del medio pollo” con la línea temática fundamental y con el motor de la narración, tal y como los hemos definido es, por lo tanto, también paradójico, puesto que la fábula alude, introduce en el texto, consagra en la narración y privilegia en la historia, a la inmemorial memoria que la humanidad conserva de la marginalidad.

En ese marco intentaremos estudiar su significación.

3. Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, París, 1972, pp. 280-285.

1.1.

Decíamos que la *fábula* alude a la memoria que la humanidad conserva de su experiencia. En efecto, el narrador, en pleno ejercicio de su papel de mentor de Bobi,

“yo procedo a sabiendas de la experiencia que la vejez y la soledad le pueden dar a un hombre” (p. 194),

la presenta como “leyenda” (p. 195).

Diversos mecanismos garantizan su autenticidad:

— los mediadores: el narrador, el padre Escudero, la señora Polonia;

— la distancia geográfica y temporal:

“En las tierras del sur, Bobi, hace muchos, bastantes años” (p. 195);

— la constitución de un *illo tempore*⁴ arcádico, pues el texto prosigue:

“antes de que existieran profesores, antes de que existieran tenientes y médicos y abogados, de otro modo no lo habrían dejado tranquilo” (p. 195);

— el misterio de su origen;

“muchas veces he pensado que la imaginaron pensando en tu historia (...) parece que te adivinaron a ti” (p. 195);

— la inclusión del propio narrador en el ámbito de significación de la *fábula*:

“esperemos (...) estamos ahora como el arriero, como el león y el tigre y la zorra” (p. 195).

4. Cf. la obra de Mircea Eliade. En particular, por ejemplo, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, París, 1969; II: “La régénération du temps”.

Antes, pues, de que Bobi se sienta definitivamente excluido de la sociedad humana, el narrador le dice, a través de la *fábula*, que la humanidad anticipó la memoria de su peripecia.

1.2.

Pero la *fábula* no es sólo evocada, sino transcripta, íntegramente, en lo que definíamos como una infracción textual.

El texto se interrumpe, la acción se detiene, y la historia del medio pollo es presentada en bastardilla, en un segmento textual plenamente autónomo, narrado sin interrupciones, y ligado a la historia de la novela por la introducción que hemos analizado, y por el comentario de la escucha de Bobi y del paralelismo de su historia, con la del medio pollo (pp. 219-221):

"Bobi había escuchado sin moverse (...) y de vez en cuando se sonreía, se sonreía con malicia y burla y me miraba a los ojos para decirme que estaba de acuerdo con la conducta del medio pollo, con la respuesta del león, con la furia del tigre" (p. 219).

"Tu enfermedad, Bobi, es como la que tenía el medio pollo, es que eres distinto y eso es lo que ellos no te perdonan" (p. 220).

A través de ese paralelismo el narrador transmite a Bobi la esperanza:

"recuerda, el medio pollo sigue vivo, después de medio siglo sigue vivo, mucho más que los palafreneros y los ministros y los pajes del rey" (p. 221).

Tal la intencionalidad manifiesta de la narración de la historia del medio pollo.

1.3.

Historia contada con moroso deleite, a lo largo de veintidós apretadas páginas.

Destaca en ellas el regusto en la recreación de personajes y ambientes populares. La espesura psicológica de los primeros, el puntillismo *naïf* de los segundos, constituyen la labor esencial de Droguett, el trabajo específico de elaboración de una versión *literaria* de un cuento *popular*.

Sin embargo, lo popular está presente a través de la carga afectiva que contiene el tratamiento de personajes y situaciones, carga que viene expresada, de manera importante, por la presencia de indigenismos, de origen quechua o mapuche, por la profusión de chilenismos modernos que, al indicar la adaptación de la historia tradicional a las circunstancias del tiempo presente, como lo hacen también algunos *datos añadidos*, induce al paralelismo entre la historia de Bobi y la del medio pollo.

Así, la versión de la "leyenda" del medio pollo desarrolla con brío furibundos ataques a todo tipo de representantes del poder, político o social, de las fuerzas de represión, enemigos declarados ¿de Bobi?, ¿del narrador?, ¿de Carlos Droguett?

La respuesta a esas interrogantes nos llevaría demasiado lejos. Retengamos, pues, las pasarelas que Droguett tiende de una historia a la otra, y el paralelismo de estas últimas.

1.4.

Ese paralelismo es tanto más importante si se tiene en cuenta que la narración enmarcada se produce en un momento crucial de la narración principal.

Después de haber estado durante largo tiempo sometido a los malos tratos familiares (cf., en particular, pp. 39-44) y al odio del profesor Bonilla (cf., por ejemplo, pp. 49-50); después de haber tomado conciencia de la explotación a la cual su condición le ex-

ponía, y de haberla rechazado, fuera ésta económica, por parte de su padre (cf., por ejemplo, pp. 147-151), o política, por parte de los "comunistas" (cf. pp. 44-45 o 163-169); después de haber sufrido la persecución policial (cf. el relato de pp. 153-159) y la represión "psiquiátrica" a la que su propio protector, prácticamente, le entregara (cf. pp. 183-186), Bobi no puede ya contar sino consigo mismo, con la debilidad de Horacio, marginalizado por su ceguera (cf. pp. 114-117), y con la amistad sangrienta de los perros salvajes (cf. pp. 103-104).

En el último instante de paz que compartirán el narrador y el "patas de perro", aquél le regala la fábula del medio pollo, como quien da testamento, confía un talismán o entrega el "objeto mágico" de un cuento maravilloso.

2.1.

Esta última observación nos lleva a analizar la naturaleza de la historia contada por Carlos a Bobi, y su función en la novela.

Se trata de un cuento popular tradicional, que lleva el n.º 715 en la clasificación Aa. Th.,⁵ y que es generalmente conocido por los folkloristas bajo la designación de *Demi-coq*, por la frecuencia con que aparece en Francia.⁶

Paul Delarue y Marie-Louise Tenèze⁷ señalan que el cuento aparece mencionado por primera vez, como un cuento conocido, en 1759⁸ y que la primera versión publicada data de 1778.⁹ El

5. Clasificación establecida en 1910 por el folklorista finlandés Antti Aarne, corregida y ampliada por Stith Thompson en 1924, y universalmente aceptada bajo la designación Aarne-Thompson (Aa. Th.).

6. "Because he appears so frequently in French tales, he is usually known by his French title", dice Stith Thompson en *The Folktale*, p. 77 (citado por Delarue y Tenèze, cf. *infra*).

7. Paul Delarue, *Le conte populaire français*, I, Erasme, París, 1957; Paul Delarue y Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*, II, Maisonneuve et Larose, París (s.d.). El cuento aparece tratado en el t. II, pp. 672-688.

8. En una comedia de Philippe Néricault Destouches, *La fausse Agnès*.

9. Se trata de una versión literaria debida a Nicolas Restif de la Bretonne, incluida en *Le Nouvel Abeilard ou Lettres de deux amants qui ne se sont jamais vus*.

catálogo Delarue-Tenèze, bajo el título *Moitié de cop (jau)*, con-
signa ochenta y dos versiones en francés o en lenguas o dialectos
regionales de Francia, de las Antillas francesas, de Canadá o de
Estados Unidos, algunas de ellas atestadas varias veces, así como
la existencia de numerosas versiones en Portugal, España, Suecia,
Finlandia (un centenar de versiones), países bálticos y Rusia.
Fuera de Europa, los eminentes especialistas franceses atribuyen
el origen de las versiones recogidas en América del Norte y Amé-
rica del Sur a los colonos franceses, españoles y portugueses, pero
no comentan ni el tenor ni el origen de las versiones recogidas
en la India o en África. Por último, señalan la existencia de una
versión literaria española del siglo XIX, debida a Fernán Caballero
(pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber).

2.2.

Aparte de los desarrollos típicos de una versión literaria, a los
que ya aludimos, y de los que están originados en la intenciona-
lidad de ésta, la versión de Droguett no contiene variantes funda-
mentales con respecto a dos problemas analizados por Delarue y
Tenèze:

- El protagonista del cuento es, literalmente, un medio pollo,
como en cierto número de versiones francesas, sin que se dé
ninguna explicación al respecto, como también suele ocurrir
en la tradición oral citada.
- Los auxiliares del medio pollo son más numerosos que en
otras versiones y ni el arriero y sus mulas, ni el tigre, ni el
león, parecen frecuentes. Sin embargo, ni el número ni la na-
tureza de los auxiliares son excepcionales, pues en diversas
versiones aparecen hombres o grupos de animales.

En cambio, otros dos aspectos estudiados por Delarue y
Tenèze dan lugar a variantes interesantes en la obra de Droguett:

- El móvil del viaje, relacionado generalmente con razones económicas o de subsistencia, es aquí muy especial: el medio pollo parte en busca de la mitad que le falta.
- En cuanto a la forma en que el medio pollo transporta a sus auxiliares, Delarue y Tenèze confirman las conclusiones de un estudio anterior: "Halfchick conceals his helpers in his anus".¹⁰ Droguett menciona el ala, el buche, la entrada, pero el detalle conserva cierta ambigüedad. Volveremos sobre el punto.

Por otra parte, en realidad, la versión literaria de Droguett no debe ser cotejada con las versiones orales francesas, sino con las chilenas.¹¹

2.3.

El estudio de las versiones chilenas permite establecer el origen, confirmado por el propio autor, de la versión literaria de Droguett: es la tercera versión publicada por Ramón A. Laval,¹² quien, además, alude a una versión argentina publicada por Roberto Lehmann-Nitsche¹³ y a otra versión chilena publicada por Rodolfo Lenz.¹⁴

10. Ralph S. Boggs, *The Halfchick Tale in Spain and France*, Helsinki, 1933, p. 8.

11. Nuestro amigo Luis Iñigo Madrigal, de la Universidad de Leiden, participante en el Seminario, nos hizo llegar, después del mismo, cuatro versiones chilenas que analizaremos brevemente a continuación. Quede constancia expresa de nuestro agradecimiento.

12. Ramón A. Laval, "El cuento del medio pollo. Versiones chilenas del cuento del gallo pelado", *Revista de Derecho, Historia y Letras*, XXXII, Buenos Aires (abril, 1909), pp. 526-538. La versión contada por Polonia González, en la cual se inspira directamente Carlos Droguett, aparece en pp. 532-538.

13. Según Laval, en la misma *Revista de Derecho, Historia y Letras*, número correspondiente a julio de 1908.

14. Según Laval, es una versión araucana, publicada por Rodolfo Lenz en *Estudios Araucanos* y reproducida por Roberto Lehmann-Nitsche (cf. *supra*).

Por su parte, Yolando Pino Saavedra publica a su vez otra versión recogida más recientemente.¹⁵

En su presentación, Ramón A. Laval plantea otros tres problemas relacionados con el tamaño de los auxiliares, su orden de entrada y de salida, y la importancia del daño causado por cada uno de ellos, en relación con su propio tamaño.

- Laval afirma que, contrariamente a lo que ocurre en las versiones argentina y araucana, en las versiones chilenas primero entra el auxiliar de mayor volumen, y luego el orden es decreciente. Una lectura atenta permite comprobar que en su versión 1 (relatada por Martina Garrido - Laval, *op. cit.*, páginas 529-530. En adelante, V1), primero entra la zorra, en la versión 2 (relatada por Natalio Pérez - Laval, *op. cit.*, pp. 531-532. En adelante, V2), el arriero y las mulas, como en la versión 3 (relatada por Polonia González - Laval, *op. cit.*, pp. 532-538. En adelante, V3), mientras que en la versión de Pino Saavedra (relatada por Calixto Carrasco - Pino Saavedra, *op. cit.*, *loc. cit.* En adelante, V4), primero entra el río. Droguett reproduce V3.
- El orden de salida, según Laval, sería inverso. Nuevamente debemos señalar discrepancias, pues el orden no es respetado ni en V2, ni en V4. V1 y V3 respetan el orden inverso y también Droguett, que reproduce V3.
- La correlación auxiliar/daño nos parece de evaluación difícil y sin interés.

Si atendemos ahora a los problemas planteados por Delarue y Tenèze, constatamos:

- En V1, V2 y V4 se habla de "Medio pollo", sin precisión ni comentario en las dos primeras, y con la aclaración de que se trata de un pollo pequeño en V4. V3 desarrolla, además, el

15. Yolando Pino Saavedra, *Cuentos folklóricos de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago, 3 volúmenes, 1961, II, pp. 117-119.

tema de medio pollo a lo largo de todo el cuento (como Droguett), pero le da una explicación (un huevo medio huero) que Droguett suprime.

- Los auxiliares también difieren: V1 - zorra, león, río, arrieros (2); V2 - arriero y mulas, río, león, ejército; V3 - arriero y mulas, río (que el medio pollo se bebe), tigre, león, zorra; V4 - río, cargueros (4), león, zorra, toros (2). Droguett respeta escrupulosamente V3.
- Los móviles son: V1 y V4 - cambiarle al rey el oro por trigo; V2 - pedirle al rey un poco de trigo; V3 - procurarle sustento a su madre. Ya hemos señalado la particularidad de la versión de Droguett.
- Las cuatro versiones chilenas confirman las conclusiones de Boggs y dan lugar a la aparición de locuciones versificadas:

“Métete en mi potito
y tráncate con un palito” (V2, 3 y 4).

“—Llévame en tu potito.

—Tráncate con un palito” (V1).

Poto (potito), voz probablemente de origen mapuche, significa, en el Norte argentino, Bolivia, Chile y Perú, el trasero, el culo. Por lo que ya hemos adelantado, el lector ya habrá comprendido que Droguett modifica este detalle.

Tratemos ahora de evaluar las diferencias señaladas entre las distintas versiones y la que aparece en *Patas de perro*.

2.4.

En primer término, hay que señalar que Droguett utiliza la versión chilena más completa, más coherente y mejor estructurada.

En segundo término, destaca la fidelidad de Droguett al conjunto de la tradición. Incluso dos detalles de carácter maravilloso

(el que se trate *realmente* de un medio pollo, y el hecho de que el medio pollo se beba el río) provienen de las versiones folklóricas.

Hay, por fin, además de los elementos añadidos, tres modificaciones fundamentales:

- La supresión de la explicación —supuestamente racional— del origen del medio pollo (el huevo medio vacío - V3). Es evidente que, en la perspectiva del paralelismo con *patas de perro*, el detalle sería agravante para Bobi.
- La supresión del detalle más típicamente chileno (locución versificada), que tal vez responda al mismo motivo, o a su carácter humorístico, poco acorde con la narración principal, pero que también puede ser considerado como indigno de una versión literaria.
- La invención de un móvil espiritual.

Todos ellos tienden a realzar el valor simbólico de la historia.

Contrariamente a lo que el lector habituado a la *nueva novela* podría suponer, al descubrir una narración enmarcada, el cuento del medio pollo no es una *mise en abîme*, puesto que ambas historias, a pesar del paralelismo de los datos iniciales, difieren en su desarrollo (Bobi lo hace notar - cf. pp. 224-225) y en su desenlace.

A nivel de la historia de *Patas de perro*, el cuento del medio pollo es una lección de optimismo, puesto que el medio pollo se ha realizado como tal y ése es el destino que Carlos desea para Bobi y que éste se resuelve a asumir después de la narración.

A nivel de la narración, la "leyenda" del medio pollo nos sugiere que, en otros tiempos, la humanidad fue más tolerante con los seres diferentes. Pero también que incluso los más desvalidos pueden encontrar en sí mismos la fuerza, la perseverancia, la astucia, el valor necesarios para vencer a los poderosos.

Potenciada en *Patas de perro*, la "fábula" permite comprender la realidad y ambas nos enseñan que la imaginación, esté

plasmada en un cuento popular o en una creación literaria, tiene siempre la fuerza de un exorcismo.

3.1.

Patas de perro confirma la pluralidad de medios, técnicas y estilos utilizados a través de una praxis dialéctica (0.1.). La inclusión de un cuento folklórico en una *ficción* (0.2.), con la importancia que hemos visto (0.3.), es un rasgo originalísimo.

3.2.

La elaboración extremadamente sutil (1.1. - 1.2. - 1.3.) rescata la memoria popular y, por lo tanto, al pueblo. Los *datos añadidos* (1.3.) desarrollan de manera eficaz el discurso sobre la marginalidad, que aparece perfectamente articulado (1.4.): denuncia de las instituciones encargadas de transmitir la norma y de hacer que los individuos se plieguen a ella (la familia - la enseñanza), y de las instituciones encargadas de reprimir la marginalidad (policía - asilo).

3.3.

Todos los detalles de la reelaboración literaria manifiestan, a la vez, un gran respeto de la tradición recibida y una gran coherencia en las modificaciones introducidas (2.1. - 2.2. - 2.3.).

Celebración de la marginalidad y del ser marginal (2.4.), *Patas de perro* nos enseña, además, que, como lo dice reiteradamente el narrador, el ser marginal es temido porque anuncia el futuro. Si los márgenes de los textos, a la espera de nuestras anotaciones, anuncian, contienen, en cierto modo, las lecturas del porvenir, Carlos Droguett también puede ser optimista: *Otro vendrá...*

**EN LOS ALEDAÑOS DE *EL COMPADRE*.
SUFRIMIENTO E HISTORIA
EN CARLOS DROGUETT**

JAIME CONCHA

"Quien dice libro dice introducción al sufrimiento"
(*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 39)

"... este milagro monstruoso que es el sufrimiento"
(*Escrito en el aire*, 1972, p. 30)

Un silencio fundamental

Entre las tres más intensas narraciones de que es autor Carlos Droguett, es difícil justificar una preferencia personal. ¿Cómo elegir, por ejemplo, entre la simplicidad rigurosa de *Eloy* (1960), el légamo emocional que vivifica las páginas de *Patas de perro* (1965) o *El compadre* (1967), requiem por el destino de un humilde? En el fondo, estas novelas se tocan, crecen desde una raíz común, en la medida en que las historias de un bandido rural o de un niño desvalido o de un pobre subproletario se revelan como formas de un mismo sufrimiento colectivo. Es esta visión del sufrimiento, en sus relaciones con la miseria, con el trabajo y con el nacer de la conciencia, la que quisiéramos explorar en un acerca-

miento más ensayístico que crítico-literario, ceñido, por pura arbitrariedad, al texto de *El compadre*.

En el siglo xx, en Chile como en otras partes, admitimos el rostro 'histórico' de los pobres, marcado por el doble signo de su ser colectivo y de su actividad para vencer su menesterosa condición. La conciencia social, cualquiera que sea la ideología a través de la cual ella se exprese, nos presenta el movimiento de los pobres: masas en pos de humanización. Sería absurdo, además de injusto, caracterizar esta visión como externa, pues es la única vía por la cual los débiles interiorizan su ser, transformándolo en fuerza y en potencia; o de alienada, siendo éste el camino para su desalienación práctica; o de limitada finalmente, ya que es el modo en que los oprimidos recobran la universalidad que les pertenece en cuanto fundamento productivo de la sociedad. No cabe duda, sin embargo, que esta perspectiva se hace a menudo 'teóricamente' complaciente, en razón de que escamotea desde la partida el hecho bruto y brutal del sufrimiento. Intelectuales, hombres de la Palabra o del Libro, vemos siempre la miseria como lo que ha de ser negado; no podríamos soportar ni un instante su rayo mortal, ese cáncer público y secreto que roe realmente, en cada fracción de segundo, a cada uno de los millones de cuerpos que habitan el planeta. La miseria es, pensada y no vivida, el no-ser, lo que idealmente debe ser abolido. Sólo el arte, a veces —y no la filosofía o la política—, nos trae una percepción de ese fuego frío y terrible que despedaza, buitres rencorosos, el alma y la carne de los que sufren.

Desde el comienzo de la escritura literaria, el sufrimiento ha dejado su marca en los viejos textos de la humanidad. Dos mil años antes de nuestra era, doce siglos antes de Homero, el escriba egipcio que compuso la historia de Sinué nos contaba las desgracias de este cortesano fugitivo y desterrado. Aunque Sinué a la postre recupera el favor perdido del Faraón, sus andanzas lo llevan por desiertos que están a punto de aniquilarlo a fuerza de hambre, de sed y de fatiga. En un momento de extrema agonía, Sinué pronuncia un punzante pensamiento:

"Me dije: Éste es el gusto de la muerte." ¹

El dolor, formulado con la profunda simplicidad de un decir primitivo, tal vez sea esto, el sabor a muerte que experimenta el sufriente en cada fracción de su vida dolorosa.

El último canto del *Gilgamesh*, poema asirio-babilónico cuyas fuentes se remontan y se pierden en los orígenes sumerios, contiene un poderoso lamento por la muerte del héroe:

"Las gentes de la ciudad, grandes y pequeñas, no están silenciosas; alzan su lamento, todos los hombres de carne y de sangre alzan su lamento. El destino ha hablado; como un pez en el anzuelo yace Gilgamesh estirado sobre la cama, como una gacela cogida por la red. La inhumana Namtar pesa sobre él, Namtar que no tiene manos ni pies, que no bebe agua ni come alimento." ²

Para nombrar por último un texto venerable y sagrado, las *Analectas* atribuidas a Confucio muestran al Maestro doblegado por la pérdida de su alumno más querido. Es apenas una fracción de tiempo en que el sabio pierde el dominio de sí mismo:

"Yen Yuan murió; Confucio dijo: El cielo me destruya, el cielo me destruya.

Yen Yuan murió; y él hizo duelo amargamente. Los discípulos dijeron:

Esto es excesivo. Él dijo: —¿Excesivo?

¿Si yo no me lamento amargamente por él, por quién me lamentaré?" ³

1. Traducimos al castellano de la versión francesa de G. Lefebvre (*Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, Adrien-Maisonneuve, Paris, 1949, p. 8) y de la inglesa de M. Lichtheim (*Ancient Egyptian Literature, A Book of Readings*, Univ. of California Press, Berkeley, 1973, vol. I, p. 224).

2. *The Epic of Gilgamesh*, trad. de N. K. Sandars, Penguin Books, London, 1960, p. 119. Droguett mismo cita otros pasajes del poema en su prólogo a *Después del diluvio* (Editorial Pomare, Barcelona, 1971, pp 15 y ss.).

3. Confucius, *The Analects*, Book XI, VIII-IX, según la trad. de J. Legge (*The Chinese Classics*, Hongkong-London, 1861, vol. I, pp. 103-104).

En el surco abierto por la literatura occidental, huellas quedan sobre todo en el suplicar patético de Príamo pidiendo a Aquiles que le entregue el cadáver de su hijo. Pero con Homero comienza ya la desposesión de una experiencia del dolor que está antes de la palabra y para la cual la literatura no tiene traducción. Quizá por ello la tragedia griega gravite con tanto poder sobre nuestro espíritu: sus lamentos, vistos en el sentido de Nietzsche y de B. Snell, nos ligan a esa experiencia fundamental, es decir, al fundamento abismal de toda experiencia. "Opototoi" es el gemido esquiliano más percutiente y sobrecogedor; el "apappapappar" del *Filoctetes* (v. 746) nos hiere todavía. Sólo a veces y apenas, brotan vislumbres: Lear ante la hueste de mendigos, descubriendo de pronto —fulminado— el dolor ambulante de su pueblo; la humillación de un niño ante su padre borracho, en un puñado de páginas afiebradas de Dostoyewski. Aparte de eso, el círculo se cierra, hermético, para que nada interrumpa la catarsis cotidiana del arte. Sólo el esteticismo, con su repugnante frivolidad (Baudelaire, Rilke...) —frivolidad siempre presente en el orden ambiguo de las letras— nos recuerda por antítesis el pozo cegado, la erradicación estética del sufrimiento.

La filosofía, que nada puede enseñarnos sobre esta experiencia pues se constituyó contra su resonancia y sus estelas, deja a veces vislumbrar el horror a través de sus fisuras.⁴ Nietzsche, desde luego, bailarín sobre el abismo. Y en el plexo más decisivo de la contemporaneidad, el de Hegel y Marx (y Marx aquí como un capítulo más de la herencia post-hegeliana), entrevemos el juego complejo de sobrevivencias y expoliaciones. Al llevar a culminación el espíritu de la filosofía en general y de la modernidad en particular, Hegel consume la obliteración del sufrimiento bajo los modos de la conciencia, de la autoconciencia y de la Razón; bajo el modo del Deseo activo, contrapuesto a la pasividad que

4. El *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, de A. Lalande (PUF, 5.^a ed., 1947), tan útil y valioso como es, resulta deplorable en esta materia. El término 'souffrance' no consta, 'douleur' sería mejor que no constara. "Impossible à définir" (p. 239, a) es lo más justo que dice, muy a la francesa.

caracteriza primariamente el sufrir. A pesar de incluir en su definición de lo negativo nada menos que a la paciencia y al dolor,⁵ la *Fenomenología* no es otra cosa que una teodicea de la historia, de una historia empedrada y sembrada de cadáveres para la marcha soberana de la Idea. En su notable trabajo de dilucidación, J. Hyppolite lo pone de manifiesto en varias ocasiones:

"Toute la *Phénoménologie* sera une méditation sur cette mort qui est portée par la conscience et qui, loin d'être exclusivement négative, la fin dans le néant abstrait, est au contraire une *Aufhebung*, une ascension."⁶

Hablando más adelante de lo pasajero y lo temporal, con imágenes que no están lejos de la sensibilidad de Drogue, comenta el mismo autor:

"... bien au contraire il faut reconnaître la rose dans la croix de la souffrance présente et se réjouir d'elle."⁷

Todo en Hegel, y no sólo en la *Fenomenología*, converge a lo mismo: el dolor metafísico en el sentido de la conciencia infeliz, el dolor estético en cuanto *pathos* que anima a la obra de arte, serán siempre dolor superado y dominado. En este reino absoluto de la *Aufhebung*, ante esta rosa que florece dondequiera haya

5. El célebre pasaje del *Prefacio* reza así: "La vida de Dios y el conocimiento divino pueden, entonces, si se quiere, ser expresados como un juego del amor consigo mismo; pero esta idea se rebaja hasta la edificación y aun hasta la insipidez cuando en ella faltan lo serio, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo" (trad. Hyppolite, I, p. 18). Los términos hegelianos son ... *der Schmerz, die Geduld*... Esta "paciencia", situada entre el dolor y el trabajo, puede entenderse en el espíritu de Drogue. Acumulación de pasividad, la paciencia prepara el trabajo en el seno del sufrimiento. En el fondo, ella es paso de la instancia cualitativa del dolor a la instrumentación mensurable del trabajo, en su sentido amplio de praxis.

6. J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Aubier, 1946, p. 23.

7. *Ibid.*, p. 49.

cruces, hasta el Terror revolucionario "se traduce bajo la forma de una cierta metafísica".⁸

De ahí a plantear que el sufrimiento es "autogoce de la esencia humana" no hay sino un paso que Marx franquea en sus *Manuscritos de 1844*. Al mismo tiempo que describe la situación de trabajo como la forma suprema de alienación, como la pauperización radical del hombre, Marx da cabida (quizá por influencia inmediata de Feuerbach) a una forma espiritual de sufrimiento que enriquece la experiencia humana. Sufrimiento moral, u objetivado en el arte, que se halla en el extremo opuesto al dato irreductible de la miseria obrera. Visión optimista, por cierto, que hace a Marx más sensible al gesto prometeico de robar el fuego a los dioses, que al buitre que hiere las entrañas del titán; visión ilustrada también, pues la tea del progreso se superpone a la brasa quemante del dolor. Esta visión humanista se continúa y culmina, por ejemplo, en el gran libro de G. Kozintsev sobre Shakespeare,⁹ en que la tragedia y el mundo trágico se presentan como el dominio omnipotente del hombre sobre sí mismo. Lo grandioso del hombre no es sufrir, sino sufrir trágicamente, esto es, representar su dolor a través de un arte grandioso. Pero esta elevación del dolor es otra manera de marginarlo, de excluirlo a las márgenes de nuestro espacio cultural.

Kierkegaard, en la extrema tensión de su combate contra Hegel, representa la más profunda meditación del dolor, el acercamiento paradójico de la filosofía a los bordes del sufrimiento. Dicho con mayor precisión: es la oclusión cultural de la experiencia la que Kierkegaard medita. Anti-hegeliano, su pensamiento se inscribe por lo mismo en la órbita de Hegel, como muestran con claridad sus *Etapas en el camino de la vida*. Afirmando por todos los medios su voluntad de sobrepasar la falsificación de la experiencia contenida en el sistema hegeliano, Kierkegaard construye una tríada que, aun en su ironía, rinde tributo a su máximo adversario filosófico. "In vino veritas", nuevo banquete de ideas

8. *Ibid.*, p. 52.

9. G. Kozintsev, *King Lear: the Space of Tragedy: the diary of a film director*, Eng. transl., Univ. of California Press, Berkeley, 1977.

a imitación del platónico, describe la etapa estética, centrada en la inclinación amorosa. El vino, lejos de ser aquí un material ligado al sufrimiento como veremos en Drogue, es la atmósfera de la seducción y del placer erótico. Las "Declaraciones sobre el matrimonio" analizan en seguida, con aguda ironía, esta etapa seria y ética de la vida, regida por tan inmemorial institución. Finalmente, al concluir su visión del estadio religioso, aborda Kierkegaard el tema del sufrimiento. Lo hace inmediatamente después de su "Mirada oblicua al *Hamlet* de Shakespeare". Escrib:

"El héroe estético es grande por su victoria, el héroe religioso por el sufrimiento. Puesto que es verdad que el héroe trágico sufre también, pero de una manera tal que vence al mismo tiempo exteriormente. Es eso lo que edifica al espectador, mientras que el mismo sólo tiene llanto para quien muere." ¹⁰

Kierkegaard, es claro, separa el sufrimiento del reino de lo estético. Ambos 'sufrimientos', el de una tragedia o la muerte del ser amado, son radicalmente heterogéneos. Su comprensión de este punto es complejísima y definitiva, a nuestro entender. A propósito de Filoctetes, ese Job del mundo griego, anota:

"Habría sido mejor referirse a Filoctetes que, en cierto sentido, es una excepción al concepto estético general, pero de tal manera que la excepción no puede de ningún modo subvertir este concepto, sino más bien caer ella misma." ¹¹

La incisión del *Filoctetes* no rompe el molde de hierro que el principio estético forja e impone al sufrimiento; así, Kierkegaard cierra el círculo de sus reflexiones de un modo ambiguamente hegeliano, profundamente anti-hegeliano en realidad:

10. S. Kierkegaard, *Étapes sur le chemin de la vie*, trad. fr., Gallimard, 1948, p. 366.

11. *Ibid.*, p. 369.

"Dejando ahora lo estético, quito las apariencias y repito el verdadero principio: sólo el sufrimiento en relación con la idea presenta interés. Esto permanecerá como verdad por toda la eternidad; si no se llega a dar una relación con la idea en el sufrimiento, éste debe ser desdeñado en el terreno estético y condenado en el terreno religioso."¹²

Ambiguamente hegeliano, el texto lo es por cuanto subraya la relación de cada sufrimiento con la idea, con el sistema; profundamente anti-hegeliano, el pasaje no lo es menos en la medida en que, como Kierkegaard aclara a continuación, en el ámbito religioso todo sufrimiento singular es conmensurable con el todo. La idea o el concepto sistemático viene a coincidir, al fin de cuentas, con la categoría existencial.

El aspecto principal que, en todo caso, habría que retener, es que la perspectiva kierkegaardiana, al inscribir el sufrimiento en el terreno religioso, implica una envoltura prescindible (lo que él llama "religioso" podemos concebirlo de otro modo), pero también un núcleo real. Es la religión la esfera de la cultura en que el sufrimiento parece encontrar su morada propia de significación, la que menos lo 'desnaturaliza'.

Acaso estas observaciones preliminares permitan apreciar mejor el interés que la novela de Droguett presenta para la auscultación de estas zonas de experiencia, vedadas o preteridas en el decir literario más corriente. A través de una variante peculiar en la visión del sufrimiento, podremos caracterizar mejor esta cualidad intensiva que yace —rencor vivaz— como dominio abismal del individuo. En relación con textos milenarios de que hablamos al principio, escribe el mismo Droguett:

"Y es también la literatura anónima de las piedras y de las tablillas, la que evoca con tranquila furia, con la conocida elocuencia del auténtico dolor, ese dolor que se llama por

12. *Ibid.*

otros experiencia, la antigua edad en que el mundo estaba todavía sano." ¹³

Voces de EL COMPADRE

El compadre, relato en torno al pobre carpintero Ramón Neira, finaliza así:

"—¡El vino es tan antiguo como el sufrimiento, sigue bebiendo, no más, compadre! —le dijo." ¹⁴

Quien habla es aquí precisamente el "compadre", un santo de palo, imagen de Judas Tadeo al parecer, con el cual Ramón Neira, en su casi completa soledad, con el deseo de hallar un padrino para su hijo y en medio de sus alucinaciones alcohólicas, sostiene largas, mudas conversaciones. En este diálogo de compadre a compadre que cierra la novela, es la unidad de vino y sufrimiento la que aparece señalada. Esta relación va a ser el punto principal que exploraremos. ¿En qué medida esta sentencia final ha sido suscitada por el conjunto del texto, cómo se liga esta aseveración al desarrollo narrativo que la precede y la provoca? La operación crítica —más crítica en este punto que ensayística— tratará de destacar tan significativa conexión, poniendo al descubierto el plan y entrelazamiento de figuras que constituyen la novela.

Este propósito realza su interés si consideramos que, tras esta "conclusión", surge un nuevo epígrafe, para un capítulo en blanco que por cierto remite a un camino abierto más allá de la narración, y que reza así:

"Y todas estas cosas, principios de dolores." ¹⁵

13. *Después del diluvio*, cit., p. 26.

14. Carlos Droguett, *El compadre*, Joaquín Mortiz, México, 1967, p. 204. Normalmente citamos las obras del autor por sus primeras ediciones.

15. Francisco Lomeli subraya este detalle en su importante contribución *Carlos Droguett: Poética de la obsesión y el martirio* (Dissertation, Univ. of New Mexico, Albuquerque, 1978, p. 214).

El lema, uno más junto a ocho anteriores tomados de los evangelistas (todos, con la excepción de Marcos y con claro predominio de Mateo y de Juan), subraya aspectos de totalidad y de continuidad. Totalidad, en virtud de que el referente de "todas estas cosas" es ya sufrimiento y dolores; continuidad, por cuanto estos "principios de dolores" prometen para el futuro un mismo horizonte de experiencia. La pregunta, entonces, más ensayística que crítica, es ésta: ¿En qué medida este "sufrimiento tan antiguo" puede ser aún "principios de dolores"? ¿Qué significan o qué auguran estos "principios" en medio de la mantención implacable de lo "antiguo"? ¿Cómo pueden el sufrimiento y los dolores ser a la vez antiguos e incipientes, inmemoriales como la humanidad y fundadores de una nueva humanidad? *There's the rub...* Preguntas que este texto sorprendente por supuesto no contesta, pero que propone de un modo tangible e irrecusable. Percibir esto implica articular el análisis crítico de la novela con el fondo —ensayísticamente esbozado— de lo incontestable.¹⁶

Después de lo que F. Lomelí ha designado como "pórtico lírico",¹⁷ el relato presenta una curiosa composición. Comienza en una mañana de trabajo de Ramón Neira, que da origen a intensas, extremas retrospectivas en las que sobresalen algunos núcleos: la muerte del padre a manos de los Carabineros, su velorio y entierro; el efecto que provoca en Neira la muerte del Presidente Aguirre Cerda, a quien se llama preferentemente en la novela el "viejito negro"; y ciertos momentos de vida campesina, que hay que suponer que vivió el personaje cuando aún era niño y su familia no emigraba todavía a la ciudad.¹⁸ Si tomamos en cuenta ciertos índices cronológicos suministrados en el mismo relato —cosa siempre falible, debido al movimiento envolvente y

16. Habría que cambiar la fórmula orteguiana del ensayo, "la ciencia menos la prueba explícita", y hablar de su objeto como lo que "más explícitamente pone a prueba a la ciencia".

17. Cf. Disertación citada, p. 213.

18. Los pasajes campesinos recuerdan mucho a *Eloy*. Hay una unidad de fondo en casi todas las novelas de Droguett, que a lo mejor procede de que se gestaron y fueron meditadas en un mismo período. Habrá ocasión de señalar otros cruces.

borroso de la memoria— habría que situar el presente narrativo en 1948 o 1949, pues se habla de que han transcurrido ocho años, la edad de Pedrito, desde la muerte del Presidente; ésta ocurre en 1941; y la muerte del padre habría tenido lugar en 1937, pues una lápida del Cementerio General tiene fecha de 1932 y se nos dice que la muchacha allí enterrada lleva ya cinco años en su tumba.¹⁹ 1937, 1941 y 1948 serían, entonces, los hitos principales de la historia, todos los cuales figuran ya en el capítulo I. Éste posee algo así como un movimiento en espiral, que va excavando estratos olvidados —y presentes— de experiencia.

Cada uno de estos núcleos genera ramificaciones que se expanden en vibrátiles contornos. Por ejemplo, y para indicar sólo uno, la muerte del Presidente se proyectará en varias direcciones: a) el viaje de Neira y su amigo Astudillo desde Quillota a Santiago, para ver el cadáver del "viejito negro". Aquí la mención de las "estaciones" intermedias —Llay-Llay, etc.— imita las etapas de un sencillo y renovado Calvario; b) recuerdos del terremoto de Chillán, que tuvo lugar recién empezada la administración Aguirre Cerda y que la memoria colectiva ligó incansablemente a la persona del mandatario.²⁰ El viaje en que éste vuelve del Sur a Santiago hace *pendant* con el anterior, articulando la geografía del país mediante ritmos espaciales complementarios; c) las manifestaciones de duelo multitudinario en la capital, ante el

19. *El compadre*, cit., p. 32. La historia de Margarita Muñoz dará origen a un desarrollo intermitente en el curso de la novela. Habría que estudiar la técnica de intercalación de relatos en la narrativa de Drogue. Oscilan entre la intercalación simple, a la manera de Cervantes y Dostoyewski, con su complejo efecto sobre la estructura global (el folletín de Corina y de Diego, contado por el sargento, en *Sesenta muertos en la escalera*; en cierta medida, la historia del "medio pollo", en *Patas de perro*) y una organización de tipo musical (véase *infra*, n. 22). A veces, aunque no totalmente, los episodios intercalados generan ese extraño sentimiento de alienación, de descoyuntamiento temporal y espacial, que tan poderosamente provoca Kafka con sus historias secundarias (relatos subordinados en el folletín de Corina, la escena de la muerte del caballo en *Cien gotas de sangre...*).

20. En el poema inicial se habla del "terremoto de la pequeña ciudad sureña" (p. 9), ocurrido en enero de 1939.

cuerpo presente del difunto. Ahí Neira divisará por primera vez a Yolanda, su futura mujer; d) y, aparte de muchos otros, el pulsar de la obsesión cada vez que el Presidente muerto se le aparece, en sus sueños de ebrio, al pobre trabajador.

El presente narrativo está marcado por otro tipo de preocupaciones del personaje: su vida con la "mama", en una solitaria choza de las afueras de Santiago; su trabajo cotidiano en las alturas del andamio, cada vez más aislado, pues sus amigos Astudillo y Sánchez van pasando al margen de sus visiones alcohólicas; su herida profunda de hombre ante la Yola, ligada de amores con Rosendo; su naciente interés por Hortensia, mujer de Rosario Sánchez, que es como una nueva encarnación de Yolanda (se sabrá hacia el final que su marido la ha asesinado, tal vez por celos de Neira); su necesidad de bautizar a Pedrito, que tiene ya ocho años, y para lo cual busca apoyo en el santo de una iglesita de barrio. Tales son algunos hilos, más o menos recurrentes, que trenzan el relato. Unos, de coeficiente psicológico, tratados como verdaderas obsesiones; otros más bien de tendencia lírica, como el mundo del andamio, que se construye con los motivos poéticos del cielo, las nubes, el viento, etc., y su valor simbólico de cruz.²¹

Ahora bien, ¿cómo se integra este presente narrativo con las áreas, ya demarcadas, de la retrospectión?

En medio del capítulo VII, el narrador parece retomar el cabo de su historia:

"Pensando en todo eso era que había sentido aquellas violentas ansias de beber con que comienza esta historia..." (p. 160).

21. El simbolismo del andamio es, sin duda, más complejo. Alude también al mundo y a su distribución de alturas y caídas ("El mundo es un andamio, pero los ricos no se caen de él...", p. 92). En todo caso, el andamio expresa relevantemente la unidad concreta de trabajo y sufrimiento. Encima de él, Neira construye y se crucifica al mismo tiempo. Vale la pena recordar que, en un interesante artículo de *La Nación* ("Baldomero Lillo o el hombre devorado", Santiago, 12 de marzo de 1961), Droguett enfatiza los valores de sufrimiento en el arte del gran narrador proletario.

Este instante, brusco y súbito en el desenvolvimiento de la novela, no hay que interpretarlo mecánicamente, como gozne que cerrara un espacio ya recorrido y que abriera nuevas dimensiones en el mundo novelesco; más bien, hay que verlo en términos musicales, como una elevación del tono, en que las voces se remodulan y en que ingresamos en un timbre o atmósfera con nuevas reverberaciones. Una especie de *stretti* en la fuga o el requiem.²² De hecho, ya el presente narrativo con que se iniciaba la novela no era un presente fáctico:

"Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio, pues era carpintero y trabajando estaba esa mañana cuando sintió unos violentos deseos de beber" (p. 15).

Gracias al recurso del cuento folklórico, ya puesto en práctica por el autor en un relato intercalado de *Patas de perro*, se instituye como efecto principal una voz legendaria que funde en sí los niveles temporales. Las retrospectivaciones son también presente, las esperanzas muertas siguen latiendo tras el vacío actual, la sed (sed de beber, que mima degradadamente una sed evangélica de justicia, pues estos "violentos deseos de beber" son mucho más que una boca reseca de borracho) es de ahora y de siempre. Es lo que la secuencia de capítulos va a ir también configurando, pues algunos contrastes marcados al comienzo (el capítulo I es predominantemente retrospectivo, el II está signado por la obsesión en torno a San Pedro, andamio arriba contra el cielo) se irán diluyendo paulatinamente, en una factura cada vez más comprimida. Veremos entonces, y esto es capital para lo que intentamos mostrar, que se irá produciendo un desplazamiento íntimo del "viejo negro" al "santo de palo", la imagen histórica hará brotar el rostro religioso que pulsaba en la alucinación.²³ Hablamos de

22. La elaboración musical es muy patente en la historia que Neira les escuchó tiempo atrás a dos hombres. Hay un contrapunto entre una "voz tranquila" y una "voz enojada" (pp. 114-115), en que Droguett exhibe admirable capacidad de composición.

23. Los detalles de la transición los damos más adelante (véase *infra*, p. 129).

desplazamiento íntimo, pues no se trata de cambio, sino de una reconstitución, como si Presidente y Santo fueran dos caras de un mismo arquetipo obsesionante.

El destino de Ramón Neira es el de un sufriente. Ha sufrido en su familia, al ver morir a su padre y al ver a su madre constantemente humillada por la pobreza; ha sufrido como ciudadano, como sujeto civil, al ser perseguido por los agentes de la Justicia y del Poder; ha sufrido en su corazón, al ver a la mujer que ama definitivamente ajena; ha sufrido en su cuerpo, al caerse de un hotel en construcción y romperse el brazo que todavía le duele. Esta escena particular, la de la caída y padecimientos de Ramón, concentrada especialmente en el capítulo III, agudiza ciertas oposiciones en la novela. Primero, el escenario. No es ya Santiago, sino un hotel en la cordillera, que nos permite ver a un país captado en varios de sus vértices: el centro, el sur y los extremos opuestos de Quillota (soleada, hacia el mar) y este frío rincón de los Andes. (A ellos habría que sumar una breve referencia a un viaje al norte, a Caldera.) Segundo, polaridades emocionales y sociales. Allá en la nieve, se imagina Ramón, debe de andar Yolanda con Rosendo, en esa misma nieve en que yace enterrado, que lo enfría y donde está a punto de morir. (Esta escena de entierro es una de tantas en la novela, lo que le da un aire de insistente catacumba.) Mientras Neira trabaja y agoniza en esa región, otros gozan y se divierten esquiendo. Es, con toda virulencia, la antítesis de un dolor y de un placer socialmente repartidos. Finalmente, la dualidad de paciente y de doctor. El cuerpo doliente de Ramón queda sometido a la manipulación indiferente de un médico, agriado por tener que venir a un lugar tan distante. En esta sumisión inerte al doctor se representa toda una subordinación del sufrimiento a los doctores, la opresión en sentido propio, pues doctor no será solamente quien se apropia del dolor, sino esos otros doctores de la ley que constituyen, sin reservas, el cuerpo de la ideología dominante. (Más adelante, volveremos sobre este punto.)

Hay jalones que conviene destacar para hacer más clara nuestra argumentación. El primer capítulo, cuyo pasaje inicial pro-

mueve una vinculación entre vino y trabajo, concluye de un modo que anuncia la relación del desenlace:

"—¡Cúreseme, vieja, pero no me llore! —le dijo" (p. 42).

Vino y lágrimas, aquí; trabajo y "violentos deseos de beber" al comienzo, configuran un sentido que podemos designar como la idea vulgar del vino. Éste, según ella, resulta ser compensación de un trabajo agobiador, consolación por una vida desgraciada.²⁴ En esta estimación, el vino está al lado de la droga, del estupefaciente, de la contra-vida, en suma. (Esta idea vulgar, queremos ser explícitos, es sólo el reverso de la visión culta del vino, es decir, del culto que le rinden la bohemia y el romanticismo marginal de los poetas malditos.) Sin embargo, ya en esta óptica hay algo contradictorio: el vino se relaciona con el trabajo en el plano de la sed, del deseo activo, lo que da al trabajador sediento una proyección más allá de su cuerpo y de su ser. Podemos beber para apagar el sufrimiento, pero no podemos beber y trabajar al mismo tiempo. La notable dialéctica captada por Droguett consiste en que vino y trabajo son heterogéneos pero a la vez interdependientes, sobre todo en condiciones de subdesarrollo que hacen del vino no algo superfluo o prescindible, sino necesidad del organismo mal alimentado, fuente de energía para la reproducción laboral. Contra-vida, sí, el vino es también fundamento de vida para un trabajador sub-proletario.

El capítulo II nos pone en presencia del carácter alienador del trabajo, en la medida en que los sentidos del obrero se van entorpeciendo más y más:

"Parecía que se iba quedando sordo, pasaban a su lado, a tanta altura, los ruidos de abajo..." (p. 43).

"Transcurría mudo toda la jornada, esgrimiendo su martillo y dejándolo caer primero con furia, después con cansancio,

24. La idea se presenta ya en *Sesenta muertos en la escalera*: "El hombre se metía en el vino. (...) Así ya no se sufría" (p. 76). (Véase también, p. 163.)

por último con costumbre, desencanto y pesadumbre y al final, al final, cuando hacía ya seis horas, ocho horas que estaba arriba..." (p. 44).

Y en relación con San Pedro, también trabajador como él, nos dirá:

"... lo mirará con toda la cara y la luz del santo, la luz de todos los santos lo pondrá ciego..." (p. 47).

Ahora bien, como retornando a esta variación aquí empezada, leemos en el capítulo VII:

"Sabía, incluso, que sus ojos se avivaban y mejoraba su vista cuando bebía un poco, era capaz de mirar más lejos, apartando colores y matices, y de escuchar mejor, me pongo un poco brujo con una cucharada de vino en los labios..." (p. 162).

La magia del vino, en la experiencia del obrero, fecunda su sensibilidad, agudizando las potencias instrumentales de su cuerpo. Segunda contradicción: esta primaria plus-conciencia que el vino provoca, da paso muy pronto a la inconsciencia total en que muchas veces Neira queda sumido. Las brujerías del vino son dobles, nada simples; secreto a voces que proclama muy bien la expresión chilena de andar "a medio filo", en cuanto subraya la condición de experiencia fronteriza que el vino procura. ¿Experiencia límite, a lo Jaspers, como se ha dicho del hambre en la novela picaresca? Depende, pues habría que poner énfasis tanto en lo de "experiencia" como en lo de "límite".

En el capítulo III, que narra principalmente la caída de Ramón en el hotel cordillerano, empieza una larga meditación sobre el sufrimiento que dará la tónica de toda la novela:²⁵

25. La presencia del tema es obvia, como es obvia su presencia en toda la narrativa de Droguett. Basta pensar en los innumerables personajes enfermos que pueblan sus páginas y en las infinitas ramificaciones que adquiere el mundo

"... debe ser bonito para el rico saber que los pobres sufren siempre, que siempre tiene que haber pobres para que gasten el sufrimiento que crece en el mundo, porque hay que sufrir, porque tenemos que sufrir..." (p. 52).

Frases sueltas de un monólogo de Neira que, pronunciadas después de reflexionar sobre la muerte intempestiva del Presidente, dejan de tener un carácter absoluto, proponiéndonos una especie de plusvalía invertida del sufrimiento. Si en la explotación económica los ricos gastan lo que extraen de los trabajadores, aquí los pobres gastan "el sufrimiento que crece en el mundo". Visión de indudable raíz cristiana, relativizada, es claro, por la conciencia histórica que introduce la obsesión por el gobernante.

Este sufrimiento real —el de la miseria, de la enfermedad, del amor herido— se pone en contraste con la tecnificación del sufrimiento por parte del Dr. Tritini (p. 91; "pije técnico" se lo llama en otra parte, p. 69) y con la falsificación del dolor a que da lugar el sentimiento por el Presidente muerto. El duelo se hace administrativo, carnavalesco incluso, pues termina en un ambiente de fiesta nacional. Por repulsión a ello, el carpintero que tanto ha sentido la muerte, no asiste a los funerales.

En cambio, la forma concreta del dolor es vista así:

"le dolía el brazo en el hueso, un dolor todavía no formado, todavía no completamente madurado ni esculpido" (pp. 92-93).

hospitalario. En el desenlace de *Eloy*, el enfrentamiento entre el bandido y sus captores se produce sobre el fondo de la tos del viejo enfermo. En *Patas de perro*, medicina llega a ser sinónimo de cirugía, es decir, de la parte más hiriente y mutiladora en las técnicas de curación (p. 62). Luego de esa equiparación, se lee: "los asesinos y los cirujanos acompañarán siempre a la civilización" (*ibid.*), aserto que nada tiene que ver con el tópico barroco (Quevedo, Caviedes), pues no es la muerte lo que une a ambos personajes, sino su convergencia en el común dispositivo del dolor. En el cap. VII de *El compadre*, en fin, el verbo sufrir y el aparato del dolor se conjugan interminable, obsesivamente.

Es significativo que sea este dolor concretísimo e insoportable del cuerpo el que se asocie con el acto y gesto de esculpir, lo cual nos conecta de inmediato con el santo de madera y de yeso que hablará en el desenlace. Es este dolor de Neira, paradigma de su vida dolorosa, el que irá esculpiendo en él mismo una imagen de santidad, hasta terminar identificándolo con el santo de sus obsesiones. La aureola del vino y la interpenetración de los rasgos coronan plásticamente este proceso:

“Se sentía muy solo y el santo no se movía, estaba quieto y ausente, sin querer mirarlo, sin querer olerlo ni tocarlo, él comprendía que una monstruosa aureola de vino le envolvía la cara como una vestidura hasta los pies y tenía mucha vergüenza y cogió la botella y la puso con tiento a los pies del santo” (p. 177).

“Es bueno el viejo, pensó, y lo quedó mirando extrañado y con desconfianza y la sonrisa iluminada bajaba chorreando por la vestidura y aclaraba el rostro triste y la boca sedienta” (p. 203).

Todas estas relaciones entre vino y sufrimiento, que desembocan en la íntegra fusión del borracho y del santo, pasan por un texto de alto interés y de gran irradiación significativa. En su pasaje más decisivo, es éste:

“... el vino es como un cuchillo, como un cuchillo muy afilado que jamás se mella e interrumpe, que está siempre listo, siempre dispuesto, es un gran tirano, la mejor ideología, la verdadera religión y mucho más lúcido y robusto que el opio o la morfina, porque éstos, ya ellos mismos son viciosos, vicios enfermos, el vino es la salud misma, el sol y el agua y el viento, a otros los enferma, los incorpora a su carro, los encierra en sus cárceles frágiles y quebradizas y no los deja salir jamás, pero es un gran compañero, un corrompido muy leal, te quita la voluntad pero te entrega un

recuerdo, un consuelo, una mitología, unas lágrimas pobres que puedes quemar cuando quieras" (p. 174).

En esta enumeración cargada de sentido (que recuerda a veces la visión shakespeariana del dinero y alude al concepto marxista de la religión), el vino es, primero, instrumento del dolor; luego, figura del poder; en seguida, efigie de la ideología; también, materia cósmica y del cuerpo ("salud"); amistad, psicología, etc. Digamos que, en esta abarcadora secuencia, el vino viene a coincidir con la materialidad social en su conjunto, con todo su contradictorio efecto sobre el hombre (salud y dolor, opresión y consuelo) y, más en particular, es símbolo de la ideología en el sentido de *representación inmediata* de la vida. Equivale, así, a un nivel primordial de conciencia, antes de las manifestaciones de los grandes bloques superestructurales (política, moral, etc.) y se conecta más bien con la religión, en la medida en que ésta es vivida como dato espontáneo de la psique. Esto concuerda con el nivel en que se perciben las historias de Cristo y de los santos, nivel popular, como muestra muy bien la reelaboración del milagro de Canaán.

A partir de esto, se aclaran las contradicciones antes esbozadas: el vino, en cuanto factor de conciencia y de inconsciencia a la vez, explicita la modalidad del funcionamiento ideológico; ligado al sufrimiento como consuelo y al trabajo como energía, el vino es simultáneamente lágrimas y fuego, apaga y enciende los dolores y la sangre. Es contra-vida y raíz calórica de la vida. Tales son las "figuras" del vino en esta obra de Droguett. Y quizás en el simple milagro de Canaán se vea con claridad la utopía miserable que representa. Justamente, la abundancia puesta al servicio del amor, se concibe allí a imagen y semejanza de la miseria y el disfrute se imagina desde la experiencia de una radical escasez. Un milagro, diríamos, a la medida de pobres marginales, al alcance también de un pueblo subdesarrollado.

El otro silencio

El otro aspecto de la obsesión, su lado histórico, podríamos decir, es bueno comprenderlo a la luz de las relaciones que, en el marco del desarrollo chileno, sostienen novela e historia. En sus líneas de fuerza principales, este desarrollo corresponde a la contraposición, ya tempranamente exhibida en el siglo XIX europeo, entre Scott y Stendhal, entre *Ivanhoe* (1820), con todo el rico despliegue de elementos históricos, y *La chartreuse de Parme* (1839), en donde el gran acontecimiento se esfuma de inmediato. Sólo que lo que era aquí visión crítica de un jacobino desengañado por la evaporación de la historia más insigne, va a ir siendo, en Chile como en otros países latinoamericanos, complaciente pérdida de sentido para los procesos históricos. La visión refleja algo que ocurre, con mayor o menor discrepancia, con mayor o menor conciencia, en los distintos desarrollos nacionales.

Martín Rivas (1862) y *Durante la Reconquista* (1897) son buenos ejemplos de una atención espontánea a la historia a que se ve inducido Alberto Blest Gana en virtud de su ideología liberal. El hecho histórico, una manifestación de la revolución de 1851, precede en apenas diez años al momento de redacción de la primera novela y aparece como algo público, a través de las informaciones de prensa que se leen en la capital. En la segunda obra, escrita a fines del siglo, cuando ya la curva del liberalismo se ha hecho francamente descendente, se buscan las fuentes de la energía histórica en los albores de la vida independiente. El carácter público y civil de la historia, externo e insostenible, no da cabida ya a las ilusiones liberales; de ahí el distanciamiento cronológico —casi un siglo— con que se construye la novela.

En *Juana Lucero* (1902), novelita adolescente de un autor que proviene de las capas medias, Augusto G. Thomson (después d'Halmar), la historia más sangrienta del país se hace fantasmal. Balmaceda, el presidente mártir, es apenas un retrato en las referencias de la obra, al cual se intenta vanamente conjurar. La historia ha sido recluida, literalmente, a un inconsciente situado

en las márgenes del espiritismo y de la parapsicología. (Otra tendencia, menos marcada, se presenta con Luis Orrego Luco, cuyo 1810. *Memorias de un voluntario de la Patria Vieja*, 1905, significa el resurgimiento de un viejo liberalismo nacionalista, cosa que, pocos años más tarde y en el plano del ensayo, expresará bien Francisco A. Encina en *Nuestra inferioridad económica*.)

El período que va de 1920 a 1938 exhibe, excepciones aparte sin duda, una tendencia a la reducción monumental de la historia, esto es, a convertir la historia en huellas y vestigios monumentales. En Alberto Romero, en Jacobo Danke, en Eugenio González, autores si no sobresalientes por cierto representativos, es ella la tendencia que predomina. La historia se ha desvanecido, ni siquiera es pulsión inconsciente, sino materiales inertes depositados en medio de la ciudad. Piedras que no hablan y que nadie contempla. Es el canto del cisne de la visión liberal, que termina haciendo de la historia un camposanto petrificado de próceres, mudo y exangüe frente al tiempo presente.

Naturalmente, hacia 1938, con la renovación política en que entra el país por algunos años, surgen intentos de novela histórica. Las narraciones de Reinaldo Lomboy hablan de esta aspiración, como lo hará de un modo más novedoso, acaso, Benjamín Subercaseaux en sus ensayos y novelas. Droguett, como sabemos, no es ajeno a esta reactualización de la sensibilidad histórica; su novela *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* (1961) está fechada en el "Otoño de 1941". Es posible que la guerra civil española haya permitido mirar con nuevos ojos los hechos de la Conquista, tema que es pródiga cantera en el novelar chileno de ese tiempo. En 1943, como reelaboración de una Memoria de Grado presentada en la Escuela de Derecho, se publica *El amanecer del capitalismo en América*, importante ensayo de Volodia Teitelboim. Evidentemente *El compadre*, por su naturaleza misma de novela no histórica, está muy lejos de este tipo de búsqueda. Por eso, hay que sopesar el exacto coeficiente 'histórico' y el significado que en ella tiene la obsesión pertinaz del personaje por el Presidente Aguirre Cerda. Dado lo múltiple del tema, tocaremos sólo tres aspectos.

1. *Conexión con el sufrimiento.*—Desde que se inicia la reminiscencia y cada vez que se revitaliza, se la vincula con dolores del prójimo o con lo más hondo del dolor personal de Ramón Neira. Cuando el hijo anuncia a la madre que ha muerto el “vie-jito”, la mujer se equivoca y cree que es el Pepe quien ha muerto, un vecino o amigo gravemente enfermo:

“—¿Quién, quién, hijo? ¿El Pepe? ¡Pobre Pepe!
(...)”

—No, el Pepe no... Si ya los doctores estaban viviendo en su vientre cuando fuimos a verlo para la Pascua. Tienen unas camillas blancas, unos colchones finos, albos, de goma o de dulce, una pantalla azul y entonces llega la enfermera, los doctores encienden la luz celeste y el Pepe se queja y los doctores cogen los elásticos para amarrar la pierna del enfermo y sacarle otro bárbaro chorro de sangre... El Pepe no, mama, el viejo, nuestro viejo lindo, el negrito, el Presidente. ¿Que no escuchó la radio entonces?” (p. 21).²⁶

El nexo es claro; y, sobre todo, los colores, los materiales, las operaciones del mundo del hospital, en su dura tecnificación, contrastan hirientemente con el hecho injustificable del sufrimiento físico. La técnica, frente a la muda pasividad de quien sufre, es algo “bárbaro”, adquiere un rostro vandálico —el lado vandálico e inhumano de todo progreso al servicio del hombre—. Esta desconfianza ante los doctores, ya insinuada aquí, hará imaginar al hombre que su querido presidente ha sido asesinado por sus médicos de cabecera.

Igualmente, el dolor corporal más íntimo, el de su brazo quebrado, lo asociará Neira con la figura que lo obsesiona:

26. Este personaje, sólo aludido en la novela, parece estar en embrión en *Sesenta muertos en la escalera* (pp. 168-169). De dar fe a un indicio cronológico consignado en el poema inicial, *El compadre* estaría elaborándose en 1951, dos años antes de la publicación de su primera novela. Esto va en el sentido de esa unidad de fondo de que hablábamos. Es como si todos sus relatos fueran excavaciones en una misma cantera creadora. Pero el indicio es ambiguo, en todo caso, pues no sabemos si es el autor o el narrador quien habla.

"Él se quedó callado, sintiendo el dolor del brazo que ya le empezaba a punzar, un dolor que venía lejos, por Quillota, por el velador del viejito negro" (p. 70).

Dolor que, por lo demás y muy coherentemente, irá también anudado a su relación con Yolanda (p. 80). Celos, dolor físico y dolor por la muerte del viejo; padecimientos psíquico, corporal y por el derrumbe de esperanzas colectivas, todo se aúna en el entramado de la novela. De modo tal, y ésta puede ser una conclusión por ahora, que si hay un grado 'histórico' en esta obsesión por el Presidente, ella está ligada a la noción de sufrimiento, a una historia vivida en la pasividad, historia pasivizada en la carne y en la mente del carpintero. Es la impronta —¿aureola?— que los tiempos ponen en la frente del personaje.

2. *Doble perspectiva.* — La actitud ante la muerte del gobernante es dual, y esto en varios niveles. Hay una oposición que sólo gradualmente se irá borrando entre el sentimiento de la madre y el del hijo. A la "mama" no le enternecen los llantos de su hijo; para ella, el Presidente pertenecía al grupo de los ricos, nada tenía que ver con ella, sólo puede comparar su muerte fastuosa con la triste y sobresaltada de su marido. Hay un sano instinto de clase en la mujer que la lleva a no dejarse engañar por la torpe faramalla del duelo nacional. El hijo, en cambio, depositó sus esperanzas en el hombre que acaba de morir:

"pensaba en el viejo, deseaba verlo de cerca, mirarle los ojos y ver si tenía la verdad adentro, la intención de hacer algo grande y simple por los pobres" (p. 85).

La madre, viendo el dolor auténtico de Ramón, cambiará poco después. Sin embargo, las dos perspectivas fluctúan en el mismo ánimo de Neira. A veces, éste llega a dudar de si el viejo no desertó de su puesto para que ellos, los pobres, sufrieran más:

"Si el viejo no se hubiera muerto, habría cambiado el mundo nuestro, la ciudad, las calles, el andamio, las trenzas de la Yola, los ojitos del Pedro, por eso se murió, para que no cambiara, mama..." (p. 52).

El obrero irá oscilando entre estas actitudes antitéticas, entre la fe y el abandono, la creencia y la orfandad. Es que, en el fondo, la oposición radica ya en el mismo mandatario, visto, por una parte, con esa constelación de objetos que lo sitúan junto a los ricos y a los que producen el dolor (el whisky, el cigarro, su ropa lujosa, sus guantes, sus zapatos de charol) y, por otra, con su color moreno, como de carbón, y sus ojos chispeantes de humanidad. De este modo, la obsesión va a ir jugando con estas componentes disímiles de la personalidad del gobernante.

3. *Prolongaciones de la obsesión.*—Las imágenes se irán borrando, irán quedando ecos y fragmentos, pero hay una que vuelve con tenacidad: la del viejito negro arrastrando toneles de vino por las aguas frías del canal:

"lo había visto caminar a través del puente, empujando hacia la casa unos barriles de vino" (...)

"Sentía caminar al viejo dentro de la pieza, acumulando los barriles en los rincones, poniéndolos encima unos de otros, lo sentía respirar fuerte, con fatiga..." (...)

"El viejo se había quedado quieto y con la pierna derecha quebrada sobre una piedra y la otra hundida en el agua (...) manoteaba entre los barriles y lo sentía hablar solo, como rezongando, el agua le golpeaba la cara y cuando se abrazaba a un barril, éste se rompía y el vino le salpicaba la pechera del viejo y corría muy rojo por el agua..." (pp. 171-172).

Por el contraste del vino hundiéndose en el agua, la alucinación hace *pendant* con otras variantes de la oposición, por ejemplo con el milagro de Canaán. Se trata, a decir verdad, de un milagro

de Canaán al revés, en que triunfa el agua por sobre las virtualidades utópicas del vino. Por otro lado, en la medida en que se trata de toneles, unión de la madera con el vino, es el mismo trabajo de Neira el carpintero, borracho sobre su andamio, que se pone en juego en la visión. Es su propia vida la que arrastra el Presidente y que se arrastra ante sus ojos. En fin, por la constante repetición de una actividad sin término, que se va diluyendo en inútil, estéril claroscuro, la alucinación nos comunica con el infinito acarreo de Sísifo. Tal es el arquetipo final engendrado para intuir la historia: no el de Prometeo, sino el de Sísifo; no el titán heroico, sino el titán sufriente.

Así, pasamos gradualmente del Presidente al Santo. Los últimos pasos se marcan bien en la novela, pues el viejito mira por la ventana la próxima iglesia y, luego, el vocativo "viejo" deja de aplicársele para designar con él al Santo. Este íntimo desplazamiento, ya lo hemos sugerido, no significa un tránsito de la historia a la religión, sino —para decirlo de una vez— la disolución alcohólica del mesianismo. El inconsciente presidencialista, frustrado en su misma pasividad, da lugar a su núcleo trascendente: actualiza y objetiva su propia alienación en la figura material del "compadre".²⁷

Esto hace posible comprender en parte la severa condenación que Droguett realiza de su personaje:

"El compadre duda de todo, de la vida y de la muerte, de su mujer y de sí mismo, por eso no muere porque la muerte sería ya en él una seguridad, no está ni en el infierno ni en el cielo sino en el tibio purgatorio alcohólico, ese sistema transaccional creado por Dios para los tímidos, los irresolutos, los mudables. Mi personaje es casi un Hamlet proletario."²⁸

27. No estamos de acuerdo con la interpretación trinitaria de Lomelí, cuando postula que una trinidad de compadres se perpetúa en el bautizo del niño (Disertación citada, p. 213). El santo borra al presidente, nos parece, o, mejor, éste se transfigura en aquél.

28. En carta personal de Droguett a J. M. Valverde, del 20 de enero de 1962. (Cf. F. Lomelí, cit., p. 216.)

La mención de Hamlet es, por cierto, válida en cuanto paradigma trágico y, tal vez, si se tiene en cuenta que Neira no hace lo que hace Rosario, dar muerte a su mujer. Pero la validez llega hasta aquí. Droguett enjuicia desde fuera a su personaje, desde una plataforma dotada de mayor conciencia ético-práctica. Al dejar de ser creador y convertirse en crítico, su criatura se le escapa y muestra una superioridad real frente a su autor. Neira no es un Hamlet, porque no es la duda lo que lo define, sino el sufrimiento; en este sentido, está más cerca de Job, de Sísifo, de Filoctetes. Hamlet duda, porque es un príncipe y su problema es, entre otras cosas, de orden político, relacionado con la corrupción que existe en el reino; Neira sufre solamente, pues está más acá de la duda o de las certezas políticas.²⁹ Su pasividad no es la antesala de una eventual toma de conciencia, sino la pasividad constitutiva del sufrimiento. Ni dubitativo ni irresoluto, Neira es un sujeto eminentemente "paciente".

El revés de la historia

La crítica que se ha ocupado de Droguett ha percibido ya la gravitación del tema del sufrimiento en su obra narrativa. Alfonso Calderón, presentando brevemente una colección de sus cuentos, apunta:

"Su última novela publicada, *Patas de perro* (Zig-Zag, 1965), podría llevar como epígrafe unas frases del novelista y crítico norteamericano Lionel Trilling: 'La actividad del espíritu fracasa ante la incomunicabilidad del sufrimiento humano'." ³⁰

29. El único lapsus que nos parece sorprender en la novela ocurre cuando Neira se califica a sí mismo de "buen obrero sindicalizado" (p. 49). Todo en el tratamiento del personaje discurre en dirección opuesta.

30. En: Carlos Droguett, *Los mejores cuentos*, Zig-Zag, 1967, p. 11.

En el mismo sentido, Francisco Lomelí, en su disertación ya mencionada, centra su estudio de la obra de Droguett en torno a la noción de martirio.³¹ En el vocabulario del sufrimiento, aun a riesgo de ser pedantes, habría que distinguir la Pasión o el Calvario, como paradigmas del sacrificio y el dolor, del martirio, en que la víctima atestigua o testifica por un Mesías. Lo que *El compadre* expone en última instancia es un martirio, el de Neira, que va perdiendo contacto con su Mesías, y un Calvario que termina huérfano de toda esperanza de redención. Es un martirio y un Calvario que secretan el ácido seco de un dolor sin trascendencia.

Esta preocupación de Droguett por el dolor humano no empieza con *Patas de perro* ni concluye con *El compadre*, aunque probablemente sean éstas las novelas que lo tratan con mayor profundidad. Desde sus textos más tempranos hasta sus obras más recientes, el autor persiste en su visión. Captar el sentido de esta experiencia supone, entonces, delinear someramente el arco de su sondeo creador.

"La pared", texto fechado en 1933 y uno de los primerísimos del autor, es una prosa con ciertos elementos vanguardistas (habría que estudiar detenidamente este aspecto en los orígenes literarios de Droguett) que parece traspasada por la obsesión del sufrimiento. Todo sufre en este texto: vestidos, muebles, todos los objetos materiales "saben sufrimientos, desgracias", están "dobladados de dolor y pena";³² pero más que nadie, por supuesto, el hombre o la mujer que viven en contacto con él:

"La mujer duerme, pero su cuerpo cuida de no moverse para no aplastar al sufrimiento, que está junto a ella como un niño. El cuerpo dormido sabe, siente al sufrimiento junto a sí y duerme sosegado para no inquietarlo" (p. 21).

31. "Paralelamente, va exponiendo la historia y trayectoria del martirio, el cual constituye una parte significativa de la visión de Droguett tocante a la intrahistoria humana" (cit., p. 50). La formulación es extremadamente justa, en el entendido de que en Droguett no vale la distinción unamuniana entre historia e intrahistoria.

32. "La pared", en *El cementerio de los elefantes*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1971, p. 24.

Curiosa imagen ésta del sufrimiento-niño, no muy distante por su sentido del crecimiento del dolor que observábamos en *El compadre*. Estamos aquí ante una estrecha cohabitación entre dolor y ser humano, pues aquél se instala en lo más desnudo, en lo íntimo del cuerpo. El sufrimiento yace en el lecho de sus víctimas, "se ahíja" a ellas, podríamos decir. En realidad, la posición horizontal del hombre o la mujer no se vincula, en Droguett, al yacer de la muerte o del sexo, sino al gesto irreductible del dolor, a la actitud yacente del enfermo.

Hay al final del texto un área de imágenes que anticipa el sombrío espacio médico de las novelas de Droguett:

"Separarse es estar sufriendo, es permitir que lo operen a uno de pie y en traje de calle, sin que lo alcance a anestesiar el viento, sin que alcance a llegar el día, blanco como un cirujano" (p. 26).

El aparato clínico irrumpe ya, en la forma de una envoltura de imágenes no menos absorbente por su siniestra proyección; y, lo vemos, la posición erguida del hombre, su verticalidad ontológica, sucumbe al dominio y al poder del sufrimiento. Andar y yacer parecen ser variantes de una sola realidad, ilusiones de una misma dolencia fundamental.³³

No es difícil imaginar que "Infancia", importante texto de 1935, contiene experiencias dolorosas de índole autobiográfica. Esa infancia en un pueblo nortino (Coquimbo) de un niño hondamente sensitivo, que ve enfermar a su madre y que siente el alejamiento del lugar como una pérdida irrecuperable, posee un marcado tono de veracidad emocional. No es esto lo que nos importa por ahora, sin embargo, sino el entrecruzamiento de "vislumbres" que propone el relato.

El padre se vincula con la región del trabajo:

33. En el momento en que los hombres salen de casa a trabajar, leemos: "y se dirige despacio, durmiendo aún en la difícil cama vertical de la calle..." (*Sesenta muertos...*, p. 53).

"No sabía yo qué cosa era el trabajo y sólo conocía que en esas ocasiones mi padre no estaba en casa, se encontraba lejos, guardado en un lugar desconocido que se llamaba el trabajo. (...) Pero cuando en la noche llegaba mi padre, venía de mal genio, ajado, triste y le decía a mi madre que estaba cansado. Yo escuchaba bien, comprendía claramente cuando oía que mi padre hablaba que le dolían los pies y me decía: El trabajo es un lugar que está muy lejos, y cuando él decía que le dolía la espalda, yo pensaba: El trabajo es un lugar donde le pegan a uno."³⁴

Trabajo y dolor se relacionan tempranamente, entrañablemente, hasta el punto de preludiar la notable fórmula que aparecerá en *El compadre*: "¡Los pobres nacemos cansados!" (p. 97). Fórmula de filón cristiano, pero modificada en profundidad por una experiencia directa de la organización social.

En medio del texto se incrusta de pronto la visión de una jorobada. Esta imagen, particular en el plano narrativo, se hace dominante en la estructuración global del texto, al coincidir con su tónica espiritual. Última imagen que flota y se graba cuando el relato concluye, la jorobada es el mal, la fealdad, la desgracia, una forma extrema y percutiente del dolor. De ahí que se nos diga:

"Ese sufrimiento sin puertas ni ventanas es la prueba de que el alma existe" (p.28).

Platonismo y monadismo se alían aquí como soportes metafísicos de la visión. Platonismo, en la medida en que el cuerpo se ve como prisión de un alma sufriente; monadismo, a través de una fórmula que, en los antípodas de toda armonía preestablecida, afirma la incomunicabilidad radical del dolor humano.

Finalmente, la sensibilidad del niño ante el sufrimiento y las experiencias desgraciadas que nos cuenta dan paso a un núcleo

34. "Infancia", *Los mejores cuentos*, cit., p. 22.

histórico. Se trata nada menos que de Arturo Prat, figura de relieve en la conciencia nacional. Con una inmediatez que llama la atención, integrado al círculo de las necesidades primordiales (señal de que, más que en el grito de combate, Droguett ha reflexionado en la llana frase "¿Ha almorzado la gente?"), el héroe adelanta sin duda las visiones de Neira:

"Así se nutría la infancia y ocurría entonces que Arturo Prat tenía perfiles familiares. Era un antiguo antepasado de la familia, un amigo de papá, su compadre, anoche estuvo hasta tarde fumando en el salón y conversando" (p. 31).

Ahora bien, este precursor "compadre" se junta, muy sorpresivamente, con la designación que recibe la enfermedad de la madre hacia el fin del relato:

"La enfermedad también venía con ella, era como su hija o su ahijada, se iba con nosotros" (p. 37).

En esta correlación de términos que ya se impone en 1935, en el arco que une al padre trabajador, al "compadre" de la historia y a esta "ahijada" vulnerable y doliente, vemos ya la familia palpable de Droguett, la intimidad que forja entre los órdenes del trabajo, de la historia y del sufrir. Lejos de ser orbes separados, ellos son el anverso, el reverso y el conjunto de una misma experiencia de las cosas.

En *Sesenta muertos en la escalera* (1953), cuyo asunto y plasmación son conocidos, el autor plantea desde el inicio su propósito e intención:

"En las páginas que siguen subrayo el dolor y soslayo, no más, la política" ("Este libro", p. 7).³⁵

35. "Subrayo..., soslayo...". Curiosamente, aunque el significado quiere ser excluyente, el significante aglutina las regiones del dolor y la política a través del mecanismo de la rima.

Un poco más adelante, el narrador principal reitera:

"Por eso todo lo que aquí diga estará hincado, por un lado o por otro, alegre o tristemente, al dolor de los hombres, al dolor de la carne de los hombres" (p. 52).

Así concebida, la narración nos permite aprender algo más sobre las relaciones entre trabajo y sufrimiento. Por un lado, las fuerzas de la naturaleza que provocan dolor (el frío, en este caso) son vistas como un trabajo negativo y cruel:

"El frío llega por la espalda y allí comienza a trabajar con su delantal de hule, con sus clavos, su martillo distante" (p. 51).

Carpintero cósmico, el frío es al mismo tiempo, por el modo como ejerce su poder maléfico sobre el hombre, un crucificador. Hay algo de verdugo en la acción de la naturaleza.

Inversa y complementariamente —y esto en páginas dedicadas a meditar la unidad concreta de trabajo y dolor (pp. 51-58)—, el trabajo es visto como productor de dolor, en relación con el sufrimiento que crea para los seres vivos:

"A través de la muerte de los animales tiene que arribar el hombre hasta sus desnudos pies. Digamos, por consiguiente, que los hombres van calzados con sacrificados bueyes, con cadáveres de asesinados bueyes, los hombres van calzados con grandes crímenes" (p. 57).

Visión totalizadora, en primer lugar, pues el frío y su eliminación son aspectos de un mismo proceso que genera padecimiento; y, además, visión que nos conecta ya, de un modo orgánico y no exógeno, con la significación que la figura del asesino va a tener en la narrativa de Droguett. El criminal, al unificar en sí actividad y destrucción, al ser de hecho un trabajador del sufrimiento y de la muerte, no es en absoluto un habitante excéntrico

del mundo tal como lo concibe Droguett, sino, por el contrario, su paradigma óptimo.

Esto nos permite abordar un aspecto de *Eloy* (1960) que ha sido descuidado, según creemos, en los estudios que le han sido consagrados. La novela subraya explícita e insistentemente la relación del bandido Eloy con su vida anterior de zapatero (p. 90, *passim*). Se nos habla a menudo del taller, de su "banquito de carpintero" (pp. 39-40), de sus instrumentos de trabajo y de sus materiales, la lezna, los clavos, el cuero, etc. La escena que vuelve con persistencia en el relato, la de los caballos ante la ventana, representa por supuesto una ruptura en la existencia del hombre, pero también apunta a una continuidad, destaca un avatar. No se comprendería, de otro modo, la sobrecogedora imagen final, cuando ya los agentes rodean y cercan al bandolero:

"Ahora se movieron las botas" (p. 190).

La poderosa sinécdoque amarra bien los dos cabos de la vida de Eloy, el signo de sus perseguidores y los productos de su oficio anterior. Ambas facetas se ligan directamente en un pasaje que nos recuerda de inmediato lo ya visto en *Sesenta muertos en la escalera*:

"... dijo, apretando con ternura la carabina, una muerte así vale la pena, es un trabajo limpio y concreto, es como hacer un par de lindas botas para el Toño con el cuero sangriento de una oveja" (p. 140).

Comprobamos una vez más que la concepción de la praxis en Droguett supone una "panalgia" universal. Esta omnipresencia del dolor, que incluye naturaleza, mundo viviente, práctica humana y relaciones sociales, parece ser el dato más amplio y fundamental en la experiencia de las cosas que su obra nos comunica.³⁶

36. En todo caso, y para no perder de vista lo esencial, lo más propio en la visión de Droguett nos parece la integración que en ella se propicia entre

Y así: sin tomar en cuenta por ahora una novela que profundiza decisivamente esta visión del sufrimiento, *Patas de perro*; ³⁷ dejando de lado sus novelas históricas que describen, en lo esencial, el efecto mortal de las necesidades humanas más primordiales (el hambre, el frío en *Cien gotas de sangre...*); marginando la eclosión trágica de *Después del diluvio* (1973), obra maestra por lo ceñida y despojada: aparte de todo esto, que sería necesario considerar para una exposición completa del tema, podemos formular unas conclusiones provisionales que respondan en principio a las preguntas de que partimos.

Para explicar por qué se sufre en el universo de Droguett, por qué todo no es sino un gigantesco proceso del dolor, habría que tener en cuenta antecedentes biográficos. Algo se sabe de esto, pero en sí no es suficiente. Una sensibilidad dispuesta al dolor no habría hallado la posibilidad de expresarlo con tanta amplitud y profundidad, de no mediar un campo de significaciones objetivas. Las masacres que Droguett tematiza ya nos dan un indicio. Desde la Conquista hasta los hechos del Seguro Obrero, pasando por la lucha de Balmaceda (*Patas de perro*, pp. 58-59), toda la historia nacional no es sino un proceso de sufrimiento colectivo. Antes, en los orígenes; en el medio, en el centro y en el curso de nuestro pasado; ahora, en el presente, todo ha sido y sigue siendo una permanente sucesión de derrotas. Se ha dicho

sufrimiento e historia, entre sufrimiento y progreso. En esto, la obra de Droguett se toca asombrosamente con el pensamiento de Teilhard de Chardin. "Tout ce qui devient souffre...", escribe en *Sur la souffrance* (Seuil, 1974).

37. *Patas de perro* es básicamente una novela de la institucionalización del sufrimiento. Padre, profesor, abogado, teniente, etc., educan a Bobi en el dolor. La objetividad social condiciona en el niño una definitiva conciencia del padecer, el *cogito* sufriente de Droguett. Esta afirmación en el dolor, este tocar fondo en el alma, está en el extremo opuesto, por ejemplo, de la duda metódica que Sartre ejercita sobre el sufrir (recuérdese la famosa nota de su *Genet*, que dice más o menos así: "Sufro, tengo conciencia de sufrir, luego no sufro, sufro por no sufrir, etc."). Decididamente lejos de una tradición analítica e intelectual, Droguett es más bien patético, de estirpe vallejiana. Si para Sartre la experiencia del sufrimiento conduce a un círculo inevitable, para Droguett el dolor es el dato más inmediato, primordial, del ser humano.

con humor y con razón que en Chile las grandes celebraciones nacionales son siempre conmemoración de derrotas: la batalla de Rancagua, que sella el fin de la Patria Vieja; el combate naval de Iquique, en que héroes y mártires se confunden dudosamente... El sufrimiento aparece, entonces, como el rostro secreto de la historia en la medida en que se trata de la historia de un pueblo permanentemente derrotado. Balmaceda da paso a la guerra civil; Aguirre Cerda precede a González Videla; el 70 es la antesala del 73... La seriedad y la honestidad del arte de Droguett consisten en que se prohíbe el derecho a la utopía en tiempos de derrota; por deber contra el derrotismo no postula un triunfalismo póstumo, el triunfalismo craso y demencial de los sobrevivientes, sino el silencio elocuente e inmovible de las víctimas. "Los sufrimientos no soportan los sofismas", escribió ya, mucho tiempo atrás, Platón en su *Axíocos* (369 e). Se trata de lo absoluto, en el sentido kierkegaardiano, del dolor y de la muerte. "Y todas estas cosas, principios de dolores." La verdad literal —histórica— de este *dictum* evangélico es sencillamente ésta: que para eliminar el dolor, para crear en el futuro un mundo sin dolor, hay que pasar por el crecimiento y la acumulación del dolor. Tal es el contra-efecto del avance histórico, de un progreso palpado en su barbarie y brutalidad, como idolatría del hombre por el Hombre, como sacrificio del hombre por el Hombre. El ensanche antes de la lejana, lejanísima desembocadura. De este modo, si los milagros más pobres del Evangelio valen todavía como espejismo para un país subdesarrollado, en el plano de la historia no hay milagros ni utopías que valgan, sino sola y verazmente el imprescriptible Apocalipsis. El trabajo paciente por un Fin infinito.³⁸

38. Según Gregorio de Nisa, en su *Comentario al Cantar de los Cantares*, la historia "camina de comienzo en comienzo a través de comienzos que nunca tienen fin" (véase J. Daniélou, *Essai sur le mystère de l'histoire*, París, 1953, p. 11).

EL EVANGELIO SEGÚN CARLOS DROGUETT

ANTONIO MELIS

1. *Los niveles de la narración*

En la narrativa de Carlos Droguett se percibe claramente la presencia de la que podríamos llamar una cristología de tipo personal. Es una tendencia que emerge prácticamente en toda la obra del escritor chileno, pero se concentra con particular intensidad en algunos textos. Nuestro análisis tomará como punto de referencia *El compadre*,¹ una novela publicada en 1967 aunque, según parece, escrita en años anteriores. En ella, en efecto, la temática cristológica domina todo el tejido narrativo. A partir de este núcleo básico, trataremos de sacar algunas conclusiones que se pueden aplicar a otros textos del autor, confirmando el relieve de estos elementos religiosos tan peculiares.

Por supuesto, en el caso de *El compadre*, una primera pista para nuestra investigación se encuentra en las citas evangélicas que encabezan, como epígrafes, los distintos capítulos (o párrafos). Ellas constituyen el marco dentro del cual se colocan las vicisitudes y las reflexiones del carpintero Ramón Neira. Hay que agregar que dentro de los monólogos frecuentes del protagonista

1. C. Droguett, *El compadre*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1967. El número de página después de todas las citas se refiere a esta edición.

encontramos referencias constantes a episodios evangélicos, aunque interpretados siempre de manera muy subjetiva.

Podemos entonces distinguir, aunque sea por exigencias analíticas, tres niveles: la *fábula*, el marco evangélico y los monólogos interiores. Estos últimos funcionan como *trait-d'union* entre los dos primeros. Mejor dicho, representan una mediación entre la trama de la novela y su trasfondo evangélico. En los soliloquios de Ramón Neira, en efecto, se expresa una interpretación de las palabras de Cristo que las coloca al nivel de los personajes de la novela. Las figuras hieráticas se humanizan, entrando de esta manera en sintonía con los humildes protagonistas de la narración. Se subraya con insistencia la dimensión común y diaria de los propios personajes evangélicos.

El mismo Jesús aparece como el prototipo del "pobre Cristo" ya en la entrada de la novela. En el poema que precede la narración se habla de "Jesús en la cárcel, en la dirección de detectives" (p. 9). Son los lugares del acoso, de la segregación, de la marginación del hombre por el hombre. Pero, al mismo tiempo, empieza la reducción a escala cotidiana de las referencias evangélicas. El recuerdo de la negación de Pedro ("cantó el gallo y lloró Pedro", p. 10) se acompaña de la colocación puntual de ambos: "el gallo estaba al fondo de una quinta [...] y Pedro en lo hondo de la cocina, junto al fuego" (*ibid.*).

Emergen asimismo otros fragmentos del cuento evangélico. La referencia a las bodas de Canaán ("el vino cae en sus manos, / como en aquella lejana tarde de la boda", p. 11) es otra muestra significativa de esta visión. Al lado de la interpretación simbólica de este episodio inicial de la carrera de Jesús, se ha manifestado siempre la interpretación "baja". A partir de las versiones populares de este milagro, muchos autores sensibles a la tradición lo han elaborado desde un punto de vista literario.² La transformación del agua en vino ha sido vista a nivel popular

2. Un ejemplo típico se encuentra en el soneto del poeta romano Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863) titulado paródicamente *Le nozze der cane de Gallileo* (literalmente, "Las bodas del perro de Galileo", por un juego de palabras entre "cane", en italiano = "perro", y "Cana", en italiano = "Canaán").

como una expresión de la capacidad concreta de mejorar la vida cotidiana. Justamente por eso se ha transformado en una de las anécdotas privilegiadas por las narracionesseudorreligiosas, desde los Evangelios apócrifos hasta los cuentos populares de la vida de Cristo.³

Al mismo repertorio pertenece la referencia a la multiplicación de los panes y los peces ("sacando pan y peces para ellas, llenando sus canastas", p. 12). Éste es otro tópico de la lectura humilde de los Evangelios. En estos milagros se refleja la aspiración universal y permanente a vencer el flagelo del hambre y la escasez, conquistando "el pan nuestro de cada día".

Para Droguett estas referencias, unidas con otras más obvias y por eso más inertes ("tengo 33 años", p. 11), convergen hacia una visión de la religión fundada en la materialidad de sus premisas. Las palabras de la Última Cena ("éste es mi cuerpo [...] ésta es mi sangre", p. 12) evocan la que en términos unamunianos podríamos llamar una concepción teofágica.⁴ La reivindicación de la corporeidad se contrapone, a través de la figura de Jesús, al Dios padre, "dios orgulloso y débil" (p. 13, donde la expresión se repite dos veces), "dios suicida" (*ibid.*).

2. Un proceso de desacralización

Esta dialéctica, anticipada en el poema inicial, se encuentra a lo largo de toda la novela. A veces llega a asumir hasta formas desacralizantes, sobre todo en las palabras del protagonista. Véase por ejemplo esta referencia a San Pedro contenida en un diálogo de Ramón Neira con su madre:

3. Un eco de esta tradición se puede encontrar en *Mistero buffo*, una representación teatral basada en textos juglarescos del siglo xv, interpretada por el actor italiano Dario Fo, cuyo texto puede leerse en Teatro Politico della Associazione Nuova Scena, *Compagni senza censura*, Mazzotta, Milano, 1970, pp. 31-33.

4. Pensamos sobre todo en el *Cristo de Velázquez* y en los sonetos del *Cancionero* del 1562 al 1565, inspirados en los dibujos de la cueva de Altamira. Véase sobre todo el comentario de R. Paoli en M. de Unamuno, *Poesie*, a cura di R. Paoli, Vallecchi, Firenze, 1968, en particular las pp. LXXIV-LXXXIV.

de la corporeidad, bajo el aspecto del eros. El dios celoso, en este caso, se manifiesta como dios castrador, que impide a su hijo gozar del amor. La relación entre el Cristo y la Magdalena es otro tema clásico de la humanización apócrifa de Jesús.⁵ Y en la novela de Droguett se conyuga de manera singular con la idea de un sacrificio periódico del mismo Cristo:

"[...] debiera hacerse crucificar cada cien años para que el mundo sepa que todo eso era verdadero y no piense en él como en un artista de teatro que murió martirizado en el tercer acto, pero que después bajó a la calle por la puerta del foro y desde entonces está sentado a la diestra de su empresario". (p. 51).

3. *En busca de la autenticidad*

Lo que une estos temas en apariencia disímiles es una misma exigencia de autenticidad, que entra en conflicto con la dimensión hierática de las figuras evangélicas tradicionales. Dentro de la narración, se establece un paralelismo entre este Jesús humanizado y el presidente muerto (se trata evidentemente de Pedro Aguirre Cerda, el líder del gobierno del Frente Popular) que representa para Ramón Neira un auténtico mito. Contra ambos se desata la violencia del orden establecido, ya anunciada en el poema-prólogo:

"El viejo se murió seguramente sin alcanzar a hablar, sin darse cuenta de que le clavaban una inyección de morfina y con ella lo amarraban a la madera, a la tapa del ataúd, como a Jesús los doctores de la ley lo agarraron con cuatro inyecciones y lo secaron en dos palos para estar contentos y dormir con sosiego esa noche y todas las noches desde hace dos mil años" (p. 63).

5. En los Evangelios gnósticos, por ejemplo, la Magdalena aparece como esposa de Jesús. (Para los apócrifos utilizamos la edición *I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Einaudi, Torino, 1969.)

Otro tema central, asimismo anticipado por la referencia a las bodas de Canaán en el poema inicial, es el del vino, fiel compañero del protagonista. El vino es casi una prueba de la existencia de Dios, hasta el punto que "Dios debe ser borracho, un formidable borracho" (p. 99). En el mismo pasaje se vuelve significativamente al episodio-clave de las bodas de Canaán, con una convergencia entre el motivo del vino y el motivo del amor. La actitud de Jesús hacia el vino es parecida a la de un fundador de civilizaciones:

"Dios era brutal y primitivo, pero Jesús, dulce como mujer-cita, hermoso como un sueño y rabioso como un general, comprendió el poder del vino y lo incorporó en su rebaño. Está en la misa ahora" (*ibid.*).

Esta interpretación se derrama en forma más extensa en las páginas que siguen. Vuelve a asomarse el motivo ya citado del carácter ficticio de la Pasión, cuyo final de resurrección aparece como "una fiestita de carnaval" (p. 100). La falta de autenticidad, en este caso, procede justamente de la concentración excesiva de sufrimientos con respecto al desenlace glorioso:

"Yo me dejaría matar fácilmente y hasta un poco urgido y supersticioso si sé que, después de dos noches, van a venir usted, mama y el Pedrito y la Yola con el Rosendo a hacer unos pases de brujería y a resucitarme entre sahumeros y dejarme como nuevo" (*ibid.*).

Se perfila aquí la que podríamos definir como una crítica "estética" del cuento evangélico. Más adelante, se llega hasta afirmar explícitamente que "el escritor que había inventado ese drama era un poquito delirante, un poco iluso y chiflado y bastante puritano" (p. 101). Es una afirmación de extraordinario interés, porque revela la profunda unidad entre la crítica del contenido de los textos sagrados y la crítica de su organización narrativa.

4. El Cristo frustrado

La asociación vino/mujer sigue rodando alrededor de las bodas de Canaán, que ahora se presentan como una ocasión frustrada:

“Ese día, en las bodas de Canaán, debió beber un poquito más y perder la memoria y, aproximándose a María Magdalena, que estaba encendida y triste, llena de recuerdos, como asustada, mirando a la novia bajo los velos, entre las voces y las carcajadas, sentarse a su lado y comenzar poniendo con suave firmeza su mano sobre sus rodillas profesionales” (pp. 102-103).

La imagen de impotencia envuelve toda la figura de Cristo. Su vida es toda una manifestación de debilidad frente a los mandatos de un padre que, como ya lo hemos visto, se caracteriza por sus tendencias tiránicas. Las contradicciones de la vida de Cristo la transforman en “una hermosa, increíble historia” (p. 104).

La frustración de Jesús se identifica progresivamente con la frustración del protagonista. Para el albañil, su andamio es al mismo tiempo un observatorio privilegiado y un compendio del mundo:

“[...] porque el andamio es todo el mundo, te subes en él y te metes la ciudad en un puño [...]” (p. 121).

Por eso el propio Dios “tiene un andamio”, aunque desde luego refleja en él su pésimo carácter, de “roto muy malo y vengativo” (*ibid.*).

Para eludir esta presencia obsesiva, Jesús se dirige a las masas, pero ellas constituyen un mero pretexto, puesto que su auténtico objetivo sigue siendo la Magdalena. Su actividad, en este sentido, es de tipo esencialmente fabulatorio:

"[...] e imaginaba historias para gritarles mentiras y cuentos y esperanzas y desesperanzas a la multitud [...]" (*ibid.*).

La alusión al andamio vuelve a presentarse más adelante, y esta vez es el mismo Cristo que se identifica con el lugar de trabajo de Ramón. Pero se trata sólo de una interpretación subjetiva, puesto que Jesús no está en condición de levantarse del suelo y desclavarse de la cruz.

La relación Jesús/vino/Magdalena se repite en el capítulo sucesivo, cuando el vino aparece como un instrumento para reclutar y amarrar a la gente. La inquietud de Cristo se contrapone en este caso a la tranquilidad del santo, que el protagonista busca como padrino para su hijo. Él mismo lo define como "un santo sin complicaciones, sin sufrimientos, sin gracia, sin sustancia" (p. 150). Tal vez, piensa Ramón, el mismo Jesús podría hacer de padrino sin exigir nada. En efecto, se trata de un hombre "que toleraba a los tahures, a los ladrones, a las prostitutas" (p. 152).

Toda la representación fantástica de la fiesta del bautismo está salpicada de reminiscencias evangélicas vueltas a lo cotidiano. La posible indulgencia de Jesús hacia la pasión adulterina del protagonista por Hortensia se acompaña de la exclamación "a ver quién me tiraba la primera piedra" (*ibid.*). Los dados de la mesa evocan por asociación inmediata los dados con que los soldados se juegan los vestidos de Jesús debajo de la cruz. Estas alusiones, por otra parte, son el punto de partida para toda una serie de recuerdos superpuestos, que giran una vez más alrededor del eje amor/vino. La prohibición paterna originaria se presenta aquí con un lenguaje más violento, como "una carajada, una mariconada" (p. 154).

Jesús, en un sucesivo monólogo interior del protagonista, aparece con sus virtudes oratorias y con su capacidad de comprensión. Al mismo tiempo vuelve a insinuarse la crítica a la manera con la que se ha contado hasta hoy su historia:

"es una historia terrible, una tragedia intacta, no sé cómo por qué nadie nunca la ha contado verdaderamente, han

hablado de su sangre, pero no de sus sudores, de sus palabras, pero no de sus largos atormentados silencios" (p. 158).

Hasta ahora los relieves críticos sobre el estilo de la narración tenían como punto de referencia la aspiración a lo diario. Con esta última notación se agrega una exigencia de intimidad, de una visión desde adentro, alternativa al enfoque basado en los aspectos más llamativos y teatrales.

La evocación del "viejito negro" vuelve a llamar a la memoria la imagen del Cristo en la cruz. En esta ocasión, el punto de contacto es de tipo gestual, o sea el acto de abrir los brazos:

"[...] y se tendía en la ventana y abría los brazos como los abrió Cristo para que se los clavaran" (p. 184).

Jesús, por fin, termina por identificarse con el mismo "compadre" en las páginas que concluyen el libro. El término de mediación sigue siendo el vino, puesto que

"él quería tanto al vino, lo comprendía demasiado, el vino era para él otro apóstol y por eso recurría a él sin asco y lo buscaba para hacer sus milagros" (p. 200).

La serie Jesús/vino/María Magdalena se completa en las líneas finales de la novela con el motivo del huerto. Es como si el autor quisiera intencionalmente contaminar dos episodios del Evangelio. El huerto de Canaán, inventado por el escritor y de todas maneras vinculado con un episodio triunfal, se mezcla y se confunde con el huerto de los olivos, teatro de uno de los momentos más dramáticos de la Pasión de Cristo. El lugar del milagro del vino se confunde con el de la dolorosa comprobación de la soledad.

Encontramos aquí la intuición profunda de la dialéctica de socialización y ensimismamiento que constituye la esencia de la relación entre el hombre y el vino. Una exclamación remata en forma eficaz esta vinculación:

"¡Es bueno el vino, Ramón, va siempre pegado al sufrimiento!" (p. 203).

La conclusión la saca el mismo santo "compadre" con su afirmación "cómplice" sobre el mismo tema.

5. *El marco evangélico*

Después de esta lectura "lineal" de los motivos evangélicos incluidos en la narración, nos queda por examinar la función que cumplen las citas evangélicas que constituyen su "marco". Es un problema antiguo como la misma narrativa, por lo menos a partir de la Edad Media. Piénsese solamente en los grandes ejemplos del *Decamerón* y de los *Canterbury Tales*. En nuestro caso, el "marco" es muy reducido, puesto que comprende solamente nueve versículos del Evangelio. Más exactamente, son dos citas del Evangelio de Lucas, tres del Evangelio de Juan y cuatro del de Mateo. Ocho citas encabezan las ocho secciones que componen el libro, mientras que la última funciona como epílogo o despedida.

La primera cita ("Y matarán a algunos de vosotros") se refiere a la persecución que deberán enfrentar los primeros cristianos. En el texto evangélico tiene una entonación heroica, que contrasta notablemente con el tono coloquial de la página de Droguett.

La segunda referencia ("Y tuvieron miedo") nos parece más significativa, puesto que se refiere al episodio de Jesús que camina sobre las aguas, pero se injerta en el contexto del episodio que relata la milagrosa multiplicación de los panes y los peces. Ya se ha hecho alusión al papel central de este prodigio en el proceso de humanización de la figura de Cristo. Hambre y sed, en este episodio y en el complementario de las bodas de Canaán (pero sin olvidar la sed que obsesiona al protagonista de la novela), representan un punto de confluencia entre lo material y lo espiritual. Son al mismo tiempo reales y simbólicas y por eso atestiguan el esfuerzo constante para superar la escisión del ascetismo. El miedo hacia la manifestación de lo sobrenatural, entonces, se manifiesta

en el texto de la novela como apego polémico a las raíces materiales de la vida.

Con respecto al tercer epígrafe evangélico vale la pena subrayar que se trata de una referencia muy sugestiva para el escritor, puesto que volvemos a encontrarla en la novela *El hombre que había olvidado*.⁶ Es la afirmación con la que Jesús defiende a la mujer que en Betania había derramado sobre su cabeza un frasco de perfume. Se trata de uno de los episodios más enigmáticos del Evangelio. Jesús declara que siempre habrá pobres, mientras que no siempre los apóstoles tendrán la posibilidad de gozar con la presencia de Cristo. Aquí el autor parece alejarse bastante del contexto originario, destacando en su valor absoluto un horizonte permanente de miseria y sufrimiento.

La cita sucesiva ("Yo soy la puerta") procede de uno de los trozos más conocidos, el del "Buen Pastor". Aquí parece empleado para sugerir una relación directa con la realidad, contrapuesta a toda búsqueda artificial de caminos que nos alejan de ella.⁷

La cita de Mateo ("Un hombre comilón y bebedor de vino, amigo de publicanos y de pecadores"), que abre el capítulo quinto, se refiere al juicio superficial que domina entre los enemigos de Jesús. Si consideramos el contexto evangélico, vemos que Jesús está denunciando una incompreensión de parte de todos los profetas. Los reparos que le hacen son, en efecto, los mismos que hacían contra el Bautista, aunque con motivaciones opuestas. A su precursor le reprochaban la vida demasiado aislada y pobre, tachándolo de loco, a Cristo todo lo contrario. En relación con la novela, esta alusión sirve para rematar el proceso de transformación de Jesús en un personaje de la vida diaria, que bien puede coincidir con el mundo humilde del albañil.

6. C. Droguett, *El hombre que había olvidado*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 249.

7. Pero en este caso es posible también detectar una relación más directa con algunos pasajes del capítulo, donde el motivo de la puerta se manifiesta en forma abierta, con un carácter polisémico, que alude al mismo tiempo a las relaciones sexuales y a la relación más general entre el hombre y la realidad (véanse sobre todo las pp. 80-81 y 84).

Al comienzo del capítulo sexto, en cambio, la nueva alusión a la comida y la bebida ("Estaban comiendo y bebiendo, casándose y dando en casamiento") tiene una connotación distinta. El texto evangélico describe con estas palabras la actitud desprevenida de los hombres frente al diluvio que se acerca. Es interesante, a este propósito, recordar el texto teatral de Droguett titulado *Después del diluvio*,⁸ que coincide con la novela también en el motivo del vino.

El epígrafe evangélico del capítulo siguiente ("Y el pueblo estaba mirando") tiene un carácter de continuidad, porque se refiere a la indiferencia de la gente frente a la Pasión de Cristo.

Más oscura, en cambio, es la cita que encabeza el capítulo octavo y último ("Él, homicida ha sido desde el principio"), por lo menos por lo que se refiere a su relación con la novela. En el texto evangélico la frase es una alusión al demonio, padre de la mentira. En Droguett el contrapunto evangélico parece sugerir una visión pesimista sobre el carácter originario del mal en el mundo.

Queda por analizar la cita de Mateo que se presenta al final del libro, en posición separada con respecto a la conclusión de la novela. "Y todas estas cosas, principio de dolores" alude a las señales que anuncian los dolores del parto. Tal vez, con este sello final, el escritor quiere subrayar el valor universal del trozo de vida que nos ha ofrecido. El mundo de la marginación, de la soledad, es en buena medida nuestro propio mundo.

6. *Un substrato antiguo*

Si ahora tratamos de resumir el sentido general que tiene en esta novela la utilización del Evangelio, nos encontramos frente a la emergencia de estratos profundos. El Evangelio según Carlos Droguett es, con toda evidencia, un típico Evangelio apócrifo. Mejor dicho, es una lectura a lo humano de la vida de Cristo,

8. C. Droguett, *Después del diluvio*, Editorial Pomaire, Santiago de Chile, 1971.

que se relaciona con una tradición jamás interrumpida de interpretación alternativa. Es una línea que se expresa a nivel de cultura popular y que en los últimos años empieza a estudiarse en forma más profunda por los historiadores que se dedican a las ideologías de las clases dominadas.

Una de las dificultades mayores que se encuentra en este tipo de investigaciones depende del carácter fundamentalmente oral de estos testimonios. Pero a veces esta tradición oral queda fijada en documentos, y entonces podemos por lo menos vislumbrar un substrato olvidado y ocultado. En un trabajo reciente de Carlo Ginzburg, cuyo título es *El queso y los gusanos*,⁹ tenemos una muestra extraordinaria de este fondo popular y de su proyección alternativa. El libro tiene como objeto la historia del molinero Domenico Scandella, conocido como Menocchio, procesado por el Tribunal de la Inquisición por sus ideas herejes y enviado a la hoguera a fines del siglo xvi, en la región campesina de Friuli. A través del registro de sus interrogatorios, disponemos de un material precioso para conocer la visión del mundo y de la religión de este hombre humilde. En las respuestas a sus perseguidores emerge la interpretación humana, vinculada a la vida material, del mensaje evangélico. Se percibe asimismo el rechazo de la jerarquía eclesiástica, con su pretensión de interponerse entre el hombre y el mensaje divino. Desde las autoridades de la Iglesia, este repudio tiende a extenderse a toda forma de autoridad. A partir de los problemas teológicos, amenaza peligrosamente afectar la organización socioeconómica.

La novela de Droguett, más allá de toda referencia explícita y hasta textual a los Evangelios apócrifos y a los cuentos populares de la vida de Cristo, refleja estos estratos profundos de la sensibilidad y de las creencias populares. En este sentido es una representación ejemplar de la actitud del autor, siempre colocado polémicamente en oposición a las versiones oficiales, de los acontecimientos y de las teorías. *El compadre* forma entonces un esla-

9. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976. (Hay edición castellana: *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores, Barcelona, 1982.)

bón importante en una cadena de novelas en las que el escritor chileno ha desarrollado orgánicamente su programa de dar la palabra a los que no tienen voz, a los que quedan barridos y olvidados en la historiografía y la literatura corriente.

En estas características reside la originalidad de la narrativa de Droguett, el signo de su presencia irreductible a cualquier clasificación de escuela o moda. Es posible que esto explique también cierta resistencia y reticencia de la crítica a enfrentarse con una obra que se niega a los acercamientos preconcebidos y sigue siendo una señal de contradicción.

NARRADOR Y PERSONAJE EN LA OBRA DE CARLOS DROGUETT

FERNANDO MORENO T.

Esta aproximación al estudio de dos instancias decisivas del relato en la obra de Carlos Droguett puede ser definida como una exploración limitada y limitativa. Sin embargo, a pesar de su carácter restrictivo, en la medida en que se basa en la experiencia de lectura de un conjunto significativo de la producción literaria del escritor chileno, este trabajo postula algunas características generales que, si bien no son definitivas ni definitorias, emergen como constantes del modo de concretización de la relación narrador-protagonista en los textos de Carlos Droguett.¹ Estas observaciones se articulan en torno a la descripción de ciertos aspectos vinculados esencialmente con la construcción del relato, el tipo

1. Los textos consultados son: *Los asesinados del Seguro Obrero*, Ercilla, Santiago, 1940; *Sesenta muertos en la escalera*, Nascimento, Santiago, 1953; *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, Zig-Zag, Santiago, 1961; *Supay el cristiano*, Zig-Zag, Santiago, 1967; *El hombre que trasladaba las ciudades*, Noguer, Barcelona, 1973; *Eloy*, Seix Barral, Barcelona, 2.ª edición, 1971; *Patas de perro*, Seix Barral, Barcelona, 1979; *El compadre*, Joaquín Mortiz, México, 1967; *El hombre que había olvidado*, Sudamericana, Buenos Aires, 1968; *Después del diluvio*, Ediciones Nueva Universidad-Editorial Pomaire, Barcelona, 1971; *Todas esas muertes*, Alfaguara, Madrid, 1971; *El cementerio de los elefantes*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1971. Todas las citas corresponden a las ediciones indicadas. Sólo indicaré la(s) página(s) pertinente(s).

de narración y sus nexos con el personaje protagonista y, por último, con la vinculación entre hablante y personaje cristalizada mediante la escritura.

La construcción del relato

Antes de referirme a las modalidades narrativas más frecuentes, creo necesario destacar algunos de los elementos que con mayor evidencia aparecen en el nivel de la construcción del relato, tal como ésta se presenta ante los ojos del lector: se trata de una composición que aparece determinada por la manera como el hablante configura el discurso y la historia en un todo orgánico y significativo. En este sentido, se puede observar en primer término que los relatos de Droguett cuentan algo que ya ha ocurrido. Es decir, que el lector se va enterando de los detalles de una historia cuyo desenlace ya conoce. Ya sea por el contenido de lo narrado, como sucede en las novelas que pueden recibir el calificativo de 'históricas', donde lo poetizado es materia en principio conocida y reconocida como tal,² ya sea por la actitud del hablante o por la utilización de otros recursos,³ el lector sabe, desde un comienzo, que está frente a una historia acabada, terminada. Rescate del pasado, rememoración, recuerdo, son signos evidentes de que el narrador ha abandonado el azar para instalarse en lo imperioso y obligatorio.

Al iniciar la lectura no nos encontramos en el campo de lo

2. El ejemplo más evidente lo constituye el texto de *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*. Incluso en ciertos casos los prólogos del propio autor informan acerca del asunto histórico que sirve de base a la narración. Es el caso, por ejemplo, de *Sesenta muertos en la escalera* o de *El hombre que trasladaba las ciudades*.

3. Recuérdese, por ejemplo, el comienzo de *Patas de perro* ("...y ahora dicen que yo me estoy volviendo loco y que el niño jamás existió...", p. 9), el capítulo-presentación de *Todas esas muertes* (pp. 9-19), el epígrafe que antecede el relato de *Eloy* ("...En los bolsillos de su ropa se encontraron las siguientes especies: un escapulario del Carmen, una medalla chica, ...", p. 7). En estos casos, y en otros, el hablante anticipa los hechos, precipita el encuentro, prepara y sugiere situaciones, fines y finales.

eventual y lo posible, en el dominio de lo contingente o de la aventura de la ventura, sino que nos hallamos dentro de los límites de lo forzoso, lo preciso, lo necesario y, tal vez, de lo fatal. Es el llamado a lo inapelable. De acuerdo con esto, el desarrollo de los acontecimientos relatados importa más en cuanto a expresión de una mecánica de relaciones internas que en cuanto manifestación de una expectativa y de una tensión. Interesa, claro está, lo sucedido, pero más particularmente el cómo ha sucedido; importa menos el *qué* que el *por qué*.

De ahí entonces que no deba extrañar que la amplificación aparezca como uno de los procedimientos articulatorios del texto (el relato en su totalidad viene a ser una suerte de amplificación del esquema, suceso, episodio o resumen inicial).⁴ Dicho procedimiento no sólo puede funcionar con respecto a una narración, sino que también puede manifestarse en un nivel intertextual (*Sesenta muertos en la escalera* es, en este sentido, una ampliación de *Los asesinados del Seguro Obrero*, como, a su vez, *Todas esas muertes* lo es del relato folletinesco "El Sr. Dubois, caballero del crimen", por ejemplo).

La amplificación como proceso constructivo de la narración se concreta gracias a un cierto desarrollo, extensión o expansión del relato propiamente tal en la medida en que el o los hablantes multiplican observaciones, detalles y circunstancias, en la medida en que se repiten y modulan imágenes y situaciones. Cabe mencionar también aquí el recurso que consiste en dilatar el texto por medio de la presentación de uno o varios relatos enmarcados (como ocurre, por ejemplo, en *Patas de perro* con la historia del "Medio pollo", pp. 197-218) que funcionan como ilustración, derivación o comparación de la narración central que los encuadra y delimita.

Otros procedimientos de construcción, que atañen más bien al nivel del discurso, serán aludidos en el apartado siguiente.

4. Luis Iñigo Madrigal en su reseña "Relectura de Eloy de Carlos Droguett" (*La Nación*, Santiago de Chile, 14 mayo 1972, p. 3) presenta, acertadamente, el funcionamiento de la retórica de la *amplificatio*.

Tipos de narración

Fundamentalmente, los relatos de Carlos Droguett proponen los dos tipos básicos de narración: el que se explicita gracias a la tercera persona gramatical y el que se evidencia mediante la utilización de la primera persona. Lo anterior no pasaría de ser una afirmación algo perogrullesca si no se intentase una caracterización de cada uno de estos hablantes, cada uno de los cuales presenta, por lo demás, singularidades de notable interés.

En relación con el narrador en tercera persona, conviene señalar en primer lugar que no se trata, en Droguett, del narrador omnisciente y "tradicional" que desde lo alto de su pedestal conferido por su función de emisor y guía, se aboca al cometido de entregar de modo autorial el contenido de la materia narrada. En efecto, si bien es cierto que este narrador cumple el quehacer de ubicar temporal y espacialmente la historia, de dirigir y orientar el movimiento de la intriga, aparece caracterizado sobre todo por lo que se podría llamar su *movilidad*. Una movilidad no sólo horizontal sino, esencialmente, *vertical*. Esto quiere decir que el hablante no se mantiene durante toda la narración a distancia de los personajes y de los acontecimientos; por el contrario, este narrador se acercará y profundizará, se integrará en la conciencia del personaje, entregará su percepción y su observación del mundo. En otros términos, el narrador cede la palabra al personaje para luego recuperarla. De este modo se interioriza, se particulariza, se subjetiviza y se asimila. Las situaciones aparecerán entonces interiorizadas y en algunos casos será difícil distinguir la presencia del hablante básico de la voz del personaje que parece reemplazarlo.⁵

Esta confluencia, esta doble perspectiva conjugada que a veces

5. El siguiente pasaje de *Todas esas muertes* puede servir de ejemplo: "Empujó con el pie la puerta, sin dejar de leer y entró en la pieza. Elcira no estaba. Se sentó en la cama, se sacó las botas y las puso suavemente en el suelo. No, no quería ruidos, estaba cansado, con un cansancio que le hería los huesos y le dejaba la carne imprecisa, como humo" (*op. cit.*, p. 147).

incluye otros matices narrativos (soliloquios, diálogos, descripción, segunda persona) es manifestación de una suerte de atracción por la subjetividad o, más bien, de una impregnación de la subjetividad. En síntesis, se trataría de un rechazo de lo meramente externo, de la perspectiva distante y de la adopción, en cambio, de una visión que incluya una suerte de concretización de la interioridad individual, pero sin caer en un intimismo desgajado del mundo circundante.

Es la presencia de esta perspectiva personal impuesta por el narrador básico, o que dicho narrador no puede dejar de imponer, lo que (en la medida en que se dará prioridad a la expresión de la conciencia herida del personaje) puede explicar una serie de características del modo de narrar. Entre ellas mencionaré dos: la ruptura y la repetición.

Inmersa en la conciencia del personaje, entregada al libre curso de ésta, la voz narrativa procederá a efectuar una sucesión de fracturas del discurso y de la historia, al mismo tiempo que establecerá una red de conexiones internas por medio de la reiteración de motivos y situaciones. Así, los saltos temporales y espaciales crearán un relato envolvente, lindante con lo caótico a primera vista. Pero la memoria y el recuerdo establecerán una selección arbitraria de imágenes y episodios que se traerán al presente de la narración. Además, ciertas situaciones, estados de ánimo, relaciones entre los personajes, actitudes frente a determinados objetos —que de alguna manera obsesionan al protagonista— reaparecerán una y otra vez, con matices y variantes, a través de toda la narración.⁶

La narración en primera persona es menos frecuente en la

6. Teóricamente, la distancia que separa el discurso del hablante dramático (lenguaje de las acotaciones) del de los personajes (lenguaje de la acción) es enorme. Sin embargo, en *Después del diluvio* tenemos una prueba más de la *movilidad vertical* del hablante. Allí también las acotaciones aparecen subjetivizadas y se convierten a veces en narraciones personales. Al describir a la Mujer dice (pp. 121-122): "Está despeinada, incluso, no con ensueño, esperanza o sensualidad, no, Dios, tú los has estado mirando antes que nosotros ahora, él, ésta es la pequeña verdad, es un viejo malvado y le suele pegar, le pega por nada, sin motivo o tal vez lo tenga, ella no es joven ya ni bonita ...".

obra de Carlos Droguett. Sin embargo, con respecto a ella, cabe señalar que el narrador puede haber participado en los acontecimientos narrados, presentar una abundante valoración subjetiva de los hechos y expresar su participación emocional en relación con los acontecimientos referidos. Esta narración tampoco escapa a la caracterización general anotada en un comienzo, puesto que el punto de partida del relato es —temporalmente hablando— posterior al tiempo de la historia narrada, una historia en la cual el narrador ha participado sea como testigo, sea como personaje activo y en cierta medida responsable de una parte de la acción, sea como una fusión de ambas instancias (tres casos que pueden ejemplificarse con *Sesenta muertos en la escalera*, *Patatas de perro* y *El hombre que había olvidado*, respectivamente).

Conviene además señalar que en estos casos el grado de conocimiento del narrador es limitado y que precisa de otros informantes para tener un conocimiento más amplio de la materia narrada. Tal como sucede con el discurso del narrador no representado —y con mayor razón aún—, aquí también el relato aparece quebrado por los recuerdos y las diferentes intervenciones de otras narraciones, de otros tiempos y espacios. Tal vez lo más sugerente de este tipo de narración sea el hecho de que en las obras así presentadas el hablante no sólo aparece como un Yo responsable de la historia, sino como un ente que intenta dar explicaciones y reflexionar acerca de su propia narración, a propósito de la actividad de la escritura, del acto que está realizando en cuanto sujeto del enunciado y del discurso. Parafraseando los términos referidos más arriba, aquí importa no sólo su discurso, sino también el *porqué* de su discurso, interesa no sólo lo que sucedió, sino también las motivaciones que lo han impulsado a contarlo y el modo o la manera de efectuar dicho relato. A este aspecto me referiré con mayores detalles más adelante. Por el momento, me limitaré a presentar algunas observaciones a propósito de los personajes que los narradores presentan o representan, muestran o encarnan.

Los personajes. El personaje

Si bien los personajes pueden ejercer distintos oficios, representar diversos tipos sociales e históricos (el conquistador, el albañil, el periodista, el burócrata escritor jubilado, el zapatero-bandido, el cerrajero-asesino), presentan, sobre todo, ciertas constantes que los explican y los conectan.

Sin querer establecer una jerarquía con respecto a los rasgos caracterizadores, se puede afirmar que estos personajes se imponen y destacan del entorno, aparecen con sesgos propios y específicos en la medida en que son figuras *distintas* y *distantes*. El personaje de Carlos Droguett es distinto porque es un marginal o, mejor dicho, un marginado; es distante porque se presenta marcado con el sello de la soledad.

Son personajes marginados que viven una existencia precaria, que rechazan la sociedad o son rechazados por ésta, personajes que poseen una concepción del mundo en la que la vida se caracteriza por su inestabilidad y por lo cual siempre están deseando aferrarse a algo (una mujer, una carabina, el vino, una ciudad, una forma de existencia). Personajes empujados, por la actividad que desempeñan, por su físico, por los otros, hacia un aislamiento, una reclusión, un desamparo, un extrañamiento. Son personajes que, desde distintas perspectivas, con distinta intensidad y con las variantes que determina la historia narrada, ofrecen diversas versiones de la violencia y del sufrimiento, del desamparo y la incompreensión, de la orfandad social y existencial, de la existencia conflictiva y de la crueldad del mundo. Cabe agregar que, en algunos casos, el personaje central encuentra en otras figuras de la narración, una suerte de complemento, de variante o de oposición de su propia persona, de sus conflictos externos-internos, de su ser íntimo: son proyecciones o desdoblamientos que funcionan como generadores de una totalidad (Eloy y Sangüeza, Carlos y Bobi, por ejemplo).

El personaje de Carlos Droguett es, entonces, un perseguido, un hostigado, un acosado. Castigado por otros, por la sociedad y

sus representantes, hostigado también por sus recuerdos, obsesiones y sueños no cumplidos, por sus enfermedades y desengaños, por el desamparo y la dependencia, por su propia debilidad que, sin embargo, es también símbolo de su fortaleza. El hombre distinto, el asesino, el bandido, el escritor, el artista. Estos tipos comparten el primer plano y, en algunas ocasiones, se confunden con el solitario, abandonado y perseguido por antonomasia: Jesucristo, personaje clave de la narrativa de Carlos Droguett. Pocas son las obras en las que esta figura no aparece aludida o mencionada. Escasas son las ocasiones en las que no surge una intención —apenas velada o abiertamente sugerida— de referirse a este personaje y a su historia, y esto desde los primeros relatos de Droguett (como en “Por qué se enfría la sopa”, de 1932, por ejemplo).

En tanto presencia ausente o fáctica, asimilado directa o indirectamente a los personajes, por medio de comparaciones explícitas o implícitas, Cristo deviene el protagonista no de la intriga, sino de la acción interna, subterránea, profunda, que cada relato instaura e instituye. Entregado desde la perspectiva del individuo carpintero que construyó la cruz en la cual será más tarde crucificado (“Se construye la Cruz”, en *El cementerio de los elefantes*, pp. 112-113), mencionado por Eloy (en la novela del mismo nombre, p. 47), comparado a Bobi (en *Patas de perro*, p. 267) aludido por Ramón Neira, quien hace hincapié en su soledad y en su carácter de perseguido (en *El compadre*, pp. 96, 100, 103-104, 200), citado como aparición o como doble del protagonista de *El hombre que trasladaba las ciudades* en un sinnúmero de oportunidades, convertido en personaje innominado en *El hombre que había olvidado*, la figura de Cristo adquiere, en la obra de Carlos Droguett, rasgos notables, distintas cualidades y particularidades.⁷

7. Sirvan de ejemplo algunos fragmentos de algunas de sus novelas: “[Bobi] ... está mostrando en lo alto, hacia lo alto y hacia la profundidad, la nueva idea divina, la forma de una nueva chispa divina, como el Hijo de Dios cogió su cruz y caminó hacia el sacrificio por las calles de su ciudad...” (*Patas de perro*, p. 267); “... un hombre como nosotros, conoció las herramientas del trabajo y del suplicio...”; “Jesús fue echado al mundo para sufrir y también para salvarse, dijo él, sabía que sería crucificado y no quería perder su destino,

En este sentido, un gran número de narraciones actualizan y humanizan la figura de Cristo, actualizan su presencia y su conciencia, vuelven visible su mensaje latente, entregan su palabra desde otras perspectivas, ofrecen distintas versiones de su acción y de sus designios, de su misión y de su dimensión. Cargadas de subjetividad exteriorizada, ofreciendo o presentando como sustento estructural palabras y fragmentos de la Biblia, las obras de Droguett pueden ser asimiladas a Evangelios modernos. Tal vez no sea demasiado aventurado pensar que, como los Evangelios, los relatos del escritor chileno son, en este sentido, variadas aproximaciones, distintas captaciones de una figura y, sobre todo, aprehensiones de su palabra y del sentido de su quehacer. En todo caso, tal vez convenga recordar que los Evangelios —y de ahí que se pueda insinuar el contacto con la obra de Droguett— presentan, mediante la anticipación, una ampliación y una repetición de la palabra de Jesús, su verdad. También en esos relatos se conoce el desenlace de la historia narrada y en ellos no importa tanto el desarrollo de los acontecimientos como lo que éstos significan en cuanto cristalización de la concepción sustentada por el personaje central.

La obra de Carlos Droguett, entonces, entrega la imagen actual y actualizada de Cristo, una imagen que puede ser retocada, modificada en parte, de acuerdo con la estrategia de la ampliación que hemos apuntado, especialmente en aquellos relatos que han sido publicados nuevamente, tiempo después de la aparición de la primera versión. Es lo que sucede, por ejemplo, con "Por

era un ambicioso, un formidable egoísta..."; "... el hombre lleno de palabras, el hombre lleno de palabras peligrosas, como los hospitales él estaba lleno de enfermos, como las cárceles él estaba lleno de perseguidos, de mordidos, de sentenciados..." (*El hombre que trasladaba las ciudades*, pp. 147, 146, 338, respectivamente); "... también a él lo seguirían los perros, maullando y llorando para él en las quintas cercanas y él se sentiría solo [...] sus rabias eran la salud del moribundo, la rabia desesperada del que está señalado y presente y sentenciado y desea de algún modo maligno y doloroso señalar su presencia..."; "De su debilidad emana una extraordinaria fuerza, una fuerza que todavía no se gasta" (*El compadre*, pp. 103, 158).

qué se enfría la sopa", de 1932 —recogido en *El cementerio de los elefantes*— y que fue editado posteriormente en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1976.⁸ Algunos fragmentos permitirán comprobar el funcionamiento de la ampliación y de la actualización citadas:

"Porque hubo la posibilidad de que Cristo se muriera sin hablar allá arriba y, sobre todo, sin preguntar nada, ¿pero qué pasaba?" (p. 162).

"Porque hubo la posibilidad de que Cristo se muriera allá arriba aislado y ausente y, sobre todo, sin preguntar nada, ni media palabra, pero ¿qué pasaba?" (p. 4).

"Cristo era un alimento inagotable, todo en su historia lo está indicando, las parábolas todas están comentando no su vida actual sino su vida para después, él está multiplicando los peces y los panes..." (p. 171).

"Cristo era un alimento inagotable, toda su historia lo está indicando, sus palabras y su silencio, su acción y su desesperación, las parábolas todas, siempre tan perfectas, a menudo tan inconclusas, están comentando no su vida actual, sino su vida para después, él está rápidamente multiplicando los peces y los panes..." (p. 11).

"Debimos pensar en él, en Cristo, el vociferante, en Cristo el indigesto y el eterno, la eterna sopa, la eterna comida, el eterno alimento servido en permanencia en los comedores de Dios padre. Él no se había dejado engullir, él no quiso ser alimento que era comido sino alimento que comía y que mantenía, que se mantenía fiero e hirviendo allá arriba en el monte, en el comedor vertical y difícil y exótico del mon-

8. Carlos Droguett, "¿Por qué se enfría la sopa?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 308, Madrid (febrero, 1976), pp. 1-17.

te, un comedor para los desparramados hambrientos que él estaba ya eligiendo" (p. 176).

"Debimos pensar en él, en Cristo el vociferante, el furioso, el guerrillero, en Cristo el indigesto y el eterno, la eterna sopa, la eterna comida, el eterno alimento servido en permanencia en los comedores de Dios padre. Él no se había dejado engullir, él no quiso ser alimento que era comido, sino alimento que comía y que mantenía, que se mantenía fiero, desafiante y acosado allá arriba en el monte, un comedor vertical e inabordable, exótico y exclusivo allá en el monte, un comedor para los desparramados y desarrapados hambrientos internacionales que él ya estaba eligiendo y congregando" (p. 14).

Indudablemente, hay obras de Droguett que no pueden ser caracterizadas de acuerdo con esta aproximación hecha con los Evangelios. En todo caso, lo que sí parece evidente es que en todas ellas se evidencia, de una manera u otra, un constante e infatigable trabajo con el lenguaje con el objetivo de adecuar el contenido narrativo a la expresión de una determinada sensibilidad, de una percepción del mundo y de su sufrimiento por medio de la historia de una conciencia solitaria que recuerda, busca, añora, sufre y sueña. En más de alguna ocasión el propio autor ha hecho declaraciones en este sentido. En ellas puede apreciarse la inextricable vinculación que se manifiesta entre la persona real y sus creaturas de ficción: "Pero a veces, diría que casi siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras se interponen entre ellos [los personajes] y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, voy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púa del idioma, entre manos, ojos, pies, bocas, pautas, preceptos, camisas que quieren incorporarme o hundirme, pugnando por salir o, más bien, por acercarme a mis personajes". Y agrega: "Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo

mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías, conozco no sólo su ámbito espiritual sino su cuerpo, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho".⁹

Personaje, narrador, escritura

Tal como se ha adelantado, la preocupación por la actividad de la escritura a la que Carlos Droguett acaba de referirse se evidencia de modo prioritario en las novelas que presentan un narrador básico representado. En éstas, el Yo emisor del discurso no sólo refiere y expresa una historia de la cual puede ser testigo, agente, espectador o actor, sino que además entrega informaciones sobre su propio discurso, sobre el ejercicio de realización y producción de la escritura.

Ya sea como una suerte de cronista que quiere dejar constancia de la tragedia colectiva (*Sesenta muertos en la escalera*), o como una figura que escribe obsesionada por la soledad o por lo que considera como un sentimiento del deber, el hablante-escritor deja constancia por medio de su actividad para que los hechos no se olviden o bien para, inscribiéndolos y trazándolos, borrarlos de su memoria (*Patás de perro*). De este modo, la escritura se representa como una actividad equívoca y misteriosa. Ella permite liberarse de los fantasmas, conjurar la soledad, llenar el vacío, pero, al hacerlo, el hablante se ata a su red, a la coerción y al combate en pos de lo inefable. Se escribe para verter en esas páginas las imágenes que hablan de una interioridad, para destruir esas imágenes, para reconstruirlas por medio del lenguaje.

Es, sin duda, *El hombre que había olvidado* la novela en la que con mayor insistencia explora las motivaciones de la escritura. En esta obra Mauricio, el narrador, reflexiona sobre su actividad,

9. "Carlos Droguett, 'expresar la vida; su coraje, su rabia'", entrevista de Julio Huasi, *Crisis*, n.º 8, Buenos Aires (diciembre, 1973).

instalándose en la perspectiva de una crónica del Evangelio de Lucas:

"Puesto que muchos han intentado narrar ordenadamente las cosas que se han verificado entre nosotros tal como nos las han transmitido los que desde el principio fueron testigos oculares y servidores de la palabra, he decidido yo también, después de haber investigado todo desde los orígenes, escribírtelo por su orden, ilustre Teófilo... He tratado de escribir esta historia escuetamente, sin adjetivar mucho en mis sentimientos y en los sentimientos de la rubia, rememorando los acontecimientos en sus períodos principales, sin referirme demasiado al silencio, al miedo, a la expectación que nos conmovía y venía hacia nosotros..." (p. 107).

El personaje-narrador es un periodista que escribe esos apuntes mucho tiempo después de haber sido coprotagonista de la historia referida y de haber funcionado como una suerte de *alter ego* de aquel otro personaje que sólo intuye y que sólo conoce por intermedio de los discursos de las otras figuras (María Asunción, Lucas, Mateo). Lo que sucede es que en el plano de la escritura se está reproduciendo lo que en el plano de los acontecimientos realiza ese hombre "que había olvidado". De la misma manera como ese Cristo efectúa la labor de descuartizamiento que deja a los pobres "con un poco de vida, con menos vida en realidad, pero sin nada de dolores. [...] Con menos dolores, con más esperanzas" (p. 175), el escritor, que siente repulsión por la palabra escrita, obtiene su materia de la vida, traza cortes en ella y la inmoviliza en la escritura; en otros términos, rescata la vida destruyéndola por medio de las palabras, pero le entrega una nueva existencia gracias al lenguaje. En este sentido, y apoyándonos en la relación que existe entre ambos personajes —Mauricio y el innominado Cristo— por la suerte de misteriosa atracción que se verifica y por el contacto indirecto que se establece entre ambos, tal vez no sea aventurado indicar que la novela es una escritura en relación con las Escrituras y que retraza su propia

escritura, una escritura sobre y de la escritura: las reflexiones que surgen de la voz del hablante terminan por constituir, a su vez, una aventura de su propia escritura.¹⁰

Desde esta perspectiva, creación y destrucción unen a ambos personajes. Pero también los vincula la soledad fundamental (se escribe para olvidar, para matar la soledad, para llenar con la palabra y el discurso el vacío existencial) que, como ya se ha indicado, caracteriza a gran parte de los personajes de Carlos Droguett, como, por ejemplo, Emilio, el protagonista de *Todas esas muertes*:

“—No, no, dijo él con voz pausada y sincera, temeroso de no atreverse a hablar de eso, me siento extraño a veces o, más bien, extrañado, y un poco solitario, cada vez más solo, es que mi destino es irme quedando solo y no quiero detenerme.

—Como Jesús, como Miguel Ángel, como Rembrandt, dijo pausadamente ella, ellos también estaban llenos de soledad, ellos la producían, ellos la echaban fuera desde la inmensa desolación de su alma...” (p. 261).

La desolada soledad no es, sin embargo, como se ha insinuado, una condición intrínseca, sino que surge en concomitancia con las carencias y ansiedades, con el sufrimiento y la deformidad social que significa la injusticia.

El hablante de las obras de Carlos Droguett es un narrador que se integra al personaje, a un personaje que es narrador (como el propio autor que se encarna y vive en sus personajes), que se desdobra y se proyecta en la expresión reiterada de esa soledad fundamental; son personajes y narradores que recuerdan y evocan en un intento de afirmación vital, para tratar de acallar el silencio, para alimentar la expectativa. Un personaje de *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, Pero Sancho, parece resumir la

10. Otras referencias al acto de escribir en las páginas 39, 108, 203, 205 208, 212, por ejemplo.

actitud de Carlos Droguett, de su narrador, de sus hablantes, ante la escritura:

"Si, yo la escribí, anoche la estaba escribiendo, sentía una soledad muy grande, de rabia, de soledad y de esperanzas la escribí" (p. 182).

Confesión a la que podemos agregar las palabras de Mauricio, de *El hombre que había olvidado*:

"Yo no tengo asesinados, no traigo muertos, sino miedo, soledad, abandono, injusticia, no tengo datos, Lucas, sino misterio" (p. 216),

quien se cuestiona y se interroga si será capaz de ordenar sus apuntes y darles una "fisonomía orgánica, un temblor interno":

"Me lo he preguntado a menudo durante todos estos años mirando los papeles revueltos en el fondo del closet, mientras otros acontecimientos, otras vidas, otras muertes, solicitaban mi presencia o mi angustia, pedían con urgencia mi voz caótica, cada vez más urgida y más repleta de presentimientos y de dudas" (p. 108).

Así, los narradores han entregado distintas versiones de una verdad, se han referido a otros acontecimientos, a otras existencias, han hablado de aquellos personajes distantes y distintos de los cuales nos sentimos cercanos y solidarios.

CARLOS DROGUETT: LA PASIÓN DE LA ESCRITURA

ALAIN SICARD

En una página de *Escrito en el aire*, Carlos Droguett declara:

"Si hay un tema, un tema único, un *leit-motiv* en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hechura y factura de los sastres y de los doctores de la Ley, sino el Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único."¹

No me propongo en las reflexiones que siguen ilustrar esta afirmación de Droguett, ni pretendo hablar de su fe, no sintiéndome capacitado para ello. Quisiera, tal vez llevado por la misteriosa relación que une fonéticamente "Cristo" y "Escrito", plantear algunas interrogaciones acerca de las incidencias que puede tener el cristianismo tan particular de Droguett sobre su concepto de la escritura. En el origen de estas interrogaciones está una novela que tal vez no sea la más leída del autor, tal vez no sea la más lograda artísticamente, pero que sí es una de sus más desconcertantes y sugestivas, quiero hablar de *El hombre que había olvidado*, de la que analizaré algunos aspectos al final de esta breve exposición.

1. *Escrito en el aire*: "Antigüedades romanas".



Tratándose de la poética de Droguett, lo primero que se impone es esta aparente paradoja: este enamorado loco de las sinuosidades del idioma, este borracho de palabras que es el autor de *Patás de perro* no pierde una oportunidad de expresar —siempre con gran lujo de palabras— su odio a las palabras. Sirva de ejemplo este pasaje tomado de las páginas iniciales de *El hombre que había olvidado*:

“Odio también las palabras, Mauricio, porque he nacido metido en ellas, son una cárcel, una careta, una excusa, una sustancia peligrosa y solapada, lo encierran a uno y lo excluyen, le ponen camisa de fuerza y mordaza, no lo dejan actuar y desparramarse, le encajan el cerebro y el corazón, el derecho a amar y a odiar, la libertad de audacia y de pensamiento y de ser honestamente obsceno, y esto es lo más que podemos hacer, ser un poco obscenos en literatura para liberar a nuestra alma contaminada...”

y saltando a la conclusión:

“El sustantivo nos mata, el adjetivo nos tiñe y subraya para toda la vida y el verbo nos tiene cogidos, yo soy, yo tengo, yo habría sido, el pretérito imperfecto lo inventó el pobre ser humano para consolarse de sus transgresiones, vergüenzas y frustraciones.”²

Sobre este fondo de odio a las palabras se dibujará luego esa parábola de la escritura que es, por una parte esencial, *El hombre que había olvidado*. El mismo odio anima, en *Todas esas muertes*, al protagonista central, el asesino Emilio Dubois —libro también,

2. *El hombre que había olvidado*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 23.

Todas esas muertes, que esconde una parábola explicitada en las últimas páginas, cuando el encuentro de Dubois con el escritor Carlos Pezoa Véliz en las minas de Valparaíso arrasada por un saludable terremoto, una metáfora del asesino como escritor. Mi propósito no es analizar esta novela muy densa y representativa del arte de Droguett, sino solamente llamar la atención sobre un episodio a partir del cual me parece que esta "historia de crímenes" modestamente anunciada en la portada revela su verdadera dimensión. Se trata del pasaje en que Dubois, que antes de ser un criminal había sido actor de teatro, recuerda cómo despertó en él la vocación de asesino. Toma conciencia al final de una representación del verdadero crimen contra la humanidad que constituye la mentira teatral. El odio a las palabras es lo que lo conduce, en el mismo escenario del teatro desierto, a hacer de su colega Leonel su primera víctima, en un gesto que busca, en la frecuentación directa de la muerte, la transgresión de "estos fantoches rellenos de nada, estas caricaturas de sufrimientos, de pasiones, de odios, estas locuras de papel cuché".³ La paradójica equiparación del asesinato —acto de destrucción— con la escritura —acto de creación— estriba en la guerra que sostienen el asesino y el escritor contra una vida que no es sino un lamentable disfraz de la muerte. "Todas esas muertes son las vidas que yo he dado a este pequeño y querido puerto", dice Emilio Dubois. Matar muertos, matar palabras muertas para despertar, a través del miedo y de la peligrosidad, la vida, esta tarea la comparten el asesino y el artista con el terremoto. "Él y Yo", podrá concluir Dubois, "hemos despertado a Valparaíso, él llegó cuando yo ya estaba cansado y terminado, lo supo y empezó a correr para llegar a tiempo, somos colegas, camaradas, compañeros de luchas y de hazañas, él y yo lo hemos despertado, matándolo lo hemos hecho vivir".⁴ En *El hombre que había olvidado*, Droguett remata la metáfora haciendo del terremoto el mejor novelista chileno:

3. *Todas esas muertes*, Ed. Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1971.

4. *Idem*.

"Los terremotos en nuestro país van jalonando los siglos matando gente con la limpieza de una industria, matando gente, pero dejando a Chile vivo, cada vez más vivo y despierto. Histérico como es, atormentado y callado, esencialmente nocturno, este artista es nuestro mejor cronista, el gran novelista chileno." ⁵

No quiero alargar la cita, pero es imprescindible recordar el final del pasaje donde se cuenta que, en la época colonial, el terremoto alborotó la iglesia de un pueblecito chileno, "pegó una risotada cruel y un manotón de excomulgado y rajó la frente del Cristo y botó la corona ensangrentada hasta su cuello y el Cristo creció inmenso que no cabía por la puerta".⁶ El Cristo, último (o primero) eslabón de esa cadena que une el asesino, el escritor y el terremoto, y los reúne en el mito. Pero no anticipemos. Baste por ahora insistir en esta básica desconfianza de Droguett hacia la capacidad referencial del lenguaje ("palabras que tapan los actos", se queja el protagonista de *Todas esas muertes*), y subrayar de paso el enorme malentendido que pudo crear el hecho de que Droguett haya iniciado su carrera literaria —por lo menos, cerca del gran público— con libros tales como *Los asesinados del Seguro Obrero* o *Sesenta muertos en la escalera*, que pudieron hacer creer⁷ en un novelista adepto a un realismo escuetamente testimonial cuando la "voluptuosidad dolorosa" de la muerte, la obsesión de la sangre, ya proyectaban aquellos textos fuera de la órbita del realismo, bien fuera tradicionalmente social o no menos convencionalmente "socialista". Lo que en ellos domina no es una concepción de la escritura como reflejo, sino ya su función catártica. "Escribo para olvidar": será la frase inicial de *Patas de perro* publicado en 1965. Pero ya desde sus primeros libros, Droguett escribe para olvidar. Dar testimonio, sustraer los hechos o los actos

5. *El hombre que había olvidado*, cit.

6. *Ibid.*

7. El malentendido se echa de ver en el prefacio, penetrante en muchos aspectos, que le puso el crítico comunista Juan de Luigi a *Sesenta muertos en la escalera*.

al olvido ya es inseparable del ansia de exorcisar la obsesión de toda esa sangre derramada por la historia, como son inseparables rechazarla con horror y “rescatarla”, “trabajarla”, “elaborarla”,⁸ sustituir los sufrimientos inabarcables por un sistema de signos que al tapparlos los revele, al querer olvidarlos indeleblemente los recuerde. En un estudio titulado “Sobre el principio de la novela en Droguett”,⁹ Georges A. Parent fue uno de los primeros en llamar la atención sobre la función catártica de la escritura en la obra del novelista chileno. Es preciso, pisando sus huellas, subrayar también hasta qué punto esta función contribuyó a orientar la narrativa de Droguett hacia una literatura fundada no en lo referencial sino en lo mítico. El mito de la Pasión existe de modo latente en la visión de la masacre del Seguro Obrero. Cuando Droguett, en “Explicación de esta sangre”, afirma:¹⁰ “El dolor aparecerá solo, *sin que yo lo provoque*, como cuando allá, en los pisos altos, salió la sangre sólo porque metieron la bala”, cuando escribe que “... la herida dio entonces lo suyo *naturalmente*, flor de carne y sangre *nacida en su propio clima*”,¹¹ no se sitúa, a pesar de las apariencias, dentro la ilusión realista de una total transparencia del lenguaje, sino dentro de una perspectiva según la cual el dolor se manifestará, el libro se escribirá, desde un lugar del cual la voluntad de expresión está ausente, desde el mito, y más precisamente desde el mito que va a devenir el mito central del universo narrativo de Droguett: el mito de la Pasión.

* * *

La Pasión de Cristo, más que tema de la obra de Droguett, es el mito que la constituye. Los personajes de Droguett no “imitan” la figura del Cristo. Pero casi todos están habitados —“hantés” diríamos los franceses— por ella, o más exactamente por su ausen-

8. “Explicación de esta sangre” (prólogo a *Los asesinados del Seguro Obrero*).

9. *Taller de Letras*, n.º 3 (1973).

10. El subrayado es nuestro.

11. *Id.*

cia, una ausencia que, como en *El compadre*, dibuja los contornos del protagonista a partir de una especie de denegación. Casi se podría ver un símbolo en el que el Cristo no haya dejado ningún mensaje escrito, y que su historia, ¿es tal como la relatan los Evangelios? Esta pregunta es la misma que irradia: ¿Existió él en todas las páginas de *El hombre que había olvidado*, y que sirve de exergo a *Patas de perro*? ¿Existió Bobi?¹² Esta pregunta señala el único espacio desde el cual la escritura puede dar testimonio: la ficción, la fábula, el mito: lo que permite a la figura del Cristo servir de substrato —independientemente de los problemas de la fe, que aquí no me preocupan— a un funcionamiento mítico de la escritura es la visión muy personal que tiene de ella Droguett. Ramón Neira, el protagonista de *El compadre*, expresa con una sabiduría popular sabrosa, esta visión. Según él, Dios, “un roto muy malo y vengativo”, al llamar a Él al Cristo, sumió a los hombres en la soledad y el abandono. El Cristo es para él “el hombre que ha olvidado” y que le inspira este magnífico arrebató de rabia y de fe:

“... quisiera hablar con él, sobre todo, mostrarle mi martillo, mostrarle mis clavos, yo lo haría acordarse, estoy seguro que lo haría recordarse y él lloraría entonces y se pondría de pie, se descolgaría de la cruz donde ha estado mucho tiempo para nada y tendría que bajar conmigo, bajaríamos juntos por el andamio, a lo mejor sería bueno que comenzara otra vez a padecer, debiera hacerse crucificar cada cien años para que el mundo sepa que todo eso era verdadero y no piense en él como en un artista de teatro que murió martirizado en el tercer acto, pero que después bajó a la calle por la puerta del foro y desde entonces está sentado a la diestra de su empresario.”¹³

12. “...y ahora dicen algunos que yo me estoy volviendo loco y que el niño jamás existió. Los padres de Bobi se ríen de mí cuando les converso y un día hasta me mostraron la libreta de matrimonio donde constan todos sus hijos, muertos y vivos, pero ningún monstruo, bramó el borracho con miedo u ‘odio...’”. Es significativo que sólo el padre Escudero reconozca la existencia del muchacho.

13. *El compadre*, Ed. Joaquín Mortiz, S.A., México, 1967.

El estatus del Cristo es ambiguo y vamos a ver que esta ambigüedad es esencial para su eficacia literaria como mito. Al olvidarse de los hombres, el Cristo los crucifica. Son los sufrimientos concretos de los hombres los que, a partir de ese momento, dan un sentido a la Pasión de Cristo, y no al revés. La Pasión queda de este modo sustraída a la trascendencia (y por lo tanto a la fatalidad y a la resignación). Sin embargo, no se debe perder de vista que es la ausencia del Cristo, su permanencia bajo la forma negativa del olvido, la que hace de los hombres los depositarios de esta "tragedia creadora"¹⁴ que es la Pasión. Ahora bien: del mismo modo es en el nivel de la escritura su negación dentro de las palabras y su permanencia como mito, lo que permite a la realidad inexpresable, inabarcable, de los sufrimientos humanos, existir como ficción o fábula. Un breve análisis de *El hombre que había olvidado* acabará de convencernos de ello.

* * *

Como *Eloy* y como *Todas esas muertes*, *El hombre que había olvidado* es una novela que se presenta como una especie de "thriller", "historia de crímenes" o "novela policíaca". Resumiré esquemáticamente el tema, aunque el interés, como siempre en los libros de Droguett, no esté ahí, sino en las infinitas variaciones que teje la escritura alrededor del tema.

El narrador, Mauricio, trabaja en un periódico. Las primeras páginas de la novela nos informan acerca sus preocupaciones íntimas: una mujer, a quien llama la Rubia y que está embarazada, una tía que vive allá lejos en el Sur y de la que está sin noticias, un abominable profesor que acaba de reprobarlo en un examen de Derecho, etc. Estos problemas, las interrogaciones que despiertan en el narrador, son menos anecdóticos de lo que a primera vista parece. Constituyen el telón de fondo sobre el cual se va a destacar la Interrogación mayúscula, una Interrogación que va a nutrir y que va a nutrirse de esa materia biográfica. En el periódico, al

14. *Después del diluvio*: Prólogo.

lado de Mauricio, que es más bien un crítico literario, trabajan dos periodistas, dotados ambos de biografías atormentadas y dolorosas, y de nombres simbólicos: Lucas y Mateo. Llega al periódico la noticia de que un loco anda asesinando y degollando niños recién nacidos en los barrios pobres de la ciudad. Son crímenes extraños. Mateo, que ha visto la cabecita tronchada de uno de esos niños (cabeza misteriosamente desaparecida, tal vez robada por el propio criminal), afirma que no había sangre, que no estaba muerta y hasta se sonreía (el otro periodista también será testigo de otros asuntos prodigiosos en relación con el loco misterioso). Mauricio, llevado por un impulso irresistible, pide y consigue del Director del periódico, un italiano, ser encargado de la encuesta: "Tengo miedo", dice, "y es un miedo que me corresponde". La novela es el relato de esta encuesta que conduce al narrador a interrogar a una mujer llamada María Asunción y que es la única que haya tenido relaciones con el desconocido. Mientras Mauricio multiplica las preguntas, los soldados y los "pacos" han invadido la ciudad en busca del fugitivo. El fugitivo: un modo de hablar, ya que curiosamente no huye, sino todo lo contrario. Camina hacia los que lo han de matar o encarcelar. Se oyen sus pasos por la calle donde una mujer está a punto de parir...

No es correcto contar el desenlace de las historias policíacas. En el caso presente, además de incorrecto, sería imposible. Baste con decir que el misterio más bien se ahonda o se perpetúa al final de la novela. Tampoco creo que sea útil desflorar el misterio de las cabecitas tronchadas. Me atenderé aquí a su carácter de signos. "Estas cabecitas son un mensaje. Son la formulación, en un universo hastiado de papel y de palabras" (remédense las diatribas contra las palabras del narrador y también del Director del periódico), de "un misterio que nos llega de otra parte", "de una palabra extranjera y nuestra" que al narrador le corresponde descifrar.

Al narrador, a Mauricio, al crítico literario, y no —esto es importante— a los que fueron testigos, Lucas y Mateo. Esta sustitución de Mateo el testigo por Mauricio el "escritor" es esencial: lo que designa a Mauricio, lo que lo "elige" para escribir sobre

el misterio de las cabecitas es precisamente el hecho de no haberlo presenciado, de ser aquel para quien el teléfono queda silencioso ("El teléfono colgaba ahorcado en su horquilla, muerto para mí", p. 14; valga esta frase como ejemplo del carácter constantemente alusivo de la escritura en *El hombre que había olvidado*).

La narración no será testimonio, sino testimonio de testimonios. Para aproximarse a la verdad, la escritura tendrá que convertirse en lectura. El desciframiento nunca dejará al desnudo su objeto, sino que suscitará otros textos por descifrar. Hablar del misterioso asunto, evocar el enigmático fugitivo es hacer suya una palabra irreductiblemente ajena. El propio testigo, Mateo, cuando describe (p. 34) en el teléfono el espectáculo de las cabecitas tronchadas "tiene la voz de otro". Idénticamente, el narrador, al empujar la puerta de la habitación donde vive María Asunción, de la que espera la revelación de la verdad, al empujar esa puerta que es realmente la de la narración, dice que sus "pasos parecían los pasos de otra persona". En otros términos: a través de los testimonios (que ya son interpretaciones de una realidad ausente), algo está buscando su expresión y del mismo modo algo busca su expresión cuando, sentado el narrador frente a su máquina, surgen, entremezclándose con los datos de la encuesta, datos íntimos, autobiográficos. Algo, a través de los recuerdos de la madre muerta y de la infancia, puja por manifestarse. Como en los testimonios, en la confesión personal, una verdad impersonal está en pos de su propia elucidación.

Un detalle del texto nos permitirá ilustrar este esquema demasiado abstracto. Durante su encuesta por la ciudad, el narrador oye pasos que lo acompañan. Son los pasos del hombre sobre quien está investigando, pasos que a veces lo siguen y a veces lo preceden. El personaje que es objeto de la investigación es al mismo tiempo su agente. El investigado investiga, hasta registrando los papeles del narrador, acerca de su propio misterio:

"¿Qué andaré buscando? ¿Qué puedo tener yo para él?
¿Qué habré anotado en esos papeles que no sean lentos informes sueños, informes contaminados deseos o miedo, la

muerte temprana de mi madre, por ejemplo, y tener que levantarme ahora, ahora que está lloviendo, para ir al establo por la leche y tengo apenas ocho años..." (p. 115).

En la intimidad intransferible de la escritura alguien ha estado buscando la explicación olvidada de sus propios sufrimientos. Pero los pasos que seguían al narrador, a partir de la página 225 lo preceden:

"Empecé a sentir una nueva alegría también, a esa hora, a esa alta hora de una noche nublada y revuelta, caminé con sosiego, pero siempre lo sentía, iba delante de mí ahora, ahora no me seguía, parecía indicarme que de eso se trataba..."

Esta inversión coincide de modo significativo con el momento en que Mauricio pierde su lápiz por la calle, señalando con este descuido su propia supresión como autor, supresión o desaparición de la que tenemos la confirmación cuando, en la misma frase que acabo de citar, los pasos del Desconocido ya no solamente preceden sino que sustituyen los pasos del narrador:

"... atravesé la calle y sus pasos sonaron más distintamente, caminé por la calle desierta, no sentía mis pasos, sólo los de él..."

Aquí no termina, sin embargo, la frase y tampoco el proceso, que, en la interpretación que propongo, es el proceso instaurador de la ficción. Al sustituir a Mauricio en cuanto autor, el hombre con el impermeable no cobra por lo tanto el estatus de personaje. Si proseguimos la lectura de nuestra frase, asistimos inmediatamente a toda una serie de sustituciones: a los pasos del hombre los sustituye primero el rodar de los tanques y de los camiones policiales que asedian al fugitivo; luego, después de sentarse el narrador a su mesa de trabajo, el ruido de la máquina de escribir, y, a medida que nos vamos internando en el mundo de la escri-

tura, ruidos que suben desde lo más íntimo de la experiencia personal, desde lo más profundo del recuerdo —o del olvido—: los pasos del cartero que la tía espera allá en el Sur o el ruido de las bolitas negras que le significan a Mauricio que ha sido reprobado en su examen.

No he hecho sino analizar muy superficialmente una página del libro. Otros muchos análisis serían necesarios (pienso, en particular, en el testimonio de Lucas y la historia del ahorcado). Todos pondrían en evidencia ese funcionamiento del mito en una dialéctica de presencia y ausencia, recuerdo y olvido.

* * *

Mito de un Cristo que busca en los sufrimientos humanos el sentido de su propio sufrimiento olvidado, el protagonista fantástico de *El hombre que había olvidado* es también un mito de funcionamiento mítico de la escritura. Relatando su encuentro con el maravilloso asesino, María Asunción dice:

“... y de repente tuve deseos de preguntarle su nombre y no me atrevía, tenía miedo de hacerlo, verdadero miedo, sabía que no debía intentarlo, que no podía saberlo ahora, tenía miedo de que fuera un nombre terrible, un nombre que lo apartara para siempre de mi lado...”

Me perdonará Carlos Droguett desviar esta frase de su significación para utilizarla como una parábola de la relación que tiene toda literatura con la realidad: nombrar a ésta sería, de parte del escritor, apartarla definitivamente de su lado. Solamente la puede nombrar desde su ausencia en forma de mito, solamente la puede recordar desde el olvido, el olvido que, desde otros tiempos, desde otras regiones, desde otros libros escritos o por escribir, manda embajadores anónimos para que reinventen en la escritura la incesante Pasión de los hombres.

"Mama, ya estamos tan arriba clavando tablas que cualquier día voy a ensartar un tablón de dos por dieciséis en el culo de San Pedro" (p. 45).

En esta expresión encontramos una solución violenta de la relación entre lo alto y lo bajo. Muy significativa es la vinculación aquí rematada polémicamente con los instrumentos de trabajo diarios ("un tablón de dos por dieciséis"). En el fondo, nos hallamos frente a una representación en "sermo humilis" del concepto cristiano según el cual el cielo se conquista con la fuerza. El tratamiento de "señor San Pedro" (p. 47) sirve para confirmar esta voluntad de reducción y al mismo tiempo de acercamiento. El santo agredido, en su manifestación de furia, "es sucio y colorado como un congrio negro" (p. 46). Es una rabia, por otro lado, que ahonda sus raíces en la condición material del santo, que ni en el cielo olvida su origen:

"Con razón pensaba él que tenía que saber maldecir muy bien, porque los pescadores, siempre de madrugada flotando hacia el peligro y el naufragio, eternamente rodeados de colmillos y de aletas y espumarajos, no saben implorar ni rezar ni menos ponerse humildes, sólo tienen palabrotas para defenderse, obscenidades para asustar a la muerte, para atajar al tiburón, al escualo, le clavaré todos los clavos, comenzaré por la nuca, me disculparé con el viento, el apóstol se agarrará los calzones los tirantes las pretinas la bragueta o lo que sea maldiciendo enfurecido, blandiendo su horrible manojo de llaves" (*ibid.*).

Al mismo tiempo, San Pedro está enojado por razones inherentes a su nueva función, "porque no hay portero que no sea amargado y maligno" (*ibid.*). La relación que se establece entre el albañil y el santo tiene su base en esa condición compartida de trabajadores humildes.

Otra figura evangélica que adquiere un relieve importante es la de la Magdalena. En ella se encarna también la reivindicación

