

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**La significación *profana y sagrada* del
asesinato y la escritura en *Eloy y Todas
esas muertes* de Carlos Droguett**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura

Luis Cifuentes Acuña

Profesor Guía: Guillermo Gotschlich Reyes

Diciembre, 2009

Introducción . .	4
Aproximación al erotismo . .	5
La violencia como acto religioso . .	10
Interpretación simbólica de la violencia (un nuevo uso) . .	23
Conclusión . .	29
Bibliografía . .	31

Introducción

Las novelas de Droguett exhiben y tratan la violencia como un tema central derivado e inserto en la problemática social tratada por la literatura neorrealista, ya sea en sus alcances institucionales como individuales; por lo demás, intrínsecamente relacionados. De esta manera, asistimos a la configuración de una marginalidad, como espacio ambiguo en tensión con el espacio central- reservado a las instancias dominadoras- , que condicionaría un carácter de personaje (el asesino), cuya asunción de la violencia instalaría un nivel erótico en su personalidad que lo impulsaría, en un doble movimiento, a rechazarla y a reproducirla. A su vez, la violencia misma se interpretaría (vinculado, también, a la significación del erotismo) desde dos niveles: uno literal, referido a la realidad directa del mundo narrado, donde la violencia sería expresión de un ansia de limitación por la que el personaje se abstraería de su entorno, como una evasión frente a las condiciones de opresión colegidas del esquema social anterior, y por la que también se explicaría el doble movimiento ambiguo que asume frente a ella. Y por otra parte, en un nivel simbólico, la violencia actuaría como un principio revitalizador por medio del sufrimiento, cuyo sentido encarnaría en un *saber trágico* que expondría la fatalidad de los personajes, como un modo fundamental de comprender la vida y el arte con su realidad humana y social inmediata; una subjetividad que dialogaría con el mito de la Pasión de Cristo, no solamente en sus alcances trágicos, es decir: en la inmanencia de la fatalidad, sino en la posibilidad de redención, de cierta esperanza depositada en las potencialidades del arte y su relación con el compromiso social, en la experiencia crítica en general. Estos dos niveles de la violencia serían explicados (como dos modos de configurar una unidad de significación en las novelas) desde el concepto de *religio* en Agamben, el que a su vez remite a los términos *consagrar* y *profanar*, los que implican los dos ámbitos de la violencia antes señalados: como evasión y como interpretación simbólica por medio de la figura trágica del asesino. En ese sentido: ¿respondería esta figura a una conformación erótica por la cual se explicarían los dos niveles de violencia comentados, en donde el primero se resignificaría en el segundo a través de su nivel simbólico que fundaría un tipo de *saber trágico*, el que devendría en una actitud particular orientada a la comprensión de la realidad social?

De este modo, me propongo ahondar en la significación de la configuración erótica del personaje asesino, lo que me lleva a la explicación del erotismo, como concepto, y las implicancias de este en su aspecto social y religioso. Además de explicitar la estrecha relación entre este último y la violencia como una manera de acercarse al acto de asesinar en los dos sentidos propuestos por las novelas; con el objeto de que ambos niveles de la violencia, ya expresados, sean fundamentados para una comprensión de la significación que adquiere el mito de la Pasión de Cristo dentro del ámbito social que Droguett, como escritor neorrealista, se propone denunciar. Para finalmente ver cómo los dos niveles de la violencia se sostienen en los términos: *consagrar* y *profanar*, los que se hacen pertinentes para reafirmar una concepción política y social de las novelas debido a sus implicancias en el análisis de las relaciones de poder entre sociedad e individuo. El *saber trágico* (extraído de Jaspers) y el concepto de *figura* (extraído de Auerbach), como revelaciones de un conocimiento sugerido por el asesino para fundamentar la violencia, apoyarán este último punto pudiendo apreciarse la resignificación que adquiere la violencia en el arte con su respectiva función crítica.

Aproximación al erotismo

El erotismo¹ constituye un signo de violencia que se posiciona y funda tanto un goce como un sufrimiento particular del hombre por medio de una dialéctica entre dos impulsos antagónicos (el de discontinuidad y el de continuidad). El primer impulso refiere a la conciencia individual que el hombre posee de sí y de las cosas. La multiplicidad de la naturaleza constituiría esta visión concreta por la cual el hombre tiende a concebirse como un ser separado del resto, como una discontinuidad opuesta a otras discontinuidades. El segundo impulso, en cambio, alude a una conciencia de unidad, donde la discontinuidad queda suspendida y con ello una visión de la naturaleza individualizada². Ambos impulsos refieren a ámbitos delimitados de la actividad humana. La discontinuidad se vincula al trabajo, donde es necesario la disciplina y la conservación de la diferencia para su efectivo funcionamiento; con lo cual, el impulso de continuidad, relacionado a las fuerzas irracionales de la naturaleza, como la de la reproducción sexual o de la muerte, constituye una oposición que perturba y desarticula la realidad del trabajo, la que, para no verse superpuesta y sobrepasada, instituye la prohibición. De ahí que estos impulsos se opongan mutuamente y que con ello derive la particular sensación erótica, donde esa misma prohibición tiene su contrapartida en la transgresión, la que en definitiva provoca el erotismo. Cualquier fuerza irracional, entonces, como deseo transgresor, se funda en la prohibición. Esta necesita de la prohibición para realizarse tanto como la prohibición requiere de ella. De ahí que el erotismo sea una condición del hombre no posible de relacionar con la del animal, ya que la prohibición, al oponerse a los instintos, lo desvincula constitutivamente de estos, y hace que los impulsos irracionales entren en una nueva caracterización; la prohibición no los destruyó, sino que les otorgó una posición de subsistencia distinta en la que esta irracionalidad transgresora tiene, a mor de la prohibición, dos efectos fundamentales: el goce y la angustia³. Estos dos sentimientos, al estar asociados a la transgresión, se valen

¹ Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Ed. Tusquets, 2002.

² La constitución del hombre, como la dialéctica entre estos dos impulsos, tiene antecedentes en Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*). El impulso de discontinuidad estaría relacionado con el impulso apolíneo, expresión del "principium individuationis", el cual refiere a la concepción de una naturaleza como fenómeno, es decir, condicionada por las categorías de tiempo y espacio que instituyen la multiplicidad. Mientras que el impulso de discontinuidad tiene su paralelo en el impulso dionisiaco, el que, en términos de Nietzsche, desgarrar el principium individuationis provocando la abertura de fuerzas inasibles, las que se identifican con el Uno primordial y contradictorio- la esencia de la naturaleza- y por ende con la unidad de ésta. También en Freud adquieren sentido los términos de Bataille (continuidad-discontinuidad), al señalar éste la originaria unidad del hombre con la naturaleza y su posterior separación; la que tiene sus efectos en la constitución del yo separado de un afuera. (Véase: Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*. Madrid: Ed. Alianza, 1991, pp. 9-10.)

³ La percepción de ambos sentimientos puede ser difusa. La angustia provendría de una limitación tanto de la transgresión (como imposibilidad de llevar a cabo el acto transgresor) como de la prohibición (imposibilidad de mantenerla ante las fuerzas irracionales). Por su parte, el goce, provendría de una actitud negativa ante la prohibición, de modo que su formación se vale de la conciencia de lo prohibido. El saber que transgredir ocasionaría mi goce. Por otra parte, el goce, de igual modo, podría valerse de una actitud positiva ante la prohibición: el saberse prohibido provocaría mi goce. En definitiva, la relación entre el goce y la angustia es ambigua, hasta el punto de que pueden confundirse en los momentos de máxima excitación (la que explica en definitiva la ambigüedad de ambos). De modo que, puedo hacer de mi angustia un goce o de mi goce una angustia; o mejor dicho, la distinción entre ambos sentimientos se hace insensata.

de la prohibición para ser tales. La transgresión vendría sólo a cuestionar la prohibición de modo que su fundamento quede suspendido. Por consiguiente, un acto transgresor tendería a reforzar la prohibición una vez consumado, en el sentido de que esta última volvería a imponerse sobre la primera. Es por esto que el erotismo no se explica si no es a partir de los dos impulsos necesitados mutuamente. Como señala Bataille

En el erotismo, menos aún que en la reproducción, la vida discontinua no está condenada, por más que diga Sade a desaparecer: sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo. Hay una búsqueda de la continuidad; ahora bien, en principio solamente si la continuidad-lo único que establecería la muerte definitiva de los seres discontinuos-no se lleva la palma. Se trata de introducir, en el interior de un mundo fundado sobre la discontinuidad, toda la continuidad de la que este mundo es capaz⁴

Ambos impulsos se imponen caracterizándose como violentos: el paso de uno a otro supone siempre una desgarradura. Así, ya sea que de la continuidad inicial pasemos a la discontinuidad, o viceversa, donde la continuidad recupera su posición de origen. El movimiento en relación al origen, en donde el hombre se separó del animal, es siempre dialéctico, en el sentido de que ya conformada la discontinuidad, la recuperación de la continuidad no restablece nuestra primera constitución animal. A causa de esto, el hombre entra en una nueva relación, la erótica, que, como señalé, tiene su expresión en la angustia y el goce.

La muerte se vincularía estrechamente al erotismo. Ésta se presenta como el quiebre del individuo como ser discontinuo, para entrar en la continuidad, de modo que el éxtasis mismo no sería sino una apertura hacia ella. De este modo, la muerte se revela como una vida más profunda, a cuyo sentido de vida se accede por medio del erotismo; de tal manera que, como en cualquier instancia erótica, puede haber un doble movimiento en el espíritu: tanto de atracción como de rechazo hacia ella; pero no de indiferencia- y ambos movimientos marcados profundamente por la violencia-. Así, la necesidad de enterrar a los muertos –como modo de ocultar la violencia que esta implica-, y la necesidad del sacrificio⁵- como concreción del ritual religioso- nos revelarían aspectos importantes para relacionar al erotismo como constituyente nuclear de la religión⁶, que de esta manera tendería a desligarse- y a su vez justificarse- de la realidad del trabajo, donde todo exceso es coartado. La muerte se asociaría al eterno y violento movimiento de la naturaleza cuya dinámica es el derroche. El hombre no sería una excepción a este movimiento, al cual se opuso, sentenciando su separación con el animal, pero del cual no se desvinculó completamente

⁴ Bataille, Georges, *ob. cit.*, p.23.

⁵ “En el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da muerte a la víctima (y si el objeto del sacrificio no es un ser vivo, de alguna manera se lo destruye). La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esta muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo sagrado. Lo sagrado es justamente la continuidad del ser revelada a quienes prestan atención, en un rito solemne, a la muerte de un ser discontinuo. Hay, como consecuencia de la muerte violenta, una ruptura de la discontinuidad de un ser; lo que subsiste y que, en el silencio que cae, experimentan los espíritus ansiosos, es la continuidad del ser, a la cual se devuelve a la víctima” (Ídem, p.27). En el sacrificio, la sangre y la carne cobran relevancia significativa como elementos vinculados a la violencia del acto sagrado, reflejo de las fuerzas irracionales a las que el hombre se siente ligado. En este sentido, los órganos sexuales excitados y los internos-pletóricos también forman parte de ese conjunto de elementos signados por la violencia, y por ende, por el impulso de continuidad.

⁶ En el caso del cristianismo, y religiones afines, esto se relativizaría, ya que la fiesta y la violencia de los actos transgresores se desplazarían al ámbito de lo profano, con lo cual, lo sagrado, se constituiría como un ámbito fundamentado en la observancia de la prohibición que tiende a rechazar y condenar lo erótico. En este sentido, lo erótico sería expresión del Mal.

y con el cual se identifica en el acto transgresor, ya que el animal constituye un símbolo de esa transgresión que el hombre revive para demostrar su afinidad con él.

La experiencia erótica recuperaría el principio del movimiento incesante que vincula a la vida y la muerte en una constante sucesión. De modo que, la muerte abre cauces para la vida y la vida para la muerte. Por lo que se legitima decir que tanto la aparición como la desaparición del individuo se fundan en la continuidad. Así, vida y muerte (expresión de un mismo principio de continuidad) revelan su secreta afinidad tanto como causa y fin de toda forma de existencia.

El erotismo, como quedó especificado, es siempre expresión de una violencia que participa de la vida humana como la experimentación de un movimiento de tensión que la fundamenta. Las novelas de Droguett, no podrían sino entenderse desde la violencia que las configura. Inscritas dentro de la tendencia Neorrealista (cuyos motivos representacionales⁷ se ligan siempre a un ámbito de la realidad marginal, violentado en un amplio sentido, y que sufre las consecuencias de un eje: dominadores y dominados, basado en la lucha de clases con sus respectivas consecuencias sociales), sus personajes se despliegan dentro de un determinado contexto narrativo, el cual siempre es reflejo, de algún modo u otro, de una situación de violencia institucional e individual. Situación que Droguett se propone denunciar por medio de una memoria testimonial, cuyos motivos responden a la realidad desde la cual nacen sus novelas. En su prólogo (“Explicación de esta sangre”) a la crónica novelada *Los asesinados del seguro obrero* (1940), el acto de recoger la sangre, se propone como el acto de denuncia frente a una violencia acallada, cuya constitución poética es la sequedad que determina su silencio. Por otro lado, la sangre como expresión de esa violencia, exige, para su recuperación, un temple anímico, un tipo de literatura y por ende de lenguaje, basado en la rabia, una rabia que se nutre de la misma constitución violenta y enérgica de la opresión social para revelar intensamente los distintos tipos de crímenes e injusticias. De modo que, la violencia del olvido del discurso institucional es compensada por una violencia de la memoria, la que en Droguett, algunas veces, tiene su expresión literaria en la necesidad de no dormir que preocupa y problematiza a algunos de sus personajes. Vigilia y sueño entran en un conflicto, como formas antagónicas de memoria y olvido. En *Los asesinados del seguro obrero*, el epílogo primero de la novela, se concentra en dar cuenta del estado de culpa de uno de los personajes, un uniformado que ha participado en la matanza, al que se califica genéricamente como: “el hombre”. Su deseo es dormir, pero algo en su interior se revela a ello; se siente tan intranquilo en su habitación, en la que se encuentra su mujer acostada, que decide salir hacia el campo. Luego de fracasados intentos de acallar su conciencia, regresa. Es allí donde el narrador, en su narración y descripción, penetra en una

⁷ “Los motivos de la narración son, por un lado, motivos de explotación, abuso, engaño, violencia, corrupción, tortura, asesinato; por otro, rebelión, emigración, fuga, sacrificio, lealtad, valor. En general, se trata de un mundo de permanentes implicaciones morales en la lucha y la participación social” (Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1980, p.219.) Los motivos caracterizados muestran un movimiento de acción y reacción que nos proporcionan un modelo dual por el cual entender la concepción de la realidad. No obstante, tal como señala Goic, habría una tendencia dentro del Neorrealismo que concebiría la realidad ya no como un simple esquema de poderes donde, por un lado, la burguesía y, por otro, el proletariado, se relacionarían maniqueamente como expresiones del bien y el mal, como había hecho una parte del Neorrealismo, los llamados por Goic: narradores sociales, cuyos recursos literarios respondían, de igual modo, a una estructura conservadora de novela tradicional. A la tendencia opuesta respondería Droguett, tanto en recursos literarios como en visión de la realidad, donde, por ejemplo, como demostraré, el ejercicio de la violencia no se refiere solamente y maniqueamente, a un sector social identificado con la burguesía. El asunto de la violencia en Droguett es más profundo y se expone detalladamente en la interioridad de sus personajes; en un sentido erótico que detallaré más adelante. No obstante, es imposible deshacerse de ese esquema dual, que sigue operando de un modo u otro en la explicación de la violencia, solamente que no en su sentido panfletario.

de las actitudes que muy bien encarnan estos dos asesinos de Droguett: un erotismo que nace de la angustia, una violencia que separa y refugia la limitación del fracaso-teniendo siempre presente que en Droguett, hay una moral definida, lo que le permite situar la culpa ante determinados hechos, en este caso el asesinato, como un sentimiento universal del "hombre"-: *"Ella, él, eran también a esa hora, como dos muertos, dos moribundos de sueño. Pero él sentía algo robusto en su interior, algo despierto. Eran dos muertos, pero a los cuales él mismo podía hacer resucitar. Las piernas de la mujer estaban ardiendo. Era firme la mano*

⁸
del hombre" De esta manera, queda expresada la incapacidad del hombre de conciliar el sueño (con toda la significación que este tiene para Droguett, principalmente como forma del olvido); funcionando también en paralelo con la agonía de los sobrevivientes a la matanza, como imagen de la violencia institucionalizada que no se acalla. En ambos casos, la muerte y el sueño significan descanso, reconciliación y como señalamos, olvido. Pero lo que quiero destacar es que en el uniformado, la imposibilidad del sueño le lleva a la rabia que expresa por medio del sexo: su despertar a sí mismo y a su mujer es un acto erótico enfocado a la suspensión de la conciencia, de la moral que le reporta la culpa. El mismo gesto erótico se encuentra en el asesino, y por medio de este ejemplo se evidencia cómo el erotismo de un personaje condenable-representante de la policía-, puede ser recuperado de forma positiva en la figura del "gran criminal", el que, al transgredir la monopolización de la violencia por parte del derecho -al hacerla también suya-, como señala Benjamin, amenaza con la instauración de un nuevo orden⁹. Ya no el policía, sino el criminal será la figura encargada de dotar de mayor significación (como denuncia) el acto erótico de asesinar, el segundo nivel de la violencia que reafirma la memoria como la posibilidad que une conciencia y praxis por sobre las estructuras sociales dominantes.

Así, apreciamos que el Acoso¹⁰, es un estado de tensión posible de apreciar como realidad fundamental de sus novelas. Donde, tanto personaje como autor se homologan de una forma simbólica, en la que, la literatura- y el arte en general- pasa a constituir un tema central de reflexión, a la par con el de la violencia social e individual del mundo narrado. Personajes asesinos (como Eloy o Emilio Dubois) dan cuenta de esta secreta relación en la que el acto de asesinar, es un acto de creación, capaz de compararse al del artista. No es un detalle menor que en el mismo prólogo ya mencionado, el asesinato sea apreciado como una utilidad, como una forma donde los crímenes cobran su sentido exhibiendo y acentuando una realidad violenta, como escenario de conocimiento capaz de producir una reacción similar en la ya mencionada violencia de la memoria, que escrita con rabia, se posiciona como respaldo artístico capaz de fundar un tipo de literatura que tiene su intención en la búsqueda de un lenguaje expresivo adecuado a la temática que aborda

Se es grande cuando se tiene un muerto íntimo, bien personal, se comienza entonces, a no ser estúpido. Conoce uno que uno es un ser verdadero. Siente

⁸ Droguett, Carlos, *Los asesinados del seguro obrero*. Santiago de Chile: Ed. Ercilla, 1940, p.74.

⁹ Estas implicancias: la figura del "gran criminal" y su relación con el derecho, así como la precisión de estos dos términos, serán explicitadas posteriormente.

¹⁰ Modo que tiene José Promis para designar a la novela del período Neorrealista, caracterizada en representar y caracterizar, a modo de explicación de la realidad, los sistemas de dominación de carácter económico-social como individuales. "La fuerza hegemónica e inclemente del poder económico o de la dominación de un sexo sobre otro fueron dos estatutos fundamentales de la interpretación de la realidad ofrecida por la Novela del Acoso" (Promis, José, *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: Ed. La Noria, 1993, p.110.)

alta su sangre, capaz para muchas cosas. Los crímenes determinan lo bueno. Es la utilidad de los asesinos¹¹

La destrucción del lenguaje convencional, de la misma manera que el acto violento de asesinar (en su forma simbólica), son maneras artísticas en que la violencia se hace presente de dos formas: una positiva- simbólica-, y otra negativa, causa de la primera, donde la violencia es una problemática social sostenida principalmente- y no maniqueamente- por el eje de poder vertical de la lucha de clases, que Droguett, como novelista, se propone denunciar. De modo que, para exponer en detalle este asunto, me centraré en los personajes asesinos: Emilio Dubois y Eloy. Estos presentan una tendencia autodestructiva, donde la limitación social de la cual son víctimas y, a su vez, reproductores, les impulsa a un acto de sublimación, de tendencia erótica. Allí, el asesinato se concibe como un medio de ahondar en las limitaciones, en vez de superarlas; lo que provoca, en definitiva, que sus transgresiones se emparenten con el ritual del sacrificio, del cual participan como un modo de sustraerse de la realidad opresiva circundante¹². Los personajes revelarían una degradación, por medio de la cual, no obstante, se recuperaría una visión sobre el arte y la realidad. Por lo que, las transgresiones cometidas por estos asesinos exponen, en un nuevo uso, un sentido profundo sobre aquellos dos ámbitos.

¹¹ Droguett, Carlos, “Explicación de esta sangre”, en: *Los asesinados del seguro obrero*, ob. cit., p.15.

¹² Karl Kohut, en una revisión del modo en que trata la literatura latinoamericana, de la segunda mitad del siglo XX, la relación entre política y violencia en sus sociedades, da cuenta de un tipo de violencia que los autores latinoamericanos últimamente se han atrevido a afirmar, donde una violencia desde abajo sustenta y afirma una violencia desde arriba a través del acto masoquista de los oprimidos. Para esta exposición toma como referencia la novela de Vargas Llosa *La fiesta del Chivo*, la que alude a la dictadura de Trujillo en Santo Domingo. Así, Kohut, en base a esta novela, señala: “Peor es el caso de los hombres que se han puesto al servicio del dictador y a quienes ‘Trujillo les sacó del fondo del alma una vocación masoquista, de seres que necesitaban ser escupidos, maltratados, que sintiéndose abyectos se realizaban’. Estos hombres son víctimas y victimarios a la vez y su masoquismo en relación con el dictador se convierte en sadismo en relación al pueblo”(Kohut, Karl, “Política, violencia y literatura”, en: *Anuario de Estudios Americanos LIX-1*, Enero-Junio 2002, Vol. 59, p.212.) En el caso de los asesinos de Droguett, prima un masoquismo, pero que no se comprende como un efecto provocado por la asunción de una concepción positiva sobre el poder de arriba. Al contrario, las concepciones de estos asesinos se identifican siempre con el oprimido, de modo que su masoquismo revela una profunda angustia por las limitaciones de la estructura social, la que se interioriza y reproduce teniendo en cuenta siempre la necesidad de abolición de esta; imposibilidad (prohibición) que actúa para acentuar el sufrimiento, la sensación erótica, y a su vez, como consecuencia negativa, para reforzar la prohibición.

La violencia como acto religioso

En *Todas esas muertes* (1971) el asesino francés Emilio Dubois, antiguo actor teatral, se propone asesinar a comerciantes del puerto de Valparaíso de origen extranjero, en los que, dentro de sus cualidades, se confunden tanto el saqueo como la indiferencia hacia la vida. Al punto que Dubois los califica de “muebles”. Para entender la expresión es necesario señalar que Dubois se erige como un creador, el que se identifica con Dios, donde el asesinato se presenta como una manera espectacular de infundir y crear vida a un puerto desgastado: *“nada faltará en esta ciudad tan poco viva ya la que yo estoy nutriendo con mi fuerza”*¹³

. Sus víctimas, por tanto, son esos elementos indiferentes hacia la vida que Dubois se propone revitalizar en un ritual de sacrificio; ritual en que la muerte se presenta como una forma superior de existencia cuya cualidad esencial es el silencio, y en donde las víctimas pagan el precio de morir a causa de su acomodada rutina social, de alcances mezquinos y siempre afincada en la indiferencia, cuyo signo inmediato, frente a la violencia regeneradora de la muerte, es el pavor

Estos infelices no se defienden [...] y si te miran las manos, si ven eso en tus manos, la muerte malamente afilada, apresuradamente afilada, se les quiebran las rodillas y están sollozando agarrados a tus piernas los muy sensitivos, no se aferran a la vida, tienen miedo, se cogen con suavidad del trabajo, de la familia, de las dificultades, no saben abrirse paso entre los gritos y los quejidos, no tienen coraje para echar abajo los cimientos, los andamiajes de una horrible brutal estúpida agobiadora vida...¹⁴

Dubois, es el dador de silencio que portan sus manos asesinas¹⁵, las que se separan de él, como una fuerza impersonal que, en el momento del asesinato, adquiere una existencia separada del yo, al que sobrepasa

Las creía ingenuas, débiles, especialmente débiles y jamás imaginó la fuerza que en su debilidad encerraban, y cuando surgen del agua y las enjuga lentamente las mira con un poco de sobresalto, las mira con evidente ignorancia, sabiéndolas capaces de trabajos terribles, de fuerzas insospechadas que tampoco es fuerza de él, una fortaleza que cae de lo alto o surge de las profundidades¹⁶

El indicio de esta fuerza que sobrepasa, es el indicio del erotismo. Recordando la afinidad que poseía este principio con las religiones, se comprende que el acto de asesinar, como

¹³ Droguett, Carlos, *Todas esas muertes*. Madrid-Barcelona: Ed. Alfaguara, 1971, p.173.

¹⁴ *Ídem*, p.153.

¹⁵ Elcira, una de sus amantes, se refiere de este modo a Dubois: “[Emilio] dice que él es un vendedor de silencio o algo así, lo carga en sus poderosos brazos como colizas de pasto, como sacos de salitre, lo echa en sus bolsillos, lo cuelga en su espalda como un árbol o una braza de flores y sube con él desciende con él hasta la tienda o el dormitorio” (Ídem, pp.176-177). Tener en cuenta el movimiento vertical antagónico (aparente) que le atribuye Elcira a Dubois. Ambos movimientos en su calidad cósmica, otorgada por el símbolo del árbol, se identifican, del mismo modo que el goce y la angustia, en el punto de máxima tensión erótica.

¹⁶ ¹⁶ *Ídem*, p.16.

una transgresión buscada por el personaje, se homologue con el sacrificio. El carácter divino del asesino, se explica a causa de estas fuerzas irracionales a las que somete tanto a sus víctimas como a sí mismo, por la estrecha relación con esas fuerzas que une tanto a víctima como victimario. Este carácter divino debido a fuerzas irracionales, lo explica Agamben valiéndose de la concepción romana del Genius¹⁷, divinidad a la que era confiada el hombre al momento de su nacimiento, conmemorada cada día de los cumpleaños y que representa lo más impersonal en éste (en oposición al yo); del mismo modo que en Bataille se relacionan las fuerzas de continuidad y discontinuidad en el hombre. Debido a que el Genius¹⁸ antecede a nuestro nacimiento y se perpetúa eternamente, como una especie de continuidad, su presencia suspende el tiempo cronológico:

el cumpleaños no puede ser la conmemoración de un día que ya pasó sino que, como toda fiesta verdadera, es abolición del tiempo, epifanía y presencia de Genius. Es esta presencia imposible de alejar lo que nos impide cerrarnos en una identidad sustancial; es Genius el que destruye la pretensión del Yo de bastarse a sí mismo¹⁹

Al entender la divinidad que adquiere el asesino, y su conciencia de ella, comprendemos que sus actos terminen por relacionarse con los actos creadores de Dios²⁰. Los asesinatos de Dubois son sagrados, su misma personalidad está embestida de un aura divina. Nietzsche se refiere, en este sentido, al artista dionisiaco como aquel capaz de identificarse con el Uno primordial, con el principio creador cuya obra de arte es la realidad completa que somete al incesante movimiento de muerte y vida, para su pleno goce y satisfacción. Nietzsche aprecia la obra de arte en su calidad de contacto significativo entre las fuerzas abundantes de la naturaleza y el hombre²¹. Y justifica la vida humana como expresión estética de ese mismo principio contradictorio de fuerzas que se oponen. La obra de arte, solo adquiere sentido, es decir, sólo funciona como suplemento metafísico, al ser capaz de revelar al hombre la superabundancia de fuerzas que dominan la naturaleza para una fundamentación trágica de la existencia, cuyo objetivo es una afirmación de la vida opuesta a cualquier forma de ascetismo, ya se trate del cristianismo como de la ciencia. El goce y el placer desplazan la significación pedagógica de la obra de arte y del asesinato, también, por estar vinculado simbólicamente a ésta. Por tanto, las afirmaciones de Dubois, como un asesino que ejemplifica y dignifica la vida con el sufrimiento, no pueden dejar de relacionarse a este principio de placer autodestructivo, que no significa (en un nivel) otra cosa que un egoísmo capaz de sublimarlo y abstraerlo de la realidad opresiva del entorno.

¹⁷ Agamben, Giorgio, "Genius", en: *Profanaciones*. Bs. As.: Ed. Adriana Hidalgo, 2005.

¹⁸ Del mismo modo, el Genius puede relacionarse con el acto de escritura artística en que la genialidad nunca se limita al terreno de un Yo-autor específico. En este sentido, el silencio es lo que más se acerca al acto genial, que deviene impersonal, tal como el arte se funda en el silencio de la interpretación, en los vacíos significativos. Como expresión de la fuerza irracional, el silencio puede ser entendido tanto en el crimen (en su sentido erótico) como en el arte. Semejanza que establecen las novelas de Drogueit.

¹⁹ *Idem*, p.10.

²⁰ ²⁰Dice Dubois: "oh dios, yo también soy un creador, hago cosas, comienzo a hacer cosas evidentes, cada día más evidentes..." (Drogueit, Carlos, ob. cit., p.111).

²¹ "El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan solo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar vuelta a los ojos y mirarse a sí misma: ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador"(Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Ed. Alianza, 2000, p.69.)

Así, también, Eloy representa, en un sentido, como el mismo se hace llamar: “*e/ eterno perseguido*”. La angustiante situación particular de asedio que vive (acorralado en una granja a la que ha llegado huyendo del grupo de carabineros que lo rodea), puede tomarse como una metáfora de su vida desplegada por el recuerdo, signada siempre por el sobresalto, por la indefensión que su propia condición- antes y después de volverse bandolero- le ha reportado. La atmósfera trágica-como un modo de aproximarse a la irreversible consumación de su muerte, en un acorralamiento progresivo e intenso presente en las últimas horas de Eloy -se realiza de un modo particular que tiende a romper con una tensión absoluta, encaminada siempre hacia la distensión final. Esta tensión absoluta significa, tal como lo señala Jaspers, que

La atmósfera trágica no se muestre todavía en lo preceder como tal, en el vivir y el morir, en el proceso circular del florecer y el agostarse. La mirada puede demorarse apaciblemente en este acontecer, en el cual el espectador mismo es incorporado y está guarecido. La atmósfera trágica crece como lo terriblemente lúgubre y espantoso a lo que nosotros somos entregados. Es algo extraño que nos amenaza ineludiblemente. Hacia donde dirijamos nuestros pasos, lo que nuestro ojo encuentra, lo que registra nuestro oído: está en el aire lo que habrá de aniquilarnos, hagamos lo que hiciéremos²²

En oposición, los dos epígrafes al comienzo de la novela: la enumeración de objetos encontrados, así como el enunciado en latín: *In memoriam*, nos prefiguran de cierta manera la muerte de Eloy. Esto posteriormente se hará explícito por medio del narrador extradiegético quien referirá el incipiente deseo de Eloy hacia la mujer y la imposibilidad de su concreción: “*La historia de la mujer era simple, a Eloy le hubiera gustado, pero ya nunca tendría ocasión de conocerla y esto él aun no lo sabía*”²³. Del mismo modo, la manta que la mujer observa en Eloy sirve para que el narrador refiera la futura situación en la que éste es apresado²⁴. Estas prolepsis generan una distensión desde el comienzo, las que podrían suscitar la conocida condena de Nietzsche a la “tragedia” de Eurípides, quien por medio del prólogo había atrofiado esta tensión absoluta de la atmósfera trágica, de modo de facilitar la comprensión y el análisis de los motivos y caracteres psicológicos de los personajes:

Mientras el oyente tenga que seguir haciendo cálculos sobre cuál es el significado de este y aquel personaje, sobre cuáles son los presupuestos de este y aquel conflicto de inclinaciones y propósitos, le resultará imposible sumergirse del todo en el sufrimiento y la actuación de los personajes principales, participar, perdido el aliento, en sus sufrimientos y en sus temores²⁵

No obstante, la atmósfera trágica se repone de estas distensiones para instalar el deseo sublimado de vida que Eloy se esfuerza en proponer desde su carácter hasta las mismas acciones que emprende en el asedio. Sin ser una novela psicologista, “Eloy” se acerca más a la propuesta de teatro artudiana, donde el efecto sobre la sensibilidad del espectador se transforma en un eje para subordinar los distintos recursos teatrales y dramáticos, logrando con esto oponerse a un predominio del entendimiento en la asimilación de una obra, rescatando y buscando nuevos aspectos y sentidos: elementos paralelos a lo estrictamente intelectual, donde existe un objetivo definido y que es catártico (en tanto

²² Jaspers, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*. Bs. As.: Ed. Sur, 1960, p.40.

²³ Droguett, Carlos, *Eloy*, Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1967, p.19.

²⁴ Ídem, p.20.

²⁵ Nietzsche, F., *ob. cit.*, p.117.

la exposición de fuerzas, ligado a lo instintivo e inconsciente, produce la liberación de estas). Esta necesidad de exposición (un erotismo del lenguaje), antes que de explicación, es lo que facilita nuevamente la tensión; introyectada, también, en la desesperación que el mismo Eloy experimenta ante un sentido que su propia situación presente y pasada esconde. La tensión (presente-pasado) de Eloy, como búsqueda permanente, está dada en el erotismo de su constitución. Acción y memoria se posicionan en un mismo nivel, al ser la lucha de Eloy tanto una manera de encarar el presente (sus ansias de resistencia ante el asedio, y la consecuente afirmación de su condición de bandolero) como el pasado (su necesidad de rememoración, de ir a la caza de un recuerdo). La memoria de Eloy, su capacidad de recordar, no tiene la pasividad de la Mneme griega, donde el recuerdo acontece o sobreviene sencillamente como afección, sino la actividad de la Anamnesis, de una búsqueda deliberada que realiza su trabajo, como dice Ricoeur, “a contracorriente del río Leteo”²⁶. El hecho rememorado continuamente de su conversión a bandolero (mientras desempeñaba su oficio de zapatero), y el acto violento que la marca: disparar contra la autoridad (los carabineros que venían en busca de un vecino suyo), es una rebeldía en donde las fuerzas de “continuidad” desplegadas serán la constante de un posicionamiento que, en el doble sentido mencionado: como violencia literal y simbólica, revelará la debilidad y fortaleza articuladas en la tragedia final de su vida.

Al igual que Emilio Dubois, en Eloy existe una conciencia de la violencia que, como energía revitalizadora, se identifica con la fuerza sublime de la naturaleza

Se había puesto de pie y sólo con estirar la mano había sacado la carabina que estaba colgada en la silla del caballo [...] mirando la lluvia descender sobre los carabineros heridos, se había acercado al caballo y le palmoteaba la grupa mojada y humeante y habría deseado estar también al abrigo, junto a un buen fuego trabajando callado, hasta un poco triste [...] Todavía estaría ahí si el caballo no se hubiera detenido junto a la ventana y recordaba que lo primero que había visto fue la carabina, tan bonita, tan limpia y rubia, inocente y provocativa, casi escandalosa, no había muerto a nadie todavía²⁷

La invitación del caballo hacia la nueva vida, la reticencia ante las condiciones adversas dadas por la lluvia (otra fuerza natural), así como la constante identificación entre el caballo, la carabina²⁸, y la sensualidad de la mujer, exhiben un erotismo que demuestra la angustia y el goce en la conciencia de Eloy. Como un rebelde, Eloy se identifica con su parte animal; más tarde, al referirse al temor de la gente por su fama de asesino, exagerada por los diarios, dirá que aquel caballo que la gente presiente como amenaza es él (“ese caballo soy yo”²⁹).³⁰ Esa misma fuerza irracional, Eloy la imagina vertida sobre la rutina de la sociedad³¹, en la imagen del mar- con el que se identifica-, contiguo al puerto de Valparaíso³²

²⁶ Ricoeur, P., *La memoria, la Historia, El olvido*. Bs. As.: Ed. F.C.E., 2000, p.47.

²⁷ ***Droguett, Carlos, Eloy, pp.37-38.***

²⁸ De este modo, también, se presenta la carabina desde un comienzo: “La tenía sobre las piernas cruzadas y pasaba la mano despaciosamente por el cañón, acariciaba con suavidad, con una firma y casi hiriente suavidad el cuerpo, la madera, la dura y tensa y firme y suave y salvaje madera de la carabina, como un pescuezo de caballo siempre apegado a sus manos, listo para ir a posarse bajo su brazo....”(Ídem, p.15.)

²⁹ Ídem, p.76.

³⁰ Julia Kristeva, por medio de Dumézil, se refiere a la función del rebelde (como exponente de las energías irracionales e identificado con el caballo) en el rito religioso mitraico, en oposición al sacerdote (flamen o brahmane) que, desde la perspectiva freudiana del

Y el mar venía lamiendo el litoral, subiendo imperceptible por la arena, apoyándose con tiento, como los ciegos, y olía con fuerzas y comprendía que si también él se dormía, estaría en una hora encima de ellos y se derrumbaría con todo su formidable ruido y su gente extraordinaria, el mar es un edificio fantástico construido por Dios junto a las ciudades y un día se va a poner de pie de repente [tal como él al acercarse el caballo a su puesto de trabajo; ver la referencia cinco] y a aplastar con sus escombros mojados, con sus marinos naufragados y sus enamorados suicidas a todas esas bandas de músicos y bailarines³³

La idea de la restitución de un nuevo orden por medio del cataclismo deja entrever la violencia como un acto fundador de un nuevo derecho, o como la restitución de un orden primigenio que se ha desgastado y corrompido. Para comprender el primer sentido, es necesario definir de modo específico la relación entre derecho y violencia. Para W. Benjamin, la fundación de derecho equivale a una fundación de poder, por lo que se homologa al acto de fundación mítica que significa la pura manifestación de la violencia por parte de los dioses, y en donde ese derecho ya fundado no renuncia a la violencia, ya que éste es inseparable del poder. Así, la violencia como medio es tanto fundadora como conservadora de derecho. Esto, para Benjamin, permite arrojar luces sobre el derecho de Estado

A su dominio corresponde el establecimiento de fronteras, tal como se lo propone la “paz” de todas las guerras de las épocas míticas, de por sí el fenómeno originario de toda violencia fundadora por excelencia. En ella se muestra con la mayor claridad, que toda violencia fundadora de derecho viene a garantizar un poder, y no un ansia excesiva de beneficio en forma de posesiones. El establecimiento de fronteras no significa la somera aniquilación

asesinato al padre por parte de los hermanos, se sitúa ya en el efecto estable, en la sublimación de los vínculos posteriores al asesinato mismo, y por ende en la paz de un nuevo orden: “...el gozador rebelde, el Gandhava u hombre- caballo, el centauro indio [se prenda] de la música, del baile y de la poesía, artes prohibidas tanto para el legislador como para el sacerdote. Él anuncia una economía subterránea: el fluir de la rebeldía y del goce subyacente. La doble naturaleza humana y animal que se revela de este modo parece indicar, como por metáfora, el ardor, la violencia, una fuerza difícil de pensar para la antropología, un “pasar al límite”: la metáfora del caballo señala el impulso de la pulsión y un ponerse en movimiento psíquico y extrapsíquico...” (Kristeva, J., *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 1999, p.53).

³¹ Perspectiva que siempre es negativa; así se refiere a Valparaíso: “veía los tranvías amarillos que doblaban en la esquina del correo [...] llenos de gente que iba leyendo los diarios de la noche o mirando vagamente las ventanas iluminadas, mirándose con extraña curiosidad criminal los rostros [...] pensando en el trabajo y en la puerta de la calle, en la mampara, en el timbre, en las largas colas de gente que esperaba frente a los ascensores, apretujándose contra las rejillas y mirando con hostilidad, con horrible sufrimiento y cansancio los rieles que brillaban en la noche hacia lo alto del cerro” (Droguett, Carlos, *Eloy*, p.104) O sobre Santiago, en una hora en que la violencia se impone como fruto del cansancio amargo de la rutina: “porque esa era la hora de ellos, [la madrugada] la hora de los pequeños tristes hombres de la ciudad, cuando abandonan sus sillas y sus pupitres y abren los cajones y sacan los revólveres y pistolas, cuando ya bajaron la cortina metálica del bar y los borrachos que estaban discutiendo y gritando, amarrados por las cartas del naipe y por los rebordes del vaso de vino, ya se fueron hacia los hospitales y los cementerios...” (Ídem, p.112).

³² El mar como símbolo se aprovecha del mismo modo en “*Todas esas muertes*”, donde el escenario de los crímenes de Dubois es el puerto de Valparaíso.

³³ *Ídem*, p.103.

del contrincante. Se le conceden derechos, aun en aquellos casos en que el vencedor dispone de una superioridad absoluta de medios violentos³⁴.

El derecho, cuya finalidad es el poder, indica ya su relación intrínseca con la violencia en las dos funciones ya mencionadas de fundación y conservación. La aparente igualdad que significa la concesión de derechos al vencido, indica ya su inmotivada filantropía, puesto que el derecho siempre es un privilegio, tal como indica Sorel- al que cita Benjamin- , “de reyes y poderosos”. Y es por esto que el derecho mismo se encarga de monopolizar la violencia que puede provenir de particulares, ya que su interés radica en su conservación, impidiendo toda violencia que implique- o no- la posibilidad de un nuevo derecho. En ese sentido, la violencia de Eloy-así como la de Dubois- significa, como tal, la posibilidad de la fundación de ese nuevo derecho, la posibilidad de un nuevo orden. Y es por esto que se convierte en un perseguido de una de las instituciones del Estado: la policía -en la que, según el mismo Benjamin, se da la combinación de las dos formas de violencia-, usada por este en aquellos contextos en que el mismo orden legal no puede asegurar la persecución de sus propios “fines empíricos”. Eloy representa una amenaza como figura de un nuevo orden, ya que

la violencia, cuando no es aplicada por las correspondientes instancias de derecho, lo pone en peligro, no tanto por los fines que aspira alcanzar, sino por su mera existencia fuera del derecho. Esta presunción encuentra una expresión más drástica en el ejemplo concreto del “gran” criminal que, por más repugnantes que hayan sido sus fines, suscita la secreta admiración del pueblo. No por sus actos, sino sólo por la voluntad de violencia que éstos representan. En este caso irrumpe, amenazadora, esa misma violencia que el derecho actual intenta sustraer del comportamiento del individuo en todos los ámbitos, y que todavía provoca una simpatía subyacente de la multitud en contra del derecho³⁵

El segundo sentido, la restitución de un orden corrompido, que de igual modo significa la posibilidad del cambio, está expresado en la idea del Diluvio³⁶ a la que Eloy se refiere, cuando rememora la escena de su conversión a bandido, en donde una lluvia estrepitosa forma parte de la atmósfera

Y sabía que tenía que desconfiar del viento, de la lluvia, del temporal que silbaba a media cuadra y mascullaba por el pasadizo, mascullaba su miedo la vieja y los niños se fueron a la iglesia a desfilar con los cirios y está lloviendo como en el

³⁴ Benjamin, W., “Para una crítica de la violencia”, en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Ed. Taurus, 1968, p.40.

³⁵ Ídem, pp.26-27.

³⁶ “Entre los cataclismos naturales, el diluvio se distingue por su carácter no definitivo. Es el signo de la germinación y de la regeneración. Un diluvio no destruye sino porque las formas están usadas y agotadas, pero lo sucede siempre una nueva humanidad y una nueva historia. Evoca la idea de reabsorción de la humanidad en el agua y la institución de una nueva época, con una nueva humanidad [...] [El diluvio revela] cómo la vida puede ser valorada por una conciencia distinta de la humana [...] la vida humana aparece como una cosa frágil que hay que reabsorber periódicamente, porque el destino de todas las formas es disolverse a fin de poder reaparecer. Si las formas no fuesen regeneradas por su reabsorción periódica en las aguas, se desmoronarían, agotarían sus posibilidades creadoras y se extinguirían definitivamente. Las ruindades, los pecados, acabarían por desfigurar a la humanidad; vacía de formas y de fuerzas creadoras, decrépita y estéril, ésta se debilitaría. En lugar de la regresión lenta a formas subhumanas, el diluvio trae la reabsorción instantánea en las aguas, donde los pecados se purifican y nace la nueva humanidad regenerada” (Chevalier, Jean, y Alain, Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986).

Diluvio y cómo diablos van a salir con Cristo y María Santísima bajo la lluvia y tendremos aguacero toda la noche³⁷

Las posibilidades purificadoras, regeneradoras, de un orden que en el Diluvio aparece como ya estatuido, en su inexorable volver a ser, a diferencia de la fundación mítica de derecho, la que se sustrae de una concepción del mundo como un todo finalmente armónico, representan la idea secularizada de la posibilidad de un nuevo orden por medio de una violencia creadora. Eloy defiende, en su propia condición de asediado, su vida, como afirmación, como una posición que tiende a rescatar la inmanencia valórica de sus fuerzas. En ese sentido su actitud constituye, en palabras de Jaspers, una “actitud trágica”, ya que en lo trágico

el ser aparece en el fracasar. El ser no se pierde en el fracasar, sino que es directa y decididamente perceptible. No existe ninguna tragedia no trascendente. Aun en la tenacidad de la mera autoafirmación, en el momento de hundirse, frente a los dioses y el destino, existe un trascender hacia el ser que es propiamente el hombre y que como tal experimenta en el instante del hundimiento. La conciencia de lo trágico convertida en la conciencia del ser, se

³⁸

denomina actitud trágica

Eloy condena la cobardía y su temor constante será la identificación con ella, ya que su ser se revela en la lucha contra los detectives. Su confrontación con el viejo del rancho (“*viejo desgraciado tan cobarde*”³⁹); o con su misma herida, la pierna a la que intenta sustraerse como una voluntad que revelara la propia escisión, entre un principio de realidad (su agonía) y sus deseos (la afirmación de la vida); su condena a las casas (como una estabilidad negativa que anulara el movimiento y el contacto con las fuerzas de la naturaleza: “*las casas son ataúdes, decía bajito, casi con miedo, Dios no hizo las casas, sólo las tierras solas, los bosques, las montañas y los ríos, el hombre tiene miedo y se encierra en estas cajas*”⁴⁰), hacen de Eloy un héroe trágico dispuesto a perderse conscientemente, a fuerza de mantener la vitalidad que pregonaba

Su oposición, su tenacidad, su arrogancia arrástranlo hacia la grandeza del mal. Su capacidad de soportar, su desafío, su amor, lo elevan hacia el bien. Siempre es exaltado y engrandecido por la experiencia de las situaciones-límite. El poeta lo contempla como la encarnación de algo que arrastra a más allá de la existencia individual, encarnación de una potencia, de un principio, de un carácter, de un demonio⁴¹.

Pero esta tragicidad, como apertura significativa hacia el ser, se suspende en el proceso denigratorio que experimentan ambos asesinos, en donde sus actos violentos se relativizan como fundamento de una existencia. Al identificarse Dubois y Eloy⁴² con la figura de

³⁷ Droguett, Carlos, *Eloy*, p.77.

³⁸ Jaspers, Karl, *ob. cit.* p.33.

³⁹ Droguett, Carlos, *Eloy*, p.16.

⁴⁰ Ídem, p. 34.

⁴¹ Jaspers, Karl, *ob. cit.* p.55.

⁴² La identificación de Eloy con Jesucristo se evidencia en la conciencia de ser un perseguido: “Esta noche, esta noche estaré muy lejos no puedo quedarme Rosa por Dios tú sabes que tengo que salir hacia el campo perderme en los potreros caminar como Jesús por el gua donde se borren mis huellas...” (Droguett, Carlos, *Eloy*, p.56.), lo que lo lleva también a concebir a algún Judas que

Cristo, esta última se seculariza. Cristo en este caso, habría sufrido por un placer artístico desligado de cualquier consideración y fundamentación moral de la existencia. Su pasión, al igual que la del asesino, haría del sufrimiento un acto erótico para relacionarse, en su limitación, a las fuerzas irracionales que vueltas sobre sí se acogen de la divinización, en un proceso espontáneo, para dignificar la impotencia, la desesperación, tal como Dubois y Eloy escogieron la transgresión del asesinato con el mismo objeto. En el sentido que quiero plantear, el ritual que constituyen los actos de Dubois y Eloy, forma una especie de sublimación que termina, en definitiva, por separarlos completamente del entorno social donde se desenvuelven. Sus actos se evidenciarían como un puro goce personal que queda al descubierto a medida que los personajes van sumergiéndose cada vez más en la soledad y la desesperación⁴³.

La relativización del sentido de los actos de Dubois se produce significativamente cuando éste evidencia la muerte directa en una huelga-de la que participa- reprimida sanguinariamente por la fuerza policial-. Así, Dubois le dice a Becerra, el cochero homosexual que lo denuncia

de repente me dan deseos de empezar de nuevo, de inventarme joven de nuevo y convertirme en otro asesino, no en un experto, un artista, un egoísta, como lo he sido y reconozco, sino en un servidor, en un auténtico y malvado utilitario [...] ¿Es justo que yo haya sido un asesino solitario, un trabajador para mí mismo, egoístamente sólo para mí mismo? A veces pienso que debería estar al lado de ellos [de los huelguistas, y por intensión, de los oprimidos], al lado de esos

concretice su fatalidad inminente: "Cuando vengan para matarme, vendrá uno solo, algún amigo traicionero, un pariente de la Rosa, Sangüesa tal vez, el feroz y cobarde Sangüesa, me buscará cuando yo esté dormido" (Ídem, p.15.).

⁴³ En la novela *El compadre*, la comparación sugerida por Ramón Neira, el carpintero, entre las tablas y las mujeres, nos actualiza la relación entre gesto erótico y desesperación, vista anteriormente por medio del acto sexual que emprende el uniformado (en "Los asesinados del seguro obrero") como una manera de suspender la conciencia y ahogarse en las limitaciones: "Y te piden que no las claves y clávalas clávalas clávalas siémbrale doble filo de martillazos hasta que se queden quietas y solas y calladas apretadas en la pared y tú respire, mirándolas, cansado, orgulloso y satisfecho. Sonarían bien junto al cielo, justo debajo del cielo, estaría bien meterse en él con escándalo, abrirlo a patadas hasta atrás como una puerta, tan viejo y tan nuevo, tan poco gastado y frío y silencioso, sonará el martillo y después sonarán las llaves y pegará un bufido el santo....San Pedro...." (Droguett, Carlos, *El compadre*. México D.F.: Ed. Joaquín Mortiz, 1967, p.46). El sentimiento de dominación que implica el acto erótico, en una metáfora sexual, está dado por el poder ejercido sobre el deseo del otro, como la manera de demostrar la dependencia de éste frente al dominador que se sabe necesario de una manera rotundamente vital. Cada golpe (o penetración) es un golpe de la voluntad que afirma el dominio; y este dominio no puede concretizarse mejor que en la imagen del cielo: el deseo que construye el lugar sagrado de la felicidad. Y esto, porque cada golpe, también, es una desesperación, la urgencia de lo absoluto, de la recuperación de lo perdido, que en una perspectiva histórica puede ser determinado tipo de sociedad. Si el cielo, al que las huellas humanas no lo han desgastado, es decir, habitado, se muestra frío y solitario, es porque amenaza su realidad en la forma de la utopía (vieja como deseo imposibilitado, nueva como deseo esperanzado), y por tanto en ilusión, mentira; de ahí que la blasfema de Neira se dirija hacia el santo resguardador de este lugar imposible, hasta el punto que el deseo mismo elevado (andamio) en imaginación-sublimado- se revela ante esta prohibición por medio de la irrupción violenta: "Mamá, ya estamos tan arriba calvando tablas que cualquier día voy a ensartar un tablón de dos por dieciséis en el culo de San Pedro" (Ídem, p.45). Ante la angustia (como desesperación extrema) por las condiciones opresoras, la violencia expresiva, que es un objeto en sí misma, se sobrepone a la violencia instrumental, la que tiene en vista determinados fines. Ya no la distancia, sino la reacción inmediata ante las circunstancias generadoras de la angustia, orientan la tendencia autodestructiva de algunos personajes de Droguett. En Ramón Neira, el vino y el andamio, resumen la ambivalencia de este impulso autodestructivo: como sufrimiento, inestabilidad (el constante temor de caerse), pero también como goce y placer: el vino como "poza fresca y tibia y agradable" (Ídem, p.16) y el andamio como el lugar donde los insultos de abajo llegan "enteramente transformados, sobre todo purificados y livianos, leves, casi inocentes" (Ídem, p.44) y donde él "se ponía sordo, pero escuchaba mejor, con más nitidez y más belleza"(Ídem, p.44).

muertos, para convertirme en un asesino vengador, que tanto necesitan y que algún día tendrán que tener....⁴⁴

Si la conversión de Dubois pasa por la compasión, el mismo sentimiento expondrá Eloy, cada vez, con mayor ahínco, según el asedio se vaya intensificando. Del "eterno perseguido" se convertirá finalmente en "el abandonado". De este modo, su situación de perseguido, lo instala ya en una precariedad y desconfianza que revela su propia búsqueda fracasada. Desde su situación de zapatero a la de bandolero (como la transgresión al orden marchito de su opresión), la traición es una forma de relación humana concreta que un Judas latente irá ejecutando al Jesús oprimido de Eloy. Los vínculos humanos que establece en el rancho del fundo al que llega escapando (el cual hará finalmente de escenario para su tragedia) revelan simbólicamente su desplazamiento hacia la situación del abandonado.

El viejo, la mujer y el niño que mantiene esta última en brazos, forman una tríada, al interior de la casa, con características simbólicas. El viejo encarna el temor y la cobardía, que para Eloy es, también, una forma de olvido: "*Si olvidas quién eres, cómo te llamas,*

verás qué fácil resulta ser cobarde"⁴⁵. A ello opondrá, en la relativa línea de su separación con él, la memoria, la vitalidad, el coraje de su propia resistencia; el viejo funciona como el enemigo íntimo al que Eloy combate dentro de sí, en forma de imagen refleja. La mujer, por su parte, concentra los aspectos maternos que despiertan en Eloy el deseo absoluto de la tranquilidad. Las violetas⁴⁶ y la leche⁴⁷, le traerán el constante recuerdo de ella, a la que aspira visitar -extrayendo fuerzas de este anhelo- una vez superada su situación de asedio. Alrededor de la mujer, el viejo se constituye como lo que Eloy trata de hacer frente, y el niño, como la ambigüedad de alguien seguro en brazos de la madre, y débil por esa misma necesidad del refugio. Podríamos decir que el viejo es la negación pura de la cobardía, mientras la figura del niño representa la negación relativa de ese sentimiento, porque el niño, en Eloy, también es una especie de aspiración, un modo de acercarse a la estabilidad armónica de la madre, a la belleza del mundo: "*hasta había tenido deseos de conversar un poco con ella, de mirarla más de cerca, de sacarle al chiquillo de los brazos y esconder*

al viejo bajo las ropas de la cama para que sollozara a su gusto y se durmiera"⁴⁸. Solo que Eloy ve en el niño la imposibilidad de su destino, sabiendo de antemano que sólo la negación hacia el viejo puede retener algo de esa promesa conciliadora. Es por eso que también, en un juego ambiguo, huye y teme su identificación con el niño⁴⁹, ya que acceder

⁴⁴ Droguett, Carlos, *Todas esas muertes*, pp.341-342.

⁴⁵ Droguett, Carlos, *Eloy*, p.19.

⁴⁶ Violeta "es el color de la templanza, hecho de una igual proporción de rojo y de azul, de lucidez y de acción reflexiva, de equilibrio entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría" (Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, ob. cit., p.1074) Sirva esto para exponer las implicancias armónicas de la belleza que concreta la mujer con respecto a Eloy; a diferencia de Rosa, a quien él vincula al aspecto desnudo de la sensualidad, de igual modo mediante la flor: "No hay flor más mujer que la violeta, pensaba, ni más hembra y sensual y ardiente que la rosa" (Droguett, Carlos, *Eloy*, p.40)

⁴⁷ "Según diversas modalidades la leche es el símbolo por excelencia del alimento espiritual. Para San Pablo (1 Cor 3,2 y Heb 5,12) es alimento de los estómagos delicados, de los niños y de aquellos que aún no son aptos para recibir alimento sólido [...] Tiene sin embargo otro aspecto popularizado por la iconografía cristiana de la E. media: el de la buena madre dando la leche de la verdad, por oposición a la mala madre que da el seno a las serpientes. Ser amamantado por la madre divina es signo de adopción y, en consecuencia, del conocimiento supremo" (Chevalier, Jean, y Gheerbrant, Alain, ob. cit., p.631).

⁴⁸ Droguett, Carlos, *Eloy*, p.27.

⁴⁹ "Sería feo que me enfermara ahora [...] reventaría de risa el jefe de investigaciones y qué barbaridades crueles dirían los diarios, cómo me pintarían dentro de una botella de leche, encadenado junto a un biberón, sobre unas rueditas" (Ídem, p.94).

a ella es olvidarse de sí, de su destino, que no es más ni menos que la lucha contra lo que le impide llevar a cabo el deseo de conciliación. El sufrimiento, entonces, como ausencia de bienestar, se vuelve esperanza, en una necesidad que despierta la vitalidad que promueve el asesino con sus actos. La necesidad del enemigo íntimo al cual odiar, revive la polémica contra el principio de realidad, porque es el dolor en definitiva lo que permite exponer la falta de armonía del mundo:

La fiebre es la vida, toda la gente y sus carruajes, el rencor, el coraje, la memoria eternamente abierta, ese malestar, ese dolor partido que me puede mantener despierto y no me duermo, no me puedo dormir, porque si ahora me quiebro y debilito, eso sería el comienzo de toda la infeliz y fácil muerte, ni destierro, ni cadena, ni silencio, ni sosiego, quiero vida y calor.....⁵⁰

La expulsión del viejo de la casa, y la posterior expulsión de la madre con el niño, anticipan la soledad de Eloy, quien sólo en el rancho, acabará él mismo saliendo del refugio, para encontrar afuera su destino, en las condiciones adversas del invierno, donde el frío, la hostilidad del cielo y la neblina, acompañarán a los balazos de los detectives. “Podía haber incendiado la casa, eso habría sido bueno, pero comprendía también que la casa era la única señal, el único derrotero para encontrar a la mujer...”⁵¹. Este movimiento de conciencia que manifiesta la necesidad de la destrucción y la conservación, es el movimiento de la extrema desesperación a la extrema esperanza. Ante el gesto erótico de la resistencia como un querer tensionar al máximo la vida, que no sólo resiste pasivamente sino que busca, saliendo del centro, los puntos equidistantes (sus perseguidores) de la esfera que forma el asedio, Eloy retiene el centro, la casa, la mujer, el olor de las violetas y la leche que bebe (a pesar de que la botella ha sido quebrada por un balazo⁵²), y que contamina su organismo (“Sentía frío y la leche le bailoteaba en el estómago y le producía náuseas”⁵³), como un desafío a su propia tendencia autodestructiva, como si esta última no fuera una forma de acceder a lo otro, eso otro que la mujer representa, y que en la absoluta soledad⁵⁴, en la absoluta desesperación de la traición, presintiendo siempre a un Judas oculto detrás de los árboles, se torna ansia de compasión, ansia de restituir un vínculo deshecho por el mundo. El asesino de Droguett, no tiene como finalidad tensionar al extremo la transgresión, del mismo modo que el marginal de Jean Genet consigue la santidad persiguiendo deliberadamente el Mal, la transgresión a todo tipo de reglas. La “estética” de Genet, recupera y reivindica el lado “negativo” de todo lo “positivo”, de todo orden que represente la regularidad. Pero un orden y una regularidad que siempre remiten a lo que excluyen, como si ellos mismos retuvieran la huella de su posibilidad. Y la posibilidad contraria, de que en realidad no sean más que lo que excluyen, es lo que Genet considera hermoso: el gesto erótico de transgredir la regla, de sobrepasar el límite, de entregarse a la irregularidad de la superabundancia de fuerzas, el lado “irracional” y “animal” que se opone al yo generado por la cultura. “El principio de la moral clásica se liga a la “duración” del ser [del yo]. El principio de la soberanía (o de la “santidad” de Genet) se liga al ser cuya belleza

⁵⁰ *Ídem*, p.27.

⁵¹ *Ídem*, p.69.

⁵² “la botella de leche en sus manos. Era el único vínculo que tenía con ella ahora.....no debió irse... me gustaba [...] bebió otro poco de leche y comprendió que la botella, esa rota botella de leche, lo estaba uniendo a la mujer” (*Ídem*, pp.85-86)

⁵³ *Ídem*, p.94.

⁵⁴ “Me deshice de todo, de todo amigo y todo cómplice y toda debilidad, estoy solo y mientras más solo más seguro de mí mismo, nadie aquí, sólo yo, las balas, mis manos que serán lo último mío que maten” (*Ídem*, p.128)

está hecha de indiferencia ante la duración, incluso de cierto atractivo por la muerte⁵⁵. El sentirse abandonados, es decir desligados de cualquier vínculo con el otro, libera, en distinto sentido, al asesino de Droguett de la extrema condenación y consagración personal, de la búsqueda sistemática del Mal. La soledad o santidad de estos es también una angustia y no sólo un placer. Sólo el absoluto, como conciencia de absoluto fracaso, y por consiguiente, la idea total de destino, podría llevar a la posición genetiana. En cambio, la esperanza de no quemar la casa, de sobrevivir a la cita con la mujer, exponen en Eloy las implicancias negativas de su soledad personal, ya no como belleza sino como un sublime degradado, aislado completamente de la comunidad. “Pobre, pobre, pobre, pensó, con tanto frío, con tanta neblina, está muy enfermo”⁵⁶ Es la compasión que Eloy siente al escuchar toser a un detective, recreando a partir de ese sonido (de esa voz) la historia de su sufrimiento.⁵⁷ El detective deja de toser y Eloy deja de sentir compasión

la tos era la salvación de ese hombre, el emblema, el distintivo en la solapa, en la garganta, en el pulmón que le permitiría a él saber que se trataba de un enfermo, hacer distinciones bondadosas y humanitarias, porque Eloy, no, nunca fuiste tan feroz como te pintaban los diarios y como clamaba de ti la radio⁵⁸.

Pero ya su sentimiento es una inscripción en su carácter y el enfermo dejará de ser un fantasma pasajero para adquirir la constancia de una realidad que problematiza su soledad como delincuente, y que se impregna del perfume de las violetas (del deseo de reconciliación) a medida que su situación es más desesperada

El perfume de las violetas se le amontonó en las narices y ahí sonaba con dulzura la voz del enfermo, que estaba a su lado. Apartaba las flores para mirarlo y tosía bajito hacia su rostro. Aquí estoy, Eloy, aquí, aquí. Está aquí, pensó suavemente y pegó más la cara a tierra y se perdió.⁵⁹

Eloy, en la angustia extrema del asedio, ya completamente acribillado, convierte su sufrimiento en compasión, en vínculo y unión con el otro enfermo. La violencia y el sufrimiento revelan su secreta simpatía, ya que este último, provocado por el primero, une, es decir: la denuncia misma se vuelve causa común, la que Eloy sólo descubre en el pleno sucumbir, deviniendo su derrota en “actitud trágica”.

La fractura del significado de los actos de Dubois y Eloy, nos lleva a concebirlos dentro de la misma esfera del ritual, en un sentido que identifica a estos con una forma particular de poder: la separación. Para Agamben, la religión es concebida como aquello que separa a los hombres de un ámbito de uso común, y cuyo dispositivo es el sacrificio, por el cual la víctima es restituida al ámbito de los dioses

⁵⁵ G. Bataille, “Genet”, En: *La literatura y el mal*. Madrid.: Ed. Taurus, 1959, p.134.

⁵⁶ Droguett, Carlos, *Eloy*, p.135.

⁵⁷ El bandido en Droguett, afirma más aún su analogía con el artista al tener siempre a la imaginación como modo de aproximación hacia el otro, la que siempre es orientada por la compasión. Algunos personajes recrean, se representan, las situaciones del otro, como una manera de aproximación en la ausencia, desde la soledad de sus condiciones. En *El compadre*, por ejemplo, Ramón Neira recrea la vida de una sirvienta de campo, de nombre Margarita, desde la conversación que tienen unos carreteros, y la insinuación que ellos hacen de que esa sirvienta está siendo acosada por el patrón. (Droguett, Carlos, *El compadre*, p.116).

⁵⁸ **Droguett, Carlos, *Eloy*, p.141.**

⁵⁹ **Ídem, p.153.**

El término religio no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de religare (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de relegere, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el releer) ante las formas-las fórmulas-que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. Religio no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros⁶⁰

Sagrado es todo aquello que pertenece a los dioses, por lo tanto todo aquello separado del derecho de los hombres; consagrar algo significa: imposibilidad de usar, de profanar⁶¹. Religiosa, entonces, es cualquier forma de poder que separa, que delimita una relación en términos estrictamente regulados, en donde el comportamiento individual es capturado por el dispositivo del sacrificio. Pero la esfera de lo sagrado no se limita al ámbito religioso, se expande a cualquier orden (económico, bélico, de derecho, etc.) en donde este dispositivo signifique una limitación en relación al uso que se pueda hacer de los objetos insertos en estos ámbitos⁶². De ahí que el Museo⁶³ sea el lugar tópico de la imposibilidad de usar y que reemplace al antiguo templo de los fieles. Sólo que en la actualidad, donde el capitalismo se erige como la religión extrema de la separación (del espectáculo), de la regulación de las conductas, la esperanza de restituir las relaciones entre lo humano y lo divino (la antigua fe de los fieles) es desplazada por la destrucción absoluta de toda posibilidad de usar. Profanar, es decir, devolver al uso de los hombres lo que se encontraba separado, y por lo tanto la posibilidad de habitar y de hacer experiencia (usar), se cuestiona por medio de lo Improfanable que es el objeto del capitalismo, donde no sólo los objetos mismos son separados, sino también los medios puros, las transgresiones que definen a toda actividad (medio) que suspende su relación con el objeto inmediato (finalidad) por el cual está condicionada. En este sentido, el asesino en Droguett, en el ritual que constituyen sus asesinatos, consolida la separación al consagrar a sus víctimas, a la vez que se consagra con ellas, del ámbito social al que pertenece. De manera que, en un sentido político, su violencia es una manera de consolidar el poder de arriba. Ya que, al ser dependiente del esquema social que establece la prohibición, en un amplio sentido, la violencia, como acto transgresor, no tiene otra función (por el hecho de ser un personaje autodestructivo) que acentuar, masoquistamente, la misma prohibición, para justificar su existencia en un plano erótico disociado de la realidad social. El esquema social que maneja las prohibiciones se mantiene sin consecuencias; el encarcelamiento y el acribillamiento de Dubois y Eloy, respectivamente, se legalizan. Promis señala, al respecto, que en la *Novela del Acoso*, se puede apreciar un diseño artístico que establece la separación de dos ámbitos. Una imagen circular formada por dos espacios concéntricos que se oponen mutuamente: *“El espacio interior, el centro del círculo es un ámbito reducido y compacto, cuyo poder radica en la*

⁶⁰ Agamben, Giorgio, *“Elogio de la profanación”*, en: *ob. cit.*, p.99.

⁶¹ “Pura, profana, libre de los nombres sagrados es la cosa restituida al uso común de los hombres. Pero el uso no aparece aquí como algo natural: a él se accede solamente a través de una profanación” (Ídem, p.98).

⁶² La postura contraria, definiría a la profanación del juego, donde estos objetos son suspendidos de sus usos regulares. “Así como la *religio* no ya observada, sino jugada abre la puerta del uso, las potencias de la economía, del derecho y de la política desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad” (Ídem, p.101).

⁶³ “Museo no designa aquí un lugar o un espacio físico determinado, sino la dimensión separada en la cual se transfiere aquello que en un momento era percibido como verdadero y decisivo, pero ya no lo es más [...] Pero, más en general, todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia” (Ídem, pp.109-110).

*solidez de sus relaciones internas; el espacio exterior, por el contrario, es el ámbito donde radican los comportamientos deshumanizados y opresores.”*⁶⁴ . Esta imagen sirve para apreciar que el ámbito sagrado y erótico del asesino consolida su separación del círculo concéntrico opresor.

⁶⁴ Promis, José, ob. cit., p.138. Promis señala los siguientes círculos internos: el del hogar, la infancia-los que pueden ser extendidos, en el caso de la novela treintayochista, al espacio de la clase proletaria; la figura modelo de una persona (lamentablemente Promis sitúa a *Eloy* dentro de este círculo, donde el personaje mismo funda su espacio sagrado en la figura de Rosa. Eloy como asesino, comparte los rasgos masoquistas de Dubois, siendo por eso, el espacio sagrado y su círculo correspondiente: el erotismo provocado por las transgresiones), y la imaginación, la ensoñación o la fantasía- relacionados a los relatos femeninos.

Interpretación simbólica de la violencia (un nuevo uso)

Dubois, como asesino, se caracteriza por demostrar cierto heroísmo frente a la muerte; valor que exige a la misma víctima: “*dios, dios, ¿por qué tienen que gritar ellos, por qué no se acostumbran dolorosamente, con bastante tiempo y silencio?*”⁶⁵. La ascensión heroica de Dubois no significa indiferencia, sino un modo de interpretar el sufrimiento, de hacerlo valedero para una concepción de la realidad. El sufrimiento, tal como el acto violento de la naturaleza: el terremoto, la fuerza del mar, o el asesinato, trastocan el curso normal de la actividad humana. Y si concebimos ese curso normal como el contexto histórico del Neorrealismo, se comprende que, en una interpretación simbólica de la violencia, esta sirva para afirmar la necesidad de cambio, sobre todo si concebimos esa realidad bajo el esquema vertical: dominados/dominadores⁶⁶. Dubois y Eloy son hombres fatales, que por medio de su sufrimiento traspasado al resto, se transforman en un signo de la vitalidad. La utilidad de sus asesinatos se funda en esta consideración. La figura de Cristo nuevamente aparece, pero con otra significación, la de la violencia positiva, como ejemplo de la voluntad férrea ante la crueldad del martirio.

En el momento en que Dubois intenta consolidar el asesinato contra Lafontaine (empresario del puerto), coge un crucifijo que hay en el suelo, golpeándolo con éste en el rostro: “*cogió el crucifijo y agarrándolo por la cabeza, como un helado soldado romano, como un asqueroso judío, lo descargó con fuerza entre la quijada y la frente del viejo*”⁶⁷. El acto de recoger, en Droguett, es significativo. Recoger la sangre significa la afirmación de la memoria violenta (plasmada literariamente), cuyo temple anímico es la rabia. Dubois golpea como un soldado romano o un judío lo hubieran hecho con el mismo Jesucristo en los tiempos antiguos. Al identificarse con el enemigo de Jesús, paradójicamente, afirma la presencia de éste último, ya que el sacrificio es una necesidad vital que funciona como una forma de conocimiento que se consolida míticamente en su reiteración⁶⁸. El martirio de

⁶⁵ Droguett, Carlos, *Todas esas muertes*, p.17.

⁶⁶ En este sentido, podría apreciarse un rasgo romántico del sufrimiento, el cual se identifica, como en Rousseau, con la virtud. La oposición de la sociedad frente al individuo, las convenciones frente a la espontaneidad de los sentimientos, provocó, que se pudiera considerar una naturaleza humana más profunda. La conciencia de una naturaleza socavada, de impulsos cohibidos, trajo consigo la perspectiva de que esos impulsos eran lo esencial de cada sujeto. La proliferación del diario, como recurso literario del Romanticismo, daría cuenta de esta oposición significativa entre lo público y lo privado. “El sufrimiento es un signo de la virtud. El desprecio social y la persecución es el destino de los individuos sensibles, cuya hostilidad hacia la sociedad dice Rousseau que son justos” (Escalante, Fernando, *La mirada de Dios: Estudio sobre la cultura del sufrimiento*, México: Ed. Paidós, 2000, p.42.) Tómese en consideración a Jesucristo como una de las figuras paradigmáticas del perseguido.

⁶⁷ Droguett, Carlos, *Todas esas muertes*, pp.35-36.

⁶⁸ Este modo mítico lo expresa José Echeverría al atribuir al mito una verdad transversal que atraviesa el tiempo histórico: “el mito ha de expresar en forma sucesiva y anecdótica lo que es supratemporal y permanente, lo que jamás deja de ocurrir y que, como paradigma, vale para todos los tiempos. Mediante el mito queda fijada la esencia de una situación cósmica o de una estructura de lo real. Pero como el modo de fijarla es un relato, hay que encontrar el modo de indicar al auditor o lector más lúcido que el tiempo en que se desenvuelven los hechos es un falso tiempo, hay que saber incitarlo a que busque, más allá de ese tiempo en que lo relatado

Jesús, por tanto, es un hecho transversal en la Historia. Su actualización en los marginales es un modo de concebir la Historia como una sucesión de acontecimientos marcados por el paradigma del sufrimiento. La afirmación de una realidad histórica⁶⁹ y de un paradigma que se reitera corresponde al concepto cristiano medieval de *figura*.

Figura es un concepto que sostiene una interpretación hermenéutica histórica en el cristianismo medieval, y que surge de la necesidad de unificar tanto el Antiguo y el Nuevo Testamento en el despliegue de una concepción histórica universal asegurada por la Encarnación de Cristo. La problemática de Dios encarnado (Jesús), el Logos hecho carne, sirve para plantear un asunto importantísimo en relación al aspecto teórico de una interpretación *figural* del mundo, resumida en las siguientes preguntas

¿Cómo interpretar un hecho o un acontecimiento desde otro ulterior preservando al mismo tiempo el carácter único y singular de ambos? O bien: ¿cómo puede “tener sentido” un acontecimiento histórico sin resultar desrealizado por el significado más o menos abstracto que se le atribuye analógicamente a partir de otro suceso?⁷⁰

De este modo, el Antiguo Testamento se interpretó como *figura* del Nuevo⁷¹, es decir, como acontecimientos reales históricos que anticipan la venida de Cristo⁷² y que por lo tanto son significativos dentro de un orden o esquema universal específico, el cristiano; sirva de ejemplo, una periodización de San Agustín

Las seis edades son para Agustín, de Adán a Noé, de Noé a Abraham, de Abraham a David, de David al cautiverio babilónico, del cautiverio babilónico al nacimiento de Cristo, del nacimiento de Cristo al fin del mundo. El fin del mundo comprenderá tres fases: la llegada del Anticristo, el retorno de Cristo, el juicio universal.⁷³

Cada acontecimiento *prefigura* el siguiente, de modo que su funcionamiento es parte de un orden vertical, fundado en Dios, como profecía de una consumación última: el advenimiento final de su reino. No obstante, la interpretación *figural*, no anula el sentido histórico de

parece transcurrir, lo arquetípico, lo siempre presente, lo que no transcurre” (Citado por Ferrater Mora, en: Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Tomo III. Barcelona: Ed. Ariel, 1999, p.2422.

⁶⁹ Afirmar la realidad histórica es negar la absoluta ilusión de esta que propone el mito. Una conciencia histórica, por su necesidad dialéctica, problematiza su relación con la situación histórica de la cual es parte; se transforma en *crítica*. No otro sentido tendría Droguett para recuperar la dimensión humana de Jesucristo, en su modo crítico frente a la estructura social de la cual es víctima. Es de este modo que Jaspers concibe el saber trágico, como una conocimiento que echa a andar la historia porque “ninguna situación estable puede prevalecer dado que ninguna lo satisface” (p.21). En oposición al saber pretrágico, donde “lo que se busca no es un movimiento histórico, sino el permanente restablecimiento de lo eternamente real y positivo, que es bueno y observa el orden” (p.23) El asesino en Droguett es polémico, y su sufrimiento es signo de esa confrontación con la sociedad a la que denuncia; ya no el sueño como estado armónico de un orden positivo y bueno, sino la vigilia, la actitud crítica del sufrimiento, de la desarmonía, que denuncia las condiciones por las cuales ha surgido.

⁷⁰ **Cuesta Abad, José M., “Prólogo”, en: Auerbach, Erich, *Figura*, Madrid: Ed. Trotta, 1998, p.28.**

⁷¹ Auerbach explica que en Tertuliano, el concepto *figura* (cargado semánticamente de la tradición latina) adquiere su significado cristiano. (p.67). Y “desde el siglo IV aparecen plenamente desarrolladas la palabra figura y las tendencias exegéticas vinculadas a ella en la obra de casi todos los escritores eclesiásticos latinos” (p.75)

⁷² “...la concepción fundamental consistente en afirmar que el Antiguo Testamento es una prefiguración históricamente concreta del Evangelio, tanto en su conjunto cuanto en sus distintos ejemplos particulares, se convirtió en una tradición consolidada”(Ídem, p.87.)

⁷³ **Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1991, p.35.**

estos acontecimientos, ya que *“la figura es ese algo verdadero e histórico que representa y anuncia otro algo igualmente verdadero e histórico. La relación de reciprocidad entre ambos acontecimientos se deja reconocer por su coincidencia o semejanza”*⁷⁴. La *figura*, entonces, con un doble sentido: espiritual e histórico, se limita dentro de la misma Historia a salvaguardar y profetizar un acontecimiento posterior, de manera que el consecuente, en relación al antecedente que es la *figura*, actúa como su *consumación*. No obstante, la *consumación* absoluta sólo puede pensarse de acuerdo al advenimiento definitivo del reino de Dios. De tal modo que, mientras el final de los tiempos no advenga, una *figura* es siempre *prefiguración*. Este carácter de la figura predispone a una actitud espiritual importante dentro de la concepción cristiana: la esperanza, la fe, como los móviles contemplativos exigidos por la *figura*, la que, como indicio de algo futuro, sólo resulta una promesa

La interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida histórica, y sólo la comprensión, el intellectus spiritualis, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones; éstos elementos tienen carácter secundario, puesto que también la promesa y la consumación, como sucesos reales e históricos, han acontecido en parte con la encarnación del Verbo y en parte acontecerán con su segunda venida”⁷⁵

La interpretación figural se aleja de la interpretación alegórica al mantener el carácter real e histórico de los polos analogados. Moisés como figura de Cristo, es tan real como Cristo mismo, por lo que ambos hechos no se hipostasian en una abstracción carente de existencia. Por lo cual, también se deduce una idea de progresión, en tanto que una *prefiguración* y una *figura* no coinciden completamente en sus contenidos. En consecuencia, la interpretación figural reconcilia tanto la horizontalidad de una concepción histórica moderna, como la verticalidad de una concepción mítica; de manera que, la *consumación* definitiva no es una vuelta al pasado sino *“una re-creación, un acontecimiento del futuro”*⁷⁶.

Para Droguett, Jesús es un ser con una concepción del mundo revolucionaria, enraizado profundamente en la Historia, y cuyas propuestas se orientan a la consolidación de un reino histórico y no ultraterreno. La figura de Cristo resalta en su realidad histórica con una moral transgresora. Si bien este aspecto que Droguett rescata de Jesucristo puede ser discutido, lo esencial es apreciar que su posición respecto a la significación de éste se condiciona muy bien con el carácter histórico real que rescata la *figura*. Así, en un artículo de *Escrito en el Aire*, “El Hombre Jesús”, Droguett resalta la humanidad concreta de este último, no coincidiendo con la realidad espiritualista que algunos escritores le han dado, ya que estos *“han trazado una imagen mentirosa y exterior de él, han inventado una*

⁷⁴ Auerbach, Erich, ob. cit., p.69.

⁷⁵ *Ídem*, p.100.

⁷⁶ Le Goff, Jacques, ob. cit., p.33.

*imagen extraterrena de él, cuando no hay nada más real y tangible que su persona*⁷⁷. Hay una cercanía a la persona real de Jesucristo, y también una identificación de aquella con los marginados, como puede leerse en otro artículo revelador al respecto, "Cristo el Comprometido"

Fueron dos los cristos del Gólgota, ha dicho alguien que observaba muy de cerca el sufrimiento humano, y ha dicho bien eso, uno estaba en la cruz y el otro en la multitud, contemplándolo. Contemplándolo como un espejo, mirándose él mismo, el miserable, el cojo, el ciego, el paralítico, el perseguido, el pueblo, en el rostro del crucificado, en los rostros de cada crucificado de todo tiempo y de toda edad⁷⁸

Además se desprende una interpretación del sufrimiento como una constancia que atraviesa épocas y edades. Esta especie de realidad espiritual, transversal a la Historia, también se condicionaría a una interpretación *figural*, en tanto existe una realidad histórica cuya significación es interpretada desde un orden que se reitera; en este caso, y en los casos de algunos personajes: como Eloy y el asesino Dubois, el martirio de Jesucristo, cuya realidad es reflejo de la realidad de los marginados. Jesús funcionaría como *figura* de aquellos, cuyo padecimiento en la cruz sería homologable a una realidad social opresora. Como silencio, o ausencia, Jesucristo consolida el sentido de su Pasión. Arte y realidad se funden, o se reflejan, bajo el mismo principio de violencia creadora. La ambigüedad de la figura de Cristo se presenta en el sufrimiento, en la ausencia de sus promesas salvadoras⁷⁹; el que, al separarse de los hombres, consigue un nivel más profundo de significación. La literatura, como heredera del principio erótico de las religiones⁸⁰, se consolida, a su vez, como un rito al que se asiste a la muerte de un Dios. El fatalismo en Droguett, promovido a través de ciertos recursos literarios⁸¹, apoyaría este mismo sentido al instaurar la presencia inamovible del sufrimiento. Por ende, es significativo que las concepciones de Dubois y Eloy sobre la realidad apunten a denunciar, críticamente, una discontinuidad de indiferencia, de la que una forma de hacer arte es su contrapartida. El teatro, para Dubois (en su sentido peyorativo relacionado a la ilusión y el espectáculo), se asocia a la mujer como imagen del ser débil, que ante el acto erótico exhibe el terror, el miedo de enfrentar una realidad contradictoria, vista acá como el conocimiento profundo que otorga el sufrimiento. De este modo se explica que los confidentes de sus asesinatos sean mujeres, a las que elige significativamente como resguardadoras de la violencia que ejerce. Así se expresa Dubois con Eugenia, a la que le revela su identidad secreta de asesino, además de decirle que ese secreto ha sido contado a otras mujeres, ya que siente "*la necesidad imperiosa de decírselo a ustedes y de negarlo a todo el mundo*"⁸². El espectáculo de sus asesinatos busca a un público ideal al que necesita encarar para exponer su verdad fundamental. El

⁷⁷ Droguett, Carlos, *Escrito en el Aire*, Santiago de Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1972, p.120.

⁷⁸ *Op. cit.*, p.145.

⁷⁹ El mesianismo frustrado que consolida simbólicamente la soledad de algunos personajes marginales de Droguett (es el caso, por ejemplo, de Ramón Neira, el carpintero de la novela *El compadre*, o el mismo Dubois), respondería al principio del sufrimiento.

⁸⁰ Bataille, Georges, *El erotismo*, p.92.

⁸¹ El hecho de que las novelas de Droguett traten con una materia proveniente de la realidad, consolida este principio regido por la misma temática, el desenlace funesto de sus personajes. También se aprecia de otras maneras como: el epígrafe en *Eloy*, o actitudes de los narradores básicos que anticipan el desenlace del relato, como sucede en "Todas esas muertes" y también en "Eloy".

⁸² Droguett, Carlos, *Todas esas muertes*, p.260.

sentimiento erótico que embarga a Dubois, mientras observa a las mujeres caminar por la ciudad, es el sentimiento de traspasar una energía vital, como la sexual, al orden indiferente de sus pasos. Metafóricamente, todas las situaciones, en donde prima el erotismo como sentimiento, pueden interpretarse en relación al arte. Las funciones del asesino y el escritor coinciden al compartir la naturaleza del sufrimiento. En este sentido, quiero referirme a esta segunda interpretación de la violencia (la primera se relacionó a la violencia egoísta y autodestructiva del asesino), la que redime la labor del asesinato, ya no como una forma del ritual que tiende a separar y abstraer las circunstancias sociales e históricas por medio de la actitud del asesino. El erotismo deja de ser un estado vinculado con el goce egoísta e individual. La conversión del personaje Dubois⁸³, expone este argumento. El contacto directo con la violencia represiva de las circunstancias sociales, como sucede en el escenario de la huelga, o la violencia natural del terremoto, con una significativa mano que le pide ayuda aplastada por los escombros, acentúa la soledad y tristeza de Dubois, dejando entrever a su vez, la precaria fragilidad de su espectáculo en relación a la situación social e individual. El asesinato ha sido una empresa infructuosa, de la que su conciencia reniega. La piedad reemplaza al goce, y las palabras finales de Dubois, luego de su encuentro con Pezoa Véliz: “*¡Me hubiera gustado ser poeta!*”, trasladan la violencia al arte, para resignificarla, finalmente, en un nuevo sentido: el sufrimiento como la revitalización de la pasión de Cristo ubicada en el terreno social, devuelta al uso común de los hombres. Así, la separación de la violencia del ámbito social, en el sentido del ritual religioso-con la figura del Cristo sufriente- puede ser explicada de diferente manera, en términos de una *profanación*⁸⁴

. Si ya mencionamos, citando a Agamben, que la consagración del sacrificio *separa*, lo que hace que, en un sentido político, el poder se mantenga, como el acto transgresor del asesino que al derivar en un goce individual refuerza la prohibición, manteniendo la relación de poder por la cual se vale, la *profanación*, al contrario, neutralizaría esta relación en un nuevo uso: el juego. Este último, desarticularía la relación instintiva entre medio y fin, posible de analogar al funcionamiento de los dispositivos de poder en la creación de ciertos hábitos. Como medio puro, la violencia ya no perseguiría el daño directo o indirecto del otro, como en el caso del asesino. La violencia, como hemos demostrado, se redefine en un nuevo uso por medio del arte. La literatura de Droguett, comprometida socialmente, otorga al asesinato un nuevo valor: un simbolismo de la vitalidad y fuerza con que esa literatura recoge las circunstancias históricas, solapadas en su violencia por el discurso institucional. No otro papel le otorga Marcuse⁸⁵ al arte, como dimensión semiautónoma y por lo tanto-a causa de ese mismo distanciamiento en relación a ella, pero con ella-, crítica de la realidad, donde los impulsos primarios operan como las fuerzas eróticas y positivas capaces de develar las fuerzas dominantes de una opresión social. La exposición del sufrimiento es la develación, como denuncia, de esas fuerzas libidinales socavadas por la estructura social y que la Forma artística (síntesis entre la apertura material hacia esas fuerzas y la organización de ellas por medio del espíritu) recupera. Esta dimensión metasocial del arte, constituida por estos impulsos asociales, no se deja cosificar por las relaciones de producción dadas por el principio de realidad; como tal, su permanencia transhistórica significa la posibilidad de crear experiencia, es decir, un conocimiento devenido a través de la experimentación catárquica del sufrimiento (que en su aspecto erótico es imposible de dejar de relacionar

⁸³ Véase: Skármeta, Antonio, “Carlos Droguett: Toda esa sangre”, en: Goic, Cedomil, *La novela hispanoamericana: Descubrimiento e invención de América*, Santiago de Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1973, pp.161-175.

⁸⁴ Agamben, Giorgio, “Elogio de la profanación”, en: ob. cit.

⁸⁵ Marcuse, Herbert, *La permanencia del arte* (1977), Traducción de Federico Schopf para el curso: “Problemas actuales de los estudios literarios”, U. de Chile, 2009.

con el goce) capaz de reconciliar al hombre con su naturaleza. El sucumbir de Dubois y Eloy resguarda la posibilidad de esas fuerzas primarias, del mismo modo que la interpretación figural asegura el martirio de Jesucristo como una posibilidad de redención

***La muerte aparece como una negación de la sociedad. Es el recuerdo terminal de todas las posibilidades que no se realizaron, de todo lo que pudo decir y no fue dicho, de todos los gestos y ternuras que quedaron excluidas. Pero también de toda falsa tolerancia, de todo rápido arreglo con la necesidad del dolor. En la medida que el arte retiene, junto a la promesa de felicidad, el recuerdo de los objetivos que no han sido alcanzados, se inserta en la lucha por cambiar el mundo. En lo trágico del gran arte está contenida la advertencia*⁸⁶**

Una inacabada materialización es lo que la *figura* asegura. El mesianismo frustrado, relacionado intrínsecamente a la ausencia, es la forma de un saber que tiene su expresión en el aplazamiento, en la constante esperanza de su posibilidad. La *figura* posee un sentido teleológico que la resguarda como elemento de una verdad tendiente a su realización, a un fin predeterminado por ella, por lo que vale decir que ella es sólo aplazamiento. La *figura* sería síntesis de la desesperanza a causa de las condiciones actuales (la pura materialización) con la esperanza de la verdad que se quiere (la pura realización trascendente). En términos seculares, en la violencia de la memoria, como una forma de denuncia en la que se inscriben los impulsos primarios, está la esperanza de hacer frente al principio de realidad erigido por la estructura social. El saber trágico que otorga una realidad histórica a los nuevos órdenes que se establecen (fundación mítica), es *profanado* por el diluvio; ya no la simple sucesión histórica de la realidad fundamental del sufrimiento, sino que también una posibilidad de redención por medio de él.

⁸⁶ Marcuse, Herbert, *ob. cit.*, p. 30.

Conclusión

Los actos violentos del asesino –en su etapa posterior de salida frustrada- serían actos religiosos al ser medios autodestructivos que consolidan su sacrificio (el dispositivo con que opera la religión para separar: lo divino de lo humano), ante el altar social. La limitación, la angustia ante la imposibilidad de superar las constricciones, funda esa salida autodestructiva. Sin duda, una manera de hacer de la angustia un fin en sí mismo buscado a través de las transgresiones; pero no de igual modo que lo haría un santo de Genet, persiguiendo deliberadamente esa angustia en el Mal absoluto, sino con indecisión, teniendo siempre en cuenta la fragilidad de su elección, la discordia de sufrir y hacer sufrir sin finalidad. El asesino toma conciencia de sus nulas consecuencias, como una soledad profunda que lo separa de los hombres, porque reconoce que las posibles implicancias profanatorias de sus actos quedan anuladas al ser estos inscritos dentro del régimen de las transgresiones, y por ende, resueltos de antemano por una ley que se conserva como fundamento de estos accidentes que sobrevienen sin afectarla. La implicancia figurativa de la violencia, su sentido profanatorio, no puede entenderse sino como un llamado a un nuevo uso de la violencia, uso que queda abierto en su tragicidad (como acto sagrado que aplaza la profanación, como profanación que sucumbe), en su condición de fuerza vital que resuelve su sentido en la lucha. Refiriéndose a Jesús, Neira (personaje carpintero de la novela *El compadre*) vislumbra (al igual que los asesinos en sí mismos) la desesperación en el acto violento, la tendencia autodestructiva del deseo frustrado, deseo que busca en la manifestación pura de la violencia una manera de resolver contra sí mismo la rabia que le genera el deseo de algo imposible, ya que es él mismo quien lo sostiene, quien lo hace suyo como posibilidad, el que necesariamente tiene que chocar con el principio de realidad: Dios padre.

No debió morirse, pensaba, fue un error el de ese hombre [Jesús] aceptar sin quejarse lo que le mandaba su padre, una debilidad, era un hombre débil, muy débil, nació muriéndose y hasta sus rabias, sus palabras airadas, sus manos que esgrimieron los huascazos en el templo, que transformaron las mesas de los vendedores de fritangas y rompieron los tiestos de los vendedores de refrescos, eran la salud del moribundo, la rabia desesperada del que está señalado y proscrito y sentenciado y desea de algún modo maligno y doloroso señalar su presencia⁸⁷

Droguett juega con las posibilidades anfibológicas (irónicas) que le reporta la moral cristiana. La debilidad de Jesús puede ser entendida como su capacidad de sufrimiento, y su orientación, por tanto, necesaria, hacia la realidad humana sometida a una forma de poder. Así, la salud moribunda es un estado concentrado en un agente que puede explicarse desde dos perspectivas: una debilidad que se valora negativamente en relación a un poder que lo supera; o una fortaleza cuya expresión es la debilidad, porque esta debilidad se define como el resultado de una confrontación, de un polémica o lucha, que reivindica al agente de este estado como un poder que ha querido y que ha sufrido por algo más allá de ese poder-que ha querido la tragedia, habría que añadir-. La actitud trágica es la marca quemante de un poder vivo, una marca que mientras sangra, mientras derrama sangre fresca, es signo de

⁸⁷ Droguett, Carlos, *El compadre*, p.103.

fuerza, de movimiento, de la necesidad dialéctica de la concepción figural, de posibilidades de cambio. No otra esperanza deposita, figurativamente, Droguett en el sufrir y el hacer sufrir de los asesinos, en su interpretación profana de la violencia, cuyo reflejo es el arte.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, "Genius", en: *Profanaciones*, Bs. As. : Ed. Adriana Hidalgo, 2005.
- Auerbach, Erich, *Figura*, Madrid: Ed. Trotta, 1998.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2002.
- Bataille, Georges, "Genet", en: *La literatura y el mal*. Madrid.: Ed. Taurus, 1959.
- Benjamin, W., "Para una crítica de la violencia", en: *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Ed. Taurus, 1968.
- Chevalier, Jean, y Alain, Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1986.
- Droguett, Carlos, "Explicación de esta sangre", en: *Los asesinados del seguro obrero*, Ed. Ercilla, Santiago de Chile, 1940.
- Droguett, Carlos, *Los asesinados del seguro obrero*. Santiago de Chile: Ed. Ercilla, 1940.
- Droguett, Carlos, *Eloy*, Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1967.
- Droguett, Carlos, *El compadre*. México D.F.: Ed. Joaquín Mortiz, 1967.
- Droguett, Carlos, *Todas esas muertes*. Barcelona-Madrid: Ed. Alfaguara, 1971.
- Droguett, Carlos, "El hombre Jesús", en: *Escrito en el Aire*, Santiago de Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Droguett, Carlos, "Cristo el comprometido", en: ob. cit.
- Escalante, Fernando, *La mirada de Dios: Estudio sobre la cultura del sufrimiento*, México: Ed. Paidós, 2000.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*. Madrid: Ed. Alianza, 1991.
- Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Jaspers, Karl, *Esencia y formas de lo trágico*. Bs. As.: Ed. Sur, 1960.
- Kohut, Karl, "Política, violencia y literatura", en: *Anuario de Estudios Americanos LIX-1*, Enero-Junio 2002, Vol. 59.
- Kristeva, J., *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 1999.
- Le Goff, Jacques, *El orden de la memoria*, Barcelona: Ed. Paidós Ibérica, 1991.
- Marcuse, Herbert, *La permanencia del arte (1977)*, Traducción de Federico Schopf para el curso: "Problemas actuales de los estudios literarios", U. de Chile, 2009.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Ed. Alianza, 2000.
- Promis, José, *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: Ed. La Noria, 1993.

Ricoeur, P., *La memoria, la Historia, El olvido*. Bs. As.: Ed. F.C.E., 2000.

Skármeta, Antonio, "Carlos Droguett: Toda esa sangre", en: Goic, Cedomil, *La novela hispanoamericana: Descubrimiento e invención de América*. Santiago de Chile: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1973.

Universidad de Poitiers, Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett, Mayo de 1983.