

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

# **PATAS DE PERRO DE CARLOS DROGUETT: Configuración de sujeto escindido, la marginalidad develada**

Informe para optar al grado de Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica Mención: Literatura

**DANIELA OCHOA ESCOFFIER**

Profesor Guía: Sr. Guillermo Gotschlich Reyes.



<b>1 – INTRODUCCIÓN .</b>	<b>1</b>
<b>2 – CARLOS DROGUETT LA LETRA COMPROMETIDA .</b>	<b>3</b>
<b>3 - EL SUJETO .</b>	<b>9</b>
<b>3.1 Estatuto de sujeto en el contexto contemporáneo .</b>	<b>9</b>
<b>3.2 configuración del sujeto en el discurso .</b>	<b>13</b>
<b>4 - SUJETO ESCINDIDO . .</b>	<b>17</b>
<b>4.1 Sujeto y carnavalización .</b>	<b>17</b>
<b>4.2 Binarismo civilización y barbarie .</b>	<b>23</b>
<b>4.3 Perspectivismo: mediatización y enajenación del sujeto . .</b>	<b>33</b>
<b>5 – CONCLUSIÓN .</b>	<b>37</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL . .</b>	<b>39</b>
Bibliografía sobre el autor . .	40
Entrevistas y referencias críticas .	41



# 1 – INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone una investigación acerca de un aspecto importante en la narrativa de Droguett, como lo es la configuración del sujeto, basándose en la novela *Patas de perro*. La razón para seleccionar a la figura del sujeto como objeto de investigación nace de la intención de trazar una pequeña cartografía de la multiplicidad de connotaciones que se desprenden de la figura disyuntiva del niño – perro que propone Droguett en la novela. De esta forma el sujeto es comprendido como una especie de emblema mediante el cual una variedad de relatos se despliegan. El interés por develar parte de las connotaciones que presenta, se basa principalmente en el reconocimiento de que se trata de una categoría que en la actualidad es de gran importancia por la gran cantidad de implicancias teóricas, históricas y estéticas que posee, además de la relevancia que denota, en la obra del autor, la articulación de tipos humanos, que se perfilan como diferentes. El por qué de esta diferencia, que se sustenta en una marginalidad de todo orden es lo que se pretende dilucidar, entendiendo que se trata de mundos de infinitas posibilidades de interpretación. De esta manera, el presente trabajo postula develar en parte, cómo se articula narrativamente la noción de sujeto, en el entendido que se trata de una articulación particular en la que Droguett delinea de manera clara sus motivos narrativos desde sus primeros escritos.

A partir de lo anterior, la investigación, mostrará como la noción de sujeto se configura en el discurso desde una perspectiva contemporánea, en donde se relativiza su estatuto; para desde ahí visualizar como se estructura en el texto mismo, partiendo por un acercamiento a la estética de lo grotesco, que determina la existencia de este sujeto. Por otra parte en esa disyunción grotesca, se observa cómo el tema, tan discutido por la

crítica, de civilización y barbarie, se instala como una polaridad no resuelta aún, en términos de la relación entre el centro y el margen, el yo y los otros. Lo anterior se articula en un sujeto mediatizado, lo cual se estudiará de forma sucinta llegando al último tramo de temas. Aportar una discusión crítica que amplíe las posibilidades de comprensión de una obra, que guarda aún muchos relatos que se perfilan como actuales y necesarios, es la premisa del presente trabajo. Esta premisa no está dada por una decisión arbitraria, sino, por la urgencia de una mirada atenta que entregan las propias imágenes desmesuradas, dislocadas y reales a la vez, de Droguett.

## 2 – CARLOS DROGUETT LA LETRA COMPROMETIDA

***“...El revolucionarismo del escritor está aquí: rescribir la historia...contar la historia que no escriben los historiadores”***

***Carlos Droguett***

La escritura de Carlos Droguett no puede comprenderse separada de la persona; los personajes, los narradores, la sintaxis y los motivos, parecieran conformar en la obra de Droguett un todo coherente, cohesivo y consecuente en términos éticos y estéticos. La manera en que el escritor reflexiona sobre su escritura es decidora y demuestra lo anteriormente dicho: “No podría explicar por qué escribo, ¿por qué bebe un alcohólico?, el diría que porque no lo puede evitar. Yo tampoco...” “Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre”<sup>1</sup>. Tal como Droguett se refiere a su letra es como esta se articula estéticamente, se trata de un escritor que propone una narrativa diferente en el contexto de la literatura de la mitad del Siglo en Chile.

Droguett se ubica de manera especial en la generación Neorrealista<sup>2</sup>, la cual se basa en la crítica social proletaria; Goic plantea que el neorrealismo “muestra con gran cohesión gregaria una concepción de la literatura como expresión social de clase”<sup>3</sup>, en términos de un propósito de cambiar la realidad, entendiendo al pueblo como verdadero

---

<sup>1</sup> Calderón, Alfonso. “Carlos Droguett”. Prólogo *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*. Santiago, Zig-Zag, 1996, p.7.

deudor de la nacionalidad, por tanto, el verdadero agente de cambios sociales (neohistoria). En términos estéticos, el narrador vuelve a ser un intérprete de la realidad, que solidariza con la causa que se propone como material literario, presentando una subjetividad; el lenguaje se vuelca hacia un imaginismo que articula las características del nuevo héroe social.

Para Goic, Droguett se ubica en este contexto en términos de fidelidad a la historia y autenticidad de la creación <sup>4</sup>, pero de manera fronteriza ya que propone una estética única, que se refleja tanto en los motivos, como en los personajes propuestos. Se trata de un realismo social particularmente articulado, que se aleja del prototipo social para mostrar la marginalidad desde un punto de vista que se proyecta como una demostración de la precariedad de la existencia en su faceta más profunda, "...más entregado a la visión de la existencia marginal, que se inclina por igual a la dignificación de la humanidad como a la denuncia de su miseria en creaciones que instauran una renovada mitología" <sup>5</sup>.

En el prólogo a *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940) Droguett expone su visión de la labor de la literatura, la cual se enraíza en la idea de recuperación de la memoria, memoria que contiene para él verdades indesmentibles:

"se ha perdido tanta sangre ya en nuestra pequeña e intensa historia. Ninguno quiso nunca recogerla, todos dejaron que corriera sola" <sup>6</sup>; hay en sus palabras una urgencia por recuperar lo no dicho de la realidad, trata de esta forma de llenar una especie de vacío cultural, que se ha sustentado en la negación de los hechos dolorosos que a la larga configuran la verdadera historia de un país "toda la sangre chilena vertida por el crimen se ha perdido. Ha sido ella nuestra mejor sustancia para confeccionar lo nuestro verdadero, lo de nosotros que dure" <sup>7</sup>. Esta sangre es para Droguett una herida histórica que ha sido causada por el hombre; como escritor cronista le interesa hurgar en los mecanismos sociales que interfieren en la asimilación colectiva de esa memoria histórica, punto en el cual no deja de deslizarse una crítica social "Sólo el discurso político en el día electoral las coge cada año, para colgarlas cada año" <sup>8</sup>; de esta manera Droguett se

<sup>2</sup> La división generacional de los fenómenos literarios es cuestionada por algunos por su supuesta inoperancia; la propuesta aquí sólo trata de mostrar tendencias estéticas presentes al momento de producción del autor. La validez de la división generacionales tomada como una de las posibles lecturas que pueden hacerse de las corrientes literarias.

<sup>3</sup> Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias Valparaíso, 1972, p. 217

<sup>4</sup> Goic, op, cit, p. 236

<sup>5</sup> Goic, op, cit, p. 221

<sup>6</sup> Droguett, Carlos. "Explicación de esta sangre". Prólogo *Los asesinados del Seguro Obrero*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, p. 8.

<sup>7</sup> Droguett, op, cit, p. 9

<sup>8</sup> Droguett, op, cit, p. 11

propone ser un cronista de la realidad que ha sido apartada del lugar que le corresponde. Con su voz pretende atraer mucha de la sangre olvidada, recuperando no solo una parte de la historia sino la verdadera historia, la del discurso no oficial.

Droguett configura entonces, en este prólogo fundacional de su vida literaria, una propuesta poética, la cual conforma las directrices de lo que será su poética posterior, en términos de proponer una forma particular de asir la realidad. Esta forma particular se basa en la necesidad de iluminar los discursos oscurecidos por tácticas sociales de diverso tipo y es capturada desde la dimensión que para él es la más real, sin la tergiversación de la verdad que contiene; esa verdad, del todo necesaria, está en la sangre ocultada por siglos. Cabe hacer notar que no se trata de una propuesta naturalista o de un nuevo criollismo (superados ya en este contexto epocal), sino de un realismo que se ancla en una conciencia de la autonomía de la ficción; es la realidad modalizada en un imaginario profundamente personal; la verdad a la cual apela el autor es la del ser humano en su ser y devenir, no la de los modelos sociales costumbristas. Se advierte en lo anterior la cualidad contemporánea de la obra estudiada, ya no hay distancias estéticas entre la realidad que se pretende mostrar y su resultado en la ficción (narradores). Esta formulación realista, o más bien dicho, anclada en lo real, deviene en la configuración de personajes que pertenecen a mundos marginales, mundos en donde se estructuran discursos y sujetos también marginales a los cuales Droguett se propone darles una voz, lejos de posibles maquetas ficcionales de la pobreza, la precariedad o la historia. Para este propósito Droguett articula una poética que estéticamente se acerque al *tempo* de los hechos narrados, en su dimensión más particular.

En la narrativa de Droguett hay una construcción de los relatos que: “aparece determinada por la manera como el hablante configura el discurso como un todo orgánico y significativo”<sup>9</sup>, además de tratarse de narraciones de algo que ya ha sucedido, a modo de crónica de un hecho que imperiosamente debe ser relatado “es el llamado a lo inapelable”<sup>10</sup>. Lo anterior se manifiesta en la creación de un mundo ficcional que pretende revelar para la memoria un hecho que muestre el propósito, aunque sea en parte, de contar la historia del dolor y de la marginalidad acallada, que se extiende desde la Conquista hasta ahora. Para este propósito, el de darle voz al dolor, Droguett se plantea como un emisor válido, en términos de temple de ánimo, en tanto padece el dolor que cuenta “ese temple es la ira, la rabia” “escribir con sangre: asunto y temple de ánimo, a la vez”<sup>11</sup>. La identificación de Droguett con los personajes de sus narraciones se vislumbra como uno de los pilares de su novelística, identificación que se observa también en como se articula el discurso en términos textuales, en tanto poseen una sintaxis y una estructura compleja, que desestructura las normas habituales y articula una narrativa original.

---

<sup>9</sup> Moreno, Fernando. “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre de Recherches Latino – Américaines, 1983, p. 155.

<sup>10</sup> Moreno, op, cit, p.155.

<sup>11</sup> Goic, op, cit, p. 235.

En este sentido, el principio de composición de la novelística de Droguett es la *amplificación*, al respecto, Luis Iñigo Madrigal señala: “el objeto del discurso es elevado verticalmente, lo que a menudo tiene como consecuencia una amplificación de la formulación lingüística”<sup>12</sup>; se trata de un proceso en el que toda la narración es una amplificación del episodio inicial y en el que los hablantes, a lo largo del texto, hacen observaciones que repiten las imágenes iniciales (los relatos enmarcados también cumplen esa función); esta construcción tiene por objeto enfrentarse a las causas de lo narrado, así Droguett configura en términos estéticos su propósito de contar la historia de la “sangre” acallada, intentando develar el *por qué* de esa sangre que no ha sido contada, de la cual Droguett como individuo y sujeto social se siente parte.

A partir de ahí, debe leerse a Droguett, desde el entendimiento que se trata de un discurso comprometido en donde estos métodos estilísticos son una prolongación estética de la visión de mundo del escritor (letra y persona son uno) “hay en Droguett una infinita comprensión por el dolor humano, por la miseria, por la muerte. Y un visceral rechazo por quienes la causan”<sup>13</sup>; entonces, su novelística se articula como emitida desde la urgencia, propia, vívida y en absoluto condescendiente, se trata de un escritor comprometido con el sufrimiento del ser humano, este dolor no solo se convierte en material literario, sino además en manifiesto ético y estético que se estructura formalmente en consecuencia con aquella visión.

La noción de sujeto se relaciona directamente con lo anteriormente mencionado, por cuanto, es en la construcción literaria de éstos, en donde se instala la motivación de la poética de Droguett; son los personajes, su existencia y devenir, los portadores de la historia manchada de sangre que se propone develar.

En la novela *El compadre* (1967)<sup>14</sup>, Droguett articula, mediante un narrador que no se distancia de lo narrado, la historia de desamparo y soledad del obrero Ramón Neira, la cual está sustentada en varios elementos narrativos que definen el carácter de precariedad del sujeto, uno de ellos es el andamio “lugar de su acción y de su pasión y refugio de su existencia”<sup>15</sup>; gran parte de la acción narrativa ocurre en ese lugar, se trata de un flujo de conciencia puesto en este sujeto, que articula la voz de un discurso que se lee como marginal, aumentado en su precariedad por la presencia permanente del vino que posee un amplio paradigma semántico en la tradición cultural, y específicamente en la chilena, desfigurador de la realidad, compañero fiel, bebida de la última cena, bebida del proletariado chileno, culpable de violencia y festividad, metáfora de la sangre.

En *Eloy* (1959) tenemos la historia del bandido y su persecución, mediatizada por las

---

<sup>12</sup> Iñigo - Madrigal, Luis. “Carlos Droguett 1912 / 1996”. Diario *La Epoca*, 4 de agosto 1996.

<sup>13</sup> Iñigo - Madrigal, op, cit, p. 7.

<sup>14</sup> Las novelas nombradas, están descritas solo sucintamente para demostrar como la figura del sujeto y su existencia marginal predominan en la poética del autor, un análisis completo abarcaría la novelas históricas del autor, todo lo cual no compete a este informe.

<sup>15</sup> Goic, op, cit, p. 241.

evocaciones que desplazan al momento actual de la narración y conforman motivos recurrentes de la conciencia angustiada y acosada de Eloy<sup>16</sup>. Lo anterior, es una especie de síntesis de una existencia disfuncional; otra vez es la marginalidad de un ser que no pertenece al formato social, más aún, lo subvierte en su calidad de bandido, el que se “toma” la palabra. Así, en la construcción de sujeto se advierten los motivos fundamentales que generan el mundo narrativo. *Todas esas muertes* (1971) es otra historia de marginalidad, la del asesino Emile Dubois, aquí Droguett amplía hacia otras esferas las reflexiones respecto a la existencia y a la precariedad del sujeto en su accionar con el colectivo y consigo mismo. En este caso, se trata del existir mediatizado por la constante irrupción de la pasión destructora y creadora a al vez de la muerte inflingida, conciente; de esta forma, el asesino no es juzgado en base a una perspectiva moral, o ética, sino instalado en el espacio literario como un sujeto deudor de una parte, o una forma más, de la historia de la sangre, *matriz de sentido* a la cual apela el autor en su poética; desde ahí se plantea además, una asimilación del asesinato con la labor de la escritura “matar muertos, matar palabras muertas para despertar, a través del miedo y la peligrosidad, la vida, esta tarea la comparten el asesino y el artista con el terremoto”(que ocurre al final de la novela)<sup>17</sup>. La narración de la existencia del asesino y la consecuente analogía desplegada con la naturaleza y el artista, nos trasladan a un punto de inflexión en donde es posible hermanar lo anterior, por cierto no homogeneizar, con las figuras de sujeto de los otros textos:

- Ramón Neira: obrero / pasión (en términos cristianos)
- Eloy: bandido / persecución
- Dubois: asesino
- Bobi: monstruo
- Sujetos escindidos: marginalidad /diferencia/ violencia

Todos comparten, en su configuración particular, la figura de sujetos escindidos, cruzados por la soledad existencial y la violencia dada por la no pertenencia positiva a las estructuras sociales. Son los sujetos del margen que en la poética de Droguett adquieren vida y son validados en su discurso propio que es deudor de la *matriz de sentido* que se despliega en los textos (como se dijo, la historia de la sangre silenciada), de manera no manifiesta.

A partir de estos sujetos escindidos, del todo contemporáneos y representantes de espacios negados, es como Droguett articula su narrativa comprometida; desde ahí, no sería aventurado proponer que la poética completa del autor conforma una historia nacional otra (de la Conquista hasta hoy), contrailustrada, la de la trastienda de los presupuestos sociales tradicionales. Se trata de una historia que deviene en revolucionaria no sólo en términos políticos, sino también estéticos y sobre todo

---

<sup>16</sup> Goic, op, cit, p. 238.

<sup>17</sup> Sicard, Alain. “La pasión de la escritura”. En: *Narrativa chilena contemporánea*. Cuadernos de Literatura N° 6, Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, 1996, p. 237

profundamente humanos al instalar un discurso sobre la otredad.

## 3 - EL SUJETO

***Pero, entonces, ¿cuál es el significado de esas dos palabras “mismo” y “otro”?***  
***Platón, El sofista***

### 3.1 Estatuto de sujeto en el contexto contemporáneo

La noción de sujeto ha ido complejizando su estatuto semántico con el tiempo ya que cada vez es más estudiado desde múltiples perspectivas que se rigen por parámetros críticos diferentes, los cuales pueden relacionar el concepto de sujeto con las nociones de persona, inconsciente, identidad, ideología y alteridad. Así, el sujeto ha pasado a ser una categoría interdiscursiva produciendo “efectos de conocimiento diverso”<sup>18</sup>. La categoría de sujeto, es entonces un concepto que es entendido o leído desde *enciclopedias* conceptuales distintas – Psicología, Filosofía, Antropología<sup>19</sup> - que le dan un carácter de cierta ambigüedad (y amplitud al mismo tiempo) al término.

Dentro de la Literatura el sujeto aparece en la teoría crítica absorbido de estas

<sup>18</sup> Krisinski, Wladimir. “Subjectum comparations: Las incidencias del sujeto en el discurso”. En: Angenot, M. et al. *Teoría literaria*. México, Editorial Siglo XXI, 1993, p. 270.

<sup>19</sup> Michel Foucault presenta en su obra dedicada al sujeto una conjugación interesante de estas perspectivas.

disciplinas laterales. La crítica literaria desde la fenomenología, o el formalismo no concede al sujeto un estatuto distinto que el de creador, o genio, o autor. Observamos como, sujeto humano y sujeto literario se confunden dejando de lado la instancia de la subjetividad, que media y conecta al autor con la obra (ahí se concreta la subjetividad), y que ha pasado a ser, desde una lectura posmoderna, el lugar en el cual deben hurgar los estudios literarios.

La obra literaria es comprendida en la actualidad, como una modelización secundaria de lo real, instancia en la cual el sujeto se encuentra modelizado textualmente también, por lo tanto se necesita de un espacio de debate crítico autónomo para ser estudiado correctamente desde los estudios literarios; esto implica, sin embargo, un acercamiento a los cambios del contexto cultural del cual la literatura es parte.

Aproximarse a una definición de la categoría de sujeto en la actualidad, en términos literarios, debe contemplar necesariamente una mirada al complejo ideológico de la estética contemporánea. Observamos en la época contemporánea un cambio de episteme (más allá de un cambio de paradigmas) en relación al mundo moderno; este cambio, en términos culturales, se relaciona con el advenimiento de nuevas categorías estéticas las cuales suponen un quiebre con las del Siglo XIX. En este sentido, el cambio esencial se observa en términos del estatuto del narrador y del sujeto, el carácter objetivo (monumentalidad, paradigma: *Madame Bovary*) del narrador decimonónico se ve trastocado, produciendo una inversión de este rasgo, lo cual desemboca en un narrador contemporáneo que se encuentra perplejo frente a su propio estatuto (en directa relación con los cambios de la realidad del hombre contemporáneo).

Estos cambios se evidencian estéticamente (como antecedente) desde el proyecto de la vanguardia a principios de Siglo. El Siglo XX se perfila desde el comienzo como un siglo en donde se cuestionan verdades canónicas producto de la ampliación de los campos del conocimiento<sup>20</sup>; se cuestionan los alcances de las percepciones sensoriales y comienzan a ser revisadas diversas dimensiones de la realidad (se amplía la forma de asir el mundo en su diversidad). Esta posibilidad de amplificación de los espacios cognitivos y sensibles da como resultado relecturas de la realidad, que originan una serie de movimientos revisionistas y revolucionarios.

El ideario del proyecto de la vanguardia se plantea la pretensión de unir arte y vida, la cual nace a partir de una disconformidad esencial producida por la disyunción entre la creación poética y artística y la realidad. Esta disyunción se presenta, para la vanguardia, por la decadencia de la modernidad que trae consigo una *reificación* del arte y su consiguiente pérdida de originalidad. Así, el proyecto de la vanguardia es definido como un movimiento de signo negativo frente al rol totalizante y unificador del proyecto ilustrado que desencadena la decadencia del arte de finales del Siglo XIX.

Desde esta perspectiva, el arte para las vanguardias, debe adquirir un rol diferente, al ser presentado o pretendido como un *arte total* o absoluto, en términos de una necesaria unión con su parte utópica, la cual unificaría al hombre con la cultura y superaría la reificación mediante una exploración del principio original de la obra de arte

---

<sup>20</sup> Basta nombrar los estudios sobre la relatividad de Einstein y el texto *La revolución creadora* de Bergson

<sup>21</sup> . La vanguardia, propone una nueva realización de la praxis artística, se subvierte la unidad de la obra, la relación de la parte y el todo se ve fracturada, lo cual se revela como una crítica a la tradición artística en su totalidad. De esta manera, la obra debe entenderse como la suma de la totalidad de los *posibles sentidos* (fragmentarización) presentes en ella, se trata de la fijación de sentido desde los fragmentos, configuración alegórica de la obra.

De esta manera, se transforma la representación estética moderna que configuraba obras de carácter *orgánico*. Se ha producido un trastocamiento en la representación estética, las obras ya no devienen en simbólicas (sentido sin mediación) sino en alegóricas (sentido mediatizado). La alegoría es definida como la toma de partes aisladas de los contextos originales para convertirlas en material artístico; en la representación alegórica, se separan las partes del origen para ser puestas en la obra en otro orden, fijando así un sentido otro, que en este contexto ya no es un sentido total o unívoco sino la suma de posibles sentidos. De esta manera, afloran en la representación las técnicas del montaje que privilegian el fragmento <sup>22</sup> . Para Benjamín la función de la alegoría es la expresión de la melancolía, ya que el objeto puesto alegóricamente pierde su significado, su vida, entonces el sentido estará dado solo por el que le otorgue lo alegórico, “en la alegoría reside el aspecto fúnebre de la historia como primitivo paisaje petrificado de lo que se ofrece a la vista” <sup>23</sup> . Así, la alegoría se convierte en la forma estética más adecuada para la representación artística contemporánea, para Bürger en contraposición al concepto de “nuevo” (inoperante) <sup>24</sup> por cuanto representa de manera honesta y eficaz el paradigma en el cual se asienta el hombre contemporáneo, que tiene relación con la fragmentación de su estatuto.

Desde el antecedente de la vanguardia, pueden leerse correctamente las transformaciones del arte de narrar en la época contemporánea. El narrador decimonónico que se configuraba monumentalmente, es decir distanciado, queda relegado por su carácter disfuncional en el contexto contemporáneo al respecto Adorno señala “la novela tradicional (...) puede compararse con la escena de cámara oscura del teatro burgués (...) el narrador levanta un telón, el lector tiene que correalizar algo ya realizado” <sup>25</sup> . El narrador contemporáneo, en cambio, se revela posicionando en la creación una autoconciencia reflexiva y ficcionalizada; en este sentido, los procedimientos estéticos de Kafka son paradigmáticos: “consiste en reabsorber totalmente la distancia. Mediante shocks destruye al lector la calma protección contemplativa respecto de lo leído” <sup>26</sup> ; se percibe un traspaso del ámbito del narrador

<sup>21</sup> Subiratis, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989.

<sup>22</sup> El cubismo es el primero en usar el montaje como principio artístico, al romper la noción de perspectiva. Como principio técnico es el cine.

<sup>23</sup> Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 136.

<sup>24</sup> Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987, p. 123.

<sup>25</sup> Adorno, Teodoro. “El narrador en la novela contemporánea”. En: *Notas de literatura*. Barcelona, Editorial Ariel, 1962, p. 49.

hacia el ámbito del sujeto, lo que se demuestra formalmente en un cambio en las estrategias discursivas, todas ellas tendientes a borrar la lejanía con lo narrado: *estilo indirecto libre, monólogo interior*, etcétera. Lo interesante de narrar es ahora el complejo espacio interior de cual habla Adorno, “el narrador funda por así decirlo un espacio interior que le ahorre la salida en falso al mundo ajeno, la salida en falso que se manifiesta en la falsedad del tono que se finge familiar con ese mundo externo”<sup>27</sup>.

Este cambio se relaciona con la ruptura del estatuto de la *experiencia*, para Benjamín la experiencia como saber configura la tradición oral, que nace como una expresión comunitaria. En la tradición oral se crean formas de transmisión del saber, que apelan a la conservación de la memoria; como contrapartida, la novela nace en la soledad y su consolidación se relaciona con el mundo burgués y la tecnología de la imprenta. Lo anterior supone un quiebre con la utilidad y creatividad del narrar que se enraíza en lo oral: “Escribir una novela significa exponer en su forma extrema, en la exposición de la vida humana, lo inconmensurable”<sup>28</sup>. El tiempo en esta nueva forma de narrar se trastoca, se impone un tiempo histórico, que pone a sus actantes de cara al futuro como expectativa.

Con el nacimiento de la novela, (*Quijote, Lazarillo de Tormes*), comienza paulatinamente a romperse el estatuto de experiencia, “el arte de narrar se acerca a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, está en trance de desaparecer”<sup>29</sup>, ya que la materia de la novela es de una índole distinta, por no ser parte de la tradición oral. Para Benjamin el narrar se relaciona con formas atávicas de comunicación, la novela, por su conformación, no trasciende sus propios límites. En la época contemporánea, irrupción de la prensa mediante, la experiencia ya no es viable como estatuto válido, por tanto la fractura es total, la imposibilidad del traspaso de la sabiduría (narración oral), es entonces, la gran paradoja del creador contemporáneo.

Para Adorno y Benjamin desde esa fractura se hace imposible narrar, por tanto la escritura se ve enfrentada a la necesidad de configurar nuevas estrategias que denoten esta fractura radical del hombre, y del creador contemporáneo. Ocurre entonces, un desplazamiento de ese espacio fisurado del narrador al espacio donde se halla una nueva verdad, el de los personajes. Se estrecha así el punto de vista del narrador con el de los personajes, o sujetos, “la nueva (moral) es toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente contra el narrador mismo, el cual como agudo comentarista de los hechos, intenta rectificar su inevitable perspectiva. La lesión de la forma se funda en el propio sentido”<sup>30</sup>. La obra pasa de un monologismo (univocidad) a un dialogismo, relacionado con la idea de multivocidad de la cual habla Bajtín, que deviene en una

<sup>26</sup> Adorno, op, cit, p. 50.

<sup>27</sup> Adorno, op, cit, p. 48.

<sup>28</sup> Benjamin, Walter. “El narrador”. En: *Iluminaciones IV*. Madrid, Editorial Taurus, 1991, p. 190.

<sup>29</sup> Benjamin, op, cit, p. 192

<sup>30</sup> Adorno, op, cit, p. 49

recepción que debe ser necesariamente comprometida con el objeto estético.

En términos del receptor, la experiencia estética se complica ya que, al estar el narrador en otro espacio de la ficción, cae abruptamente la confianza en el mismo; el narrador pasa a ser ahora portador de una extrañeza propia del mundo interior que revela, de la cual antes no era portador, “la permanente amenaza de la catástrofe no permite ya a ningún hombre la contemplación sin intervención de parte, y ni siquiera la reproducción estética de esa contemplación”. Nos enfrentamos al advenimiento del sujeto como espacio de concreción del mundo interior, a partir de ahí el volcamiento hacia una conciencia del lenguaje, por parte de los creadores y espectadores, es inevitable.

## 3.2 configuración del sujeto en el discurso

Para una definición más acotada de la noción de sujeto, se debe realizar una interiorización del concepto desde la perspectiva del discurso (que conlleva presupuestos lingüísticos). El discurso es concebido en la actualidad como un proceso semiótico<sup>31</sup>; esta definición, presenta un traspaso teórico desde una concepción *sistémica* (eje vertical) al entendimiento que el discurso es un *proceso*, (eje horizontal<sup>32</sup>). Lo cual nos conduce a entender el sujeto en el discurso tomando en consideración que el texto debe ser aprehendido como un aparato semiótico, en donde su *funcionamiento* es más relevante en cuanto a significación, que el estudio de la sumatoria de los signos presentes en el<sup>33</sup>.

Desde este parámetro, el sujeto es concebido como una entidad que cumple una doble función: es el productor del discurso, y a la vez producto del mismo; esta bifuncionalidad productor - producto, se despliega *en* y *con* el discurso en la medida en que es el sujeto quien construye mundo, por lo tanto discurso. Lo anterior se produce por un hecho determinante señalado por Benveniste, este se refiere a que la lengua constituye el lugar en donde el sujeto cobra existencia como tal; “el acto de apropiación de la lengua introduce al que habla en el habla”<sup>34</sup>; lo cual se asocia a la idea anterior en el sentido de que al poner en marcha el engranaje de la lengua el que habla, sujeto – enunciador, se hace parte inmediatamente de ese engranaje como *constituyente* y *constructor* del mismo. Para Benveniste no puede entenderse la noción de lenguaje como una construcción aparte, anterior o posterior de la noción de sujeto “el lenguaje no es posible sino porque cada locutor se pone como sujeto y remite a sí mismo como yo en un discurso”<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Lozano, J. et al. *Análisis del discurso*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986, p. 34.

<sup>32</sup> Lozano, op, cit, p. 34.

<sup>33</sup> Lozano, op, cit, p. 16.

<sup>34</sup> Lozano, op, cit, p. 89.

Se sitúa al sujeto entonces, en un nivel que fue ignorado por Saussure, el nivel de la enunciación, concepto que a su vez se relaciona con el de comunicación. La enunciación, por lo tanto, es definida desde el análisis del discurso como “el despliegue de una serie de formas deícticas que remiten al mensaje que se quiere entregar”<sup>36</sup>; el sujeto se construye, podríamos decir, como entidad empírica y activa en el nivel de la enunciación; pero el sujeto que enuncia lo hace desde un yo que necesita necesariamente de un tú (ambos pronombres personales que para Benveniste, son constructos inestables).

El tú se define como la entidad representativa del otro, estatuto en el cual el sujeto encuentra su directriz comunicativa que completa su constitución, le da una razón de existir necesaria mas allá de sí mismo. Esta es para Benveniste la forma dialógica paradigmática de comunicación, el estatuto del otro surge como paralelo y necesario al yo, no puede haber solipsismo, sino, una constante dialéctica entre ambos “ninguno de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios (...) y al mismo tiempo son reversibles. Búsquese un paralelo a esto, no se hallará. Única es la condición del hombre en el lenguaje”<sup>37</sup>

Al enunciarse un yo se instala el sujeto (no hay sujeto sin el yo), pero con este sujeto devienen sus características constitutivas como son la identidad y la subjetividad que para Benveniste “es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto”<sup>38</sup>. La identidad instala al sujeto en un nivel histórico; esta historicidad es asimilada como una construcción cambiante, un sujeto puede tener varias identidades distintas a lo largo del tiempo, por ejemplo el Quijote, como sujeto de la enunciación, pasa de una identidad que lo define, la locura, a otra que le es opuesta, y que se instala para redefinirlo, la cordura. Este cambio se observa a nivel de la enunciación, ya que desde una perspectiva hermenéutica podemos encontrar otros significados a la existencia del sujeto Quijote.

El discurso literario, se rige por normas distintas de las del lenguaje común, es el lenguaje ficcionalizado, esto quiere decir que las modalidades del lenguaje se encuentran alteradas con respecto a la comunicación habitual. Se trata de una *espectacularización* del lenguaje. El responsable de este accionar es el sujeto, que como concepto dinámico antes explicado, se construye en el mismo discurso; el sujeto es el responsable de la producción de mundos, con lo cual tensifica las formas de estructurarse el discurso producto de la irrupción de procedimientos lógicos del estado mental del discurso en el nivel comunicacional. Estos procedimientos lógicos son categorías pre – semánticas que conforman las marcas textuales (nivel de la enunciación) que señalan “lo” sujeto en el discurso y son muestra, ya que el discurso se ha ficcionalizado, de una sobredeterminación<sup>39</sup> de todo orden producida; las estructuras referenciales son

---

<sup>35</sup> Benveniste, Emile. “De la subjetividad en el lenguaje”. En: *Problemas de lingüística general 1*. México, Editorial Siglo XXI, 1993, p. 181.

<sup>36</sup> Lozano, op, cit, p. 97.

<sup>37</sup> Benveniste, op, cit, p. 181.

<sup>38</sup> Benveniste, op, cit, p.180.

---

fictivizadas por el sujeto en la disposición narrativa; en este sentido no es arriesgado señalar que toda literatura, como *espectacularización* del lenguaje, es una *puesta en abismo* de la realidad referencial.

Como se dijo, el sujeto al enunciar es también enunciado, responsable de las operaciones puestas en marcha a lo largo del texto que conforman la enunciación, por tanto, es el responsable del sentido del enunciado. Este sentido está demarcado por un sujeto que impone una subjetividad que *marca* al texto, mediante huellas, marcas textuales, rastreables, estableciendo un vínculo con lo enunciado; se trata de un sujeto que opina y propone un punto de vista o *modalización enunciativa*. Esto, puede no ocurrir (discurso no marcado, objetivo), lo cual nos devela que hay dos formas distintas de existencia del sujeto en la ficcionalización, marcándolo o no marcándolo. El imponer o no una subjetividad delimita, por tanto, una determinada identidad. El sujeto que no marca el discurso, toma una distancia con lo enunciado (se relaciona con la monumentalidad antes mencionada) que articula para el receptor una forma distinta de aprehender la literatura y de paso el mundo de la cual ésta es reflejo. Por su parte el discurso marcado representa a un sujeto que se implica de otra manera en el discurso, el espacio ficcional se ve absorbido por una subjetividad que impone a su vez una identidad distinta.

En *Patas de perro*, en el contexto de la novela contemporánea, se advierte claramente el despliegue de sujetos que exponen su subjetividad. Bobi, es portador de una identidad o una no - identidad, en tanto está partido en dos, lo cual nos habla de una configuración que se entiende como inestable por cuanto es doble. La subjetividad puesta en marcha nos muestra a un sujeto perplejo frente a su condición dual. Esta subjetividad impone en la novela un nuevo registro “El sujeto del discurso literario relativiza el absoluto literario...no hay poesía ni novela, sino discursos del sujeto en la novela o el poema. La literatura está siempre en devenir bajo la influencia del sujeto, cuyo discurso la redetermina cada vez”<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Concepto utilizado por M. Riffataire para el lenguaje poético, pero que sirve para demostrar el carácter no referencial de toda ficcionalización.

<sup>40</sup> Krisinski, op, cit, p. 286.



## 4 - SUJETO ESCINDIDO

***Bienvenido entonces, oh silencio del reino de las sombras. Contento estaré aunque mi lira allí no me acompañe. Por una vez habré vivido como un dios y más no hace falta***

***F. Hölderlin***

### 4.1 Sujeto y carnavalesización

*Patas de perro* es un texto que despliega un sujeto escindido en su totalidad, partiendo por la forma más manifiesta de todas: el estatuto humano que deviene en una forma natural determinada, de persona, con proporciones; esto que parece obvio se encuentra, aquí, partido en dos. La escisión de este sujeto es total porque no hay una parte que predomine sobre la otra, no se sabe cual es la real naturaleza de Bobi. La respuesta a esta interrogante es la búsqueda central de todo el recorrido del sujeto por el texto, se trata aquí de encontrar una identidad única ya que en el niño se manifiesta como fragmentos de identidades que conviven en un solo espacio receptor, identidades que a su vez esconden una problemática más antigua que la vida del niño, ésta es la de civilización y barbarie.

La dualidad de Bobi como figura estética se relaciona directamente con lo grotesco y lo carnalesco, la figura escindida de Bobi sería parte de un mundo que se aprende

como distanciado, distinto, ya que su figura provoca en el resto el extrañamiento y la sorpresa: la figura de Bobi tensiona y fractura la estructura del mundo antes conocida, esa fractura provoca una transformación de la realidad que detona, en términos de Kayser los miedos mas profundos. Este aspecto de dualidad que conlleva extrañeza se despliega en la figura de Bobi como una anulación de la individualidad, el niño – perro es la formalización en un cuerpo ambiguo, de una pugna entre dos formas (categoría grotesca). Mientras la definición no exista, amenaza la imagen de lo grotesco, que no se presentaría como tal si fuera nominable y aprensible como imagen, lo cual no ocurre en el contexto del mundo contemporáneo.

*Patatas de perro* presenta, entonces, un sujeto configurado grotescamente, escindido de forma radical. En este sentido es importante adentrarse más en el tema de lo grotesco y su formulación estética. El teórico Mijaíl Bajtín propone una historia y tradición de lo grotesco que debe entenderse como la historia de un canon aparte de los cánones estéticos que rigen desde la antigüedad clásica; solo visto desde ahí adquiere lo grotesco su real sentido más allá del aspecto inaprensible de la figura.

Desde este punto de vista, lo grotesco como forma carnavalesca es esencialmente una forma anticanónica, presentando así una “especial voluntad artística”<sup>41</sup> que a lo largo de la historia se ha desplegado en forma de lucha o mixtura con el canon clásico, el cual se presenta siempre como una estética oficial, pues ha representado a lo largo de la historia a discursos legitimadores, en tanto, el realismo grotesco es parte de la cultura no oficial del carnaval.

La cultura carnavalesca se presenta como una forma de ver y estar en el mundo que se opone a la de la Iglesia Feudal, desplegándose, como una cosmovisión popular, de tres maneras: como rituales y espectáculos, en obras cómicas literarias y en el vocabulario grosero<sup>42</sup>. Todas estas formas de la cultura carnavalesca representan lo que Bajtín llama un *segundo mundo* o una *dualidad de mundo*, un mundo que coexiste con el orden social pero desde un margen que cada cierto tiempo irrumpe en el escenario cotidiano.

El carnaval no es entonces una forma artística, sino que ocupa un lugar entre las fronteras del arte y la vida, es una forma de estar en el mundo que es distinta de la habitual y en la cual participa el colectivo de manera concreta, no como un mero espectador; se trata de una segunda vida del pueblo, en la cual se produce un ritual festivo de renovación y liberación en donde la concepción de mundo dominante, las jerarquías de cualquier tipo, las reglas y los tabúes sociales se ven subvertidos momentáneamente, en un espacio de comunicación que deviene en único.

Así, dentro de la cosmovisión carnavalesca se pone en juego la vida, otorgándole una lógica distinta a la existencia, subvirtiéndole al lenguaje y costumbres comunes, lógica en donde las cosas no ocupan su lugar habitual, ni tienen un orden lineal en el tiempo o

---

<sup>41</sup> Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Françoise Reblaise*. Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 33.

<sup>42</sup> Se analizarán solo las características generales de el espectáculo carnavalesco, las cuales engloban las cualidades básicas de las representaciones escritas y los desplazamientos lingüísticos.

---

estático en el espacio; se trata de la lógica del *mundo al revés*<sup>43</sup>, la cual es esencialmente paródica (ludicismo), representando una *negación festiva* de la realidad formal, que es el espíritu intrínseco del carnaval.

Para Bajtín los anteriores fenómenos se han estudiado desde un punto de vista moderno, disgregando las categorías antes mencionadas, hacia un espacio que omite a la cultura carnavalesca como matriz de estos fenómenos, esta percepción se instala en la visión cultural que se formaliza desde el Romanticismo, obviando de esta manera la herencia de la cultura cómica popular. Así, el realismo grotesco, entendido como un sistema de imágenes que caracteriza a la cultura cómica popular, pierde el antecedente de su real origen que tiene relación con la unión de lo cósmico, lo social y lo corporal en forma degradada, que lo separa de las formas más nobles; en el mundo moderno pasa a transformarse en una categoría que representa el extrañamiento y la desvinculación del hombre con el mundo.

En este sentido es conveniente analizar desde una perspectiva histórica el concepto de lo grotesco ya que tiene larga data y se presenta en las diferentes etapas históricas como una categoría marginal, o marginada, comprobando así el carácter anticanónico antes mencionado.

Lo grotesco, como una modalidad de representación carnavalesca, cruza toda la historia del arte plástico y la literatura, pero su nominación concreta aparece a fines del Siglo XV a la luz de unas excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito en donde se encontraron pinturas ornamentales nunca antes vistas, la nominación fue *grottesca* proveniente del italiano *grotta* (gruta), las figuras representaban una mixtura de formas animales y humanas en perfecta y lúdica coherencia propia, “el movimiento deja de ser de formas acabadas dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma”<sup>44</sup>. Se pone de manifiesto así, la evidencia de la existencia de una nueva lógica, en donde los polos opuestos se atraen, rechazando las nociones de exclusión y unión del canon clásico.

Desde esta primera definición y aproximación a lo grotesco, el concepto pasa por diversas apreciaciones. Interesante es la opinión de Viturvio, quien lo califica como *bárbaro*, concepto que tiene una acepción negativa para la tradición europea y representa la apreciación generalizada que se tiene, en el mundo occidental, de las representaciones artísticas que no pertenezcan a la tradición canónica.

En los Siglos XVII y XVIII arremete la representación de lo grotesco como un fenómeno periférico ligado a la cultura cómica popular, limitada a un espacio más privado y doméstico, “en esa época asistimos a un proceso de reducción, falsificación y empobrecimiento progresivo de las formas, de los ritos y espectáculos carnavalescos populares”<sup>45</sup>, en este contexto, es en la literatura en donde se mantienen vivas las formas de lo grotesco, aún cuando se ha formalizado evidentemente la cosmovisión

<sup>43</sup> Bajtín, op, cit, p. 16.

<sup>44</sup> Bajtín, op, cit, p. 35.

<sup>45</sup> Bajtín, op, cit, p. 36.

carnavalesca (La comedia dell` arte se convierte en el reducto del verdadero espíritu carnavalesco), que es el ideario que subyace a las formas de lo grotesco. De esta manera, el concepto pierde su desarrollo teórico dinámico; el quiebre de esa visión estética viene a finales del Siglo XVIII en donde se discute ampliamente el carácter subordinado de estas manifestaciones que unen lo heterogéneo y rompen las proporciones convencionales, Flögel, autor de la *Historia de la literatura cómica* “califica de grotesco a todo lo que se aparta de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material corporal claramente destacado y exagerado”<sup>46</sup> .

Pero, es en el comienzo del Romanticismo que el concepto grotesco adquiere un destino como categoría estética, que se extiende hasta la época contemporánea “el grotesco romántico fue un acontecimiento notable dentro de la literatura mundial. Representó, en cierto sentido, una reacción contra los cánones clásicos del Siglo XVII”<sup>47</sup> .

La percepción del concepto de lo grotesco en el Romanticismo debe comprenderse dentro de un contexto en donde la cosmovisión carnavalesca ya ha sido formalizada, por tanto estamos hablando de una reflexión más cercana al pensamiento filosófico que a la expresión de lo pulsional, que es corpóreo, natural y vívido, todo lo cual era al forma de percibir lo carnavalesco en las culturas de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. En el Romanticismo lo grotesco pasa a constituir una expresión satírica que posee poder reflexivo “los cambios fundamentales, o más notables, ocurren en relación a lo terrible. El universo del grotesco romántico se presenta generalmente como terrible y ajeno al hombre (...) las imágenes del grotesco romántico son generalmente la expresión del temor que inspira el mundo y tratan de comunicar ese temor a los lectores”

48

Se aprecia en esta descripción del teórico ruso, un cambio fundamental y paradigmático en torno a la percepción de lo grotesco, lo cual tiene relación con la apropiación particular que de las categorías estéticas hace una sensibilidad que ya es moderna y se propone recuperar la esencia de las manifestaciones culturales que han sido por tradición periféricas. La fractura y el cambio en la percepción se debe a la necesidad del hombre romántico de hallar una esencia abarcadora, total y subjetiva del hombre, anclada en lo grotesco producto de la escisión radical, ética y estética , que representa para el hombre en su carácter de concepto perturbador y contracultural (en oposición a la estética bella dominante); se perciben, en el grotesco, las fisuras que están en la existencia de manera atávica, fisuras que eran parte integral de la vida antes del orden civilizatorio, y que pugnan por manifestarse de una u otra forma.

Para un acercamiento de lo grotesco en la novela *Patatas de perro* es conveniente citar también a Wolfgang Kayser,<sup>49</sup> quien lee la definición de lo grotesco desde una perspectiva distinta a la de Bajtín. El autor alemán no reúne lo grotesco con lo cómico;

---

<sup>46</sup> Bajtín, op, cit, p. 38.

<sup>47</sup> Bajtín, op, cit, p. 39.

<sup>48</sup> Bajtín, op, cit, p. 41.

para él la esencia de lo grotesco no podría tener relación con el humor, se trata de la representación de un “mundo distanciado”<sup>50</sup> que se revela como extraño con brusquedad y sorpresa, tal violencia se entiende por ser lo grotesco una instancia de cuestionamiento bastante radical, en donde nuestra seguridad habitual se ve fracturada, “el estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada mas que apariencia”<sup>51</sup>.

La idea de lo grotesco como un ordenamiento distinto de la realidad se hermana de alguna manera con la descripción de la cultura carnavalesca desplegada por Bajtín, la diferencia radica en que para Bajtín ese distanciamiento o diferenciación significó en sus orígenes primitivos, y hasta el Renacimiento, una expresión que unía al hombre con la tierra; era el realismo grotesco del carnaval, un distanciamiento necesario, renovador y natural, en tanto que para Kayser, se trata de un mundo distanciado e indefinible pero de signo negativo, es un espacio de anulación de categorías, lo cual deviene en el miedo.

La anulación en el espacio de lo grotesco, de las categorías conocidas, Wolfgang Kayser las describe como:

- Procesos de disolución: categorías de cosa, orden histórico, personalidad
- Mezcla de dominios separados
- Anulación de la estática
- Pérdida de la identidad
- Deformación de las proporciones<sup>52</sup>.

Estas categorías representan un mundo innombrable e inasible para el hombre, de ahí la angustia esencial derivada de lo grotesco, angustia que a pesar de todo, contiene una liberación necesaria, la de “proscribir lo demoníaco existente en el mundo”<sup>53</sup>.

Esta necesidad se da con mayor fuerza en el Romanticismo, y en la Modernidad, ya que ambas etapas son, para Kayser, una negación del racionalismo “las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar”<sup>54</sup>.

Para Bajtín lo anterior es evidentemente una lectura hecha con el “sesgo” de la sensibilidad moderna, que obvia una revisión que se adentre en los orígenes carnavalescos de lo grotesco, que conllevan la idea de subversión<sup>55</sup>, lo cual nos pone de manifiesto que la anulación de categorías fue, en la Antigüedad y hasta el Renacimiento, una forma carnavalesca de distanciamiento positivo, incorporada a rituales de celebración

<sup>49</sup> Kayser, Wolfgang, *Lo grotesco: su configuración en el mundo literario*, Buenos Aires, Editorial Nueva, 1968.

<sup>50</sup> Kayser, op, cit, p. 224.

<sup>51</sup> Kayser, op, cit, p. 225.

<sup>52</sup> Kayser, op, cit, p. 225.

<sup>53</sup> Kayser, op, cit, p. 228.

<sup>54</sup> Kayser, op, cit, p. 229.

en donde la diferencia y el defecto (que por cierto, no son lo mismo) eran atraídos como símbolos concretos de una diversidad presente en el colectivo, que pugnaba por aparecer; lo anterior adquiere coherencia sobre todo si pensamos en la sociedad teocéntrica, jerarquizada y vertical de la Edad Media, en donde las instancias de subversión eran recurrentes.

Ambas lecturas tienen, entonces, en común la idea de lo grotesco como mundo otro, representación de un *mundo al revés* (signo positivo), o un *mundo distanciado* (signo negativo), conllevan la misma idea de realidad peculiar, de diferencia y de realidad otra, la diferencia radica en el lugar desde donde se leen las transformaciones de lo grotesco.

Bobi el niño – perro, se inserta en la categoría de lo grotesco primeramente como sujeto portador de la lógica, antes expuesta, del *mundo al revés*, no por un accionar en el mundo, sino por ser lo que es, sí mismo, es un sujeto carnavalizado por la configuración de sus piernas, de manera natural y espontánea.

En segundo lugar está su relación con el resto del mundo proporcionado, civil, completamente humano, esta es una relación de separación y disyunción, a este defecto y extrañeza hecho persona no se le acepta, representa a un *mundo distanciado* que asusta, las razones para ello son muchas y profundas y son desplegadas por Droguett en cada uno de los discursos segregadores presentes en el texto articulados por el perspectivismo de los personajes, todos representantes del orden civilizatorio, padre, escuela, ley, etc. El punto de inflexión a esta lógica está dado por el sacerdote, el ciego (sujeto marginal también) y el narrador, que en este texto se despliega en un monólogo interno, como una conciencia aleatoria en sus recuerdos, que sufre en carne propia las patas de perro del niño.

Es así como la lógica de la representación grotesca se encuentra aquí manifestada en un ser marginal y marginado por su condición, es un niño – perro, y además, pobre. Estamos hablando entonces de una marginalidad social, adquirida, dado que Bobi es naturalmente escindido y desde ese punto de vista es perfecto, la naturaleza es perfecta por tanto la marginación proviene del orden civilizatorio externo a Bobi, que no acepta la irrupción del monstruo, al cual no puede dominar ni nominar; es la esencia de lo grotesco, en términos de Kayser, pero también es una metáfora de la marginación. El narrador hace notar durante todo el texto lo perfecto que es Bobi en su fractura: “en la cintura se juntaban de forma tan natural que parecía que él había nacido de una generación muy antigua y refinada, de una maravillosa familia de seres humanos con patas de perro”<sup>56</sup>. Apreciamos aquí, lo carnavalesco como categoría anticanónica desde todo punto de vista, ya que Bobi representa la diferencia radical, la diversidad sustentada en el advenimiento de poderes naturales ancestrales, el tener patas de perro, es la naturaleza en su estado puro irrumpiendo, es la alquimia de la naturaleza; la representación

---

<sup>55</sup> Esta definición del carnaval como una instancia subversiva es vista de forma contraria por Humberto Eco, el teórico italiano opina que en la época contemporánea, con la irrupción de los medios de comunicación masivos que ejercen control social, opera una carnavalización continua de la vida diaria, perdiendo así el carnaval su poder subversivo.

<sup>56</sup> Droguett, Carlos. *Patatas de perro*. Santiago, Editorial Pehuén, 1998, p. 40. Esta edición será la utilizada en las siguientes citas de la obra.

grotesca como deudora de una perfección única y otra (la empatía del narrador con Bobi lo demuestran), que no tiene cabida natural en el mundo contemporáneo. De ahí su poder de problematizar, por el distanciamiento y rechazo, la realidad; empezando por la de su familia.

Pero además de provocar ese distanciamiento, Bobi remueve esa realidad, se transforma en un acusador de la marginalidad, es decir, un sujeto que posee una identidad fragmentada, grotesca, que se instala en él para ser un espejo en donde se reflejan muchas marginalidades. Esta tarea representa uno de los motivos del mundo novelesco de Droguett “si hay literatura real y verdadera en este mundo, no puede ser sino acusadora, una literatura constructora y destructora al mismo tiempo”<sup>57</sup>. Afirma Droguett, citando a un anarquista, que “La pasión de la destrucción es una pasión creadora”<sup>58</sup>, así, paralelamente, Bobi es la destrucción de lo conocido para mostrar una esperanza de cambio; muerte y regeneración, que se perfilan como componentes básicos de la cosmovisión carnavalesca evidenciada en Bobi, desde su desvinculación con lo positivo y natural en el mundo contemporáneo.

No es, entonces, un sujeto que se manifiesta en una imagen demoníaca la cual es rechazada por el resto, lo que posee significación, sino lo que representa y lo que verdaderamente es: identidad y subjetividad como componentes de “lo” sujeto; eso que él es, pervive en un motor, constante y ambivalente, de sujeto roto, que lo conduce a la búsqueda de una configuración propia; no es casualidad que finalmente el sujeto encuentre su identidad, que desde los fragmentos encuentre una parte, no que prevalezca (su escisión ya es radical), pero sí que le permita vivir.

En vista de lo anteriormente expuesto, puede hacerse una lectura doble de lo grotesco en *Patas de perro*, no solamente como un sistema de imágenes que manifiesta lo ignoto (de signo positivo o negativo), desplegado en la figura de Bobi, sino también como la configuración (escisión) de un sujeto que articula en sí, una fuerza renovadora y colectiva, por cuanto representa la marginalidad social y cultural.

## 4.2 Binarismo civilización y barbarie

La figura de Bobi, configurada grotescamente es, como se planteó, la articulación de un sujeto escindido; esta condición trae consigo la idea de binariedad como característica esencial e inseparable de este sujeto roto, binariedad que deviene en alegórica, por cuanto representa un conjunto de posibles metáforas insertas en ambas partes de la escisión.

Estas partes representan a mundos naturales distintos, uno el humano, y el otro el animal; esto conduce inevitablemente a tratar de dilucidar cual es la significación y las implicancias que cada parte posee mas allá de lo natural evidente, en tanto, que estamos

<sup>57</sup> Lomeli, Francisco. “Encuentros con Carlos Droguett”. En: *Literatura chilena creación y crítica*, 1981, N° 17, p. 27.

<sup>58</sup> Lomeli, op, cit, p. 27.

hablando de estatutos que tienen ciertas significaciones culturales específicas y canónicas como lo son, por ejemplo, la asimilación inmediata de lo humano a la razón (válido), y lo animal al instinto (válido solo en su espacio natural).

En este sentido, estamos hablando de constructos culturales arraigados en la cultura occidental, los cuales se enraízan en la Europa colonialista y se afianzan como relatos canónicos desde el pensamiento ilustrado en adelante. EL estatuto de la razón se ha visto cuestionado en varias expresiones histórico culturales desde el Siglo XIX en adelante, como lo son cierta parte del espíritu romántico, el proyecto de las vanguardias en algunos de sus aspectos y el advenimiento de nuevas esferas válidas de conocimiento de la mano del psicoanálisis. A pesar de lo anterior la binariedad, humano – animal, es hasta hoy una conjugación imposible de realizar (de ahí lo grotesco de Bobi) en términos del orden civilizatorio.

Históricamente, la dialéctica civilización / barbarie, es traída desde Europa a América por los independentistas norteamericanos, en el contexto de la construcción material y espiritual del nuevo país, que se basa en ideas de definición de país impostadas, las cuales se aplicaron en relación a las “minorías” indígenas<sup>59</sup>. Las fuentes de apropiación de la dialéctica por parte de los ideólogos independentistas norteamericanos, son pensadores escoceses del Siglo XVIII (Robertson, Ferguson), que aunaban la idea de civilización con los valores del protestantismo. Para ellos la palabra de Dios se revelaba para el hombre, a la par con el progreso de la civilización, “dejando atrás para siempre su estado salvaje y primitivo”<sup>60</sup>; se trata de la idea cristiana del progreso (discurso de poder), que deriva en una visión reduccionista de los indígenas norteamericanos al considerarlos bárbaros, (idea que es tomada por los independentistas) por no poseer propiedad privada, gobierno y división del trabajo de las sociedades civilizadas; las virtudes propias de esos pueblos son así negadas por no pertenecer a los valores propios de la civilización.

En este sentido, de gran importancia es la divulgación de las ideas de Frederic Jackson Turner, las cuales se arraigan en el complejo ideológico de los invasores ingleses del Siglo XVI, y tienen relación con la colonización del oeste, que propone la denominación de los indígenas (que poblaban el oeste) como “salvajes”, es decir poseían estatus de animales<sup>61</sup>.

El arraigo de estas ideas en el país del norte denota cómo se instala, en la era moderna, la dialéctica civilización - barbarie, se trata de una estrategia ideológica tendiente a conformar la praxis social de un estado. Esta se basa en la anulación de una parte del binomio, la barbarie, en este caso en relación a los indígenas, y se despliega desde el supuesto de que estos son portadores de una forma de vida no válida en cuanto se trata de animales, estatuto incompatible con la idea de civilización (de hecho, en 1845

---

<sup>59</sup> De la Barra, Luis. “La pareja conceptual civilización barbarie norte y Sudamérica. La novela indigenista de Lautaro Yancas”. En: Revista *Ciber Humanitatis*. Santiago, U. de Chile, 1999, nº 17, p. 2

<sup>60</sup> De la Barra, op, cit, p. 2.

<sup>61</sup> De la Barra, op, cit, p. 3.

comienza en EE UU, la política de remoción de los indígenas).

Esta incompatibilidad está dada por la significación que se supone (en la tradición cultural) conllevan el estatuto humano y el animal; desde este punto de vista, cada uno es totalmente diferente y excluyente, el problema radica en la validez que se le otorga a lo humano y la consecuente negación de lo animal, que se estipula como diferente o en este orden de cosas, como defecto; lo que ocurre entonces con las realidades que no son la europea portadora de la tradición, por tanto no completamente deudoras de ese orden civilizatorio, como América, es que se subvaloran y se leen como un otro no totalmente válido.

Como un esquema de la visión arraigada en la tradición cultural anteriormente expuesta, se nos presenta la sospechosa dialéctica de:

- Humano – razón – orden – civilización – ciudad - Europa
- Animal – instinto – caos – barbarie – campo – América.

Se niega de esta forma, la validez de uno de los dos discursos, el subalterno (eurocentrismo). Bobi al llevar en sí lo animal, lo bárbaro, representa ese discurso que se entiende como marginal.

Droguett pone en el sujeto Bobi, de relieve esta disyuntiva, en términos de querer mostrar lo marginal, ya que para él: "...el mundo y la sociedad actual es de gente marginada"<sup>62</sup>. Al configurar entonces, este sujeto roto, Droguett trae al contexto contemporáneo la relación ancestral entre el centro y el margen, entre la civilización y la barbarie negada, hablamos de una disyuntiva ancestral ya que la palabra bárbaro es de origen griego y designaba, en la Antigüedad, a las naciones no griegas, consideradas primitivas, incultas, atrasadas y violentas (idea de marginalidad).

El tópico civilización / barbarie se arraiga en la tradición literaria latinoamericana, desde que fue formulado por Domingo Fustino Sarmiento en el texto *Facundo. Facundo civilización / barbarie*, es un texto que narra la historia de un caudillo provincial en la época de las guerras civiles en Argentina; el relato puede ser leído (así lo ha sido) de varias maneras, lo cual hace que su estudio crítico y su incidencia en los estudios literarios, sea bastante amplio. El *Facundo* es un texto múltiple que puede ser leído como una biografía ficcionalizada, un estudio etnográfico, un panfleto político o como un tratado filosófico.

La primera edición del texto data de julio de 1845 y lleva por nombre *Civilización i barbarie... Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico costumbres i hábitos de la República Argentina*<sup>63</sup>; este título presenta tres sintagmas claramente diferenciados que denotan el carácter triple de la obra, se trata de un discurso que se advierte, ya en su formulación original, como ambiguo, por tanto no presenta un sentido literal, sino una heterogeneidad discursiva. La siguiente edición, agrega la biografía de otro caudillo y

<sup>62</sup> Francisco Lomeli. "Encuentros con Carlos Droguett". En: *Literatura chilena creación y crítica*. 1981, N° 17.

<sup>63</sup> La primera edición del texto se realiza por entregas en el diario *El Progreso* de Santiago entre mayo y junio de 1845. la primera edición en volumen, es editada por la imprenta de *El Progreso*, en Santiago.

omite civilización – barbarie <sup>64</sup>, pero las siguientes ediciones europeas son nominadas *Facundo o civilización i barbarie en las pampas argentinas* <sup>65</sup>, lo cual complejiza aún más el significado del texto, ya que al utilizar la idea de pampa se está remitiendo al gusto europeo por lo exótico, puesto que en aquel tiempo se encontraban en boga las ediciones de viajes. Con el tiempo el texto pasará a llamarse simplemente *Facundo*.

La siguiente lectura, permitida por la heterogeneidad discursiva analizada, sigue la idea de que nos encontramos frente a un texto literario, por cuanto es un discurso ficcional, pero de carácter histórico – político, <sup>66</sup> ya que el discurso desplegado tuvo por objeto fines prácticos e inmediatos, como lo eran los de los antirrosistas en el exilio, por lo tanto, la vida narrada de Facundo es un instrumento para decir otras cosas. Se produce así, un deslizamiento del sentido de la totalidad de la obra, en donde el sentido literal pasa a ser un signo mediado, o de sentido figurado, es decir, hay aquí una metaforización del sentido. <sup>67</sup>

Para Sarmiento, Argentina y de paso toda América, con el peso de haber sido pueblos colonizados, se debatía en guerras civiles por razones históricas y geográficas. Lo anterior condujo a un atraso socio cultural que se explica, para el autor, en términos de una oposición dialéctica clara: civilización – barbarie. La barbarie, la representa por un lado España, que se advierte como un colonizador anclado en la ética reaccionaria medieval, la cual se enraíza en el hecho de que España no vivió de la misma manera que los pueblos anglosajones, el Renacimiento y la Ilustración; por el contrario, su visión de estado se ancla en la Inquisición, por lo cual no habría conocido la democracia burguesa y el capitalismo, manteniéndose al margen de la modernidad.

Por otro lado tenemos a América, en donde la barbarie se vive, para Sarmiento, en forma aumentada por su carácter de región colonizada, los errores de España son traídos al nuevo mundo, los cuales unidos a la población autóctona bárbara americana dan como resultado una sociedad rural, improductiva y reactiva. barbarie indígena (colonizada) y civilización europea liberal es lo propuesto, siguiendo las directrices de la tradición nacida en Europa (el otro como bárbaro). La civilización, por su parte, vendría de la mano del mundo liberal y capitalista; con esto debemos entender, democracia y adelantos técnicos, una sociedad urbana productiva y proactiva; virtudes que Sarmiento coloca en los pueblos europeos que vivieron la contrarreforma, que habría engendrado la educación pública, la democracia y los adelantos técnicos. Las sociedades americanas, por el contrario, se encontraban para Sarmiento, en la situación de “falta de capacidad industrial que los tiene inquietos y revolviéndose sin un norte fijo” <sup>68</sup>; en este sentido importante es

---

<sup>64</sup> Santiago, Imprenta de Julio Belin, 1851.

<sup>65</sup> Nueva York 1868. Paris, 1874.

<sup>66</sup> La publicación en el periódico responde a la llegada de Baldomero García un enviado de Rosas que pretendía acallar a los antirrosistas avecindados en Chile.

<sup>67</sup> Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires. Editorial Megápolis, 1977.

<sup>68</sup> Sarmiento, Faustino. *Facundo / civilización barbarie*. Buenos Aires. Editorial Eudeba, 1969, p. 18.

el hecho que Sarmiento se encontraba influenciado por las características, antes mencionadas, de la creación del estado norteamericano (viajó a EE UU en el gobierno de Montt), el cual para él representaba el ejemplo de la civilización no europea al haber sido colonizado por un pueblo moderno; desde ahí se iluminan en parte sus deslizamientos críticos a ciertas ideologías europeas. El proyecto de Sarmiento, anclado en la idea de libertad positivista del Siglo XIX, tenía por objeto lograr el progreso de América, promoviendo las virtudes de la civilización; a partir de ahí, rechaza todo lo opuesto: por un lado el conservadurismo, la monarquía, la colonia y por el otro, el bajo pueblo y lo propiamente americano (barbarie)

El problema de la interpretación de *Facundo*, como discurso de la disyunción civilización – Europa v/s barbarie – América, surge cuando en la introducción Sarmiento señala: “En la *Enciclopedia Nueva* he leído un brillante trabajo sobre el general Bolívar, en que se hace a aquel caudillo americano toda la justicia que merece por sus talentos, por su genio; pero en esta biografía, como en todas las otras que de él se han escrito, he visto al general europeo, los mariscales del imperio, un Napoleón menos colosal; pero no he visto al caudillo americano, el jefe de un levantamiento de masas; veo el remedo de la Europa y nada que me revele a la América” ... “es que las preocupaciones clásicas europeas del escritor desfiguran al héroe”<sup>69</sup>; los párrafos anteriores nos hablan de que la Europa civilizada imposta su saber y conocimiento de mundo en América, olvidando el real origen de los fenómenos que aquí se presentan, este origen es, por supuesto, bárbaro de poncho y no de frac, en términos de Sarmiento.

La mirada de Sarmiento se podría entender, entonces, como doble, oblicua; por un lado ensalza las virtudes de la civilización, y por otro le concede valor a la barbarie, como la real identidad americana (ineficiente por cierto), de la cual los europeos son ignorantes. Este problema fue revisitado por críticos como Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano<sup>70</sup>, quienes critican la condena histórica hecha a los autores “cosmopolitas”, es decir, autores con discursos que validan la mirada europea por sobre la americana; desde esa crítica proponen que el discurso de Sarmiento toma la representación europea de civilización - barbarie pero la transforma y, de alguna manera, la subvierte ya que su lugar y contexto de enunciación es otro: él como sujeto de la enunciación, no es europeo, es parte del mundo de la barbarie.

De esta forma, es para esta mirada, el *otro* quien asume, se “toma”, el discurso que antes fue de la autoridad, se trataría de un discurso fuera de lugar. Sarmiento tiene plena conciencia que él para los receptores europeos, es el portador de un discurso que no funda verdades, por tanto no es totalmente válido; así, desde esa marginalidad, crearía un discurso oblicuo y porque no decirlo, ambiguo en esa doble conciencia del yo y lo otros.

Esta disyuntiva paradigmática de civilización / barbarie se transforma, en el contexto americano de Sarmiento, en una *matriz de traducción* que complejiza el binarismo, quitándole universalidad y verdad al paradigma civilización / barbarie. Así la palabra

<sup>69</sup> Sarmiento, op, cit, p. 48.

<sup>70</sup> Sarlo, Beatriz, Altamirano, Carlos. *De Sarmiento a las vanguardias*. Buenos Aires. Editorial Ariel, 1997.

civilización dicha por un sujeto no válido para formularla, deja de funcionar con la significación original. La disyuntiva se vuelve, entonces, copulativa, pareciera ser que lo que Sarmiento pretende es una especie de complementación entre ambos conceptos ya que, desde esta lectura, el otro para Sarmiento no es solo el bárbaro, Facundo, Rosas (dos fuerzas no civilizadas), sino también el europeo ya que él mismo como productor de discurso, no es del todo deudor del discurso de la civilización; así, al tomarlo como propio se instala de forma válida en Europa (culturalmente); le hablaría a la propia civilización de civilización desde la perspectiva de la barbarie.

El anterior punto de vista se problematiza, al intentar dilucidar hasta que punto es válida la necesidad de legitimación que pretende Sarmiento de la escritura, por tanto del ser americano (marginal), en el saber europeo; de hecho, sus referencias, en el caso de las citas, nombres de personajes, etcétera, no son traducidas o plagiadas en el sentido literal y pierden así su valor referencial, por tanto autoridad (adquiriendo valor simbólico) lo cual denotaría cierta inclinación por la creación de un discurso no totalmente europeizado.<sup>71</sup>

La pregunta que surge de la anterior lectura, es hasta donde Sarmiento logra leer la civilización desde la mirada americana, bárbara, de una forma objetiva, si a la vez, está leyendo la barbarie también desde la mirada europea (la disyuntiva en cuestión es un relato europeo). La civilización ignora la verdad de la barbarie, porque esta realidad es distinta y por tanto otra; Sarmiento se coloca en un punto intermedio, valida lo americano en Bolívar, pero no en todos los americanos “los argentinos de cualquier clase sean civilizados o ignorantes...”<sup>72</sup>; esta idea de civilización como orden legítimo frente al salvajismo, está siempre presente en el texto y se manifiesta en la búsqueda de validación del discurso por parte de la autoridad, (por lo cual las descalificaciones hacia los indígenas son abundantes). Esta validación se representa en el hecho de producir un texto que toma para sí un concepto ya institucionalizado por el otro, Europa, al cual solo en algunos aspectos critica. Sarmiento, critica los crímenes de la Inquisición, de la mano de Torquemada, pero al referirse al indio americano sus pensamientos coinciden con los del flagelo antes mencionado. En los indígenas ve degradación moral e incapacidad de asir a la civilización<sup>73</sup>, por tanto su discurso no valida lo propio americano en términos de la realidad que lo rodea. Pretende construir civilización (mundo liberal del hombre blanco del primer mundo) en un lugar en donde la realidad está constituida por hombres que no son lo anterior. De esta manera su planteamiento deja fuera el componente desde el cual se deben constituir sus postulados.

De esta forma, por mucho que se lea el texto como un discurso híbrido que a la larga subvierte los conceptos (disyunción civilización / barbarie) para transformarlos en otra

---

<sup>71</sup> Esto tendría relación, más bien, con el hecho de que Sarmiento no pertenece a una clase tan culta o de formación más erudita como por ejemplo, Echeverría o Mármol.

<sup>72</sup> Sarmiento, op, cit., p. 72.

<sup>73</sup> Sarmiento critica a *La Araucana* por crear una imagen equivocada de los mapuches, para él se trata de “hordas de salvajes imposibles de civilizar”.

cosa, el poder de la tradición es más fuerte, y al ser utilizada esta tradición tal cual como ella propone serlo, en la dialéctica civilización – Europa, barbarie – América, no logra convertirse en un agente que sea capaz de validar el discurso propio.<sup>74</sup> Es cierto que España para Sarmiento tiene más de bárbaro que de civilizado, pero es cierto también que para él ser “salvajes” posee una connotación negativa; el punto radica en que ambos juicios, se fundan en un modo de ver que pertenece a otra tradición.

La crítica negativa al pensamiento Sarmientino la lidera Fernández Retamar<sup>75</sup>; para él son justamente las masas de gente que vive al margen del sistema las que conforman a América, no el hombre blanco que es minoría. Tomando como fundamento las ideas de Martí y anclado en una visión de clase, el autor propone una inversión de la dialéctica, desde ahí lo peligroso no está en este caso, en la visión de lo bárbaro, sino en la idea civilizatoria de ciertos líderes americanos, falsa erudición, que sirve y es ventajosa solo para unos pocos. Desde esta perspectiva, el de Sarmiento es un pensamiento colonizado, lo cual deviene en el ansia de borrar todo vestigio de lo bárbaro no letrado. Para Fernández Retamar la solución se halla en subvertir el esquema de Sarmiento en términos de reconocer lo propio como el verdadero rostro de América, dejando de lado la civilización tal como fue planteada por Europa, en términos de una imposición de maquinarias de poder que niegan lo americano.

Todo lo anteriormente expuesto posee múltiples significaciones, algunas de ellas (de manera no literal) son las que Droguett revisita en sus textos, desde otro contexto histórico. En su poética, por la forma como se configura la marginalidad, (que está en directa relación con lo bárbaro) se amplía y se instala en un nuevo lugar la dialéctica del centro y la periferia. Al respecto de cómo evoluciona la disyuntiva histórica y estética planteada, hay que ver brevemente cómo las coordenadas de la disyunción son revisitadas por la literatura hispanoamericana contemporánea, que ha hecho de la problemática planteada por Sarmiento, en muchos casos, una inversión de sentido que le otorga a la barbarie carácter positivo y a la civilización negativo (Retamar).

Para Carlos Fuentes la dialéctica civilización / barbarie es el conflicto que compone cien años de sociedad latinoamericana “la permanencia del feudalismo español frente a las exigencias ilustradas del ánimo liberal de inspiración francesa y anglosajona forman el trasfondo de la historia y la literatura, de Bolívar a Sarmiento y de Sarmiento a Gallegos”<sup>76</sup>. La influencia de la problemática anterior en la novela, se refleja para Fuentes en una tendencia documental por parte de los escritores, que pretendía hallar la identidad no resuelta en términos sociales. Se perfilan, de esta manera, figuras que muestran una realidad estática y estereotipada: la naturaleza devoradora (*La Vorágine*), el dictador (segunda tiranía luego de la colonia), la masa explotada. Así la novela tradicional se

<sup>74</sup> La novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, escrita cien años después, muestra para algunos la misma oposición de civilización barbarie, pero cuestiona lo que se supone es civilizado y bárbaro.

<sup>75</sup> Fernández Retamar, Roberto. “Algunos usos de civilización y barbarie”. En: *Calibán y otros ensayos*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981.

<sup>76</sup> Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortíz, 1969, P. 10

plantea como populista “El papel romántico que el escritor se atribuye es el de un liberador...”<sup>77</sup>, se trata de una respuesta épica al mundo épico que se vive. Para Fuentes, se instaura un *simplismo épico* en donde las dialécticas (civilización / barbarie) deben tener solución; este estado de cosas pasa por inflexión del mundo social y la impostación de nuevas relaciones que impone el capitalismo entrante en las oligarquías locales, “la novela está capturada en las redes de la realidad inmediata y sólo puede reflejarla”<sup>78</sup>. El primer traspasso de ese simplismo épico a una literatura que sea deudora de verdaderas transformaciones, ocurre en la literatura de la Revolución Mexicana, que introduce la ambigüedad crítica y destierra para siempre la certeza heroica que, por cierto, es inmóvil. El segundo y mayor punto de inflexión lo constituye *Pedro Páramo* que incorpora un trasfondo mítico que permite la proyección de la ambigüedad humana<sup>79</sup>, ya no se trata sólo de malos y buenos entendidos como realidades inmóviles. De esta manera, la dialéctica civilización y barbarie pasa de ser una paradoja simplista en manos de Sarmiento y Gallegos, a convertirse en la fundadora de una tradición que se complejiza, haciendo que cada uno de los componentes pierdan su significación inicial estática, para dar paso a nuevas instancias de representación de la realidad enraizados en una nueva mitología.

El sujeto instalado por Droguett en la figura de Bobi, por su configuración, se inserta en esta tradición y nos demuestra que el dilema, en términos de margen y centro, está presente en lo contemporáneo, en su figura que entremezcla dos partes en pugna, la animal y la humana, entendiendo lo animal como las fuerzas naturales primigenias que la civilización niega y nomina barbarie. La figura de Bobi se presenta en el texto como desestabilizadora del orden civilizatorio por su estética grotesca antes analizada, que se articula como oximorónica, desde ahí la dialéctica civilización / barbarie, presente en su configuración grotesca, conlleva una serie de otras dicotomías fundamentales, (por cierto, bien divulgadas en el análisis dialéctico de Sarmiento):

- Campo / ciudad
- espíritu / cuerpo
- racionalidad / instinto
- sabiduría / ignorancia
- blanco / negro
- progreso / atraso
- luz / oscuridad.

(signo positivo) / (signo negativo)

Así, la dialéctica se despliega en el sujeto escindido en forma de alegoría de una problemática histórica presente pero ya transformada en el contexto contemporáneo. La

<sup>77</sup> Fuentes, op, cit, p. 12.

<sup>78</sup> Fuentes, op, cit, p. 14.

<sup>79</sup> Fuentes, op, cit, p. 16.

diferencia radical de Bobi, frente a un Facundo o muchos otros personajes de ficción que sean articulados como sujetos que representen cualquier tipo de marginalidad, es que acarrea intrínseca y visualmente la lucha en sí mismo “la complejidad de la imagen resulta del hecho de que Bobi, para sí y dentro de sí repite de nuevo el binomio”<sup>80</sup>. Así la parte animal, las piernas, representan la intuición, el inconsciente y por tanto la libertad “y así crecieron ellas, a plena libertad, limpiamente tranquilas, sin ser molestadas, porque ahí estaba yo para recibir por ellas”<sup>81</sup>; ese yo es la parte humana, la razón y el orden, por tanto la parte conciente de la problemática diferencia. En este caso, no se trata de una lucha de fuerzas externas, el sujeto acarrea en sí mismo la problemática americana. Pero estamos hablando de una América ya no en tanto espacio colonizado (Sarmiento), sino, en tanto espacio de cultura hibridada, aspecto ya avizorado por Fuentes desde su visión más bien estructuralista; la coexistencia de dos tipos de cultura y hombres distintos en el mismo suelo, es el responsable de las asimetrías en nuestra historia; se trata de una cultura polivalente, multirracial, que el cubano Alejo Carpentier denominó *lo real maravilloso americano*.

En este sentido la parte animal se acerca a lo primitivo, a la naturaleza, y ahí viene el gran choque con el orden civilizado (dicotomías antes mencionadas): “cuando nació Bobi, su padre fue expulsado de la fábrica, su madre estuvo a las puertas de la muerte y tuvo que cambiarse de barrio abrumada por la vergüenza y los insultos”<sup>82</sup>. Las instancias sociales y laborales se ven afectadas por la irrupción de una figura que no es parte del orden vigente, como señala Dorfman: “Bobi exige un nuevo orden, sin camas, sin sillas, sin todo lo que estos objetos impliquen”<sup>83</sup>. Lo real maravilloso de América se expone, de esta forma, en su fractura y en su problemática; es un ser transmutante el deudor de esa problemática, es un monstruo (no un caudillo de cualquier índole) quien porta esta historia asimétrica en donde las dicotomías se han perfilado como preguntas y respuestas.

De esta forma Carlos Droguett articula una postura frente a lo que significa la dicotomía civilización / barbarie (y su concepto de metrópolis) desde una mirada americana del todo actual; Bobi es un producto de la naturaleza, que en *Patatas de perro* es un espacio de no contaminación, cercano a lo divino, ideal (carácter contrailustrado) “Así, Droguett reactualiza una serie de mitos fundamentales; el Jardín del Edén, la Edad de Oro, el mágico universo pastoril, todas formas laicas del otro mundo medieval, las formas seculares con que los hombres han incorporado el paraíso al aquí y ahora. Es el paraíso perdido utópico con que fue nominada América desde su descubrimiento”<sup>84</sup>.

La nominación de América como el paraíso perdido, se articula desde los primeros

<sup>80</sup> Dorfman, Ariel. “El Patas de perro no es tranquilidad para mañana”. En: *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, 1970, N° 2 y 3.

<sup>81</sup> *Patatas de perro*, p. 57

<sup>82</sup> *Patatas de perro*, p. 93.

<sup>83</sup> Dorfman, op, cit, p. 173.

<sup>84</sup> Dorfman, op, cit, p. 180.

escritos que sobre el nuevo mundo hacen los conquistadores. Lo interesante es que Droguett no opta por una mirada mesiánica con respecto a la América ensoñada, ya que Bobi nace en la ciudad y ahí se queda, se trata de insertar la barbarie en la civilización, ya que la América paradisíaca es también un constructo cultural impostado. En la época contemporánea nos encontramos con el relato generalizado de que América es ante todo una cultura híbrida (para otros se trata más bien de heterogeneidad) en donde la marginalidad existe y se persigue dentro de ella, el problema del yo y el otro se vive internamente.

Toda la literatura de Droguett está marcada por los personajes marginales que representan al *otro* en tanto desvinculación total y son portadores de un discurso develador, el asesino, el artista, el delincuente y el monstruo tienen en común una radical soledad<sup>85</sup> que es inmemorial y lo ha sido así porque ha sido acallada. Droguett se hace eco de ese lamento negado, entre otras cosas por las instituciones de poder de la civilización ya instituida en América de forma heterogénea, “se alza, como un cronista, como un testigo de la realidad acallada por el orden establecido, aquella que el sistema político – social y económico tiende a silenciar para que se olvide”<sup>86</sup>.

La barbarie de los personajes marginales, como concepto que estructura un paradigma semántico, adquiere ribetes profundos porque el discurso es enunciado desde un espacio híbrido como el de América en donde se articula “un diálogo positivo en que los términos pretenden anularse pero terminan por mestizarse”<sup>87</sup>, y en donde la solución a la perplejidad de esta realidad tampoco se halla *ad portas*. Se trata de una búsqueda que ha sido frecuente motivo para muchos escritores latinoamericanos, la diferencia con muchos de ellos es que Droguett pone su discurso sin mediación alguna de estrategias para una posible salvación en el retorno a la barbarie salvaje; la lucha de los personajes marginales la realizan desde dentro, lo cual nos instala en un discurso dotado de un fuerte crítica social a los discursos de poder con que se estructura la sociedad “Al contar la historia verdadera se opondrá a otra escritura, la de la historia oficial que se ha dedicado a borrar el dolor, a desconocer el sufrimiento, a diluir y ocultar la sangre que sólo ha mantenido viva la leyenda mediante la palabra hablada”<sup>88</sup>. Así, *Patas de perro* se configura como un discurso develador en donde el sujeto escindido es el portador también de una historia, la americana, que para Droguett es escrita con sangre, con una sangre mestiza (civilización y barbarie) de la cual Bobi es deudor, como sujeto fragmentado.

La barbarie está, de esta manera, presente en Bobi como una forma de denuncia

<sup>85</sup> Renaud, Maryse. “Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre de Recherches Latino – américaines, 1983.

<sup>86</sup> Soledad Bianchi. “La negación del olvido, hacia una poética de Carlos Droguett”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre de Recherches Latino – américaines, 1983, p. 26.

<sup>87</sup> Dorfman, op, cit, p. 182.

<sup>88</sup> Bianchi, op, cit, p. 28.

---

histórica, de un historia acallada, de una marginalidad acallada y de una letra acallada y se articula en el discurso como una fuerza desestabilizadora del orden civilizatorio, pero no de una manera sistemática y programada, sino desde la expresión vívida de la naturaleza (cosmovisión), en el sujeto fragmentado. Ese quiebre en la realidad lo pueden realizar sólo los seres como Bobi, los seres marginales (bárbaros y perfectos a la vez), ya que en términos de Droggett es ahí en donde la realidad es desplegada más profundamente, esa realidad acallada que él se propone mostrar “la pobreza material y espiritual, la enajenación, la desposesión, ceden el paso a una intensidad nueva en la que han de fundarse más adelante la comunicación y la solidaridad”<sup>89</sup>.

### 4.3 Perspectivismo: mediatización y enajenación del sujeto

A lo largo del texto Bobi se enfrenta a casi todas las instituciones del orden social civilizatorio, la Iglesia, la policía, el sistema educacional, la familia, la política, etcétera. Todas ellas conforman, en su conjunto, una especie de galería social en donde el personaje vive la experiencia de enfrentarse a diversos discursos de poder, que se articulan en el texto a manera de un perspectivismo. Así, cada uno de los personajes representantes de los poderes nombrados posee una visión respecto de Bobi; en la mayoría de los casos se trata de discursos deslegitimadores, los cuales articulan el mundo narrativo en cuanto proveen de información para conocer la historia del niño. Se trata de testimonios que se articulan en el monólogo de conciencia del narrador, él dice lo que otros dijeron; conforman así, una narración en donde la suma de perspectivas es estructurada en base a montajes. El resultado de lo anterior es un barroquismo en la escritura, en donde ciertas testimonios se toman la voz del narrador (Horacio) para luego devolvérsela, sin marcas textuales claras (como por ejemplo: comillas, cursiva) que lo demuestren.

Mediante la forma en que son presentadas, estas perspectivas van articulando la existencia precaria de Bobi, ya que los testimonios dejan entrever cómo mediatizan su existencia. Esta mediatización se produce por el hecho que estas perspectivas “explican” a Bobi, su existencia se configura a partir de la mirada de los otros. Esta mediatización debe entenderse como doble; por una parte la relación de Bobi con los portadores de estas perspectivas, en la mayoría de los casos deslegitimadoras, es fracturada; la relación incompleta y fracturada con los otros, impone en Bobi una forma de estar (o no estar) en el mundo. Por otra parte, a nivel narrativo se trata de un discurso que se plantea como mediatizado, basado en testimonios de diversa índole que el narrador necesita disponer para su escritura, así la historia de Bobi se cuenta mediante un artificio escritural.

El narrador, sujeto de la enunciación, es la perspectiva fundadora del texto, se trata de un *narrador – personaje – testigo* que ordena las perspectivas mediante una memoria

---

<sup>89</sup> Renaud, op, cit, p. 43.

aleatoria, dejando entrever un cuestionamiento a la credibilidad de lo contado por la mediatización de su discurso; yo cuento lo que otros dicen o se dice que dijeron, y además lo hago para olvidar (artificio): “Escribo para olvidar, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma, necesito descansar, necesito dormir.”<sup>90</sup>. Por qué dejar testimonio, si se quiere olvidar?, por qué testimoniar?, tal vez para que otros no olviden, tal vez porque la monstuosidad de Bobi no es exclusiva de él sino que se halla escondida en todos, en todas las perspectivas que lo enajenan de la otredad que lleva consigo, característica la condición americana antes explicada. Se trata entonces, de un discurso dislocado; mediante las perspectivas puestas en marcha, muchas de ellas limitadas y deslegitimadoras del otro, el narrador multiplica reflexiones convirtiéndose en una conciencia total (no así monumental) a pesar de su dislocamiento (escisión). Su mundo interior, desde esa conciencia reflexiva, pasa a ser una analogía del mundo interno de Bobi que es el protagonista, el narrador cuenta su dolor y enajenación (primera perspectiva) y de paso deja entrever la enajenación de la sociedad en general (resto de perspectivas). En términos de Genette<sup>91</sup>, se trata de un narrador que en su relación con la historia, se propone como *homodiegético*, es decir, está presente en los acontecimientos relatados y como narrador *autodiegético*, por cuanto es el héroe de su relato, alternando sin problemas el discurso directo con el indirecto.

De esta forma las perspectivas van conformando un corpus de información que demuestra la relación conflictiva de Bobi con los otros y forman a nivel de discurso una manera particular de contar la historia que se quiere contar. Todas las perspectivas entretejen una historia de desvinculación colectiva y marcan la existencia del niño –perro, lo cual deviene en su alineación total del mundo, por cuanto como individuo no cabe dentro del formato vertical de la sociedad representada. La limitación de estos discursos, dejan ver maneras disfuncionales de existir, por cuanto perciben a Bobi como un otro no válido, como un extraño. Así, las perspectivas desplegadas en el texto muestran la relación disyuntiva del yo y los otros; esta relación está marcada por la desvinculación total de los actantes de la sociedad. Lo anterior puede leerse también como una visión contrailustrada de Droguett, por cuanto cuestiona mediante estos puntos de vista, presupuestos sociales e instituciones del orden civilizatorio, que se sustentan desde el advenimiento del mundo moderno.

La escuela<sup>92</sup>, es presentada en *Patatas de perro* como un lugar en donde Bobi no tiene espacio por su diferencia “el profesor Bonilla me odiaba no porque yo fuera lo que era sino porque consideraba que mi figura era en sí misma una insolencia, una falta de respeto y de cortesía...”<sup>93</sup>, Bobi es un insulto para el sistema educacional al cual tienen derecho los seres normales, la crítica que plantea Droguett es frontal cuando el narrador expresa: “no me atrevía a mirarlo, estaba avergonzado por mí, por la ciudad, por el

---

<sup>90</sup> *Patatas de perro*, p. 23.

<sup>91</sup> Genette, Gerard. “la voz”. En: *Figuras III*. Traducción de Ramón Suárez. Sin datos editoriales, p. 13.

<sup>92</sup> Serán mostradas solo algunas de las perspectivas, ya que la totalidad excede los límites del informe.

<sup>93</sup> *Patatas de perro*, p. 64.

---

gremio de profesores, por Chile, esta línea de luz que es Chile y que permite silenciosamente que estos hechos se produzcan bajo su límpido cielo de primavera”<sup>94</sup>.

Se configura de esta manera, una crítica a un código de violencia social que será una constante en la relación del sujeto escindido con el mundo que lo rodea; la “normalidad” es aquí el desprecio a la diversidad, entonces, la presencia del sujeto que se configura como otro, deviene en que su existir sea marginal. El profesor Bonilla es el personaje deudor de esa violencia; caracterizado descarnadamente, su perspectiva deja entrever profundas fracturas sociales no resueltas en relación a la aceptación del otro como válido “me contó que el profesor Bonilla había dicho en clases que la degeneración provocada por el alcoholismo es perturbadora de la herencia, de padres alcoholizados nacen hijos idiotas, monstruosos”<sup>95</sup>. El resultado de lo anterior es la enajenación del sujeto Bobi, por cuanto su diferencia aumentada por la pobreza material, pasa a ser sinónimo de soledad, la soledad por la diferencia (episodio de la fiesta de disfraces).

La perspectiva del profesor Bonilla se lee como limitada y pobre, él como sujeto del enunciado (personaje) se configura también como un sujeto alienado por su propia violencia instalada en ese código de violencia antes mencionado “La violencia como se encarga de recordarlo el narrador de *Los Asesinados del Seguro Obrero*, es ante todo un elemento constitutivo de la realidad chilena”<sup>96</sup>; por tanto, se trata de una perspectiva que debe releerse, más allá de su relación con Bobi, la de Bonilla es la deudora de esa violencia inútil y opresiva del orden social, que conforma la otra cara de la moneda frente a la violencia *natural* de la imagen de Bobi.

La violencia de la imagen de Bobi, por su desmesura, desestructura esa otra violencia unívoca y estéril, la posiciona en un lugar en donde debe ser revisada, todo lo cual deviene en una fractura de ese discurso de poder, por cuanto, en su propia formulación deja entrever sus fisuras: “me contestó que donde estaban las piernas del niño llamado Bobi, que si se había matriculado a un alumno debía entregarse cuanto antes la otra mitad, que por ahí le habían enviado a un perro y ésa no era escuela de perros, ni circo, ni zoológico, ni museo, ni exposición”<sup>97</sup>. Aquí se reafirma que el discurso de Bonilla es un discurso segregador pero a la vez, por la ironía desplegada, se aprecia lo dislocado de su formulación, apreciamos la perspectiva de un sujeto también escindido.

Horacio el ciego, se presenta también como una perspectiva importante dentro de relato, su relación con Bobi no está basada en la violencia, más bien se trata de una identificación, puesto que él por su discapacidad se instala en el texto como un sujeto erosionado. La ceguera se presenta como un estado de lucidez, en contraposición con la visión “el mundo del ciego es completamente cabal, completamente cerrado, pero

<sup>94</sup> *Patas de perro*, p. 81.

<sup>95</sup> *Patas de perro*, p. 80.

<sup>96</sup> Renaud, op, cit, p. 36.

<sup>97</sup> *Patas de perro*, p. 84.

también completamente abierto, no tenemos amarras, estamos completamente liberados”<sup>98</sup> ; la visión de Horacio no es hacia el exterior, pero si, interna y total. La existencia de Bobi, tiene un alter ego en Horacio, él comprende la diferencia, ya que también es un sujeto enajenado de lo social. Bobi desea vivir entre los ciegos, sus monstruosidades se asemejan, dice Horacio: “...somos monstruos cerrados, abiertos sólo hacia adentro, verás lo extenso y sin aristas que es el mundo para nosotros”<sup>99</sup> , desde ahí se produce una identificación que se contrapone a otras perspectivas que no conceden espacio a la monstruosidad del niño; ambas monstruosidades refieren a la marginación social dada por la diferencia.

Todas las interpretaciones de las perspectivas ponen de manifiesto la diferencia, pero además lo errado de los discursos entendidos como hechos desde la autoridad, cada uno de los sujetos que explican y deslegitiman a Bobi, se están también explicando a sí mismos. Lo anterior nos conduce a inevitables preguntas por la validez de muchos de los discursos sociales instituidos como verdades, la respuesta que nos entrega el autor es decisora: lo social se establece en una alineación total y colectiva lo que nos plantea disyuntivas aún más complejas: “ Bobi se erige en un universo paralelo, que afirma finalmente la irrealdad de todo lo aparential cotidiano”<sup>100</sup> .

La otredad de Bobi está en todos, por tanto la búsqueda de una identidad es una paradoja colectiva. Se estructura, de esta manera, una visión que pone en cuestión al sujeto entendido como un estatuto monádico, la idea de unidad que conlleva ese concepto, choca con su inoperancia en el entramado del mundo contemporáneo, en donde el sujeto se encuentra en realidad dislocado. Pero ya no se trata del sujeto *alienado* previsto desde la modernidad, se trata de un sujeto *fragmentado*, escindido<sup>101</sup> ; esta fragmentarización se erige como efecto de relatos sociales dislocados (gran teatro del mundo). Bobi es esa fragmentación y en consecuencia con ello, el discurso formulado para contar su historia, es también fragmentado, así como el narrador que lo funda. La obra adquiere, en esa coherencia ética y estética un carácter contrailustrado por cuanto cuestiona relatos sociales del orden civilizatorio y devela una marginalidad de todo orden. Esta crítica se configura estéticamente alejando el orden racional de la construcción del relato. La figura de Bobi (sujeto escindido) y el lenguaje que lo contiene son uno.

---

<sup>98</sup> *Patatas de perro*, p. 136.

<sup>99</sup> *Patatas de perro*, p. 137.

<sup>100</sup> Dorfman, op, cit, p. 176.

<sup>101</sup> Esta característica se estructura como una de las grandes paradojas del relato de la Posmodernidad.

## 5 – CONCLUSIÓN

***Patas de perro... es la persona que soy yo, lo soñado, lo conseguido, lo tergiversado, lo perdido... lo soñado, lo jamás alcanzado***

***Carlos Droguett***

Adentrarse en el mundo narrativo de *Patas de perro* nos conduce aparentemente a formular más preguntas que respuestas definitivas; la instalación del sujeto marginal monstruoso como protagonista de una ficción que se funda, desde los planteamientos del autor, anclada en lo real, parece paradójico, no lo es tanto luego de intentar hurgar en el dislocamiento de todo orden que representa (lo cual termina haciéndolo perfecto). Se trata de una realidad puesta en un orden mítico, acorde con la ambigüedad que se ha instalado en la apreciación de lo que nos rodea; Droguett no se conforma con sólo poner, mostrar; avanza más allá y estructura un sujeto que representa un estilo poético particular. La novela nos instala algo anticipadamente en lo que la posmodernidad ya ha hecho relato oficial: la perplejidad del hombre frente a su estatuto y su relación con los otros, que deviene luego en muchos gestos de ambigüedad y nihilismo. Pero Droguett no llega a tal desafecto, por el contrario, hay en su obra (sujeto mediante) una urgencia por fundar una verdad desde la verosimilitud interna propuesta.

La relación de esa urgencia con la configuración del sujeto estudiada, se perfila, luego de las páginas anteriores, como imponente, queda demostrada en todos los aspectos de la novela. La narración se articula de una manera especial, las transformaciones del enunciado basadas en el perspectivismo, el narrador de conciencia aleatoria y subjetiva, son la construcción de un mundo que apela a profundas verdades,

en su aparente desorden estético pervive un orden oculto que explica un mundo, el de Bobi, pero, que a partir de ahí, instala un camino de reconocimiento que conduce hacia lo mucho que no se muestra y no se quiere ver.

El aspecto grotesco de la figura estética es la primera denuncia histórica y humana, ya que propone una forma otra, irresoluta en los márgenes de lo animal y lo humano. La no cabida del sujeto en las instituciones sociales (escuela, familia, etc), la desvinculación total expresada, le otorga a la estética grotesca desplegada, un cariz de profundada rebeldía, que sobrepasa la visión del canon grotesco como representación estética del defecto, para reinstalar ese defecto, esa otredad, como un discurso sobre el dislocamiento social. Este discurso se instala en la ficción como un punto de inflexión crítica hacia los sistemas sociales contemporáneos, que se anclan como relatos oficiales desde la propuesta de sociedad que se inicia en el proyecto ilustrado (modernidad). Lo grotesco propone una crítica social porque representa la historia (de la sangre) no escuchada, instalándose como una alegoría de la marginalidad, marginalidad que se relaciona, para el emisor latinoamericano, con la idea de barbarie que es entendida como una fuerza atávica reprimida por los discursos de poder.

Desde ahí el mundo ficcional de *Patas de perro* propone un discurso que problematiza la realidad, en términos de la real validez de muchos de los relatos canónicos de la Modernidad, que son puestos en cuestión al instalar a la barbarie como el *otro* no asido ni validado en términos sociales. El tema de la barbarie, que subyace en la configuración grotesca del sujeto, muestra fracturas sociales profundas en términos de la relación con el otro, fracturas que han permeado el discurso histórico latinoamericano desde la Conquista hasta hoy. Así, el otro no es ya el indio o el conquistador o la naturaleza, es el sujeto, quien es centro y margen a la vez por la profunda fractura que posee.

Droguett se hace cargo de ese discurso de forma comprometida al redefinir lo bárbaro desde su mirada particular, como un componente que tiene que ver con las injusticias sociales que provienen desde lo civilizado. Se trata de un discurso de la otredad hecho también desde los márgenes ya que su escritura muestra una dislocación en términos estéticos (características de la narración) tendiente a la búsqueda de una honestidad narrativa.

Una historia particular *otra* (que se convierte en nacional y por tanto universal), ha sido contada desde la ficción, el sujeto portador de esa historia es una alegoría compleja, que cumple la función de verosimilitud total desde la verdad que posee, a pesar de su fractura; se trata de una búsqueda de la verdad literaria y humana, que es para el autor, labor imperiosa, mandato.

---

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Adorno, Teodoro. "EL narrador en la novela contemporánea". En: *Notas de literatura*. Barcelona, Editorial Ariel, 1962.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, en el contexto de Francois Rebelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Benjamín, Walter. "El narrador". En: *Iluminaciones IV*. Madrid, Editorial Taurus, 1991.
- Benjamín, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Editorial Taurus, 1990
- Benveniste, Emile. "De la subjetividad en el lenguaje". En: *Problemas de lingüística general 1*. México, Editorial Siglo XXI, 1993.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Editorial Península, 1987
- De la Barra, Luis. "La pareja conceptual civilización – barbarie: la novela indigenista de Lautaro Yancas". En: *Revista Ciber Humanitatis*. Santiago, U. De Chile, 1999, N° 17.
- Droguett, Carlos. *Patatas de perro*. Santiago, Editorial Pehuén, 1998.
- Droguett, Carlos. "Explicación de esta sangre". Prólogo *Los asesinados del Seguro Obrero*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Fernández Retamar, Roberto. "Algunos usos de civilización y barbarie". En: *Calibán y otros ensayos*. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1981.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Genette, Gerard. "La voz". En: *Figuras III*. Traducción de Ramón Suárez. Sin datos

editoriales.

Goic cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.

Goic, Cedomil. "La novela chilena actual: tendencias y generaciones". En: *Narrativa chilena contemporánea*. Cuadernos de literatura N° 6, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad De Chile, 1996.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1968.

Krisinski, Wladimir. "Subjectum comparations: las incidencias del sujeto en el discurso". En: Angenot, M. et al. *Teoría literaria*. México, Editorial Siglo XXI, 1993.

Lozano, J. et al. *Análisis del discurso*. Madrid, Editorial Cátedra, 1986.

Sarlo, Beatriz, Altamirano, Carlos. *De Sarmiento a las vanguardias*. Buenos Aires, Editorial Ariel, 1997.

Sarlo, Beatriz. "Sarmiento héroe cultural". En: Diario *El Clarín*, 11 de febrero 1988.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo civilización y barbarie*. Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1969.

Subiratis, Eduardo. *El final de las vanguardias*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989

## **Bibliografía sobre el autor**

Bianchi, Soledad. "La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre du Recherches Latino – Americaines, 1983.

Calderón, Alfonso. "Carlos Droguett". Prólogo *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*. Santiago, Zig – Zag, 1966.

Concha Jaime. "Carlos Droguett. Novelista". En: *Literatura chilena creación y crítica*. 1982, N° 22.

Dorfman, Ariel. "El patas de perro no es tranquilidad para mañana". *Revista Chilena de Literatura*. Santiago, 1970, N° 2 y 3.

Lomeli, Francisco. "encuentros con Carlos Droguett". En: *Literatura chilena, creación y crítica*. 1981, N° 17.

Moreno, Fernando. "Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre du Recherches Latino – Americaines, 1983.

Perera San Martín, Nicasio. "La fábula del medio pollo en Patas de perro". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre du Recherches Latino – Americaines, 1983.

Renaud, Maryse. "Violencia y escritura. Aproximación a la obra de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers, Centre du

Recherches Latino – Americaines, 1983.

Skármeta, Antonio. “Carlos Droguett: toda esa sangre”. En: Goic, C. et al. *La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América.*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.

## Entrevistas y referencias críticas

Avaria, Antonio. “Entrevista con Carlos Droguett”. Revista *Árbol de letras*, abril, 1968

Blanco Guillermo. “patas de perro, dientes de león”. Revista *Ercilla*, noviembre 1965, N° 1590.

Del solar, Hernán. “Carlos Droguett: patas de perro”. Diario *El Mercurio*, 11 de diciembre de 1965.

Iñigo – Mafrigal, Luis. “Todas esas muertes”. Diario *La Nación*, 4 de julio de 1971

Iñigo – Madrigal, Luis. “Carlos Droguett 1912 / 1996”. Diario *La Epoca*, 4 de agosto 1996.

Morgheinstein, Marcela “Un alcohólico de la verdad literaria”. Revista *Rocinante*, julio 2000.

Sánchez Latorre, Luis. “En la muerte de Carlos Droguett”. Diario *La Epoca*, 11 de agosto de 1996.

“Entrevista póstuma a Carlos Droguett”. Diario *Punto Final*, septiembre 1996.

“Duelo literario, Alone v/s Droguett”. Diario *La Voz*, 1 de diciembre de 1961.