



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**EXPERIENCIA Y VIOLENCIA
EL UNIVERSO TRÁGICO EN LAS NOVELAS DE LA HISTORIA DE CARLOS DROGUETT**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura mención Literatura Chilena e
Hispanoamericana

CRISTIAN VIDAL BARRÍA

Profesor Guía: Horst Nitschack

**Santiago
2022**

Pero yo le escribo, al margen del concurso, para expresarle mi profunda admiración: no conocía en absoluto su obra y en este momento le considero uno de los máximos narradores actuales de nuestra lengua.

José María Valverde
Junio de 1959

Yo declaré increada nuestra historia, artísticamente increada y quise relatar un hecho verdadero, pero relatarlo en profundidad [...] quería mostrarlo vivo y no muerto, quería mostrar vivo hasta a los muertos y para eso necesitaba una atmósfera un ambiente.

Carlos Droguett
Enero de 1960

Agradecimientos

Van mis agradecimiento a Horst Nitschack por las lecturas, los diálogos críticos y el apoyo que mostró durante el tiempo en que se desarrolló esta investigación. En especial, también, a Natalia Cisterna por la orientación y la confianza durante los años que duró el doctorado.

A Hilda, Víctor, Cecilia, Sandra y Vanessa, siempre en la órbita. A Mateo mi propia experiencia... sublime.

Índice

Introducción	6
1. Carlos Droguett: autor y obra en el campo literario	21
1.1 Experiencias vitales: antecedentes de un proyecto literario	23
1.1.1 ¿Por qué se enfría la sopa?.....	25
1.1.2 La masacre del Seguro Obrero y un proyecto literario	29
1.1.3 Exilio y censura: avatares políticos en la experiencia de Carlos Droguett	35
1.2 ¿Droguett narrador de la generación del 38?	43
1.2.1 Factores que incidieron en la conformación de la generación del 38	45
1.2.2 Compromiso e ideología en los novelistas del 38 en Chile	50
1.2.3 Carlos Droguett en la encrucijada generacional	55
2. Experiencia e historia: la novela histórica y el universo ficcional de Droguett	61
2.1 Experiencia e historia: La tragedia en las novelas de Droguett	63
2.1.1 Esencia de la tragedia.....	64
2.1.2 Modos de la experiencia	68
2.1.3 Un proyecto literario a partir de la experiencia	71
2.1.4 Tragedia y experiencia en las novelas de Carlos Droguett	75
2.2 Historia y Literatura: Las novelas históricas de Carlos Droguett	79
2.2.1 Droguett y la novela histórica en Chile: segunda mitad del siglo XX	80
2.2.2 Historia y literatura en las novelas históricas de Droguett	85
2.2.3 La novela histórica de Droguett: un horizonte estético de vanguardia	89
2.2.4 Carlos Droguett: anticipador de la nueva novela histórica	94
2.2.5 Nueva Novela Histórica: ¿estética vanguardista o una técnica posmoderna?	98
3. Instauración de la tragedia: las novelas históricas de Carlos Droguett	104
3.1 Imaginarios históricos y ficcionales en <i>100 gotas...</i> (1961) y <i>Supay el cristiano</i> (1967) 107	
3.1.1 La historia como botín: la tragedia histórica.....	110
3.1.2 Un vaivén entre historia y novela: el sentido y la trama trágica en Droguett	116
3.1.3 Mito y archivo: ficción histórica <i>hegemónica</i> un discurso contrahegemónico.....	122
3.2 <i>El hombre que trasladaba las ciudades</i> (1973): “sujeto y narrador”	128
3.2.1 “Sujeto y Narrador”: consolidación de un “horizonte estético de vanguardia”	130
3.2.2 Confirmación de la tragedia: la ciudad en movimiento	136

3.2.3	Ciudad de Dios / Ciudad terrena.....	148
3.2.4	<i>El hombre que trasladaba las ciudades</i> : una novela histórica vanguardista.....	150
4.	Posibilidad de la experiencia en <i>Sesenta muertos en la escalera</i> (1953).....	157
4.1	Representar la masacre: fórmula del martirio en <i>Sesenta muertos en la escalera</i> .	160
4.1.1	Fórmula del martirio: representación en <i>Sesenta muertos en la escalera</i>	162
4.1.2	El castigo corporal	168
4.1.3	La obligación de soslayar la política.....	172
4.2	Experiencia y narrador en <i>Sesenta muertos en la escalera</i>	179
4.2.1	Escritura que se quiere memoria: El testigo en <i>Sesenta muertos en la escalera</i>	180
4.2.2	Digresiones y voces del testimonio.....	184
4.2.3	El narrador y el sentido de la experiencia: una reflexión benjaminiana	190
5.	Avatares del arte y la violencia: el sentido de la experiencia.....	194
5.1	La representación de la violencia en <i>Matar a los Viejos</i> (2001)	197
5.1.1	Violencias estructurales	199
5.1.2	Violencia divina en <i>Matar a los viejos</i>	204
5.1.3	Violencia y Revolución.....	209
5.2	Ficcionalización de la historia: violencia, subversión y experiencia literaria.....	215
5.2.1	Violencia política y ficcionalización de la Historia	216
5.2.2	El corte radical de sentido y la utopía de una nueva forma de la Historia.....	221
5.2.3	La urdimbre de una experiencia literaria	226
	Conclusión	231
	Referencias Bibliográficas	241

Introducción

Como en Shelley, Prometeo y Cristo son la misma persona. Como todos los de su generación, Droguett está en el camino de hacer ambigua la realidad, de vacilar entre el ciclo y la historia, se subsumir lo social que ha golpeado drásticamente a las generaciones anteriores en un orden mítico.

Ariel Dorfman

Quizás la forma más adecuada para abrir esta investigación sea preguntándose si acaso el proyecto literario del escritor chileno Carlos Droguett logró cumplirse en las condiciones que el autor tempranamente las visualizó. La respuesta no se deja esperar y, sin titubear, se puede argüir que en efecto el autor consiguió construir un proyecto literario sólido y consecuente con sus convicciones políticas y estéticas. No obstante, nada sabía Droguett, mientras escribía el prólogo a la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940), de los avatares literarios, históricos y políticos que incidirían, más adelante, en ciertos aspectos de su producción ficcional. Pero ese desconocimiento no queda tan claro en la narrativa del chileno — es literatura—, pues, sus inicios narrativos miraban al pasado y ya hablaban de la sangre que había dejado la historia de Chile y que se repetiría mas adelante. Cuando le tocó atravesar su futuro se vio inserto en medio de experiencias históricas antes borrosamente vislumbradas y proyectadas en sus obras por medio de un universo ficcional trágico y violento.

Hay quienes han visto en la obra del autor una inspiración profética o han leído sus novelas bajo relaciones latentes, simbólicas, cristianas, o bajo una expectativa escatológica. Dichas lecturas suponen un punto de referencia y un complemento para la presente investigación. No obstante, lo que se propone en esta tesis es abordar la obra de Carlos Droguett conforme a las condiciones y experiencias históricas y vitales que la produjeron y que forjaron su escritura. Para ello es ineludible situar al escritor dentro de un campo literario, desde su condición autoral, y comprender su obra “en lo que tiene de histórico, pero también de transhistórico”, como un “signo intencional habitado y regulado por algo distinto, de lo cual también es síntoma” (Bourdieu 15). Con ello no se quiere caer en una lectura exclusivamente sociológica del autor y de sus novelas, sino de observar la forma, la estética,

el estilo y sus significados para comprender “esa forma, estilo y sentido como productos de una historia determinada” (Eagleton 37).

Dicho lo anterior, corresponde situarse en la escritura del autor y reconocer que la prosa droguettiana exhibe una estética singular, rupturista e irreverente. En ello da la razón al teórico francés Roland Barthes cuando este advierte que en toda forma literaria existe la elección general de un tono —de un *ethos* si se quiere— y Droguett es elocuente en su elección. El tono es trágico, su lenguaje es violento y su discurso exhortativo. En estas particularidades de su propuesta estética es “donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete”. Es también donde se reconoce la visión del mundo que quiere construir y donde, en ocasiones, deja traslucir sus propias experiencias, pues “lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo también son el producto natural del tiempo y de la persona biológica” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 20).

Carlos Droguett fue un autor prolífico. Si nos remitimos estrictamente a su producción literaria —también escribió una gran cantidad de textos periodísticos¹— veremos que su ingreso oficial al campo literario fue a mediados del siglo XX con la novela *Sesenta muertos en la escalera* publicada en el año 1953 por editorial Nascimento. No obstante, antes de que dicha novela viera la luz el autor ya había escrito y publicado algunos cuentos en periódicos y revistas². Hasta el día de su muerte, en 1996, nunca abandonó su oficio y algunos años después se siguieron reeditando y publicando de manera póstuma sus obras; algunas de ellas completamente inéditas y otras, como la novela *Matar a los viejos* (2001), previamente censuradas o rechazadas por las casas editoriales. La segunda década del siglo XXI ha sido especialmente fructífera en el redescubrimiento editorial que se ha hecho del autor. Han visto la luz en Chile, en España y México reediciones tanto de sus obras más aclamadas como de aquellas que, por diversos motivos, no fueron publicadas en Chile en su momento. Por otro lado, también se ha puesto interés en su obra periodística, en su faceta de cuentista y en la figura autoral. Desde la academia igualmente se puede reconocer una

¹ En el año 2021 en editorial Garlopa se publicó el primer libro que reúne artículos y columnas del autor: *Carlos Droguett. Artículos y columnas*. La selección y edición estuvo a cargo de Eduardo Montalbán y el prólogo es de Roberto Contreras.

² En febrero del año 2022 Editorial Aparte publica los *Cuentos Completos* del autor con selección y revisión de Roberto Contreras.

progresión en las investigaciones en torno a la obra literaria del autor. Todo ello me permite argüir, sin problemas, que Carlos Droguett es un autor completamente vigente en la literatura nacional y que su obra se instala cada vez en mas y amplios espacios.

Si bien señalé un poco más atrás que el ingreso del escritor al campo literario fue en el año 1953 con la publicación de su primera novela, hay que reconocer que tal fecha fue, en alguna medida, únicamente simbólica, ya que algunas de sus ficciones, según se ha recogido extensamente en los estudios literarios, ya habían sido escritas, o esbozadas, a comienzos de la década de 1940. Pero lo más relevante es que antes de la mentada década el autor ya había publicado, además de ciertos cuentos, la primer versión de la reconocida crónica que recogería el impacto dejado por la masacre del Seguro Obrero, acaecida el 5 de septiembre del año 1938. Más adelante el autor se consagra con la publicación de las novelas *Eloy* (1960), *Patas de perro* (1965) y *El compadre* (1967). Estas obras, desde su publicación y hasta la actualidad, son las que han acaparado la atención de la mayor parte de la crítica literaria y de los lectores, y con justa razón, pues, en efecto tales novelas suponen el punto más elevado en cuanto a creación y renovación literaria en las ficciones del autor. En detrimento, otras novelas se sitúan en espacios más recónditos y su impacto en el interés de la crítica y también de los lectores es más bien limitado: algunos de esos textos son los que componen el corpus central de esta investigación.

Las novelas a las que me refiero concuerdan, en términos generales, con una característica en común: el interés manifiesto por el relato histórico. Es innegable que uno de los aspectos relevantes en la producción literaria del chileno es su interés por cuestionar, de manera crítica, el discurso histórico y por relevar los aspectos menos dignos que ha dejado la historia. Tal actitud es perceptible en estas novelas que, en diferente medida, entablan filiaciones con la historia o abordan como referente episodios históricos que han marcado el devenir de la nación: *Sesenta muertos en la escalera* (1953), *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* (1963), *Supay el cristiano* (1967), *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973) y *Matar a los viejos* (2001).

La tesis de esta investigación es que en estas novelas de Carlos Droguett se revela el nacimiento y consolidación de un proyecto estético-político, con rasgos vanguardistas, que se inserta en el campo literario chileno e hispanoamericano desde mediados del siglo XX y que exhibe una visión violenta y trágica de la historia a partir de la experiencia en sus diversos

niveles de decodificación. Parte de esta propuesta literaria se desvela, en un sentido estético, por medio de una voz narrativa intransitiva, despojada del pretérito, que proyecta los hechos históricos relatados como si fueran aconteciendo y construyéndose en el presente, dando a entender que la historia no es estática y que la violencia que subyace en ella se posiciona como eje estructural de una sociedad que parece atravesar una eterna tragedia histórica. En ese sentido, se rompe la finalidad común que tenía la novela y la historia, que en el acto de narrar podían alienar los hechos por medio del pretérito: “el pretérito perfecto simple es el acta de posesión de la sociedad sobre su pasado y su posible”, pues este es, finalmente, la expresión de un orden, nos dirá Roland Barthes. Por su parte, en el ámbito discursivo, la propuesta narrativa refleja un anhelo crítico, y una postura política, en contra de los discursos históricos oficiales y hegemónicos, al mismo tiempo que problematiza las nociones de experiencia a través de los narradores, personajes y de la proyección de dichas complejidades hacia el lector. Parte de este proyecto literario es construido por el autor haciendo confluír hechos históricos referenciales y hechos ficcionales extraños, ajenos a la historia conocida, que son reconfigurados en el texto literario transformándose en historias provocadoras en la a través de las novelas.

En concordancia con la tesis expuesta, el objetivo central de la investigación es analizar e interpretar el corpus de novelas, antes ya señalado, tomando como eje central el universo trágico en el que se circunscriben las ficciones junto a las nociones de experiencia, historia y violencia que subyacen en los textos literarios. Ahora bien, el marco general desde el que se sitúa esta investigación es la relación de las novelas que componen el corpus con el referente histórico. En ese sentido, otro de los objetivos, en una línea específica, es analizar y comprender las complejidades de esta relación, en tanto que los textos no se subyugan a un discurso prefigurado, sino más bien desmitifican y ficcionalizan los acontecimientos históricos. Por otro lado, también se busca indagar en los elementos constitutivos de la historia, pero de una historia leída por el autor bajo nuevas señas de reconocimiento. Esto quiere decir que la nueva historia que percibe Droguett, que no es la gloriosa sino la de la violencia vertical y horizontal como elemento estructural de la sociedad, se encuentra bajo un manto trágico de experiencias y de injusticias que se revelan en cada uno de los personajes que interactúan en las ficciones.

Una de las interrogantes fundamentales, cuya respuesta parece clara y crítica a la vez, es respecto a los motivos que habrían coaccionado esta visión de la historia en el autor, la que más tarde, por medio de una escritura particular, será cristalizada bajo un universo ficcional trágico. Dicha interrogante funcionará como preocupación transversal a lo largo de toda la investigación. Por otro lado, existen también ciertas nociones que emanan como preocupaciones y problemáticas latentes dentro del corpus novelístico del autor. Me refiero a la violencia, la experiencia, el trauma y la tragedia como motivos estructurales, independientes e interconectados a la vez, de la narrativa de Carlos Droguett. Dichos conceptos serán abordados de manera general en los sucesivos capítulos con el fin de comprender las formas y los modos en los que el autor, por medio del lenguaje y la ficción, propone una problematización y desciframiento de la realidad y la historia en relación con estos conceptos.

Ahora bien, abordar la experiencia en la narrativa de Droguett supone ingresar a un espacio de complejidades múltiples, debido a lo inefable que resulta el concepto y la idea propiamente tal. No es este el espacio para redefinir la experiencia, pero sí lo es para analizarla conforme a la propuesta literaria que emana de las obras de Carlos Droguett. En ese sentido, y de manera funcional, la experiencia ingresa en la investigación a partir de tres niveles de decodificación, a saber: experiencia vivencial autoral (fenomenológica y metafísica), experiencia ficcional (la de los personajes de las narraciones) y experiencia literaria (la urdimbre que teje el texto literario). En todos estos niveles circunda, en principio, la idea de experiencia interior, esa experiencia inasible al lenguaje de la que habla Georges Bataille y que define como aquel estado de éxtasis o de emoción meditada. Estos niveles, además, operan de manera conjunta y disociada a la vez. En otras palabras, se presentan y analizan en la investigación en temporalidades y soportes distintos, pero en el acto literario, en el que un lector se enfrenta a un texto ficcional, convergen de manera plena: 1) la visión del mundo y de la realidad que un sujeto que escribe ha configurado en un texto narrativo, 2) con las experiencias que deben sortear sus personajes y 3) con la decodificación que el lector podrá hacer del texto literario.

En dicha línea, la experiencia se sitúa en la investigación a través de un diálogo evidente con los presupuestos de la estética de la recepción, pero también desde una mirada inmanente a la escritura que permita reconocer y comprender la forma en que se ha

configurado el mundo ficcional en la obra literaria y las proyecciones discursivas que el texto exhibe. No obstante, no se trata de representar de modo mimético la experiencia autoral, sino de vislumbrar cómo esta ingresa a través de la técnica narrativa, entendiendo que el arte es un medio que produce un tipo o una forma de experiencia que, muchas veces, en la vida real ha dejado de ser posible. Bajo tal presupuesto, las novelas que tienen como referente la historia serían capaces de construir nuevas experiencias históricas a partir de la literatura y con ello destruir viejos y anquilosados relatos históricos cristalizados por *archivos* y la *intelligentsia* hegemónica.

La experiencia, por lo tanto, deviene en la investigación como una preocupación filosófica que busca reconocer cómo acontece en el sujeto, sea este el autor, los personajes ficcionales o el lector. También para reconocer el modo en que el trauma histórico incide en ella rompiendo sus posibilidades de existencia y representación. Finalmente, la experiencia también ingresa en la investigación con el fin de reconocer las capacidades que podría tener cierta literatura crítica —como la de Droguett— para construir posibilidades de experiencia a través de un proyecto literario estético-político que se presenta bajo una técnica narrativa que constantemente trabaja sobre la interioridad y la reflexión de personajes y sus experiencias vitales y ficcionales. Tal experiencia —prefigurada o intuita como provocadora— no se encontraría sometida a discursos hegemónicos prefigurados, por lo mismo le cabría un componente revolucionario.

En cuanto a las nociones de tragedia, memoria y trauma habrá que tener en cuenta que estos conceptos se mantienen entrelazados en las novelas que comprenden la investigación. La tragedia la entiendo en un amplio marco de significación en los textos de Droguett, pues sostengo que las obras que aquí se analizarán comparten un universo ficcional marcado por una idea trágica del devenir histórico y de la historia misma. Esto se refiere, en términos generales, a una mirada que va más allá de una lectura y de un reconocimiento del anverso de la historia, con lo que en cierta medida también trabaja el autor. Se trata, más bien, de la desesperanza total respecto al devenir histórico, la que se confirma —en la narrativa del autor— con algunos hechos que cada cierto tiempo exhiben la sangre que deja la historia y demuestran la imposibilidad redentora de que exista un camino de salvación. La concepción de una historia trágica llevada a un universo ficcional requiere, no obstante, reconocer la forma literaria bajo la que se concibe la tragedia. En ese aspecto Droguett se

muestra como un conocedor de la tragedia griega, shakesperiana y de lo que podríamos llamar una “tragedia moderna”. Dicho conocimiento no figura, de todos modos, como arquetipo limitante para que el autor esboce un mundo ficcional que se vale de características que podrían dialogar con las formas literarias de la tragedia, como también con una concepción moderna, coloquial y secular, despojada de toda tradición; en ese intersticio el autor construye lo que sería una ambientación y un tono trágico en sus ficciones.

Pese a ello, el autor pretende dotar de sentido una historia que se exhibe y se despliega cada vez bajo nuevas tragedias. He ahí uno de los conflictos singulares en la obra droguettiana, pues exhibe en cada página de sus novelas el sufrimiento vano de sus personajes, la injusticia cotidiana y la sangre que emerge a borbotones en cada tragedia que deja la historia. Pero al mismo tiempo reconoce que si bien el devenir trágico de la historia es irrecusable, podría existir un camino distinto, pero para ello se hace necesario un corte radical de sentido, una revolución. Ambas posturas se contraponen y se enfrentan en las novelas de Droguett. Por un lado, la tragedia cotidiana de sujetos marginales y de una historia sangrienta que se repite, y por otro la posibilidad de que el mito nunca acontecido de la violencia última pueda dar paso a una nueva forma de la historia.

La tragedia, finalmente, es el marco contextual en el que subyace la violencia que lleva consigo las marcas del trauma que deja en los sujetos. Los personajes droguettianos exhiben esas marcas y expresan, desde su interioridad y subjetividad, las dimensiones que adquiere el trauma histórica. Son también la cadencia y el tono de la escritura en las novelas las dimensiones a través de las cuales se manifiesta el trauma que han dejado los hechos históricos referidos en las obras. Todo ello deviene en un discurso literario denunciante y exhortativo que conmina a que la memoria se sitúe en cada espacio en el que exista la violencia y la injusticia.

La violencia demuestra ser una preocupación manifiesta a lo largo de toda la obra del autor. Es abordada —tanto en las novelas como también se hará en esta investigación— desde diversas perspectivas y desde el principio fundamental en el que el propio concepto, en un nivel más profundo, rehúye de una definición clarificadora. En la trilogía de novelas históricas la violencia se muestra, de manera fundamental, en un nivel explícito. Por lo tanto, no supone excesiva complejidad reconocer la violencia en su forma más evidente, determinada por la agresión directa o el enfrentamiento físico. De hecho, como advierte

Judith Butler, “la figura del golpe ha organizado de manera tácita algunos de los debates principales sobre violencia, y sugiere que es algo que sucede entre dos actores en un enfrentamiento enardecido” (14). Independiente de que dichos actores sean uno o varios, el asunto se detiene en el enfrentamiento físico como la forma esencial de lo que se entiende por violencia. Ocurre lo mismo en la novela *Sesenta muertos en la escalera*. En dicha obra la violencia aparece de manera ascendente desde las primeras páginas. El enfrentamiento físico, la corporalidad y la sangre se sitúan como ejes centrales del texto.

En la novela *Matar a los viejos* —la última obra analizada en esta investigación— el tema de la violencia se expresa, a diferencia de las anteriores, desde distintos puntos de reflexión. Principalmente, desde aquellos en los que la violencia no emerge de manera manifiesta. Como bien menciona Butler, por ejemplo, “las manifestaciones, los acampes, las asambleas, los boicots y las huelgas pueden llegar a considerarse ‘violentos’ aun cuando no recurra a la lucha física” (15). Esto nos sitúa en un espacio en el que la violencia se encuentra velada y es necesario reconocerla. *Matar a los viejos*, desde la ficción, propone la urgencia de este reconocimiento, ya que permitirá la adquisición de una conciencia, tanto para los personajes como para los lectores, de lo que se puede llamar una violencia histórica y política operada de manera estructural y sistémica.

Pese a lo anterior, el reconocimiento de la violencia sistémica y estructural por parte de los personajes en la novela resulta, en algún punto, paradójico. Pues, para acabar de una vez y para siempre con dichas formas de violencia, que históricamente ha subyugado a los sujetos, se articula una revolución cuyo punto de inicio y de término será la propia violencia, pero en su forma más esencial. A través de ellas se buscará dar muerte a todos los viejos artífices y culpables de los males de la sociedad. La paradoja deja traslucir la idea marxista “de que la violencia revolucionara sería la única manifestación particular del universal ‘violencia’ que podría abolir el concepto de una vez por todas, al abolir la realidad que él designaba” (Avelar 18). Son estas las complejidades de la violencia que emergen de la novela póstuma del autor que forma parte del corpus de esta investigación. Por lo tanto, desde ya reconocemos la imposibilidad de “simplificar e identificar la violencia de una manera que resulte clara y genere consenso”. Ya que, como veremos a lo largo de los capítulos, la noción de violencia también presenta problemas de decodificación y asimilación para entenderla bajo el propio concepto que se vuelve infame e imposible de tratar en ciertos casos.

La investigación se encuentra dividida en cinco capítulos dispuestos de manera temática. El primero se ocupa de la figura del autor y su relación con el campo literario en el que se inserta. El segundo capítulo tiene por objetivo revisar y poner en diálogo los conceptos bajo los cuales se desarrollará el análisis de las obras. En el tercero se propone una lectura de conjunto de las tres novelas históricas del autor. En el cuarto capítulo se aborda la escritura testimonial y la construcción ficcional de la masacre del Seguro Obrero en la novela del autor. Finalmente, el último capítulo, está dedicado al análisis de la novela *Matar a los viejos*, publicada de manera póstuma por editorial Lom en el año 2001.

El primer capítulo, “Carlos Droguett: autor y obra en el campo literario”, está dividido en dos secciones y abordará los inicios literarios del autor, en los cuales se evidencia una temprana disposición hacia una poética signada por una escritura subjetiva que expresa la interioridad de los personajes. Además se dará cuenta que en sus textos germinales se exhiben ciertos cuestionamientos temáticos que rondarán, posteriormente, durante todo su proyecto literario. Por otro lado, en esta parte se pondrán en relación vida y obra del escritor en un sentido complejo, en el que —según se propone y se demostrará en el desarrollo— las diferentes experiencias vitales e históricas que debió sortear el escritor durante su vida ingresan al texto literario como inquietudes y preocupaciones latentes, más no como representación mimética. Esta relación entre las experiencias vitales y la obra, que se manifiesta en sus textos y que ha sido leída y anticipada por el crítico Jaime Concha (1982), permitirá constatar y contrastar las declaraciones que el propio autor expresó en diversas entrevistas.

Droguett sostenía que en su proceso de escritura la realidad, tal como él la percibía, era trasladada directamente hacia sus ficciones. Una premisa entendible en un nivel discursivo, pero que en el entramado textual de cada obra se torna más compleja. Sin embargo dicha idea dialoga completamente con lo que sostiene Barthes cuando señala que “la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social, la forma captada en su intención humana y unida así a las grandes crisis de la historia. (Barthes, *El grado cero de la escritura* 20). Por otro lado, se entiende que las aseveraciones de Droguett forman parte de una declaración de principios en lo relativo a un proyecto literario que para entonces se encontraba en ciernes y que más adelante demostraría un cuidadoso trabajo estético y de técnica narrativa y una rabiosa e

iracunda crítica social. En definitiva, en el primer capítulo se propone un viaje a la semilla que revele y encienda las luces respecto a los primeros aprestos literarios de un escritor cuya propuesta ficcional exhibe una visión trágica y crítica de la realidad con una apuesta estética de lineamientos vanguardistas y literariamente rupturistas.

En el siguiente apartado de este capítulo se desarrollará una lectura en perspectiva histórica de la filiación literaria que hasta ahora se le ha adjudicado al autor. Por que, si bien parece inapelable poner en cuestionamiento la adscripción del escritor a la reconocida generación del 38 en Chile, también han surgido voces disidentes que cuestionan la pertenencia del autor a la también llamada generación neorrealista. Al respecto, se indagará en esta ambivalencia o desajuste crítico respecto a la generación a la que pertenecería Droguett. Para ello, el planteamiento inicial es que este desajuste proviene de la evidente estética vanguardista que emana de sus novelas. Bajo ese presupuesto ocurre que la mentada generación, que debe su nombre a un hecho histórico/político, tiene como eje de cohesión y de surgimiento una serie de factores extraliterarios, tanto de Chile como fuera del país, de índole político, ideológico e históricos. En el ámbito intraliterario se podría argüir que los narradores de la generación del 38 comparten una estética en común —la del realismo social— muchas veces relacionada de manera peyorativa con el realismo socialista soviético. A la luz de estas afirmaciones, que se desarrollarán de manera amplia durante la investigación, surge el hecho de que Droguett no pone en juego una narrativa conforme a la estética del realismo social. De ahí que ciertas voces, que analizan la figura del autor desde una perspectiva histórica, consideren que Droguett se desmarca de sus contemporáneos y de la estética afín del grupo literario con el cual se le relaciona. Una discusión que, según se mostrará en esta investigación, no necesariamente es opuesta o contradictoria.

El segundo capítulo, “Tragedia, experiencia e historia: universo ficcional y novela histórica”, tiene como eje central de revisión y análisis los conceptos bajo los cuales se ha propuesto la lectura del corpus: experiencia y tragedia. Ambos conceptos amparados por la tensión entre las ambigüedades del discurso histórico y la violencia que subyace en él. En primera instancia se revisarán las acepciones históricas que desde diferentes disciplinas se han internalizado en los conceptos de tragedia y experiencia. La tragedia entendida en su origen como parte del arte dramático, pero que con el paso de los siglos ha sido objeto de un profundo proceso de secularización. Por su parte, la experiencia como un concepto versátil

que en diferentes dimensiones incide en todo lo que constituye el proyecto literario del autor. En ese sentido, se proponen tres niveles de decodificación y relación de la experiencia. 1) La experiencia extraliteraria, que sería la que el autor enfrenta en su trayectoria de vida y que impacta directamente en su escritura, en su visión del mundo y en su proyecto estético. 2) La experiencia ficcional de los personajes que se desenvuelven en las obras literarias que conforman el corpus, los que dotan de sentido, en un nivel textual, la experiencia que el autor ha querido transmitir en cada novela. 3) Y una experiencia estética, que es la que buscaría promover el autor por medio de sus obras. En todos los casos se considerarán presupuestos teóricos que, de manera funcional para la investigación, permitan contraponer diversas posiciones teóricas que durante décadas han instalado la reflexión en torno a estos conceptos.

La segunda parte de este capítulo se hará cargo, de modo específico, de la relación que se establece entre historia y literatura en las ficciones del corpus. Para ello, resultará imperante atender la forma que adquiere un tipo de tendencia literaria denominada como novela histórica de la cual el autor se hace parte con tres de las novelas que componen su proyecto ficcional. No obstante, más allá de hacer concordar las novelas con los presupuestos teóricos de un tipo de novela histórica de corte decimonónico o de la que se despliega en las últimas tres décadas del siglo XX en Hispanoamérica, lo que se busca es reconocer la forma y las estrategias literarias a las que recurre el autor para situarse frente a la historia y al relato histórico con una disposición crítica desde mediados del siglo XX. Esta posición discursiva y estética se sitúa en el campo literario chileno e hispanoamericano anticipando un cambio de paradigma en torno a la relación entre texto histórico y literario. En otras palabras, el autor revela una forma de novela histórica vanguardista que, antes de Droguett, no había existido en Chile.

En el tercer capítulo, “Instauración de la tragedia: las novelas históricas de Carlos Droguett”, se analizarán en dos secciones las tres novelas históricas del autor: *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* (1961), *Supay el cristiano* (1965) y *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973). Para la primera sección se tomarán en cuenta las primeras dos novelas, que abordan la fundación de la ciudad de Santiago y que corresponden a las publicadas en editorial Zig-Zag. Ambas novelas, como se verá en el desarrollo del análisis, corresponderían a un solo texto que el autor escribió apenas iniciaba la década de 1940. La temática central del análisis corresponde a la develación de las relaciones entre historia y literatura que el

autor propone por medio de la configuración de un mundo ficcional de talante trágico en el que los conquistadores revelan sus pesares producto de la inclemencia del medio y de las luchas, traiciones y conspiraciones por quedarse con el botín de la conquista. Un botín que ya no es el oro, sino la historia en cuanto circunstancia de poder y hegemonía.

La siguiente sección del tercer capítulo corresponde a la lectura y análisis de la novela *El hombre que trasladaba las ciudades*. Esta novela, que cierra la trilogía histórica o de la conquista que escribió el autor, se aleja de la especificidad de las dos anteriores. Aquí ya no será la fundación de la ciudad de Santiago el tema central, o la tragedia de Inés de Suarez, Pedro de Valdivia o Pero Sacho de la Hoz. La ficción acontece en torno a la fundación de la ciudad de Barco en la zona argentina de Tucumán, en donde el conquistador Juan Núñez de Prado anhela preservar dicha ciudad, fundada por él, y defenderla de los demás conquistadores. Para ello, se pone como objetivo trasladarla siempre que esta se vea asediada por algún peligro. La lectura que se realizará guarda relación, en principio, con las estrategias y técnicas literarias de las que se vale el autor para construir un personaje atravesado por una esencia trágica proveniente de la tradición literaria, pero que en la ficción se difumina con una concepción secular de la tragedia, conforme a los presupuestos que tanto Nietzsche, Raymond Williams y otros teóricos han esbozado al respecto. Dicho esto, la construcción de un universo y de un personaje trágico se tornará el punto central del análisis en el que se revelarán ciertas contradicciones que dejarán entrever el despojo que sufre una concepción esencialista tanto del concepto como de la percepción de la tragedia en el proyecto estético-político de Carlos Droguett.

En el cuarto capítulo, “Posibilidad de la experiencia: historia traumática y lectura testimonial”, se sitúa como eje central del análisis la primera novela publicada del autor: *Sesenta muertos en la escalera* (1953). A partir de este texto se proponen dos lecturas que abarquen las líneas en las que se enfoca la investigación. En la primera de ellas se indagará en la representación ficcional de la Masacre del Seguro Obrero, en tanto que dicho acontecimiento conforma el sustrato principal de la novela. Se identificarán los recursos literarios, estéticos y temáticos a los que recurre el autor para dotar de sentido un hecho histórico y reconstruirlo ficcionalmente a través de lo que se propone en esta investigación como una fórmula del martirio en tanto método de representación de la masacre. El objetivo es reconocer la disposición textual y discursiva que la novela expresa por medio de este hecho

histórico y cómo ello contribuye a configurar un estilo personal de escritura en el proyecto literario del autor.

En el siguiente apartado del mismo capítulo se analizará la novela en relación con la noción de testimonio que se desprende la voz narrativa principal en el texto. El objetivo es revisar la configuración de una voz testimonial que por medio del lenguaje y de los recursos textuales configura redes de sentido que permiten generar una experiencia singular entre la obra literaria y una comunidad lectora. Tales redes de sentido tienen relación con lo que en la década de 1970 Adolfo Cruz-Luis advertía: “cuando Droguett intuyó que toda acción humana se encaminaba fatalmente hacia la muerte, se lanzó tras ella para acosarla y hacerle revelar sus secretos”, siempre con la idea clara de “enfrentar la muerte por amor a la vida”. Este es precisamente el sentido que adquiere el texto que recupera el asesinato sangriento de casi 60 jóvenes.

Por otro lado, se integrará el concepto de trauma y se analizará la idea de la muerte como elemento vertebral de la novela, tanto en el relato de los acontecimientos del Seguro Obrero como de los relatos circundantes con los que se construye esta obra literaria que tiene como principio de composición la forma de un montaje. Se pondrán en relación las voces narrativas que se alternan y se multiplican para poder expresar por medio de la polifonía un testimonio que, como forma literaria y discursiva, pretende ser efectivo para transmitir la subjetividad de las experiencias y del trauma provocado por ciertos acontecimientos cotidianos e históricos. En ese espacio de análisis se tomará en consideración lo que señala el teórico francés Roland Barthes cuando advierte que “la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 12), pues, *Sesenta muertos en la escalera* es de todas las novelas del corpus aquella que mejor encarna los diferentes y diversos sentidos que podría generar una masacre.

Finalmente, el último capítulo, “Avatares de la violencia: el corte radical de sentido”, tendrá como centro de análisis la novela póstuma del autor, *Matar a los viejos* (2001), publicada en Chile por editorial Lom. Dicho texto, como se ha percatado la crítica literaria, supone el eslabón final del proyecto ficcional de Droguett. Porque si bien esta novela fue publicada de manera póstuma, al igual como hasta ahora se ha hecho con otros textos del autor, el caso de *Matar a lo viejos* tiene sus propias particularidades. La primera versión se

comenzó a redactar en Chile, poco antes del golpe de estado del año 1973, y fue finalizada por el autor durante su exilio en la ciudad de Berna en Suiza. A pesar de que el manuscrito estuvo finalizado en la década de 1980, y también en manos de algunos importantes editores españoles, la novela no pudo ser publicada por requerimientos de censura respecto al escrito y también por las circunstancias política de entonces en América Latina. El autor, acérrimo a sus convicciones, no permitió que el texto se publicara bajo las exigencias de las editoriales que censuraban, entre otras cosas, el epígrafe de la novela. Por tal razón, Droguett no vio la publicación íntegra de su texto en vida, tan solo la publicación de un fragmento de la primera parte del libro que se publicó en la *Revista de Literatura*, en Las Ediciones del Bitzoc en la separata número 6, presuntamente en el año 1989. Los recién mencionados avatares editoriales y políticos surtirán de sentido la primera parte del capítulo final de la investigación, en el que se ahondarán latamente estas injerencias que no permitieron que el texto culmine del autor, en el que convergen todas sus obras previas, viera la luz ni en Chile ni en el extranjero. También, en esta parte, se desarrollará el análisis de la novela bajo una lectura temática, de los recursos estéticos y de la línea discursiva que se deriva del texto.

Para cerrar la investigación, la segunda parte de este capítulo se enfocará principalmente en las formas y la noción de violencia que se desprenden del texto. Tanto la violencia estructural, en su dimensión vertical, como la violencia directa en su dimensión horizontal. Dicho enfoque de análisis se pondrá en relación con todas las obras anteriores del corpus y como temática general que tanto en la investigación como en el proyecto de Carlos Droguett se revelan.

En definitiva, con esta novela —obra que cierra el proyecto escritural del autor— asistiremos a la constatación del punto neurálgico de estas tesis en la que se sostiene que el proyecto del autor revela un proyecto estético-político, con rasgos vanguardistas, que exhibe una visión violenta y trágica de la historia, a partir de la experiencia vital del autor, como también de la experiencia ficcional de sus personajes. Todo ello revela un discurso crítico y la percepción de que el por-venir es una dimensión incierta, posiblemente carente de sentido, en la que solo cabe resistir, ya sea por medio de la escritura o de la lectura.

CAPÍTULO I

1. Carlos Droguett: autor y obra en el campo literario

Carlos Droguett...lejos de todo olvido, no ha hecho más que acrecentar la vigencia de una obra forjada sobre el compromiso estético y político de un autor insobornable; ahí se alternan las continuas rediciones de su bibliografía clásica junto a la publicación póstuma y el rescate de su catálogo más extraviado.

Eduardo Montalbán

No puedo escribir sino de lo que me toca profundamente y así no puedo ser frío, sino afiebrado, tengo que abanderizarme porque no hago ciencia experimental sino arte, y todo arte es propaganda, ya se ha dicho, en lo que tiene de profundamente, de purificadamente escandaloso, en lo que tiene de subrayador, de removedor (“solo una cosa vale, revolucionar las almas”, clamaba Ibsen) de tábano; el tábano socrático es el arte.

Carlos Droguett

Situar al escritor Carlos Droguett en el campo literario, tanto chileno como hispanoamericano, no supone una tarea sencilla. Su nombre, en las primeras dos décadas del siglo XXI, ha sido redescubierto por las editoriales, los lectores y la crítica. Sin embargo, aún persiste la problemática respecto al motivo por el cual su obra no fue suficientemente valorada en su primer contexto de recepción. Uno de los objetivos, a lo largo de esta investigación, es precisamente indagar en los motivos que no permitieron que un escritor, tan novedoso en su escritura como lo reconoció alguna parte de la crítica literaria de mediados del siglo XX, no lograra ocupar el espacio que le correspondía y que hoy día está recuperando.

Teobaldo Noriega, en 1983, ya advertía esta situación y criticaba que casi toda la atención de la crítica literaria se haya concentrado en un número determinado de escritores, con el olvido de otros “igualmente valiosos, pero aislados por diferentes circunstancias” (11). Carlos Droguett, “a pesar de tener una obra extensa y de claro significado”, era, a juicio de Noriega, parte de esos “otros”. Dicho panorama fue cambiando progresivamente con los años y su obra fue calando en distintos círculos lectores y académicos, principalmente en Francia, España y Chile. No obstante, se podría afirmar que, hasta el momento de su muerte en la ciudad de Berna, Suiza, en 1996, el nombre de Droguett aún no tenía el reconocimiento que

actualmente, en las primeras dos décadas del siglo XXI, se ha observado a través de la reedición de su obra o la publicación de material inédito.

El objetivo de este primer capítulo es, a través de un recorrido por su obra temprana y por su relación con los escritores con los que era contemporáneo, reconocer los motivos que no permitieron que goce del reconocimiento que merecía. Por otro lado, el objetivo también es examinar ciertos aspectos que determinaron el proyecto literario del escritor y que moldearon la ya reconocida actitud crítica que tuvo frente al relato histórico, lo que dejó de manifiesto a través de una obra ficcional, de talante trágico, marcada por experiencias vitales y un infinito afán por documentar en sus personajes una visión personal de la historia y la realidad vivida y leída.

Sin embargo, como daremos cuenta, aquellas experiencias vitales no suponen una simple transparencia referencial de vivencias que son llevadas al texto literario, pues, como advierte Martin Jay “a pesar de que podemos intentar comunicar las experiencias que vivimos, solo el sujeto sabe realmente en qué consiste su experiencia” y reducirla, por lo tanto, a términos conmensurables “es precisamente lo que se busca impedir cuando se invoca el término en cuestión” (Jay 21). Muy por el contrario, lo que propone el autor es un cuidado trabajo escritural de técnica, estilo, forma y discurso a través del cual expone, con una evidente y clara disposición literaria, ciertas visiones de mundo que su experiencia con la realidad y la historia forjaron en él. Ese lenguaje nuevo, al que le acechan experiencias autorales imposibles de textualizar en un modo esencialmente realista, constituye la creación de una nueva experiencia alojada en la literatura.

1.1 EXPERIENCIAS VITALES: ANTECEDENTES DE UN PROYECTO LITERARIO

En Chile, tienen que por supuesto perseguir al artista; si han perseguido al político, si han perseguido a los gremios, si han perseguido a los sindicatos, tienen que perseguir al que puede decir algo por los que no tienen voz para contar sus penas, sus pesares, sus penurias, sus esperanzas y sus desesperanzas.

Carlos Droguett

Teobaldo Noriega, en diversos textos publicados en la década de 1980, afirmaba que la larga trayectoria del escritor chileno Carlos Droguett estuvo marcada por cierto “número de experiencias” vitales que posteriormente se transformaron en literatura. Lo mismo advertía Soledad Bianchi cuando señalaba que Droguett no “concebía su obra separada de su propia vida” y que su producción literaria mantenía, “con frecuencia, rasgos autobiográficos” (Bianchi 29). Estas percepciones, en cierta medida, vienen dadas por las propias declaraciones del escritor chileno, quien afirmaba que consideraba vitales algunas “vagas experiencias” para su proyecto narrativo. En otras palabras —dirá Droguett— “todo lo que he vivido me ha servido para empujarme al lugar donde estoy” (*Materiales de construcción* 13).

La declaración de Droguett nos sitúa en un espacio de interpretación en el que la experiencia juega un rol fundamental. Cuando el escritor habla de que sus experiencias vitales incidieron directamente en su proyecto escritural, la mirada se vuelve a uno de los hitos que funda su narrativa: la masacre del Seguro Obrero ocurrida en el año 1938, de la que fue espectador. Sin embargo, la noción de experiencia mantiene ciertas complejidades, sobre todo en Droguett, ya que no siempre se presenta desde una referencialidad entre acontecimiento vivido y creación literaria. Por el contrario, considero que la noción de experiencia, en el proyecto literario de Droguett, es más perceptible, y entendible, a través de la subjetividad de los personajes que se desenvuelven en sus novelas, antes que por la narración referencial de determinados acontecimientos de los que fue parte y que, más bien, suponen hitos que coaccionan una perspectiva trágica de la realidad en el escritor. Esto quiere decir que la historia que el autor presencia y conoce es llevada a la ficción con una evidente intencionalidad literaria, que no supone tan solo un escenario de fondo. Más bien el autor en algunas de sus ficciones despliega diferentes estrategias literarias que buscan,

constantemente, asir esa historia o esa experiencia histórica que, en ocasiones, no puede ser representada, como sería el caso de las novelas *Sesenta muertos en la escalera* o *Matar a los viejos*, en las que se revela el trauma histórico devenido en experiencias vitales.

Por lo tanto, como ha advertido Bianchi, que la experiencia vital del “autor” sea un componente esencial en la obra de Droguett “es cierto, pero al mismo tiempo no lo es” (Bianchi 25). Si bien la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*, que aparece tan solo un año después de haber ocurrido dicho acontecimiento, es un texto que bebe directamente de la realidad histórica, no es posible afirmar que ocurra lo mismo con todo el proyecto novelesco del escritor. El autor, a lo largo de su carrera literaria, debió enfrentar otros hechos históricos de índole traumática como lo fue el golpe de estado ocurrido en Chile en 1973 y el posterior exilio en la ciudad de Berna, Suiza, en el cual se mantendrá hasta el día de su muerte en el año 1996; hechos que suponen un impacto vital que no necesariamente es representado ficcionalmente en los términos en los que ocurrieron. Más bien, estas experiencias consolidaron una visión de la historia que el autor ya venía cultivando desde mucho antes al observar la realidad histórica en la que se desenvolvía. En esa línea cobra sentido aquello que nos dice que existe una reflexión por parte del escritor respecto “al uso social de su forma y la elección que asume”. Es decir, la escritura sería “por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje”, sobre ello Barthes se explaya mucho más y señala lo siguiente:

Esta área social no es de ningún modo la de un consumo efectivo. Para el escritor no se trata de elegir el grupo social para el que escribe: sabe que, salvo por medio de una revolución, no puede tratarse sino de una misma sociedad. Su elección es una elección de conciencia, no de eficacia. Su escritura es un modo de pensar la Literatura no de extenderla. [...]. Por eso la escritura es una realidad ambigua: por una parte, nace, sin duda, de una confrontación del escritor y de su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transferencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. (Barthes, *El grado cero de la escritura* 20)

Para comprender esta idea resulta necesario poder establecer una cronología que sitúe la producción literaria de Droguett, tomando en consideración la escritura de sus textos y algunos datos autobiográficos.

1.1.1 ¿Por qué se enfría la sopa?

Según advierte Roland Barthes (1987) la figura del autor, en tanto cuerpo o identidad de quien escribe, es una figura moderna. Para el teórico francés, buscar la “explicación” de una obra “en el que la ha producido” resulta, en alguna medida, un equívoco. Como si la alegoría más o menos transparente de la ficción —señalara Barthes— “fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona” que a través de un relato ficcional nos proporciona sus “confidencias” (Barthes, *El susurro del lenguaje* 66). Este planteamiento parece contradictorio con las afirmaciones críticas señaladas previamente, pero en realidad no lo son tanto. Si bien Barthes sostiene que la figura del autor desaparece en cuanto emerge la escritura, en ningún caso está renegando que exista un sujeto que escribe y que ese sujeto deje traslucir sus propias convicciones o su forma de comprender la realidad. Es más, si seguimos algunos planteamientos filosóficos como los de Husserl o Blanchot que reflexionan sobre cómo emerge la escritura literaria, antes de existir como libro impreso, veremos cómo la experiencia adquiere un espacio primordial en dicho proceso.

El planteamiento que quiero proponer es que las experiencias vitales del escritor forjaron en él una visión particular, trágica, de la historia y la realidad y signaron su proyecto escritural a través de una poética global que no necesariamente cabe siempre en el estrato lingüístico. Dicho de otro modo, la visión trágica de la historia en Droguett se revela a partir de los distintos mundos ficcionales que construye en sus novelas, en los que deja al descubierto, por ejemplo, los trabajos del hambre y la miseria de quienes llegaron a América durante los periodos de la conquista y la colonia. O bien a través de una estetización de la sangre derramada en aquél fatídico episodio en el que casi sesenta jóvenes nacistas fueron asesinados por las tropas militares del gobierno de Chile en el año 1938.

A grandes rasgos, el impacto que produjo en Droguett el haber sido testigo de la matanza de aquellos jóvenes permitió que el autor genere redes de sentido con una investigación que entonces llevaba a cabo para completar sus estudios de derecho y cuyo nombre era *Ideas sociales en Chile durante la Colonia*, pues ambos hechos se superponen cronológicamente. Según advierte Roberto Contreras en el prólogo del libro *Sobre la Ausencia* (2009), que recupera una entrevista inédita realizada a Droguett el 5 de julio de

1975, el autor habría quedado “impactado con la biografía de Crescente Errázuriz sobre Pedro de Valdivia. El autor descubriría en sus palabras aquel ‘infierno colonial’ de abusos, saqueos, atropellos, el crimen histórico que bañó de sangre América” (Contreras, *Sobre la ausencia* 9). Tales redes de sentido generaron en Droguett una actitud crítica frente a la historia leída y vivida, lo que encontró su punto álgido, más adelante, cuando en 1973 ocurrió el Golpe de Estado en Chile. Esta serie de acontecimientos habrían forjado la escritura del autor, quien no solo abordará y enfrentará a la historia a partir de las temáticas de sus novelas, sino que también a través del ritmo, lenguaje y cadencia que presentan sus textos en su afán por representar, y también figurar, la violencia y el trauma histórico. Por lo tanto, no se trata en rigor de que el autor exponga, de manera pasiva, un discurso prefigurado de su concepción de la historia o de determinados hechos históricos, sino que en el texto convergen una propuesta estética con un mundo ficcional y unos personajes que configuran dicha visión de la realidad de manera autónoma. Personajes que, según declara el autor “aparecen como seres golpeados por el destino, o por los hombres que manejan este destino, por la naturaleza o por los hombres que se aprovechan de la naturaleza” (Droguett, *Sobre la ausencia* 29).

De ese modo la escritura de Droguett se encuentra signada por un proceso en el que la experiencia vital se une a una intencionalidad literaria y con ello lo que hace en sus novelas es “tejer” una experiencia nueva para el lector. Como si a cada libro del escritor le acechara, como propone Maurice Blanchot en el *Libro por Venir*, otro libro no escrito ni textualizado que lo tonifica y deja al descubierto la irrepresentabilidad de ciertos hechos históricos de índole trágica y violenta. Las ideas presentadas, que de algún modo relacionan experiencias vitales y obra, pueden rastrearse de manera temprana en la vida del escritor chileno, cuya madre falleció cuando él apenas tenía seis años. En *Materiales de construcción* (1968) Droguett esboza un “informe de sí mismo” y recuerda distintos hitos de su niñez y adolescencia. Sin embargo, es claro al afirmar que con tales apuntes no pretende, en dicho caso, “explicar” nada de la obra literaria que hasta entonces ha escrito. Más bien, admite que solo siente que de algún “modo misterioso” esos hechos lo impulsaron “a juntar palabras para reconstruir una infancia o inventarla” (Droguett, *Materiales de construcción* 17).

“¿Por qué se enfría la sopa?” es el primer cuento que escribió Droguett y cuyo título, según declara, “lo obsesionaba”. Este texto resulta fundamental para analizar, inicialmente, la poética y el lugar desde donde Droguett escribe, pues, a menudo se piensa que los

cuestionamientos del autor, o su visión trágica de la realidad, provienen exclusivamente del trauma que le provocó el asesinato del Seguro Obrero en 1938. Es verdad que aquella matanza supuso un impacto en su vida y la crónica que escribe mantiene, sin lugar a duda como lo advierte Luis Iñigo-Madrugal, “un doble carácter inaugural”. Pero también es posible rastrear en este cuento antecedentes de sus inquietudes literarias y del ritmo escritural que mantendrá y adoptará en sus posteriores textos.

El cuento fue redactado cuando el escritor apenas tenía trece años. Su profesor le pidió una composición de lo que habían sido sus vacaciones. Frente a ello Droguett elaboró este texto y tomó como interlocutor a su amigo Marcelo a quién constantemente alude en el desarrollo del escrito. La pregunta inicial, “¿por qué se enfría la sopa”, da espacio al autor para cuestionar no tan solo el acto de que su comida se enfríe en la medida que pasa el tiempo, sino una serie de situaciones que para entonces lo inquietaban y que lo llevaron a “hacer un *racconto* de los patios del Liceo San Agustín y su casa de calle Copiapó” (Bisama 5). Con un ritmo asfixiante, el texto se compone de interrogantes y de digresiones que exigen un lector atento. Una corriente de la conciencia que, entre otros temas, cuestiona aspectos del lenguaje y tendencias escriturales con las cuales es contemporáneo el autor:

Tengo que escribir, pues, finalmente, una composición anónima, acuosa, desabrida, una historia simple y mentirosa, cómo pasó sus vacaciones, describa su casa, describa su calle, describa el colegio, el salón de estudio, la sala de clases, los dos patios y el gimnasio en horas de reposo y también las ventanas que dan a la casa de la familia Damke, allá en el segundo piso de la calle Agustinas. Podría hablar del segundo piso escuetamente, de la ventana que da a la escalera de Margarita Damke, por ejemplo, la trigueña que todas las mañanas a las diez pega sus pestañas detrás de las cortinas verdes oteando a los muchachos que vienen de los patios, de los pasadizos, de los urinarios, oliendo mundanamente a cigarrillos³.

El escritor, que declara que para entonces ya había leído “todo Galdós” y estaba conociendo a autores rusos y norteamericanos, se mostraba aburrido de quienes en Chile “eran inventores de una literatura tan evidente y caduca”. Su crítica apunta a la corriente naturalista y a la exaltación de aspectos folclóricos en dichas narraciones. Sin tapujo señalará

³ Texto extraído de la página Proyecto Patrimonio, “¿Por qué se enfría la sopa?”. “<http://letras.mysite.com/cdro140417.html>” [Consultado el 7 de junio 2020]. Publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°308. Madrid, 1976.

que nada quedará del escritor chileno Eduardo Barrios en el futuro. Junto a esta visión temprana sobre la literatura nacional, Droguett deja escurrir, también, una reflexión temprana sobre el lenguaje —muy en diálogo con los presupuestos de la deconstrucción— cuando señala que “nadie se atreve a salir del lenguaje, de las palabras, de las frases, de las oraciones gramaticales vacías”. Este texto dibuja borrosamente algunos lineamientos sobre la poética que más tarde determinarán su proyecto. En términos estilísticos, el uso de la corriente de la conciencia, la interpelación constante, las digresiones en el texto, son elementos que veremos de manera reiterada en las novelas de Droguett. Pero también este texto temprano anuncia una actitud escéptica frente a la realidad que se convertirá en motivo central de su poética:

Y ahí estaba la sopa, Manuel, servida inmóvil en cada plato y el humo copioso destrenzándose hacia las lejanas molduras de yeso en el techo impecable y blanco, alzándose el humo entre los molinos holandeses que dibujan el papel y me hacen soñar tristezas cuando mi padre a esa hora está en el telégrafo y mi tía en la máquina de coser y allá adentro, junto a la higuera hundida en la humedad, picotea una gallina y me hace acordarme de algunos romances y de los primeros capítulos del Quijote⁴.

Años más tarde, después de este ejercicio literario y al tiempo que cursaba la carrera de Leyes en la Universidad de Chile, Droguett se dedicó a colaborar en revistas. Su cuento “El señor Videla” es considerado como el primer texto literario que publicó el autor. Este apareció en el periódico *La hora* en el año 1933, cuando el autor ya tenía 21 años. En dicho texto Droguett elaboró un mundo onírico signado por los recuerdos y las evocaciones de niñez del personaje central: el señor Videla. Con un estilo indirecto libre, que estará presente en toda su obra, el cuento de Droguett anticipa el ritmo que tendrá su escritura y la serie de novelas que publicará y que —según advierte Bisama— “a ratos resultan insoportables, que se expanden como un monólogo que no deja respirar hasta que el lector entra en ellas como si fuese una bruma o una casa del terror o una exhibición de una violencia catártica (Bisama 7). Este cuento, además, será incluido, sin el consentimiento de Droguett, en la *Antología del verdadero cuento en Chile* (1938) a cargo del escritor Miguel Serrano, en la que compartirá espacio con otros autores como Eduardo Anguita, Braulio Arenas, Teófilo Cid y Juan Emar,

⁴ Texto extraído de la página Proyecto Patrimonio, “¿Por qué se enfría la sopa?”. “<http://letras.mysite.com/cdro140417.html>” [Consultado el 7 de junio 2020]. Publicado originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N°308. Madrid, 1976.

por nombrar algunos. Ese mismo año Droguett dejará inconclusa su, ya avanzada, tesis de sus estudios de leyes. Por otro lado, el año 1938, como he venido reiterando, ocurriría el acontecimiento histórico en torno al cual Droguett elaboraría la mentada crónica que sería, en cierto modo, la declaración de su proyecto literario y también serviría como base para su primera novela publicada: *Sesenta muertos en la escalera* (1953).

1.1.2 La masacre del Seguro Obrero y un proyecto literario

Los asesinados del Seguro Obrero (1939) es la crónica escrita por Droguett que relata el asesinato de decenas de jóvenes nacistas ocurrida en el año 1938 durante el gobierno del entonces presidente Arturo Alessandri en Chile. Según la historiografía literaria el texto fue publicado por primera vez en el periódico *La hora y Trabajo* en septiembre de 1939. Posteriormente existirán versiones modificadas publicadas en 1940, 1972, 2010 y actualmente se prepara, en la Universidad de Poitiers (Francia), una edición crítica a cargo de Fernando Moreno, cuya publicación estaba prevista para el año 2021⁵. Este texto inaugural reafirma las inquietudes y el estilo que el autor ya venía adelantando en sus cuentos y sienta, definitivamente, las bases de todo el proyecto literario de Droguett; principalmente, deja traslucir una actitud crítica frente al “relato histórico de Chile”. Cobra sentido en este punto la noción que integra el francés Roland Barthes en la que señala que el estilo estaría “más allá de la literatura”, en el entendido de que “imágenes, elocución, léxico nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 18).

Conforme a la hipótesis que se viene sosteniendo, respecto a la influencia de las experiencias vitales del autor en su obra, se puede afirmar que este texto modela, inicialmente, la relación que Droguett mantendrá con la historia a través de sus ficciones, principalmente las novelas de corte histórico y los personajes que en ellas se desenvuelven. Esta relación es la de construir un mundo referencial anclado en un acontecimiento histórico,

⁵ Para una revisión de las diferentes versiones o variantes de este texto revisar el texto de Iñigo Madrigal “Los asesinados del Seguro Obrero 1939-1972” publicado en el libro *Propios y Próximos. Estudios de literatura chilena* (2013) del mismo autor y el artículo de Ignacio Álvarez “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” publicado en la *Revista de Humanidades* en 2017.

pero proponiendo problemáticas de carácter universal que inquietan y configuran a los personajes. Algunas de esas temáticas son, como lo advierte Ignacio Álvarez, la “violencia como rasgo estructural de nuestra historia” o, según lo estudia Soledad Bianchi, “la negación del olvido”; pero, también, como en alguna medida se propone en esta investigación, una de esas temáticas podría ser la representación del trauma y la experiencia en la literatura.

Pese a todo, *Los asesinados del Seguro Obrero* antes de ser la crónica de un hecho histórico es, en el sentido estricto del término, la poetización y reflexión del acontecimiento que quiere “re-construir, re-vivir, re-coger [...] no con la punta de sus dedos, sino con sus dos manos” la sangre derramada en aquella fatídica jornada (Bianchi 27). Al sostener esta consideración me pliego a lo que Luis Iñigo Madrigal ya había advertido en un acucioso trabajo sobre este texto. El investigador afirma lo siguiente:

El carácter de crónica del texto es cierto en cuanto se refiere a hechos de actualidad, coetáneos al narrador y al lector, su carácter literario, ‘novelesco’, surge por fuerza de la especial situación narrativa que en él se establece y desarrolla tanto en lo que tiene relación con la figura del narrador, como en la apelación directa a un lector ficticio (en rigor; a un grupo de lectores) que comparten con el narrador el conocimiento del mundo o aún le superan en él. (Iñigo Madrigal 76)

Es por ello que al comienzo de este apartado se puso en cuestionamiento que la experiencia del escritor, al ser espectador de este hecho, revele una articulación referencial del texto con el acontecimiento histórico. En ese ámbito considero que la experiencia es un componente que adquiere ribetes universales para dotar de sentido humanitario al hecho histórico y para ello Droguett se vale de ciertas estrategias literarias que, a juicio de Ignacio Álvarez, serían en *La crónica del Seguro Obrero*: “la despolitización del acontecimiento, su presentación bajo formas arcaizantes y su interpretación universalizante” (Álvarez, “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 12). No obstante, considero que, por ejemplo, la despolitización del acontecimiento supone al mismo tiempo una forma de politización (volveré sobre ello en el capítulo cuatro). De cualquier modo, es este lineamiento y esta actitud frente a la historia la que adoptará Droguett y que no solo cabe para la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*, sino que estará presente, en diferente medida, en casi toda la obra que en adelante escribirá el autor.

Hasta el momento se han esbozado ciertas ideas respecto a la noción de experiencia, que más adelante se profundizarán, pero que ahora requieren ser apuntaladas, pues dicho concepto reboza de múltiples significados y consideraciones a lo largo de la historia. Se ha propuesto que Droguett construye su proyecto literario con base en su experiencia, pero que no se trasladan al texto literario de manera referencial. Esto revela que a través de ellas busca dar un nuevo sentido a la historia y trasladarlo literariamente a sus ficciones. Ello quiere decir que el impacto que provocaron en su proyecto literario sus “experiencias de infancia” y su participación como espectador en determinado acontecimiento histórico se pueden leer abiertamente en el caso de la novela *Sesenta muertos en la escalera*, pero también como preocupaciones latentes de temáticas que van más allá del hecho particular y como un acercamiento, quizás impostado, a la experiencia vivida por los jóvenes que fueron asesinados.

Si nos situamos de manera específica en la condición de testigo del autor frente a la Masacre del Seguro Obrero y a la vez nos remitimos a ciertos postulados del filósofo Walter Benjamin, nos encontraremos con que este último señala que la condición de espectador, que es la de Droguett en el caso de la matanza del Seguro Obrero, no generaría una forma de experiencia, como lo hemos venido sosteniendo hasta ahora. Pero pese a lo complejo que resulta abordar la idea de experiencia, considero que el posicionamiento de Droguett frente a este hecho histórico todo el tiempo es el de un espectador —de un testimoniante— y desde ese lugar enuncia y se enfrenta a la experiencia. En otras palabras, el autor no se quiere atribuir la condición de sobreviviente de la masacre y no es esa la experiencia que deja traslucir en su novela.

Pero Droguett encuentra en la ficción un espacio fructífero para dotar de sentido y acercarse a la denominada *Erlebnis* —la experiencia vivida de quienes murieron en la masacre— asumiendo desde el principio la imposibilidad pragmática de acceder a ella, en tanto que él solo se sitúa como espectador, más no como uno de los asesinados en dicho acontecimiento. Pero más allá de dicha observación, lo que sostengo es que el conocimiento empírico y de experimentación que posee Droguett, en su condición de testigo, sería solo el estadio previo en su poética, que le otorga una concepción de la realidad con la que configura su universo ficcional; digamos un encuentro o acercamiento entre los conceptos alemanes de *Erlebnis* y *Erfahrung*. Por lo tanto, la noción de experiencia con la que dialogaría Droguett

para desarrollar estas reflexiones y su universo ficcional, por ejemplo en la novela *Sesenta muertos en la escalera*, estaría ligada, en cierta medida, a lo que Martin Jay entiende como una “intersección” entre “el lenguaje público y la subjetividad privada” (Jay 22). Aquel lenguaje público se entiende como los hechos que suceden en el contexto del autor y que son experimentado por él en alguna medida. Por lo tanto, la experiencia en el proyecto literario de Droguett se expresaría a partir de una dimensión compartida entre espacio cultural, histórico, junto a “lo inefable de la interioridad individual” y a través de dicha intersección logra volverse accesible para otros “a través de un relato *ex post facto*, una suerte de elaboración secundaria [...] que la transforme en una narrativa llena de sentido” (Jay 22), esa “narración” es el proyecto ficcional, literario y estético-político del autor.

Un antecedente, y a la vez un fundamento, para lo que se señaló en el párrafo previo, nos reemite a su prólogo, “Explicación de esta sangre”, que a la vez es la declaración inaugural de su poética, incluido en la versión de 1940. En él Droguett señala lo siguiente: “Temo —y no quisiera desmentirlo— que estas páginas que ahora escribo vayan a resultar una explicación de mí mismo. No importará. Lo que publico, después de todo, lo escribí porque lo sentí bien mío, íntimo de mi existencia, hace un año, cuando fue hecho” (Droguett, *Sesenta muertos en la escalera* 7). Con esta explicación Droguett reafirma aquella intersección de la experiencia entre una dimensión externa y una dimensión privada, pues declara abiertamente la intimidad desde donde habrá de enunciar cierta parte de su relato del que “no ha querido cambiar nada”. Desde la consideración anterior, la desolada infancia que Droguett narra en múltiples relatos autobiográficos se condensa con diferentes factores externos e internos que el autor irá adquiriendo tanto en su investigación histórica para optar a la carrera de leyes y el trauma, o *shock* si se quiere, que le provoca el haber sido espectador de aquél funesto episodio en el que decenas de jóvenes nacistas fueron asesinados en el año 1938.

Si no movemos a otro plano, pero manteniéndonos en el impacto y la escritura de lo acontecido en el año 1938, emerge la pregunta sobre cómo narrar el trauma, la que pareciera ser una de las inquietudes latentes que el escritor proyecta en su narrativa. No obstante, como veremos en el análisis de sus novelas, no es un objetivo que declare abiertamente, ya que las complejidades que atañen la representación de la violencia y el trauma son de gran complejidad, en la medida que en este caso se relacionan directamente con un tipo de

violencia histórica que no es incidental. En una investigación previa (2019)⁶, hemos visto que la representación literaria de una matanza, y su estudio, suscitan una serie de obstáculos y dificultades, debido a que se trata de actos de violencia extrema que problematizan las categorías usuales de conceptualización y representación de la realidad. La condición “extrema” de este tipo de violencia, para Carlos Pabón (2013), “denota un ‘más allá de la violencia’”, que sería constitutivo de este fenómeno y al mismo tiempo cuestionaría su racionalidad (Pabón 33). Por ese motivo, la posibilidad de su representación queda en un marco de escepticismo bajo categorías como *lo innombrable*, *lo irrepresentable*, *lo tremendo* o *la catástrofe*, que se pueden aplicar a este tipo de matanzas o a otros hechos históricos con cualidades similares⁷. Para Luis Iñigo Madrigal, Droguett exagera ciertos motivos en la novela que recupera la masacre y lo hace a través de un proceso de *amplificatio* vertical relacionada con un *locus communis*. Ello quiere decir la integración de “pensamientos generales”, ya sean reflexiones “sobre el dolor, la sangre, la injusticia, la tristeza, la miseria, la muerte, las catástrofes” (Iñigo Madrigal 78), pero también a partir de otras experiencias singulares relacionadas con la muerte y la sangre, como veremos más adelante.

La matanza del Seguro Obrero sin duda cabe en este tipo de hechos históricos, del que emergen conceptos como violencia, trauma, memoria y, para el caso de Droguett, experiencia. De la convergencia de estos conceptos surge la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*, un libro que —como advierte Luis Iñigo Madrigal— tiene un “doble carácter inaugural” debido a que anuncia su *leit motiv* y establece su poética (Iñigo Madrigal 75). Los avatares políticos, en cuanto historia particular, que circundan el hecho histórico del que se vale Droguett para construir su texto son revisados en trabajos previos (Madrigal, Álvarez, Lamas), pero resulta provechoso apuntar algunos aspectos finales en relación con la experiencia, el trauma y el proyecto de Droguett.

Considero que, sin necesariamente ser el objetivo principal del autor, este texto inaugural en la poética de Droguett instala, de manera temprana, la problemática respecto a la inscripción de la violencia y el trauma a través de un texto literario. Sin embargo, esta

⁶ *Matanzas Fundacionales. Las masacres de obrero en la novela histórica hispanoamericana*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

⁷ El uso de estas categorías es utilizado por Fernando Reati (lo innombrable), Jacques Semelin (lo irrepresentable o inexpresable), Sergio Rojas (lo tremendo) y Henry Rousso (la catástrofe) en sus variadas investigaciones. Los contextos a los que refieren estas categorías son episodios históricos de diversa índole, pero tienen en común el uso de la “violencia extrema”, como es el caso, por ejemplo, de dictaduras o genocidios.

problemática en cuanto se instala, ya sea de manera abierta o latente, abre complejidades en un espacio previo. Es decir, nos preguntamos por las formas de inscribir la violencia y el trauma en un texto, pero también nos situamos en la dimensión inicial que es la del *shock* y la experiencia (traumática) de quien es relator de —en este caso— el testimonio que supone el texto de Droguett. En ese orden de cosas, el *shock* viene siendo —Benjamin de por medio— el impacto prelingüístico al que se enfrenta un sujeto. Dicho impacto, que no siempre tiene que ser negativo, accionaría el surgimiento de dos conceptos: trauma y experiencia o experiencia traumática. Esta experiencia, sin embargo, es única, irrepetible e intransferible. Pero la imposibilidad prístina de poder narrar dicha experiencia permite que existan varias y variadas maneras de acercarse al acontecimiento que ha provocado el trauma. En ese espacio de imposibilidades navega el proyecto de Droguett y para ello pone a disposición de su universo ficcional una serie de estrategias literarias que permiten “recoger toda la sangre chilena” que ha sido derramada en ese acontecimiento, otorgando sentido universal a un hecho histórico particular. Para ello urde un mundo ficcional en donde los personajes son artífices de experiencias que se proyectan al lector y en donde la historia es escamoteada muchas veces restándole la propia condición de historia particular. De ese modo, el *shock* particular se extiende a un *shock* social y extiende su magnitud para instalarse — como bien lo afirma Álvarez— en la memoria colectiva que, al parecer, según consignan ciertos historiadores, podría haber impactado en los eventos políticos de entonces, como sería la elección presidencial de Pedro Aguirre Cerda en el mismo año 1938 pocos meses después de haber ocurrido la matanza.

En definitiva, puedo sostener que el testimonio que articula Droguett, tanto en la crónica que se ha mencionado y de un modo similar en la novela que forma parte del corpus de análisis de esta investigación, es letra viva y por medio de sus diferentes estrategias escriturales, como sea la universalización o despolitización de la matanza, fraguan un sentido o una experiencia que tiene que ver con la dimensión humana de quienes murieron asesinados en el edificio del Seguro Obrero. Sin embargo, para Ignacio Álvarez, “la efectividad del testimonio está limitada por dos ausencias o imposibilidades radicales: imposibilidad de retomar en plenitud la experiencia que se quiere transmitir y ausencia del otro, a propósito de lo cual se narra” (Álvarez, “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 25). En ese sentido la experiencia “aunque se la desee completa y sin pérdida [...] solo puede

transmitirse de forma diferida, aplazada, limitada, incompleta”. Pero dichas limitantes, conforme a la lectura que se ha venido proponiendo, serían espacios imposibles de acceder y el autor tampoco tiene como objetivo lograr una experiencia genuina, pero por medio del texto literario al menos se podría estar frente a un acercamiento de la experiencia original y tejer en dicho acercamiento una nueva experiencia, lo que abriría las posibilidades de efectividad que tienen tanto la crónica, como texto germinal, y la novela *Sesenta muertos en la escalera*, que es la que he referido para introducir la idea de experiencia.

1.1.3 Exilio y censura: avatares políticos en la experiencia de Carlos Droguett

Como sabemos, la primera novela que publicó Droguett fue *Sesenta muertos en la escalera* en el año 1953. Dicha obra fue merecedora del premio Nacimiento. Sin embargo, según consigna la crítica, antes de recibir aquél reconocimiento el autor ya había comenzado su producción literaria, hasta entonces inédita. La década de 1940 había sido especialmente fructífera, pues en el despunte de dicha década el autor habría escrito sus primeras dos novelas históricas, las que serían publicadas más adelante⁸.

Por otro lado, en el ámbito estético, se puede señalar que las novelas publicadas en la década de 1960, *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961), *Patatas de Perro* (1965), *Supay el cristiano* (1967), *El compadre* (1967) y *El hombre que había olvidado* (1968), fueron las obras que permitieron al autor instalar con elocuencia una poética singular y novedosa que definió su proyecto literario y su semblanza como un escritor que se diferenciaba de sus contemporáneos.

El año 1970 fue particularmente importante para el autor ya que obtuvo el Premio Nacional de Literatura, en cuya instancia compitió con los escritores Alberto Romero, Fernando Alegría, Volodia Teitelboim y la escritora María Luisa Bombal. Un año antes dicho premio había reconocido al poeta Nicanor Parra, “declarado enemigo público de Droguett a consecuencia de la bullada taza de té del antipoeta con Pat, la mujer de Nixon, en abril de ese

⁸ Según se afirma en los diferentes estudios sobre la obra de Droguett (Noriega, Coello, Suazo, Contreras) el autor obtuvo de la investigación que realizaba para defender su título de leyes a finales de los años treinta y comienzos del cuarenta del siglo XX “el material literario con que daría forma a sus llamadas novelas históricas: *Supay el cristiano*, *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, *El hombre que trasladaba las ciudades*” publicadas, más adelante, en la década de 1960.

mismo año” (Droguett, *Sobre la ausencia* 9). En diciembre del mismo año obtuvo el Premio Alfaguara por la novela *Todas esas muertes* (1970). Se posicionó como el primer latinoamericano en recibirlo. Tales premios le permitieron al autor realizar un viaje a Europa en el año 1971. En el año 1973 Droguett publicó la novela *El hombre que trasladaba las ciudades* en editorial Noguer, de España. Debido a las circunstancias que prosiguieron en ese año, dicha obra solo pudo ser reeditada en Chile en el año 2017, por editorial La Pollera.

El año 1973 fue igualmente relevante para Carlos Droguett, pero ahora en un sentido distinto. Si la matanza del Seguro Obrero ocurrida en 1938 fue el episodio histórico germinal que determinó su proyecto literario, el impacto que le produjo el Golpe de Estado ocurrido ese año lo fue en una forma decisiva. Para entonces el escritor era vicepresidente del Instituto Chileno-Cubano de Cultura y Salvador Allende su presidente honorario. Las incidencias que debió sortear fueron personales, familiares, políticas y literarias. Si bien entre 1938 y 1973 el autor chileno había consolidado su proyecto literario con una voz personal, transgresora, este hecho la dotó de rabia, que más tarde se convertiría en latencia, lenguaje y ritmo dentro de sus textos, en un oscuro panorama literario y cultural que para entonces se fraguaba en Chile.

Lo primero, en el ámbito familiar, fueron los fatídicos momentos que debió vivir el autor, ya que su hijo fue detenido en dos ocasiones. Este episodio es relatado por Roberto Contreras en los siguientes términos:

Su hijo mayor Carlos, que estudiaba y trabajaba en la Universidad Católica, fue expulsado sin previo aviso, advirtiéndole que sería detenido. Peor suerte correría su hijo menor, Marcelo, quien sería detenido en dos ocasiones. La primera el 13 de septiembre a las ocho y media de la noche mientras escuchaban Radio Habana. Los cargos eran la supuesta participación del joven médico en la organización de hospitales clandestinos. Un tremendo despliegue policial que movilizaría a muchos funcionarios, civiles y uniformados, terminaría con su traslado a Isla Teja en Valdivia. (Droguett, *Sobre la ausencia* 10).

Por su parte, pocas semanas después de ocurrido el Golpe de Estado en Chile, Droguett se presentó voluntariamente en las dependencias del Comité Pro Paz, organismo de ayuda humanitaria recién creado por el arzobispado de Santiago. En dicho organismo realizó un trabajo anónimo de redactor y “vivió en carne propia lo sufrido por quienes participaron activamente de esa organización”. “Una tarea ardua, dolorosa, mezclada con la propia

experiencia de tener a un hijo detenido, pero que le daría tema para desarrollar trabajos que alternaban su oficio de novelista” (Droguett, *Sobre la ausencia* 12). Droguett junto a su esposa salieron al exilio en septiembre del año 1975. Sus hijos habían viajado un año antes con dirección a Italia para radicarse, finalmente, en la ciudad de Berna, Suiza.

La salida del país, sin embargo, no estuvo exenta de complejidades y tuvo un escabroso desenlace, no muy conocido, que es relatado en el libro *Sobre la ausencia* (2007). En este libro se deja al descubierto la entrevista inédita que realizó Ignacio Ossa, un profesor de Literatura integrante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) y encargado de velar por la integridad de Droguett, en el mes de julio de 1975, y un cuento censurado del autor que fue publicado, finalmente, en la revista dirigida por el escritor español Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans* en el año 1976⁹. Como anticipé, el desenlace es funesto, ya que Ignacio Ossa poco tiempo después de tal entrevista, y de haber ayudado directamente a que Carlos Droguett salga del país, es detenido por agentes de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional) y torturado brutalmente en el centro de detención Villa Grimaldi. Finalmente, el 10 de diciembre de 1975 un abogado del Comité Pro-Paz, “se enteró por casualidad en una oficina del Registro Civil que su defendido, Jaime Ignacio Ossa Galdames, había sido sepultado en una fosa común del Cementerio General”¹⁰.

“Chile sólo podía ser narrado como una pesadilla, como una colección de masacres, como una ceremonia de la república profanada”, escribe Álvaro Bisama (2020) en un ensayo dedicado a la obra de Droguett, y en efecto fue así¹¹. Antes de salir al exilio Droguett había comenzado a escribir una novela en la que erigía un tribunal histórico; es decir, hacía justicia popular dando muerte a ciertos personajes históricos, desde el descubrimiento del continente hasta la década de 1970. Los personajes eran, principalmente, aquellos que el autor consideraba como responsables de la sangre derramada en el país y el continente, llámense

⁹ El cuento “Sobre la ausencia” fue publicado en la revista de Camilo José Cela *Papeles de Son Armadans*, editada en Palma de Mallorca, España, en dos secciones: ccxlvii/ccxlviii, de octubre y noviembre de 1976, respectivamente. También aparecería una segunda edición por Casa de las Américas, año xvi, n°100, enero-febrero de 1977, pp. 92-111. En palabras de Contreras es un “texto enrabiado y ofensivo sobre la Junta Militar, dedicado a la memoria de su amigo Ignacio Ossa”.

¹⁰ El relato riguroso y documentado de este episodio es el que realiza Roberto Contreras en el prólogo, “Todos los crímenes son políticos”, del libro *Sobre la Ausencia* (2009).

¹¹ Como bien advierte Roberto Contreras, uno de los textos inéditos de Droguett lleva por título *Cacería de mujeres*, cuyo manuscrito es conservado en el archivo Carlos Droguett en Poitiers, Francia: “Comprende veinticinco páginas en las que se da cuenta de algunos de los casos más cruentos del período, donde habrían sido víctimas exclusivamente mujeres”.

conquistadores, presidentes, políticos u oficiales militares. La escritura de esa novela se vio condicionada por el exilio y su redacción continuó fuera de Chile, pero con una diferencia, la escritura de Droguett, si antes era transgresora e impugnaba al lector, ahora se vuelve iracunda, rabiosa y violenta.

La novela, cuyo nombre definitivo será *Matar a los viejos*, fue concluida por Droguett en la década de 1980, y digo década, porque existieron diferentes versiones durante ese tiempo. ¿Publicarla en Chile? Imposible. Por entonces, Carlos Droguett estaba en contacto con una persona conocida en el mundo editorial español y latinoamericano: Carmen Balcells. Esta le informó a Droguett, en carta de 1982, que Seix Barral había desistido de editar la novela *El compadre* en su sello editorial y de reeditar las novelas *Eloy y Patas de perro*, debido a “impresentables erratas”¹², por lo que le pidió nuevas versiones para buscar una nueva casa editorial. Por otro lado, la novela *Matar a los viejos*, cuyo título en uno de los manuscritos iniciales era *Desgracias Personales* y que estaba en manos de Balcells desde 1975, fue desestimada por la editora mientras no la “aligerara” y debido, también, a que la novela llevaba un epígrafe que se consideraba inoportuno: “A Salvador Allende, asesinado el 11 de septiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán y César Mendoza Durán”.

Droguett, el mismo año 1982, se puso en contacto con Gustavo Domínguez, otro personaje del mundo editorial español, director de ediciones Cátedra, y entre ambos llegaron al acuerdo de prescindir de Balcells. Sin embargo, las negociaciones fueron infructíferas. Si bien se le había enviado el contrato a Droguett y este había enviado el manuscrito para las pruebas de corrección, primaron los eventuales problemas comerciales que podrían emerger a partir del texto. Tales problemas tenían relación con las inversiones que Editorial Cátedra proyectaba en Chile y “la muy posible dificultad de entrar con esta obra en los otros países del cono sur a causa de las dictaduras imperantes”¹³. Por otro lado, los altos directivos de la editorial “consideraron inapropiado publicar una novela de índole antidictatorial”¹⁴. No

¹² Carta inédita escrita por Carlos Droguett a Gustavo Domínguez, alojada en el archivo Carlos Droguett en el *Centre de Recherches Latino-Américaines* en la Universidad de Poitiers, en Francia: Wabern, Suiza, 9 de abril de 1982.

¹³ Carta de Gustavo Domínguez, Director de Ediciones Cátedra a Carlos Droguett. (Madrid, España, 2 de abril de 1982).

¹⁴ Carta escrita por Carlos Droguett a Gustavo Domínguez, director de Editorial Cátedra. (Madrid, España, 30 de junio de 1982).

obstante, Domínguez, un año más tarde, insistirá con la publicación de la novela y dejará el manuscrito en editorial Júcar de Madrid, quienes no tenían inconveniente en publicar la novela, con la condición de no incluir la polémica dedicatoria¹⁵. Sin lugar a duda, la respuesta de Droguett es negativa y la novela no se publicará hasta el año 2001, de manera póstuma, en editorial LOM de Chile.

La bullada novela representa el eslabón final de la obra droguettiana, en la que plasma el desencanto y la violencia histórica que cada cierto tiempo adquiere un rostro. En ella se construye una catarsis de violencia, un corte radical de sentido, y los jóvenes son llamados a refundar un país y una historia que, por la experiencia vivida y leída, solo puede ser vista por Droguett como una gran tragedia. Tal novela reúne, de algún modo, toda la obra anterior del escritor desde la crónica en la que declaraba su intención por recoger toda la sangre que hasta entonces había sido derramada, un proyecto que siguió fielmente en cada uno de sus textos.

Como vemos, el trauma y las experiencias vitales, históricas, políticas y editoriales que debió pasar el autor, finalmente, fueron hitos que de algún modo impactaron en su escritura. Y si bien los antecedentes expuestos no siempre se pueden identificar abiertamente, o de manera referencial, en sus novelas, sí es posible reconocer una visión trágica y funesta de la realidad y de la historia en la obra del autor. Una visión que a su vez parece una búsqueda eterna, a veces errática, sobre cómo subvertir dichas experiencias, o dichas tragedias, en el texto literario. Es probable que esa búsqueda incesante encuentre sentido en una de las afirmaciones de Christopher Menke, cuando señala que la tragedia “nos es coetánea” y que nuestro “presente es trágico” (Menke 11). Y Droguett, que es un escritor moderno y la modernidad —según señala Barthes— “comienza con la búsqueda de una literatura imposible”, parece reconocer que, tanto en la ficción como en la realidad cuyos límites en su obra en ocasiones parecen difuminados, la experiencia de la tragedia está y debe estar presente en la literatura. Además, el autor sabe que esta tragedia solo “tendrá actualidad histórica para nosotros si consigue actualidad estética mediante la forma trágica” (Menke 13). Una forma trágica de la cual Droguett se apropia para configurar su universo ficcional que reboza de violencia histórica y experiencias traumáticas.

¹⁵ Carta de Gustavo Domínguez, Director de Editorial Cátedra, dirigida a Carlos Droguett. (Madrid, España, 26 de enero de 1983).

Pese a todo, Droguett es consciente de que tales experiencias no caben en la hoja escrita y, aunque no manifieste de modo tácito un interés riguroso por la problemática de la representación de la violencia, sí lo refiere en algunos momentos que supusieron un impacto para él. Entre ellos, como he reiterado, el Golpe de Estado, momento en que el autor se dedicó a *recoger* testimonios de las víctimas y con ello, de modo simbólico, la sangre derramada. Así lo declara en la nota explicativa del texto inédito *Cacería de Mujeres*:

Los escritores tomamos nuestros temas de la realidad. En lo que escribimos moldeamos esa realidad para que ésta se haga audible, para que sea recibida de cierta manera. Pero hay veces en que esa realidad es tan impactante, tan terrible que ya no cabe moldearla sino sólo entregarla tal como se ha recogido. Desde el 11 de septiembre en mi país se persigue, se mata, se tortura a todos aquellos que pretendieron soñar con un socialismo que pusiera término al hambre, a la injusticia y a la miseria. Ante estas muertes y estas torturas ya no es posible idear temas, hacer literatura, sólo queda recoger los testimonios de las víctimas o de quienes estuvieron cerca de ellas. Víctimas predilectas de los militares chilenos han sido las mujeres. De ellas recojo sólo algunos casos¹⁶.

El escritor no retornará nunca a su país, muere en el exilio en el año 1996, a los 84 años, producto de un accidente en “una escalera no señalizada en un museo dedicado a Sherlock Holmes cerca de las cataratas de Reichenbach” —según consigna Álvaro Bisama. Su esposa había fallecido siete años antes que él. El impacto y el trauma que provocaron los diversos hechos históricos que se han referido a lo largo de este apartado nunca amainaron la necesidad vital de escribir que profesaba Droguett. Más allá de las posibilidades de representación de ciertos hechos históricos o traumas, el autor cree en que la literatura guarda una potencia a través de la cual es posible emprender otro camino. No necesariamente el de la representación del horror, pero sí el de la construcción de experiencias nuevas a partir de la urdimbre que significa un texto literario. El presupuesto que esbozo a partir de la premisa recién dicha encuentra sentido en lo que declara el autor en aquella entrevista clandestina realizada en 1975, antes de partir al exilio.

En ese sentido le digo que, para mí, fuera de los crímenes, de las violaciones de las mujeres, de los fusilamientos de los niños menores de catorce años, de las torturas a que han sido sometidos obreros, estudiantes, profesionales, médicos, abogados, periodistas,

¹⁶ Nota explicativa presente en el texto inédito *Cacería de Mujeres*, cuyo manuscrito se encuentra alojado en el Archivo Carlos Droguett de la Universidad de Poitiers, Francia.

escritores, músicos, pintores y tanta gente anónima y tanta gente que no ha tenido siquiera la posibilidad de decirlo, conforman esta época. Y estos personajes, *a mí modo de ver, como escritor son, fuera del infierno que estamos viviendo, una novela o dos novelas o diez novelas o veinte obras de teatro o trescientos poemas que hay que escribir*, no creo que yo los escriba, pero que las generaciones de hombres escritores, suscribo entre los hombres escritores a las mujeres artistas, también por supuesto, quienes tendrán que recoger esta herencia que nos están dejando los asesinos de mi país, actualmente en el Poder (cursiva nuestra) (Droguett, *Sobre la ausencia* 30).

Actualmente la mayor parte de sus manuscritos se encuentran en el *Centre de Recherches Latino-Américaines* de la Universidad de Poitiers, alojados ahí desde el año 1995, fecha en que el autor suscribe su donación al centro y en la que la universidad se compromete a crear lo que se actualmente se llama “Archivo Carlos Droguett”. En las dos décadas que van del siglo XXI su obra ha sido redescubierta y se han publicado de manera póstuma algunos libros inéditos como *La señorita Lara* (2001) en editorial LOM o *Según pasan los años. Allende, compañero Allende* (2019) en editorial Etnika. También han sido reeditados otros como *El hombre que trasladaba las ciudades* (2017), *El compadre* (2018) y *El enano Cocorí* (2019), todos ellos en editorial La Pollera. También ha sido reeditada, actualmente, la novela *Sesenta muertos en la escalera* (2020 en editorial Nacimiento (la misma en la que se publicó la primera edición) con un prólogo a cargo de Fernando Moreno, quien además prepara una edición crítica del texto que inaugura la poética del fallecido escritor chileno: *Los asesinados del Seguro Obrero*, publicación que estaba prevista para el año 2021 y que ampliaría el número de ediciones y reediciones de este texto fundamental. Por otro lado, sus artículos periodísticos también han visto la luz durante el año 2021 con una selección a cargo de Eduardo Montalban en Ediciones Garlopa. La publicación en 2022 de sus *Cuentos Completos*, con selección y prólogo de Roberto Contreras en Editorial Aparte, también se suma a las publicaciones y reediciones de la producción literaria y no literaria del autor.

Como vemos, la obra de Carlos Droguett realmente ha sido redescubierta y ha suscitado el interés de diversas editoriales. A 25 años de su muerte se puede decir sin ambages que Carlos Droguett es un autor vigente. Recientemente, durante el año 2021, la *Revista Cultural Carcaj* ha publicado dos números en su homenaje, con textos de variados críticos e investigadores que, desde otra vereda, se han ocupado de que la obra del chileno se mantenga

viva y encuentre cada vez más lectores para ocupar aquel espacio que, por diversos motivos, no tuvo en su momento.

1.2 ¿DROGUETT NARRADOR DE LA GENERACIÓN DEL 38?

Entre los organizadores de ese encuentro, si no me equivoco, estaba Fernando Alegría; yo no fui invitado a eso (ya había publicado unas cuantas cosas) y por supuesto que tampoco aparecí como escritor ni del 38 ni del 42 ni del 60 en ninguna parte.

Carlos Droguett

La problemática que genera la inserción del escritor chileno Carlos Droguett en el campo literario nacional podría entenderse, de modo general, entre la crítica que lo considera parte de la llamada generación del 38 y quienes, desde una lectura contemporánea, entienden que dicha filiación no le favorece al autor. Esto último debido a que su proyecto estético se alejaría de la tendencia con la que se reconoce a los narradores de la mentada generación. Algunos de los principales aspectos que inciden en esta convergencia de apreciaciones son los siguientes: las tendencias literarias que predominaron en el momento en que Droguett comenzó a escribir, su compromiso social, su tendencia ideológica, su concepción de la literatura y su proyecto narrativo. Más allá de confirmar los juicios que la crítica ha esgrimido desde que Droguett se posiciona como escritor, lo que se pretende en esta parte del capítulo es revisar los lineamientos que identifican a la generación del 38 en Chile y comprender en qué medida la filiación de Droguett con esta generación supone una problemática en el campo literario.

Según advierte Cedomil Goic (2009) “la simple teoría generacional no permitiría apreciar en todo su alcance los cambios que ocurren”, por ejemplo, en la historia de la narrativa chilena (*Los mitos degradados* 209). Sin embargo, sí permitiría vislumbrar las tendencias que predominan en cada época y los escritores que adoptan dichas tendencias. Conforme a esa premisa, Carlos Droguett, que nace en 1912, formaría parte de la llamada generación del 38 en Chile, como lo ha identificado la mayor parte de la crítica literaria. Esta generación, también conocida como generación de 1942¹⁷ o neorrealista, corresponde a un grupo de intelectuales que desde finales de la década de 1930 irrumpieron en el campo literario chileno y por medio de su escritura marcaron “una mutación significativa en la tradición de las letras chilenas” (Iñigo Madrigal 11), la que fue percibida con mayor nitidez

¹⁷ Véase *Brevísima Relación de la Historia de la Novela Hispanoamericana* (2009), sección “Superrealismo (1935-1979)”.

en el ámbito de la narrativa. La conformación de este grupo de escritores fue relevante, además, porque mantuvo una estrecha relación con una serie de acontecimientos históricos, tanto en el ámbito local como global, los cuales, de manera germinal, incidieron en la conformación y cohesión de este grupo. Sin duda, uno de los acontecimientos de mayor relevancia, y el que le dio la denominación a esta generación, fue la asunción del Frente Popular al gobierno en el año 1938.

Conviene situarse, para la investigación, en el ámbito específico de la novela y con ello destacar algunos nombres y también ciertas características que permiten reconocer la existencia de un proyecto narrativo en común dentro de los escritores de esta generación. Entre los nombres más relevantes se encuentra el de Francisco Coloane (1910), Juan Godoy (1911), Nicomedes Guzmán (1914), Volodia Teitelboim (1916) o el propio Carlos Droguett (1912)¹⁸. En términos culturales, los novelistas de esta generación fueron reconocidos por el compromiso social que manifestaron en sus obras, las que dan cuenta de la realidad que vivían por entonces los obreros y trabajadores del país. En lo estrictamente literario, los narradores de esta generación sorprendieron en su momento, ya que, como parte central de las ficciones, dieron espacio y voz a obreros y proletarios, lo que antes prácticamente no ocurría salvo determinadas excepciones, como la de Baldomero Lillo adelantado y nombrado padre del realismo social.

Pese a su destacada irrupción en el campo literario los narradores pertenecientes a esta generación fueron el blanco de la posterior crítica literaria debido a que se consideraba que sus novelas abundaban en contenido social, político e ideológico y que por ello demostraban una menor calidad literaria. Así lo deja ver el propio Cedomil Goic, quien afirma que los novelistas de esta generación retomaron “los modos de representación del realismo tradicional y muchas de las preferencias nativistas del mundonovismo” y que además concibieron “la literatura con sentido utilitario [...] llegando en muchos casos a lo francamente panfletario (Goic, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* 76). Dichas críticas, conforme a esta investigación, emergen como

¹⁸ Junto a los nombres señalados se pueden agregar los de Reynaldo Lomboy, Andrés Sabella o Miguel Serrano. Además, cabe señalar que la muestra instalada en la Biblioteca Nacional de Chile en el año 2018, en la que se conmemoraban los 80 años de la generación, se incluyeron nombres como el de María Carolina Geel, Maite Allamand o Chela Reyes. Estas últimas relegadas a un segundo plano producto de una crítica literaria subyugada, y a la vez perpetuadora, a un sistema patriarcal que evidencia sus sesgos y exclusiones, por ejemplo, en este tipo de consideraciones.

prejuicios que dan cabida exclusivamente a una lectura que privilegia los aspectos políticos e ideológicos presentes en los textos, sin tomar en consideración —como advierte Iñigo Madrigal— que la obra literaria, en este caso la novela de la generación del 38 fue y es “la expresión literaria de la actividad histórica” de una determinada época. En el caso de estos novelistas, la época en que les toca coexistir es una en que el mundo está convulsionado por diversos hechos históricos de gran trascendencia y —según la periodización realizada por Bernardo Subercaseaux— por un aire de “transformación” social frente al cual no se desentendieron. Por el contrario, adquirieron un compromiso que los arraigó a un tipo de escritura bajo un discurso crítico con la historia y con las desigualdades sociales.

1.2.1 Factores que incidieron en la conformación de la generación del 38

Para entender la denominación que recibe esta generación se puede visitar la conocida intervención del escritor Volodia Teitelboim en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos realizado en 1958 en la ciudad de Concepción. En aquel entonces el escritor reflexionó, veinte años más tarde, respecto a la conformación de su grupo de escritores y declaró que la juventud de aquellos años concibió la asunción del Frente Popular al gobierno en 1938 como el hecho histórico que consolidó a la generación que hasta entonces Ricardo Latchman denominaba de 1940.

Preferimos el bautismo a la sombra de un acontecimiento histórico que claramente la sitúe y asocie al sentido substancial de los días en que le correspondió hacer sus primeras armas... Sería tal vez más significativo y ubicado denominar a nuestra *generación de 1938*, o *del 38* a secas. La mayoría de los componentes frisaba entonces los veinte años y se precipitó a la vida civil y literaria bajo el torbellino sonoro del frente popular (Teitelboim, “La generación del 38” 107).

Si bien los novelistas que conforman la generación del 38 han coincidido en que se reunieron “bajo el torbellino sonoro del Frente Popular”, habría que precisar al menos tres factores que permitieron la configuración y cohesión de este grupo de intelectuales que emergió durante los años treinta en Chile: la incipiente segunda guerra mundial, la guerra civil española y la asunción del Frente Popular al gobierno en el año 1938. En cuanto a los dos primeros factores, la crítica suele mencionar que fueron escenarios de fondo. No

obstante, es necesario destacar que el caótico y grotesco escenario mundial de entonces, si bien actúa como el friso de fondo bajo el que se dan otros acontecimientos locales, también movilizó pensamientos e ideas que fueron influyentes de modo directo en la conformación de la conciencia social que caracterizó a la generación en cuestión¹⁹. Por otro lado, han sido los propios escritores quienes en ocasiones han declarado el impacto que produjo en cada uno de ellos la guerra civil española, entre ellos Fernando Alegría, Volodia Teitelboim o Nicomedes Guzmán²⁰. En cuanto a Carlos Droguett, la guerra civil española será un tema recurrente al que de manera constante hará alusión en algunas de sus novelas. En *Matar a los viejos* (2001), el asesinato de Lorca, y la injusticia que conllevó dicho acto, será referido en diversos diálogos. De hecho, serán los vestigios de la propia guerra los que quedarán marcados en la narrativa de Droguett, quien escribe lo siguiente en su novela durante los años ochenta: “los años de la guerra civil española, esa guerra que todavía sigue, esa transfusión de sangre que todavía está esperando ser trasvasijada, la dejaron botada en el suelo, en las calles, en Alcalá, en Montera, en Fuencarral, en el Retiro, en los pasadizos del metro...” (Droguett, *Matar a los viejos* 32).

Con respecto a la asunción del Frente Popular al gobierno en el año 1938, Mario Ferrero advierte que fue un “acontecimiento de enorme trascendencia en la historia cívica y cultural del país” (Ferrero 75). El logro que significó este hecho movilizó el paradigma histórico y abrió la esperanza a una transformación de la sociedad. Esa esperanza e ilusión marcaría un aura dentro de la generación de narradores del 38 quienes lo manifestaron, a su vez, por medio de sus obras. En tales novelas, los escritores no reniegan de su compromiso social e ideológico, es decir, se percibe un discurso político lineado por preceptos marxistas ligados a la lucha de clase y a la explotación del proletariado. Dichos principios ponen en

¹⁹ Bernardo Subercaseaux en su libro *Historia de las ideas y la cultura en Chile*, es categórico al enunciar la influencia que provoca el final de la guerra civil española: “En efecto, del Estado provino la ayuda oficial al viaje del *Winnipeg* [...], trayendo aproximadamente 2.200 refugiados españoles, entre los que venían cientos de intelectuales, profesionales y artistas, algunos de los cuales contribuirían decisivamente al desarrollo cultural del país (entre otros, los pintores José Balmes y Roser Bru, el dramaturgo y escritor José Ricardo Morales, el historiador Leopoldo Castedo, el diseñador Mauricio Amster, el escenógrafo Héctor del Campo y los hermanos Soria, editores)” (Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura Vol. I* 111).

²⁰ Fernando Alegría, escritor y crítico chileno también vinculado a la generación del 38, señalaba en uno de sus estudios que el desenlace de la guerra civil española significaba que España “ya había sido sacrificada” lo que le producía angustia por “verla prendida en las garras de la dictadura franquista” lo que a su vez generaba un “amargo presentimiento de que, acaso, América correría la misma suerte” (Alegría 116). Para una revisión sobre el impacto de la Guerra Civil española en Chile véase *Chile y la Guerra Civil española: la voz de los intelectuales* (2013) de Matías Barchino y Jesús Cano.

relación los tres factores extraliterarios que influyeron en la conformación de la generación del 38 y dan a entender cuáles eran las ideas políticas que fraguaban por aquél entonces en distintos lugares del mundo, entre ellas el sentimiento antifascista que adquirió cada vez más notoriedad en los círculos intelectuales.

Junto a los tres factores extraliterarios, también se hace necesario considerar “las condiciones singulares que permitieron la aparición en Chile de la novelística del 38”, a partir de la lectura que Luis Iñigo Madrigal y José de la Fuente proponen. Para Madrigal, la novela del 38 sería la “expresión literaria de la actividad histórica de los sectores radicalizados de la clase media urbana chilena entre la primera elección de Arturo Alessandri como presidente de la República (1920) y la elección de Pedro Aguirre Cerda” (12). Por su parte, José De la Fuente afirma que “la década del 20 al 30, dejó el anuncio de un fenómeno histórico conmovedor; anuncio que primero se encarnó en las raíces ideológicas de la cultura y luego se transforma y cristaliza en la expresión literaria sobre la ‘cuestión social’” (13). Reconocer la “cuestión social” como parte de los factores que incidieron en la conformación de la generación del 38 es relevante, dado que esta problemática es el resultado de una contradicción o un desajuste devenido del capitalismo y tiene un “carácter político-cultural surgido en la modernidad”. Podemos remitimos a Walter Benjamin para readecuar lo que dice De la Fuente y comprender que esta problemática en realidad no surge *en* la modernidad, sino que es producto de ella²¹. Entonces, la cuestión social, si bien actúa como friso contextual en las novelas del 38, es también la problemática que permite a los autores cuestionarse una dinámica histórica, política e ideológica en la cual se visibiliza la precariedad del subalterno y de ello darán cuentas por medio de ciertos temas que serán abordados en sus obras.

También es relevante para comprender cómo emerge esta generación, tener en cuenta las categorías de “escenificación del tiempo histórico nacional” que Bernardo Subercaseaux propone en uno de sus trabajos. Son categorías que permiten “entender los procesos culturales en su relación dinámica con la sociedad, la política y las distintas corrientes de pensamiento” que sobresalen en cada época. Esta escenificación (o vivencia colectiva del

²¹ De la Fuente señalará que el nombre de Emilio Recabarren y los “fenómenos sociales asociados” también juegan un rol fundamental en la configuración del pensamiento de la generación neorrealista. Por otro lado —insiste De la Fuente—, también hay que considerar la importancia de los partidos comunistas y su primera etapa fundacional.

tiempo nacional) emerge como “trama de representaciones, narraciones e imágenes que tienen como eje semántico un conjunto de ideas-fuerza y una teatralización del tiempo histórico y la memoria colectiva” (Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura Vol. I* 11)²². Una de las cuatro categorías que establece el investigador es aquella que está signada por un aire de “transformación” de la sociedad y que abarca desde los años 30 hasta los años 70 del siglo XX. En este periodo se produjo un nuevo paradigma en el que “se pretendía un cambio de la estructura socioeconómica en beneficio de los trabajadores y de los sectores más desposeídos” (Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura Vol. I* 15). También se buscaba “transformar la realidad” y la sociedad, y para ello se hacía necesario la configuración de una nueva historia en donde tengan presencia los sujetos que, en esta escenificación del tiempo histórico, habían comenzado a tener voz. Este nuevo sujeto transformador deviene en personaje literario y en ningún caso responde a un estereotipo predeterminado o hasta entonces presente en la literatura nacional, lo que, de ningún modo, quiere decir que los personajes o las novelas de esta generación fueran una representación exacta de la realidad llevada al texto. Se trató de que el texto literario, de manera autónoma, es parte de la realidad y ayuda a que esta se configure bajo el paradigma transformador que supone esta escenificación del tiempo histórico; imperan nuevos horizontes de expectativas, particulares y distintos a tendencias previas dentro de la literatura.

En último lugar, considero que existe un aspecto que, ya sea de manera directa o indirecta, incide en una cierta perspectiva personal en los narradores de la generación del 38 y sobre el cual la crítica no se ha detenido. Si pensamos en la estrecha y manifiesta relación entre esta generación y la historia, tanto en su conformación como grupo de intelectuales como en sus narrativas, es posible advertir que entre las temáticas abordadas existe una predilección por narrar ciertas tragedias históricas. Ya lo señalaba Eduardo Barraza cuando advertía que en términos de imaginarios históricos y ficcionales el final del siglo XIX era fundacional y el comienzo del XX trágico. Tales tragedias históricas produjeron, por lo

²² Señala Subercaseaux que la teatralización es “la acción y efecto de escenificar el tiempo” y establecer un marco cronológico (pasado, presente, futuro) narrativo que se vincula con la “autoconciencia e imaginación histórica”. Este tiempo tendría como agentes operativos al gobierno, aparatos del Estado, prensa, sistema educativo, fuerzas armadas, conmemoraciones cívicas, historiografía ensayística y literatura. Propone, al respecto, cuatro modalidades de experiencia colectiva: la fundacional (comienzos del siglo XIX hasta la década final del siglo); la de integración (finales del siglo XIX hasta primeras décadas del XX); transformación (década de 1930 hasta la de 1970) y finalmente el tiempo globalizado (a partir de 1980). Véase *Historia de las ideas y de la cultura en Chile* de Bernardo Subercaseaux.

menos, un impacto en la conciencia social de los escritores y podrían entenderse como hechos germinales de la sensibilidad histórica que reúne a este grupo. Me refiero, en particular, a las matanzas acaecidas la primera mitad del siglo XX en Chile: la matanza de Santa María de Iquique en 1907, la Matanza de Ránquil en 1934 o la Matanza del Seguro Obrero en 1938. Algunas de las novelas que hacen referencia a estas matanzas son: *Ránquil. La Novela de la Tierra* (1942) de Reynaldo Lomboy, *Norte Grande* (1944) de Andrés Sabella, *La luz viene del mar* (1951) de Nicomedes Guzmán, *Hijo del Salitre* (1952) de Volodia Teitelboim, *Sesenta muertos en la escalera* (1953) de Carlos Droguett, *Caliche* (1954) y *Los pampinos* (1956) de Luis González, *Mañana los guerreros* (1964) de Fernando Alegría, *El rumor de la batalla* (1964) de Luis Enrique Délano o *A la sombra de los días* (1965) de Guillermo Atías.

Más allá de constatar que las matanzas fueron materia predilecta para los novelistas del 38, lo que quiero plantear es la posibilidad de que el impacto que produjeron las distintas masacres coadyuvó a forjar diversas poéticas que germinaron de una sensibilidad histórica relacionada con este tipo de tragedias. La matanza histórica de 1907, por antonomasia, es la que mejor refleja lo que vengo sosteniendo, ya que es la que adquiere ribetes fundacionales, de diversa índole, en escenarios políticos, sociales, culturales y literarios²³. No obstante, la masacre del Seguro Obrero en 1938 mantiene sus propias complejidades históricas relacionadas con la asunción de Pedro Aguirre Cerda a la presidencia y, como veremos, su impacto será determinante para el proyecto literario de Carlos Droguett.

Pero en general, lo que se pretende señalar ahora es la posibilidad de que las matanzas que se han referido supongan un factor, no desdeñable, que incidió en la sensibilidad histórica, y en las diversas poéticas, de ciertos escritores de la generación del 38. Es factible comprender la hipótesis planteada sobre la influencia de las matanzas en la sensibilidad y conciencia de jóvenes intelectuales a partir de la noción de *estructura de sentimiento* propuesta por Raymond Williams. En esa línea, se puede entender que estas matanzas acontecieron en determinados contextos históricos y funcionaron, en relación con los demás factores, como dispositivos que permitieron la articulación y consolidación de una conciencia social en este un grupo de escritores.

²³ Para una revisión respecto al componente fundacional de las matanzas obreras ocurridas en Latinoamérica y llevadas a la literatura véase “Matanzas Fundacionales. Huelgas y masacres obreras en la novela histórica hispanoamericana” (2022).

En otras palabras, se trata de entender que los impactos producidos por hechos históricos de esta categoría tuvieron relación con la consolidación de una sensibilidad, una estética y una tendencia particular. Y, también, de que previo al proyecto formal y relativamente homogéneo con el que se reconoce a los novelistas del 38, existió un interés anterior latente y común entre jóvenes intelectuales, el que se desplegó por medio del impacto y la tragedia que supone la muerte masiva de personas. Tales marcas históricas, en el caso del escritor Carlos Droguett y los textos que refieren a la Matanza del Seguro Obrero, se tornan elocuentes para demostrar la conformación de una poética a partir de una tragedia histórica. Para finalizar, adquiere sentido, en esta línea, recordar lo que advertía Roland Barthes respecto a la inclusión de hechos políticos y sociales en la literatura:

La expansión de los hechos políticos y sociales en el campo de la conciencia de las letras produjo un tipo nuevo de escribiente, situado a mitad de camino entre el militante y el escritor, extrayendo del primero una imagen ideal del hombre comprometido, y del segundo la idea de que la obra escrita es un acto. (Barthes, *El grado cero de la escritura* 27)

1.2.2 Compromiso e ideología en los novelistas del 38 en Chile

Ángel Rama afirma que existe un tipo de literatura en Latinoamérica que emergió durante los años treinta y que en su tiempo “funcionó” como un tipo de “literatura urgente, peculiar de momentos de agitación”, que podría entenderse como un “remedo del realismo socialista soviético” (Rama, *La novela en América Latina* 201). La consideración de Rama, para el caso de Chile, involucra directamente a la generación del 38. Una lectura de las novelas de esta generación, desvinculada de los factores y antecedentes históricos que se han aportado, podría dar paso a una crítica como la de Rama y, en efecto, “podría pensarse que estamos sencillamente ante un *remedo* de realismo socialista simplista y estéticamente ramplón”(Subercaseaux 164). No obstante, dicha lectura opera con un sesgo crítico, o una perspectiva teórica de la literatura desde su inmanencia, y no considera que el acto literario siempre se encuentra históricamente situado y que, a su vez, dicha escritura transluce el sentir de una época. Además, estas críticas no advierten que los diversos mundos literarios que se presentan en las novelas mantienen sus propias reglas en cuanto narraciones ficcionales y que, muchas veces, se enriquecen con “textos poéticos, elementos visuales, recortes de

crónicas” (Montes 177), conformando así una propuesta literaria que no puede ser leída tan solo a la luz de la ideología.

El componente ideológico —si así se le quiere llamar— es manifiesto en las novelas y se encuentran bajo una visión de mundo ficcional coherente por sí misma y, a todas luces, coherente con “la concepción de la historia y con algunos principios y códigos básicos del pensamiento marxista” (Subercaseaux, *Historia de las ideas y de la cultura* 164). Con esto quiero señalar que, si bien el realismo social en Hispanoamérica y la generación del 38 en Chile mantiene una base ideológica marxista, la construcción ficcional no pretende ser abiertamente un artefacto literario ideológico, o panfletario como se le criticó a este tipo de novelas.

Para Lucía Guerra, uno de los hechos que permiten distinguir de manera clara la diferencia entre el realismo socialista soviético y su asimilación en Chile (o Latinoamérica) es que en el caso local la forma del realismo social coexistió con una vanguardia que estaba en plena vigencia, mientras que en Rusia se impusieron limitaciones que incluso “llegaron a producir persecuciones políticas” (Guerra-Cunningham 104); es decir, no se permitía otras formas de literatura. Por medio de lo que señala Lucía Guerra se constata un aspecto que diferencia a la generación del realismo social de Chile de lo que fue el realismo socialista en la Unión Soviética y deja al descubierto que ciertas lecturas críticas sobre estas narrativas parten desde un prejuicio y una visión que no permite apreciar en toda su magnitud la construcción literaria de las novelas que manifiestan un compromiso social por medio de los textos.

En cuanto a los aspectos que hacen reconocible a la novela del 38 se encuentran los tipos de personajes que entraron en juego. En principio fueron obreros, proletarios e indígenas, tanto desde su particularidad o como héroe colectivo, pero también fueron aquellos que formaron parte, en alguna de sus dimensiones, del mentado “torbellino sonoro del frente popular”. Estos personajes —en palabras de Ferrero— tienen una “compleja psicología” y ya no pertenecen solo a la pequeña burguesía “sino también a grupos sociales intermedios e incluso, desclasados de imposible clasificación” (75). Las novelas de Droguett concuerdan con estos tipos de personajes y a la vez amplían el marco referencial con otros personajes identificados principalmente por ser sujetos marginados y marginales en la sociedad. Ya sea el carpintero Ramón Neira, Bobi un niño con malformación o Eloy un

bandolero. También es posible ver en las novelas, en papeles secundarios, esos otros personajes, poetas, periodistas, intelectuales, todos pertenecientes a capas sociales medias o bajas.

También cabe preguntarse sobre el carácter de innovación (neo) que supuso esta narrativa en relación con una anterior que se concibió como realismo “a secas”. Al respecto se puede esgrimir que la narrativa de la generación del 38 se proyectó como una desvinculación y superación del realismo decimonónico, en cuyos “moldes novecentistas” —dirá Teitelboim— no se podía, de ninguna manera, volver a reincidir. Por otro lado, los escritores del 38 también respondieron a una superación de la narrativa criollista presente en las primeras décadas del siglo XX. Fernando Alegría advertía que existió en estos escritores “un afán de superar la expresión localista por medio de un realismo de base popular y de proyecciones universales” (117).

No obstante, considero que el carácter neorrealista que caracterizó a los escritores de la generación del 38 guardaba, además, otros aspectos. En estas novelas no se pretendió representar la realidad tal cual era, no quiso ser una fotografía del escenario de un tiempo histórico al modo naturalista. Por el contrario, el interés de estos escritores fue crear, o empujar, desde la literatura, una nueva realidad social y para ello la configuraron a partir del texto literario, de raigambre crítica, que visibilizó la realidad de entonces. Resulta adecuado remitirse, para comprender estas ideas, al *horizonte de expectativas* (siguiendo la terminología de Hans-Robert Jauss)²⁴, del lector o el crítico. Según apunta Fernando Alegría, “hubo una época en que nombrar las cosas de nuestra tierra bastaba para dar la impresión del poder lírico” (Alegría 11); es decir, la expectativa y la imagen mental de palabras o ideas dentro del texto ofrecían conceptos y discursos cuyo significados ya estaban preconcebidos y correspondían, en gran parte, al realismo decimonónico. Por ejemplo —dirá Alegría— palabras como “espuelas o puñal o retén”, crean o nos remiten de manera automática a un mundo ya creado de “contrabandistas en la cordillera [de] una mujer abandonada [o de] un

²⁴ Entendemos, siguiendo a Jauss, que el *horizonte de expectativas* de una obra literaria se encuentra en una estrecha dinámica entre obra y lector, asumiendo que el texto literario se puede concebir como tal en cuanto este tiene lectores que le permiten significar. Por lo tanto, la obra literaria podrá presentar un *horizonte de expectativas* que perpetúe una idea preconcebida de conceptos o temas, o bien podrá cambiarlo. En el caso de la narrativa neorrealista esta es una literatura señera que cambia conceptualmente y discursivamente el horizonte de expectativas de la obra narrativa intentando superar los moldes de una literatura anterior. Me remito al texto *La historia de la literatura como provocación* (2013), cuya primera edición en español es de 1976.

rancho en llamas” (11). Si seguimos dicha concepción del lenguaje y del texto literario, se podría señalar que hablar de *parias*, de *reivindicación social*, *proletario* o *pueblo*, creaba un mundo político que hoy se puede identificar de manera muy clara, pero que para entonces estaba en ciernes. Lectores y críticos de mediados de siglo leen y advierten el nacimiento y consolidación de un mundo y un lenguaje político, y no desdeñan la literatura de entonces, ya que son partícipes y conscientes de la escenificación histórica transformadora en la que estaban inmersos. Por lo tanto, logran identificar el cambio que proponen los textos literarios de esta generación y su desvinculación y ruptura con formas literarias anteriores.

Por otro lado, si entendemos que el texto literario “no es una entidad significativa siempre idéntica a sí misma, sino que su sentido es actualizado por la lectura” (Subercaseaux, “Nuestra América: Texto, lectura y contexto” 261), se puede comprender el hecho de que las lecturas críticas de los años noventa cataloguen como literatura panfletaria a las novelas de la generación neorrealista, considerando, además, una perspectiva que tiene nuevos espacios de comparación. Desde esa mirada —y como advierte Eduardo Barraza— cierta crítica actual aún mantiene la noción de que, en teoría, la “manifiesta opción partidaria no conseguiría elevar esa producción más allá de una literatura de denuncia al servicio de las tendencias ideológicas que entonces estaban en pleno debate” (Barraza et al. 7). Tal estimación, según considero, no permite en la actualidad ver las distintas construcciones estéticas, y los cambios formales que integró la novela del 38.

En la interpretación y lectura de la generación del 38 que aquí se propone lo que se ve es que existe un nuevo horizonte referencial que presentan las novelas y que busca “crear la imagen íntima del hombre” en relación con su experiencia social: una cualidad que Droguett llevará a un estado superior. Este hombre o personaje se presenta con una psicología distinta y se desenvuelve dentro de un mundo ficcional que dialoga con su referente y contexto real e incluso con hechos históricos traumáticos para el devenir de estos mismos. No obstante, no pretende ser un asedio político en el sentido panfletario, sino que, en algunos casos, presenta un aprendizaje nuevo del personaje en su particularidad y en el camino que lo lleva a una idea de mundo colectivo dentro de un contexto social determinado. Ferrero, por otra parte, señala que estas novelas van “mucho más allá del cartel político o del romanticismo revolucionario” (Ferrero 76), dando a entender una clara intención de distanciarse del realismo decimonónico. En ese sentido *realismo* significaría para esta

generación “compromiso con los deberes sociales del hombre” (Alegría 13), donde además cabe clarificar que el lenguaje utilizado guarda una “intencionada exactitud”, diferenciándose de una línea paralela de escritores que para entonces buscaban un camino distinto para representar o crear la realidad²⁵. Por otro lado, según señala Alegría, la generación del 38 mantiene como horizonte referencial la historia y la necesidad de que esta se transforme:

[L]a importancia que se le asigna a la función social del escritor, su esfuerzo por caracterizar al chileno dentro de un complejo de circunstancias históricas que lo relacionan íntimamente con el destino del mundo contemporáneo, su preocupación por incorporar a la literatura zonas de nuestra sociedad hasta entonces ignoradas por los escritores criollistas [...], por dar categoría literaria a las luchas de emancipación política y económica de las clases trabajadoras (Alegría 116).

En otro orden de cosas, relevante para lo que se expondrá en adelante, es pertinente señalar la incidencia que significa la dimensión discursiva paratextual presente en los textos de la generación del 38. Esta dimensión se presenta como un diálogo entre el lector y la obra literaria que hay que tener en cuenta. Hago esta referencia ya que las novelas abundan en prólogos, epígrafes y notas autorales²⁶ que, en alguna medida, alteran la lectura que el receptor hará de la obra literaria enmarcando, así, una decodificación dentro de un discurso signado desde antes por la intencionalidad del autor. De ello Droguett es completamente consciente y lo revela, en toda su magnitud, en el prólogo a la versión de 1940 de la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*. Tal prólogo, como veremos más adelante, funciona en Droguett como una declaración cabal de lo que pretendió ser su proyecto literario. Ya en la novela que aborda la masacre del Seguro Obrero, se mantiene solo un breve fragmento de lo que había sido el prólogo original.

²⁵ Ferrero advierte que existe una complejidad en el campo literario de entonces debido a “la evolución experimentada” por el propio realismo en cuanto este propone ampliar “los enfoques puramente naturalistas con los aportes de la abstracción, ineludibles al subjetivismo propio de la poesía tanto como a la complejidad del nuevo medio social” (Ferrero 67).

²⁶ Para una revisión detallada de los textos y paratextos presentes en las novelas de la generación del 38 véase el estudio de Eduardo Barraza: “Manifiestos y practicas textuales en la narrativa chilena (1914-1958)” (1996).

1.2.3 Carlos Droguett en la encrucijada generacional

La caracterización de la generación del 38 en Chile nos permite poner en contexto el grupo de escritores, y la tendencia escritural, a la que se adscribe Carlos Droguett. Si bien el autor afirmaba que su literatura era inclasificable, resulta necesario poner en discusión tal aseveración a partir de la concepción de literatura que mantiene y expresa el escritor. Conviene revisar algunos hitos trascendentes en los inicios de su quehacer literario.

Según advierte Emiliano Coello (2013), Droguett, que nació en Santiago en 1912, habría comenzado su desempeño literario cuando colaboraba, entre los años 1920 y 1930, en revistas infantiles como *El Peneca*, *Don Fausto* o *Sinceridad*. Sin embargo, será el cuento “El señor Videla”, que apareció en el número 10 del periódico *La Hora* en el año 1933, una de las primeras incursiones literarias del autor²⁷. El año 1938 fue una fecha determinante en la carrera de Droguett por dos motivos: tuvo lugar la matanza del Seguro Obrero, de la cual el escritor fue espectador, y dejó inconclusa una tesis para recibirse de abogado en la Universidad de Chile. En el año 1939 vio la luz la crónica “Los asesinados de Seguro Obrero” en el diario *La Hora*. La década de 1940 para Droguett fue especialmente fructífera en el campo periodístico, se desempeñó en *El imparcial*, *La hora*, *Las últimas noticias* y *Extra*. En ese contexto comenzó a construir una relación poco armoniosa con algunos escritores y con alguna crítica literaria de la época. A través de sus columnas “Patero y yo” o “El cementerio de los elefantes”, desgranó una mordaz crítica hacia el medio literario y cultural que tuvo su punto más álgido con el texto “El cretinismo literario está de duelo: Eduardo Marquina ha muerto”, que apareció en *Extra* en 1946. Dicho texto supuso un agravio en diversos círculos literarios lo que le costó su salida de *Extra* en aquel año.

Afirma Emiliano Coello que, desde su salida de *Extra* en el año 1947 y hasta 1953, Droguett “escribió el grueso de su producción novelística” (Coello 12). Tal año, podríamos insistir, supuso el ingreso del autor al campo literario con la publicación de la novela *Sesenta muertos en la escalera*, gracias a la cual el escritor chileno obtuvo el primer lugar en la

²⁷ Algunos críticos literarios, como el caso de Jaime Concha en el artículo “Carlos Droguett, Novelista”, establecen el año 1938 como año de publicación del cuento “El señor Videla”. Dicha data no es errónea, en tanto que el mismo cuento, como señalé en la primera parte del capítulo, fue incluido en la *Antología del verdadero cuento en Chile* (1938) a cargo de Miguel Serrano. En el prólogo de la antología de Serrano se deja ver el autoreconocimiento y el interés que existe por cristalizar a una generación de escritores entre los que se encontraba Droguett. No obstante, la primera aparición del texto es, como señalo, en el año 1933.

primera versión del premio Nacimiento y, de algún modo, su ingreso oficial en el campo literario chileno. Sin embargo, como advierte Teobaldo Noriega, esta fue “recibida un poco desfavorablemente por los círculos literarios de Santiago” (90). Al contrario de la recepción que tuvo la obra en los círculos literarios chilenos, en Francia Francis de Miomandre “descubría en ella una pequeña obra maestra” (Noriega 90) y de ello dio cuenta en un artículo publicado en *Hommes et Mondes* en el año 1954:

Sesenta muertos en la escalera es una especie de obra maestra en un género donde la tentación de lo fácil y declamatorio es tan fuerte. Pero Carlos Droguett, que es un periodista consumado, solo tomó de su experiencia como reportero y columnista lo que era necesario para dar a la narración de esta narrativa este mínimo de realidad actual, este potencial para lo concreto, sin el cual corremos el riesgo de caer en la vaguedad y la declamación. El arte de Carlos Droguett reside en una fusión extraordinariamente equilibrada entre estos elementos de la realidad y el gran sueño humanitario de su generoso idealismo. (Miomandre en Noriega 90)

Debido a la personalidad y la crítica virulenta que hasta entonces Droguett había desempeñado en el ámbito periodístico, su sentido de pertenencia con la generación del 38 nunca fue del todo armonioso. Pero, a pesar de que Droguett siempre se mostró ajeno, es uno de los nombres reconocidos en dicha generación. Su concepción de la literatura, desde una perspectiva social, lo emparenta, sin que quepa duda, con los fundamentos y la ideología que envolvió a este grupo de escritores que, como hemos visto, no siempre ha tenido el beneplácito de la crítica. Por otro lado, como se ha venido comentando, la generación del 38 es reconocida por el estrecho vínculo que estableció en sus ficciones entre historia y literatura. Algunos de sus integrantes, como se reveló en la primera parte de este capítulo, no se mostraban ajenos a las matanzas ocurridas en Chile en la primera mitad del siglo XX o a las injusticias sociales de sujetos subalternos, lo que nos habla de una relación con la historia que se constituye como contradiscurso, en la medida que no es la gran historia a la que se acercan, sino a aquella historia silenciada u ocultada en la que las víctimas son las que pertenecen a una clase proletaria que hasta entonces no tenía cabida en la literatura o a sujetos marginales de la sociedad.

Droguett, en su relación con la historia, construyó un escenario panorámico y retornó, por medio de sus novelas, a los periodos del llamado descubrimiento y la conquista del continente, pero desde una nueva perspectiva en la que los conquistadores dejaron de ser

aquellos sujetos monumentales de los que se hablaba en la historia oficial. Por otro lado, los personajes de Droguett, siguiendo la tendencia treintayochista, son aquellos que hasta entonces no habían tenido un espacio en la literatura, salvo exclusivas excepciones. Son personajes acosados por el medio, marginales y periféricos, víctimas de una sociedad en evidente y progresiva desigualdad. Otro aspecto de la obra de Droguett es el manifiesto tono crítico hacia la clase política, que se exhibe en algunas de sus novelas. Sabemos que “en toda forma literaria existe la elección general de un tono, de un *ethos* si se quiere, y es ahí donde el escritor se individualiza claramente porque es donde se compromete” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 19). Muestra de ello es la construcción fabulesca que desarrolla en la novela *Sesenta muertos en la escalera*, para referirse al presidente Arturo Alessandri o la crítica mordaz a otros personeros políticos en la novela *Matar a los viejos*. Estos antecedentes, aunque a destiempo, ponen a Droguett muy cerca de sus contemporáneos y como parte de los novelistas del 38, en el entendido de que manifiesta una disposición ideológica —latente en sus obras— afín a preceptos marxistas que revelan la lucha de clases, en la que los políticos siempre se ubican en una posición privilegiada.

Pese a lo anterior, considero que una rígida circunscripción del autor a la generación que se ha venido refiriendo limita, desde una perspectiva estética y de estilo, el proyecto droguettiano que, en realidad, parece tomar un camino singular. Francis de Miomandre se anticipó a esta noción en la crítica que desarrolla sobre la novela *Sesenta muertos en la escalera*.

Una lectura rigurosa de la crítica que ha considerado a Droguett dentro del campo literario permite advertir que, junto con la novela del 38 la que se reconoce por su compromiso social, coexistió otro tipo de novela que Cedomil Goic identificó como la verdadera novela de la nueva realidad. Se trataría de “un neorrealismo entendido en otro sentido e igualmente caracterizador de la fase de vigencia de esta generación” (Goic, *Brevísima relación...* 78). Son autores y obras que representan realidades inéditas “míticas, existenciales, oníricas o fantásticas” y que terminarían desplazando al “primitivo neorrealismo”, en tanto que su calidad literaria es reveladora, madura y original.

Una lectura similar, pero más ecuánime, es la que realiza José Promis y su clasificación de la narrativa de este periodo a partir de la noción de Acoso (Novela del Acoso). Promis enumera una lista de autores que escriben en este periodo (Flora Yáñez,

Reynaldo Lomboy, Oscar Castro, Volodia Teitelboim, Carlos Droguett) y advierte que todos ellos coinciden en que mantienen una “actitud combativa y polémica hacia la realidad histórica que inauguró nuevas exigencias a satisfacer en la representación artística” (Promis 110). Otra particularidad de estos novelistas es que abrieron escenarios no explotados en la literatura, “rincones perdidos que esperaban su interpretación para destacarlos e incorporarlos al conocimiento” (Promis 111). Pero Promis advierte, también, que existen dos programas narrativos dentro de lo que él llama la Novela del Acoso, uno que se desenvuelve a partir de una perspectiva social de base materialista dialéctica para interpretar los fenómenos de la realidad histórica y otra compuesta por escritores “fieles al surrealismo” y por novelistas mujeres. El segundo grupo de escritores habría dedicado sus relatos a al análisis de la realidad interior de la conciencia desde marcos de referencia subjetivos, oníricos, fantásticos, míticos y maravillosos. Dicho de otro modo, el primer programa se caracterizaría por un compromiso social y una “interpretación marxista de la sociedad”, mientras que el segundo programa tiene la necesidad de “representar estéticamente la interioridad de la conciencia”. ¿Dónde ubicar a Droguett? Es la pregunta que latamente se ha venido sugiriendo.

La diferenciación de José Promis permite situar completamente la problemática en torno a la filiación de Droguett con una generación. Pareciera que el caso de Droguett se encuentra en una encrucijada ya que se le asocia con la generación de escritores sociales, pero al mismo tiempo sus novelas, desde una lectura enfocada especialmente en la forma y el estilo, dejan ver que ha tomado un camino distinto que lo alejaría de la tendencia que predomina en los novelistas del 38. Álvaro Bisama, con gran razón, afirma que a Droguett “no le interesa demasiado la ideología de los caídos, se concentra en el despliegue de la violencia, el cuadro atroz de una sangre que se esparce en los cuartos oscuros de la república (Bisama 8). Dicha situación, a mi entender, se origina por dos motivos. El primero de ellos tendría que ver con la figura autoral y su manifiesta postura ideológica, de linaje socialista, que dejó translucir en las columnas que publicaba en los distintos periódicos. Su adherencia a una ideología de izquierdas y su abierta simpatía con la revolución cubana, entre otras cosas, nos sitúan frente a un escritor que parece estar ligado totalmente al proyecto narrativo cuya base ideológica sigue la interpretación marxista de la realidad. Por otro lado, sus novelas nos sumergen en mundos ficcionales en los que predominan la subjetividad e interioridad de

personajes situados en un medio social, lo que se articula en los textos a partir de un complejo proyecto literario en el que los narradores convergen, aparecen y desaparecen.

Goic precisa que a Carlos Droguett su generación le desconoce y que, por lo mismo, “es preciso que la vigencia generacional sea sustituida por la siguiente para que su obra sea valorada y reconocida en su excepcional calidad” (Goic, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* 80). No obstante, considero que antes que desconocer la vigencia generacional para que la obra de Droguett sea reconocida, su problemática —o la encrucijada generacional como la he llamado aquí— aporta un componente extra a un proyecto literario complejo. En otras palabras, doy en algún modo la razón al propio autor cuando sostiene que su literatura es inclasificable; pero con afán riguroso me compete señalar que antes que inclasificable su proyecto literario oscila y navega entre dos concepciones de la literatura que en cierto modo se distancian y ello vuelve complejo no su literatura, sino su adscripción cabal a una tendencia en particular.

En definitiva, considero que es precisamente dentro de esa complejidad en donde Carlos Droguett se desenvolverá para asumir su compromiso, político y literario, “con pasión y lucidez, sin concesiones, sin dejarse llevar por adoctrinamientos castradores, impugnando los mitos de una literatura encasillada y legitimada” (Moreno, “Una introducción a *Sesenta muertos en la escalera*” x).

CAPÍTULO II

2. Experiencia e historia: la novela histórica y el universo ficcional de Droguett

Al parecer, en tanto haya historia habrá tragedia.

Raymond Williams

En el libro *El origen de la Tragedia* Nietzsche advertía que en la tragedia “ningún consuelo es suficiente” y que “el hombre solamente percibe en todas partes lo horrible y absurdo de la existencia” (Nietzsche 52). La sentencia del filósofo atraviesa el compendio de novelas que componen esta investigación desde el centro y los contornos de ciertos hechos históricos que Carlos Droguett aborda en sus ficciones. La tesis central de esta investigación es que Droguett, en sus novelas de la historia, configura un universo trágico signado por diversas experiencias, la mayoría violentas y traumáticas, que son reelaboradas en el campo ficcional y que convierten a la obra droguettiana en un artefacto artístico que se muestra crítico frente al relato histórico oficial y en el campo cultural. Conforme a esta tesis, adquieren relevancia, en principio, los conceptos de tragedia, experiencia e historia. Dado lo anterior, en este segundo capítulo se abordarán y se instalarán dichos conceptos en diálogo con el proyecto literario y la poética de Droguett.

La relación o diálogo entre historia y literatura, que se hace evidente en los textos de Droguett, mantiene gran complejidad y su punto más álgido se encuentra en las novelas denominadas como “históricas”, “de tema histórico”, “de filiación histórica” o cualquier otro apelativo que anuncie que el texto literario ha tomado como materia ficcional un episodio histórico o un relato historiográfico. Las novelas de Carlos Droguett que conforman el corpus de este estudio navegan un espacio ambiguo respecto a los diversos corpus que la crítica ha construido o teorizado en torno a este tipo de ficciones. Si conviene llamarlas novelas históricas o no es un asunto que adquiere relevancia para la historiografía literaria tanto de Hispanoamérica como de Chile y también para el desarrollo de esta investigación. La problemática radica, principalmente, en el acercamiento, la relación, o el diálogo que el escritor propone en sus textos literarios para enfrentar el discurso histórico. Si acaso Droguett pone sus textos al servicio del discurso histórico o si, por otro lado, se instala con una postura crítica, es un asunto que veremos a la luz del análisis de cada texto. Pese a ello, más allá de la actitud que se aborde frente a la historia, lo que interesa en esta investigación, con mayor

atención, es la forma como ello se produce. De todos modos, establecer un marco de discusión, conforme al devenir que ha tenido este tipo de ficciones durante el siglo XX con sus inclusiones y exclusiones, es un aspecto que no se puede soslayar, ya que la evolución que tendrá el género durante el siglo XX trae consigo complejidades que involucran también aspectos ligados a la cultura, la sociedad y los paradigmas literarios que en cada época enfrenta la literatura.

Es por ello que en este capítulo se presentará un acercamiento teórico a los conceptos de tragedia y experiencia en el marco del proyecto de Carlos Droguett y una mirada general de la novela histórica en Hispanoamérica en relación con las diversas corrientes literarias del siglo XX. Además, en este capítulo, también se revisará el uso que Droguett hace de la historia en sus textos, en el contexto de la novela histórica chilena, y en qué medida su propuesta se acerca o difiere respecto a las tendencias literarias que para entonces se encontraban en boga.

2.1 EXPERIENCIA E HISTORIA: LA TRAGEDIA EN LAS NOVELAS DE DROGUETT

Entonces ningún consuelo es suficiente [...] El hombre solamente percibe en todas partes lo horrible y absurdo de la existencia.

Friedrich Nietzsche

Nuestra tesis es que en el proyecto literario del escritor Carlos Droguett, en especial en su serie de novelas de temas históricos, subsiste y se configura un universo ficcional trágico que proviene de la violencia histórica y las experiencias vitales, algunas traumáticas, que el escritor debió experimentar durante su vida. Tales situaciones sirvieron para que Droguett construyera en sus ficciones un escenario que permitiera cristalizar un universo trágico, o una estética trágica, de la historia. Pero antes de adentrarse en las formas estéticas de las novelas conviene definir la noción de tragedia y de experiencia que ponemos en curso en esta investigación.

Como hiciera Raymond Williams en su ensayo sobre la tragedia moderna, resulta imperioso establecer dos acepciones de tragedia que se sitúan en espacios distintos, o paralelos, y que en el desarrollo de esta investigación se cruzarán de modo constante. Por un lado, la tragedia —o digamos su origen— la entendemos arraigada a la tradición literaria occidental del arte dramático. Si decimos tragedia resuena a lo lejos *Hamlet*, *Edipo*, *Rey Lear* o la *Orestíada*. Es un hecho, además, que la noción de tragedia nos remite a la cima del género “modelado por la herencia dividida del pasado clásico e isabelino” (Steiner 42). Sin embargo, no resulta provechoso proponer una continuidad de la tragedia desde su origen en el arte dramático clásico hasta lo que se puede denominar tragedia moderna. Son vastos los trabajos que han emprendido dicho camino y una de las principales problemáticas guarda relación con la cosmovisión en la que se sitúa un tipo de tragedia griega con la tragedia shakesperiana o una posible tragedia moderna, digamos del siglo XX en adelante. Por lo demás, nuestro objeto de estudio son las novelas de corte histórico del escritor Carlos Droguett, por lo que resulta evidente que nos situamos en un género literario moderno, como lo es la novela, y ya no el arte dramático. Pese a todo, no se puede pasar por alto la esencia del arte trágico que, según sostengo, es la que problematiza la estética y el universo ficcional de Droguett.

2.1.1 Esencia de la tragedia

Según señala el filósofo Friedrich Nietzsche en la tragedia “el hombre solamente percibe en todas partes lo horrible y absurdo de la existencia”, por lo tanto ningún consuelo es suficiente (Nietzsche 52). Por su parte Schopenhauer, en aparente sintonía con la noción nietzscheana de la tragedia, afirma que en la tragedia el mundo y la vida “no pueden satisfacernos completamente, y, por consiguiente, no son *dignos* de nuestra adhesión” (Schopenhauer citado en Nietzsche 45). Tales acepciones nos sitúan en la condición primigenia de lo que se reconoce como tragedia en el arte dramático. No obstante, el interés en esta investigación es ampliar el marco de interpretación textual y situar las nociones de tragedia más allá del drama como género literario y de su representación teatral.

George Steiner en *La muerte de la tragedia* dedica uno de los capítulos del libro para demostrar que no toda la noción de tragedia está estrictamente ligada a la representación teatral. Para ello, emprende un estudio de la tradición y señala que incluso Erasmo advirtió que “en el siglo XVI los clasicistas todavía tenían dudas sobre si alguna vez las tragedias griegas y romanas habían estado destinadas a la representación teatral” (Steiner 26) o que “en Dante, al igual que en Chaucer, no se da a entender que la noción de tragedia esté particularmente relacionado con el teatro” (Steiner 25) . Uno de los asuntos al que quiere llegar Steiner —y como señalé también se quiere llegar en esta investigación— es a la ampliación del sentido de la tragedia, en la que la misma palabra asumió a su vez valores más universales. Tomando en consideración lo señalado por Steiner se entiende que el crítico no pretende dar una sentencia definitiva respecto a la relación de tragedia con el arte dramático y la representación teatral, sino que establece dicha afirmación como un punto de inicio para hablar más allá de las formas. Pues, si bien reconoce que desde mediados del siglo XVI la palabra tragedia remitía, de modo general, a “una obra de arte que se ocupa de asuntos trágicos”, también entiende que “los conflictos de definición crítica aparecieron casi desde el comienzo. Y no han cesado nunca en la historia del teatro occidental” (Steiner 30). Por lo demás, añade, la disolución de ciertos aspectos esenciales de la tragedia clásica en los

dramaturgos isabelinos, como, por ejemplo, el prescindir del coro o la combinación de argumentos trágicos y cómicos²⁸.

Pero, más allá de los conflictos que envuelven al concepto de tragedia en el arte dramático y su devenir en el tiempo, se puede establecer un principio básico que, en alguna medida, contiene la esencia de la tragedia. Esta nos revela el sinsentido de la existencia del hombre y que ello es representado en el arte a través del dolor y el sufrimiento del héroe. Una concepción general que permite situar de manera funcional en esta investigación el concepto para el análisis de la narrativa de Droguett.

Ahora bien, la segunda acepción de tragedia tiene que ver con un proceso de secularización que moviliza su significado y connotación al espacio público y coloquial, desarraigando el concepto del exclusivo uso que en la época clásica se le otorgaba en el arte dramático. Es por ello por lo que Raymond Williams señala que se puede llegar a la tragedia, en cuanto noción y concepto, por muchos caminos, sean estos el de una experiencia trágica, una forma de la literatura, un conflicto teórico o un problema académico. En esta investigación tales caminos se cruzan, la noción de tragedia se expande y su esencia se problematiza. Pues, según se propone, en la secularización de la tragedia se pierde, en alguna medida, su componente excepcional y su reconocimiento se universaliza, se sitúa históricamente, y comienza a formar parte de un imaginario cotidiano que le resta una visión de sentido vacío a la existencia, como la vieron los filósofos alemanes. En ese sentido, la tragedia pasa a formar parte de la vida cotidiana. Pese a ello, se mantiene su condición dolorosa y sufriente, pero ahora, en su reconocimiento universal, se asocia también con un componente moral. Bajo esta perspectiva una de las características de la tragedia, en su nueva connotación, es que “nos expone el sufrimiento como consecuencia del error, y la felicidad como consecuencia de la virtud”, por lo tanto se exhibe la posibilidad de que podría ser resuelta evitando los errores o “mediante el cambio de corazón” (Williams 50); vale decir, una tragedia despojada de una de sus características primigenias, como lo es el sinsentido de la existencia.

²⁸ George Steiner hace un recorrido de la tragedia enfocado aproximadamente desde el siglo XIV en adelante. Alude constantemente a la tragedia clásica para confirmar o debatir ciertos aspectos. En general, problematiza la esencia de la tragedia en distintos escenarios, obras y autores. También analiza los problemas que, por ejemplo, después del siglo XVII afrontaron los autores frente a la tragedia: “¿adoptar las convenciones que el neoclasicismo extrajo de Esquilo, Sófocles y Eurípides, o bien volverse hacia la tradición shakespeariana del teatro abierto?”.

Ambas concepciones de tragedia nos sitúan, paradójicamente, en lugares opuestos, a pesar de que las dos estarían a su vez interrelacionadas, en la medida que la segunda emerge de la primera y es su condición de concepto histórico, cambiante y público, lo que provoca que se esfume su principal esencia.

En la intersección de estas dos concepciones de tragedia se sitúa el universo ficcional de Carlos Droguett. Se trataría —al decir de Camila Arbuet en el prólogo al libro de Raymond Williams—, de que la tragedia personal —íntima, penosa— y la tragedia histórica— social, desesperada agónica— gozan de la misma politicidad y “donde la pregunta por una supone necesariamente la pregunta por la otra, en el cruce mismo en el que la tragedia, en tanto género, dialoga con la tragedia en tanto vivencia” (Williams 9). No se trata, según se propone, de que Droguett mantenga ni pretenda configurar en su proyecto literario una tragedia conforme a la tradición. Mucho menos que instale su obra bajo una noción de tragedia secular vacía de contenido. Más bien se trata de que la noción de tragedia es puesta en contexto histórico por el autor a partir de sus experiencias vitales y gran parte de ellas son estetizadas en sus novelas. En ese espacio deja escurrir, a veces de manera abierta y otra de manera latente, su conocimiento literario del arte dramático a través de la construcción de algunos personajes y de la instauración de un universo inclemente que parece emular un medio en contra del que no se puede escapar, por algún tipo de designio mayor. En otras palabras, el autor construye un universo ficcional (histórico) de talante trágico y lo presenta como tal. Es decir, los héroes, los personajes, las vivencias y las experiencias trágicas se despliegan conforme al sentido moderno del concepto, pero a la vez con un tratamiento estético que dialoga con la tradición literaria, como lo veremos más adelante.

Cristopher Menke sostiene que si se quiere demostrar que la tragedia tiene actualidad, entonces el foco debe orientarse hacia dos preguntas, “una por la forma histórica de la praxis para la cual la experiencia trágica tiene un significado, y otra pregunta por la forma estética a través de la cual se representa su experiencia trágica” (Menke 14). Como se señaló un poco antes, es en la intersección de estas dos preguntas, que se relacionan directamente con las dos concepciones presentadas anteriormente, el lugar en el que se sitúa el universo trágico de Droguett.

No obstante, situar el proyecto literario de Droguett en esta intersección de connotaciones de la tragedia provoca, de manera eventualmente paradójica, un problema.

Pues, al instalar la esencia trágica en diálogo con una noción de tragedia situada históricamente lo que resulta es una disposición aparentemente romántica del relato o de la novela. Pero existe, en efecto, una relación entre el movimiento romántico y la tragedia. El modo romántico, señala Steiner, “no es un ordenamiento ni una crítica de la vida; es una dramatización. Y en los orígenes del movimiento romántico se halla un intento explícito por infundir nueva vida a las principales formas de la tragedia” (Steiner 96). Por lo tanto, no estaría errado al sostener que la narrativa de Droguett y su proyecto estético arrastran una sensibilidad romántica, aunque dicha afirmación presenta algunos matices. El romanticismo devino en una relación estrecha con el medio social. Por lo tanto, muchos de los dramas se explican y tienen su razón en una injusticia ligada a la educación o a un medio que corrompe al sujeto. No existe un mal congénito, ni una determinación trágica. El crimen se repara o se castiga. Por lo tanto, la visión romántica de la vida es, esencialmente, no-trágica y, sabemos, “cuando tiene vigencia una concepción trágica de la vida no se puede acudir a remedios seculares o materiales” (Steiner 110).

El espacio que habita Droguett, por lo tanto, es contradictorio. Y en ese espacio contradictorio, la propuesta del chileno parece dialogar con los dramas de Schiller. Lo que se evidencia en el autor es un movimiento, o mejor dicho un vaivén, entre lo social objetivo y lo individual subjetivo. En otras palabras, con la perspectiva social se revela la sensibilidad romántica que se ve atravesada por una subjetividad de corte trágico. Se genera en esta intersección una catarsis ambigua que configura un sujeto contradictorio que deja siempre en suspenso el relato. El desenlace en las novelas se da conforme a la tragedia. Pero en el desarrollo del relato en los diversos textos de Droguett se presentan constantes digresiones que exteriorizan y presentan una sensibilidad y visión romántica del mundo ficcional. George Steiner ve en Schiller a uno de los pocos escritores que unen “los dispares ideales del romanticismo y la tragedia y afirma que “con Schiller se inició esa búsqueda explícita de formas trágicas adecuadas para el ánimo racionalista, optimista y sentimental del hombre pospascaliano” (147)²⁹.

²⁹ Steiner concluye que “después de María Estuardo Schiller se interesó más y más en la idea de una tragedia parcial o detenida, a la manera de *Ifigenia* de Goethe. Hizo hincapié en los valores morales y estéticos de la reconciliación y creyó que cuando se acercaba la forma ideal una obra de arte debía expresar un júbilo transfigurador”.

Respecto a lo último señalado corresponde añadir una importante salvedad. La relación que se establece entre Schiller y Droguett tiene que ver con la forma de hacer confluír la contradicción que significa una visión romántica de la realidad con una visión trágica. Sin embargo, hay que tener en consideración que la tragedia schilleriana se inscribe en una tradición concebida como tragedia burguesa en el entendido de que se transmiten los valores propios de un sujeto burgués. En ese sentido, Droguett se instala en las antípodas de dicha concepción. Los personajes de Droguett son, en general, sujetos marginales en la sociedad: un niño deforme, un carpintero alcohólico, un ladrón. No obstante, el uso de la tragedia en Droguett se mantiene problemático, en el entendido de que sus personajes proyectan desde su interioridad una sensibilidad trágica, un sinsentido existencial, pero su destino tiene sentido histórico de raigambre social.

Al situar históricamente la tragedia y entenderla como hechos que sobrevienen a partir de la experiencia o de las circunstancias históricas, la dotamos de sentido. En ese espacio se produce una paradoja debido a que, desde la idea nietzscheana, la tragedia propone el sinsentido de la existencia. Pero en el momento en que se sitúa históricamente y se propone como consecuencia de una experiencia particular se le da sentido a la existencia. Como veremos en adelante, esta contradicción podría tener su respuesta, o su resolución, en el texto ficcional en cuanto artefacto literario y artístico. Pero resulta imperioso, antes de entrar en ello, revisar y reconocer la idea y noción de experiencia en la que se funda esta investigación y bajo la cual se afirma que se construye la obra droguettiana.

2.1.2 Modos de la experiencia

En cuanto a la noción de experiencia he de advertir que la precede una extenuante discusión y, particularmente en el último tiempo, una tendencia crítica sustentada en los presupuestos de Walter Benjamin y Theodor Adorno, que sostiene su desvanecimiento en la modernidad. No obstante, es necesario señalar que desde mucho antes el propio concepto y su connotación mantiene cierta ambigüedad. No se pretende en ningún caso establecer una acepción definitiva para el concepto de experiencia, pero sí es de interés construir una noción de experiencia que resulte funcional a la investigación sobre las novelas de la historia de Carlos Droguett.

Habrá que convenir, inicialmente, que el concepto de experiencia refiere a distintas cosas al mismo tiempo. Por un lado, mantiene un uso coloquial (al igual como el de tragedia) que nos remite, a su vez, al concepto de “experimentación”. Se trata de algo que se ha vivido con anterioridad y que dicha vivencia supone un hito positivo o negativo, ya que la reconocemos como algo trascendente, a diferencia de cualquier otro hecho cotidiano que nos pueda acontecer. Esta definición podría estar en sintonía con el concepto alemán de *Erlebnis* que en su traducción al español sería “experiencia vivida”. Este acercamiento también dialoga con lo que Martin Jay señala respecto a que la experiencia nos habla de algo “que debe ser atravesado o sufrido en lugar de adquirido de una manera indirecta” (Jay 22), vale decir, una “experiencia vivida” (vívica también si se quiere).

Por otro lado, la experiencia también nos remite a una discusión académica que habla sobre su pérdida o disolución en la modernidad y que ha convocado, desde mediados del siglo XX, la atención de gran parte de la crítica. Ello a partir de los trabajos de Walter Benjamin y Theodor Adorno quienes sostenían —en palabras de Jay— que las “posibilidades de la genuina experiencia estaban en franco peligro” (Jay 36). Por su parte, Giorgio Agamben cercena toda posibilidad de experiencia genuina sin atribuir en dicha conclusión un factor que medie tal imposibilidad. Es probable que la noción de Agamben al atribuir la idea genuina a la experiencia sitúe la problemática en un estadio inicial anterior, incluso, al del lenguaje. Dicho de otro modo, una aporía en la que la experiencia en el momento en que se codifica en el lenguaje pierde su condición genuina. En una línea similar tienen registro las observaciones que los franceses Georges Bataille (experiencias internas) y Michael Foucault (experiencias límites), quienes reconocen la dificultad de un sentido transgresor en la experiencia subjetiva (*Erfahrung*) y en “la inmediatez” un tipo de experiencia vivida, fenomenológica (*Erlebnis*). Ambas nociones, como veremos en el análisis, resultan ser espacios productivos para revisar la obra droguettiana que ocupa esta investigación.

Finalmente, considero que una tercera noción de experiencia es la que nos sitúa en la subjetividad del individuo y en el proceso de reconocer el modo en que no solo un acontecimiento específico configura una experiencia. Me refiero al enfrentamiento del sujeto frente al arte y el modo en que dicho enfrentamiento produce una experiencia; esta idea dialoga en alguna medida con el concepto alemán de *Erfahrung* que en su traducción al

español significa “experiencia interior”³⁰. Este tipo de experiencia estaría ligado al sentimiento que produce el arte al enfrentarnos a él, digamos una experiencia estética dotada de todo el sentido que pueda darle quien la “experimenta” y la reconoce. Ahora bien, esta última noción de experiencia revela complejidades que en su momento se abordarán, como el hecho de que pudiera existir lo que Martin Jay entiende como una experiencia indirecta pero llena de sentido en cuanto se trate “de un relato ex post facto, una suerte de elaboración secundaria en el sentido freudiano” cuyo horizonte sea el de transmitir —o intentar transmitir— una experiencia. Dicho en otras palabras, la posibilidad de una experiencia llena de sentido en el arte, en la poesía, en la ficción, pero —añado aquí—, en un marco de una imposibilidad primigenia, como la entendía Agamben.

Martin Jay en *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* realiza una revisión etimológica del concepto y de sus variantes y connotaciones alemanas. Las conclusiones que obtiene al respecto no distan demasiado de las tres posibilidades o caminos que en este apartado se han presentado, y en varios aspectos se puede decir que la etimología dialoga con el sentido y uso que el concepto adquiere. Jay señala lo siguiente:

Lo que nos ha enseñado la evidencia etimológica es que la “experiencia” puede implicar conocimiento empírico y experimentación; puede sugerir lo que nos sucede cuando somos pasivos y cuando estamos abiertos a nuevos estímulos y lo que obtenemos cuando integramos esos estímulos en el conocimientos acumulado que nos ha dado el pasado; también puede connotar un viaje, a veces una travesía peligrosa y difícil, con obstáculos y riesgos, que acaso lleve a un resultado al final del día; al mismo tiempo puede connotar una interrupción dramática en el curso normal de nuestras vidas, cuando sucede algo más vital, algo más intenso, no mediado (Jay 23).

Una de las conclusiones de Jay, que toma de su lectura de Gadamer y que permite comprender un poco las diferencias de las nociones de experiencia, consiste en entender históricamente que existen dos tipos de experiencia: una dialéctica, estrechamente ligada a funciones sensoriales dentro de la cual se encontraría el tipo de experiencia estética, y otra de tipo científica relacionada con la “experimentación” directa de algún acontecimiento. Esta referencia no resuelve un reconocimiento único del concepto o de la noción de experiencia,

³⁰ Para una revisión de la etimología del concepto de experiencia y sus variantes alemanas ver *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva* de Martin Jay.

sino que la sitúa en un espacio de connotaciones diversas que en algunos casos puede ser opuesta o bien complementaria, en el entendido de que una experiencia vivida puede anteceder a la reflexión respecto a una experiencia interior, subjetiva. O bien, viceversa, la experiencia interior producida sensorialmente puede encontrarse antes de codificar en el lenguaje la consideración de que un hecho determinado constituyó una experiencia.

Esta diversidad de acepciones permite instalar en esta investigación la obra droguettiana, específicamente la que conforma el corpus. Para ello, el punto inicial es la figura del autor en cuanto creador de un mundo ficcional trágico. En diálogo con la tesis principal de esta investigación, sostengo que las experiencias vividas por el autor a lo largo de su carrera, algunas con mayor impacto, incidieron directamente en su escritura, pero en forma de cadencia, lenguaje, estética y discurso. En la misma línea, además se configuran personajes impactados por los diversos medios en los que se desenvuelven y obligados a pasar por diversas experiencias que encuentran sentido dentro del texto ficcional. Finalmente, la experiencia autoral y ficcional se entrecruza para tejer una nueva experiencia proyectada hacia el lector por medio del texto literario. Lo que sostengo ha sido levemente sugerido antes por Jaime Concha, quien señala que para explicar por que se sufre en el universo de Droguett, “por que todo no es sino un gigantesco proceso del dolor, habría que tener en cuenta antecedentes biográficos”, ya que “una sensibilidad dispuesta al dolor no habría hallado la posibilidad de expresarlo con tanta amplitud y profundidad de no mediar un campo de significaciones objetivas” en un espacio extraliterario (Concha 98).

2.1.3 Un proyecto literario a partir de la experiencia

Como ha revisado minuciosamente Roberto Suazo, se sabe que gran parte del conocimiento que Droguett posee del proceso de conquista de América y Chile proviene de las crónicas de los conquistadores, como también de otras fuentes documentales, entre ellas la que escribió el historiador Crescente Errazuriz en *Historia de Chile bajo Pedro de Valdivia*. En un apartado precedente señalé que tal texto, junto a muchos otros, había sido revisado por Droguett durante su proceso de investigación para la escritura de su tesis de la carrera de derecho en la Universidad de Chile. Es de suponer que, en este proceso de lectura

e investigación, el autor se encontró con una historia desconocida en la que logró advertir un escenario de conquista que no era el tan glorioso que podría haberse enseñado en su educación. Por el contrario, el autor reconoce las disputas, traiciones y ambiciones de quienes llegaron a América en busca de un Nuevo Mundo. Lo relevante es que estas lecturas serán, posteriormente, el tema principal que se verá reflejado en las tres novelas de la conquista que forman parte del corpus en esta investigación. Con esto vengo a poner en valor la relación entre una experiencia vivencial, o literaria, del autor, como lo es la investigación para la escritura de su tesis, con lo que, mas adelante, serán sus ficciones.

Según he querido establecer en los apuntes sobre la experiencia y el proyecto literario del autor, su investigación y sus lecturas no pasarían de ser, en principio, practicas específicas conforme a un objetivo en particular, como lo habría de ser la escritura de su tesis. Sin embargo, introduzco la noción de experiencia vital al comprender que dichas lecturas trascienden el mentado objetivo y se posicionan como acontecimientos históricos sobre los que el autor reflexionó de manera crítica. Digo entonces que la experiencia —en su acepción menos problemática— tuvo lugar ahí en el encuentro de Droguett con una historia de Chile desconocida, narrada desde una perspectiva trágica por el historiador Crescente Errázuriz. La experiencia se vuelve tal, por lo tanto, en la capacidad reflexiva y crítica que permite a quien la “experimenta” construir una nueva narración de lo que supuso un hito en medio de vivencias cotidianas que no necesariamente cumplen siempre la calidad de experiencias. Al reconstruir dicha historia en un plano ficcional que trascienda la escritura anecdótica, lo que hace el autor, sin decirlo ni declararlo en ningún lugar sino que presente en los intersticios de sus novelas históricas, es configurar una nueva experiencia, ahora literaria, a partir de lo que en un determinado momento le correspondió enfrentar y que reconoció como trascendente en su vida.

Pero como he insistido, en ningún caso se trata de construir una literatura realista o estrictamente referencial, sino de configurar un universo ficcional autónomo que no requiera conocer la referencia histórica para sostenerse. Más bien, se trabaja directamente sobre las vivencias de los personajes y sus capacidades reflexivas, interiores y subjetivas, de reconocerse como sujetos insertos en el centro de una historia mínima y en ningún caso gloriosa. Para ello, como veremos más adelante, resulta imperioso para el autor configurar perspectivas narrativas diversas que dejen al descubierto las experiencias de los personajes

desde sus propias subjetividades: una narración del yo. Pues en Droguett el narrador es despojado de su conocimiento para cedérselo directamente a los personajes, quienes darán a conocer, de manera personal, sus propias problemáticas y tormentos. Este procedimiento alcanzará su punto álgido en la tercera novela histórica del autor, *El hombre que trasladaba las ciudades*, en la que el uso del estilo indirecto libre permitirá interiorizarse completamente en los padecimientos y las experiencias de sus personajes.

Por otra parte, también he reiterado que otro tipo de experiencia trascendente para el autor es la que tiene lugar con la llamada Matanza del Seguro Obrero, en la que casi sesenta jóvenes fueron asesinados por las fuerzas armadas de Chile en el año 1938. Este acontecimiento supuso el punto de partida de un proyecto literario que, visto en perspectiva, será cumplido a cabalidad por parte del escritor durante toda su carrera. A partir de dicha experiencia vital como testigo de la matanza, más no sufrida en carne propia, Droguett experimentará un impacto o un trauma que lo llevará a escribir el tan mentado texto cronístico *Los asesinados del Seguro Obrero*, que antecede toda la producción novelística del autor. En este punto cabe señalar que no se debe confundir la experiencia del autor con la experiencia de la masacre como tal: la experiencia del escritor es la de un testigo y desde ese lugar construirá todo lo que sobre ella escriba.

Si seguimos los presupuestos esbozados por Benjamin respecto a la experiencia, notaremos que esta experiencia en particular —como espectador de la masacre— no constituiría lo que se puede denominar o entender como una experiencia pura o directa del acontecimiento en sí mismo. Pero, siguiendo a Foucault, sí es posible reconocer dicha experiencia como una experiencia límite, debido a la gran impresión que supuso en el autor. La condición “límite” la torna más compleja que la experiencia que tuviera antes como lector de textos históricos. Tal complejidad es posible reconocerla en los propios textos que, a propósito de la masacre, escribiera el autor. En ellos se revela la incapacidad —elaborada literariamente— de una completa cohesión y cronología de la trama en torno a los acontecimientos que se pretenden reconstruir. Se advierte una voz enunciante que habla desde una conciencia caótica, aletargada, confundida producto de la matanza. Además, en la crónica que refiere a la Masacre del Seguro Obrero es posible reconocer la interioridad y subjetividad de un narrador que proyecta hacia el lector retazos de violencia, marcas del trauma y la sangre de los muertos como motivo y estructura central del texto. En ese sentido,

la crónica que escribe el autor un año después de acontecido la masacre excede la condición de crónica con la que se le reconoce, en la medida en que la propuesta que hace Droguett lo sitúa, como vengo señalando, con mayor cercanía a un texto testimonial cargado de juicios y reflexiones subjetivas, entre otros recursos literarios. Finalmente, la condición ficcional de los hechos ocurridos en aquel episodio histórico será presentada y articulada en la novela *Sesenta muertos en la escalera*, publicada en el año 1953 por editorial Nascimento. En síntesis, lo que quiero sostener es que la experiencia de la masacre alcanza un punto más complejo en las vivencias del autor y ello se deja traslucir en los textos que recuperan dicho acontecimiento, pero no en un sentido referencial, sino que a través de una estética en particular que es a la vez una poética de la sangre.

Finalmente, conforme al corpus de esta investigación, otra experiencia vivida a la que se debe enfrentar el autor directamente es la que provoca el Golpe de Estado en Chile en el año 1973 y de la que emerge la rabioso e iracunda novela *Matar a los viejos*, que solo será publicada de manera póstuma en el año 2001 por editorial LOM. Si pensamos en los diversos tipos de experiencias que debió sortear el autor es posible reconocer que la que le provoca el Golpe de Estado es la que le corresponde vivir en carne propia y de la peor manera. Pues, como se ha relatado, el autor debió salir al exilio como causa directa de la instauración de la dictadura militar. Al ser esta la correlación, dictadura y experiencia del exilio se vuelven hechos indisolubles en la vida del autor.

Además, se sabe que Droguett vivió en carne propia la tragedia de la dictadura por diversos motivos. En primer lugar, el autor se insertó de manera activa en una entidad que buscaba denunciar los actos horribles que para entonces perpetraba la fuerza policial en la comunidad civil. También —como se presentó en un apartado previo— porque su propio hijo fue detenido en una cárcel de la ciudad de Valdivia. El desenlace fatal del profesor de literatura Ignacio Ossa también adquiere un lugar importante en el impacto que sufrió el autor en este contexto. Todo ello tiene un punto relevante en el momento en que el autor debe salir al exilio, en el que se mantuvo hasta su muerte. Una serie de acontecimientos que me permiten afirmar que la dictadura militar provocó un tipo de experiencia en el autor, de índole traumática, que se verá ficcionalizada en la alegoría, el lenguaje y el ritmo que propone en su última novela, la que, como se dio cuenta un poco más atrás, a su vez debió sortear diversos tipos de censura y problemas para que pudiera ser publicada.

Ahora bien, cuando sostengo que el autor debió enfrentar o sortear diferentes tipos de experiencia de las que emergen las novelas que conforman el corpus de esta investigación no se trata de describir, en clave mimética, los procesos históricos vividos por medio de la ficción, como si el texto literario fuera el reflejo de la realidad. Entiendo, siguiendo a Francis Bacon, por un lado, que “la experiencia va más allá de registrar de manera pasiva lo que nos sucede o incluso tratar de prestar atención a la percepción sensorial del mundo exterior”, este principio se agudiza aún más cuando se pretende “registrar la experiencia” por medio de un texto literario, ya que en este proceso existe una doble representación. La representación literaria y la posibilidad de representar, asir, o figurar la experiencia o bien tejer una nueva experiencia en la literatura.

2.1.4 Tragedia y experiencia en las novelas de Carlos Droguett

En términos generales la tesis es que en las novelas históricas, de tema histórico o de filiación histórica, el escritor Carlos Droguett configura un universo ficcional trágico que presenta los aspectos menos dignos y gloriosos de la historia y a partir de ellos articula una estética trágica que pretende urdir una experiencia en el texto literario. Para ello, la propuesta literaria de Droguett construye un tipo de texto ficcional de talante vanguardista. Todo ello se hace manifiesto en la lectura y análisis de sus textos.

El tema de la tragedia, como fue presentado al principio de este capítulo, nos sitúa, y a la obra de Droguett, en una intersección entre diferentes acepciones y concepciones referidos al concepto de tragedia. La lectura que, al respecto, se propone es que en las novelas del corpus se configura una estructura o un universo trágico que está determinado —y en constante tensión— por la historia. Esto quiere decir que, al poner énfasis en los aspectos menos gloriosos de la historia, en los personajes funestos, en la muerte, en la miseria de la humanidad, por nombrar alguna de las preocupaciones presentes en las novelas del corpus, el autor revela una visión trágica de los hechos históricos del pasado. Se sitúa de algún modo en el anverso de la historia oficial y, para decirlo en nomenclatura de Walter Benjamin, se da cuenta que todo documento de cultura es a la vez un documento de barbarie, pero de una barbarie que además de revelar el anverso de la historia se sitúa también la miseria cotidiana

del sujeto. Pero más allá de constatar dicha realidad, lo que sucede con Droguett es que articula, a partir de una historia deleznable, una mirada trágica del pasado en el sentido coloquial y contemporáneo del concepto de tragedia. Esta tragedia, digamos en principio, parece irredimible y por ello el dolor y sufrimiento de los personajes que la padecen carece de sentido.

Ahora bien, a la visión trágica del mundo que Droguett pretende plasmar en sus novelas se le une una intención por rescatar una estética del arte dramático trágico. Con esta afirmación no se pretende abrir un debate respecto a la permanencia de la tragedia en la contemporaneidad, teniendo presente que no son pocos los críticos que se han dado a dicho debate (Nietzsche, Williams, Steiner, Menke). De hecho, lo que aquí propongo es la existencia de rasgos de la tragedia en un corpus que ya no es del arte dramático, sino de textos novelescos. En ese sentido, el trabajo de Christopher Menke respalda de algún modo esta afirmación, en la medida que su tesis se relaciona con la “actualidad de la tragedia”. Por lo tanto, considero, junto con Menke, que un contenido experiencial trágico como el que concibe y percibe Droguett en su mirada al pasado e incluso a su presente, “solo tendrá actualidad histórica para nosotros si consigue actualidad estética mediante la forma trágica” (Menke 13). Y eso es precisamente lo que, a mi entender, configura Droguett en sus novelas: una estética trágica, con rasgos provenientes de la tradición, que cristalicen un universo trágico en el que se ven envuelta las ficciones de la historia que conforman este corpus. Para ello, según la interpretación que he venido sugiriendo, existirían tres etapas de articulación de la tragedia en sus novelas.

La primera etapa tiene que ver con la “historia” que se cuenta (“y la semántica que se utiliza en ella” —dirá Menke). En este caso el concepto de historia se puede tomar en sus dos acepciones, ya sea como relato o como narración de un discurso disciplinario (Historia con mayúscula). La historia se debe constituir como un relato trágico en la mirada que se propone de ella. En el caso de Droguett es una mirada al lado funesto de relato histórico oficial. Pero, además, Droguett exhibe la tragedia en la cotidianidad de sujetos marginales que han quedado relegados a un espacio periférico de la sociedad. En esos intersticios Droguett presenta lo que puedo nominar como la tragedia cotidiana, que nos remitiría a una noción de tragedia contemporánea desligada completamente de su tradición, pero que conserva su

esencia ya que pareciera que no existe lugar ni espacio para evadir una historia que se revela como una fuerza superior en su forma de opresión contra sujetos subalternizados.

La segunda etapa se trata de la forma estética en que se expone la historia. He venido adelantando la propuesta de un subtexto vanguardista que Droguett habría cultivado de manera ascendente en sus obras. Uno de los recursos más recurrente en el autor es aquel en el que la voz del narrador se vuelve intransitiva y el ritmo de la escritura nos envuelve en una corriente de la conciencia en la que esta voz narrativa parece desaparecer. Con ello las experiencias de los personajes parecen prescindir de un sujeto que las narre y quedan enunciadas directamente por quienes las experimentan. En este espacio la experiencia va tomando su lugar y configurando una paradoja de sentido, en tanto que la tragedia, revelada a partir de la subjetividad y de la conciencia de los personajes, configura y exhibe la vacuidad completa del ser, pero a la vez dicha experiencia de los personajes se sitúa en un marco histórico en el que se busca reconocer un sentido final a la vida y la historia. Esta propuesta, puesta en el campo literario, desborda un tipo de escritura realista y realza nuevas modalidades de experiencia estética que pretenden construirse por medio del texto literario.

La tercera etapa se relaciona directamente con “la experiencia que la tragedia articula mediante su forma trágica”. La semántica utilizada debe referir la situación trágica de lo que se relata. Y los personajes deben estar atravesados por características específicas que revelen sus padecimientos; es decir, qué acciones, qué decisiones, qué caminos han debido tomar los personajes para que se les revele, al final de cuentas, que su padecer es trágico, que aparentemente no tiene salida, cualquiera haya sido el camino (entendiendo la tragedia en el profundo sentido nietzscheano). Porque no se trata, en la forma de la tragedia, de que al subsanar un error el “destino” del personaje retome un camino de redención. Ello nos posicionaría en un campo en el que la tragedia solo acontece a quiénes han tomado decisiones erradas o caminos equivocadas, como lo vimos en el principio de este apartado.

Una de las preguntas fundamentales que emerge a partir de lo que se viene exponiendo es la siguiente: ¿cuál es la experiencia que articula Droguett mediante la exposición del anverso de la historia bajo la forma trágica? Según pareciera, Droguett expone un devenir cíclico en la historia —figural dirá Roberto Suazo basado en los presupuestos de Auerbach— en el que cada proceso histórico relatado en sus obras anticipa otro que ocurrirá posteriormente y que es deudor del anterior. Por consiguiente, desde la lectura de Suazo o de

Mauricio Ostria antes, al final de la historia existiría una redención: toda la historia trágica sería redimida y la humanidad salvada con la muerte de los viejos (como se titula la última novela de Droguett). No obstante, entiendo aquí que la experiencia que se proyecta en las novelas del corpus más que insistir en la redención de la humanidad, nos expone que, a la historia en su carácter cíclico, siempre le acompañará la tragedia y que intentar salir de ella solo nos demuestra la vacuidad de la existencia, mientras esté anclada en una forma gloriosa de la historia. Dicho en otras palabras, no sirve, ni tiene sentido, buscar una redención final o una salida de una historia que siempre arrastrará un lado funesto y lo necesario, en realidad, es reconocer la posibilidad de desarticular la forma y el devenir de la historia como se la conoce, lo que podría ser posible únicamente a través de corte radical de sentido histórico, de una revolución. Teobaldo Noriega también advierte la imposibilidad de la redención y afirma que “es evidente que en el caso de Droguett no existe una puerta de escape al drama existencial ya que en su obra el hombre queda definido totalmente por su sufrimiento” (Noriega 154). *A priori*, se podría entender que el proyecto literario de Droguett intenta dotar de sentido histórico, y encontrar un camino alternativo, al sinsentido que atraviesa la tragedia.

Con un atisbo de esperanza y en un camino paralelo puedo finalizar este apartado y sugerir que quizás la experiencia que Droguett proyecta en su universo ficcional no es el sentido de un sinsentido. Se podría tratar, más bien, de que al asumir el completo vacío que deja la historia trágica, no existe ningún espacio ni de redención ni de salvación, y al clausurar toda posibilidad de sentido se abren, al mismo tiempo, todas las posibilidades de buscar un sentido en la experiencia histórica, quizás en la escritura, asumiendo, como principio básico, su imposibilidad primigenia. Pues —como advierte Nietzsche— en medio de la tragedia “el *arte* avanza entonces como un dios salvador que trae el bálsamo saludable: él solo tiene el poder de transmutar esa náusea ante lo que hay de horrible y absurdo en la existencia, en imágenes que ayudan a soportar la vida” (Nietzsche 52).

2.2 HISTORIA Y LITERATURA: LAS NOVELAS HISTÓRICAS DE CARLOS DROGUETT

Me doy cuenta del peligro tremendo que significa pegar un emblema en la solapa de un libro. No obstante, yo cogí el alfiler y lo prendí en la carne viva: He aquí una novela histórica.

Carlos Droguett

“Cien gotas...” como está ahora, a pesar de la mala portada, del mal prólogo y del título inmanejable: demuestra que su madurez es ya cosa de tiempo y que no hay género, ni el de la novela histórica, que no pueda ser reavivado por un auténtico impulso creativo.

José María Valverde

No es del todo baladí señalar que el estudio de la novela histórica en Chile, a diferencia de otros países de la región como Argentina, Colombia o Venezuela, no ha sido la predilección de los investigadores y críticos literarios nacionales. Son escasos los trabajos que se han dado a dicha empresa, entre los que se pueden contar los de Eva Lofquist, José Zamudio, Eduardo Barraza o Antonia Viu. Además, es necesario advertir que la variedad de trabajos que han enfocado su estudio en el análisis de este tipo de narrativas no ha logrado zanjar o vislumbrar con determinada pericia el marco en el que se instalan las novelas históricas escritas por el chileno Carlos Droguett. Quizás el mayor acierto sea el de Fernando Moreno que en la década de 1990 situó al chileno en lo que denominó bajo el apelativo de nuevos cronistas de indias. O bien, ya en el siglo XXI, la investigación de Gerson Mora (2015), que propone la posibilidad de que el autor chileno fuera un adelantado de la forma que adquirirá la llamada nueva novela histórica hispanoamericana. Sin embargo, el presente apartado no pretende ser tanto una revisión de cómo se ha estudiado la novela histórica en Chile, sino de la inserción, en el marco de las narrativas históricas, de las novelas de Droguett en los años sesenta y setenta.

El problema radica, si nos remitimos a los artículos que abordan las novelas de tema histórico del autor, en que la crítica ha puesto atención en la interpretación de cada uno de los textos de manera autónoma, o con una mirada de conjunto, pero bajo ciertas temáticas específicas. No cabe duda de que dichos estudios suponen un aporte valioso para la lectura de la obra droguettiana, pero también es cierto que ninguno de ellos ha querido hacerse cargo

de situar este tipo de ficciones en el amplio espectro de la narrativa histórica en Chile. Quienes lo han hecho, tanto en los estudios literarios chilenos e hispanoamericanos, suelen mencionar el nombre de Droguett como una nota a pie de página. Son escasos, por no decir nulos, los estudios que indagan en las novelas históricas de Droguett amparadas en el marco, por ejemplo, de la novela suprarrealista o como narrativas históricas de vanguardia. Quizás este mismo olvido sea elocuente y sugiera que la forma en que se manifestó este tipo de narrativas en Chile a mediados del siglo XX tal vez nunca prosperó más allá de ciertas excepciones.

Junto con situar las novelas históricas de Droguett en el campo literario chileno planteo, a modo de hipótesis, que tales novelas, en específico la trilogía de novelas de la conquista, anticipan en términos estéticos, textuales y discursivos el auge que tendrá la llamada nueva novela histórica en Hispanoamérica. Así las cosas, el nombre de Carlos Droguett debería instalarse, en el contexto chileno e hispanoamericano, como unas de las voces que fragua una estética y un discurso que será reconocido por su elevada calidad literaria y su discurso subversivo.

2.2.1 Droguett y la novela histórica en Chile: segunda mitad del siglo XX

La noción de novela histórica es una tendencia literaria, o un género como lo ha visto gran parte de la crítica, que se originó en Europa en el siglo XIX. Su irrupción, o asimilación, en el continente americano aconteció a finales del siglo XIX y, con ciertos resguardos, se podría afirmar que esta modalidad de novelar se vio reflejada en algunas de las denominadas “ficciones fundacionales”, como las nombró Doris Sommer. Dicha tendencia literaria se adaptó a la realidad del continente y fue desarrollándose de manera muy poco sistemática durante el siglo XX.

Carlos Droguett, asiduo lector, entendía que este género, cuyo mayor auge se dio a finales del siglo XIX, se encontraba estrechamente ligado al realismo literario decimonónico. A pesar de ello, se aventuró a escribir una ficción en clave histórica, pero antes advierte, en el prólogo de su novela *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961), “el peligro tremendo que significa pegar un emblema en la solapa de un libro” (Droguett, *100 gotas de sangre* 13). A

pesar de aquello, pega dicho emblema y declara a los lectores que lo que tenían frente a ellos era una novela histórica. No obstante, como se dará cuenta en su momento, la novela de Droguett se distancia de manera considerable de lo que se puede reconocer actualmente como novela histórica tradicional, que fue la que mantuvo gran auge a finales del siglo XIX.

Resulta primordial poder situar la trilogía histórica de Droguett en el campo literario. Estas obras dialogan con el relato histórico y, puestas en relación con la tradición de novela histórica en Hispanoamérica y Chile, problematizan a su vez los enfoques críticos que no han podido definir con mayor estabilidad la existencia de un tipo de novela histórica en Chile. Un tipo de novela histórica asociada al surrealismo (Cedomil Goic) o a un horizonte de vanguardia (Leónidas Morales). Por lo tanto, una mirada panorámica, general, de cómo se desarrolla la novela histórica en Hispanoamérica y Chile, y las problemáticas que componen la relación entre historia y literatura, es el objetivo principal del presente capítulo de la investigación.

Los estudios críticos dedicados a la novela histórica coinciden en que existe una tendencia casi automática por clasificar este tipo de novelas en dos grupos, o bajo dos tendencias: (1) Novela histórica tradicional en el siglo XIX, (2) Nueva novela histórica en la segunda mitad del siglo XX³¹. En la nota introductoria que hace Beatriz Aracil al libro *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (2010), se repara en lo mismo que aquí he señalado: la reiteración “muy a menudo [de] dos propuestas que casi nos resultan ya indiscutibles” (Aracil 11). Tal clasificación, en estricto rigor, no supone un error. Sin embargo, es necesario tener en consideración que, durante la primera mitad del siglo XX, periodo en que la crítica apenas se ha detenido, también existieron novelas de temas históricos que no necesariamente respondían a la forma decimonónica y, por el contrario, planteaban nuevas preocupaciones, nuevos discursos y estéticas que eran afines a las tendencias literarias de mayor predominancia en aquel contexto.

En el marco de la llamada nueva novela histórica hispanoamericana ha sido Fernando Moreno, conocedor cabal de la obra droguettiana, quien en su momento puso en valor el

³¹ La novela histórica tradicional corresponde a aquella inserta en el realismo literario, que mantuvo su auge a finales del siglo XIX. Por su parte, la nueva novela histórica se refiere a un corpus novelístico publicado principalmente en los últimos treinta años del siglo XX desde un nuevo paradigma que rompe con la forma tradicional de la novela histórica y se instaura como un proyecto crítico con el discurso historiográfico. La conceptualización de nueva novela histórica se la debemos a los trabajos críticos de Fernando Aínsa (1989) y Seymour Menton (1992).

nombre de Carlos Droguett como parte de lo que él denominó nuevos cronistas de Indias. Estos autores, como se ha revisado, cuestionaban la historia a partir de una “relación subversiva del discurso textual frente al discurso de la historia” (Moreno, “La historia recurrente” 151). Conforme a lo señalado por Moreno, la trilogía de novelas históricas, enraizadas “en aquellos parajes a comienzos de la segunda mitad del siglo XVI” (Moreno, “La historia recurrente” 153), son textos que reclamaron un espacio dentro de la nueva relación que para entonces se estaba estableciendo entre literatura e historia.

Los nombres de Fernando Ainsa y Seymour Menton —críticos que empujaron la idea de nueva novela histórica hispanoamericana— propusieron un marco funcional para entender los aspectos formales y discursivos que presentaban aquellas novelas que tomaban como materia ficcional la historia. Sin embargo, para estos autores, Droguett no pareció ser un referente. Probablemente, en primera instancia, porque sus novelas históricas se habían publicado antes del gran éxito que tendrían este tipo de ficciones en las últimas décadas del siglo XX. Pero no será solo este desfase temporal—que por lo demás es discutible— sino que el proyecto droguettiano en su relación con la historia resulta un poco más complejo, por lo que también cabe la posibilidad de que aun habiendo conocida estas obras tanto Ainsa como Menton no vieran con claridad la propuesta realizada por Droguett en esta ficción histórica.

La historia en Droguett parece un vaivén que oscila entre la historia particular y los motivos universales (que deshistorizan a su vez la historia), con personajes que no configuran el relato histórico oficial, digamos personajes de segunda línea. Estos aspectos serían decisivos para comprender por que en el corpus de nuevas novelas históricas —elaborado por los mencionados críticos— no se incluyeran las novelas del autor chileno. Si bien entre las características de la nueva novela histórica se advierte una postura opuesta y crítica del discurso oficial, también se mantiene como eje de la ficción los grandes nombres que desde el llamado Descubrimiento de América fueron emergiendo en la historia del continente; nombres que, por lo demás, fueron *archivados* y consignados por un discurso hegemónico. Frente a estos nombres los autores cúspides de la nueva novela histórica se mostraron desmitificadores y paródicos. Pero Droguett, como anticipé, no se queda estrictamente en los nombres gloriosos, sino que hurga en los documentos de los cronistas y descubre otros nombres, de segunda línea, que llaman su atención. Incluso, más allá de los personajes, se ha dicho en la crítica que las novelas históricas de Droguett a su vez son novelas de la ciudad,

en tanto que esta aparece como el motivo central que, de un modo u otro, da sentido a cada ficción. Así las cosas, el autor parece alejarse de las directrices propuestas para la nueva novela histórica. Más bien, según propongo en esta investigación, la relación con el discurso histórico que elabora Droguett se encuentra asentada en un cuestionamiento, latente, de la historia como tal, antes que exclusivamente del discurso histórico, y frente a ella se presenta escéptico, lo que desencadenaría su visión trágica de la realidad, y de la historia.

Si nos situamos en el campo literario nacional, de manera específica en la narrativa histórica de la segunda mitad del siglo XX, el nombre de Droguett adquiere, por una cuestión lógica, mayor repercusión. Sin embargo, los estudios sobre este tipo de ficciones en Chile no son abundantes —¿acaso, nuevamente, esto también es elocuente?—. Entonces, para ordenar un poco el panorama habrá que remitirse al inquisitivo estudio que desarrolla Antonia Viu sobre la novela histórica en Chile entre 1985 y 2003. El estudio de Viu no se centra exclusivamente en el periodo en que Droguett publica sus novelas de temas históricos³², pero la investigadora desarrolla, a partir del trabajo de Eva Lofquist, un esquema general de las novelas históricas en Chile en el siglo XIX y advierte, además, la existencia de un “vacío en el estudio de la novela histórica de la primera mitad del siglo XX” (Viu 115). Este vacío es determinante para comprender, quizás, que la inexistencia de un aparato crítico que se haga cargo de sistematizar esta tendencia literaria en determinados periodos haya afectado en la consideración de Droguett y sus obras como parte trascendental para el estudio de este tipo de ficciones en la segunda mitad del siglo XX a nivel hispanoamericano.

Este olvido es subsanado, en alguna medida, en el mismo trabajo de Viu, pues le dedica un análisis breve a la novela *100 gotas de sangre y 200 de sudor* en unos de los capítulos de su libro, “Novela histórica en Chile: Tradición e innovación”. En tal sección la autora presenta y analiza la obra de Droguett para dar cuenta de la innovación temprana que se da en este tipo de ficciones a mediados del siglo. También para establecer un breve panorama de la novela histórica en la primera mitad del siglo XX, por lo que considera el

³² En primera instancia se consideran las cinco obras del corpus de esta investigación como “novelas de tema histórico”. El trabajo de Antonia Viu abarca desde 1985 a 2003. En ese marco temporal cabría la novela *Matar a los viejos* (2001) publicada de manera póstuma por editorial LOM. No obstante, la exclusión de esta obra en el trabajo de Viu responde es justificada —y lo veremos en su momento— ya que en estricto rigor esta obra no coincide con un marco crítico correspondiente al de la llamada “novela histórica”. Es por ello, además, que en esta investigación se ha decidido denominar al corpus completo como “novelas de tema histórico” con el objetivo de prescindir de este marco teórico y crítico y poder desarrollar y problematizar al mismo tiempo este tipo de ficciones y su relación con la historia.

periodo de escritura de esta novela (principios de la década de 1940) para fundamentar el breve análisis un comentario. Pues, cabe recordar que la escritura de esta obra fue en los primeros años de la década de 1940 y su publicación no será hasta el año 1961. Una de las principales conclusiones a la que llega la autora es que esta obra “instala una propuesta radicalmente diferente [a la de la primera mitad del siglo XX], ya que se trata de un texto excéntrico que no se puede explicar en el contexto literario antes descrito” (Viu 146). Es decir, la novela se desmarca de las otras publicadas en la primera mitad del siglo XX, pero además supone una propuesta distinta incluso en el momento de su publicación en los años sesenta. Por lo tanto, lo que resulta más provechoso es entender esta novela—como advierte Viu— “a la luz del fenómeno que anticipa”, refiriéndose a la propuesta literaria que marcará el panorama de la novela histórica en las últimas tres décadas del siglo XX.

Otro prisma desde el que se leen las novelas históricas de Droguett es el que propone Eduardo Barraza en sus trabajos sobre el discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena. En estricto rigor, Barraza no instala sus investigaciones en los vericuetos críticos y teóricos respecto a la inclusión/exclusión de ciertas novelas en el marco de una llamada novela histórica, sea chilena o hispanoamericana. Pero sí aborda la temática sobre la relación entre historia y literatura en un amplio marco temporal que incluye todo el siglo XX y, por lo tanto, el contexto en el que se escriben y publican las novelas de Droguett. Dentro de la discusión que propone, Barraza organiza un marco referencial de novelistas históricos entre los que se encuentran el paraguayo Augusto Roa Bastos, el Mexicano Carlos Fuentes y los chilenos Carlos Droguett y Jaime Guzmán, por nombrar algunos. Con esta referencia lo que quiero señalar es que Barraza va un paso más allá y, evitando el dilema crítico y teórico del lugar que debiese tener Droguett en el marco de la novela histórica, conforme a los lineamientos antes ya revisados, lo asume de manera tácita. En otras palabras, no se queda en el cuestionamiento de por qué Droguett está ausente en ciertas revisiones o listas y lo incluye directamente en sus trabajos sobre dicha temática.

Finalmente, es en el trabajo de Gerson Mora (2015) en el que se señala directamente a Droguett como parte de lo que en el marco hispanoamericano se llamó nueva novela histórica. Resulta interesante el trabajo de Mora, ya que se inserta en un proyecto cuyo título es “Actualidad de la novela histórica en Chile. Carlos Droguett, el iniciador”. Un proyecto que, sin duda, es muy coherente con las premisas e hipótesis que en esta investigación se han

venido presentando. Por otro lado, que los trabajos de Viu, Barraza y Mora (y de Fernando Moreno) coincidan en abordar las novelas de Droguett, y también la de Guzmán, para revisar y sustentar sus investigaciones, es un asunto que revela la importancia de estos autores en el marco de la novela histórica en Chile desde mediados de los años cincuenta.

2.2.2 Historia y literatura en las novelas históricas de Droguett

Para establecer el marco textual sobre el que se aborda la discusión de la novela histórica y la obra de Droguett es necesario delimitar ciertos aspectos. Cuando se hace referencia a “las novelas de la historia” de Droguett (¿la historia según la visión de Droguett?), se considera el corpus completo de la investigación. Es decir, las cinco novelas que, con diferentes grados de filiación, entablan un nexo con algún episodio histórico o con varios episodios, como sería en la novela *Matar a los viejos* (2001). El asunto es que, en estricto rigor, la discusión sobre la novela histórica como género en Chile y la incidencia que tendrían las novelas de Droguett corresponde principalmente a la trilogía de lo que podemos llamar novelas de la conquista. Esta consideración viene dada tanto por el autor, que pegó en la solapa de su libro este emblema, y por el evidente manejo que Droguett realiza de la materia histórica en las tres novelas, a saber, *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* (1961), *Supay el cristiano* (1967) y *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973).

Las otras dos novelas que conforman el corpus de investigación mantienen una filiación particular con la historia. En el caso de *Sesenta muertos en la escalera* se podría decir que elude la historia concreta o el marco contextual en el que acontecen los hechos referidos. Sin embargo, en dicha novela se abre a la vez un espacio de reflexión sobre cómo se escribe y construye el relato histórico. Por otro lado, en la novela *Matar a los viejos* (2001) la historia es cuestionada en su calidad de acontecimiento particular y como relato histórico oficial. La novela no se circunscribe a un episodio histórico específico, aunque se pueden rastrear fácilmente alusiones a ciertos hechos. Pero la disposición de esta novela, que nos lleva a excluirlas de la discusión respecto a la novela histórica como género, es que su propuesta desborda los parámetros que identifican a las llamadas nuevas novelas históricas de las últimas décadas del siglo XX. Por otro lado, el eje de la novela se encuentra en un personaje que, de modo panóptico, observa la historia e instala una reflexión respecto a su

devenir y a su constructo como relato o discurso. Por lo tanto, en rigor, es la trilogía de las novelas de la conquista —o novelas de la ciudad, como las llama Roberto Suazo— las que mejor concentran el punto central de este apartado, que se relaciona con la trascendencia de Carlos Droguett como impulsor de una nueva forma de novela histórica a mediados del siglo XX en Chile.

En los sucesivos trabajos que abordan la trilogía histórica de Droguett siempre se ha comentado la etiqueta de novela histórica que el autor inscribe en el epígrafe. Pero no se ha discutido respecto a cuál es la noción de novela histórica que Droguett posee cuando etiqueta a su novela. Si bien, esto no se puede saber a ciencia cierta, el margen de posibilidades es bastante limitado. Para los años cuarenta, que es cuando Droguett escribe la novela que cuenta con dicho epígrafe, los pocos estudios teóricos sobre novela histórica aludían totalmente a las ficciones decimonónicas. Por otro lado, en el imaginario cultural y literario de entonces la noción de novela histórica reemitía automáticamente al gran auge que había tenido este tipo de ficciones a finales del siglo XIX. Por lo tanto, lo que hace Droguett es, tal como él mismo lo afirma, una empresa completamente arriesgada porque proyecta la escritura de una novela desde cánones literarios decimonónicos en la mitad del siglo XX. No quiero decir que Droguett se haya propuesto escribir una novela histórica de tendencia romántica y, casi por accidente, no le haya resultado y en su lugar haya escrito una novela que en gran parte anticipa aspectos formales y discursivos de las nuevas tendencias de narrativa histórica a finales del siglo XX. Señalar algo así dejaría la escritura droguettiana en gran parte determinada por el azar, y sabemos que Droguett era un escritor riguroso en cada texto.

Más bien, de lo que se trata es de entender que la idea de novela histórica que maneja el autor al etiquetar su texto es el de un tipo de novela histórica clásica o tradicional y que, al beber “directamente” de la historia le corresponde nominarla de ese modo. Droguett señala que ha sido el mismísimo Pedro de Valdivia quien le ha prestado el título de la novela, me refiero a *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, pues, dicha frase había sido escrita por el conquistador en una carta al emperador Carlos I el 15 de octubre de 1550, desde la ciudad de Concepción. Con dicha explicación viene a validar el motivo por el cual su novela es de corte histórico y conviene llamarla como tal. Pero eso —el autor lo sabe— también es peligroso porque supone encasillarla en un molde, como veremos en el análisis del texto, que

predispone al lector a una modalidad textual caduca y, por lo demás, atemporal. Droguett asume todas las dificultades y es por ello por lo que anticipa y aclara al lector que en esta novela “de la ciudad, del nacimiento de la ciudad” se han “aceptado como verdaderos episodios afirmados por los cronistas y negados por los historiadores”. Esta declaración prevé, desde ya, el distanciamiento que Droguett tomará para con la historia, pero además pone en entredicho un cuestionamiento indirecto a ciertos hechos que han negado los historiadores. No es que Droguett haya manifestado tan tempranamente una actitud crítica *persé* con el discurso histórico, pues como aclara en las páginas previas de su novela, el distanciamiento que toma con la historia se debe a que ello le favorece en la construcción y “destino” de sus personajes. En definitiva, una decisión que se dispone completamente por un motivo literario, que es el del destino que tendrán los personajes de su novela.

Como se sabe, de la trilogía de novelas históricas de Droguett dos de ellas eran, en principio, un solo libro que por motivos que hasta hace poco tiempo no se tenía completa certeza, se dividió en dos partes. El orden de publicación (*100 gotas de sangre y 200 de sudor* en 1961 y *Supay el cristiano* en 1967), no corresponde al orden cronológico en el que acontecen los hechos en los textos. En rigor, *Supay el cristiano* antecede la historia que ocurre en *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Por su parte, *El hombre que trasladaba las ciudades* fue escrita, aparentemente, en la década de 1960 como se indica al final de la novela (“Santiago de Chile, domingo 22 de junio de 1969”), no al comienzo de los cuarenta como los anteriores. De ser así, esto podría ser decidor, ya que la propuesta ficcional de cada una de estas novelas revela, en gran medida, cuáles fueron las técnicas y recursos narrativos que Droguett estaba empleando para entonces y que me llevan a señalarlo como un anticipador de la forma que adquiere la novela histórica de finales del siglo XX, pero sobre ello volveré más adelante.

La pregunta que no se puede eludir cuando hablamos de historia y literatura es respecto al horizonte ficcional que proyectan las novelas de la historia de Droguett en su relación con el referente. Algo de ello se ha señalado y tiene que ver con un alejamiento formal que hace el autor conforme al discurso histórico nominado como oficial. Este procedimiento se agudiza con el paso de los años y el distanciamiento adquiere nuevas señas de sentido. Es decir, si en las primeras novelas históricas el autor declara que tomará otras fuentes históricas como referencia, no solo las oficiales, en las sucesivas obras que componen

el corpus de esta investigación nos daremos cuenta de que el distanciamiento es radical y complejo. Ya no se trata de tomar otras referencias históricas que develen los aspectos menos gloriosos de la historia como tal y sus personajes, sino que el autor se enfrenta directamente al discurso histórico hegemónico criticándolo, desacreditándolo y develando su artificiosidad.

En definitiva, mi interpretación, y la lectura de las novelas que aquí se analizarán respecto a la relación que guardan con la historia, es que estas —sin lugar a duda— tienen el propósito de influenciar y resemantizar un imaginario histórico por medio de la ficción, lo que Linda Hutcheon entiende como metaficción historiográfica, un recurso característico de la novela histórica que vendrá después de Drogue. Para ello los procedimientos literarios son múltiples, desde la capacidad de subjetivación de una supuesta “historia objetiva” (que permite mayor reconocimiento de un lector frente a personajes históricos), pasando por la confluencia de historias oficiales con la microhistoria o historia desde abajo, hasta llegar a la proyección de la literatura como un espacio en el que se logra la “resignificación mutua” entre un mundo ficcional y la imaginación del lector: una fusión de horizontes como se entendería desde la estética de la recepción.

Si nos preguntamos respecto al objetivo más profundo que revela este posicionamiento del autor frente a la historia es menester reconocer los factores que, además, se irán develando a lo largo de la investigación. Pero en general se trata, primero, de una sensibilidad singular que el autor mantiene a partir de experiencias vitales que después se transformarán en experiencias históricas. Dichas experiencias abren un espacio en el que el autor vislumbra la muerte en su mayor profundidad, pero no la muerte natural, sino la muerte que es provocada por un tercero; como lo señala Adolfo Cruz-Luis “se trata de suicidios y homicidios, y no de muertes naturales, porque a este narrador parece no importarle la muerte que no conlleve un acto de violencia” (209). Con la mirada en la muerte y en la sangre que brota de dicha muerte, lo que primero era un tema y un motivo literario se transforma en obsesión. Y el autor reconoce que donde más acontece la muerte, y donde menos se le valoriza, es en la historia. Pero esas muertes siempre están veladas, ocultas y escondidas. El objetivo, por lo tanto —declarado por el propio autor— es sacar a relucir esta muerte y la sangre que brota de ella y aquello le supone posicionarse en contra, escéptico y crítico del discurso histórico frente al que pugna en las sucesivas novelas que aquí se analizarán.

Ello quiere decir, finalmente, que Carlos Droguett inicia un camino en el que la historia ingresa a sus ficciones como materia referencial, pero conforme a un cuestionamiento crítico respecto a los hechos relatados en los discursos oficiales y con una temprana disposición estética en la que la conciencia de los personajes toma mayor protagonismo que los hechos históricos objetivos referidos. Así las cosas, las primeras dos novelas históricas del autor, que miran de manera lejana la forma tradicional del género, desbordan rápidamente la noción de la novela histórica tradicional para desvincularse completamente en la última novela, escrita dos décadas más tarde, en la que el autor abiertamente construye una ficción histórica, de claras señas de corte vanguardista, y con un sentido que pugnan contra discursos y escrituras hegemónicas.

2.2.3 La novela histórica de Droguett: un horizonte estético de vanguardia

En el marco de la novela hispanoamericana Carlos Droguett aparece situado — conforme al trabajo generacional de Cedomil Goic— en el periodo que el crítico denomina “Superrealismo (1935-1979)”. A su vez, el superrealismo está dividido en tres subperiodos: superrealismo (1935-1949), neorrealismo (1950-1964) e irrealismo (1965-1979). Carlos Droguett, en la periodización de Goic, se inserta como parte del llamado “neorrealismo” o generación de 1942, que son diferentes formas de nombrar a lo que aquí se ha llamado —y en general es la forma en que se le conoce— generación del 38. Esta adscripción resulta coherente y dialoga de buena manera con la crítica que se ha hecho cargo de leer y estudiar a Droguett. En páginas precedentes de esta investigación se puso en entredicho esta filiación con el fin de buscar algunos aspectos biográficos y literarios que distanciaban a Droguett de sus contemporáneos de la generación del 38.

Para comprender por qué a Droguett le gravita un aire distinto al de sus contemporáneos, lo que se relaciona directamente con su propuesta ficcional de novelas históricas, resulta imperioso atender la clasificación que desarrolla Goic en torno a la novela superrealista. Para Goic existen dos corrientes, o estéticas, que convergen dentro del denominado neorrealismo —nuevo realismo como también lo refiere Goic—. Como lo vimos, la primera de ellas, que es la más extendida y reconocida, corresponde a las obras de

los escritores del llamado realismo social en Chile: Nicomedes Guzmán, Carlos Sepúlveda Leyton, Guillermo Atías o Volodia Teitelboim serían algunos de los escritores que conformaron esta generación. La segunda línea que converge corresponde a las obras “de la nueva realidad” (ya no del nuevo realismo), entendidas “en otro sentido e igualmente caracterizador de la fase de vigencia de esta generación” (Goic, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* 78). Lo que advierte Goic, respecto a las dos líneas estéticas situadas al alero del neorrealismo, no ha sido trabajado, de manera formal, por la crítica. Para Goic, estas obras de la nueva realidad demostraban “gran calidad literaria” (en desmedro de las obras del neorrealismo según la visión de Goic) y mantuvieron vigencia cuando la generación neorrealista ya veía su decadencia. Entre los autores más destacados, en el ámbito hispanoamericano, se señala a Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos y Juan Rulfo. Para el caso chileno el crítico destaca dos nombres: María Luisa Bombal y Carlos Droguett.

Estas obras, dice Goic, “traen a la novela hispanoamericana una dimensión nueva y terminan por desplazar el interés del primitivo neorrealismo” (Goic, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* 78). Será necesario, advierte el crítico, que se sustituya la vigencia generacional de los escritores del 38 para que se valore la “excepcional calidad” literaria que demuestran las novelas de Droguett. Así las cosas, entiendo que Droguett, junto a Bombal, anticipan una nueva expresión literaria que los deja, dentro del campo literario, en un espacio intermedio en la historiografía literaria de Chile, pero en el marco general de lo que se entiende como Superrealismo³³. Arturo Torres Rioseco, en el artículo “La novela chilena contemporánea” publicado en el año 1962, advertía, con gran acierto, que Droguett a partir de temas “muy manidos” pudiera escribir novelas de vanguardia. Además, observaba con atención una problemática de la novela chilena de entonces que involucra directamente a nuestro autor:

Los jóvenes novelistas de la hora actual están en un conflicto estético muy serio. Por un lado, les solicita la materia literaria regional, urbana o rural, con un fuerte elemento de nacionalismo; por otro, las técnicas artísticas, que, desde Proust hasta Camus o Camilo José Cela, se han convertido en factor básico del género novelístico. A veces es muy difícil hacer

³³ Arturo Torres-Rioseco considera, en sus trabajos en la década de 1960, que “desde el punto de vista estético” la propuesta literaria de Bombal “no tiene relación ninguna con este grupo, de positiva inclinación proletaria”, haciendo alusión a la generación del 38 (Torres-Rioseco 511).

esta hibridación con éxito. En la obra de Droguett que acabamos de ver encontramos el conflicto (Torres-Rioseco 513).

José de la fuente en *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social* (2007) propone una tesis arriesgada al señalar que “la generación literaria del 38 es la canalización y concreción más plena y compleja de la estética del periodo de mayor madurez de la vanguardia” (De la Fuente 111). Quizás no sea tan sencillo, teniendo en mente la noción de vanguardia histórica, pensar a toda la generación neorrealista como un tipo de narrativa que amalgama la idea de vanguardia, identidad y conflicto social. Pero, sin duda, en Droguett es posible rastrear un equilibrio que en justa medida reúne los aspectos que José de la fuente desarrolla en su libro.

Con todo, estos antecedentes advierten que la obra de Droguett manifiesta un horizonte de vanguardia que se percibe, con diversos grados de magnitud, a lo largo de su carrera literaria. Sin embargo, no se trata de que la obra de Droguett deba ser vista al margen “de la expresión literaria de su tiempo” (Álvarez, *Novela y nación en el siglo XX chileno* 14), sino como parte constitutiva, y con el desarrollo de técnicas adelantadas, de lo que será la narrativa de finales del siglo XX. El enfoque de Droguett parte de la inconformidad con un modo de representación realista en la novela que lo lleva a la búsqueda de nuevas formas de expresión de la realidad sin que en ello, y aunque parezca paradójico, el texto se evada de esta. Por lo tanto, el meollo del asunto parece ser el modo de representación de la realidad que para Droguett debe, de una vez por toda, distanciarse de los modos de representación de la novela decimonónica, pero no solo debe ser un distanciamiento, advertirá Goic respecto a la novela moderna en general, sino a “un cambio de estructura de la novela”.

Siguiendo la línea anterior se puede sostener que Droguett, como hiciera más adelante la Escena de Avanzada en los periodos de dictadura y postdictadura, “se apropió de la consigna vanguardista arte/vida y arte/política para expresar el deseo de reintegración del arte en el *continuum* de la existencia, buscando trascender la mediación de los códigos en la inmediatez de lo real”, o de una representación realista, para cumplir lo que W. Thayer nombra como “voluntad de presencia”, entendiendo esto como la necesidad de subvertir a los sujetos en la narración mostrando su interioridad, profundidad y transparencia (Richard 73). Con ello, —como lo interpreta Nelly Richard— Thayer sostiene la necesidad de

“distanciarse de la indicibilidad de la presencia (de la fundamentación muda de la huella física que testimonia sin habla) mediante sofisticadas maquinas de lenguaje que travestían lo directo de lo vivencial con lo indirecto de las metaforizaciones y las alegorizaciones” (71). Carlos Droguett revela una intersección entre la presencia de un testimonio “realista” de los personajes de sus novelas con una problematización interna, que funciona a veces de modo alegórico, respecto a las problemáticas históricas, sociales y cotidianas que afectan tanto a sus personajes como a una comunidad global, entendiendo con ello que la transparencia referencial — que dice “que la realidad habla por sí misma”— resulta ser un mito o una ilusión. El autor en sus diversas declaraciones sostiene que sus temas provienen directamente de la realidad, que no hay que buscar más allá. No obstante, la construcción ficcional que ofrece revela una configuración del mundo con evidente disposición literaria en la que exhibe intersticios del sujeto que no están expuestos a la transparencia referencial.

En definitiva, y en concordancia con el trabajo de W. Thayer, entiendo que la “inclinación vanguardista” en Droguett “podría constituir uno de esos porvenires capaz de activar una sensibilidad deshomogeneizante en la globalización y de estimular así las responsabilidad, la ética, la política infinita” (Thayer 27). De ahí que sea la vanguardia, o la estética vanguardista, un alero para el autor, en tanto que a esta le es congénita un fundamento que revela la necesidad de que el arte, y el texto literario en este caso, tenga una proyección que trascienda las paginas de las novelas y actúe sobre una realidad “objetiva”. Lo que Thayer entiende como “estimular las responsabilidades políticas” de un lector a través de la literatura sería lo mismo que antes sostuvimos como el propósito del autor de influenciar y resemantizar el imaginario histórico por medio de sus obras.

En términos de historia y análisis literario el vaho vanguardista que recorre a Droguett implica la revisión de ciertos factores. En principio, habría que señalar que Droguett, como muy pocos escritores de su época, logra equilibrar en sus novelas el trabajo estilístico con una conciencia histórica rebelde. Ambos aspectos no están divididos en sus obras, sino que conforman un todo. Con más detalle, y al alero del corpus que aquí convoca, Droguett se vale del relato histórico (de la realidad), aparentemente de manera ecuánime, para configurar su mundo ficcional. En ese sentido, Droguett puede ser considerado, sin que ello haya objeción alguna, como un escritor realista. Pero los avatares del realismo requieren algunas precisiones y para ello resulta provechosa la consideración que en Argentina desarrolló Juan Carlos

Portantiero respecto a la escritura realista. Portantiero, influenciado por las lecturas del italiano Gramsci, propone dos categorías para dirimir la problemática de la escritura realista: una lectura como *método* y otra como *tendencia*. El método realista puede ser sinónimo de una estética o técnica realista y responde a la aprehensión de la realidad a través de un lenguaje que la signifique “tal cual es”, más allá de lo aparente y develando sus complejidades. Por su parte, la tendencia realista supone una disposición artístico-cultural “inserta en la problemática de la cultura y el arte contemporáneos” situados históricamente (Portantiero 69). Conforme a esta noción, la obra de Droguett sería depositaria de una tendencia realista histórica pero con una estética o técnica que desborda la realidad o, en palabras de Maryse Renaud, con la idea de “ceñirse a los hechos para rebasarlos luego” (Renaud 34).

Respecto a la técnica que atraviesa la narrativa de Droguett se puede mencionar que, de manera presumible, vienen dadas por “una lectura sostenida y provechosa del canon modernista anglosajón” (Álvarez, *Novela y nación en el siglo XX chileno* 155)³⁴. Así también lo lee Roberto Suazo en una investigación doctoral en la que apunta lo siguiente:

Identificamos en la obra de Carlos Droguett los rasgos más prominentes del modernismo literario, en la medida en que su proyecto narrativo hace suyas muchas de sus características estilísticas distintivas orientadas a superar los patrones representacionales propios del realismo literario decimonónico en busca de una mejor representación de la realidad. Asimismo, en los abundantes planteamientos formulados por Droguett a propósito del realismo en las letras chilenas —planteamientos que, como veremos, envuelven una arrasadora crítica a las opciones realistas tomadas por los discursos literarios e historiográficos nacionales— advertimos también una concepción de la historia del tipo historicista-modernista, es decir, aquella visión de mundo que identifica la realidad y el presente con la historia, no obstante, lo hace desde un nuevo criterio que implica la fusión de la historia y la ficción (Suazo 63).

Ahora bien, en lo consecutivo de esta investigación se dará paso al análisis de las obras que conforman el corpus y que permitirán apreciar de manera rigurosa los aspectos que

³⁴ En la investigación de Roberto Suazo se da cuenta de que existe en “Droguett un interés constante por posicionar su obra novelística en el marco de una genealogía literaria nacional e internacional, como un eslabón más de una cadena de escrituras que lo enlazan con la tradición narrativa occidental. En este sentido, resulta muy interesante constatar que, en muchas de sus producciones ensayísticas, Droguett se percibirá a sí mismo como tributario de aquellos escritores que, como Rabelais, Cervantes, Dostoievski, Joyce y Faulkner, construyeron obras que, a su juicio, constituyen “un claro reflejo de su tiempo” y representan, por eso mismo, “una profecía por su tono, por su fuerza, por su enorme capacidad devastadora y de construcción” (Suazo 65).

aquí se han venido señalando. Sin embargo es provechoso presentar antes una mirada general del modo en que Droguett construye sus novelas. Sobre las consideraciones antes mencionada habría que comprender que la propuesta de Droguett resulta particular, en tanto que incluye en sus universos ficcionales nuevos elementos que amplían el marco de representación de la realidad: esto es un mundo subjetivo del inconsciente revelado a través del uso de la corriente de la conciencia. En ese sentido, como antes lo advirtiera Leónidas Morales, existe un evidente desplazamiento en las novelas de Droguett en que el sujeto que narra se vuelve fragmentario para dar paso a la voz de los personajes, cuya concepción y reconocimiento del mundo nunca es completo.

Entre las características formales y particulares que ostenta Droguett en su narrativa se pueden mencionar, en principio, la construcción de un “mundo de tensiones humanas y sociales” que viven los personajes, pero también las observan desde sus propias conciencias. Esta forma de novelar es desarrollada por Droguett a partir de “modalidades directas e indirectas de la narración”, pero nunca de un modo único dentro de un texto. Por otro lado, —advierte Goic— “es reconocible la disipación de la presencia del narrador básico a favor de la presentación de la figura principal y de su conciencia agónica” (Goic, *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana* 81). En sus novelas históricas, las de la conquista, se vislumbra este trabajo escritural de un modo ascendente. Es decir, en las primeras dos obras escritas a comienzos de los años cuarenta se advierte un desarrollo y una voz de los personajes que fluctúa entre la acción y la reflexión. El devenir del relato ficcional avanza, pero se disgrega en la conciencia de los personajes a partir de reflexiones personales que al mismo tiempo son universales y humanas. En cambio, en *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973) es posible ver un manejo más elaborado de la corriente de la conciencia y de la subjetividad de los personajes atravesados por un uso particular de elementos como la sangre, la violencia o el sufrimiento, revelando, en suma, la presencia de un subtexto vanguardista, pero que al mismo tiempo —siguiendo la tesis de Ignacio Álvarez lector de Madrigal— arrastra una “sensibilidad romántica”.

2.2.4 Carlos Droguett: anticipador de la nueva novela histórica

Conforme a la trilogía de novelas históricas, que son las que en general se han tenido como referencia para esta parte, también se adelantó que existe un trabajo de técnica que es ascendente. Cabe decir, las dos novelas escritas a comienzos de los años cuarenta revelan una disposición nueva, y novedosa, de cómo acercarse al relato histórico por medio de la ficción y, por su parte, *El hombre que trasladaba las ciudades*, escrita entre los años 1967 y 1969, demuestran una apropiación, ya de manera categórica, de las técnicas literarias presentes en la mayor parte de toda la obra de Droguett.

En cuanto a la disposición de los textos literarios con el relato o discurso histórico se pueden advertir también ciertos aspectos fundamentales. En las dos primeras obras, Droguett manifiesta su intención de etiquetar y escribir una novela histórica. En el horizonte del autor su concepción de novela histórica lo remite a un tipo de texto literario identificado con la literatura del realismo decimonónico. Por lo tanto, Droguett parece encorsetado por la modalidad de novela histórica clásica, siguiendo la distinción de Lukács, y eso lo lleva a introducir una nota aclaratoria en el texto que indica que se apega a los hechos, pero que usa otras fuentes cronísticas que ha tomado por verdaderas. Baste revisar el minucioso trabajo de Roberto Suazo en el que compara episodios de las novelas con la *Historia de Chile bajo Pedro de Valdivia* del historiador Crescente Errázuriz para darnos cuenta de que la advertencia y aclaración de Droguett no es un recurso retórico, como sucederá en las novelas históricas de finales del siglo XX, sino que responde a la necesidad de anclar su texto desde una referencia histórica.

Pero la diferencia de Droguett con los aspectos de la novela histórica clásica es que no bebe directamente de fuentes documentales oficiales o de conocimiento extendido. Más bien, y como se verá más adelante, busca en los intersticios de la historia, en la crónica y en los epistolarios de los conquistadores. Debido a esta devoción documental, sus textos se acercan, en principio, a la idea de novela histórica tradicional que tanto apogeo tuvo a finales del siglo XIX. No obstante, el texto dará cuenta de una disposición diferente, debido a la técnica y al enfoque de los personajes, ya que no se tratarán desde un punto de vista glorioso, sino que serán “los trabajos del hambre” y el sufrimiento de los conquistadores. Dicho esto, las dos primeras novelas históricas que publica Droguett parecen ser, en el marco de la narrativa histórica en Chile, textos transitorios que rompen los cánones de una idea tradicional de novela histórica y sugieren la posibilidad de revelarse por medio de la ficción

contra un tipo de relato histórico oficial y contra un tipo de literatura histórica que es depositaria de estos relatos oficiales.

Ahora bien, con la novela *El hombre que trasladaba las ciudades* Droguett rompe definitivamente cualquier vinculación que en su narrativa previa hubiese tenido con la forma tradicional de la novela histórica. Además, con esta novela y sus características Droguett se encumbra —y aquí comparto la tesis del proyecto inconcluso de Gerson Mora— como un escritor que, de modo general anticipa (en el ámbito hispanoamericano) e inicia en Chile la forma que adquirirá la novela histórica (nueva novela histórica) en las últimas décadas del siglo XX, tanto en su discursividad como en ciertos aspectos estéticos. Si se pone en relación la narrativa histórica de Droguett con los aspectos formales —Menton y Ainsa de por medio³⁵— que marcaron la llamada nueva novela histórica en el contexto hispanoamericano se puede observar con mayor pericia lo que aquí se sostiene.

El sustrato principal de la novela, que refiere al traslado de lugar de una ciudad, es un acontecimiento del que se tiene antecedentes y ocurrió en el territorio argentino en el año 1550. Sin embargo, Droguett es enfático al señalar en el prólogo que no se trata, en rigor, “de una ciudad determinada, a pesar de las mezquinas apariencias, de los conocidos adobes, de las maderas fragantes a bosques recién cortados, es cualquier ciudad o ha podido ser todas las ciudades de esta América informe, atónita, maravillosa e incompleta” (Droguett, *El hombre que trasladaba las ciudades* 10). Esta aclaración se distancia de la escrita en *100 gotas de sangre...* en tanto que lo libera de la capacidad para “distorsionar la historia” como el autor lo estime. Esto responde a una de las principales características que tanto Menton como Ainsa impugnan a las ficciones históricas. Por otro lado, el dialogismo, llevado a un grado de gran elocuencia en la novela por medio de la corriente de la conciencia, la intertextualidad y la ficcionalización de personajes históricos (Pedro de Valdivia, Juan Núñez

³⁵ Seymour Menton: (1) la distorsión histórica, (2) los conceptos dialógicos bajtianos, (3) los anacronismos, (4) la intertextualidad, (5) la metaficción, (6) la ficcionalización de personajes históricos (en lugar de protagonistas ficticios) y la presentación de ideas filosóficas en vez de la reproducción mimética del pasado.

Fernando Aínsa: (1) la impugnación de la legitimidad de las versiones oficiales, (2) la intertextualidad, (3) el anacronismo y el palimpsesto, (4) la multiplicidad de perspectivas e interpretaciones y el rechazo a una única verdad, (5) el descentramiento de los mitos degradados de la historia oficial, (6) la superposición de tiempos diferentes en la narración, (7) la escritura paródica, (8) el predominio de la ficción sobre la historia y (9) la representación mimética.

de Prado, Juana de Arco, Francisco de Aguirre) son elementos que conforman la vértebra de esta novela.

Finalmente, esta novela de Droguett, y en alguna medida las otras dos anteriores, impugnan las versiones oficiales distanciándose de ellas y buscando referencias en otras fuentes documentales. Con ello, dejan en entredicho una crítica a los discursos oficiales y los cuestionan en su veracidad. Además, el autor se separa de manera categórica de una reproducción mimética del pasado y por sobre ello presenta ideas, con cierto matiz filosófico, de talante universal como serían el sufrimiento, el dolor y la violencia como elementos constitutivos de sus personajes y su devenir histórico. Con todo, la historia ficcional ya no es el relato del descubrimiento o conquista de territorio americano, sino el relato de los pesares, males, tragedias y experiencias que debieron sortear los sujetos en su empresa colonial.

Con todo lo dicho, habrá que retomar el primer punto que se esbozó en este capítulo respecto al lugar de Droguett en el marco de la narrativa histórica chilena para exponer ciertas conclusiones. Lo primero es que el autor, a pesar de que al momento de escribir sus primeras dos novelas históricas tuviera como referencia la tendencia de un tipo de novela histórica tradicional, logra superar completamente una relación de dependencia y subyugación del discurso literario al discurso histórico manifiesto en las ficciones decimonónicas. Dicha actitud, según se ha revisado, provendría en cierta parte de las experiencias vitales del autor, pero también de un medio social proclive a ideas de transformación de la sociedad y un cuestionamiento en ciernes de discursos hegemónicos. Por ese camino, en diálogo con la búsqueda de una estética singular que rebase la apariencia e ingrese al interior de los personajes, el autor va construyendo una propuesta de novela histórica al alero de un horizonte estético de vanguardia que renueva el género. Los personajes son históricos, pero de segunda línea. No se mantiene como eje primordial el motivo amoroso. Se evidencian reflexiones metaficcionales. Se desprende una crítica hacia los metarrelatos hegemónicos. Todas las características recién señaladas serán recurrentes en las novelas históricas que acapararán la atención de los lectores y la crítica literaria a partir de los años setenta con numerosos autores de gran renombre en las letras hispanoamericanas. Pero como se ha querido demostrar hasta ahora en estas páginas, Droguett debe situarse como anticipador de dicha tendencia literaria.

2.2.5 Nueva Novela Histórica: ¿estética vanguardista o una técnica posmoderna?³⁶

En un claro guiño a la sentencia proferida por Marx y adoptada por Marshall Berman en el título de su libro, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. Experiencia de la modernidad* (1988), Jorge Osorio advierte, en su trabajo “Novela histórica y extrañamiento”, que el desvanecimiento se haría extensivo hasta la postmodernidad y que la historia no estaría ajena a dicho fenómeno. Por lo tanto, se estaría “en una especie de ‘post-historia’, si por ella entendemos una condición de absoluto cuestionamiento e incredulidad a la historia de los historiadores”; lo que nos llevaría a valorar, “a diferencia de las elaboraciones totalizantes de la historiografía”, nuevas formas narrativas que doten de sentido a esta historia desvanecida (Osorio 140). Entre las nuevas formas narrativas que reclaman el sentido de la historia se encontrarían los diarios de vida, las autobiografías, las memorias y, precisamente, las nuevas novelas históricas. De ahí que algunos críticos, de gran renombre, pongan en valor estas ficciones en el marco de lo que se puede considerar como postmodernidad cultural. Por ejemplo, Fredric Jameson, bajo la misma lógica del postmodernismo, entiende que la nueva novela histórica en realidad es “ahistórica” en la medida que “cancela el tiempo y lo convierte en un pastiche”: sin tiempo, por lo tanto, no hay historia. Una de las principales detractoras, frente a la consideración de Fredric Jameson respecto a la condena postmoderna del *pastiche* como “síntoma alarmante y patológico de una sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con el tiempo y con la historia”, es la crítica canadiense Linda Hutcheon (Jameson 20)³⁷.

Linda Hutcheon, más cercana a autores como Arthur Danto o Hayden White, revisa en su libro *A Poetics of Postmodernism* (1988) una serie de características que se pueden encontrar en las nuevas novelas históricas de finales del siglo XX. Una de ellas, sin duda la de mayor trascendencia, es la llamada metaficción historiográfica, que es perceptible en las novelas históricas de Droguett. Hutcheon propone este concepto para dar a conocer aquellas ficciones que vuelven sobre la construcción textual realista, a través de una mirada al pasado,

³⁶ Para esta revisión tomamos como referencia los principales trabajos de Linda Hutcheon, Fredric Jameson, Brian McHale y Karl Kohut. Además, consideramos relevante la síntesis que Jorge Osorio desarrolla sobre la novela histórica en relación con las teorías de la postmodernidad.

³⁷ Para profundizar en la noción que plantea Fredric Jameson respecto a la cancelación del tiempo y su uso y resultado como un pastiche revisar el capítulo dos, “El posmodernismo y el pasado”, de *Ensayos sobre el posmodernismo* (1997).

pero con la vista en el presente, para revelar y problematizar la noción de verdad exclusiva y objetiva; por sobre ella, Hutcheon plantea el carácter subjetivo de la historia o más bien del trabajo historiográfico que siempre requiere la interpretación por parte de un sujeto que textualiza el acontecimiento. Dicha problematización, para Hutcheon, difumina los límites entre historia y ficción —o entre historia y ficción histórica— y, con ello, pretende desarticular discursos históricos y resignificar los imaginarios implantando una nueva verdad, de acuerdo con una tendencia que sería propia de la postmodernidad. Bajo dicha reflexión, la metaficción historiográfica —según lo que señala Niall Binns interpretando a Hutcheon— presentaría “las dificultades epistemológicas compartidas tanto por el novelista como el historiador en sus esfuerzos por reconstruir el pasado” (Binns, “La novela histórica” 161).

Brian McHale, en *Postmodernist Fiction* (1987), trabaja sobre el concepto de revisionismo. De modo concreto alude a las novelas que se publican a partir de los años setenta en Hispanoamérica —en el marco de las narrativas postmodernas— como *novelas históricas revisionistas* sin que en dicha denominación imponga una teoría canónica o de exclusión. El crítico establece como punto de comparación las novelas históricas tradicionales y la ruptura en la que incurren las nuevas novelas históricas a través de la representación de personajes secundarios, hechos históricos no documentados o directamente “ficticios”, a la par de aquellos de los que sí se tienen referencia en documentos históricos³⁸. Tal podría ser el caso de Pero Sancho de la Hoz en las novelas de Droguett, cuya referencia en la historia es mucho menor al lado de la de Pedro de Valdivia, quien emerge, ahora, como personaje secundario, o incidental, en las ficciones del chileno. Dicha observación, por parte de McHale, tiene por finalidad revelar una de las estrategias bajo las que la novela histórica tradicional se mantiene “fiel” al discurso histórico y no incurre en desacreditaciones, en cuanto que “lo ficticio” se elude de manera artificiosa aparentando un texto en esencia realista. Por lo tanto, la nueva novela histórica, para McHale, es transgresora en la medida

³⁸ Un ejemplo de lo que leemos en Brian McHale puede ser, sin duda, la novela *Los perros del paraíso* (1983) del escritor argentino Abel Posse. La novela se enfoca en Cristóbal Colón y los periplos por los que debe pasar para llevar a cabo su viaje a las Indias; en medio de la narración se integran al relato novelesco, aparentemente fidedigno, hechos ficticios anacrónicos y apócrifos que incluso ostentan una dimensión paródica y hasta fantástica. Un trabajo que desmonta la invención de la historia en esta novela es el de Ana María Lojo: “La invención del pasado en *Los perros del paraíso*, de Abel Posse” publicado en *Revista de Estudios Filológicos* en 1995.

que amplía el lente, que antes tenía su foco puesto únicamente en los discursos oficiales, e integra nuevos actores sociales al tiempo que devela en las novelas aquellos hechos que han sido ocultados. Según añade este crítico estadounidense, una de las novelas paradigmáticas, y que de mejor manera refleja sus reflexiones, es *Terra Nostra* (1975) del escritor mexicano Carlos Fuentes. Niall Binns, por su parte, revisa los diferentes planos bajo los que la novela de Fuentes se adscribe como “texto paradigmático de la escritura posmoderna”:

En su creación de una historia apócrifa de España e Hispanoamérica (Felipe II se casa con la reina Elizabeth de Inglaterra; se retrasa el Descubrimiento de América durante un siglo); (b) en sus anacronismos creativos: su representación, por ejemplo, de un cine —el Teatro de la memoria de Valerio Camillo— en Venecia durante el Renacimiento; y (c) en su mezcla de lo fantástico y lo histórico, al representar la regresión de Felipe II a la condición de un lobo, y la magia negra que usa Elizabeth para dar vida a un gólem que seguirá reinando en España hasta su última encarnación en la forma de Franco (93-95) (Binns, "La novela histórica" 160).

María Cristina Pons, en *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX* (1996), revisa las lecturas que se hacen de la novela histórica en el marco de la postmodernidad y entiende que más allá de confirmar la adhesión de este tipo de ficciones en el marco de las narrativas postmodernas resulta más trascendente discernir “de qué manera la NNHL es una respuesta no solo a los cambios socio-históricos, sino también a un dilema trágico de la modernidad”. Un cuestionamiento que encuentra pleno sentido en el camino por el cual Droguett llega a la forma de la nueva novela histórica incluso antes de que esta exista. Lo que plantea Pons es la revalorización de una idea fundamental esbozada por Georg Lukács, en su trabajo de 1955, cuando habló de que las transformaciones de la novela histórica siempre están asociadas con los “cambios sociohistóricos”: es decir, Pons se sitúa en la historicidad, propia de este tipo de ficciones, desde una concepción aparentemente marxista de la literatura. Además, Pons observa que junto con el quinto centenario del llamado descubrimiento y el sentimiento decolonial como factor del auge de este tipo de narraciones, la nueva novela histórica sería, en sí misma, una expresión sobre el devenir, con tintes de fracaso, de los proyectos revolucionarios de los años 50 y 60 en América Latina, en lo que no cabría estrictamente el chileno en su trilogía de novelas históricas.

Magdalena Perkowska, también, desarrolla una investigación que instala a la nueva novela histórica “ante las teorías postmodernas de la historia”. Para ello delimita el campo

de investigación entre los años 1985 y 2000. Su objetivo radica, más que en la concepción de las ficciones históricas como parte de las narrativas postmodernas, en el “auge de una forma renovada o ruptural de la novela histórica que se ha manifestado como una de las tendencias más importantes de la novela latinoamericana de las décadas de los ochenta y los noventa” y cómo estas pueden confrontarse con el debate postmoderno en los Estados Unidos y Europa (Perkowska 19). Al respecto, una de las hipótesis que guía su trabajo es que quienes revisan las teorías de la postmodernidad —Fredric Jameson, Terry Eagleton y Jean Baudrillard por medio— advierten que estos debates se originan en Europa occidental y en los Estados Unidos “posterior a la fase más tensa de la Guerra Fría (1948-1962), seguida por un periodo de *détente* entre 1963 y 1979, a las protestas estudiantiles de 1968 y a la guerra de Vietnam (1973)” y en el plano cultural son los años del afianzamiento del pensamiento posestructuralista y postmoderno, “signado por el descreimiento de la historia, del conocimiento, de la representación y del sentido, y por la negación de los valores de la modernidad” (45). La realidad de Hispanoamérica, sin embargo, difiere considerablemente en el mismo periodo: “los setenta y ochenta corresponden al periodo de dictaduras militares, gobiernos autoritarios y luchas armadas internas (en América Central) que está marcado por la violencia y represión institucionalizada”. Frente a este contexto Magdalena Perkowska expone que su objetivo será el de analizar un corpus literario de nuevas novelas históricas, que no necesariamente responden al canon de Menton, “como un *locus* ficcional de la reflexión acerca de la historia y el discurso histórico, producido en el contexto de las crisis actuales de las sociedades redemocratizadas y en la encrucijada de los debates postmodernos” a nivel tanto europeo y estadounidense como latinoamericano (Perkowska 37).

Finalmente, es Karl Kohut quien afronta de modo directo la discusión de las nuevas novelas históricas del periodo como parte de las narrativas postmodernas. Kohut advierte que a partir de los años sesenta, cuando se cierra el periodo de las ficciones históricas en el marco del realismo social, estas novelas integran un “fondo ideológico” que emerge a partir de las utopías socialistas latinoamericanas. Por lo tanto —según interpreta Osorio a Kohut— la forma que mantiene la nueva novela histórica no sería para Kohut un paradigma nuevo “sino un tipo peculiar de trabajo sobre las ruinas de la modernidad, saqueando su léxico, agregándole imágenes premodernas y modernas” —como lo hace Droguett— lo que, en definitiva, nos habla de una relación dialéctica en que “posmodernidad e interés por la

historia son parte de un mismo proceso cultural. La postmodernidad condiciona la novela histórica y la narración histórica fija un campo temático a la postmodernidad” (Osorio 143).

De la recuperación crítica que he intentado sintetizar respecto a la nueva novela histórica en el marco de la posmodernidad, y teniendo en cuenta las novelas de Carlos Droguett, considero que existe coherencia en la identificación de estéticas, técnicas, discursos y estructuras formales de novelas históricas que asumieron dicha forma desde los años setenta. Probablemente varias de esas ficciones tenían como base un proyecto literario conforme a lineamientos, novedosos, que se venían avizorando en el campo literario. No obstante, resulta, cuanto menos arbitrario, establecer la misma relación entre lo que propone Droguett en sus novelas históricas y una técnica posmoderna, con lo complejo que, además, resulta el concepto. En ese sentido, baste entender, como se ha expuesto a lo largo de este capítulo, que el camino por el que llega el autor a anticipar la forma que tendrá la nueva novela histórica mantiene su base en una búsqueda situada en un tiempo que es a la vez revolucionario (como serían los años cuarenta cuando el autor escribe las novelas) y de una sensibilidad trágica. Un tiempo de crisis de la modernidad en el que comienzan, tímidamente, a caer ciertos metarrelatos que habían servido para fraguar un sentimiento y una identidad de país. Así las cosas, Droguett entiende el texto literario más como artefacto de vanguardia en sí mismo y por medio de una estética que lo acompañe, que tan solo en una dimensión transgresora en el ámbito textual.

En definitiva, es probable que las novelas históricas de Droguett no manifiesten tácitamente un revisionismo histórico como el que ha visto Brian McHale en este tipo de ficciones. Y que, más bien, sea la metaficción historiográfica, en la que se ha detenido Linda Hutcheon, el punto más álgido de los textos. Por otro lado, es evidente que existe un cuestionamiento respecto a cómo se escribe y se construye el relato histórico y que el acercamiento de Droguett hacia este relato es más bien escéptico y crítico. Pero más allá de todo, y con lo que hasta ahora se ha dicho, considero que no tiene mayor sentido tratar de buscar, o forzar, relaciones de similitud entre características de la escritura posmoderna y las novelas del autor chileno. Baste con señalar que muchas veces la obra del autor navega en lo onírico y desarticula la historia volviéndola a-histórica, como lo advirtiera Fredric Jameson respecto a este tipo de ficciones.

CAPÍTULO III

3. Instauración de la tragedia: las novelas históricas de Carlos Droguett

El acicate central de su labor de escritor es lo que podrían llamarse las tragedias colectivas contemporáneas.

Fernando Moreno

Sangre y barro, rezos e imprecaciones, la conquista de América es una portentosa, una demoniaca exageración, como el arte surrealista. [...] Porque este era el principio del mundo también, un mundo nuevo que se estaba esculpiendo a pura violencia y puro crimen. “La tragedia es perpetua lucha, sin victoria y sin esperanza de ella”, ha dicho Unamuno y eso fue la guerra de conquista y el destino imborrable de gente como mi protagonista.

Carlos Droguett

Según señala el crítico marxista Terry Eagleton las obras literarias “no surgen de una inspiración misteriosa, ni se explican simplemente en términos de psicología del autor” (Eagleton 41). Pero, probablemente, sí exista una inspiración en el proceso de creación de una obra, que esta sea misteriosa es un poco más debatible. Sobre todo, si pensamos en un tipo de literatura que toma como referente algún episodio histórico. Es decir, un tipo de texto en el que el mundo ficcional y, con frecuencia, también los personajes, mantienen un referente específico fuera de la ficción; un anclaje con la realidad que en las ficciones históricas resulta imposible eludir. Este tipo de texto, que de algún modo revela cierta hibridez, data de una larga tradición literaria, pero su teorización se circunscribe principalmente al siglo XX, en gran medida gracias a los postulados que dejó la *Escuela de los Annales* y la corriente postestructuralista. Al mismo tiempo que la relación entre historia y literatura era reflexionada como fenómeno teórico, el crítico húngaro Georg Lukács analizaba el surgimiento y el devenir de la novela histórica en Europa en el siglo XIX.

El devenir de este tipo de textos en el continente americano tomó un rumbo particular en la mitad del siglo XX y en ese contexto se insertan las denominadas novelas históricas del escritor Carlos Droguett: *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961), *Supay el cristiano* (1967) y *El hombre que trasladaba ciudades* (1973). En estas obras Droguett abiertamente esboza y propone un diálogo entre ficción e historia. Como es consabido, y se viene anticipando esta investigación, las primeras dos novelas fueron escritas en el despunte de la

década de 1940, y forman parte de una misma historia; mientras que *El hombre que trasladaba ciudades* habría sido redactada —presuntamente según consigna Jacqueline Covo— “antes de 1950”, aunque dicha data no es del todo clara y en esta investigación se postula que en realidad su escritura habría sido al menos dos décadas más tarde, por motivos que mas tarde indicaré³⁹.

El presente capítulo es un análisis de las novelas en las que se exhiben los vericuetos que dejó el periodo de la conquista americana y que Droguett establece como marco referencial de sus ficciones. También es una revisión de la forma en que, a modo de vaivén, el autor se acerca y se aleja de la historia, del discurso de la historia y de la monumentalidad de la conquista. Por otro lado, es una indagación del sufrimiento y de los “trabajos del hambre” a los que se enfrentaron los conquistadores y del lugar ocupado por los nativos que habitaban el continente. Pero, sobre todo, este capítulo es una presentación del origen que tiene el universo ficcional trágico que instaura Droguett en su proyecto literario, en tanto que “asume conscientemente el papel denunciador de una condición que equipara la existencia a una tragedia ordinaria, donde el individuo se debate sin posibilidades de escapar a cierta forma de fatalismo” (Noriega 153). Para ello, el autor despliega una serie de técnicas narrativas que cristalizan dicho universo; técnicas que, además, revelan la disposición del autor por una escritura conforme a un horizonte de vanguardia y en diálogo, o quizás anticipándose, a las nuevas formas de narración que predominarán en la novela histórica de finales del siglo XX en Hispanoamérica. En definitiva, se asiste, en estas novelas, a la renovación de técnicas narrativas que dan un nuevo aire a la forma en que el texto literario se acercará a la historia en el marco de la novela histórica chilena. Es decir, se modifican

³⁹ *El hombre que trasladaba ciudades* es la tercera novela histórica de Droguett. Su publicación fue en la editorial *Noguer* de España en el año 1973. Al finalizar la novela se puede leer la fecha “Santiago, de Chile, domingo 22 de junio de 1969” que, hipotéticamente, nos daría la data final de redacción del manuscrito. Sin embargo Jacqueline Covo afirma que —según aclaración del propio autor— las tres novelas históricas del autor fueron redactadas “antes de 1950” y que la fecha que se consigna se debe a que “la editorial quiso que llevara una fecha de redacción cercana a la de su publicación” (Covo 46). Existen antecedentes que confirman que *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* y *Supay el Cristiano* fueron escritas a principios de los años cuarenta. En el caso de *El hombre que trasladaba las ciudades* no existe una fecha exacta, pero según recoge Teobaldo Noriega esta habría sido redactada durante el año 1943 y su publicación 30 años después en 1973. Me distancio de lo que señala Covo y Noriega, y puedo afirmar con autoridad que la redacción final de la novela fue en Santiago de Chile el domingo 28 de junio de 1972, a las 8:25 de la tarde en un día bonito. Señalo esto con tanta precisión ya que se pudo acceder al manuscrito original del cuarto y último capítulo de la novela donde el autor plasma con letra manuscrita dicha fecha al final del texto (Manuscrito alojado en el archivo de autor de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, en acceso restringido).

ciertos paradigmas literarios, narrativos, de mediados del siglo XX en Chile que demostraran —en palabras de Barraza— que estas novelas de Droguett son tanto la escritura de la conquista a través de la novela como también las conquistas que la propia novela tendrá para sí y de ello quiero dar cuenta en el presente capítulo.

3.1 IMAGINARIOS HISTÓRICOS Y FICCIONALES EN *100 GOTAS...* (1961) Y *SUPAY EL CRISTIANO* (1967)

He aceptado como verdaderos episodios afirmados por los cronistas y negados por los historiadores.

Carlos Droguett

Existen variados antecedentes en la crítica literaria (Covo 1983, Lomelí 1983, Noriega 1983) que señalan que las dos primeras novelas históricas de Droguett originalmente —antes de su publicación— fueron un solo texto; este fue publicado de manera separada y con una secuencia temporal invertida. Dicha alteración quiere decir que lo que se relata en *Supay el cristiano* (1967) antecede a lo que acontece en *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961). El motivo de tal modificación nunca estuvo del todo claro, pero, según afirma Jacqueline Covo (1983), habría sido una exigencia del editor. Por su parte, Teobaldo Noriega (1983) sostiene que tal decisión fue “simplemente económica”. Hasta ahora no existía certeza respecto a los motivos que llevaron a que el texto se publicara bajo una secuencia temporal invertida: parecía ser un misterio. Pero en una carta a José María Valverde —que ha sido cotejada recientemente para esta investigación— el escritor chileno esclarece cualquier duda:

Mi querido amigo: contesto su carta del 7 de este mes, en la cual primeramente me dice Ud., que ha releído las “Cien gotas...” pero ¿no ha notado usted que es una novela trunca? Lo que Ud., ha leído es solo la primera parte, o más bien la segunda, pues así se entregó a prensas. Los editores razonaron que si se publicaba todo el libro daría una novela de 500 páginas, con un precio prohibitivo; total no se vendería; segundo total, se publicó solo la mitad de la obra. (Droguett, *Carta de Carlos Droguett a José María Valverde*)

Como vemos, tanto Jacqueline Covo como Teobaldo Noriego guardan razón en sus declaraciones, que ahora ya son certeza. Además, de lo que también tenemos certeza es que de todos los textos ficcionales del autor estas novelas son las que menos atención han tenido por parte de la crítica literaria, de la industria editorial y, en consecuencia, de los lectores. Pues, un libro cuya única edición remite a la década de 1960, difícilmente será de fácil acceso para un público general, contemporáneo: digamos un lector situado en el siglo XXI.

Uno de los primeros estudios es el que realiza Jacqueline Covo y que fue presentado en el reconocido congreso en homenaje al autor en Francia en el año 1983. En dicha ocasión

la investigadora prendió una etiqueta inicial a los estudios críticos de estas novelas y las nombró como “novelas de la conquista”. Bajo ese marco de análisis el estudio de Covo se centra en cotejar, de manera general, “las fuentes ciertas” de las que serían deudoras las novelas. Entre dichas referencias estarían “las cartas de Valdivia, y probables, Góngora de Marmolejo y Mariño Lobera” (Covo 49). En una nota al pie Covo añade que a través de una carta inédita al asesor literario de la editorial Zig-Zag Droguett habría declarado que el primer lugar en el que encontró la historia de Pero Sancho de la Hoz —personaje histórico y ficcional presente en las dos primeras novelas históricas— fue en don Crescente Errazuriz. Este último dato es de gran trascendencia ya que gracias a dicha información el camino iniciado por Jacqueline Covo será retomado, con gran agudeza, por Roberto Suazo (2010). Este se encargará de confirmar que las novelas históricas —o novelas de la ciudad como también las nombra el propio Suazo— tendrían su fuente fidedigna y serían deudoras cabales del texto la *Historia de Chile bajo Pedro de Valdivia* de Crescente Errazuriz, publicado en 1911, y basado en la *Colección de documentos inéditos para la Historia de Chile* publicado por José Toribio Medina.

En un marco más amplio, pero en la misma línea abierta por Jacqueline Covo y retomada después de décadas por Roberto Suazo, se encuentra el trabajo y el estudio de Eduardo Barraza (2006, 2013), el que instala a las novelas de Droguett en lo que llama “el discurso de la conquista” dentro del canon de la literatura chilena. De modo específico —en la línea de lo que Beatriz Pastor denomina discurso del fracaso— Barraza analiza y desarrolla su estudio conforme a los imaginarios historiográficos presentes en la literatura chilena y en la instauración, por medio de la ficción, de un discurso contrario a aquel que nos habla de “las ilustres hazañas de los conquistadores”. Un discurso que estaría presente en las ya citadas novelas de Droguett.

El trabajo de Antonia Viu (2007), en el que también se encuentran referencias a Droguett, se desmarca del discurso de la conquista e instala al autor y sus ficciones en el contexto de la novela histórica chilena de la primera mitad del siglo XX. Como el periodo específico que estudia la autora es el de las últimas décadas del siglo XX, la referencia a Droguett es menor, pero la conclusión a la que llega Viu es sugerente. Señala que “la novela de Droguett instala una propuesta radicalmente diferente [a su contexto], ya que se trata de un texto excéntrico que no se puede explicar en el contexto literario antes descrito [el de la

primera mitad del siglo XX], sino solo a la luz del fenómeno que anticipa”: el de la llamada nueva novela histórica (Viu 146).

Finalmente, la investigación de Gerson Mora (2015) propone una lectura novedosa de las novelas históricas de Droguett a partir de la “renovación de los sistemas narrativos de la novela chilena” y la “evolución en el abordaje de los conflictos étnicos”; vale decir, pone énfasis en el tratamiento del indio en la literatura nacional y cómo se logra “superar el esquematismo de las miradas tradicionales sobre la heterogeneidad cultural chilena” en los textos de Droguett (Mora 175).

Carlos Droguett, en una carta dirigida a Alberto Ostria (asesor literario de Zig-Zag) en el año 1960, expresaba lo siguiente:

Estimado amigo: su petición para que le explique porque escribí, o en otras palabras, qué quise decir en mi novela “cien gotas de sangre...”, me deja perplejo, porque no hay hasta ahora ciencia exacta que pueda decir por qué el artista hace su arte y por qué lo hace de determinada manera y no de otra. Le recuerdo nuevamente lo que decía Anatole France: “Yo espero leer a los crítico para saber qué significan mis novelas” (Droguett, *Carta dirigida a Alberto Ostria* s/n).

Si bien los críticos —como señala Droguett— hasta ahora no pueden explicar a ciencia cierta el acto de escritura, su labor sí ha permitido reconocer ciertas señas de sentido respecto a su obra sin la necesidad imperante de que el autor la explique; pues, “la muerte del autor”, como la refiriera Barthes, acecha a cada libro existente.

Por mi parte, la lectura que aquí desarrollo dialoga con quienes me anteceden en los estudios críticos de la obra de Droguett. Me situó en el discurso del desencanto histórico que se revela en estas novelas —o en la escritura del desastre, parafraseando a Maurice Blanchot—. Se abre una línea de investigación que parte de una concepción de la historia como tragedia en la narrativa de Droguett. El objetivo —en este capítulo— es revelar los modos en que la disposición histórica de los acontecimientos, la configuración de un espacio ficcional hostil y la ficcionalización y subjetividad de los personajes modifican el sentido de la historia —rearticulan el mito— y cristalizan dicha tragedia.

3.1.1 La historia como botín: la tragedia histórica

La historia —digamos la historia con mayúscula— ingresa de manera abierta en las novelas de la conquista de Carlos Droguett. Pero el principio de composición moviliza el imaginario histórico a una perspectiva poco gloriosa y *antiépica*. Ya sea con los llamados trabajos del hambre que deben sortear los conquistadores después de la destrucción de la ciudad de Santiago en *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* o con la figura desgarbada de Pero Sancho de la Hoz, personaje poco conocido en la historia oficial de Chile, quien ha estado en prisión en la ciudad de Lima, en *Supay el Cristiano*. Esta movilización de imaginarios esta sustentada en diversas estrategias textuales que alteran el sentido de una historia conocida y gloriosa. Con ello las novelas proyectan un discurso crítico que desmitifica, e interpela, a la historia gloriosa de la conquista para presentar una visión trágica de ella.

La novela *100 gotas de sangre* y *200 de sudor* abre con Inés de Suárez en cuyas manos sostiene “un puñadito de trigo”. Es lo que, junto a “una pollica incendiada y un pollo cojo”, ha dejado el ataque y destrucción de la ciudad de Santiago por parte de los nativos comandados por Michimalonco el 11 de septiembre de 1541. Esta imagen inaugura una extensa narración que revela el hambre que “les apretaba los estómagos” a los conquistadores después de la destrucción de Santiago. Junto al hambre descomunal, esa que “duele en el alma”, los españoles se muestran timoratos por el posible regreso del indio: “pero no, tampoco carne india cayó por los alrededores. No se veía un solo natural” (*100 gotas de sangre* 35). En “la tierra de indianos” Dios no oía. Así “cayeron todos los días del año 1542 [...] y la primera parte de 1543 y, como si fuera poco, encima del hambre se puso a apresurar sus temporales, en la cordillera de la nieve, el invierno” —relata el narrador. Después de que son revelados los pesares de los personajes se asiste a la tramación de una conspiración entre los conquistadores, en específico la de Pero Sancho de la Hoz en contra de Pedro de Valdivia, la que, sin embargo, no prospera y lleva a Sancho de la Hoz a la muerte. Estas cosas, dirá el narrador, “ocurrían en el invierno de 1547”, es decir 5 años después de los pesares por la inclemencia del medio natural. Sin embargo, retrasa el desenlace para relatar los vericuetos sobre “dos barcos de traiciones” que llegaban a Chile. El génesis de esta conjura y de todo lo que ocurre en el texto lo podemos ver en la novela que, si bien se publica después de *100 gotas...*, corresponde a la primera parte del relato. *Supay el Cristiano* finaliza exactamente

con la destrucción de la ciudad de Santiago, que es el hecho con el que da inicio *100 gotas de sangre*.

En *Supay el Cristiano* el personaje Pero Sancho de la Hoz inaugura la novela. Se expone, enseguida, la conspiración bajo la cual se desarrollarán, como macrorelato, los hechos en el entramado textual. También acontece la fundación de la ciudad de Santiago el día 12 de febrero de 1540, que “no fue un día de emoción para los conquistadores, no fue tampoco un día demasiado importante para ellos”. Aquel 12 de febrero “no tuvo importancia alguna, se escribió el acta y al momento vino la noche”. Lo que sí tiene importancia es el rumor sobre el alzamiento de los indios y el temor de los conquistadores: “El indio tiene vigilante su rencor y no suenan sus flechas cuando vienen volando. ¡Supay el cristiano, ambi el caballo! ¡El indio vendrá sobre la ciudad para matar al español y al caballo!”. El temor se había apoderado de las huestes españolas. El cacique Michimaloco adquiere un espacio relevante en la novela, pues se presenta en el texto como “el cacique más principal”, que ha sido capturado por los españoles. Gracias a la negociación de Michimalonco para entregar el oro en el Marga-Marga, en agosto de 1541, los indígenas logran engañar y dar muerte a los españoles. Con ello se acrecienta el temor y, finalmente, el alzamiento se concreta y acontece un enfrentamiento entre los conquistadores y los indios. Inés de Suarez mata a los caciques que tenían de rehenes y la ciudad recién fundada es destruida: “era la tarde el 11 de setiembre de 1541, que fue día domingo” (*Supay el Cristiano* 185).

Uno de los recursos presente en las dos primeras novelas históricas es el de “dominar los incidentes de la historia para diseñar el mundo de la novela” (Barraza, *De la Araucana a Butamalon* 114). Los incidentes de la historia recogidos por estas novelas ya no cumplen — como en el relato de la conquista— con el “esquema de pensamiento que reproduce la estructura del motivo del viaje de dominación, que se desarrolla en el tiempo y el espacio” (Barraza, *De la Araucana a Butamalon* 113). Se asiste, más bien, a la subjetividad de múltiples personajes que son “víctimas” del medio natural, de la resistencia indígena y de los intereses, conspiraciones y ambiciones latentes de los conquistadores que —en palabras del narrador— “se encontraban a merced de la derrota y el desaliento, tirados entre una tierra que no era la española y un cielo que no era el cristiano” (Droguett, *Supay el Cristiano* 30). En especial, será el personaje Pero Sancho de la Hoz, y “su tragedia personal”, quien deja su lugar secundario en la historia nacional. En la historia de Droguett este personaje se posiciona

como una voz relevante en la medida que se constituye como el antagonista del reconocido conquistador Pedro de Valdivia, en contra de quien planeó una conspiración⁴⁰. En ese sentido, este desconocido personaje histórico sirve de contrapunto dentro de la estructura ficcional para el nuevo diseño de la historia que se plasma en estas novelas. Sin embargo, contrario a lo que pudiera deducirse, Sancho de la Hoz no representa la figura del héroe, en una acepción positiva, ni tampoco valores contrarios a los de los demás conquistadores. Simplemente, este “pálido” y “desaliñado” personaje forma parte de la misma estirpe conquistadora. Así lo deja entrever el propio autor cuando señala que quiso hacer de Pero Sancho de la Hoz el personaje principal, pero que si bien ha salido del anonimato de la historia, en la novela ha queda en un “trágico plano segundón”, en el mismo nivel que tiene Pedro de Valdivia en la ficción. En ese sentido, se entiende, con mayor claridad, que el horizonte de expectativas de la novela pretende poner al descubierto, antes que a los propios personajes, los andamiajes que conlleva la ambición, los aspectos menos dignos de la conquista y la revisión crítica de su discurso, y con ello no divide la ficción en una trama binaria, de buenos y malos, con excelso énfasis en la condición subalterna de los nativos o mostrar “el feliz cumplimiento de la conquista”.

Otro recurso que se revela en las novelas es la desmitificación (¿o cabría mejor señalar este proceso como reinitificación?) que se hace del personaje Pedro de Valdivia por medio de su ficcionalización. Es decir, en la novela, como se habrá podido identificar, los personajes que intervienen son en su mayoría sujetos que tienen un referente real —digamos de carne y hueso— que mantiene su nombre grabado en algún libro de historia. Cuando el autor decide “usar” a dichos personajes en su universo literario, estos deben pasar por lo que aquí señalo como proceso de ficcionalización: se transportan de la realidad a la ficción. Tal procedimiento no es transparente, o es imposible que sea así. Del personaje real solo queda su semblanza, pues al ingresar al texto literario se le configura como un nuevo sujeto ficcional. Todas las posibilidades que otorga la ficción permiten una determinada construcción del personaje. En este punto, cobra relevancia lo que antes señalé como “desmitificación”, pues conforme al proyecto literario que el autor ha determinado, la figura

⁴⁰ Según los datos que recoge Eduardo Barraza, “entre 1539 y 1547, Sancho atenta contra Valdivia por lo menos en cuatro ocasiones: durante la travesía del desierto (1540), luego del alzamiento indígena en Marga Marga (1541), fingiéndose enfermo (1547) y con motivo de la “toma del oro” (1547). (Barraza, *De la Araucana a Butamalon* 115).

de ciertos personajes históricos que tienen inscrito su nombre de manera victoriosa en los libros de historia, son despojados de su gloria. En otras palabras, son despellejados de la construcción mítica que se ha hecho de ellos: se les desmitifica. Ahora bien, al desmitificar a ciertos personajes de la historia, cabría pensar que quedan al descubierto como sujetos de carne y hueso, como cualquier “hijo de vecino”. No obstante, el proyecto literario del autor no descansa únicamente en la denuncia de la violencia o de las atrocidades de la conquista. El autor se posiciona un paso más allá para configurar, o digamos *remitificar*, la figura de aquellos personajes históricos que se han trasladado desde la historia a la ficción. Por lo tanto, al despojar de su aura mítica y gloriosa a ciertos personajes, se les instala un nuevo mito a partir del proceso de ficcionalización en el que se les atribuye a estos personajes aquellos actos sanguinarios, violentos o injustos que han sido cercenados de su figura histórica o del mito oficial. Este proceso adquiere densidad en la narrativa de Droguett, ya que no basta con describir o narrar los actos que buscan remitificar al personaje, sino que el propio personaje histórico —ahora ficcional— es quien reflexiona sobre sus actos violentos. Ello es posible a partir de las focalizaciones narrativas, la corriente de la conciencia y el estilo indirecto libre que el autor ha dispuesto como recursos literarios en su proyecto novelesco.

A Valdivia se le despoja de su monumentalidad de conquistador para presentarlo, ahora, como un sujeto de sangre y hueso: “huesos de soldado que vinieron para matar huesos de indio” (Droguett, *Supay el Cristiano* 20). En otras palabras, despojado de su calidad de soldado, los huesos de Valdivia son los mismos huesos de los indios muertos. Por otro lado, se insiste en ambos textos en la figura traicionera de Valdivia, lo que se torna elocuente, especialmente, en el episodio en el que se arranca con el oro: “¡se fugó el capitán! ¡Ladrón, bandido y mentiroso se embarca con el oro y nos deja desamparados!” (*100 Gotas de sangre* 99). Como queda en evidencia, los personajes históricos en la pluma droguettiana son “despellejados” de su gloria, para dar paso a su lado menos venerable. Tal propuesta, no pareció ser del gusto de la crítica literaria que en su momento solo tuvo críticas para la obra del entonces emergente escritor. Será el propio autor quien interpele a sus críticos a través de un artículo periodístico: “han querido seguramente unos conquistadores dóciles, amables, snobs, rastacueros hambrientos, pero elegantes y donosos” —escribirá el chileno (Droguett, “Cien gotas de envidia” s/p).

Por otro lado, y conforme a esta programación narrativa, existe en estas novelas históricas una poetización de ciertos elementos que permiten otorgar mayor densidad y profundidad al discurso. Se trata de que por medio de la personificación de elementos se cristaliza el ambiente signado por la traición y la conspiración. En ese espacio es el silencio, por ejemplo, el que adquiere notoriedad. El cuarto capítulo en *Supay el Cristiano* lleva por título “silencio”. Como afirma Eduardo Barraza, la conquista de Chile, desde la perspectiva que propone el novelista en la ficción, se configura como “la disputa de un botín”, que no es únicamente el supuesto oro que podrían encontrar: “acaso vamos a comer oro” —se preguntan los conquistadores. Más bien, el botín es “el mando y todo el prestigio que este lleva consigo”. Sin embargo, como he anticipado, las traiciones, las conjuras y los engaños no forman parte de ese prestigio ni del discurso épico y hazañoso de la conquista de Chile: se silencian. Tal acto de silenciar, que en ambas novelas es desmantelado, suscita una visión sesgada de la historia y su discurso. En ese sentido, el silenciamiento adquiere relevancia, ya que al silenciar la parte menos digna de la conquista se clausura la visión no épica y la conjura en contra de Pedro de Valdivia —que es la línea argumental en *Supay el Cristiano*— queda velada a los ojos de la historia gloriosa:

Por la puerta del cuarto entró el silencio y Alonso de Chinchilla y Alonso de Monroy entraron por ella, y los tres, Alonso de Chinchilla, Alonso de Monroy y el silencio, están allá, muy juntos en el cuarto, inmóviles, tapadas las bocas, no hacen ruido. Nadie los oye. Sólo el silencio inmóvil y misterioso, metiéndose en todas las cosas, envolviéndolas, echándolas hacia dentro, hacia el fondo, tapando todos los muebles, toda la gente que pueda dejar pasar el ruido. [...] Ya por entonces se habían encerrado en la habitación el teniente y el prisionero. ¿A quién se trataba de matar? ¿Quién oyó algo? ¿Algún ruido atormentado de cristiano? No, nada. (Droguett, *Supay el Cristiano* 79)

Junto con personificar al silencio, el fragmento anterior deja en evidencia, además, un tratamiento poético de los vicios de la historia. Una característica que estará presente, de modo germinal, en estas dos primeras novelas históricas. Pues, no solo se trata de hacer fluir el relato de la conquista desde su exterioridad, para dominar en la ficción los incidentes de la historia, sino que el relato también se detendrá “en la interioridad reflexiva de su propia enunciación”. Conforme a ello, el discurso histórico propuesto en las novelas se irá configurando con una nueva trama desde el territorio propio de la ficción, pero con una

disposición que ya anticipa un sostenido tono trágico, en tanto que la reflexión interna de los personajes reafirma lo tortuoso y adverso que resultan los hechos en los que están inmersos. Según apunta Teobaldo Noriega, “este tratamiento original de la materia histórica en mano de Droguett indica la característica más sobresaliente del resto de su obra, es decir, su preocupación por descubrir ante todo la tragedia interior del individuo” (Noriega 50).

De manera simbólica, por lo tanto, las novelas de Droguett resitúan el botín en disputa que, desde la mirada del discurso, ahora sería la historia. Esta disputa de la historia en el siglo XX es posible gracias al cuestionamiento que, como antes ya se mencionó, tiene la disciplina histórica desde los presupuestos de la *Escuela de los Annales* y de la irrupción de “una especie de ‘post-historia’, si por ella entendemos una condición de absoluto cuestionamiento e incredulidad a la historia de los historiadores” (Osorio 140). Ello lleva a valorar, “a diferencia de las elaboraciones totalizantes de la historiografía”, nuevas formas narrativas que doten de sentido una historia desvanecida (Osorio 140). Como he indagado en trabajos previos, entre “las nuevas formas narrativas que reclaman el sentido de la historia se encontrarían los diarios de vida, las autobiografías, las memorias y, precisamente, las nuevas novelas históricas” (Vidal, *Matanzas Fundacionales [Tesis]* 71).

Ahora bien, habrá que preguntarse cuál es el nuevo mito y qué función tiene este en relación con el anterior. Para responder dichas preguntas es elemental reemitir ambas novelas a su contexto de producción y comprender que en la década de 1940 el discurso histórico se sabía hegemónico. Por lo tanto, lo que desde una lectura contemporánea puede parecer manido, no lo eran en absoluto en el momento en que el autor de estas dos novelas históricas se atrevió a ficcionalizar desde una perspectiva nulamente gloriosa. En ello radica que el nuevo mito que se configura desde las ficciones históricas de Droguett tenga un anclaje descolonizador y presente un discurso latente que pone en cuestionamiento la configuración del propio discurso histórico. Desde esa perspectiva el nuevo mito asedia contra el relato histórico hegemónica y mantiene un horizonte crítico con los *archivos* oficiales de la nación.

En síntesis, el pasado deja de ser un espacio en el que prime la hegemonía de una disciplina o tipo de discurso, sino que existen otros y nuevos espacios de enunciación. Con ello, no se trata de que otra discursividad quiera suplantar o superponerse al discurso histórico, anunciando y exigiendo ser la verdad, “sino de comprender que, frente a una historia que parece ser sesgada, existen otros y diversos discursos que dotan de sentido y

trama los hechos ocurridos en el pasado” (Vidal, *Matanzas Fundacionales [Tesis]* 338), como bien lo hace Droguett en estas novelas históricas al resituar los imaginarios históricos y al tramar desde otra perspectiva los hechos ocurridos entre 1539 y 1547 en el periodo de la conquista de Chile. En ese sentido, se podría decir que dicha verdad es de orden poético y con ello lo que quiero sostener, junto con Barthes, es que “la palabra poética nunca puede ser falsa porque es total; brilla con una infinita libertad y se apresta a irradiar hacia miles de relaciones inciertas y posibles” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 40).

3.1.2 Un vaivén entre historia y novela: el sentido y la trama trágica en Droguett

Al comienzo de su artículo sobre las novelas históricas de Carlos Droguett, Roberto Suazo sugiere que “es posible emprender un análisis de la obra droguettiana entendida como un gran entramado narrativo que reelabora y resignifica nuestra historia nacional” (Suazo, “Conquista y fundación...” 128). Un antecedente revelador para emprender dicho análisis es que tanto la historia de Chile como la historia ficcional de Chile que construye Droguett “comienza en las mismas coordenadas donde habitualmente situamos los orígenes de nuestra identidad nacional: la conquista de América y de Chile” (Suazo, “Conquista y fundación...” 128). Si bien esa posibilidad es manifiesta, Suazo emprende un camino distinto y nos revela, en general, las similitudes que existen entre las dos novelas históricas de Droguett y las fuentes que le sirvieron de materia prima para la construcción de estos textos; lo que, dicho sea de paso, resulta de gran relevancia para los estudios sobre la narrativa del escritor.

Como ha puesto en evidencia Suazo, para la construcción de estas novelas históricas el autor ha bebido directamente de ciertas fuentes documentales, entre las que destaca la antes mencionada obra de Crescente Errázuriz. Se puede afirmar, entonces, que las primeras dos novelas históricas de Carlos Droguett son una reescritura de la historia desde un cuarto nivel de decodificación, a saber: el acontecimiento, los documentos de los cronistas, la organización y escritura de Crescente Errázuriz, hasta llegar finalmente, en cuarto lugar, a la elaboración ficcional que realiza Droguett. Como lo ha cotejado Suazo, las novelas de Droguett no distan demasiado del tono y la escritura que hiciera su fuente directa, la de Errázuriz. En otras palabras, la lectura que el otrora historiador hiciera de la conquista ya

sugería una perspectiva trágica. En ese sentido, se puede señalar que la propuesta de Droguett no solo bebe de las fuentes históricas ya señaladas, sino que, en un vaivén que parece contradictorio, se apropia de los modos que utiliza la historia para construir sus relatos, los que, paradójicamente, han sido tomados a su vez desde la literatura. Ello si se sigue la lectura que Hayden White desarrolla de la escritura de la historia europea del siglo XIX en la que sostiene que diferentes historiadores se apropian de modos específicos para escribir la historiografía: la comedia, la tragedia, la sátira, el drama. Pero lo interesante es revisar, junto con los recursos presentados en el apartado previo, cuáles son los procedimientos que permiten “reelaborar y resignificar” la historia nacional otorgándole un enfoque trágico.

Entiendo que las coordenadas donde inicia la historia nacional y la historia ficcional de Droguett son las mismas. Pero más allá de eso resulta trascendente preguntarse cuál es el tono, la disposición y el sentido que Droguett propone en sus textos para reelaborar la historia. No en vano la historia en Droguett comienza con la destrucción de Santiago y no con su fundación; esto si acaso tomamos en cuenta el orden de publicación de las novelas. En caso contrario tampoco es tan distinto. *Supay el Cristiano* se abre con la figura triste de Pero Sancho de la Hoz, que padece “songonana”, lo que significa “tengo triste el corazón”, según la fuente histórica en la que se basa Droguett.

Suazo nos menciona algo del tono que emerge de las novelas y señala que Droguett visualizó en las páginas de Errázuriz un mismo sentido que procuró enfatizar en sus novelas: el sentido trágico de la conquista, la fundación de una ciudad y el origen de una nacionalidad. La pregunta, entonces, se vuelva hacia los recursos estéticos que, junto con los narrativos ya señalados en el apartado previo, logran cristalizar este sentido trágico. Y en esto la novela parece ser elocuente, pues por medio del narrador se asiste a la imagen de unos conquistadores que, producto de la inclemencia del medio natural, “lloraban y sollozaban con verdadera angustia, como si tuvieran a alguien a quien dedicarle su sufrimiento” (*100 gotas de sangre* 70). Lo que en sentido alguno quiere proyectar una subjetivación sobre el conquistador. Pues parte del sufrimiento de este se debe a la traición de sus propios compañeros:

Pasaban uno a uno los días y con ellos descendía la lluvia de los cielos. Mirándola perdían la cuenta de la miseria sufrida y del viento que pasaba en tropelía sobre las testas, volándoles el recuerdo.

—¿Hasta cuándo? ¿Qué estamos haciendo? ¿Para qué vinimos aquí? [...]
—¡Bandido ladrón y desalmado el Alonso de Monroy!
—En cuanto se puso el tiempo a llover y a ventear se arrancó al Pirú con los caballos y el oro! (Droguett, *100 Gotas de sangre* 71)

Eduardo Barraza (2013) señala que “el incendio de Santiago (septiembre de 1941) es uno de los primeros hechos no épicos sino catastróficos que recoge la conquista de Chile” (Barraza, *Adelantados y escritura de la conquista* 81). Ello queda en evidencia en las novelas de Droguett, por ejemplo, cuando Inés de Suárez, en *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, le dice a Pedro de Valdivia que “le duelen en el alma las hambres que pasaran”. En dicho momento, el autor está abriendo uno de los temas centrales que articula la novela: los llamados trabajos del hambre. Pero también está inaugurando la disposición trágica en su universo ficcional. Si bien el incendio de la ciudad de Santiago en 1941, algunos meses después de ser fundada, es de vasto conocimiento en la historia de Chile, no tiene (o tenía) mayor cabida en los textos históricos oficiales que predominaban hasta el siglo XX. Por lo tanto, el texto de Droguett se instala en las antípodas de este acontecimiento, o más pertinente sería señalar que se instala en las antípodas del discurso hegemónico de la conquista e inaugura una mirada trágica, ya no épica ni gloriosa, de la historia de Chile. Para ello, también se vale de un estilo particular que —según escribe el propio autor interpelando a sus críticos— “tiene la pesadez necesaria y normal, la lentitud de ese tiempo primitivo, ese tiempo en que no corría el tiempo, en que no sucedía nada fuera de la muerte, se moría sin haber apenas vivido” (Droguett, “Cien gotas de envidia” s/p). Con estas declaraciones, el autor deja claro que en sus novelas históricas importan tanto el discurso que proyecta, pero también el porqué de su discurso y además “no solo lo que sucedió, sino también las motivaciones que lo han impulsado a contarlo y el modo o la manera de efectuar dicho relato” (Moreno, “Narrador y personaje” 158). Tomando las palabras de Barthes, el estilo de Droguett sería “el producto de un empuje, no de una intención, sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una historia: es la cosa del escritor, su esplendor, su prisión, su soledad” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 18).

Se podría argüir, sin duda, que la condición catastrófica o trágica sobre este acontecimiento proviene desde una mirada eurocéntrica que Droguett no discute. Por lo mismo, cabe entender que el marco propuesto por Droguett tiene que ver con el

cuestionamiento de un discurso glorioso de la conquista. En otras palabras, en la novela no se viene a relatar la visión del indio, en tanto que subalterno, durante el proceso de conquista. Más bien, es el anverso del discurso glorioso de los conquistadores: un anverso trágico, sufriente y desde la vereda ficcional. Si bien, advierte Gerson Mora (2015), estas novelas muestran, sin duda, una actitud política muy clara a favor de los pueblos históricamente oprimidos, “pero las posibilidades que ofrece el género mismo, con todas las implicancias de su contexto sociocultural, no pueden ir más allá del intento por remecer la conciencia histórica y política del lector chileno” (Mora 177). Conforme a dicha empresa, la propuesta de Droguett en estas novelas históricas representa, en gran medida, la discusión y problemática respecto a la escritura de la historia y su relación con la ficción, que llamó la atención de diversos espacios de crítica histórica y literaria durante el siglo XX, y con ello deja latente su interés por construir un nuevo discurso de la conquista, un discurso contrahegemónico, pero esta vez desde la ficción.

Ahora bien, el espacio común que habitan ambos escritos (el de Errazuriz y de Droguett), y que dota de sentido trágico a mundo ficcional del autor, tiene relación, también, con la construcción de tramas. Como bien señala Hayden White “las historias ganan parte de su efecto explicativo a través de su éxito en construir relatos a partir de meras crónicas” (White, *El texto histórico* 113). Esto se vislumbra de manera clara en la construcción que realiza Crescente Errázuriz a partir de los textos de los cronistas. El historiador les otorga un sentido a los acontecimientos recogidos por los conquistadores. Esta afirmación no resulta en ningún caso radical o novedosa. Lo interesante para esta investigación es revisar qué tipo de sentido elabora Errázuriz en su *Historia de Chile bajo Pedro de Valdivia*, que sirve de materia prima a Droguett. Respecto a ello, primero habría que señalar que el proceso de construcción de un relato histórico, y sin duda ficcional, conlleva la elección de “los acontecimientos que serán incorporados en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista” (White, *El texto histórico* 113). Este proceso, que se reconoce de manera más común en el tramado de una ficción, nos anticipa, de manera general, los espacios en común que comparten texto histórico y literario. Sin embargo, quiero ir más allá para proponer —White de por medio— que no es simplemente la estructura y los modos de composición los espacios en común, sino que existe un sentido trágico en las

novelas históricas de Droguett que tiene su origen en el mito, y que viene sugerido desde su fuente primaria, en diálogo con una sensibilidad personal del escritor. Roberto Suazo lo expresa en los siguientes términos:

La obra de Crescente Errazuriz ejercerá una doble influencia en la composición de las novelas históricas de Droguett. En primer lugar, proporcionará una elaboración, selección, entramado de los hechos a la que Droguett se ceñirá firmemente, sin necesidad de intervenir esta trama casi en lo más mínimo. [...] Pero, además, la obra de Errázuriz alentará la descentralización del relato de las hazañas de los españoles, por ejemplo, su protagonismo por cuenta de Pedro de Valdivia, poniendo el foco en el relato coral de los habitantes de la nueva ciudad. (Suazo, “Conquista y fundación...” 136)

En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX* Hayden White sostiene que la historia ha sido construida por diversos historiadores bajo una forma determinada, a saber, el romance, la comedia, la tragedia y la sátira. Si bien Droguett no se quiere historiador, dispone un sentido específico en su mundo ficcional que dialoga con las formas prefiguradas utilizadas por los historiadores europeos del siglo XIX, esta es la forma de la tragedia. No obstante, esta disposición trágica en la ficción requiere un ordenamiento del relato en función de la tragedia. Es aquella incorporación/supresión de elementos, acontecimientos, personajes, que señalé en el párrafo previo. Por lo tanto, al reelaborar la historia de la fundación de Santiago a partir de su destrucción, Droguett abre y deja en entredicho las diversas posibilidades de construcción de un relato histórico. Si acaso este ejercicio metanarrativo es encausado o se da como un resultado de la construcción de la novela no es tan relevante como sí lo es el motivo por el cual el autor quiere reescribir la historia desde una perspectiva trágica y que queda revelado en el subtexto de las novelas.

Ningún acontecimiento histórico —señala White— “es intrínsecamente trágico; puede ser concebido como tal sólo desde un punto de vista particular o dentro del contexto de un conjunto estructurado de acontecimientos, entre los cuales goza de un lugar privilegiado”. Con esta premisa, adquiere sentido que el acontecimiento inicial de la serie histórica de Droguett sea la destrucción de la ciudad de Santiago, más no su fundación. Quizás —y valga como hipótesis— la alternación de la historia también tenga relación con aquello y, como bien se ha dicho en estudios previos, “el verdadero protagonista de este relato coral de la fundación de Santiago, como lo será también el de *60 muertos en la escalera*, solo

puede ser la ciudad” (Suazo, “Conquista y fundación...” 131). En *Supay el Cristiano* el relato inicia con Pero Sancho de la Hoz, que si bien es uno de los personajes centrales, su historia queda subyugada a los vericuetos que supone la fundación/destrucción de la ciudad.

Retomando la idea previa, entiendo que “como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral” (White, *El texto histórico* 113) y que es la mano del historiador o novelista quien le otorga un determinado sentido y, como he insistido, Droguett busca poner al descubierto el lado menos glorioso de la conquista y para ello se vale del primer hecho “no épico” que entregan las fuentes documentales.

Ahora bien, no se trata de que simplemente Droguett quiera otorgarle el sentido trágico a su proyecto ficcional y que recurra a esta forma del relato, sino que, además, existe una concepción del pasado que opera sobre su percepción de la realidad y encuentra mayor sentido en este modo de narrar la historia. Sin duda, la historia es trágica para Droguett porque se ha construido bajo un yugo colonial y luego imperialista. Pero no basta con escribir desde la perspectiva subalterna cuando existe un discurso hegemónico que dice lo contrario; en otras palabras, no es suficiente la escritura del anverso de la historia sin antes cuestionar un discurso hegemónico desde la misma base del discurso. La tragedia, sin embargo, requiere que el lector esté familiarizado con “los tipos de situaciones que son vistas como ‘trágicas’ en nuestra cultura”, y si bien no se puede señalar a ciencia cierta que el lector droguettiano mantenga un horizonte de expectativa con un bagaje cultural en el que vislumbre la tragedia en términos literarios, sí es posible afirmar que la tragedia secular es una visión compartida entre autor y lector y que forma parte de su legado cultural.

Con este ejercicio —como sugerí un poco más atrás— lo que propone Droguett en sus novelas históricas es una *re-elaboración* de la historia al otorgarle un nuevo sentido que opera como metarrelato o como principio mítico en el que se inserta el periodo de conquista de Chile, resituando imaginarios históricos y culturales arraigados por discursos previos que el autor pretende discutir. Esta nueva composición histórica —como lo anticipó Roberto Suazo— fue sugerida por el historiador Crescente Errázuriz que en *La historia de Chile bajo Pedro de Valdivia* sentó las bases de una historia que no era inherentemente gloriosa y de la que el escritor “se apropia de buena parte de su entramado narrativo, del orden y la estructura de los hechos narrados, replicando, además, la articulación de sus discursos y diálogos

(Suazo, “Conquista y fundación...” 138)⁴¹. A partir de ello, las novelas históricas de Droguett ponen en marcha el discurso trágico, que simbólicamente pretende recoger la sangre que ha sido derramada en la historia de Chile. Ese discurso se configura como un *archivo contrahegemónico* que nutre y fricciona los archivos épicos y fundacionales de la nación alojados previamente en el imaginario cultural.

En palabras de Beatriz Pastor es “la emergencia de una conciencia crítica, cuya clave es estética antes que ideológica” (Pastor 9).

3.1.3 Mito y archivo: ficción histórica *hegemónica* un discurso *contrahegemónico*

Es imposible soslayar —apunta Pilar García— “las relaciones que surgen entre mito, filosofía de la historia, historiografía y literatura” (García 62). Para ello, debemos entender primero que la historia oficial, épica, de la conquista parece estar ya fundada en un mito. En ese camino, la historia de Chile de Droguett instala nuevos mitos que permiten cristalizar el discurso que emana de sus ficciones. Para Northrop Frye cuando el esquema de un historiador “llega a cierto punto de amplitud, se vuelve mítico en su forma, y entonces se acerca a lo poético en su estructura”. Estas estructuras míticas requieren una tramación pregenérica que opere de modo latente sobre el relato. Hay quiénes han querido ver en estas novelas históricas de Droguett, por ejemplo, la historia bíblica del diluvio (Lomelí 1983), los Emblemas del Apocalipsis (Coello 2004) o el advenimiento de la Ciudad de Dios (Suazo 2010). En dichas interpretaciones, “derivadas de la literatura religiosa clásica y judeo-cristiana”, puede identificarse el mito arquetípico sobre el cual el relato construye su temática.

⁴¹ A pesar de que Suazo confirme que gran parte de las dos primera novelas históricas de Droguett sean deudoras cabales de la obra de Crescente Errázuriz, también integra algunos matices para dar cuenta de que “la voluminosa obra de Errázuriz abarca una totalidad temporal mucho mayor a los siete años que nos presenta Droguett y contiene, además, otras disquisiciones propias de la disciplina historiográfica; así también, dentro de estos siete años historiografiados por Errázuriz se nos relatan otros episodios que Droguett omite. (Suazo, “Conquista y fundación...” 139). Por otro lado, podemos añadir que en ambas novelas históricas de Droguett existen episodios que no están documentados y que provienen directamente de la imaginación creadora del autor. Sin embargo, al igual como lo hiciera un historiador, mantienen una coherencia con el relato total; lo que Kant llamó imaginación a priori o el historiador Collingwood señaló como imaginación constructiva. De cualquier modo, la disposición novelesca es manifiesta en otros aspectos que van más allá de las referencias reales o imaginadas por el autor, sean estos el tono, el ritmo, las estrategias literarias o el manejo de voces que conforman este relato polifónico.

Por mi parte, entiendo que estas novelas históricas de Droguett anticipan el proceso de desmitificación de la historia que será recurrente en la narrativa histórica hispanoamericana en las últimas tres décadas del siglo XX. También entiendo que esta desmitificación es una práctica ilusoria. Se trataría, en realidad, de clausurar un mito para implementar uno nuevo. Pero no sería el de la “tierra prometida”, antes que el de la tragedia de la historia que revela que “el español, que sufrió tantas penurias en el invierno” ha sido agobiado por un clima hostil de frío, sed y hambre (Droguett, *Supay el Cristiano* 31). Por lo tanto, ese supuesto “acontecimiento que está siempre por venir, como la promesa figural del advenimiento postrero de la Ciudad de Dios” (Suazo, “Conquista y fundación...” 77), simbolizado en la fundación y re-fundación de la ciudad de Santiago, encuentra su resistencia en la propia historia, en el indio a quien quieren quitarle la tierra: “pero el indio no la suelta de las manos, no la soltará jamás, y, hasta ahora, la tierra que ha arrancado el español con trozos de carne india, la ha sacado con jirones de carne española (Droguett, *Supay el Cristiano* 31). Lo que se pretende señalar con estas referencias es, primero, que la novela droguettiana se encuentra firmemente anclada en los intersticios de la historia particular y sufriente de los sujetos y desde esa misma historia construye un relato que necesita ser subversivo para modificar un estado de cosas existentes fuera del texto literario. No es la salvación escatológica, sino la salvación que el propio sujeto histórico pueda construir para sí en el momento en el que vislumbra con entereza la historia trágica de la que ha sido parte. Por otro lado, también quiero señalar que la re-mitificación en las novelas de Droguett estaría fundada en una perspectiva trágica y decadente de la historia y actuaría, como sustrato de la novela histórica, sobre un imaginario moderno dentro un campo cultural en el que la ficción irrumpe en el mismo espacio en el que la historia crea imaginarios. En esa línea, a cada interpretación mítica religiosa le sobreviene la manifiesta historia del lado menos glorioso de la conquista, de la resistencia indígena y de que todo ello en conjunto solo nos viene a recordar que la fundación de la ciudad fue el primer eslabón de una historia trágica de sangre, y de inminente violencia, que debe develarse, más no esperar por que llegue a instaurarse la ciudad mítica religiosa de Dios. Lo paradójico, no obstante, es que frente a esa tragedia, que se revela en cada página de las novelas históricas de Droguett, le sobrevendría un discurso latente en el que la literatura como espacio crítico podría dotar de sentido una nueva mirada de la historia con un nuevo sentido: una forma de literatura subversiva.

Ahora bien, para que el texto literario, que busca remitificar la historia a partir de la tragedia, logre su acometido requiere de una *archivación* en tanto discurso que adquiere virtualidad. El filósofo francés Paul Ricoeur (2004) afirma que existe una articulación del tiempo histórico hecha por los sujetos y que puede ser leída como una *escenificación* o *teatralización* del tiempo histórico: conceptos que aluden tanto a su artificiosidad (teatro) como a su segmentación (escena). Como se ha mencionado, por su parte Bernardo Subercaseaux —apoyado en Ricoeur— propone el tipo de escenificación para el tiempo histórico en Chile dividido en diferentes categorías y bajo una cronología temporal, a saber: tiempo de fundación, integración, transformación y globalización. Según la propuesta del autor, durante 1930 y 1970 se vivió en Chile un tiempo de transformación. Estas categorías establecen “relaciones de anterioridad..., relaciones de simultaneidad... y relaciones de posterioridad (un ‘mañana’ que tiene con frecuencia connotaciones teleológicas, constructivistas o utópicas) (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 11). Con todo, para que un tiempo histórico se cristalice y adquiera virtualidad se requiere de una serie de “elementos” o instituciones que lo validen. Estos “agentes fundamentales” son espacios y dispositivos que funcionan como soporte y substancia de aquel sentimiento primigenio de todo tiempo histórico y responden, en concreto, a “las elites y a la *intelligentzia*” y en una dimensión operativa, “al gobierno, a los aparatos del Estado, a la prensa, al sistema educativo, a las Fuerzas Armadas, a los ritos y conmemoraciones cívicas, a la historiografía y a la ensayística, incluso a las obras literarias (Subercaseaux, *Historia de las ideas* 12).

Según entiendo, los dispositivos recién señalados (gobierno, prensa, historiografía, ensayo, literatura), en tanto que espacios o instituciones, se configuran y materializan como *archivos*. Para Derrida (1997), el archivo puede leerse como un espacio en el que se consigna (archiva): es decir, reúne los signos y los pone sobre un soporte. Los archivos, por lo tanto, serían la substancia de todo tiempo histórico. Y, a través de ellos, se articulan discursos oficiales a la vez que se construyen, perpetúan o discuten identidades.

Resulta relevante integrar la noción de *archivo* en la que trabaja Derrida ya que nos ayuda a concebir de modo concreto los elementos que sustentan el imaginario de una época. El filósofo francés en su trabajo *Mal de archivo. Una impresión freudiana* desarrolla, en principio, una revisión de la etimología del concepto y advierte que el sentido de la palabra *archivo* proviene del *arkheion* griego que, en definitiva, nos remite a un lugar cerrado (una

casa, un domicilio, la residencia de *los arcontes*, que eran magistrados superiores). Con ello, Derrida viene a indicar que en el mundo griego los archivos se guardaban en un lugar cerrado, en concreto en la casa de los magistrados, que eran los guardianes de los archivos. Los arcontes, añade Derrida, tenían “el poder de *interpretar* los archivos. Confiados en depósito a tales arcontes, estos documentos dicen en efecto la ley: recuerdan la ley y llaman a cumplir la ley” (Derrida, *Mal de archivo* 10). La relación que establezco entre un tiempo histórico y el acto de archivación, como lo entiende Derrida, apunta a que los dispositivos que cristalizan un tiempo histórico (gobierno, prensa, historiografía, literatura) se materializan en documentos (archivos) que son afín a un Estado hegemónico que, a la vez, se nutre de estos. Como si el Estado hegemónico, que bien puede ser un gobierno, fuera la casa de los *arcontes* en la que ingresan estos archivos para convertirse en ley. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la archivación no responde, al menos no completamente, a una práctica automática alrededor del imaginario de un tiempo histórico. Son los mismos sujetos, que advierten y empujan el tiempo histórico hegemónico en el que se encuentran inmersos, los que disciernen sobre las cosas que se archivarán. Además, en todo tiempo histórico hegemónico existen discurso que le son contrarios.

Las novelas históricas de Droguett se insertan en el tiempo histórico y en un imaginario de transformación de la sociedad, tanto su escritura, en la década de 1940, como su publicación, en la década de 1960. No resulta sorprendente entender que estas novelas, desde el campo de la literatura, son los archivos que vienen a nutrir y cristalizar este tiempo cuyo horizonte de transformación para entonces se había transformado en hegemónico. También es cierto que, a diferencia de sus contemporáneos como Volodia Teitelboim, Nicomedes Guzmán o Reinaldo Lomboy, el proyecto de Droguett emprende un camino personal. Más que un enfoque artístico-político lo de Droguett es un proyecto estético-político, cuyo discurso crítico no emerge únicamente en el entramado textual. Y así se puede advertir, de manera aún tímida y rústica en las dos primeras novelas históricas del autor, en el tratamiento y el punto de vista que adopta el narrador. Principalmente la posición desde el interior, desde la conciencia de los personajes. Se trata, en general, de la existencia de un narrador básico que alterna con “la conciencia de los diferentes personajes, cuya tragedia interior se va revelando en la medida en que se manifiesta la psiquis individual” y con el fin de hacer más efectiva la transmisión del drama humano que se está relatando. (Noriega 44).

Como bien señala Subercaseaux, para que un tiempo histórico logre virtualidad se requiere una serie de elementos que lo sustenten. Por su parte, para que un discurso instalado en el imaginario cultural e histórico se modifique el tiempo requerido es mayor aún. He insistido, a lo largo de estas páginas, en que la propuesta literaria de Droguett apunta a una remoción discursiva anclada en el imaginario cultural. El discurso de la conquista feliz y épica, que duda cabe, fue un elemento fundamental para el archivo de los tiempos de fundación y de integración. Por lo tanto, la empresa droguettiana, que quiere romper esquemas, se instala en el momento más idóneo en el que su voz y su escritura, pese a todo, tiene un espacio. Sin embargo, si bien el proyecto de Droguett emerge en un tiempo de transformación su propuesta es menos pragmática que la de sus contemporáneos, pero adquiere mayor virtualidad. Tal hecho no lo vieron quienes se abalanzaron contra una escritura que presentaba “catástrofes de punta a cabo sin resollar ni dejar que el desdichado lector resuelle” (Droguett, “Cien gotas de envidia” s/p). El espacio que habitan las novelas históricas del autor, en donde convergen realismo e historia, pero con una intencionalidad conforme a un horizonte estético de vanguardia, permite que el discurso que emana de las novelas históricas de Droguett siga decodificándose conforme pasan las décadas. Y el discurso del periodo de la conquista chilena vendrá a ser desarticulado, con mayor autoridad, recién durante el periodo de finales del siglo XX y comienzos de siglo XXI.

De todos modos, la instauración de un universo ficcional trágico, o que busca tramar la historia nuevamente bajo un sentido trágico, es solo un primer apresto del autor, durante la década de 1940, a una historia que se irá revelando con el paso de los años y con diversos acontecimientos que irán nutriendo sus novelas. Ese mismo devenir histórico se pondrá a disposición del autor que no se permite creer que la historia carezca de algún significado general, ni tampoco que el proceso de conquista haya sido —como lo pensaban quienes le criticaron sus novelas— “un simple constipado que sufrieron agradablemente, sin guardar cama, nuestros aborígenes por una temporada de 300 inviernos” (Droguett, “Cien gotas de envidia” s/p). Pero lo que le demuestran los acontecimientos es que “el *agon* trágico revela, una y otra vez, que el secreto de la historia no es otra cosa que el eterno conflicto del hombre consigo mismo, y el regreso a si mismo”. Y sobre ello, para finalizar, me quedo con lo que Hayden White expresa:

Así el misterio de la historia es concebido ya al modo de Esquilo, ya al de Sófocles, primero como ayuda para actuar seguro de sí mismo en el presente con vistas a un futuro mejor, luego como evocador de los peligros de un cierre prematuro de posibilidades o un compromiso precipitado con programas sociales o personales incompletamente comprendidos [...] la convicción de que quizá la vida no tenga ningún significado. (White, *Metahistoria* 189).

3.2 EL HOMBRE QUE TRASLADABA LAS CIUDADES (1973): “SUJETO Y NARRADOR”⁴²

Droguett se aprovecha de las migajas del gran banquete monologuista de Joyce, acondicionando sus aportaciones a una preocupación expresiva racional y lógica.

Ángel Rama

Si las primeras dos novelas históricas de Droguett no gozaban de gran referencia crítica, el caso de *El hombre que trasladaba las ciudades* agudiza esta ausencia. Los motivos parecen ser más o menos claro. La novela no se publicó en Chile recién hasta el año dos mil diecisiete gracias a la editorial La Pollera. Su publicación original fue en España en junio de 1973 por Editorial Noguer. Según afirma Roberto Careaga, “dadas las circunstancias políticas chilenas nunca llegó al país. Su circulación fue restringida y su lectura también” (Careaga s/p). Carlos Droguett no era un escritor desconocido en España, pues en 1970 había sido el primer escritor latinoamericano en obtener el premio Alfaguara de novela. También había sido finalista del premio Biblioteca Breve de editorial Seix Barral en el año 1959 con su novela *Eloy*⁴³.

Las referencias críticas nuevamente nos remiten a Jacqueline Covo (1983), Teobaldo Noriega (1993) y Emiliano Coello (2004) quienes, de modo muy general, abordan el discurso de la novela en relación con la Conquista de América. Por otro lado, Cecilia Zokner, que es autora del estudio preliminar de la novela en su edición en 2017, publica dos trabajos (1988, 1993) sobre la mentada novela.

Como bien señala el propio autor en el epígrafe de la edición de 1973: “esta es una historia loca”. Es la historia trágica del personaje Juan Núñez de Prado y su incansable e

⁴² Una versión preliminar y resumida de este capítulo se publicó en la revista cultural *Carcaj* a propósito del cumplimiento de los 25 años de la muerte del autor.

⁴³ Ángel Rama escribe en 1960 que si él hubiera integrado el Jurado del Premio Biblioteca Breve de editorial Seix Barral no hubiera “tenido vacilación para elegir entre la novela de Juan García Hortelano, *Nuevas amistades*, que obtuvo el primer premio” y la del chileno Droguett que salió finalista con dos de los cinco votos. Rama señala que con la breve novela de Droguett se está en presencia “de una auténtica elaboración artística, original, poderosa”: estamos frente a un hombre con la sensibilidad diestra del oficio y la eficacia del decir narrativo” (*La querrela entre realidad y realismo* 49). Por su parte, José María Valverde, que integraba el jurado y que voto a favor de la novela de Droguett, le envía al autor una misiva en la que escribe lo siguiente: “le escribo, al margen del concurso, para expresarle mi profunda admiración: no conocía en absoluto su obra y en este momento le considero uno de los máximos narradores actuales de nuestra lengua” (Carta fechada en junio de 1959. Alojado en el Archivo Droguett (Co.Ad.20) en el *Centre de Recherches Latinoaméricaines* de la ciudad de Poitiers, en Francia).

infausta empresa que consiste en trasladar la ciudad llamada Barco que él mismo ha fundado en el año 1550 en la zona de Tucumán. No obstante, esta situación es tan solo el marco principal desde el que asistiremos, más bien, a los tormentos de este personaje, y de otros conquistadores, que se muestran temerosos frente al hecho de que Francisco de Villagra, otro conquistador al mando de Pedro de Valdivia en Chile les arrebatase la tan preciada ciudad que han fundado. En esa línea, la ciudad se constituye como el verdadero eje central en torno al que giran los acontecimientos, que serán revelados a partir de la interioridad de sus personajes. Son variados los procedimientos literarios y estéticos que nos permiten reconocer y hacernos parte de ese mundo interior, subjetivo, bajo el cual “la epopeya de la conquista se reduce a una incursión dentro de la condición humana de quienes participaron en ella”: un “tratamiento original de la materia histórica en manos de Droguett. En el que se descubre “ante todo la tragedia interior del individuo” (Noriega 50).

Esta novela viene a confirmar tres aspectos que son relevantes para la investigación y que he venido desarrollando. En primer lugar, la consolidación de un horizonte de vanguardia en la propuesta estética de Droguett, precedida por las novelas de mayor auge del autor: *Eloy* (1960), *Patas de perro* (1965) y *El compadre* (1967), escritas presuntamente a mediados de la década de 1950 según ha declarado el propio autor en diversas entrevistas. Por otro lado, la concreción de un universo trágico en la narrativa de Droguett, en este caso revelado, principalmente, a partir del personaje central de la novela *El hombre que trasladaba las ciudades*, quien asume la figura de un sujeto trágico que no logra subvertir su condición de conquistador: Juan Núñez de Prado transporta una ciudad de un lugar a otro “solo para encontrarse al final sin nada, en un vacío absoluto” (Noriega 153). Finalmente, la constatación de una propuesta de novela histórica de corte vanguardista que anticipa el fenómeno del que, más adelante, darán cuenta ciertos críticos, entre ellos Fernando Ainsa, Seymour Menton o Fernando Moreno. Esta constatación es antecedida por las otras dos novelas históricas que, de manera embrionaria, ya daban luces de una nueva relación entre historia y literatura en Chile. Una relación que, en un ámbito global hispanoamericano, había sido anticipada con autoridad por ciertos escritores: el venezolano Arturo Uslar Pietri, el

guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el cubano Alejo Carpentier o, mucho antes en el despunte del siglo XX, por el argentino Enrique Larreta⁴⁴.

3.2.1 “Sujeto y Narrador”: consolidación de un “horizonte estético de vanguardia”

No existe claridad respecto a la época en que Carlos Droguett escribió la novela *El hombre que trasladaba las ciudades*. Las posibilidades son dos. Por una parte, están las fechas que se consignan en la propia novela y que nos remiten a finales de la década de 1960: al final del prólogo, “Estos materiales”, se indica el año 1967 y en el final de la novela, en ambas ediciones, se indica como fecha de finalización de escritura “Santiago de Chile, domingo 22 de junio de 1969”. Por otra parte —sostenido por Teobaldo Noriega y Jacqueline Covo—, la novela habría sido escrita inmediatamente después de las dos anteriores (*100 gotas... y Supay el cristiano*); es decir en la década de 1940. Conforme a esta segunda posibilidad, señala Jacqueline Covo que las fechas consignadas en el texto habrían sido una solicitud del editor, a quien le interesaba exponer una fecha de redacción cercana a la de la publicación.

Sin embargo, existen, en principio, dos razones que me hacen dudar de que la novela haya sido escrita en la década de 1940. Primero, la distancia entre la publicación de las primeras novelas y esta última: hasta ahora no existe un motivo (que puede ser más de uno), que responda dicha distancia temporal en ambas publicaciones. Segundo, la temática en esta

⁴⁴ Un hallazgo interesante respecto a esta afirmación lo encontramos en un nombre que reúne a los escritores señalados: Francis de Miomandre. He señalado en los capítulos precedentes la positiva crítica que realizó Miomandre a la novela *Sesenta muertos en la escalera* (véase capítulo 1.2.3 “Droguett en la encrucijada generacional”). Un estudio del epistolario de Miomandre revela que este crítico, traductor y ensayista francés, de gran aporte para las letras hispanoamericana, mantuvo correspondencia con diversos escritores en los que veía una propuesta estética relevante dentro de su contexto. De algunos de ellos destacaba el modo en el que se acercaban a la historia por medio de la ficción. Entre los autores con los que mantiene correspondencia se encuentran Asturias, Larreta, Carpentier y Droguett. En el ámbito de la poesía cabe mencionar que el crítico también mantuvo correspondencia con Gabriela Mistral, Juana de Ibarborou y Oliverio Girondo. (Medina 425). Otro aspecto relevante es la propia concepción que el autor Carlos Droguett tiene de sus novelas. En esa línea, en una carta dirigida al asesor literarios de la editorial Zig-Zag, Alberto Ostría, el chileno destaca que toda la novela de aquél entonces en América Hispana “la de José Revueltas, Miguel Ángel Asturias, Jorge Amado, Alejo Carpentier, es una avalancha, una condensación de emociones, una síntesis pasional, tumultuosa arrebatadora, de la hora presente, como una inundación”. (Carta de Carlos Droguett a Alberto Ostría 1960). De ahí que el autor señale lo siguiente: “Me parece que inconscientemente trabaje en este estilo apretado, donde las grandes, caudalosas frases forman nudos desesperados”.

novela histórica no supone, en estricto rigor, una relación de dependencia con las anteriores. Lo que tienen en común es la alusión a ciertos personajes históricos y que todas se sitúan en el periodo de la conquista, con la diferencia de que las anteriores se contextualizan en la fundación de Santiago y esta última en lo acontecido en la zona de Tucumán.

A pesar de ello, bajo alguna lectura, se podría argüir que en las tres novelas existe un punto en común que es la ciudad; lo que fundamentaría una relación directa entre las tres (conforme a una temática) y que su escritura haya sido en la década de 1940. De hecho, Roberto Suazo (2010), entre otros, nombra en ciertas ocasiones a estas dos primeras novelas como “novelas de la ciudad”, ya que se aborda la fundación y destrucción de Santiago en el año 1541. La lectura que propone Suazo tiene fundamentos bajo su perspectiva de análisis, los que en cierta medida comparto. De hecho, si sumamos esta tercera novela histórica, con mayor autoridad se podría hablar de las “novelas de la ciudad” en Droguett. No obstante, para lo que trato de demostrar, habría que ser más cauteloso y reconocer que, en estricto rigor, en las dos primeras novelas lo que prima es la conspiración de Pero Sancho de la Hoz y los trabajos del hambre que deben sufrir los conquistadores después de la destrucción de Santiago. A diferencia de *El hombre que trasladaba las ciudades* en la que, sin lugar a duda, el tema central gira en torno a la ciudad. Con todo ello, quiero señalar que la ciudad como eje temático en las tres novelas no sería una razón suficiente para afirmar que las tres novelas fueron escritas conjuntamente, “y de un tirón”, en la década de 1940.

De las dos posibilidades expuestas, me decanto por la primera: le creo a Droguett y a las fechas que aparecen en ambas ediciones. El motivo es que en esta novela se exhibe con determinante madurez un proyecto estético conforme a un horizonte de vanguardia; lo que en las novelas históricas previas se vislumbra de manera rudimentaria y muy embrionaria. No resulta convincente entender que en tan solo un par de años —en la década de 1940— Droguett consolidara una estética narrativa de manera tan determinante como lo veremos en el análisis de esta tercera novela histórica. Por el contrario, parece mucho más decidor que esta novela fuera escrita a finales de la década de 1960, cuando Droguett ya había demostrado un manejo flagrante de ciertas técnicas narrativas presentes en *Eloy*, *El compadre* y *Patás de Perro*; todas ellas escritas desde mediados de la década de 1950, posterior a la publicación de *Sesenta muertos en la escalera* (1953). Conforme a este presupuesto contravengo, y

discuto, la afirmación de Noriega en la que señala que esta obra literaria demuestra las características más sobresalientes de la obra posterior del autor: y de ello daré cuenta ahora⁴⁵.

Leónidas Morales en el capítulo “Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea” del libro *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Damiela Eltit* (2004) establece dos fases sucesivas en la novela chilena del siglo XX: fase vanguardista y fase posmoderna. En rigor, la fase vanguardista hace referencia a la ruptura que la narrativa establece frente a un paradigma realista, decimonónico. Lo importante es entender que el nuevo paradigma vanguardista, que se instaura en las primeras décadas del siglo XX, “abre el horizonte contemporáneo” de “prácticas y expectativas estéticas”; es decir, ilumina bajo su manto gran parte de la producción literaria que vendrá después de que se instale el paradigma vanguardista en las primeras décadas del siglo XX en Chile. Conforme a este horizonte Carlos Droguett desarrolla su propuesta estética a mediados de los años cincuenta precedido —como en capítulos previos sugerí y como lee también Leónidas Morales— por la producción literaria de María Luisa Bombal.

Ahora bien, el principio de composición en la novela que nos convoca opera bajo ciertos procedimientos que permiten evidenciar el subtexto vanguardista en Droguett. Como lo sostiene Morales existe una predominancia en esta y otras novelas que develan una “estructura inorgánica” en la que el narrador pierde su condición privilegiada, desplazando el eje del saber que, en la narrativa realista, se asentaba y descansaba en el narrador. En principio, las técnicas narrativas que dan paso a esta movilización del saber se introducen a partir del uso del estilo indirecto libre —primordial en la estética de Droguett— del monólogo interior y de la corriente de la conciencia. Pero, como señaló Ángel Rama (1960) en su momento a propósito de otra novela del autor (*Eloy*), “aunque esté muy bien hecho, no es esto original” (Rama, *La querrela entre realidad y realismo* 50). Lo que sí resulta renovador es que el eje del saber se deposita ahora en “el personaje como soporte del sujeto”. En este caso, en el conquistador Juan Núñez de Prado quien, en una relación dialéctica con

⁴⁵ En una nota previa, y como hallazgo posterior a la redacción referida al análisis de la novela *El hombre que trasladaba las ciudades* señalé y dilucidé la siguiente información respecto a la redacción de la novela en cuestión: “Me distancio de lo que señala Covo y Noriega, y puedo afirmar con autoridad que la redacción final de la novela fue en Santiago de Chile el domingo 28 de junio de 1972, a las 8:25 de la tarde en un día bonito. Señalo esto con tanta precisión ya que se pudo acceder al manuscrito original del cuarto y último capítulo de la novela donde el autor plasma con letra manuscrita dicha fecha al final del texto (Manuscrito alojado en el archivo de autor de la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, en acceso restringido)”.

el narrador, da paso a la construcción de un saber “entregado en principio hacia sí mismo, a sus propios límites, a su propia subjetividad. En resumen: a su propia inmanencia” (Morales 32). Incluso —valga la paradoja— a un saber del no saber, en tanto que el personaje no logra reconocer con claridad su entorno ni su interior, ni tampoco lo hace el narrador: es un saber que se construye. Lo que se logra con ello, es una destrucción de la identidad del conquistador, en tanto sujeto que tiene su soporte en el personaje central y los personajes secundarios, pero además asistimos a una subjetivación problemática, a diferencia del conquistador de las novelas anteriores. De ello daré cuenta más adelante.

En *El hombre que trasladaba ciudades* Droguett se apropia de este procedimiento y lo problematiza desde la apertura de la novela en un breve capítulo que ilusoriamente parece ser una declaración del autor (la que antes ya ha sido realizada en páginas precedentes con el título “Estos materiales”). En este breve capítulo ya emerge la voz de un narrador que acepta su conocimiento parcial y su indecisión para poder presentarlo⁴⁶. Por otro lado, la voz del propio personaje irrumpe en esta presentación para anunciar algunas de sus inquietudes.

La primera medida que deberé tomar será describir a mi personaje, no diciendo cuánta estatura tenía, si era pletórico o enfermizo, ni tal vez tampoco su edad, sino más bien las marcas de su edad, las canas en el pelo o la barba, las arrugas en la frente [...] lo veremos moverse y estar inmóvil en esa inmovilidad mortal llena de acción, de vacilaciones, de preocupaciones, de interrogaciones, ¿no nos faltarán comida?, ¿no nos asaltarán ahora mismo los indios?, ¿a quién irán a matar primero, a Guevara, a Vásquez, a Santa Cruz?, ¿o será a mi, Dios mío? (Droguett, *El hombre que trasladaba las ciudades* 13)

Esta indecisión del narrador, sin embargo, que aún muestra tintes de autoridad en la elección de cómo presentar al personaje, se desvanece a poco andar de la novela y el narrador se vuelve tan solo un testigo. Por otro lado, en principio el narrador nos guía con la inclusión de marcas textuales que nos advierten que la voz enunciativa cambia y son los pensamientos del personaje los que emergen. En palabras de Noriega, se “prepara al lector para que este se enfrente al flujo mental del protagonista” (44): “¿Cuántos soldados me sonsacó?, *pensaba*, caminando en silencio” (19), “Prado se hundía más y más en sus *pensamientos*. Villagra vendrá a la ciudad” (26), “Prado se quedó *pensativo*...” (45). Esto desaparece con el discurrir

⁴⁶ En la edición de 2018 parece menos evidente esta afirmación ya que este texto previo antecede al capítulo inicial “Primer traslado”. Pero en la edición de 1973, este texto va en cursiva e inmediatamente al finalizar se da paso al capítulo uno, sin que medie entre ambos textos un título o subtítulo.

de las páginas y los cambios de voces entre narrador y personaje se difuminan a un nivel aletargador. Por lo demás, el estilo indirecto libre presente en la narración prescinde de signos (“—”, “:”) que anuncien o que introduzcan los cambios de voces, lo que configura una polifonía narrativa (narrador omnisciente, narrador testigo, diálogos, pensamientos internos) que revelan de manera caótica, inorgánica, el desarrollo del relato. Esta presentación de los hechos y de la interioridad de los personajes “es capaz, mucho mejor que pudiera hacerlo el narrador básico, de transmitir el drama interior que vive él [Juan Núñez de Prado] en esos momentos, temeroso de las posibles represalias de Villagra” (Noriega 45).

Por otro parte, como también ocurre en *Patas de perro* (1965), la novela mejor lograda del autor, el desplazamiento del saber que cede el narrador al personaje no permite ya “la fusión de ambos polos”: narrador y personaje. Por el contrario, el narrador, según las consideraciones y características predefinidas que nos otorga la teoría narratológica, queda en un marco difuso en tanto que se instala con un saber omnisciente, pero despojado de toda autoridad, e incluso, —aunque resulte contraproducente— de todo conocimiento absoluto. No se trata “del narrado omnisciente y ‘tradicional’ que desde lo alto de su pedestal conferido por su función de emisor y guía, se aboca al cometido de entregar de modo autoral el contenido de la materia narrada” (Moreno, “Narrador y personaje” 156). En ese sentido, la voz narrativa, a modo de vaivén, oscila entre la de un narrador omnisciente, despojado de todo el conocimiento, y la de un testigo que tampoco “es alguien neutral, un mero espectador: es, por el contrario, un testigo narrador implicado por complicidad, por adhesión, por identificación, por complementación” (Morales 37). Con ello se logra crear “en el lector la impresión de estar viviendo esos episodios de la Conquista, no guiado por una voz concedora de la historia sino directamente sumergido en ella por la inmediatez con que tales experiencias son presentadas” (Noriega 45). Por su parte, añade Fernando Moreno, en las novelas de Droguett tienen importancia, por ejemplo, los episodios históricos, pero interesa “más particularmente el cómo ha sucedido; importa menos el *qué* que el *por qué*” (“Narrador y personaje” 155).

De ese modo, la propuesta estética en Droguett confirma “el doble proceso, simultáneo e irreversible, de fragmentación de aquel narrador y de desintegración de aquel sujeto” (Morales 36). Un sujeto que, en apariencia, parece ser el conquistador español presente en tomos y tomos de la historia de América, pero que en el proceso de renovación

(remitificación o resemantización), en el que el personaje se construye a sí mismo sin el conocimiento, y consentimiento, del narrador, deviene en un sujeto que ya no es inteligible ni reconocible conforme al horizonte de expectativas del lector. En cierto modo, como apunta Morales, en Droguett es perceptible una inflexión respecto a la narrativa que marca el horizonte de vanguardia en el siglo XX en Chile, pues se intensifica uno de los dos procesos antes señalados, que es el de la desintegración del sujeto, pero también —me corresponde añadir— que no es solo la desintegración del sujeto la que se intensifica, sino que, —como vimos en el párrafo previo— la indefinición del narrador también encuentra un punto complejo en las novelas más elaboradas de Droguett: *Patas de Perro*, *Eloy*, *El compadre*, *El hombre que trasladaba las ciudades*. En términos de renovación narrativa Droguett se ubica, entonces, en un lugar intermedio desde la veta abierta por María Luisa Bombal y que —conforme a la propuesta de Leónidas Morales— cerrará José Donoso en el siglo XX.

Es imprescindible situar la propuesta estética y estilística de Droguett bajo una de las líneas principales de esta investigación: la experiencia. Al respecto, emerge la pregunta en torno a dónde quiere llegar, o a dónde llega, el autor con estos procedimientos narrativos. La respuesta la podemos encontrar en la noción de experiencia que aborda Walter Benjamin. Para el filósofo alemán la posibilidad de encontrar una experiencia absoluta estaría anulada por la modernidad y la técnica. En su ensayo sobre el narrador, Benjamin apunta que la experiencia estaría destruida debido a que la transmisión de historias orales se vio disminuida producto de la irrupción del libro impreso. Lo que “reducía la necesidad de memoria grupal colectiva por medio de la narración pública” (Menke 73). Sin embargo, según recoge Christopher Menke, “podría ser útil situar la búsqueda de Benjamin de una experiencia que trascienda la oposición de sujeto y objeto en el contexto de muchos artistas del siglo veinte” (72). El lenguaje para Benjamin es el lugar de la experiencia no subjetiva. La novela moderna sería el espacio, entonces, de un lenguaje “sumamente secular” en donde podría habitar la posibilidad de una “experiencia sin sujeto”. O de un sujeto que desaparece debido a su fragmentariedad. Pues las novelas se enfocarían en el sentido de la vida, pero a través de una práctica escritural de un individuo en su soledad. La experiencia que se presenta, por lo tanto, demostraría tan solo “la *Erlebnis* en su total vacuidad. El destino de los personajes, y de hecho sus mismas muertes, solo pueden darle un simulacro de sentido a los lectores, cuyas vidas carecen de este” (Menke 73).

Según Menke, incluso cuando las novelas decimonónicas europeas como *En busca del tiempo perdido* de Proust, y seguramente también algunas hispanoamericanas, “intentan restaurar un sentido retrospectivo coherente, solo consiguen hacerlo por medio de la glosa subjetiva de la memoria” (Menke 74). Pero Benjamin no situó nunca, al parecer, su visión en un estilo de la novela moderna de propuesta vanguardista como hace Droguett con los diversos procedimientos y técnicas que se han presentado. Especialmente —y sigo la tesis de Christopher Menke— en “la adopción de un modo estilístico que estaba ausente de casi todos los géneros previos, un modo que en francés se conoce como *style indirect libre*”. Un estilo que, según se ha visto, es el principio narrativo fundamental bajo el cual se construye *El hombre que trasladaba las ciudades*, y también en torno al cual el sujeto queda fragmentado en la novela. Al respecto, sobre la posibilidad de la experiencia en la novela, Menke añade lo siguiente:

Este modo narrativo está vinculado a la variante gramatical conocida como “voz media” que difiere de la voz activa y pasiva y ha sido identificada por críticos como Roland Barthes como características de la escritura “intransitiva” de la modernidad. Aunque la presencia de estos fenómenos lingüísticos no implica que la novela como un todo coherente y genérico represente una prefiguración de la “experiencia absoluta”, nos permitimos sostener que, en ciertas novelas, algunos momentos sí cumplen con esta función. (Menke 74)

El tema de la experiencia, con Droguett, parece tener un lugar relevante conforme a la propuesta estética y estilística que emana de su novela. De hecho, nos entrega un marco amplio para comprender el alcance y la virtualidad que pueden adquirir algunas de sus obras. Sin embargo, considero que esta misma idea, aquí únicamente sugerida en su generalidad, podría ser dotada de un sentido más amplio y profundo con otra novela anterior del autor y que también forma parte del corpus de estudio de esta investigación: *Sesenta muertos en la escalera* (1953).

3.2.2 Confirmación de la tragedia: la ciudad en movimiento

Carlos Droguett, en carta personal a José María Valverde en 1962, comentaba que el personaje principal de su novela *El compadre* era “casi un Hamlet proletario”. La suerte que

corre Juan Núñez de Prado, en su eterno y cegado traslado, no difiere demasiado de la imagen que el autor configura de Ramón Neira en *El compadre*. Pero más allá de aquello, esta afirmación dialoga con el horizonte ficcional de la tragedia —entendamos la clásica y la shakesperiana— que se mantiene latente en los personajes. Pero incluso, fuera del marco literario, la tragedia secular se hace manifiesta en el devenir de sus novelas y, en este caso, en la construcción del conquistador español Juan Núñez de Prado. Pues, bien lo señala George Steiner como contrapunto en su ensayo sobre la tragedia, “todos los hombres tienen conciencia de la tragedia en la vida. Pero la tragedia como forma teatral no es universal” (19).

Por otro lado, conforme al estudio de René Girard sobre la novela —leído por Leónidas Morales— es perceptible en la obra de Droguett una mediatización de los personajes. En este caso —que duda cabe— es la figura del conquistador español la que se deja ver. Pese a ello, lo que se hace en esta novela —y de manera discursiva en las dos anteriores de la conquista— es una alteración en la imagen que mediatiza. Lo que propuse como “desmitificación” y “remitificación” un poco más atrás, también tiene que ver con la creación de nuevas matrices de sentido que se superponen a las ya reconocidas del sujeto que emerge de la novela. Quiero decir que cuando el narrador cede la palabra a los personajes, estos desarticulan y alteran su identidad (la imagen mediatizada), y la dejan en un marco indefinible atravesado por pesares, tormentos y dudas respecto a su condición de conquistadores y a su relación con la ambición, la muerte, el salvataje. Sin embargo, en el caso de las dos novelas anteriores, el conquistador nunca rehúye de su condición y solo se muestra sufriente por pesares naturales que no le son reconocibles. En cambio, en *El hombre que trasladaba las ciudades*, asistimos a una subjetivación más bien problemática, en la medida que el conquistador rehúye —o al menos lo intenta— de su esencia violenta y mortuoria. Pero no lo entendamos como un rehuir de los actos injustos de la conquista, o como una compensación literaria en el ámbito discursivo, pues donde existe una percepción de la compensación emerge la idea de justicia, ahí la tragedia retrocede. Más bien, como advierte Noriega, se trata de que el conquistador violenta un universo que le es desconocido “al tiempo que este lo transforma en un ser solitario, inseguro y extraño a todo lo que le rodea” (152). Desde la perspectiva de Tzvetan Todorov (1982), existiría una imposibilidad de reconocimiento del otro en su diferencia. En ese espacio la ciudad emerge como el motivo y el elemento plausible y palpable que revela una nueva conquista, la de la preservar, sin un

motivo racional, la ciudad o la creación de una ciudad imposible, que lleva a los conquistadores, en particular al personaje central, al borde del desquicio y la locura y a la constatación de que no se puede rehuir de la tragedia.

A diferencia de Ramón Neira en *El compadre*, que según afirma Jaime Concha “no es un Hamlet porque no es la duda lo que lo define” (130), Juan Núñez está atravesado por una constante duda respecto a cada acto que lo configura. Es la contraparte de Pedro de Valdivia, quien ha desplegado a sus hombres, Villagra y Aguirre, para apropiarse la zona de Tucumán donde Núñez ha construido su ciudad: “quiero dejar esta comarca bajo la autoridad del gobernador Pedro de Valdivia”— anuncia Francisco de Villagra cuando llega por primera vez a la ciudad de Barco. Al mismo tiempo Núñez de Prado ya sabe los intereses de los hombres de Valdivia y con sus escasos hombres organiza, en secreto, el primer traslado de la ciudad, del que nos enteraremos, fundamentalmente, por la corriente de la conciencia que nos revela los pensamientos de Núñez: “lo voy a hacer hoy o mañana, en tres o cuatro noches todo estará listo, no señor, no dejaré robar esta ciudad” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 86); “lo haremos por la noche, cuando la luz no sea tan violenta y la mudanza parezca menos trágica y más novelera” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 46)

La empresa de Núñez revela un distanciamiento de la empresa de la conquista que tiene como botín el oro y la historia en las novelas previas. Los conquistadores al mando de Núñez —Vásquez y Guevara— no quieren perpetuar la muerte y el atropello contra el indio. Pero no desde la perspectiva que, por ejemplo, transparentó Bartolomé de las Casas en *La brevísima destrucción de las indias*. En ese sentido la subjetivación de los conquistadores es menos una redención y una reflexión sobre los actos injustos de la empresa de conquista, antes que una reconfiguración del motivo y de los pesares internos de los personajes para el entramado ficcional. Eso sí, con un matiz, la muerte debía ser contra quienes querían robarles la ciudad. Así lo expresa Vásquez, uno de los hombres de Núñez de Prado: “tenemos que armar nuestra propia muerte, ser asesinos como ellos, señor, dijo Vásquez, aquí la muerte vil, la muerte a traición es la única moneda [...] unas gotas de sangre de los soldados del don Francisco” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 80). En esta línea, se establecen redes de sentido con las dos novelas históricas anteriores y se devela, y reconfigura, uno de los motivos centrales del imaginario: la conquista equivale a la traición y las constantes disputas. Pero en el caso de esta novela también se trata de “no matar a los cristianos pacíficos” ni

“tratar de bestialidad al indio”, solo “salvar la ciudad para el rey y para Dios” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 97). En definitiva, el asunto es que tanto en el nivel estético y narrativo, a través los procedimientos ya señalado en el apartado previo, y también en el discursivo, el sujeto que proyectan los personajes pretende fragmentarse o problematizarse, pero ya no asimilarlo con la imagen clásica del conquistador español. No con el objetivo de mostrar un lado “bueno” de los conquistadores, sino que con el afán de revelar la tragedia de los personajes: “estamos haciendo una labor delicada y precisa, somos trabajadores manuales y no guerreros, tampoco conquistadores, nada de violentos o sanguinarios [...] solo dejaremos a los viejos, a los traidores a algunos ahorcados” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 113). Sin embargo, los personajes no pueden renegar de la esencia violenta que envuelve al conquistador y Núñez de Prado al querer escapar de dicha violencia, cambiando de lugar la ciudad, no reconoce que está dando muerte a quienes se oponen al traslado: “señor, estás matando a la gente para alimentar tu soledad, para que las devore tu miedo, señor, mírate la cara, estás lleno de soledad, dejas las ruinas en medio de tus sueños” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 245).

Núñez fiel a su objetivo de preservar la ciudad deposita su empresa en Dios, a quién interpela por el abandono: “porqué tu nos desamparas, oh Dios, [...] quieren matarnos en tu nombre y en el del rey y no lo permitas, Dios, Dios lejano y vengativo, no lo permitas, Dios, oh Dios, oh Dios” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 37). Tal como Dios desamparó a Cristo en la cruz, Núñez reconoce que Dios los ha abandonado y no irrumpirá con su poder divino para evitar que los conquistadores de Chile le roben la ciudad. Sin embargo, existen importantes diferencias entre Cristo y Núñez. La tragedia —o la pasión— de Cristo es momentánea, porque finalmente Dios no lo abandona y tiene un plan mayor para su hijo, y le ofrece al hombre “una garantía de certeza final”: el sacrificio para salvar el mundo. En cambio, para Núñez no hay un plan propuesto por Dios, ya que este — como señala George Steiner— “se cansó del salvajismo del hombre [...] Ha dejado librado el mundo a sus inhumanas invenciones y mora ahora en algún otro rincón del universo, tan remoto que sus mensajes ni siquiera pueden llegar” a intervenir en ayuda del conquistador (276). En ese sentido, el mundo novelístico de Droguett revela que “el hombre acepta a Dios como un ser arrogante, fuerte, todopoderoso y que por lo mismo es parte del fatalismo encerrado en su conflicto. De aquí que Dios sea con frecuencia enjuiciado severamente” (Noriega 154).

Pensar en la idea de un tipo de tragedia cristiana, como parece ser la propuesta de Droguett, resulta, cuanto menos, complejo. En primer lugar, porque la cosmovisión cristiana esta en el otro extremo de la tragedia, en la medida que ofrece, la mayor parte de las veces, una redención o una salvación. Así, el componente trágico siempre estará incompleto e intervenido por la esperanza y la posibilidad de una alteración ascendente en el sujeto. La que puede manifestarse tanto en vida o después de ella: pero al final de cuentas, una salvación dentro del desastre o la devastación. En otras palabras: “una visión antitragica del mundo” o una “ocasión de pesar, pero no de tragedia” (Steiner 261). Cómo superar “la paradoja de la tragedia cristiana” —que también embargó a algunos dramaturgos mucho antes que a Droguett⁴⁷— no parece ser un interés por completo manifiesto en el autor. Pues, la sensibilidad de Droguett no da concesiones a su horizonte trágico y los elementos cristológicos —como se sostiene plenamente en esta investigación— se subyugan a la tragedia; la referencia a Dios no hace más que constatar su abandono. Así, también, lo reconoce Ariel Dorfman con esta afirmación: “Droguett invoca a Dios, construye todo en torno a Él, para finalmente neblinizarlo, terminar con él, suponer su desaparición y muerte, su ineffectividad para todo menos para morir, la desesperanza total” (Dorfman 189).

No obstante, dos son los movimientos que veo en el autor en este cruce entre tragedia y evangelio. Primero, un uso estético de los evangelios y de la figura de Cristo y de Dios. Un uso que proviene, que duda cabe, de la formación cristiano-católica del autor y al incluirlas en la ficción adquieren densidad, en tanto que emulan, proyectan y cristalizan motivos universales ligados al sufrimiento y de un tipo de tragedia que, como indiqué antes, siempre será incompleta. Por otro lado, la alusión y los motivos cristianos en la novela, que son evidentes, vienen dados por una convicción heterodoxa de la cristiandad. Es decir, una creencia secular y personal de la figura de Cristo que, en términos generales, es compartida por una comunidad lectora. El propio Droguett en el libro *Escrito en el aire*, acepta esta visión de la imagen de Cristo: “si hay un tema, un tema único, un *leit motiv* en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hechura y factura de los sastres y de los

⁴⁷ George Steiner ejemplifica la problemática relación entre tragedia y cristianismo a partir del escritor francés Paul Claudel. A diferencia de Droguett, Claudel era un devoto católico que, en rigor, no resolvió la relación antes mentada. Más bien, emprendió un camino en el que los personajes “experimentan destinos que son trágicos porque son desviaciones de los meridianos del propósito de Dios” (Steiner 263). Pero, según interpreto, al estar amparados en un propósito divino que tiene como esencia la salvación y el perdón, la tragedia en la obra de Claudel seguirá siendo incompleta.

doctores de la Ley”—admitirá el autor. Con ello confirma un uso de la cristología, pero despojada del dogma y, más aún, despojada de su esencia. Lo que nos queda, es un Dios que no es esencialmente bueno, sino que también “lejano y vengativo” y un Cristo trágico de carne y hueso. Ambos, desposeídos de la posibilidad de brindar siquiera una promesa de redención. Alain Sicard (1983) profundiza en esta idea:

Al olvidarse de los hombres, el Cristo los crucifica. Son los sufrimientos concretos de los hombres los que, a partir de ese momento, dan un sentido a la Pasión de Cristo, y no al revés. La Pasión queda de este modo sustraída a la trascendencia (y por lo tanto a la fatalidad y a la resignación). Sin embargo, no se debe perder de vista que es la ausencia del Cristo, su permanencia bajo la forma negativa del olvido, la que hace de los hombres los depositarios de esta “tragedia creadora” que es la Pasión. (Sicard 175)

Respecto a la lectura que hace Alain Sicard habría que precisar cierto aspecto. Este ve en una parte de la narrativa de Droguett —que no es precisamente sus novelas de temas históricos— una orientación fundada “no en lo referencial, sino en lo mítico”; lo que también compete a esta investigación y que fue sugerido un poco antes. En esa relación, apunta Sicard, ingresa el mito de la Pasión “que va a devenir en el mito central del universo narrativo de Droguett” (Sicard 173). Esta lectura no contraviene lo que hasta ahora se ha venido sosteniendo, pues lo que afirma Alain Sicard es, en definitiva, que “los personajes de Droguett no ‘imitan’ la figura de Cristo, pero casi todos están habitados por ella, o más exactamente por su ausencia que, como en *El compadre*, dibuja los contornos del protagonista a partir de una especie de denegación” (Sicard 174). Por otro lado, entiendo que el mito cristiano es, en efecto, el gran macrorrelato desde el que el autor construye sus ficciones, pero desde la particularidad de cada texto se asedia este mito en una pugna constante entre el sinsentido de la historia y la posibilidad de encontrarlo en la escritura.

Retomando los hechos ocurridos en la novela, es necesario mencionar otro dilema que rondará los tormentos del personaje central. Se sabe que los hombres de Valdivia quieren robar la ciudad, por tal motivo Núñez de Prado a mandado a la prisión a dos conquistadores del bando de Francisco de Villagra. Núñez los ha tomado presos por traición y los mantiene en un calabozo. No obstante, si la ciudad ha de ser trasladada le toca decidir si debe o no llevarlos con él o ahorcarlos en el anterior emplazamiento. Esta decisión se torna compleja

en la medida que el personaje —señalé antes— quiere rehuir de las practicas deleznable de los demás conquistadores, pero también sabe que, frente a la negativa de quienes no quieran irse con él en el traslado, la muerte de los traidores podría servir tanto para infringir temor, pero además para depurar de la traición la ciudad que pretende trasladar: “tres ahorcados justifican un cambio, murmuró no sintiéndose satisfecho, pero tampoco se sentía tranquilo ni contento”, “me llevaré las horcas, no dejaré señales de traiciones, de dolores de tormentos, me llevaré la ciudad, pero no sus miserias, mataré en estas calles a Antón de Luna y Alonso del Arco” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 46). El desenlace de los dos personajes apresados es la muerte. Nada extraño en el contexto de la conquista. Pese a ello, será un asunto que atormentará durante toda la novela al autor, pues se da cuenta de lo imposible que es rehuir de su condición de conquistador.

Finalmente, el primer traslado acontece y la ciudad es embarcada en carretas en donde se depositan las puertas, las ventanas y todo lo que era necesario llevarse. La traición no estaba considerada y los dos prisioneros fueron ahorcados por Juan Núñez, que aunque lo desee no logra torcer el camino. Por lo tanto, el primer emplazamiento de la ciudad, de una ciudad incompleta con “sus hermosas calles solas, todavía no formadas, no terminadas, como un paisaje inconcluso, como un trozo de escultura sin labrar” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 89), cambia de lugar para dar paso a la ciudad de Barco Dos. Pero ocurre una desgracia —dirá el propio Juan Núñez— “no nos llevamos la ciudad y la vida sino la enfermedad y la miseria, no dejamos la muerte aquí, la llevamos con nosotros, tapada por montones de cuerda, escondida bajo las mesas y las sillas” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 129).

“Juan, tú eres la justicia, es decir el castigo, es decir la venganza, es decir el terror, el arcabuz, la cuerda, eres un atado de cuerdas” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 133). Ni a Prado ni a nadie le interesó cuántos días tuvieron que caminar “en medio del sueño y del cansancio y del desaliento”, arrastrando carretas y una ciudad incompleta a cuestras. Sus cuerpos avanzaban con la tragedia; solo tenían “odio para conquistar cosas, tierra, oro, gloria, gritos, quejas”, pero no fuerzas para continuar con el traslado de la ciudad. Por lo tanto, en ese peregrinar insensato, la ciudad es nuevamente asentada. No obstante, Juan Núñez desde ya comienza a programar otro traslado: “salvaré a la ciudad, aunque los españoles no se salven”, tal vez tenga que hacer “tres o cuatro”. Se revela en este pensamiento una alteración

de los sentidos del protagonista, en tanto que se obsesiona con la ciudad, “yo soy parte de ella misma, estoy tan vencido como ella”, dirá Núñez. Este desquicio ingresa en la conciencia del propio personaje que se pregunta, “¿Salvarla de quién, Juan?”, pues se daba cuenta que estaba en una fase de “delirio y una enfermedad sin explicación ni motivo” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 174). Este reconocimiento confirma ciertas cosas. Primero, que la instauración definitiva de la ciudad de Dios, que es el objetivo de Prado, no se logrará ya que, en cualquier intento por trasladarla, acontecerán nuevos asedios que lo obligarán a seguir moviéndola. Pero incluso, con ese conocimiento, el personaje no abandona la empresa porque se da cuenta que ya él es parte de esa ciudad eternamente incompleta: “mi destino está encarnizado en la ciudad” —dirá Juan Núñez. No lo mueve la esperanza, sabe que Dios lo ha abandonado, no quiere redimirse por sus actos, ni piensa que salvar la ciudad sea una tarea justa. Simplemente, el sinsentido de la tragedia en medio de la locura y la soledad envuelve a la empresa que se ha propuesto. Con ello se sugiere —según señala Noriega— que “la destrucción del hombre no solo existe a través de la violencia de la cual es causa o es víctima, ésta también es posible por el constante sentimiento que tiene el individuo de encontrarse aislado en una realidad donde todo le es ajeno” (Noriega 147).

“A mi no me gusta esta tierra, le tengo terror a los cerros y a las rocas, siento que la ciudad y nosotros estamos siendo ahogados entre ellos, nos falta el aire [...] aunque no haya motivo para que nos llevemos las casas, yo lo haré con gusto, señor” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 242). Así se produce el segundo traslado de la ciudad, pero que tampoco es definitivo. Pues, apenas se disponían a emplazar la ciudad se le informa a Juan Núñez lo siguiente: “dicen que vienen soldados de Chile a tomarte preso”. “Empujados por la desgracia y la fatalidad”, pero sin la certeza de que los persiguieran los soldados de Chile, Núñez comanda un tercer traslado. Las carretas vuelven a cargarse de casas, puertas, ventanas y calles que interpelan al personaje constantemente en su soledad: “agáchate, Juan, cógelos, Juan, abre las ventanas, todas las ventanas, por eso viniste, para que entre el viento y el sol, ábrenos, Juan, recógenos, Juan, le decía la casa [...] hazlo, Juan, tú solo puedes hacerlo, mira la soledad en que estamos, mira el abandono” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 352). En la tragedia las acciones de los mortales vienen dadas por elementos que la condicionan y que trascienden al hombre. “La realidad de Orestes implica la de las furias; las parcas están a la espera del alma de Macbeth. No podemos concebir un Edipo sin una Esfinge ni un Hamlet

sin espectro” (Steiner 160). Acaso el desquicio, la locura, de Juan Núñez opera como dispositivo, interno y externo a la vez, que trasciende la conciencia y cordura del personaje. En ese sentido, la locura del personaje arrastra la conciencia a un nivel extremo y de ese modo se confirma un elemento primordial de la tragedia. Como se puede apreciar, los elementos de la ciudad le dan órdenes a Juan Núñez. El narrador reafirma estas órdenes orientando las acciones de los personajes. Pero no por conocimiento absoluto, sino que motivando la acción, pero finalmente será, de modo aparente, el personaje quien decida. Pues, en el fondo, sus actos están determinados por las diferentes fuerzas que operan en la tragedia y que no le permiten escapar.

Con la ciudad nuevamente instalada, después del tercer traslado, ocurre lo que antes se había comentado. Llega Francisco de Aguirre, un soldado sanguinario proveniente de Chile y parte del ejército de Pedro de Valdivia. Busca a Núñez de Prado, pues ha sido enviado por el gobernador de Chile. El fundador de la ciudad del Barco ha desaparecido. Aguirre lo busca por toda la ciudad hasta que Prado se hace presente. Aguirre no logra entender, ni nadie le puede explicar, el motivo de los traslados. Además, ve en Núñez de Prado un hombre débil que no cumple con la figura del conquistador: “eres un bárbaro débil y extraño”, “la conquista es cosas de hombres, de bandoleros decididos y sin entrañas, hay que saber hacer sufrir, hay que pasar por todas las muertes y dolores y desventuras [...] salud hace falta y no ningún Dios, ni siquiera aquél Dios que devoró a su propio hijo asándolo en la cruz” (*El hombre que trasladaba las ciudades* 420). Con la llegada de Francisco de Aguirre la empresa de Juan Núñez ya ve su final.

El destino de Juan Núñez de Prado no es la muerte, como él lo desea si acaso no puede ya seguir “salvando” la ciudad. Aguirre le señala que deberá comparecer frente al Virrey en el Pirú, quien dictará su sentencia. La ciudad, entonces, queda en silencio frente a un Juan Núñez que, de modo similar a como le sucedió a Edipo, es destinado al destierro y posterior prisión. Antes de ello, le señala a Aguirre que se cuide y cuide sus espaldas, pues, le indica, “la ciudad es ahora tuya y tienes que preservarla y mantenerte vivo”. Lo particular del desenlace, como lo observa Teobaldo Noriega, es la ironía. Pues, en efecto, Aguirre se queda en la ciudad mientras Juan Núñez de Prado se va al destierro de una ciudad incompleta y constantemente en movimiento. Pero Aguirre, antes de quedarse en el emplazado de la ciudad

y terminar de construirla, decide trasladarla, tal como antes lo hiciera aquel “loco melancólico”:

¿Estás seguro de que podremos hacer más carretas?, precisaremos dos o tres docenas, suerte que trajimos caballos nuevos y descansados. Bajaremos los muebles, cargaremos sus sillas y su ropa, dijo mirando la casa. [...] lo llevaremos todo si hemos de irnos. ¿Irnos por qué, irnos a dónde, señor? Si hemos de irnos, y nadie dice que lo haremos, y nadie dice que no lo haremos, tendemos un motivo poderoso. (*El hombre que trasladaba las ciudades* 436)

Aquel motivo poderoso se revela cuando la novela ve ya sus últimos diálogos. Aguirre siente el ruido del viento, siente los cascos del caballo y exclama “puta madre si es él, si es Prado que viene entrando”. Temeroso, tal como el propio Juan Núñez de Prado al comienzo de la novela cuando siente que lo persigue Francisco Villagra, ahora es Francisco de Aguirre quien piensa y escucha que Prado va tras de él y que, por lo tanto, debe trasladar la ciudad.

Las tragedias terminan mal, dice George Steiner, “el personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (22): la tragedia es irreparable.

Según Teobaldo Noriega, la novelística de Droguett hace contacto con un planteamiento profundamente arraigado en la tradición filosófico-literaria hispánica”. Se trata de la visión senequista de la muerte como algo “perteneciente al Orden universal [...]. En Séneca, es cierto, la muerte triunfa en cuanto que es un medio que tiene el hombre para escapar a la Fortuna” (144) y en ese sentido Séneca estaba preocupado mucho más de que el individuo pudiera “hacer de su vida algo de valor”, sea esta larga o corta. Sin embargo, con la lectura de *El hombre que trasladaba las ciudades* la visión de Noriega en cierto modo se confirma y se discute. Se confirma porque en efecto se mantiene una visión senequista de la muerte en su sentido universal: un acto de salvación. Pero, por el contrario, no se cumple esta visión en Droguett ya que la muerte no acontece en esta novela y no logra que el individuo y los personajes logren “escapar de la Fortuna”: en otras palabras, prevalece el completo sentido trágico en los personajes.

La obra confirma el motivo trágico, además, en tanto que todo esfuerzo realizado por Núñez de Prado para crear la ciudad de Dios en la tierra se ve asediado por fuerzas externas, como la persecución de Villagra, o por desquicios de la conciencia. Por ello, la construcción, fundación y emplazamiento de la ciudad cada vez se ve imposibilitado y obliga a realizar los

traslados que, extensamente, he referido. La ciudad que imagina Núñez es una ciudad distinta a la que proyectan los conquistadores. No es una ciudad en la que prime la muerte, la traición o la sangre de los indios. Sin embargo, el designio no permite que dicha empresa se lleve a cabo, ni por medio de los constantes traslados de la ciudad para evitar que sea tomada por los sanguinarios hombres de Valdivia. Así las cosas, el destierro de Juan Núñez deja en manos de Aguirre la ciudad, quien la volverá a trasladar para fundarla nuevamente en otro lugar, pero ya no es la posibilidad de la ciudad de Dios la que será fundada, sino la irrecusable ciudad de los conquistadores, la ciudad terrena, que es de la que ha intentado rehuir durante tres años Juan Núñez de Prado. La destrucción del héroe es un hecho. Pero la intromisión de Aguirre revela algo más que una “acción reintegradora” o “una simple despedida o una clase de puesta en orden”. Aguirre simboliza la historia de la conquista que —de modo paradójico para este análisis— viene a dar sentido a la tragedia en una dimensión discursiva.

Teobaldo Noriega escribe que las novelas de Droguett “entregan al lector la imagen de un mundo invadido por la constante presencia de la muerte, donde lucha desesperadamente el individuo tratando de aliviar su soledad” (131). Esta predilección por la muerte —señala el propio autor— se debe a que sus temas los recoge de la vida “y la vida es violencia, miseria e injusticia”. La declaración del autor dota de sentido su predilección por la muerte. No se trata tan solo de abordar la muerte para su uso estético y literario, sino que se proyecta una visión particular de la realidad y de la historia. La tesis de Noriega, que comparto en alguna medida, es que la sensibilidad negativa del autor proviene de la fatalidad y de sus experiencias vitales de infancia, tanto la muerte de su madre como la de sus hermanos. Esta sensibilidad —añado— encuentra un punto álgido cuando el autor reconoce su entorno social y adquiere conocimiento tanto de la historia nacional como universal. En esa convergencia de espacios la muerte emerge sin la necesidad de buscarla. De ello también es consciente Noriega, pues advierte que en alguna medida el contacto de Droguett con la realidad inmediata lo ha apartado poco a poco de la “preocupación de la muerte como materia de angustia existencial y lo ha obligado posteriormente a plantearse la pregunta en relación a la muerte como hecho material que ocasiona el hombre en el otro hombre” (146). Una inquietud que resuena en la conciencia de Juan Núñez de Prado, de Villagra, de Guevara, del Padre Carvajal; en definitiva, de todos quienes ven que la muerte ha sido el principio de la conquista. Tres direcciones posibles ve Noriega respecto al motivo de la muerte en Droguett:

el hombre víctima de la muerte a manos de otro, agente y generador de muerte, y la de un ser que se debate ante el absurdo de portar sobre sus hombros su propio final.

La del hombre que lleva su muerte o su desgracia a costas es “donde más intensamente se manifiesta la tragedia humana” y es la dirección de sentido que se plasma en las páginas de *El hombre que trasladaba las ciudades*. Los personajes “sumergidos en una realidad violenta que los aniquila sistemáticamente” —dirá Noriega— “son poseedores de lo que convendría llamar un sentido trágico de la vida” (Noriega 143). Un sentido que sabemos proviene de una tradición en la que se reconoce la tragedia bajo múltiples sentidos, pero con un sustrato particular: la del sinsentido de la vida y de un destino irrecusable bajo un manto de fatalidad.

Para finalizar, un contrapunto. Se ha demostrado que la tragedia invade cada acto que se presenta en esta novela, de un modo similar a como lo dicta la tradición del arte dramático, del que Droguett es conocedor. Pese a ello, la noción de tragedia presente en la obra del autor chileno no queda circunscrita exclusivamente a lineamientos específicos ligados a la idea de tragedia que se sostiene en el arte. Por el contrario, la idea de tragedia que se exhibe en Droguett desborda la exclusiva relación entre tragedia y literatura. Se asiste a una concepción de tragedia que en gran parte tiene que ver con las “experiencias de nuestro tiempo que solemos llamar, quizás erróneamente, trágicas” (Williams 33). El asunto de que la tragedia esté asentada en la historia de la conquista en este caso, como lo hace Droguett, vuelve contradictorio su sinsentido. Pues, el sufrimiento de los personajes en una empresa que parece destinada al fracaso no puede ser visto únicamente como “mero sufrimiento” o designio. Existe un contenido o un discurso ético que revela la “agencia humana en tales acontecimientos”. Lo que acontece en esta novela, por lo tanto, es el cumplimiento de la tragedia, en su acepción literaria, para el desarrollo de un universo narrativo autónomo propuesto en el texto. Pero que sea autónomo no quiere decir que se cierre. Por el contrario, se le otorga un sentido a la historia que se proyecta en un nivel discursivo. Dicho de otro modo, existe un cuestionamiento de un discurso previo prefigurado que es la historia oficial de la conquista. Tal cuestionamiento, que queda en los intersticios del texto literario, da paso a un movimiento en la concepción de tragedia bajo la que trabaja el autor. El camino es desde la concepción de tragedia enraizada en los lineamientos del arte dramático hacia una tragedia secular, “vulgar”, cotidiana en la que el sufrimiento de los personajes no carece de sentido,

sino que —como lo afirma Raymond Williams “el sentido trágico siempre está cultural e históricamente condicionado” (74). Este camino que terminará por instalarse en la tragedia despojada de toda tradición en la última novela del autor, en la que ya no habrá que “buscar clases específicas de creencias: en el destino, en el gobierno divino, o en el sentido de lo irreparable”, pues la propia historia y sus agentes serán los que propicien el universo trágico.

3.2.3 Ciudad de Dios / Ciudad terrena

El motivo de la fundación de una ciudad queda desperdigado a lo largo de las primeras dos novelas históricas del autor. La fundación y destrucción de Santiago enlaza ambas novelas en su concepción inicial: primero *Supay el Cristiano* y luego *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. En general se proyecta la imposibilidad de construir la ciudad de Dios en la tierra. Esta temática envuelve, y desborda, completamente a la tercera novela histórica, que es la que he venido analizando. Se insiste constantemente en dicho motivo por más de las cuatrocientas páginas, pues junto a la tragedia del personaje central y su infructuoso traslado de la ciudad le sobreviene el mensaje explícito de la imposibilidad de fundar la ciudad de Dios en la tierra: objetivo de Núñez de Prado.

La ciudad siempre está incompleta, porque lo incompleto —dice Droguett— “está tan cerca de la milenaria ciudad en ruinas”. Roberto Suazo respecto a este mismo tema advierte que en la ciudad en Droguett requiere siempre un nuevo comienzo, pues la ciudad es una creación “siempre incompleta, necesitada siempre de nuevas fundaciones que, como la de Santiago aquél 12 de febrero, o aquella otra que siguió al día 11 de septiembre de 1541, serían siempre provisorias” (“Conquista y fundación...” 151). La conclusión de Suazo parece adecuada conforme a las novelas de su análisis, pues entiende, desde la lectura figural, que la ciudad que quieren construir los conquistadores es la ciudad de Dios en la tierra, pero esta se muestra incompleta y como un acontecimiento siempre en el porvenir. Al igual que la promesa figural, cristiana, de la llegada del mesías a la tierra. No cabe duda de que dicha lectura —revisada antes de Roberto Suazo por Mauricio Ostría— viene sugerida por las constantes alusiones cristianas en las novelas del escritor chileno, sobre las cuales expuse un poco antes mi lectura.

Sin embargo, el propio autor ha declarado que su devoción a Cristo está menos guiada por la interpretación tercerizada de los evangelios que por una apropiación secular de la imagen de Dios y de Cristo:

Yo creo que la historia de Cristo ha sido falseada por los exégetas de la Biblia. En realidad, si se lee su biografía, tal como aparece en los evangelios, en los Hechos de los apóstoles, es distinta de la que te presentan los predicadores, los historiadores de historias místicas de santos, de profetas, etc. Creo que la historia de Cristo que yo miro consta contra los Evangelios. [...] Cristo era un guerrillero del mundo antiguo. Y un profeta de los guerrilleros actuales, aunque ellos no lo conozcan⁴⁸.

Droguett se declara agnóstico. No cabe duda de que está influenciado por una lectura católica y devota de la biblia. Pero no santifica dicha concepción, sino al contrario presenta una visión sacrílega de la biblia. Impugna e interpela a Dios, lo cuestiona, no le reconoce su omnipotencia. Cristo es un ser de carne y hueso. Incluso tiene más mérito que Dios, su padre, que lo ha dejado morir. El calvario de Cristo es el tema transversal en las novelas de Droguett, no por su condición religiosa, sino por su condición de mito universal de un sujeto atravesado, esencialmente, por el sufrimiento, la muerte y el sacrificio. Incluso un sacrificio vacuo. En ese camino, Teobaldo Noriega antecede la mirada que aquí he propuesto cuando señala que todas y cada una de las novelas de Droguett “entregan al lector la imagen o visión de un mundo que se desarrolla de forma trágica para el hombre quien, a nivel individual o de grupo, sucumbe ante la imposibilidad de cualquier tipo de redención” (156).

En *El hombre que trasladaba las ciudades* la figura de Juan Núñez de Prado, a partir de su sufrimiento y del sacrificio de cargar con una ciudad a sus espaldas, se revela como un símil con la imagen de Jesús. Una equiparación solventada por un reconocimiento propio de que su misión de trasladar la ciudad es la misma que la de Cristo y por diversas marcas textuales que revelan una apropiación de las palabras universales del hijo de Dios: “padre, padre mío tengo sed”, “padre, oh, padre, porque me has abandonado”. Tal como hiciera Cristo —pero el “Cristo-hombre” advierte Noriega— Núñez “está condenado a ser el protagonista de una experiencia cuyo final es un sentido absoluto de soledad” o, dicho de otro modo, el sentido vacuo de la existencia.

⁴⁸ Entrevista a Droguett realizada por Teobaldo Noriega en la ciudad de Berna, Suiza, en junio de 1977. Parte de ella transcrita en el libro *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso* (1983).

Con esta tercera novela de la ciudad, volviendo a lo sostenido por Suazo, se podría argüir que la promesa figural de la instauración definitiva de la Ciudad de Dios sigue suspendida como aquel acontecimiento que siempre está por venir, ese “advenimiento postrero” de la ciudad de Dios a este mundo. Sin embargo, como he puesto en relación, esta tercera novela histórica, de la ciudad, parece proyectar una realidad mucho menos esperanzadora que la que se propone en la lectura cristológica. Ello es la lectura trágica, no-cristiana, en la que he venido insistiendo. La imposibilidad de la instauración de la ciudad de Dios, que era lo que prometía esa tierra nueva que llegaron a conquistar. Por el contrario, solo se revela que la ciudad histórica que se quiere emplazar trae consigo la enfermedad, la miseria, la muerte, la sangre y la traición. Cualquier intento por desprenderse de dicha carga es infructuoso y, como una aporía, solo se puede dejar atrás la traición a través de la muerte, como Núñez lo hiciera con Antón de Luna y Alonso del Arco: se revela en todo su esplendor la ciudad terrena, la ciudad de los muertos. De ese modo, señala el autor del libro, la ciudad de Barco, y sus sucesivos emplazamiento, podrían ser “cualquier ciudad, tu ciudad, lector, la mía, si quieres, un poco; verás, si te asomas, esas piedras patinadas vagamente por la descolorida sangre” (Droguett, *El hombre que trasladaba las ciudades* 10).

3.2.4 *El hombre que trasladaba las ciudades: una novela histórica vanguardista*

Esta tercera novela del ciclo histórico de la conquista o de la ciudad ya no lleva prendida en su solapa la etiqueta de novela histórica. Pese a ello, la crítica (bastante escasa) que ha revisado la narrativa histórica de Carlos Droguett es unánime en considerarla como parte del corpus o de la trilogía de novelas históricas del autor. Los motivos son evidentes, pero a la vez genéricos. La novela se ambienta en un periodo histórico muy bien definido, la conquista de América, y los personajes son históricos de primera y segunda línea, Pedro de Valdivia, Francisco de Aguirre, Juan Núñez de Prado. La distancia temporal se supone es primordial para la consideración histórica de una novela. Parece que todo acontecimiento ocurrido cientos de años atrás y que ha pasado por los libros de historia ya califica para estar dentro de este corpus.

Ahora bien, desde una lectura crítica el lugar que ostenta esta novela en el gran marco de las ficciones históricas de Hispanoamérica y de Chile es más bien problemático. Lo

primero es que esta novela rompe tajantemente con el modelo decimonónico de la novela histórica en dos sentidos. Uno de ellos, en la forma estética, lo que se vio en el capítulo donde se analizó al narrador y el personaje en la narrativa del autor. Desaparece el narrador que conoce cabalmente las acciones de sus personajes y las presenta siempre bajo el pretérito; pues, la principal condición de la historia es que lo sucedido se ubica en el pasado. Algo de ello nos señala Roland Barthes cuando sostiene que “detrás del pretérito perfecto simple se esconde un demiurgo, dios o recitante”, al respecto añade lo siguiente:

El mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es solo circunstancial, y el pretérito perfecto simple es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo delgado y puro, sin densidad, sin volumen, sin despliegue, cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y su fin. (Barthes, *El grado cero de la escritura* 30)

Eso ya no ocurre en esta novela. Por el contrario, este texto se sitúa radicalmente en el lado opuesto, en el sentido de que el narrador se fragmenta y que la forma narrativa proyecta un efecto de presente absoluto. Todo ocurre en el momento, no en el pasado. La conquista y los vericuetos que debe sortear Juan Núñez de Prado siempre tienen un sentido de presente y con ello el personaje adquiere toda la complejidad y densidad que pueda otorgar la conciencia enunciativa. A pesar de ello la novela no pierde su condición histórica en tanto que el escenario se reconoce como el de un pasado lejano e histórico.

También en ciertas ocasiones el narrador menciona que es el año 1550 (dicho sea de paso, el tiempo del relato es de tres años). Por otro lado, existe una discusión abierta—caduca y estéril según mi punto de vista— respecto al “implacable límite del tiempo” que debe existir entre una novela histórica y su referente. Si bien esto se cumple en Droguett, la forma narrativa lo hace menos explícito. Entendamos, inicialmente, que el procedimiento bajo el cual Droguett sitúa su novela no descansa, exclusivamente, en la narración de acontecimientos del pasado. Si bien, se reconoce el pasado, el periodo de la conquista, en la novela, el horizonte o la propuesta ficcional del autor es menos narrar ese pasado como caduco que presentarlo con mayor densidad, profundidad y cercanía al lector. Como advierte Noriega, a pesar de que la realidad presentada se ubique cientos de años en el pasado, el modo narrativo que emplea Droguett proyecta “la impresión de que ese narrador no está muy alejado en el tiempo en que suceden los acontecimientos” (Noriega 45). O acaso si ese

narrador, más bien, acompaña a Juan Núñez de Prado en sus pesares y en sus constantes traslado de ciudad: una impresión temporal diferente, un efecto de estar constantemente en el presente.

Este distanciamiento en la forma de presentar la historia de la novela viene a confirmar, por un lado, la factibilidad de desarrollar una ficción histórica de una manera distinta a la de las narraciones decimonónicas sin perder en ello el efecto historicista; por otro lado, revela las nuevas formas que adquiere la narrativa desde la segunda mitad del siglo XX. Las que abren caminos de representación que ya no están anclados bajo una forma mimética.

El segundo sentido con el que rompe esta novela es con el discurso histórico. Las novelas históricas decimonónicas ingresaban a la historia para confirmarla y a partir de ella emprender un camino distinto de personajes que presentaban diferentes problemáticas sociales, amorosas, históricas, pero no cuestionaban el discurso histórico como tal. Ya sea lo que este discurso proyectaba desde un sesgo propio de la disciplina o la forma en que se construía el relato histórico. No se trata de una crítica negativa si entendemos que la conciencia histórica es teorizada y reflexionada principalmente en el siglo XX. El asunto es que, en esta novela, incluso más elocuente en las dos anteriores de Droguett, no hay una concordancia entre discurso histórico y discurso literario. La novela ya no se limita a confirmar la historia, sino que la discute, la complejiza, la abre a nuevas interpretaciones. Este camino no se inicia con Droguett ni es nuevo en la narrativa chilena e hispanoamericana. Desde el periodo modernista el paradigma de la ficción histórica se ha venido modificando hasta alcanzar un punto álgido en la narrativa hispanoamericana de las últimas tres décadas del siglo XX. La desvinculación con el discurso histórico, que también conviene entenderla como un diálogo y lazos que se estrechan entre ambos discursos, viene dada, entre otras cosas, por la ficcionalización y desmitificación de la historia. Los personajes rompen con sus figuras, sus bustos, sus monumentos de piedra para transformarse en sujetos de tinta y carne que exponen su decadencia, sus desquicios o sus ansias de poder, todo ello desde la vereda ficcional en donde el pacto de verosimilitud sufre importantes modificaciones.

Se trata de que la ficción expone un mundo coherente por sí mismo, donde el lector, por su parte, asume que el texto que está leyendo es una obra de ficción y que, por lo tanto, se rige por sus leyes. En el caso de la novela histórica esto no se da estrictamente de esa manera. Al ser materia histórica lo tratado por estas narrativas el lector también entiende que,

junto con ser un texto de ficción, y que se rige por esas leyes, lo que se relata tiene una referencia real, histórica, fuera del mundo novelesco. Esta referencia más que ser un simple anclaje en la historia se transforma en una relación indisoluble, es lo que en un trabajo previo (2019) analicé como el problema del referente. Bajo estas consideraciones la ficción, aunque no es su objetivo, remueve y remece imaginarios históricos arraigados en la cultura y en la historia oficial de un país.

Dicho lo anterior, la ficcionalización y desmitificación de los personajes históricos que intervienen en las novelas provocan una relación compleja, en el entendido de que ambos discursos actúan y trabajan sobre los mismos, o similares, referentes. Más elocuente, señalé, es el caso de las dos primeras novelas históricas del autor en las que se desmitifica la figura de Pedro de Valdivia. Más complejo, y con una propuesta distinta, es lo que ocurre en *El hombre que trasladaba las ciudades*, ya que los personajes son conquistadores de segunda fila, al menos para la historia de Chile, y, por lo tanto, representan la imagen paradigmática del sujeto. En este caso, el de la novela en cuestión, el conquistador promedio reniega de manera constante de su condición mortuoria, sanguinaria y traicionera sin poder lograrlo. En breves palabras, el conquistador ya no es glorioso, ni un fundador, ni un descubridor, es solo un sujeto que no se reconoce en un medio en el que prima la práctica de la muerte, que a la vez es lo que se proyecta a los nativos:

Enseñamos al indio no solo la forma del caballo y su utilidad sino la forma también de un nuevo terror y también de su utilidad, el indio sabe ahora que se puede traicionar al amigo y al hermano, que se puede asesinar al que está dormido y al enfermo, al que no puede defenderse. (*El hombre que trasladaba las ciudades* 337).

Conforme al canon hispanoamericano de Seymour Menton y Fernando Ainsa, quienes establecieron ciertas características en común que se identificaban en una nueva forma de novela histórica, Droguett se encuentra ausente. Dicha ausencia, sin embargo, no debería responder en ningún caso a aspectos intraliterarios presentes en esta tercera novela histórica del autor. La forma narrativa con la que se maneja el discurso histórico es muy similar a la de otros autores reconocidos en los estudios de novela histórica de siglo XX, sobre todo de aquellos que al acercarse el quinto centenario del llamado descubrimiento de América volcaron su mirada hacia aquella historia de la conquista. Novelas como *Los perros del paraíso* (1983) del argentino Abel Posse, *Cristobal Nonato* (1987) del mexicano Carlos

Fuentes o *Vigilia del Almirante* (1992) del paraguayo Augusto Roa Bastos. Todas ellas exhiben un tratamiento de la historia que en poco se diferencian de lo que antes había hecho Carlos Droguett especialmente en esta novela histórica.

Dos son las posibles razones por las que el nombre de Droguett no forma parte de muchas revisiones de novelas históricas del siglo XX a nivel hispanoamericano. Sus dos primeras novelas históricas circularon tan solo a nivel nacional y no han vuelto a reeditarse nunca. El caso de *El hombre que trasladaba las ciudades* ya fue expuesto y esta novela fue publicada únicamente en Madrid en el año 1973. Posterior a ello solo existe una reedición en el año 2017.

La segunda razón, complementaria a la anterior, se encuentra un poco más velada. No se trata de que tan solo las novelas de Droguett no estén en el ya tan mentado canon que hicieran en su momento estos críticos. Sino que en general la narrativa chilena, eventualmente, no produjo ficciones históricas durante el periodo estudiado por los críticos que merecieran englobar sus exhaustivas listas. Esta consideración no es mía, sino del propio Seymour Menton quien afirma lo siguiente: “la excepción nacional más notable a esta tendencia parece ser Chile, donde *Martes tristes* (1985) de Francisco Simón, es tal vez el único ejemplo de la NNH” (Menton 47). Las razones que esgrime el crítico para esta ausencia se explican por una posible preocupación de los novelistas chilenos contemporáneos “por el pasado inmediato, o sea el golpe militar contra el gobierno de Allende en 1973, la dictadura de Pinochet y la experiencia en el exilio de varios novelistas” (47). La afirmación de Menton es discutida en Chile por Antonia Viu quien señala abiertamente que “la publicación de más de una veintena de novelas históricas en país desde que Menton hiciera esta afirmación desmiente el interés exclusivo por lo social en desmedro de lo histórico” (Viu 91). Sin duda en esto Antonia Viu tiene razón — y lo demuestra con creces en su estudio— me baste evocar la serie de actas publicadas por Patricio Manns durante la década de 1980 en las que los referentes históricos son las matanzas de obreros ocurridas en la primera mitad del siglo XX en Chile. Novelas que además funcionan como alegorías del presente desde el que escribe el autor.

Otra razón que quizás sí merece un poco de atención es la que señala Seymour Menton respecto a “la preferencia chilena tradicional por novelar de un modo realista el mundo contemporáneo” (47). Pero considero que la sentencia del crítico no es rigurosa y en realidad

se trata de que las novelas chilenas no cumplen a cabalidad una serie de recursos literarios que al parecer mantienen las nuevas novelas históricas. Si bien el corpus de Antonia Viu es elocuente y las novelas que lo componen demuestran que la predilección no descansa en el mencionado “modo realista” de novelar el mundo. También es cierto que el tiempo considerado en ambos estudios solo coinciden en siete años. En otras palabras, la mayor parte de las novelas que analiza la crítica chilena es posterior a 1992 (fecha en que cierra Menton su estudio). Por lo tanto, convendría revisar aquella veintena de novelas que señala Viu y ver los procedimientos narrativos bajo los cuales ingresa la materia histórica a la ficción y la forma en que esta se presenta.

Más allá de todo, una cosa puedo afirmar. El proyecto de Droguett en sus novelas históricas, particularmente en la última de las tres, revela con gran facultad una propuesta chilena de novela histórica de orden vanguardista —suprarrealista bajo la periodización de Cedomil Goic— que ya a finales de los años sesenta del siglo XX presentaba su autor. Este camino lo inaugura el autor chileno y, a grandes rasgos, se podría decir que lo continúa Mauricio Wacquez y Antonio Gil en Chile, o también ciertas novelas de la escritora Nona Fernández. A nivel hispanoamericano, como sabemos, el nuevo acercamiento a la historia que se hace a través de la novela se desperdiga por todo el continente. Gran parte de los autores serán reconocidos por pertenecer al llamado *Boom* hispanoamericano. Pero también serán otros autores los que muestren interés por ficcionalizar la historia, ya no para confirmarla. Sino con un sostenido tono crítico que revelara que el pasado no es materia exclusiva de una disciplina.

CAPÍTULO IV

4. Posibilidad de la experiencia en *Sesenta muertos en la escalera* (1953)

Pero en 1938 sucede un trágico episodio de la historia de Chile que tendrá una incidencia decisiva en la vida del autor.

Fernando Moreno

La primera novela que publicó Carlos Droguett fue *Sesenta muertos en la escalera* (1953). Esto fue posible ya que el autor presentó su texto al concurso de novela de la editorial Nascimento, en el cual obtuvo el primer lugar y la publicación de la obra. De este premio se tiene como antecedente que antes de ser obtenido por Droguett lo obtuvo el peruano Ciro Alegría, con el texto “El marañón”⁴⁹. Sin embargo, esto había ocurrido dieciocho años antes, en 1935. No hay antecedentes que señalen que el premio se haya entregado durante esos dieciocho años, entre la novela de Alegría y la de Droguett.

El año en que Carlos Droguett obtuvo el premio se recibieron cuarenta y cuatro manuscritos al concurso. El autor fue merecedor de un importe en dinero (sesenta mil pesos) y de la publicación, con ello inauguró, de manera formal, su carrera literaria como novelista. La publicación de la novela estaba prevista, de manera simbólica, para el mismo día en que había ocurrido la Masacre del Seguro Obrero quince años antes: es decir, el 5 de septiembre de 1953. Esto no fue posible debido a una huelga de trabajadores gráficos. Finalmente, la novela se publicó y estuvo en circulación la última semana de septiembre de aquel año 1953; eso sí, después de algunas diferencias entre el autor y el editor. La obsesión de Droguett con la escritura retrasó el proceso de impresión y se transformó “en una piedra en el zapato para Carlos George-Nascimento”, pues, Droguett habría sido insistente en revisar las pruebas de imprenta dilatando la impresión final de la obra. De hecho, el propio editor declaró que posiblemente “le haga otro libro” a Droguett, pero que le haría firmar un contrato especial en el cual el autor debería comprometerse a entregarlo “y a no ver más los originales hasta que el libro aparezca”. Felipe Reyes lo relata en los siguientes términos:

El escritor llegaba hasta la casa-imprenta Nascimento en la calle Arturo Prat 1428 entraba al taller y al pie de la maquina examinaba cada frase, su sentido y sonoridad, sus conexiones y sus desvíos; tachaba y anotaba al margen de las galeras indicaciones, agregando y

⁴⁹ Según recoge Felipe Reyes “la editorial le sugirió” a Alegría que “ampliara el texto y le diera un nuevo título; así nació *La Serpiente de Oro*”, la primera novela publicada por Ciro Alegría en 1935 (240).

suprimiendo palabras, líneas, párrafos, hasta páginas completas, lo que significaba, en tiempos de la imprenta tipográfica, volver a componer toda la página nuevamente, convirtiendo así la impresión del libro en un proceso kafkiano interminable. (Reyes 246)

La novela es un “extenso soliloquio” que aborda como uno de los temas centrales la llamada Matanza del Seguro Obrero ocurrida el 5 de septiembre de 1938 en la ciudad de Santiago. En aquella jornada cincuenta y nueve jóvenes nacionalsocialistas criollos, seguidores del candidato a presidente Carlos Ibáñez del Campo, fueron acribillados por las fuerzas policiales después de intentar un golpe de Estado en apoyo a Ibáñez. La empresa, como se ve, no tuvo éxito y el desenlace fue funesto para los jóvenes. Los nacistas, después de su rendición, permanecieron en el edificio de la Caja del Seguro Obrero, frente al Palacio de la Moneda, lugar en el que fueron masacrados por la policía. Estos acontecimientos son los que dotan gran parte de la novela. No obstante, la obra se construye de una manera más compleja, de corte experimental, en la que también asistimos a otras líneas argumentales en las que parece primar un elemento en común: la sangre y la muerte.

Es de amplio conocimiento que la novela tiene su germen en la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero* escrita por el autor en el diario *La hora* en 1939, un año después de haber acontecido la matanza. Dicho texto, fundacional en la poética del autor, ha sido foco de numerosos estudios. También es un texto que el autor siguió revisando durante su carrera literaria, por lo que existen diversas versiones y ediciones de este. Eso sí, el sustrato principal siempre se ha mantenido. La crónica, que en rigor mantiene una disposición artística antes que cronística, funda el proyecto literario del autor, en la medida que en ella declara su objetivo como escritor. Pero la novela, como se verá, renueva y resitúa en cierta medida el sentido que tuvo la crónica original y la muerte se transforma en una necesidad de vida, a la vez que “la necesidad de no olvidar” también resulta un imperante. Es por ello que el narrador al situarse en primera persona “nos implica en su recuerdo, en su testimonio, nos hace participar en lo que ‘ocurrió’, en su experiencia” (Parent s/p).

Para efecto de esta investigación se prescindirá, en lo necesario, de la crónica y sus diversas versiones. Se situará el análisis específicamente en lo que nos entrega la novela *Sesenta muertos en la escalera* como textualidad y mundo ficcional autónomo que mantiene su referencia en un episodio histórico trágico y en otros hechos de la crónica roja. Entiendo, a pesar de ello, que la novela aquí citada forma parte, bajo algunas revisiones, de las diversas

versiones que tendrá la crónica inaugural del autor chileno, y que en ese sentido será ineludible no hacer referencia a ella todas las veces que se estime necesario⁵⁰.

⁵⁰ Para una revisión de la crónica, su temática y de las diferentes versiones véase: “Los asesinados del Seguro Obrero 1939-1972” de Luis Íñigo Madrigal y “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” de Ignacio Álvarez.

4.1 REPRESENTAR LA MASACRE: FÓRMULA DEL MARTIRIO EN *SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA*

—Sí, Diez horas. A ratos creí que la muerte era así, que cuando uno se muere simula estar muerto. Pero veía y escuchaba, podía pestañear, mover los dedos de los pies. Primero en el Seguro Obrero, después en la morgue, diez horas.

Guillermo Atías, *A la sombra de los días*

Representar literariamente una masacre tiene sus complicaciones. Las preguntas que siempre acechan tienen que ver con la legitimidad de discutir situaciones traumáticas desde el campo de la literatura o de cómo hablar de aquello que parece increíble o que “por definición, pertenece a la esfera de lo inenarrable”. En definitiva, se trata de la posibilidad de inscribir o de escribir el horror de una masacre en el lenguaje. Al respecto se asumió su imposibilidad primigenia como estadio que habilita todas las posibilidades para escribir o acercarse a la masacre y con ello representar o figurar los avatares del trauma y el post trauma histórico. Pues, como bien señala Idelber Avelar el dilema de un sujeto que se ha visto expuesto a situaciones de tortura, o de exceso de violencia tiene que ver con la representabilidad de una situación que tiene como objetivo hundir a las personas en el completo silencio. Adquiere sentido, entonces, la necesidad de buscar formas de representación o figuración de una violencia excesiva que ha producido un impacto. Si nos remitimos a los estudios de Freud respecto al trauma, veremos que este señala la posibilidad de integrar el hecho perdido, silenciado, en una serie de recuerdos asociativos como parte de la cura. He aquí el sentido y la respuesta respecto a la legitimidad de la literatura para ingresar a zonas oscuras del trauma histórico. Si pensamos en la historia como un *continuum* de acontecimientos de diversa índole, podemos entender que muchos de ellos no son episodios dignos de rememoranza para la idea de nación e incluso para una historia que se sabe hegemónica. Y tampoco el acontecimiento, exacerbado de violencia, tiene abiertas posibilidades de representación producto del *shock*. En ese sentido, se puede hablar del silencio, del trauma histórico, que han producido episodios como el de la masacre. En este espacio cabe la literatura, y sin duda otras expresiones artísticas, ya que, como señala Avelar, “ningún trabajo genuino de superación del trauma tiene lugar sin esa metaforización, sin la confección de una narrativa en la cual se inserte la experiencia traumática” (Avelar 83). Dicha narrativa es la que propone Droguett para una historia nacional completamente fracturada.

Tejer historias —dirá el filósofo esloveno Slavoj Žižek— es ya una forma de enfrentarse al vacío inenarrable.

En el caso de la masacre del Seguro Obrero las complejidades parecen ser mayores. Pues, no se trató de una masacre en la que, en rigor, figuraran sujetos subalternizados históricamente contra los que las fuerzas policiales o militares ejercieron su poder mortuorio por medio de las balas, como se había hecho recurrente en las primeras décadas del siglo XX en el norte y sur del país. Más bien, se trató de decenas de jóvenes identificados con el partido nacionalsocialista criollo que organizaron un Golpe de Estado en apoyo al entonces candidato a la presidencia Carlos Ibáñez del Campo en el año 1938 en Chile. Las narrativas que volcaron su mirada sobre estos acontecimientos corresponden a textos amparados bajo la estética del realismo social, específicamente por autores que fueron parte de la llamada generación del 38 en Chile: a la que pertenece Droguett. Esto resulta, de algún modo, trascendente para comprender el impacto o el *shock* que produjo esta matanza en la conciencia de ciertos jóvenes intelectuales que para el momento de la masacre se conformaban tímidamente como un grupo literario. Entre las novelas que abordan la masacre, además de la de Carlos Droguett, se encuentran *Mañana los guerreros* de Fernando Alegría (1964), *El rumor de la batalla* (1964) de Luis Enrique Délano y *A la sombra de los días* (1965) de Guillermo Atías.

La novela de Droguett, como vemos, fue la primera en ficcionalizar este hecho. Su propuesta literaria es particular pues —bien señala el autor en el epígrafe del libro— subraya el dolor, pero la política queda soslayada. Conforme a esa declaración el autor da paso a un extenso, a veces extenuante, soliloquio de recuerdos en diversos niveles narrativos y con un “discurso movedizo y torrencial”, dirá Fernando Moreno. Además, a través de la voz narrativa, asistiremos a diversas historias que se mezclan, por medio de la sangre y el dolor, con la muerte de los mencionados jóvenes nacistas en aquella jornada del 5 de septiembre de 1938. Con ello, en tanto lectores, debemos comprender que la novela se organiza como un “discurso histórico en el sentido que el narrador como el historiador reunirá ‘significantes más que hechos’—según la expresión de Barthes— para organizarlos, con el fin de establecer un ‘sentido positivo’ y así recordar ‘mucho, demasiado, rabiosamente’” (Parent s/p).

Conforme a lo señalado, el objetivo de la primera parte de este capítulo es revisar el modo y las estrategias literarias y discursivas bajo las que se representa la masacre en la

novela *Sesenta muertos en la escalera* y con ello develar las relaciones de sentido y el proyecto ficcional que exhibe el autor en esta, su primera novela publicada, en relación con el resto de las novelas que componen el corpus de esta investigación.

Cabe aclarar que la propuesta de lectura en este apartado se enfocará exclusivamente en la representación que se hace de la masacre en la novela, entendiendo que dicho acontecimiento es el eje central en torno al que gira la ficción. No obstante, como veremos, se reconocen en la novela otros relatos que en forma de recuerdos o digresiones coadyuvan a cristalizar ciertos aspectos ligados a la representación de la matanza, pero que en esta primera parte del análisis solo serán mencionados en cuanto sea necesario para comprender los mecanismos de figuración de las temáticas ligadas a la muerte de los jóvenes nacistas. Por otro lado, esta abierta obliteración de cierta parte de la materia ficcional resultará subsanada en el apartado siguiente, en el que el análisis tendrá un nuevo objetivo y nueva línea de lectura.

4.1.1 Fórmula del martirio: representación en *Sesenta muertos en la escalera*

En el libro *Cómo sucedieron estas cosas* (2013) se afirma que la noción de “fórmula de representación” corresponde a “un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad” (46). El uso de fórmulas diversas para representar las matanzas y masacres históricas es una de las ocupaciones del libro recién citado. A modo de hipótesis los autores advierten que probablemente la propia imposibilidad de representación de lo atroz sea una de las razones por las cuales los escritores han recurrido más que a estrategias literarias a formas simbólicas de representación. Digo más que estrategias o recursos literarios en el entendido de que la fórmula es más amplia que, por ejemplo, una metáfora; pero bien sabemos que la fórmula involucra una serie de recursos literarios para poder cristalizarse como tal. La novela en la que Droguett narra la Masacre del Seguro Obrero presenta ciertos elementos bajo los cuales parece revelarse una fórmula particular para representar el horror de la matanza.

Para comenzar hay que señalar que la propuesta que se hace en *Sesenta muertos en la escalera* tiene un principio de composición experimental, un montaje, en el que se reúnen

y se amalgaman diversos textos que antes había escrito el autor. Para el crítico Fernando Moreno este procedimiento tiene que ver con “un aumento considerable de la masa narrativa” que se concreta por medio de la estrategia de la “ampliación” bajo la cual “los episodios de la crónica aparecen ampliados, incrementados y, además, acompañados y engarzados con otras historias de desamparo, soledad y violencia” (“Una introducción a Sesenta muertos en la escalera” XII). No obstante, no se trata de un simple o sencillo trabajo de enlazar relatos, sino que este proceso tiene diversos puntos de relación que permiten que la novela en su totalidad adquiera sentido y densidad⁵¹. Por otro lado, la novela y la convergencia de textos nos evoca, como lo advirtiera Noriega, la idea de una *matrioshka* en el entendido de que se integran diversos niveles narrativos con relatos dentro de los relatos, al tiempo que se integran, e interactúan, diferentes narradores, voces e interlocutores. Ejemplo de ello es cuando el narrador cronista (testigo) exhorta a sus a sus lectores (“Amigos míos”, “ustedes eternos bondadosos”), pero al mismo tiempo su interlocutora es también su esposa Isabel (“¿Te acuerdas, Isabel? Estabas enferma y triste”).

El primer elemento que dota de sentido, y que fue anticipado, es la sangre como eje estructural del texto. La sangre brota en cada relato, en cada digresión y en cada recuerdo que se integra en la ficción: brota “solo porque metieron la bala. La herida dio entonces lo suyo naturalmente, flor de carne y sangre nacida en su propio clima” (Droguett, *Sesenta muertos en la escalera* 49), dirá el narrador. En esa línea, la sangre resulta ser el elemento palpable y visible que simboliza la muerte que acontece en los diversos contextos por los que se desplaza el relato. El autor al situar la sangre y la muerte como elemento vertebral de la novela viene a constatar y reafirmar, con una letra que se quiere viva, la declaración, en tanto discurso, que hiciera en el breve prólogo de la novela. Aquí es ineludible evocar que este pequeño prólogo es una síntesis del que había escrito años antes el autor a la edición de 1940 de la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*, publicada por editorial Ercilla. De cualquier modo, el sustrato principal de dichos prólogos se puede resumir en la necesidad de recoger simbólicamente toda la sangre de la historia por medio de la escritura. El autor lo expresa en los siguientes términos: “esto no es un libro, no es un relato, un pedazo de la imaginación, es

⁵¹ Teobaldo Noriega en el libro *La novelística de Carlos Droguett* desarrolla un breve, pero riguroso, análisis de los textos que componen *Sesenta muertos en la escalera* (1953). Entre ellos, señala el crítico, se encuentran “cinco cuentos y algunas contribuciones periodísticas que corresponden igualmente a publicaciones anteriores”.

la sangre, toda la sangre vertida entonces que entrego ahora, sin cambiarle nada; sin agregarle ninguna agua, la echo a correr por un lecho más duradero y más sonoro” (Droguett, *Los asesinados del Seguro Obrero* 10). Un lecho textual que en la escritura puede develar la sangre recogida por el autor.

Como queda en evidencia, la sangre, en tanto elemento estructural de la novela, es más trascendente de lo que podría pensarse. Es una sangre que por siglos se ha venido derramando. En el siglo XIX la sangre de ciertos personajes históricos presentes en la construcción de la República Chilena: Manuel Rodríguez, los hermanos Carrera. O, ya en las postrimerías decimonónicas, la del presidente Balmaceda. En el siglo XX, un siglo que deja de ser celebratorio y fundacional, Droguett refiere en un mismo plano la sangre que dejaron las masacres acaecidas tanto en el norte como en el sur de Chile, sea esta la de 1907 con la Masacre en la Escuela Santa María o la de 1934 con la Masacre de Ránquil. En general, es la sangre que el devenir histórico ha dejado en su camino y así lo declara el narrador: “la sangre corre a través de los países, de los pueblos, corre a borbotones atravesando la historia, cayendo de un siglo a otro, de peldaño en peldaño, y hace sonar siempre sus aguas tumultuosas” (*Sesenta muertos en la escalera* 61). Se puede entender esta idea, en clave benjaminiana, como la metáfora del ángel de la historia —la pintura de Paul Klee— que mira de reojo todos los muertos que van quedando tras de él en el camino del orden y el progreso. Pues, no se trata “de la muerte considerada en su abstracción, vista como elemento de debate clínico o filosófico, sino como un hecho material, concreto, producto de la acción de los propios seres humanos en un espacio determinado” (Moreno, “Una introducción a Sesenta muertos en la escalera” XIII). A ello se le suma una clara disposición por construir un relato que interpela y se opone a la llamada historia oficial.

La sangre, además de la densidad que le otorga a la novela con el tratamiento y la estetización que el autor hace de ella, también funciona como elemento simbólico que permite construir una determinada representación de la Masacre del Seguro Obrero. Se trata de la fórmula del martirio como figuración del dolor y la muerte de los asesinados, quienes ostentan la condición de mártires por haber sido víctima de una muerte sangrienta, sufrida e injustificada como la que tuvieron.

La tradición martiroológica cristiana, nos dice Burucúa y Kwiatkowsky, tiene antecedentes remotos en la antigua Grecia, pero fueron cristalizados posterior a la muerte y

el sufrimiento de Cristo. Sin embargo, esta noción no es estática, sino más bien problemática. Ya que incluso los niños que murieron en la matanza de los Santos Inocentes han sido considerados históricamente como mártires, anticipándose a la idea del martirio que se concretizará con el dolor y sufrimiento de Cristo en la cruz. Pese a todo, la idea de martirio se estatiza por siglos aludiendo a una persona o un grupo de personas que testifican o expresan su fe en Cristo como hijo de Dios y por dicho motivo sufren una muerte dolorosa o sangrienta. El autor de la novela es férreo conocedor de esta visión martiriológica. De hecho, en la mayor parte de su obra ficcional se “va revelando una clara urdimbre sacrificial que imita muy de cerca el argumento de la pasión de Cristo” (Álvarez, “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 14). Esta perspectiva de lectura, dada abiertamente por el autor en sus textos, es la que ha tenido mayores adherentes en la crítica literaria que se ha ocupado de la obra de Droguett (Mauricio Ostria, Antonio Melis, Alain Sicard). Pese a ello, en esta, su primera novela, se hará mínima alusión a los motivos cristianos durante el entramado novelesco, ya que, en el caso de *Sesenta muertos en la escalera*, el estatuto de mártir de los jóvenes que murieron no tiene que ver ni con su acérrima adhesión, y convicción, con una causa política que los llevó a tal desenlace, ni no con un testificar de la fe cristiana. Como Carlos Droguett ha decidido soslayar la política en el texto, la calidad de mártires de los personajes tampoco revela abiertamente la convicción política de quienes murieron y su muerte queda elevada, principalmente, por el sustrato sangriento, sufriente y por las condiciones innecesarios bajo las cuales se les dio muerte a cada uno de los jóvenes adherentes al partido nacionalsocialista que aquella jornada intentaron un golpe de estado.

El uso de la fórmula del martirio para simbolizar masacres u otro tipo de acontecimientos similares es una tendencia moderna en occidente —digamos del siglo XIX y XX— y que ha sido completamente secularizada. Por lo tanto, si la relevancia de la martirización originalmente estaba puesta “en las creencias y la actitud del mártir”, que por medio de su testificación de la fe cristiana aceptaba el sufrimiento y el dolor y le garantizaba su salvación, en el siglo XX esta percepción se modifica y actualiza. Se es mártir también por un tipo de muerte ligada a una causa social en la que posteriormente, quienes son testigos, decodifican dicha actitud como un “dar la vida” por determinada causa, lo que no necesariamente lleva a la salvación de la persona que muere, por lo demás siempre en condiciones injustas. O bien, como ocurrió con la masacre de Haymarket y los mártires de

Chicago, algunos huelguistas que quedaron vivos fueron condenados a la horca por motivos injustos y, como señalan ellos mismos, por defender sus ideas y su lucha social. Como vemos, las creencias y la fe cristiana son relegadas y sobre ellas adquieren mayor relevancia otros motivos que permiten la unción de mártir en ciertos contextos y situaciones, pero se mantienen los elementos principales que son el sufrimiento y la injusticia. Por ello, en *Sesenta muertos en la escalera* esta fórmula permite dar cuenta de manera profunda, a través del lenguaje y las imágenes que evoca, el padecimiento de los jóvenes que fueron asesinados y masacrados en el edificio del Seguro Obrero.

En la Teología de la Liberación la noción de martirio es actualizada conforme a la secularización del concepto que se da en el siglo XIX y XX. Se entiende que el martirio requiere que quiénes sobreviven sigan adelante en compañía de los muertos martirizados, “cuya memoria impulsa el activismo continuado y la supervivencia emocional de los que siguen vivos”. La novela parece dar cuenta de esta actualización y el narrador, en su calidad de testigo, se vincula con los muertos. De hecho, el narrador declara que él conoció a Humberto Yuric, uno de los participantes del hecho histórico, e interpela a una comunidad lectora imaginaria respecto a que si ellos (o nosotros) también lo conocíamos. Por lo tanto, sin ser parte de los jóvenes masacrados el autor de la novela configura un testimonio cuyo narrador, que es un periodista, asume la memoria de ellos a través de la escritura, como una forma analógica de representar su propia condición de cronista o escritor.

El punto de vista del narrador —advierte Teobaldo Noriega— es “el de alguien que forma parte del mundo narrado. Su presencia en la historia queda fijada inicialmente por el ‘yo’ desde el cual narra” (55). La vinculación de este, por lo tanto, se da por medio de reflexiones en torno a motivos universales en los que prima la muerte, el sufrimiento y la injusticia, con un punto de vista que se alterna con el de los personajes, quienes adquieren voz para confirmar la sentencias y el tono del narrador. En ese sentido, también se entiende que el autor no incluya la política como temática por sentirse completamente distanciado con la doctrina que profesaban quienes murieron y por sobre ello resignifica el acontecimiento histórico en el que priman tan solo los elementos y los motivos señalados.

Por otro lado, según recoge Burucúa y Kwiatkowski, cuando se tiene claridad respecto a quienes ejercieron el poder y la muerte y este “es específico e identificable con estructuras de pecado e injusticia, los mártires y sus aliados quedan vinculados con causas e

intenciones divinas, lo que vuelve significativos sus sacrificios y luchas” (130). Producto de ello, el martirio “adquiere mayor relevancia política y moral cuando se identifica un poder injusto que está en el origen del sufrimiento y la opresión” (130). Lo que se señala en las citas anteriores es relevante ya que es la muerte y la injusticia lo que va a primar en la representación de la Masacre del Seguro Obrero. En esa línea el sufrimiento y la muerte de los nacistas es enaltecido, pero es vacío a la vez. Es decir, se presenta el sufrimiento y la muerte desde su inmanencia. Entonces, si la estetización de la sangre la muerte y el sufrimiento sirven para dotar de densidad el hecho, y los hechos, abordados en la novela, será la injusticia la que se posicionará como el elemento principal, de índole discursivo, que permitirá la virtualidad de la novela como un texto que aboga y se hace cargo de los excesos policiales en contra de sujetos que, producto de la injusticia, quedan relegados a un marco de subalternización.

La noción de injusticia se relaciona directamente con la proporcionalidad del “castigo” que reciben los alzados. Queda claro en la novela que existe un uso irracional de las armas para dar muerte a jóvenes que ya estaban abatidos. Es por ello por lo que la estrategia de soslayar la política cumple a cabalidad su cometido, en el entendido que la novela no permite concesiones para que el lector se cuestione el hecho desde una perspectiva ideológica. Pero sí abre el espacio de interpretación para que se cuestione la racionalidad de las fuerzas militares en contra de los nacistas y con ello se proyecte la sensación y noción de injusticia. Por lo tanto, es la conjunción entre una estetización de la sangre y el sufrimiento, más la elaboración discursiva del concepto de injusticia lo que permite que sea por medio de una fórmula martiroológica, despojada en términos generales de su relación cristiana (o al menos aparentemente), a la que recurra el autor de la novela para representar la masacre del Seguro Obrero.

Dicho todo esto, la fórmula del martirio se cumple con los jóvenes asesinados, debido a que se convierten en mártires ficticiales atravesados por una muerte sanguinaria que revela la irracionalidad de la fuerza policial, lo que es expresado y relatado por un narrador que se sumerge en la conciencia de los personajes: “se desliza por la interioridad de los jóvenes mártires, evoca sueños, deseos y lamentos, convoca y desautoriza las voces de poder, se aferra a la convicción de la extrema injusticia que rige una sociedad, se enraíza en mentalidades y acciones” (Moreno, “Una introducción a Sesenta muertos en la escalera”

XII). En otras palabras, la convergencia de motivos como el de injusticia, muerte, sufrimientos, y la existencia de un testigo, en apariencia involucrado en los hechos pero que ha sobrevivido a la matanza, que relate bajo una perspectiva trágica y tremenda el hecho, logra configurar un escenario cristalizado por el martirio como fórmula para intentar asir lo atroz del acontecimiento.

Ahora bien, para finalizar esta parte del análisis, adquiere sentido señalar que, en una u otra medida, la mayoría de los personajes droguettianos en sus sucesivas novelas encarnarán la figura de mártir o —como lo indica Ariel Dorfman— “la posibilidad de imitar el martirio, de luchar por un mundo mejor” (177). Cristo será una figura recurrente en Droguett, ya lo sabemos. Esto se debe a una conjunción en la que el autor reúne su cristianismo (de corte hereje diría yo) con una concepción trágica en la que se identifica un rechazo a Dios y su autoritarismo. De ello también da cuenta Dorfman:

Se aniquila el sistema cristiano tradicional que avala el mundo de injusticias y semiverdades, un mundo que para colmo hace que los sufrientes se vean a sí mismos como padeciendo a lo cine-amor, que mueran de acuerdo a instrucciones que han internalizado, y levanta un nuevo Mito Religioso, la filosofía de los marginales. (Y es interesante justamente porque Droguett trata de hallar los puntos de contacto entre el marxismo y el cristianismo, tal como lo hace José María Arguedas, como lo hace Ernesto Cardenal, y que puede relacionarse con la actitud de Camilo Torres y los curas revolucionarios. Todo lo cual a su vez es parte del problema de civilización y barbarie, de magia y ciencia, de mito e historia, de imaginación y violencia, de Marx y los Beatles. (Dorfman 178)

4.1.2 El castigo corporal

En *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* Michael Foucault toma una cita textual de la visión que tenía la cancillería respecto a los suplicios en el año 1789. En dicha cita se puede leer lo siguiente: “Que las penas sean moderadas y proporcionadas a los delitos, que la muerte no se pronuncie ya sino contra los culpables de asesinato y que los suplicios que indignan a la humanidad sean abolidos” (Foucault 85). El objetivo del filósofo francés al recuperar esta cita es dar a conocer la época en que se comenzó a gestar en Occidente una nueva forma de castigo que relevara el enfrentamiento físico entre soberano y condenado o entre ajusticiado y verdugo. Este llamado a una forma de castigo diferente tiene por principio

el respeto a la “humanidad” de cada sujeto. No obstante, por entonces, no llega a cumplirse como una nueva sensibilidad, sino como una nueva política de castigo: “no castigar menos, sino mejor; castigar con una severidad atenuada” (95).

Habrà que esperar un siglo desde que comenzó la moción en contra del suplicio para que los castigos y las penas se vuelvan más humanas y sin “exceso de crueldades”. Pues, “se enraíza el principio de que no se deben aplicar más que castigos ‘humanos’ a un delincuente que, sin embargo, puede muy bien ser un traidor y un monstruo” (Foucault 106). Ya en el siglo XX este asunto avanzó y las políticas de castigo dejaron completamente de estar arraigados en la violencia física como eje de un castigo siempre desproporcionado. Por sobre ello se instauró la cárcel como medida principal para ejercer el castigo. Si bien este tema es considerablemente más complejo, esta leve pincelada nos sitúa en el cambio de paradigma que se da en torno a la forma de castigar a las personas en los últimos siglos⁵².

El castigo en *Sesenta muertos en la escalera* es un tema que circulará de manera tácita durante todo el relato en su primer nivel narrativo, el que refiere directamente la Masacre del Seguro Obrero. La relevancia que tiene el castigo se deslinda por dos caminos. El primero guarda relación con el sentido global del texto, pues cristaliza una idea de injusticia debido a que la masacre de tales jóvenes se considera una acción innecesaria y extrema, en el entendido de que, como bien se relata en la novela, ya habían sido capturados por las fuerzas policiales. En ese camino, la masacre es, frente a los espectadores que estaban aquel día en la plaza y frente a los lectores que siguen de cerca la narración de dicho acontecimiento, un acto de fuerza injusta, sangrienta e innecesaria en las condiciones que se dio. El segundo camino guarda relación con el uso estético que se hace de la masacre en la novela en cuanto a la explicitación del castigo que reciben los asesinados. El autor no repara en eufemismos o simbolismos para narrar y describir el proceso sanguinario bajo el cual se castiga y se da muerte a los jóvenes nazistas. La sangre brota de las heridas de bala y de sable. El cuerpo mutilado se hace presente sin ambages. En este sentido ambos caminos de lectura respecto al castigo resultan complementarios para el horizonte ficcional de la obra, tanto

⁵² La prisión como castigo general frente a un delito también fue y sigue siendo criticada por ciertos detractores y reformadores debido a que “es incapaz de responder a la especificidad de los delitos. Porque carece de efectos sobre el público. Porque es inútil a la sociedad, perjudicial incluso: es costoso, mantiene a los condenados en la ociosidad, multiplica sus vicios. Porque el cumplimiento de tal pena es difícil de controlar y se corre el peligro de exponer a los detenidos a la arbitrariedad de sus guardianes” (Foucault 133).

desde su articulación como motivo de injusticia que dota de sentido una determinada visión del acontecimiento, y desde la estetización narrativa del horror.

Como se anticipó en los primeros párrafos de este apartado, el castigo corporal es una practica que en el siglo XX fue sido sustituida por la prisión, al menos desde el punto de vista legal. Por ello, la conmoción que originó en su contexto este hecho histórico resultó de gran magnitud, debido a que fue en general un castigo público y desmedido el que recibieron los jóvenes en el edificio del Seguro Obrero. Pero como nos revela Foucault el castigo a quienes cometen un delito o actos fuera de la ley debería constituirse conforme “al nuevo arsenal de penas, del mismo modo que las marcas-vindicta organizaban los antiguos suplicios” (121), pero en ningún caso volver a los castigos mediante el suplicio. En otras palabras, el castigo debe ser proporcional y no al contrario como en el caso que el narrador cronista de la novela nos revela apelando a una serie de estrategias literarias vinculadas al feísmo o al tremendismo. En ese castigo proporcional ronda la noción de injusticia, de modo que se deje de ver “al hombre violentando al hombre”.

Los asesinados en el Seguro Obrero son víctimas de un suplicio corporal —por medio de la muerte con sable— como forma de terror y soporte de un castigo ejemplar: “miedo físico, espanto colectivo, imágenes que deben grabarse en la memoria de los espectadores, del mismo modo que la marca en la mejilla o en el hombro del condenado” (Foucault 127). Con ello, el soporte de ejemplo anclado en la lección y no en la “restauración aterradora de la soberanía” queda relegado por el castigo y la forma de la muerte que reciben los asesinados en 1938. El efecto que se busca, por lo tanto, queda desvanecido en la medida que ya no es útil para los espectadores: se anula la proporcionalidad y la figura del soberano y su poder se traspone a la de la Ley. Una figura que se encuentra, medianamente, velada en la ficción y es referida como “el gobernador”, pero también, a diferencia de la crónica, se le nombra en la novela como “El León”: una clara alusión al apodo con el que se le conocía al presidente. Pero la datación clara del hecho que conforma el eje central de la ficción, que es la masacre del Seguro Obrero, denota que dicho ocultamiento solo es un espejismo para no referir, pero sí deducir, que se trata del presidente Arturo Alessandri que para entonces estaba finalizando su gobierno. Por lo demás, y según se consigna en los diversos relatos históricos que han abordado el acontecimiento, la responsabilidad de la matanza descansa directamente en el presidente quien estaba al tanto de la masacre e incluso, según se indica en algunos

documentos, habría dado directamente la orden de dicho actuar; es decir, la figura del soberano ejerciendo su poder⁵³. La voz narrativa en la novela sugiere esta reflexión en contra de un tipo de castigo que en toda medida es desproporcionado y arcaizante al considerar el suplicio como método de justicia:

La naturaleza no inventó los lentos suplicios [...] El suplicio lo inventó el hombre que inventó el tiempo; el suplicio era la detención brutal de la eternidad, el no dejar salir el alma del prisionero esturado por sus aspas en una rueda de molino o el obligar a las manos previamente despojadas de sus uñas a que cavaran su propia tumba, como cuenta la historia que hacían los antiguos japoneses con sus víctimas. Después, la guillotina no fue solo un cuchillo. Fue un ara, un altar, ahí oficiaron su culto los pontífices de la libertad del hombre. La muerte había derivado de la tragedia griega a la política; la muerte asumió su papel de función social. (Droguett, *Sesenta muertos en la escalera* 100)

Ahora bien, este desajuste devenido del asesinato escabroso de casi sesenta jóvenes que por convicciones políticas quisieron tomar el poder a través de un golpe de estado deja al descubierto la forma más cruda de castigo: la mutilación corporal. Cómo narrar el horror —pregunta en la que he insistido anteriormente— parece ser una búsqueda constante del autor de la novela, pero no desde una vereda teórica o abiertamente metaliteraria. Más bien, parece ser una inquietud latente en el propio entramado ficcional y en los intersticios de la narración de cada episodio. El martirio, en cuanto fórmula, se compone de diversas estrategias simbólicas y también narrativas. La sangre brota sin mediar consideraciones al mismo tiempo que el sufrimiento de algunos de los asesinados adquiere voz. En ese camino, finalmente, el tremendismo parece acaparar la disposición narrativa cuando se trata de representar el castigo corporal y la muerte de los jóvenes. Por medio de ella, la injusticia

⁵³ En el artículo sobre la crónica de Carlos Droguett *Los asesinados del Seguro Obrero*, Ignacio Álvarez desarrollo una revisión histórica de los antecedentes más relevantes de aquella mortuoria jornada. Basado en el libro de Marcus Klein, *La matanza del Seguro Obrero (5 de septiembre de 1938)* (2008), y en el estudio de Juan Luis Ossa “El nacismo en Chile: auge y caída de una ilusión mesiánica” (2008), Ignacio Álvarez afirma lo siguiente: “La versión de Alessandri y las fuerzas de orden decía que los nacistas de la Universidad de Chile fueron ultimados como traidores por sus propios compañeros del Seguro, y que los demás cayeron enfrentándose a las fuerzas policiales (Klein 90). Quienes han estudiado recientemente el episodio, sin embargo, no dudan en responsabilizar en primerísimo lugar al presidente, y ello por varias razones. Porque dispuso una reacción policial claramente exagerada, por lo pronto; no quería que su segundo gobierno terminara, como el primero, con un golpe militar, y juzgó de una manera terriblemente equivocada la gravedad de la situación (Ossa 178; Klein 91). [...] Supo también muy temprano que se había producido el masivo asesinato, si es que no lo ordenó directamente, como declaró en un oficio confidencial Humberto Arriagada Valdivieso, en ese momento Director General de Carabineros: había seguido ‘órdenes expresas’ del presidente” (Álvarez, “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 17).

adquiere color y densidad, se torna roja. Es una poética de la sangre, pero de la sangre injusta que, antes comenté, simboliza a la vez la sangre histórica y la sangre que se derrama en la cotidianidad de la ciudad: un espacio que vuelve a adquirir relevancia en esta ficción del autor, después de la trilogía histórica en la que la ciudad se encumbra como motivo revelador en el proyecto ficcional de Carlos Droguett.

4.1.3 La obligación de soslayar la política

Cuando el autor de la novela declara que en la narración y la representación que hará, específicamente en lo que concierne a la masacre, no pondrá énfasis en la política sino en el dolor y el sufrimiento de quienes murieron se ponen en juego diversas posibilidades que sustentan dicha elección. Una de ellas, como lo ha visto Ignacio Álvarez que analiza la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*, se relaciona con tres factores, entre los cuales el más relevante, o que integra a los otros dos, es el interés por dotar de sentido universal la ficción. Esto consiste en que “un hecho concreto y particular de la historia de Chile, la matanza del 5 de septiembre de 1938, alcanza [...] una dimensión válida para todos los seres humanos” (“Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 27). Otra posibilidad es que el autor, ideológicamente contrario a los preceptos de los jóvenes asesinados, oblitere la referencia política por no sentirse parte de la ideología que profesaban quienes murieron. Finalmente, otra posibilidad tiene relación con lo que Burucúa y Kwiatkowski advierten respecto a que si bien las masacres históricas “ocurren en un tiempo y un espacio limitados y sus causas y responsables son identificables [...] las posibilidades de explicación se reducen y las cadenas causales aparecen rotas”(33). En este sentido se puede decir que los actores involucrados en la Masacre del Seguro Obrero son identificables, en este caso los jóvenes del MNS y la fuerza policial, y el motivo también se puede reconocer, el intento de un golpe de Estado en apoyo del presidente Carlos Ibáñez del Campo. Las consecuencias, por otra parte, también son visibles, pues, la empresa de los golpistas no tuvo éxito. Pese a ello, las cadenas causales y las posibilidades de explicación se rompen en el momento en que el castigo es desproporcionado y no responde en ningún caso al nivel del delito. En otras palabras, se produce lo que estos teóricos denominan como “hiato”, en el

entendido de inadecuación del castigo que “preserva a las víctimas de toda mancha moral e implica, simultáneamente la culpa irremediable del perpetrador” (Burucúa y Kwiatkowski 33). Esta última posibilidad sustenta, sin lugar a duda, el proceso de despolitización al que recurre el autor de la novela y sugiere alguna relación, también, respecto a las imposibilidades de representación del acontecimiento. De cualquier modo, las tres posibilidades expuestas no son en rigor contrarias, sino que abiertamente podrían ser formas complementarias de despolitización en la novela conforme a una multiplicidad de fundamentos que habrían llevado al autor a tomar y declarar dicha elección.

En general el primer punto, el de la despolitización que busca la universalización, es perceptible bajo diversos planos. Uno de ellos es el lugar central que adquieren el sufrimiento, la muerte y la estetización de la sangre en la novela. Los relatos que componen la ficción se transforman en digresiones que permiten otorgar un nuevo sentido a los motivos antes señalados. Pues, no se trata exclusivamente del sufrimiento de la masacre, sino del sufrimiento social, amoroso, cotidiano que embarga a una sociedad. Lo mismo ocurre con la muerte que emerge en cada uno de los relatos que se integran a lo largo del texto. Esta diversidad de situaciones marcadas por la muerte y el sufrimiento se encuentran bajo un manto de sangre que las envuelve y que emerge reiteradamente en la prosa del autor. Con ello, la disposición de universalizar los motivos y hacerlos válidos para toda la humanidad también le permite al autor hacerlos válidos para todas las situaciones vitales y si bien sitúa un hecho desde una dimensión particular a una universal, con la inclusión de los demás relatos dicha universalización vuelve a anclarse en otros espacios locales.

Otras formas de despolitización, leídas por Álvarez, son la de cercenar toda referencia política de los actores y la de las formas a las que acude el texto para relatar los hechos. Estas son el testimonio del periodista Carlos, alter ego del propio escritor, y la forma de los cuentos de hadas para representar el orden del poder: un gobernador, el pueblo de arriba, el pueblo de abajo. Con tales formas se simplifica en extremo una urdimbre compleja, política y social, de la sociedad chilena de aquél entonces. Ambos recursos quedan supeditados al punto anterior, el de la universalización de los motivos estructurales que pretenden ser válidos y desbordar el propio contexto al que se circunscriben los reconocibles acontecimientos.

Álvarez en su trabajo identifica ciertos problemas que guardan completo sentido y que se pueden establecer de igual modo en la crónica como en la novela. Se trata de la

posibilidad de que las relecturas, situadas años más tarde respecto al primer contexto de recepción de la crónica y de la novela, puedan derivar en una interpretación que vea la despolitización bajo un interés por ocultar las responsabilidades de los nacistas: “lo que ya intentaron hacer los nacistas durante el siglo XX”, consigna Álvarez. Esto se debe a que el sentido de la despolitización desborda el espacio de interpretación dispuesto por el autor. En ese camino, se podría producir la posibilidad de una subjetivación de los —denominados aquí— mártires de la masacre que devenga en una condición heroica o de talante similar.

Tanto en la novela como en esta investigación se ha hecho hincapié en la borradura y anulación de la referencia ideológica de los jóvenes nacistas. Este despojo, por lo tanto, abriría un espacio para, incluso, ir un paso más allá y considerar a estos jóvenes cómo héroes patriotas y relativizar su condición de nazis criollo. Ello sería posible —señala Álvarez— a partir de “una memoria interesada en borrar las huellas de la propia responsabilidad política [...] una desmemoria para nada inocente” (“Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 20-21). Incluso, la propia condición de mártir que se le ha dispuesto a quienes murieron entonces en dicha jornada podría ser la apertura a un espacio en el que la martirización, entendida en su acepción moderna, se le otorga a quienes mueren por una causa eminentemente social antes que política y con ello los jóvenes se encumbrarían como luchadores de una causa social alterando las condiciones propias del hecho histórico referido. Estas aprensiones no son baladís, pues la novela situada en el campo literario chileno se instala, producto de su despolitización, en la misma línea de las grandes masacres obreras y mapuches acaecidas en la primera mitad del siglo XX a lo largo de Chile, a través de un elemento en común que es la desproporción y la forma del castigo recibido siempre por las fuerzas policiales o militares: no se cuestiona a las víctimas. Pero, al menos, no se ha caído completamente en un acto de consagración heroica de los sujetos desde su particularidad.

En relación con el segundo punto de despolitización he indicado la posibilidad de que el autor mantenga distancia por manifestarse completamente ajeno a la ideología de quienes fueron masacrados en la jornada del 5 de septiembre de 1938. Esta afirmación funciona como una hipótesis basada en los antecedentes políticos y de la vida personal del autor. En los capítulos iniciales de esta investigación se ha revisado latamente que Droguett compartía de manera abierta su cercanía con una ideología de izquierda y una preocupación literaria constante por un sujeto de talante marginal. Baste decir, además, que la generación del 38, a

la que pertenece, también se reconoce antes que por su afinidad literaria por su afinidad política que además le otorga el nombre simbólico a la generación: al alero de la asunción del Frente Popular al gobierno de Chile. Ninguna declaración que haya realizado el autor en vida permite dotar de certeza esta afirmación. Pero visto el proyecto droguettiano en toda su perspectiva, resulta imposible que el autor pudiera haber escrito un texto como la novela en cuestión donde propicie una defensa o una simpatía respecto a la ideología que defendían quienes quisieron hacerse del poder a través de un golpe de estado.

Añadamos, para finalizar este segundo punto, un dato. En el libro *Antología del verdadero cuento en Chile*, publicado en 1938 por el escritor Miguel Serrano se incluyó un cuento de Carlos Droguett. Tal inclusión revitalizó una polémica surgida meses antes de la publicación, en febrero del mismo año, producto de una columna en la que Serrano desdeñaba a Baldomero Lillo como cuentista y demostraba, tímidamente aún, la que sería en adelante su filiación con la ideología nazi: “no creo que construir “clichés” que hablen de la explotación de los mineros, ni basta arreglarlo todo con el mote antifascista, para que todo pase a ser bueno, bello y verdadero” (Serrano, “Algo sobre el cuento en Chile” s/p)⁵⁴. Como señalé, la inclusión del cuento en la antología de Serrano se hizo sin el consentimiento de Droguett lo que revivió el conflicto, pero con mayor entereza, ya que a partir de la masacre del Seguro Obrero el antologador demostró completamente su conversión, adhesión y simpatía con el nazismo y con el partido nacionalsocialista, como se expresa en la siguiente cita:

Su adhesión al comunismo se produjo tras la muerte de su amigo Héctor Barreto en manos de los nacionalsocialistas, y se terminó cuando su tío Vicente Huidobro le propuso que combatiera en la guerra civil española. En cambio, simpatizó con las ideas y postulados del nacionalsocialismo luego de la masacre de 60 miembros de dicho partido en la torre del Seguro Obrero en 1938. (Memoria Chilena, s/p)⁵⁵

⁵⁴ Un año antes tanto de la polémica columna, “Algo sobre el cuento en Chile” publicada en febrero de 1938, Serrano, según se consigna en sus memorias, ya había dado indicios de su distanciamiento con la ideología marxista: “Siendo aún tan joven e inexperto, comenzaba a abrir los ojos y a darme cuenta del gran juego en el que corría peligro de verme envuelto. Y dije no a Vicente. Decidí aprovechar ese tiempo estudiando... Y entonces el marxismo se me apareció como una doctrina para ignorantes e incultos, una simplificación y distorsión mal intencionada de la historia y del drama de la humanidad... Salí de mi retiro y lecturas convertido en un antimarxista” (Serrano, *Memorias de él y yo. Volumen II* 74–75) .

⁵⁵ Según relata Roberto Suazo, la “prensa de la época da cuenta de un sinnúmero de refriegas sangrientas donde jóvenes militantes de los partidos socialistas y nacistas fueron sumando mártires al panteón generacional.

La adhesión de Miguel Serrano al nacionalsocialismo, según consiga en sus memorias, se hizo de manera abierta después de acontecida la masacre:

¡Qué diferente la actitud de esa juventud nacionalsocialista con la de los políticos e intelectuales “marxistas” que yo había conocido en la creación del Frente Popular! Gente limpia, que luchó y murió con sus verdaderos nombres, enfrentándose con heroísmo a la muerte. ¡Y eran de mi misma generación! (Serrano, *Memorias de él y yo. Volumen II* 102)

Que duda cabe de que Droguett, que no compartía las apreciaciones literarias de Serrano, se mostrará además indignado con que se relacionara su nombre en una antología, publicada después de la masacre del Seguro Obrero, de la cual estaba a cargo un escritor que se había declarado afín a la ideología nazi. Dicho todo esto, la necesidad de despolitizar por completo el acontecimiento en la novela se torna elocuente. La elección del autor por tomar dicho camino se transforma en una decisión estético-política que, en complemento con los demás puntos, permite ver las motivaciones del autor y las formas literarias y discursivas a las que recurre para construir su primera ficción publicada.

Finalmente, respecto al último punto, señalé que existe una interrupción de las cadenas causa-efecto que se revela —en palabras de Burucúa y Kwiatkowski— a través de un “hiato” que, junto con despojar a la víctimas de manchas morales, o políticas en el caso de la novela, y de situar la culpa en el perpetrador de la muerte, origina el siguiente fenómeno:

Ese hiato tiene como consecuencia, entonces, la inocencia radical de las víctimas, por cuanto sus acciones individuales y colectivas antes de la matanza son irrelevantes para el hecho de la masacre y no se relacionan con ese fenómeno [...] La insuficiencia de las palabras y los conceptos, el desasosiego generado por el intento de aprehender los sucesos, la sensación de que no tienen paralelo y son inenarrables, la comprensión casi abismal del episodio en un grito o en una línea de régimen discursivo diverso, son todos rasgos que señalan no solamente el horror, sino también la cadena de causas y efectos y el derrumbe de la continuidad histórica. (Burucúa y Kwiatkowski 33)

En una de esas escaramuzas callejeras el día 22 de agosto de 1936, a la salida del café Volga, en San Diego esquina Avenida Matta, encontraría la muerte el joven poeta y militante socialista Héctor Barreto. Esa muerte, que trajo hasta la juventud chilena los ecos inmediatos, frescos y sonoros, del reciente asesinato en España de Federico García Lorca, sería posteriormente recogida por Droguett en su última novela *Matar a los viejos*. En 60 muertos..., sin embargo, el escritor escogerá la figura de otro poeta, también fallecido en plena juventud, para enlazarlo genealógicamente al panteón generacional del 38'. Nos referimos a Jaime Rayo, quien se quitó la vida de un pistolazo en 1942". (Suazo, *La historia de Chile según Carlos Droguett* 82)

La cita anterior nos deja dos consideraciones en torno a la despolitización de la masacre. La primera de ellas es que la ruptura de las cadenas de causa y efecto, basada en la proporcionalidad y forma del castigo, no permiten que ingrese la política en el entramado ficcional elaborado por Droguett. Dicho esto, no sería tanto una decisión racional, de cálculo político y de estrategia literaria, antes que una obligación en el sentido más excluyente del concepto y conforme a la condición pública de una novela (o, con más acierto, de la crónica original). Así se revela, además, en cada representación ficcional que se hizo de la masacre por aquellos años. Ello quiere decir que el “hiato” ha clausurado el motivo político que antecedió a la masacre.

La segunda consideración alude a lo mismo que se ha señalado, pero se cambia el eje de lectura. Si la desproporción liberó a los asesinados de cualquier mancha política frente a los ojos de una sociedad que fue espectadora de este acontecimiento, entonces el impacto directo de la matanza proyecta a la vez —como lo ha visto Álvarez— un *shock* individual en tanto que el asesinato, además, “es observado en su desnuda e inexplicable crudeza” (“Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia” 19). Lo que, con mayor razón, hace de la despolitización el único camino posible para intentar figurar o representar la escabrosa muerte de los casi sesenta jóvenes que fueron masacrados por las fuerzas policiales.

Un contrapunto posible. Si se quiere, la aceptación de la inocencia permitiría, visto en perspectiva histórica, la revisión y el análisis sobre lo que originó el conflicto y de quiénes estuvieron involucrados en su desarrollo y desenlace. Aún así, y aunque se encuentren matices o suficientes pruebas que culpabilicen a los nacistas como iniciadores del conflicto, será imposible que dicha revisión derive, voluntariamente o no, en una justificación de la matanza, pues el principio de inadecuación que provoca el “hiato” en la lectura del acontecimiento clausurará todas las posibilidades de explicación o justificación de quienes cometieron la masacre, y dicha situación adquirirá virtualidad y pragmatismo en todas las recepciones del texto.

En síntesis, como vemos, la representación de la masacre en la novela *Sesenta muertos en la escalera* escrita por Carlos Droguett opera bajo diversas estrategias discursivas, estéticas, políticas y literarias que dan forma a un texto ficcional complejo que, de un modo u otro, pretende asir, dentro de lo posible o imposible, el trauma histórico que provocó en su

momento la matanza de los casi sesenta jóvenes nacistas. A la vez la novela supone su ingreso público al campo literario chileno en el que había incursionado por medio del cuento en los años anteriores. Al mismo tiempo, Droguett con la publicación de esta ficción inaugura su propio proyecto novelesco bajo un marco discursivo que en cada novela se irá solidificando y dando continuidad a una veta estética de corte vanguardista que en la literatura chilena no había calado de manera concisa desde las ficciones de María Luisa Bombal.

4.2 EXPERIENCIA Y NARRADOR EN *SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA*

*Pero, amigos míos, permítanme una pregunta:
¿llegará un día la medicina, la ciencia, a imaginar un
ojo, un oído para recoger el dolor humano?*

Carlos Droguett

*La gran novela americana, como la gran pintura
americana no tendría explicación sin el sufrimiento
del que nosotros los escritores —según nuestras
fuerzas— somos pávidos o impávidos testigos.*

Carlos Droguett

No cabe duda de que la matanza del Seguro Obrero es el tema principal sobre el que se desenvuelve la novela *Sesenta muertos en la escalera*. Pero como he venido reiterando, no es el único tema, sino que forma parte de una construcción ficcional, experimental, de mayor envergadura que se imbrica, a partir de la muerte y de la sangre, con otros relatos e historias que se presentan como recuerdos de los jóvenes antes de ser asesinados, o como contrapuntos y digresiones al relato central. Lo trascendente, sin embargo, no es tan solo dar cuenta del *montaje* que conforma la totalidad de la novela de Droguett, como bien lo ha hecho la crítica literaria que se ha ocupado de este texto, sino de reconocer la función que cumple para el sentido global del texto literario desde un punto de vista estético, ético, discursivo y literario.

Bien se ha insistido en que el germen central de la novela lo compone la titulada crónica que publicara el autor años antes. Pero en el camino de la crónica a la novela se expande el marco de interpretación respecto a la voz enunciativa que viene, en su calidad de testigo, a dar testimonio de la masacre y de otros temas. Vicente Bernashina (2005) sugiere la condición parasitaria del testimonio, en la medida que inevitablemente necesita de una forma de discurso distinta para “actualizarse”. En principio, Droguett elige la forma de la crónica, aunque casi completamente despojada del sentido periodístico. Más bien, cercana a la de los cronistas de la conquista de América. Incluso cuando los acontecimientos fueron presentados bajo la referencia de una crónica, el texto, más bien, dio señales de sentido con la forma en que gran parte de los poetas modernistas hispanoamericanos presentaban sus escritos. Un espacio indefinible entre el diario de vida, las memorias y la forma de la novela.

Adquiere completo sentido, por lo tanto, que posteriormente fuera de manera abierta la forma literaria de la novela la elegida por el autor. En dicha elección las libertades creativas se expanden. Pues, se vuelve difusa la necesidad y obligación de referenciar un hecho efectivamente acontecido y permite la inclusión de todas las digresiones que el autor considere necesarias. En el caso de *Sesenta muertos en la escalera* ya se ha dicho que la novela se constituye como un gran collage compuesto a partir de textos que previamente el autor había escrito. No obstante, parece mantenerse la necesidad de validación de la voz narrativa conforme a una certeza o un testimonio verídico y no tan solo verosímil.

Respecto a lo anterior, la novela reclama legalidad simbólica y legitimidad como archivo histórico a partir de un criterio experiencial en el que el enunciante valida su voz. El archivo que se pretende construir con este discurso es, sin duda, contrahegemónico, y no solo viene a reflexionar sobre los asesinados en el Seguro Obrero, sino que carga con todo el incipiente proyecto literario droguettiano a cuestas, dentro del cual el foco estará puesto en al anverso de la historia, en la desigualdad social, en la injusta sangre derramada, entre otros temas.

4.2.1 Escritura que se quiere memoria: El testigo en *Sesenta muertos en la escalera*

Como se postuló en la primera parte de este capítulo, existe una correlación entre la noción de mártir y quienes murieron asesinados en el edificio del Seguro Obrero. Respecto a esta relación cabe señalar un aspecto más. La acepción originaria del martirio, o de la tradición martirológica cristiana, tiene que ver con el sufrimiento y la muerte dolorosa, sangrienta quizás, de quienes testificaron a favor de Cristo; de lo que habían visto y de lo que él les había enseñado, después que este fue crucificado. El castigo por defender la fe se convirtió, entonces, en una analogía con los padecimientos del propio Jesús en su calvario y en la cruz. Pero con el correr del tiempo ya no era necesario, siquiera, haber visto o escuchado al “hijo de Dios” para convertirse en testigo de su palabra y morir como un mártir. Como se anticipó y constató, la noción de martirio se fue modificando conforme avanzaron los años a partir de un proceso de secularización hasta volverse un concepto de uso coloquial o para referirse a diversos tipos de acontecimientos históricos particulares que a veces poco y nada

tenían que ver con el cristianismo. Pese a todo, una característica del concepto se mantuvo siempre dentro de la noción de martirio: la de testigo.

La palabra *martus*, germen etimológico de martirio, designa en griego a una persona que atestigua sobre un hecho conocido a partir de su propia experiencia. Como queda en evidencia, el sustrato primigenio del concepto forma parte esencial para la denotación que tuvo la palabra martirio en los tiempos en lo que se conformaba el cristianismo como doctrina religiosa. Dicho sustrato no ha sido relegado completamente de la acepción de martirio en la actualidad, pero si se ha movilizado la relación que existía entre la idea del mártir como testigo. Por sobre dicha relación, la cuestión del testigo se vincula, ahora, directamente con la memoria, y así lo ha visto también el italiano Primo Levi. Ello quiere decir que al sustraerse una parte esencial de la noción de mártir —la de testigo de Cristo— la condición de testigo no es que haya desaparecido, sino que se ha asentado en un tercero que cumple tal función, pero testigo ya no de Cristo sino de quienes, en algún nivel simbólico, padecieron como él. Así también lo observa Roberto Suazo cuando afirma lo siguiente:

Así, en 60 muertos... el testimonio/martirio del Seguro Obrero es recogido por un testigo/mártir que, al entretener la experiencia de los asesinados con su experiencia personal y la experiencia colectiva, consigue trascender definitivamente los límites de lo que Alain Sicard denomina ‘un realismo escuetamente testimonial’, reflejo de una realidad particular, para encarnar un dolor que venía de lejos, de mucho antes y que prosigue. (Suazo, *La historia de Chile según Carlos Droguett* 78)

Si bien, según postulo, en *Sesenta muertos en la escalera* se presenta una imagen de mártir ajena a toda referencia cristiana, también es necesario advertir que el “cristianismo militante” del autor sugiere que la representación con estas coordenadas de sentido es conscientemente usada en la novela como un metarelato⁵⁶. Incluso existe una línea de

⁵⁶ Tanto los trabajos de Mauricio Ostria, Antonio Melis o Roberto Suazo han identificado, y Droguett lo expone abiertamente en sus novelas, que el sacrificio de Cristo es el argumento que recorre y cuenta reiteradamente el autor en las ficciones. De hecho, ese es el camino que más ha emprendido la crítica literaria para leer la obra droguettiana. Si bien no se puede soslayar la referencia cristiana que sin problemas ni tapujos expone Droguett en sus obras, si es necesario reiterar que en esta novela dichas alusiones no se encuentran de manera explícita y solo podrían entenderse desde la lectura y las relaciones que aquí establezco, las que, dicho sea de paso, no pretenden reafirmar la relación del Droguett con el cristianismo, sino lo contrario. En definitiva, considero que el horizonte en esta novela tiene que ver más con el trabajo sobre motivos universales, antes que religiosos, a pesar de que estos encuentren puntos de convergencia que Droguett no explícita, pues su interés está puesto en el sufrimiento, muerte y dolor desde la humanidad particular y a la vez universal.

interpretación que lee la obra de Carlos Droguett de manera indisoluble entre texto y religión. Ejemplo de ello puede ser la siguiente interpretación respecto a la misma noción de mártir que he venido desarrollando:

Por supuesto, al igual que el crucificado, lo que define como mártires a los jóvenes del Seguro Obrero es haber ofrendado la experiencia de su muerte como testimonio. Asimismo, y de forma similar a los mártires cristianos, la función del testigo droguettiano será testimoniar un sacrificio, refiriéndolo al tiempo que lo va encarnando, subrayando un dolor trascendente que es también una fe y, por eso mismo, un sentido. Y, precisamente, para testar sentido es requisito que el mártir empeñe la vida, configurando así su propio sacrificio. (Suazo, *La historia de Chile según Carlos Droguett* 75)⁵⁷

Señalo todo esto para indicar que, según la lectura que se viene haciendo, dentro de la noción de mártir, principalmente la que se elabora en la novela, ahora emerge una figura externa, que no ha sufrido los padecimientos del mártir, pero que ha sido testigo y debe dar un testimonio que resguarde la memoria de quienes murieron, lo que permitirá cristalizar la imagen de mártires de los asesinados. En *Sesenta muertos en la escalera* se sigue de cerca esta construcción con diversos matices. Pues, no se trata solo de cristalizar una imagen martiroológica de quiénes murieron en el edificio del Seguro Obrero, con todo lo que ello supone. Se trata, además de autorizar en la ficción a una voz válida que desde la experiencia pueda —o intente al menos— acercarnos al trauma de dicho acontecimiento histórico por medio de la escritura. Para ello el lenguaje de la rememoración es esencial y es al que acude el escritor Carlos Droguett en esta novela de corte testimonial. Bien lo indica Reyes Mate cuando afirma que “se trata de una voz en primera persona que nos habla en nombre de la tercera persona” y con ello tiene como objetivo ser legitimado al mismo tiempo que le da voz a quienes la han perdido.

⁵⁷ Si bien la lectura del martirio que se propone guarda puntos de concordancia con la que expone Roberto Suazo, principalmente en la carga simbólica del sufrimiento, a la vez se distancia en su fundamento. Pues, la de Suazo tiene como principio el testimonio de Enrique Zorrilla, un sobreviviente de la masacre, quien expone, impactado claramente por el shock de los acontecimientos, una suerte de heroísmo patrio en la muerte de sus compañeros, lo que, según interpreto, es precisamente de lo que quiere rehuir Droguett cuando establece el soslayo de la política. Zorrilla, citado por Suazo, declara lo siguiente: “Héroes por el infortunio y la fatalidad que envolvió su heroica pero fecunda rebeldía. Mártires por haber sostenido hasta el último soplo la verdad de sus ideales, la convicción de su causa [...] El camino del martirologio les hizo alcanzar la inmortalidad”. (Zorrilla et al. 145)

El recién aludido lenguaje de la rememoración —según afirma Nora Strejilovich— “pone en escena, elabora, resiste al sostener su palabra. Al contar, el sobreviviente se vuelve testigo, y nadie puede atestiguar por el testigo. El yo lo viví, créanme no apela a la verdad en tanto coincidencia con un referente; apela al relato de la propia experiencia” (Strejilevich 14). Este relato de la propia experiencia adquiere mayor sentido cuando el narrador de la novela es, al mismo tiempo, una proyección del autor —su alter ego— cuyo nombre es Carlos y trabaja en una imprenta: se muestran algunas coincidencias con los antecedentes del autor. Por lo tanto, cuando el narrador abre la novela deja relucir inmediatamente, por medio de la primera persona del verbo, que lo que hablará corresponde a una experiencia personal: “Amigos míos, no les parecerá bien que yo hable sobre eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto” (*Sesenta muertos en la escalera* 21). Este recurso, propio del testimonio, “se instala desde la difícil posición de un narrador autodiegetico —en términos de Gérard Genette—, donde la actitud de narrar se vuelca sobre sí misma, intentando no ausentarse en la doble acción (acción de presentarse en lo narrado y en el narrar)” (Bernaschina s/p). Junto con expresar su propia experiencia, esta forma de relato, según advierte Vicente Bernaschina, “vincula irremediamente al testimonio con un discurso sobre-escrito, originario, e incluso obsceno, puesto que trae a la presencia —o al menos lo intenta— relatos o narraciones que no están en escena para reconstruir un acto” (s/p): empresa a la que se entrega el autor por medio de esta novela a partir de una estética en la que obsceno equivale a la realidad.

Pese a lo recién señalado hemos de considerar que en la novela de Droguett si bien se construye la figura de un narrador testimoniante, es la pluma literaria la que se sobrepone, en el entendido de que el autor pone en juego un relato que desborda el ejercicio experiencial referencial del testigo. No estrictamente porque “la experiencia vivida sea indecible” —dice Jorge Semprun. Sino porque “ha sido invivible”, lo que “no atañe en la forma de un relato posible, sino a su sustancia”, la que solo puede ser alcanzada por aquellos que logran “convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación” (Semprún 140). De esto da cuenta también Bernaschina cuando advierte que a pesar de que el narrador, en primera persona, relate su experiencia de lo oído, visto y vivido, de pronto “abandona esa instancia impuesta por la crónica y penetra directamente en la subjetividad de los personajes y en la interioridad de los hechos, como si él (y su testimonio) hubiese participado de los

hechos mismos” (s/p). Sabemos que el autor solo fue un espectador y que el narrador no muestra marcas que lo relacionen como un sobreviviente de la masacre. No obstante, su condición de testigo, con el andar de la novela, oscila entre la del testimoniante, pero que tiene la capacidad de ingresar en la conciencia de algunos personajes y de algunos policías y desde ese lugar privilegiado afirma el narrador que todo lo que dirá proviene directamente de la realidad. Este manejo narrativo propone una lectura y un análisis complejo de la voz en tanto aparenta cumplir, casi en su totalidad, con la idea de testimonio. Sin embargo, como hemos visto, desborda al mismo tiempo dicha noción y la voz narrativa se interioriza en la subjetividad de otros personajes, sin que en ello se pueda indicar una falta a la verdad o a los hechos. Pues, como se indicó antes, la sentencia “yo lo viví” apela a una verdad constituida por la propia experiencia, pero una experiencia tanto del hecho histórico como de la injusticia, sufrimiento y padecimientos de quienes murieron: experiencia que es real y ficcional a la vez. Esta experiencia, además, busca y apela a un interlocutor colectivo que deberá pronunciarse como jurado ético de la injusticia narrada. En definitiva —al decir de Roberto Suazo— es la experiencia de “un testigo que, al inscribirlo, hace suyo el dolor de los hombres, es garante de esa sangre y, en consecuencia, escoge la opción del martirio para sostener y perpetuar la verdad de los hechos que refiere” (*La historia de Chile según Carlos Droguett* 75).

4.2.2 Digresiones y voces del testimonio

He insistido que no se trata en la novela de relatar tan solo los hechos ocurridos en aquella jornada del 5 de septiembre de 1938, ya sea desde una mirada de un narrador que de su testimonio o de un narrador que construya la subjetividad interna propia y de otros personajes: o la elaboración complementaria de ambos casos. Sino más bien de dotarlos de sentido humanitario que pongan en relieve la injusticia con la que actuó la policía y proponer la necesidad de recordar este hecho signado por la muerte y la sangre. En ese camino, no es la masacre la que abre la novela, sino una extensa reflexión respecto a la muerte en todos sus niveles: “sin los muertos que llevamos a costas solo nuestro exterior viviríamos, alimentaríamos, vestiríamos, solo nuestro cuerpo, nuestra evidencia de carne. Los muertos

nos hacen tristes” (*Sesenta muertos en la escalera* 29). Esta reflexión surge en voz del narrador testimoniante un año después de ocurrida la matanza.

Las notas de sentido cronológico en el texto son escasas. Pero el principio de composición de la novela está sustentado en el recuerdo o en la necesidad de no olvidar ciertos hechos. Digamos que esa característica es parte del discurso que emana de la novela y que es elaborado por el autor en el entramado textual. También es la declaración que se realiza en el primer párrafo de la novela: “ustedes, eternos bondadosos, dicen que el olvido es bueno, pero les repito —ya se lo dije el otro día cuando hablamos— que recordemos mucho, demasiado, rabiosamente, antes de olvidar un poco” (*Sesenta muertos en la escalera* 21). El recuerdo se constituirá como un principio narrativo y discursivo, en la medida que el propio narrador trabaja sobre el recuerdo para construir su testimonio un año después de haber acontecido los hechos, y por que ese ejercicio busca preservar la memoria de un hecho traumático: tal como hiciera el propio Carlos Droguett cuando escribió la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero* un año después de haber acontecido. Pero el recuerdo requiere de un dispositivo que accione la rememoración y ese dispositivo en la novela será la escalera. El narrador, antes de comenzar su relato sobre la masacre, divaga sobre la muerte, sobre su pareja Isabel, y sobre la miseria cotidiana. Habrá que recordar —como también lo hiciera Georges Parent— que la composición de la novela *Sesenta muertos en la escalera* integra una variedad de cuentos previos del autor, entre ellos “Isabel”, “La nochebuena y Tántalo” y “Tiempo”. La integración de cuento “Isabel”, cuya referencia es de las primeras en las novelas, redirecciona y agudiza el sentido original que tuviese la crónica de los asesinados. Ocurre que “por su contenido filosófico sobre el sentido de la vida y por lo que nos revela sobre el temple de ánimo del narrador da un sentido nuevo a su protesta y, a través del motivo de la muerte, levanta un himno a la vida” (Parent s/p). El asunto es que las digresiones operan en dos caminos, por un lado, van redefiniendo los sentidos que tendrá el acontecimiento central que es la masacre y la vez suponen dispositivos que permiten el engarce para construir la novela conforme a los variados textos iniciales que el autor ha utilizado. Tal es el caso de la figura del cronista que cuando baja la escalera de la casa en que se encuentra, al comienzo de la novela, inicia un proceso de asociación que anticipa la narración de la matanza:

Qué lúgubre, que trágico es este descenso. Gotean los escalones, gotean mis pies innumerables, saltando por sobre roquedales de madera, en un cerro lejano. [...] Estiro mi

mano en la oscuridad para no topa con algo que pasa a mi lado de repente, una pierna, un rostro de alguien que sube hacia dentro, hacia lo último. (*Sesenta muertos en la escalera* 42)

Posterior a esta asociación, de talante onírico, el narrador señala explícitamente el inicio de un recuerdo y con ello se da paso a los hechos acontecidos más de un año antes en el centro de Santiago. Los que, sin embargo, se verán interrumpidos por una digresión del narrador, una vuelta al presente, en la que escucha pasos y voces y relata lo que entonces escucha, para luego, páginas más adelante, retomar la narración de los “antecedentes” —título del capítulo— del hecho histórico. La propuesta estética del autor que deja al descubierto en este primer capítulo revela principalmente un giro subjetivo hacia la interioridad del narrador y de quienes adquieren voz en el relato. En ese sentido, se hace elocuente un distanciamiento con un tipo de escritura eminentemente realista anclada de modo referencial en una realidad objetiva o histórica y más bien se propone una “intervención ética y política que recurre a la estética para potenciar su sentido” (Strejilevich 93).

Nora Strejilovich afirma que “el vacío que deja la catástrofe, si bien espectral, está lleno de rostros, de seres con nombre y con historia” (Strejilevich 13). Esas historias, y algunos de esos rostros, son los que se revelan en la *matrioshka* de relatos que, en diversos niveles narrativos, configuran la novela en cuestión. Pues, el autor pudo advertir que los hechos ocurridos en el Seguro Obrero eran tan solo el centro para establecer unas coordenadas más amplias en el tiempo y en el espacio. El riguroso trabajo de Teobaldo Noriega nos revela que existen diecinueve secuencias narrativas desplegadas en las seis secciones que componen el texto. Vale decir, existe una diversidad de temáticas que se superponen y amplían el universo ficcional centrado en la masacre. Con ello se logra, primero, recrear “una visión de mundo más completa” y luego dotar de sentido el rostro de algunos de los sujetos que murieron en el edificio.

Para ello es imperante que adquieran voces otros actores dentro del relato o del testimonio que el narrador está entregando, ya que se adquiere una percepción polifónica de voces que hablan desde la subjetividad. Como advierte Ricoeur, el testimonio permite codificar cosas vividas a la legibilidad del lenguaje y la escritura: el testimonio permite decir. Permite acercarse a la experiencia imposible por antonomasia: la muerte. Así emerge, al andar de la novela, en medio de las reflexiones y digresiones del autor, la figura de Yuric: “¿se acuerdan de Yuric? Él caminaba adelante, muy colorado, casi iba corriendo [...] Lo

conocí mucho. Vivía en el barrio Independencia; su madre era viuda, vivían pobres” (Droguett, *Sesenta muertos en la escalera* 72). De ese modo, la vida de Yuric, uno de los jóvenes nacistas, comienza a revelarse en voz del narrador que ha dejado de dar testimonio para transformarse en un narrador omnisciente que nos lleva a la infancia de aquél joven, junto a su padre especialmente, en la ciudad de Temuco, en Chile.

Como he sostenido en esta investigación, existe en la representación que Droguett hace de la Masacre del Seguro Obrero una correlación consiente de parte del escritor por querer establecer sentido entre esta matanza y las matanzas obreras ocurridas años antes en el norte y sur del país. Ejemplo de ello es cuando se alude a los hechos ocurrido en Ránquil en 1934:

Curioso es como el vino se parece a la sangre. Serán la misma cosa. Salió borboteando como cuando en el sur, mientras trotaban desganados hacia los cerros de Ránquil, cogían una gallina y le cercenaban el pescuezo, pero eso era en el campo, mientras que estos pijes soñadores, estos cobardes desgraciaditos se encierran en una pieza, se suben a una escalera los gallitos cagados a armar una chimuchina. (*Sesenta muertos en la escalera* 88)

Sabemos que dichas masacres obreras están ligadas al trabajo del carbón y del salitre y a la explotación de los propios trabajadores con condiciones laborales inexistentes por entonces. Cuando en la novela se hace referencia a Yuric y el narrador nos lleva a su infancia, veremos como ingresa este imaginario de injusticia laboral que, en un punto conflictivo de enlazar, logra unirse al sentido de injusticia en contra de los jóvenes que murieron en el Seguro Obrero. Porque como ya se ha dicho, la injusticia es el principio de composición que permite empatizar con los nacistas asesinados brutalmente. Un inocente Yuric de seis años pregunta a su padre que hay dentro de unos sacos rellenos por los mineros de Lota, si acaso habían perlas. La respuesta del padre es contundente “Los sacos están llenos de sudores grandazos y de callos. A veces se agachan a toser dentro de ellos los mineros. Los llenan de sangre” (*Sesenta muertos en la escalera* 73). Esta referencia, en un punto simbólico, viene a reafirmar el sentido de injusticia que reúne a los mineros que “hundían sus palas en el cerro para sacar más muertos”, ya que “uno de esos muertos era su padre”, y la injusticia de la cual años más tarde sería víctima el propio Yuric. Por lo tanto, si en un sentido ético y simbólico es la injusticia el punto de relación, en un sentido concreto es la muerte la que reúne a Yuric con esta rememoración de su padre fallecido. No en vano, la cronología del relato nos

devuelve inmediatamente, después del recuerdo, al contexto de la matanza en la que Yuric sería una de las víctimas.

“Cuando atravesaban la calle, otro estudiante, Enrique, alzó la vista hacia el edificio, hacia el piso doce y pensó en la carta que había dejado en su casa, en su cuarto. ‘Para ser abierta si no regreso a las seis de la tarde’” (Droguett, *Sesenta muertos en la escalera* 74). La carta a la que se hace referencia en la cita anterior en efecto existió y estaba destinada a la hermana de Enrique Herreros. Sin embargo, en la ficción se debate respecto a quien debe dejarle la misiva: “Querida mamá...Le habría gustado escribirle quizás, a Cora, a Eliana [...] Escribirle quizás a la Lucha... [...] Pero no, a Lucha no, a Alicia, mejor” (*Sesenta muertos en la escalera* 75). Lo interesante en esta rememoración es que se pierde la voz del narrador y el que la toma en su lugar es el propio Enrique Herreros, quien comienza una oscilación temporal entre su pasado y el momento en el que es trasladado junto a los demás compañeros hacia el edificio del Seguro Obrero:

Le dolían los riñones y recordaba haber andado muchos metros picaneado por la carabina, sentía que se iba a desmayar, sentía sonar voces, voces llamando, pasaron unas sirenas de bomberos, muchas, parecía que iban todas juntas, alzó la cabeza para buscar el humo del incendio en el cielo celeste y un culatazo lo tendió de lado, se alzó un poco y se derrumbó junto a su sangre. Estaban dentro del edificio y ya no sentía él tanto calor. Acostada su cara en la baldosa, sentía que tenía mucho sueño, un gran deseo de dormir [...] Enrique sueña que está en la calle de la maestranza. (*Sesenta muertos en la escalera* 79)

Como fuera la escalera, o la lluvia en el recuerdo de Yuric, en esta ocasión el dispositivo es el sueño, en tanto elemento sinestésico que permite la transposición de temporalidades dentro de la narración. Pero lo relevante es que, junto con el recurso retórico para trasponer los tiempos cronológicos, la temática que nuevamente reaparece, como fuera en los dos casos anteriores de rememoración, es la muerte. La muerte de “la caturra” en la infancia de Enrique y “la sangre que fluye desde diversos sectores de la realidad y de la historia” (Suazo, *La historia de Chile según Carlos Droguett* 80)

Finalmente, cabe mencionar la inclusión de la historia de Corina Rojas que había sido publicada en formato folletín años antes por el autor. Este hecho también se integra a los anteriores a partir de la muerte como elemento estructural. Sabremos de él a través del relato que uno de los sargentos realiza a un oficial en medio de la muerte, de los cuerpos

amontonados, en el edificio del Seguro Obrero. Aquí adquiere nombre y rostro otro de los asesinados, Alberto Montes, quien escucha este relato de manera involuntaria mientras simula ser un cadáver, uno de los muertos en la escalera del edificio. Además de la muerte, Roberto Suazo advierte que el crimen de Corina Rojas y el de los asesinados del Seguro Obrero, a pesar de su distancia cronológica, se funden en un mismo sentido ya que ambos “crímenes tienen en común el haber causado una gran conmoción pública en su momento” (*La historia de Chile según Carlos Droguett* 78).

La polifonía de voces que se va construyendo cumple con el principio en el que la literatura deja traslucir su tiempo de escritura y es, a la vez, producto de ella. En ese camino emerge en el texto la voz y la referencia al obrero Miguel Cabrera, que ha sido un espectador de los acontecimientos y que arbitrariamente, porque se acercó a observar el hecho, fue ingresado junto a los rendidos al edificio del Seguro Obrero. Su referencia es relevante porque en su voz se reafirma la circunstancia en la que ocurren los hechos. Vemos que mientras está con sus compañeros de obras Cabrera grita “¡abajo el León, viva la revolución, compañerito!”. Se establece una distinción importante con la crónica al individualizar al supuesto responsable político de la matanza, Arturo Alessandri reconocido como el León de Tarapacá. Como vemos, el narrador cede su voz a quienes fueron víctimas de este suceso y con ello —como advierte Jhon Beverley— a pesar de que el relato se construya bajo la figura del testigo, siempre se hace en nombre de quienes no pueden hablar producto de que su voz ha sido acallada.

Bernashina, apoyado en Ricoeur, afirma que “el testigo no testimonia sobre asuntos contingentes sino que sobre la experiencia humana. [...] El testimonio, como textualidad presenta e impone todos los sentidos posibles” (Bernaschina s/p). La novela que se ha venido analizando resulta ser elocuente respecto a los dichos recién citados. No es la Masacre del Seguro Obrero el asunto central de la obra. Es la experiencia y la sensación de la injusticia que embarga el acontecimiento. En ese camino, la muerte en la novela abre los límites de la muerte política de los nacistas para ingresar en cada espacio donde esta ocurre y suele ser injusta y se vale de una disposición poética-afectiva para reconstruir acontecimientos que no requieren mayor referencialidad, sino que la dotación de sentido. El autor, en la necesidad de “travestismo” propia del testimonio, ha dejado la crónica atrás y ha usado la novela. Pero también se dispone a la necesidad de hacer historia y que esta se instale en el archivo oficial

como discurso que fricciona, pues el proyecto droguettiano se encuentra arraigado por un principio estético-político del que da cuenta en cada una de sus obras. Con ello viene a confirmar que *Sesenta muertos en la escalera* es la narración “de la experiencia de la matanza, de la impunidad y el silencio ante el sufrimiento humano” que pretende “subvertir desde la alegoría, la digresión, la obscenidad y la perífrasis” (Bernaschina s/p) la codificación de un hecho histórico, pero —como advierte Pablo Oyarzún leyendo a Benjamin— “exento de las pretensiones de objetividad” y con la “prescindencia de explicaciones, circunstanciadas o no.”

4.2.3 El narrador y el sentido de la experiencia: una reflexión benjaminiana

Si como lo ha expuesto Soledad Bianchi existe en Droguett una necesidad de no olvidar, entonces corresponde dar cabida al hecho de que al autor “le preocupa que su escritura no se tome exclusivamente como hecho artístico, aunque considere que solo a través del arte puede dar con el lenguaje y el tono afín a la dimensión de lo vivido” (Strejilevich 81). Pero, además, en la elección testimonial parece acercarse a la idea y concepción establecida por el filósofo Walter Benjamin al referirse al narrador. Para Benjamin la narración se relaciona en gran medida con un componente ético. Dicho componente, desde mi lectura, está presente en la novela de Droguett.

Si nos ceñimos estrictamente a las reflexiones benjaminianas hemos de comprender que su tesis sobre la destrucción de la experiencia por y en la modernidad se aleja un poco del contexto en el que se sitúa la novela sobre la que se viene reflexionando⁵⁸. Salvo por un alcance que quiero demostrar. El testimonio, como sostiene Bernashina, requiere de otro discurso bajo el cual se textualiza y deviene en crónica, diario, novela, memoria. Es decir, antes de inscribirse lingüísticamente el testimonio navega en el espacio de la noesis —siguiendo a Husserl— o incluso de la oralidad. Al “travestirse” a un espacio lingüístico el autor se vale de los recursos literarios y retóricos para crear un espejismo de que se está frente a una narración que responde al discurso testimonial, a saber: hablar desde la experiencia de

⁵⁸ De hecho, según advierte Pablo Oyarzún (2008), el denominado “fin del arte de narrar” coincide con “la emergencia de la novela”.

testigo, situarse frente a un interlocutor, exponer un tema del cual el receptor debería dar un juicio. Pero en la esencia el texto mantiene la necesidad de construir sentido a partir de la experiencia de un sujeto que habla desde la subjetividad: de un narrador. Incluso reconociendo, si seguimos con Benjamin, la imposibilidad de aquello en el entendido de que la experiencia se destruye cuando pierde su condición “artesanal” y se subyuga a la modernidad técnica que, en este caso, se refleja en el texto escrito. Pero quizás la literatura, la novela, tiene cosas que decir al respecto; como la posibilidad de acercarse, no en un estado puro eso sí, al sentido de la experiencia en el arte, o a través del arte, en cuanto este se propone ir más allá del hecho artístico y demuestra una dimensión ética dotada de comunicabilidad.

A pesar de que la novela, como símbolo de la imprenta y la modernidad, queda en el marco de una relación individual entre narración y lector, que es precisamente contrario a la condición de experiencia comunitaria que anhela Benjamin, es posible, mediante a lectura aquí desarrollada, abrir la reflexión y ver las potencialidades del texto escrito en concordancia con un tipo de narración como la que propone Drogue. Algo de ello se ha adelantado y tiene que ver con la conjunción de diversos aspectos: forma, estética, discurso. Es decir, pensar en un tipo de novela completamente distinta a la decimonónica que, seguramente, era la que tenía a la vista el filósofo alemán. En ese camino, Drogue rompe de manera tajante con dicho molde y se sitúa en el marco de una estética vanguardista poco explorada por la novela en Chile en el contexto en el que se inserta Drogue al campo literario. Por lo tanto, una voz narrativa autodiegética que estrecha distancia entre narrador y personaje, la presentación de una voz testimonial, la corriente de la conciencia como recurso constante de la memoria, y el uso del estilo directo libre en el ritmo de la narración. A todos estos recursos se le debe añadir el discurso, manifiesto y latente, respecto a la injusticia histórica y al sufrimiento humano. Esta diversidad de recursos y discursos expone la contundencia de un proyecto que no solamente se quiere artístico, sino que se predispone como una propuesta estético-política que expande las líneas de interpretación de la obra y se posiciona como un texto con virtualidad interpretativa en busca de un sentido más profundo a la experiencia que pueda producir la lectura.

Ahora bien, el texto *El narrador* de Walter Benjamin finaliza con una frase que deja un amplio espacio de reflexión, pues nos habla sobre una relación entre narrador y justicia: “el narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo”. Si bien hasta ahora

se han establecido puentes de relación entre la posibilidad de que el narrador en la novela droguettiana configure o se acerque a algún tipo de experiencia, la inclusión del concepto de justicia podría darle mayor peso. Como se ha adelantado, la novela en su condición testimonial exhibe una situación de castigo injusto en contra de casi sesenta jóvenes asesinados en una revuelta. Dicho acontecimiento le permite establecer al narrador redes de sentido, a partir de la muerte, para exponer otro tipo de injusticias sociales y reflexionar en torno a esta misma, pero como un tema tanto histórico como universal. Entonces la justicia sí parece tener asidero, al menos en lo que respecta al proyecto literario de Droguett. Con ello la reflexión que hace Pablo Oyarzun en el prólogo del libro de Benjamin también adquiere relevancia, pues dirá lo siguiente:

Que el narrador sea la figura en que el justo se encuentra consigo mismo no se debe meramente a cierta disposición psicológica o ética del narrador, sino a la operación misma de la narración, la cual tiene que ser cotejada necesariamente con la pregunta de cómo el lenguaje (sustancia de la narración) puede hacer justicia. (Oyarzun 46)

Dicho todo esto, y conforme al análisis que se ha venido desarrollando en torno a *Sesenta muertos en la escalera*, se puede afirmar que la novela en su dimensión artística, literaria, discursiva y también ética permite establecer la relación — propuesta por Benjamin— entre el narrador y la justicia en el entendido de que “ni este emite un juicio ni ella es un dictamen” (Oyarzun 50), sino que, en el lenguaje de modo referencial y figurativo, se busca poner en valor una injusticia, o varias injusticias, apelando a la interacción con el lector, quien hace la parte de jurado. En esa relación, y por medio de una forma artística-literaria específica, el narrador entabla una relación con su interlocutor. En esa relación es probable que si bien no sea una experiencia genuina —entendida como lo hace Benjamin desde la noción artesana de la narración— al menos se acerca a una forma y un sentido de la experiencia por medio del lenguaje y del arte: una nueva artesanía de narrar entendiendo el lenguaje como una urdimbre textual que, por medio de la literatura, teje experiencias e instala imaginarios históricos y culturales.

CAPÍTULO V

5. Avatares del arte y la violencia: el sentido de la experiencia

“...donde fusilé miles, miles, miles, con proceso, sin proceso, en la cárcel, en la escuela, en el hospital, en el manicomio, en la iglesia, en la cama, en la espalda, en el vientre, en un ojo, en el otro, en los testículos, en el pene perdidamente enamorado, en la chucha soñando sueños entre los muslos blanquitos”

Carlos Droguett, *Matar a los viejos*

La violencia no es una sola ni la misma. Acuciosos teóricos se han dedicado a reflexionar en torno a los distintos niveles de violencia, y de violencia política, que subyacen en la sociedad. Por un lado, se encuentra la violencia manifiesta, generalmente visible a la percepción de cualquier sujeto. Es una violencia que emerge a cada momento en las obras del escritor Carlos Droguett: violencia ejercida por los conquistadores en contra de los indígenas, violencia ejercida por las fuerzas policiales en contra de decena de jóvenes que intentaron una revuelta, violencia ejercida por las fuerzas militares en contra de civiles. Son escenas en las que acontece la violencia en su dimensión más evidente. Un tipo de violencia horizontal (Karl Kohut) o subjetiva (Slavoj Žižek) que esconde una contraparte dominada por otro tipo de violencia que no funciona, esencialmente, por la manifestación de la fuerza. Es una forma de violencia velada a los ojos, pero no al razonamiento. Una violencia vertical u objetiva, a la vez que sistémica, que se sostiene, de modo paradójico, en una imagen de pasividad o normalidad que no siempre permite que se reconozca. La develación de este tipo de violencia también es parte constitutiva del proyecto ficcional droguettiano.

Matar a los viejos es la última novela escrita por el chileno Droguett. Su publicación se realizó de manera póstuma en el año 2001 bajo el sello editorial Lom. Como sabemos, este texto no pudo ser publicado durante largos años debido a un talante crítico y a un controversial epígrafe que aludía al dictador Augusto Pinochet como asesino directo del presidente Salvador Allende. Eran los años setenta y ochenta y los países latinoamericanos, en general, se encontraban bajo procesos históricos dictatoriales. La novela del chileno, en ese contexto, no tenía cabida según le señalaron de parte de la editorial Cátedra, de España. El autor nunca vio publicada la novela que, en términos literarios, sería el punto cúlmine de un proyecto ficcional, novelesco, que había iniciado desde la escritura en los años cuarenta. Por otro lado, la época en la que se inserta tanto la escritura como la publicación de la novela

corresponde a un periodo de numerosas “fracturas producidas en el Chile” dictatorial y de postdictadura. Dicha circunstancia histórica en el país “afectó no solo el cuerpo social y su textura comunitaria, sino las representaciones de la historia” (Richard 26). Entonces, *Matar a los viejos* se instala en un fragmentado campo cultural bajo una propuesta que no pretende recuperar la historia usurpada y destruida, contra la que siempre se mostró crítico el autor, sino que abre un espacio ficcional imposible para una nueva historia, ya que —como señala Nelly Richard en la siguiente cita— la historia y la realidad revelada y puesta en discusión por el autor era estructuralmente violenta:

Ni la cruel “historia oficial de los dominadores ni la dolorosa historia contraoficial de los dominados (una historia construida —éticamente- como reverso, pero igualmente lineal en su simetría invertida) eran ya capaces de orientar el sujeto cultural hacia una finalidad y coherencia de sentido e interpretación. (Richard 26)

La violencia, en sus distintas dimensiones, es el elemento que atraviesa por completo este último texto del autor. Una violencia que es manifiesta y su contraparte, que habita los intersticios de cada hecho al que se hace referencia en la ficción. Es menester, frente al análisis de esta novela, retornar al génesis de la investigación, pues el mismo texto lo exige, en la medida que, al ser la obra culmine del autor, reúne a su vez toda la obra previa que había escrito el autor. Esta novela, por lo tanto, junto con presentar y desarrollar un universo en torno a un nuevo episodio histórico, como sería el de la dictadura de Pinochet, pone en diálogo todos los hechos históricos anteriores que nutrieron las novelas que en esta investigación se han analizado.

Conforme a la tesis central de la investigación el objetivo de este capítulo es reconocer las formas que adquiere la violencia en la novela *Matar a los viejos* y cómo dicha violencia supone un elemento transversal en las ficciones de la historia del autor. Tal violencia sería un elemento estructural presente en la sociedad, desvelado y revelado en las ficciones, que dota y otorga densidad al sentido trágico de la vida presente en el universo ficcional del autor. Por lo tanto, la novela antes de ser un cierre auspicioso, esperanzador y redentor solo confirma, ya en sus últimas páginas, el devenir trágico de la historia. Una mirada, sin embargo, que es habilitadora, en el entendido que exhibe la decadencia de una historia construida por los sujetos, y bajo esa premisa son los mismos sujetos —los jóvenes— quienes

deben subvertir dicha condición trágica desde diferentes escenarios, por ejemplo, la escritura: abrir la posibilidad a una nueva historia —a un verdadero estado excepcional— por medio de un corte radical de sentido. Pues, aunque pareciera que toda la historia trágica “hubiera ocurrido como resultado de un proceso ‘objetivo’ que nadie planeo ni ejecutó”, la realidad es que los artífices de la violencia se encuentran velados a los ojos de una historia que quiere ser pragmática y que nos presenta tan solo una primera dimensión de los avatares de la violencia (Žižek 25).

5.1 LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN *MATAR A LOS VIEJOS* (2001)

“Ser viejo era entonces tan peligroso como ser comunista antiguamente. Y ser comunista había sido también tan peligroso como ser cristiano antiguamente”.

Carlos Droguett, *Matar a los viejos*

Esta abyección ha permitido que América plasme un arte de extraordinaria calidad nacido de la raíz sangrienta de sus propios despojos.

Carlos Droguett

Si el epígrafe resultaba irreverente para las casas editoriales españolas en las que Carlos Droguett intentó publicar su novela, el primer capítulo desborda con creces tal concepción. Asistimos a la presencia del dictador Augusto Pinochet encerrado en una jaula en condiciones miserables, “flaco, desinflado, gibado, la barba crecida y revuelta, muestra la mugre de las canas y de un cuerpo que no se baña, hediondo a sudor, a excrementos, a cadáver.” (*Matar a los viejos* 11). El lugar parece ser un parque en el que comparte estadía con animales y en el que las personas, gente siempre enlutada, pasan a visitar a los especímenes que se exhiben. Es el narrador quien hará saber todos los crímenes que aquél viejo enjaulado ha cometido: “de su cintura caía carne viva, goteando, rodaban ojos, dedos, orejas, corriendo por la pintura roja y por la memoria, de su revólver reptaban largos y delgados muertos goteando unas palabras calladas” (*Matar a los viejos* 18). Es la sangre, como se infiere, el elemento que abre la novela.

El procedimiento literario bajo el cual se presenta a Augusto Pinochet transita entre la ficcionalización decadente del personaje histórico y la narración o representación de los excesos criminales cometidos durante el periodo de dictadura en Chile. La época en la que se sitúa el relato no se vislumbra con facilidad, pero sí queda claro que se narra desde la posteridad, cuando ya la dictadura ha finalizado e incluso, se puede decir, muchos años después, en un futuro distópico. La referencia a Pinochet es tan solo el punto inicial desde el que se configura un mundo ficcional atravesado por la violencia como eje estructural de la historia del país. Sin embargo, la novela parece presentar ya no únicamente —como se hiciera en la mayor parte de las ficciones droguettianas— un mundo signado por la tragedia, sino que vislumbra una revolución que se inicia con un acto de justicia popular en el que los viejos

morirán, pues “tenían minada la ciudad desde el 1500”, para dar paso a una nueva historia empujada por los jóvenes.

Cárdenas, uno de los personajes ficcionales, es el primero en morir, pero en su caso la muerte acontece de una manera diferente que a la de los demás. Es llevado a una celda en la que sostiene un diálogo extenso con otro personaje cuya identidad se mantiene velada. En aquel diálogo se abre el sentido de la novela y se reconoce que Cárdenas debe morir por todos los crímenes que había cometido, pero principalmente por su condición intrínseca de ser viejo. El otro personaje revela su identidad y se muestra como el verdugo enviado para dar muerte a Cárdenas, quien será el primero de los viejos en morir: “Y ese fue el principio”, dirá el narrador, “Cárdenas solo había sido el sangriento y ensangrentado precursor” (*Matar a los viejos* 65). Para el resto de los viejos se dispone en la ciudad de Santiago de Chile, a orillas del río Mapocho, un cadalso. Al mismo tiempo que desde las ventanas del palacio presidencial de la Moneda caen páginas de papel que aparentemente describen el crimen que cada viejo ha cometido. Son llevado en trenes y en autobuses para ser ahorcados, fusilados o lanzados a la hoguera. Algunos de ellos, para ocultar su rostro marcado por la vejez, utilizan máscaras. Solo las máscaras permiten que puedan estar vivos por un poco más de tiempo, mientras son descubiertos. Pese a todo, cuando en la novela se alude a los viejos, no se trata de una generalización que involucre a todos los que están atravesados por una condición senil, o en el ocaso de sus vidas. Los viejos de Droguett son específicamente aquellos que están corroídos por diversos crímenes, “que se han estado gastando inútilmente por dentro y por fuera”, dirá el narrador.

En este contexto emergen algunos nombres de personajes jóvenes que son los llamados a refundar la historia: Jericó, Cuajo, Rosendo, Jurel o el querido Pablo. La historia de Pablo es singular y en torno a ella se configura gran parte de la obra. Mientras Santiago arde en llamas, emulando un apocalipsis, y los viejos son llevados a las orillas del río para su muerte, nos enteramos de la historia de Pablo, un joven que ha muerto, pero ha regresado de la muerte en tres ocasiones. Un hecho extraño que es comentado por los demás personajes. Pablo está atravesado por el sufrimiento. No entiende muy bien por qué le ha tocado regresar de la muerte. Si acaso tiene una misión terrenal no la reconoce inmediatamente. Es ineludible, por otra parte, la relación que se puede establecer entre este personaje que ha resucitado y la imagen de un Cristo como salvador de la tierra. Sobre todo en el universo droguettiano que

como se ha presentado a lo largo de estas páginas, integra su “cristianismo militante” en la mayor parte de sus ficciones. No obstante, no habrá que quedarse en la alegoría de la llegada del mesías en medio del apocalipsis. La novela es mucho más reveladora para dar cuenta de los agentes históricos de la violencia, de sus acciones y sus crímenes. Al mismo tiempo, el peso de la nueva historia, que recae en los jóvenes, no se vislumbra bajo un futuro esperanzador, he ahí la contradicción y la verdadera tragedia de Droguett.

5.1.1 Violencias estructurales

Si después de leer sus novelas le preguntásemos a Droguett lo siguiente: —¿toda esta urdimbre de violencia en su mundo ficcional la ha creado usted? —, sin duda la respuesta del autor sería negativa: no, esto es lo poco que he podido tomar de la realidad, es una violencia que ha sido ejercido por múltiples agentes a lo largo de la historia, es síntoma de una violencia soterrada de carácter objetiva, vertical⁵⁹, nos diría el autor. El objetivo de este apartado es analizar las formas que adquiere la violencia y su develación en la novela de Droguett, pero entendiéndola, desde un principio, como un fenómeno en el que “las instancias retóricas (simbólicas, literarias, musicales) de la violencia se relacionan con lo político y lo jurídico por lazos que no son simplemente funcionales o causales (Avelar 49).

La violencia, en diversas dimensiones, atraviesa de punta a cabo la novela *Matar a los viejos*. Quizás sea esa una de las características principales que exhibe de manera abierta la mentada obra. Pues, en términos globales, el texto viene a ser un gran símbolo de las injusticias manifiestas y latentes que acontecen como hitos históricos cada cierto tiempo. La obra en cuestión adolece de un relato estructurado y de una trama específica. En esa línea Camilo Marks, en su artículo periodístico “Catástrofes e insultos”, la denominó como un “pandemónium de imprecaciones, vituperios y arrebatos”, además de considerar que la historia de la región es mucho más benigna que, por ejemplo, “la de los judíos, los afroamericanos o las mujeres en ciertos regímenes islámicos”. No obstante, esta novela habría que comprenderla —según recomienda Roberto Suazo— “en el contexto de la obra

⁵⁹ El ejemplo proviene de la misma pregunta realizada a Pablo Picasso y la violencia representada a través de su pintura más famosa, El Guernica.

total de Carlos Droguett”. Y si bien alguna apreciación de Marks —en ningún caso todas— podría tener asidero, sería la de que el relato no exhibe un manejo flagrante del universo ficcional en términos de temporalidad, coherencia y estructura, lo que, como intentaré demostrar, podría deberse también a la propuesta estética del autor.

A mi entender, esta obra de Droguett se presenta como una sinfonía, con puntos muy altos, en la que deja un poco al margen la preocupación por la coherencia global. Pero entendido más allá del solo hecho de narrar, esta forma caótica de acercarse a un periodo histórico violento, horroroso y traumático se relaciona con el propio proceso de un individuo que ha debido pasar por un acontecimiento traumático. En ese sentido, la novela se transforma en la conciencia enunciativa que en diferentes momentos del relato trae al presente los hechos históricos que han generado mayor violencia en la historia. Se presentan como heridas abiertas, carentes de secuencialidad lineal. Pues, se perciben relatos, historias y personajes que en algunos puntos se unen, siempre bajo un aura simbólica ligada a la violencia y la injusticia estructural y manifiesta. En ese sentido, las críticas de mayor relevancia son aquellas que, a diferencia de la de Camilo Marks, lograron comprender el principio de composición simbólico fundado en la historia particular y cómo esa historia habla de los temas universales antes citados. “La cólera de Droguett”, será la referencia de Luis Íñigo Madrigal; “La ira de Droguett” la de Ignacio Iñiguez; o “El tribunal de la historia chilena”, la referencia que hará Roberto Suazo. De un modo u otro estas referencias comprenden el tono singular, fiel al estilo del autor, bajo el cual se configura la novela, y que va más allá de simples insultos. Respecto al estilo Roland Barthes sostiene la siguiente:

El estilo no es sino metáfora, es decir, ecuación entre la intención literaria y la estructura carnal del autor [es] un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo, reunida dura o tiernamente en sus figuras, son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. (Barthes, *El grado cero de la escritura* 19)

Comprenden también que esta obra forma parte de un proyecto literario mayor que no pretende tan solo ser una denuncia, sino una interpelación respecto a la historia, a la literatura, la escritura, el poder y la injusticia. Pero lo más importante, esta novela viene a representar y proponer como temática el develamiento de la violencia en sus diversas dimensiones y el

modo en que esta se posiciona en la sociedad como principio para articular una nueva historia o un nuevo devenir.

Cuando Droguett sostiene que su obra está “signada por la sangre y la violencia porque la historia de nuestro país aparece signada por la sangre y la violencia”, viene a poner en evidencia un problema estructural de la sociedad representado bajo diversos modos en su obra literaria. La violencia en esta última novela se revela a través de variados episodios históricos recurrentes en la ficción. Pero desde una lectura simbólica, el narrador se encarga de dirigir la reflexión hacia un tipo de violencia estructural en principio velada a la mirada pública. Tanto la violencia manifiesta (subjetiva en términos de Žižek) y la violencia estructural (objetiva en términos de Žižek) guardan ciertos problemas en su comprensión, análisis y representación. La primera acapara todas las miradas, es directamente visible y la practican agentes identificables. Como el caso del Chueco, un personaje de la novela que “regresó de Ránquil con la mochila y la silla del caballo pesadas de sangre de campesinos, de cabezas cortadas de huesos suaves y pausado” (*Matar a los viejos* 177). Una clara alusión a la llamada masacre de Ránquil ocurrida en 1938. O también la violencia que deja aquella “sangre de la niña violada y del niño fusilado, la sangre del profesor y del obrero, soñando con el general Schneider lleno de sangre, con Salvador Allende lleno de sangre, torturado en el palacio” (*Matar a los viejos* 209). Estas referencias nos hacen reconocer episodios históricos o situaciones en los que la violencia fue ejercida en su dimensión más clara.

Sin embargo, junto a las referencias a la violencia más evidente, se propone en la novela una reflexión en torno a los hechos que permiten que ocurran este tipo de acontecimientos violentos. Se trata de una violencia “sistémica”, estructural, presente en una dimensión más profunda del razonamiento. Para Žižek, esta deviene de “las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político” (10). El asunto central es que ambos tipos de violencia no pueden ni deben ser percibidos bajo un mismo punto de vista, y es en esta discordancia en donde adquiere corporalidad el simbolismo con el que Droguett aborda el tema. La violencia estructural (que es como la he denominado aquí) “se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas ‘normal’ y pacífico” (Žižek 10). Por lo tanto, su condición violenta no es visible en contraste con lo que percibimos como subjetivamente violento. De ahí su complejidad para poder medirlas bajo un mismo

punto de vista y la búsqueda incesante del autor de *Matar a los viejos* por poder develarla y representarla a través de la ficción.

Adquiere sentido en este contexto lo que afirma Judith Butler cuando señala que “uno de los desafíos más importantes que enfrentan aquellos a favor de la no violencia es que ‘violencia’ y ‘no violencia’ son términos que no están claramente definidos” (Butler 13). Si bien este no es el espacio en el que se podrán definir de manera categórica los lineamientos de lo que se entiende por violencia, sí es pertinente para la investigación tomar algunos aspectos que están presentes en la novela de Droguett. En la diada respecto a la violencia nos encontramos con dos dimensiones complementarias e indisolubles que, sin embargo, deben ser analizadas bajo distintas consideraciones. Hay quienes consideran que “el golpe es el momento físico que define” el acto de violencia; el golpe en un amplio espectro de sentido. Otros afirman que “las estructuras económicas y legales son ‘violentas’, que operan sobre los cuerpos aun si no siempre adoptan la forma de violencia física” (Butler 14). Droguett comprende que ambas dimensiones son parte de un mismo fenómeno y que no basta con situarse en la violencia manifiesta. Pero también comprende que ambas dimensiones son indisolubles, consecuencia una de la otra, y que no se puede eludir la representación de la violencia física, horizontal o subjetiva (que son los términos con los que se suele señalar la violencia concreta, física), ya que es la parte visible y la que permite reconocer que, entonces, existe un ejercicio invisible de violencia sistémica que viene a ser, en palabras de Žižek, como “la materia oscura”, “la contraparte de un (en exceso) visible violencia subjetiva”.

Por lo tanto, si representar la violencia a través del lenguaje resulta complejo, intentar representar, además, un tipo de violencia invisible se torna imposible. Pero Droguett no claudica en esta afirmación y frente a la imposibilidad de representación siempre ha señalado que el camino final es escribir. Así el autor se sitúa, como he venido comentando, en distintos hitos históricos de Chile en los que la violencia fue ejercida:

Los miles de jóvenes inmolados en la guerra del 79, en la revolución del 91, en las salitreras del año 7, el año 13, el año 20, el año 28, en las minas de carbón cada año, cada tenebroso año, con los derrumbes de las vigas podridas y las explosiones intermitentes del grisú en Lota, en Valparaíso el año del terremoto, el año del centenario, en Santiago cada año, cada dos años, a veces dos por año, cuando llegaban los presidentes recién elegidos a La Moneda [...] se iban años después, nerviosos, odiosos, descoloridos y deslustrados, nadando hacia el porvenir hasta descoserse las axilas en un océano de papeles, de latrocinios, de sangre, de

sangre joven, de sangre que apenas había alcanzado a vivir, a vivir muriendo en los conventillos. (Droguett, *Matar a los viejos* 61)

En esta narración es posible identificar la puesta en concordancia entre la violencia ejercida en su dimensión directa con la muerte acaecida en todas las fechas señaladas. No obstante, la mención a quienes fueron agentes directos de estas muertes, es decir las fuerzas armadas, es obliterada para poner como agentes a la casta presidencial que gobierna el país. A ellos, a los presidentes, todos viejos, se les endosa la sangre de los miles de muertos y por lo tanto se abre la reflexión hacia el ejercicio de la violencia en su dimensión estructural.

Además de los hitos históricos recurrentes en todo el texto, como serían las masacres ocurridas en la primera mitad del siglo XX (llámese Santa María de Iquique, Masacre de Ránquil, Masacre del Seguro Obrero), la guerra civil de 1891, el asesinato de los poetas Héctor Barreto y el español Federico García Lorca, la Guerra Civil española, el asesinato del general Schneider, la muerte de Salvador Allende, existe una referencia a quienes sin ser sujetos partícipes de un episodio histórico particular, también fueron y son víctimas de la violencia estructural. Esa violencia, como señalara Žižek y Butler, es producto de un sistema económico y político y no adquiere el peso reconocible en la violencia manifiesta por su carácter invisible, oculto, velado. Es por ello por lo que en la novela no se escatima en referencias bajo un tono iracundo y rabioso respecto a las injusticias sociales que son producto de la violencia sistémica estructural:

Para siempre por los siglos de los siglos en este valle de lágrimas donde hay gente que muere sencillamente de hambre, donde hay niños que jamás probaron una cucharada de leche, una gota de vitamina, donde hay infames que mueren en su cama treinta años después, treinta y cinco años fue violada impunemente la hija única tan jovencita de la señora Charo y mientras ella se desintegraba y se integraba al movimiento inocente de la tierra, del agua y del viento, de manera que el infame que la había violado treinta y ocho años antes fue recibido en audiencia privada por su santidad el papa Pio XII. (Droguett, *Matar a los viejos* 209)

Si analizamos con detención las dos citas se vuelve evidente que el marco de exhibición de la violencia a la que se recurre en la novela intenta constantemente remover los imaginarios de representación de la violencia desde su dimensión física hacia una dimensión estructural. Bajo esta nueva dimensión de correlación, la violencia sistémica va perdiendo su marco de interpretación que la exhibe en todo momento como situaciones pasivas, de no violencia, bajo la que se oculta. Pues, cabe insistir, la violencia mantiene una condición intrínseca de

enfrentamiento directo corporal o humano. Al momento de desaparecer uno de los agentes del mapa mental, la violencia en su sentido prístino desaparece y en dicho movimiento pierde su calidad de violencia. Y sin un agente identificable ocurre lo que a través de la novela se pretende develar y representar como una forma de violencia estructural ejercida por agentes invisibles pertenecientes a castas políticas y militares identificados como los viejos. Ejemplo de ello, junto a las citas previas, abundan en la obra droguettiana que aquí se ha venido analizando. Lo importante y concluyente es el reconocimiento de que ambos tipos de violencia aquí presentados no pueden juzgarse ni ser analizados bajo un mismo criterio, pues su ejercicio se da en formas y en modos distintos. La pregunta esencial al respecto debe ser entonces por el origen de este tipo de violencia estructural, invisible, que es la que quieren erradicar los jóvenes con la muerte de todos los viejos que habitan la ciudad. Algo de ello se puede encontrar en la siguiente cita de Žižek:

Es la danza metafísica autopropulsada del capital lo que hace funcionar el espectáculo, lo que proporciona la clave de los procesos y las catástrofes de la vida real. Es ahí donde reside la violencia sistémica fundamental del capitalismo, mucho más extraña que cualquier violencia directa socioideológica precapitalista: esta violencia ya no es atribuible a los individuos concretos y a sus “malvadas” intenciones, sino que es puramente “objetiva”, sistémica, anónima. Aquí se halla la diferencia lacaniana entre la “realidad” y lo “real”: la “realidad es la realidad social de las personas concretas implicadas en la interacción y en los procesos productivos, mientras que lo “real” es la lógica espectral, inexorable y “abstracta” del capital que determina lo que ocurre en la realidad social. (Žižek 24)

Acaso en *Matar a los viejos*, y en toda la producción anterior del autor chileno, el camino parece claro: una exhibición de la realidad y un develamiento de “lo real” en cuanto lógica espectral, vertical, que domina la realidad social.

5.1.2 Violencia divina en *Matar a los viejos*

Una camioneta recorre las calles de Santiago en busca de aquellos viejos sentenciados a muerte. Una imagen que evoca directamente uno de los modos utilizados para capturar a personeros políticos que estaban en contra de la dictadura de Pinochet. En este caso se subvierte la imagen y son aquellos mismos viejos que estuvieron implicados en estas redadas los que ahora son buscados en el vehículo que recorre las calles de la capital. Pero los viejos

no saben de qué se les acusa. Este no-saber se relaciona directamente con el ejercicio de la violencia estructural. Podría pensarse en aquellos sujetos privilegiados que aparentemente no han cometido ningún tipo de acto criminal en su vida, sino que tan solo han llevado una vida al alero de los privilegios que han heredado. Estos sujetos, en su incomprensión, delatan “una acentuada insensibilidad hacia la violencia sistémica necesaria para hacer posible su comfortable vida” (Žižek 20). Se revela, entonces, una violencia que es inherente al sistema. No se trata de violencia física directa, sino “de las más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de la violencia” (Žižek 20). Y es lo que le sucede a ciertos personajes en la novela, a “esos viejos castañeteados, azulosos, verdosos, amarillentos, color churrete, que, cuando el joven Héctor Barreto, de pletóricos dieciocho años y de pletórica risa, fue asesinado a balazos en la esquina de la Escuela Olea, se quedaron hasta altas horas de la noche bebiendo su cafecito y su coñac” (Droguett, *Matar a los viejos* 66).

Como se ha venido sugiriendo, y como se desprende de las citas previas, la novela se encarga de hacer visible todas las dimensiones que circundan a la violencia y con más ahínco aquella que adolece de enfrentamiento directos y que por lo tanto no hace reconocible los agentes involucrados. Pues, la propuesta estética que emana de este texto exhibe con elocuencia que la violencia no se limita a espacios de enfrentamiento físico y que bajo ese manto acontece la violencia con una apariencia pacífica, pero con agentes que, en ocasiones, también pueden identificarse y que en el texto son referidos de modo genérico como los viejos.

Los viejos somos los culpables de todo lo que aquí se ha sufrido y soportado, de todas las hambres y todas las tuberculosis, por eso es comprensible lo que está pasando, los viejos que estamos vivos tenemos que pagar las deudas de los viejos que ya están muertos, de los viejos que hicieron la guerra contra los cholos y la guerra contra Balmaceda y la guerra contra las huelgas y la guerra contra los conventillos en Iquique, en Valparaíso, en Concepción, en Magallanes y aquí en la ciudad. (Droguett, *Matar a los viejos* 156)

Pero el personaje Cárdenas, a diferencia de los otros viejos, sí había ejercido la violencia en todas sus dimensiones y será el primer ajusticiado, a pesar de que no entiende las razones ni los motivos de por qué lo han ido a buscar y lo han llevado a una celda. Cárdenas había sido artífice y actor de actos que desencadenaron un tipo de violencia vertical. Había matado y

violado. Había sido “soplón de la policía política, delator junto al judío Chamudes” (*Matar a los viejos* 50). Por ello, un verdugo fue el encargado de darle muerte en una pequeña celda. Fue el primero de los viejos en morir. Fue el punto de partida de otra violencia que “inauguraba un increíble y positivo tiempo” (*Matar a los viejos* 44). Una violencia proveniente de los jóvenes como una manera de hacer justicia total frente a los pesares que por años y siglos habían debido soportar. Una violencia en que los jóvenes darían muerte a los viejos a través de variados procedimientos inherentemente violentos: la horca, el fusilamiento, la hoguera, pero todos ellos con una carga simbólica ligada a la justicia. Es la revolución, el corte radical de sentido. “¿No crees que cuando se empieza a matar a los viejos hay ya una revolución?” —dialogan los personajes. “Ahora empezaba la juventud, el tiempo implacable de la juventud” —señala Pablo, otro de los personajes centrales de la novela.

Antes de entrar estrictamente en los aires de revolución que emanan de la novela con la muerte de todos los viejos, existen complejidades de la violencia ejercida por los jóvenes que resulta necesario abordar. La primera de ellas es la correlación que se puede establecer entre una concepción de la violencia, redefinida en su momento por ideas anarquistas y marxistas, que establece la comprensión de esta inserta más allá de las guerras y ejércitos y la sitúa en una violencia entre clases sociales. Se puede afirmar que la novela no se queda en una noción antagónica ligada estrictamente a la lucha de clases, sino que actualiza la violencia en clases políticas y, de manera simbólica, en la diferencia entre jóvenes y viejos. Pero siguiendo la relación antes señalada, parece coherente sostener que la violencia de parte de los jóvenes, que se desarrolla en la novela, se condice con la teoría de la historia de Karl Marx en la que se justifica un tipo de violencia revolucionaria que se desplegaría en un porvenir, una idea mítica sin duda. Idelber Avelar recoge la noción marxista de la violencia en la introducción de su libro, *Figuras de la violencia. Ensayos sobre narrativa, política y música popular* (2016), y señala lo siguiente:

Marx partía de la premisa de que la violencia revolucionaria sería la única manifestación particular del universal “violencia” que podría abolir el concepto de una vez por todas, al abolir la realidad que él designaba. Uno de los axiomas del marxismo sería que la violencia revolucionaria trae consigo, por definición, la promesa del fin de la violencia en cuanto tal. Esa es la base ética de la reivindicación de la violencia en el marxismo, más allá de las brutales manipulaciones de ese axioma en los regímenes políticos del socialismo real. (Avelar 18)

Ahora bien, la concreción de estos preceptos de la violencia se mantiene en un horizonte utópico irrealizable y “más distante que nunca”, pero no para el espacio de la ficción ni para Droguett. Por lo tanto, la discusión que ha discurrido hasta la actualidad en filósofos como Walter Benjamin o Jacques Derrida respecto a la violencia revolucionaria, divina, como un medio justificado para lograr fines justos queda relevada y desde ya sabemos que es un callejón sin salida, pues las preguntas que podrían acecharle, como lo evidencia Idelber Avelar, son diversas:

“Qué sucedería si vislumbráramos una violencia que, usando medios justificados, estuviera en conflicto irreconciliable con la justicia de los fines? ¿O bien que emergiera una violencia que ya no fuese un medio para cierto fin, y sí algo absolutamente diferente, aún no pensado? En otras palabras ¿qué pasaría con una violencia completamente irreductible a la dialéctica entre fines y medio? (Avelar 118)

Por lo tanto, la violencia revolucionaria que ejercen los jóvenes —entendida bajo la noción marxista— se asume como posible en las páginas de *Matar a los viejos*. Conforme a ello, en la novela se trabaja sobre una dicotomía (joven/viejo) que divide a la sociedad y en la que se revelan todas las posibilidades que “tendrá la reivindicación de la violencia en términos marxista de ser oída y apoyada” (Avelar 19). Dicho apoyo, sin embargo, y teniendo en cuenta la concepción del autor respecto a la capacidad revolucionaria del arte, no parece circunscribirse a la ficción, sino que se proyecta como experiencia literaria y abre posibilidades. No de una violencia revolucionaria en términos marxistas, sino de la necesidad de vislumbrar los avatares de la violencia sistémica y de la injusticia que provoca tal violencia.

Por lo tanto, la muerte de los viejos, que se exhibe y se manifiesta como eje central de la novela, tiene un fundamento específico que se reitera a lo largo del texto. Es la necesidad de justicia histórica. Dicho motivo lleva a los jóvenes a guiar este proceso en el que se “erige un tribunal histórico”. Por ejemplo, la muerte de Cárdenas es referida en todo momento como un “ajusticiamiento”. Esta violencia sugiere un amparo en un tipo de justicia, popular si se quiere, que se encuentra más allá de la ley. Emerge, por lo tanto, lo que se podría entender, por medio de Walter Benjamin, como “Violencia divina”.

Según las reflexiones del filósofo alemán, la violencia divina actuaría como “antítesis” frente a una violencia que se puede entender como sistémica. En ese sentido, si la

violencia sistémica instauro derecho, “la divina lo destruye; si aquella pone límites, esta destruye sin límites; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime”. Sin embargo, entendemos, según también lo expresa Žižek, que la redención en la violencia divina “purifica al culpable no de la culpabilidad, sino de la ley, porque la ley se limita a los vivientes” (235). Bajo esta línea, se entiende que la noción de violencia divina la estamos trabajando desde una mirada despojada de cualquier mistificación. Y en dicho camino conviene parafrasear lo que el filósofo esloveno señala respecto al dominio en el que se despliega la violencia divina:

Es el dominio de la soberanía, el dominio en el que matar no es expresión de una patología personal (idiosincrasia, impulso destructivo), ni un crimen (o su castigo), ni un sacrificio sagrado. No es tampoco algo estético ni ético ni religioso (un sacrificio a los dioses oscuros). Así que, paradójicamente, la violencia divina se superpone en parte a la disposición biopolítica de los *Homini sacer*: en ambos casos, matar no es un crimen ni un sacrificio. Los aniquilados por la violencia divina son plena y absolutamente culpables, y no se les sacrifica, puesto que no lo merecen ni tampoco que algún dios les acoja, sino que son aniquilados sin sacrificio alguno. (235)

Dicho esto, habría que señalar que a pesar de todo sí existe un punto de relación entre lo que sería la violencia estructural, develada en la novela, y la violencia divina que se exhibe por medio de este gran símbolo que nos presenta el texto. La violencia estructural, como se presenta en la obra de Drogue, ha ido aconteciendo durante siglos y con agentes invisibles. Pero lo que sí es visible es la miseria, los muertos y la injusticia cotidiana que deviene de ella. En particular la lista de hechos históricos referidos en la novela que nos llevan a episodios en los que la muerte primó con saldos mortuorios de jóvenes, mujeres y obreros. En desmedro, los viejos disfrutaban de sus privilegios perpetuando la violencia. Por su parte, bajo la violencia revolucionaria, divina, “también se puede matar sin cometer un crimen y sin sacrificio”. Lo que diferencia ambas manifestaciones de violencia es que la primera de ellas, la estructural, está mediada por el poder que pueda ejercer el Estado. Por su parte, aquella violencia divina emerge a partir de sujetos que participan del Estado, pero que cotidianamente se convierten en sus víctimas. Es por ello por lo que estos sujetos despliegan un tipo de violencia que pretende situarse más allá del espacio de la ley. En ese sentido, Benjamin es revelador cuando afirma que la violencia divina “puede aparecer tanto en la guerra como en el juicio divino de la multitud respecto al criminal”. Una referencia que,

pensada a partir del texto de Droguett, se vislumbra de manera elocuente. Pues, son los jóvenes quienes llevan a un juicio histórico a los viejos que son a la vez los criminales, como ellos mismo lo reconocen y quedó de manifiesto en una de las citas previas.

En definitiva, se puede señalar que la diferencia entre las dos posiciones desde las que se ejerce la violencia guarda relación con “los medios y el carácter propio de cada cual”. La violencia estructural, denominada como mítica en el ensayo de Walter Benjamin, operaría como medio para establecer el dominio de la ley (el orden social legal). Y de ello abundan referencias en la novela respecto a cómo se ha ejercido la violencia bajo el precepto del orden y amparada en la ley. Sobre todo, cuando el narrador revive las sucesivas matanzas acaecidas en Chile en la primera mitad del siglo XX. Por su parte, la violencia ejercida por los jóvenes “no sirve a ningún medio, ni siquiera al castigo de los culpables para así reestablecer el equilibrio de la justicia. Es tan solo el signo de la injusticia del mundo” (Žižek 236). Así las cosas, es necesario despojar la violencia que acontece en el universo ficcional de *Matar a los viejos* de toda posibilidad de significado o de sentido profundo, esta pertenece — en términos de Alan Badiou— al orden del acontecimiento. No hay espacio para dotar esta violencia de un sentido objetivo. Tampoco una mirada externa, que la vea tan solo como un estallido de violencia irracional podrá determinar si acaso es así o no. Pues, su condición divina y de justicia está asentada en la percepción del propio sujeto que la ejerce. Por lo tanto, la violencia que acontece en cada página de la novela no logra entrar en la explicación causal de venganza ni irracional. Pues ni siquiera es el sufrimiento el que adquiere relevancia en la muerte de los viejos, sino el anhelo excepcional de la justicia.

La violencia divina es precisamente no una intervención directa de un Dios omnipotente para castigar a la humanidad por sus excesos, sino una especie de previsión o anticipo del Juicio Final: la distinción definitiva entre violencia divina y los impotentes o violentos *passages à l'acte* de nosotros los humanos es que, lejos de expresar la omnipotencia de Dios, la violencia divina es un signo de la propia impotencia de Dios (el gran otro). Todo lo que cambia entre la violencia divina y un ciego *passage a l'acte* es el lugar de la impotencia. (Žižek 238)

5.1.3 Violencia y Revolución

Uno de los últimos capítulos de la novela nos revela la llegada de un viajero desconocido. Los días de incendio en la ciudad ya habían terminado. Los viejos ya estaban muertos. Y en ese escenario la llegada de este personaje se tornaba misteriosa. Su irrupción abre una interpretación de la violencia que problematiza, de algún modo, la violencia divina que ha acontecido en aquellos días. El viajero, cuyo nombre es Duane, señala que en su tierra hubo un tiempo en que lo único que hacían era “fotografiar el presente y el pasado”, pero el futuro no; “a ese no lo retratábamos sino que lo hacíamos y para eso agarrábamos la mocha, el machete o la metralleta” —dirá el personaje (*Matar a los viejos* 405). Duane, que se identifica como “un trabajador, un obrero, un mensajero, un enviado”, revela que proviene de una isla llamada Cuba, en la que desde hace algún tiempo habían comenzado a vivir:

—Ahora vivimos, ahora empezamos a vivir, solamente, pero eso cuesta muchísimo, es mucho más complicado que estar muriendo, morir es más fácil y más corto, porque tus asesinos hacen todo el gesto, tú solo pones el sufrimiento, más bien dicho tu cuerpo. (*Matar a los viejos* 410)

La referencia a Cuba es decisiva para reconocer completamente que la acción de los jóvenes es una revolución que tiempo antes había acontecido en aquella isla. A la vez nos moviliza hacia un escenario histórico-político, pragmático, que dialoga con gran parte del contexto de la novela. Pues, cabe recordar que, entre los hechos históricos referidos en el texto, gran parte se sitúan en la segunda mitad del siglo XX, especialmente se hace referencia a las atrocidades de la dictadura. El intertexto político, partidario, parece evidente. La Revolución Cubana, cuyos fundamentos están anclados en preceptos marxistas-comunistas, es el hecho del que Duane, el viajero, viene a dar cuenta. Ellos, quienes hicieron la revolución en la isla, lograron el objetivo que ahora en un Chile, de difícil contextualización cronológica, se iniciará. Sobre aquello el autor de la novela nos entrega numerosas pistas a partir de su declarada admiración por la Revolución Cubana. Carlos Droguett cree completamente en la revolución y su referencia no puede ser otra que aquella en la que la revolución triunfó. Dicho acontecimiento es idealizado más adelante por el escritor y es tal idealización la que ingresa al entramado novelesco como el camino a seguir. Un artículo publicado en el año 1971 por el autor es decisivo para corroborar lo que se viene señalando: “Cuba, para mí escritor, para mí novelista, para mí escritor comprometido, comprometido sin metáfora hasta la muerte, es un arte poética. La mejor arte poética (Droguett, *El escritor y su pasión necesaria* 68). Pero en el

ámbito de la violencia, de la que se han venido esbozando ciertas reflexiones, se torna compleja la correlación entre revolución y violencia divina; a pesar de que, en términos aparentes, parecieran encontrar un punto en común dotado de todo el sentido necesario. ¿Pues habría que preguntarse, es la violencia divina “otro sueño izquierdista de un acontecimiento puro que nunca tiene lugar?”.

Conforme a lo complejidad mencionada en el párrafo previo, y estableciendo una completa relación con los hechos narrados en la novela, adquiere sentido la siguiente reflexión de Žižek:

¿No podría ser vista la historia entera de la humanidad como una normalización progresiva de la injusticia acarreado el innombrable y anónimo sufrimiento de millones de personas? En algún lugar, en la esfera de lo “divino”, quizá esas injusticias se olvidan. Éstas se van acumulando, se registran las equivocaciones, la tensión crece y cada vez es más insoportable, hasta que llega un momento en que la violencia divina explota en una rabia destructiva vengadora. (Žižek 213)

Esta rabia destructiva que explota nos dice el esloveno, no debe entenderse automáticamente como la violencia divina, revolucionaria, aludida en el apartado anterior. Más bien, cuando se identifica un tipo de violencia que se funda en un acto de rabia y destrucción o como acción violenta de resentimiento, lo que estamos percibiendo es la expresión de cólera en su más puro sentido. Tanto para Žižek como para Peter Sloterdijk esta cólera, que entabla diálogos con el poder de Dios, tiene que ver, en los proyectos izquierdistas modernos, con la acumulación de injusticias que en algún punto encuentran su expresión límite. En ese sentido, lo que señalan los críticos recién citados es que los proyectos izquierdistas funcionan como “bancos de cólera”: almacenan las inversiones de cólera del pueblo y les prometen venganza a gran escala, esto es, el restablecimiento de la justicia global” (Žižek 222). Esta noción tiene valor, pero también presenta problemas para comprender la violencia que emerge en la novela y la revolución de los jóvenes. Tiene sentido porque efectivamente se trata de la suma de injusticias que encuentran su punto culmine en la revolución. Pero como señala Sloterdijk, en general el capital de cólera del que disponen los partidos de izquierda modernos nunca es suficiente y se combina con otras rabias. Además, la explosión de cólera revolucionaría nunca llega a tener plena satisfacción, lo que origina nuevos impulsos por sobre los anteriores; en otras palabras, una segunda revolución.

Lo anterior clarifica los problemas de establecer una relación directa, a partir de la referencia a Cuba en la novela, entre una revolución izquierdista y la violencia que subyace en el ajusticiamiento de los viejos en la obra; violencia que ha sido catalogada en esta investigación como divina a partir de una interpretación de lo que el filósofo Walter Benjamin apunto en sus tempranas reflexiones.

Por otro lado, también resuena en el imaginario la explosión de violencia como la llegada del día del Juicio Final, el día que el Mesías viene a salvarnos. Ello adquiere mayor sentido con la referencia simbólica en la que el personaje Pablo, que ha resucitado tres veces, sería el mesías que ha llegado a la tierra a redimir a la humanidad. Sin embargo, se ha renegado en esta investigación de dicha interpretación, pues considero que la pluma que escribe y plasma su creencia cristiana en esta novela y en su obra anterior se sitúa con mayor insistencia en la condición histórica de los acontecimientos funestos que se narran en la novela. Esos rostros, agentes de la violencia estructural, son los que se pretenden develar en la obra a partir de la revelación de los espacios invisibles en los acontece la violencia que no se logra ver de manera manifiesta. ¿Acaso se podría justificar teleológicamente o de manera figural la historia violenta y sangrienta que se exhibe en las novelas que se han revisado? Dios, en el universo ficcional de Droguett, ha muerto. Y Cristo es un sujeto de carne y hueso. Un revolucionario víctima de la injusticia igual que muchos que siguieron después.

Dicho lo anterior habría que aclarar que, al catalogar de violencia divina la ejecutada por los jóvenes en su revolución, no correspondería, estrictamente, a una en la que Dios es “quien debe tener constancia de los agravios y cuentas pendientes hasta el Juicio Final”. De lo que también da cuenta Roberto Suazo citando a Erich Auerbach cuando afirma lo siguiente: “El juicio divino consiste, precisamente, en la perfecta actualización del carácter terreno en el lugar que definitivamente corresponde.” (Auerbach 184). Por lo tanto, la noción redentora que aparentaría este juicio final en la novela se torna compleja en la medida que no acontece de manera directa ejecutada por Dios, a pesar de que en la interpretación cristiana intente ajustarse, a partir de lo señalado por Auerbach. Droguett reniega de aquello. Tampoco se trata, en la propuesta estético-política del autor, de referir en rigor el proyecto izquierdista moderno, “que adopta en su forma secularizada esta idea del Juicio, cuando todas las deudas acumuladas serán saldadas y un mundo carente de vínculos será finalmente reajustado. Aquí el agente del juicio ya no es Dios, sino el pueblo” (Žižek 221). Un pueblo que explota de

tanta rabia y cólera acumulada a través de un “estallido de la Juventud”. Aquí la explosión de violencia tiene como fundamento la cólera y junto con ella la necesidad de castigo directo y de venganza. Es decir, esta violencia tiene una finalidad. Pero el problema es que al otorgar castigo se estaría liberando de la culpa a los viejos por sus crímenes.

Estos antecedentes me llevan a la siguiente afirmación: la violencia con la muerte o el ajusticiamiento de los viejos, en tanto revolución, trasciende la referencia o el anclaje político izquierdista para convertirse en la posibilidad de una violencia divina que abra un nuevo tiempo. La problemática central de la violencia que se expresa en la novela, por lo tanto, se desplaza en cierto punto hacia la creación de un imaginario que permite o comprende un tipo de violencia que se justifica por su finalidad, a pesar de que como acontecimiento específico no proyecte ni mantenga ninguna finalidad más que la violencia y la justicia fuera de los marcos de la ley. Cabe preguntarse y reconocer, entonces, que es lo que viene después de la “violencia divina”: después de la revolución.

Según las referencias del narrador en la novela, desde el año mil quinientos se viene fraguando la violencia, en una clara alusión al proceso de conquista librado por los soldados provenientes de Europa. Ello condujo a la instalación sistemática de injusticias provenientes de todo tipo de violencias. Injusticias que estallaron en un momento, en este futuro apocalíptico en que la tensión, como declara Žižek, se tornó insoportable. El futuro parece esperanzador, pues posterior a la muerte de todos los viejos el texto exhibe que incluso ha sido erradicada la pobreza. Es decir, se exhiben aspectos que trabajan sobre la justificación de la violencia divina. Duane, el cubano, no llega a Chile a promover la instalación de un gobierno de izquierda, como podría pensarse. Más bien, su propuesta es la creación de un nuevo país, como ellos crearon una nueva isla. Y fue una persona quien inventó la isla. En este punto queda desplegado completamente el proyecto estético – político del autor. Pues el inventor, nominado como El apóstol o el poeta, es José Martí: “los poetas están siempre inventando cosas, no solo palabras y escalofríos, no solo inestables sufrimientos. Él, por ejemplo, inventó la isla” (*Matar a los viejos* 412)—dirá Duane. La referencia al poeta es diáfana en el entendido del proyecto americanista de José Martí y de la elevación y conciencia artística de que el texto literario no crea o inventa solo palabras, sino que es capaz de tejer urdimbres de experiencias que podrían devenir en realidad.

- ¿Murió Martí?
—Sí que murió, pero sigue vivo, igual que Camilo, los Camilo, igual que Fidel y que el Che, igual que el general (Schneider) y que Allende.
—Quién es Fidel, ¿quién es el Che?
—Ellos son Martí también, todos son Martí en mi tierra ahora. Por eso matamos a los viejos. (*Matar a los viejos* 412)

Si la referencia a José Martí es significativa, también lo es, para las reflexiones de la violencia divina, la alusión que se realiza al revolucionario Ernesto Guevara. Bien se dijo antes que la violencia divina pertenece al orden del acontecer, por lo mismo resulta inaplicable su reconocimiento e identificación bajo criterios ecuanímenes. Žižek apunta que el riesgo de interpretarla y asumirla como divina “es lo propio del sujeto: la violencia divina es el trabajo del amor del sujeto”. En dicha referencia emerge de manera esplendorosa una de las dichos más reconocidos del revolucionario Che Guevara: “déjeme decirle, a riesgo de parecer ridículo, que el auténtico revolucionario se guía por grandes sentimientos de amor. Es imposible pensar en un revolucionario auténtico sin esta característica”. El concepto de amor, dice Žižek, debería considerarse en su sentido paulino, es decir: “el dominio de la pura violencia, el dominio fuera de la ley (poder legal), el dominio de la violencia que ni se funda en la ley ni se sostiene en la ley es el dominio del amor” (242).

El proyecto droguettiano ve aquí cumplido su objetivo a partir de una noción que ha rondado durante toda esta investigación. Se trata de la capacidad de la novela para construir experiencias literarias liberadas de un anclaje referencial y más bien encaminadas a exponer posibilidades de realidad que no necesariamente deben tener su posibilidad de concreción en un espacio real fuera del texto literario. En otras palabras, la novela, desde el mundo ficcional creado, no reproduce ni representa la realidad, sino que construye una nueva realidad a través de la experiencia estética, llevando al lector a un lugar irreconocible en su medio concreto y directo. En ese sentido, el final de la obra deja suspendido al lector en un lugar problemático, quizás incómodo, pero completamente distinto a su entorno en el que más bien sugiere la existencia y posibilidad de una justicia inexistente en toda la obra previa del autor. En definitiva, la violencia divina logrando su finalidad.

5.2 FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA: VIOLENCIA, SUBVERSIÓN Y EXPERIENCIA LITERARIA

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

Maryse Renaud

Y lo grande, lo trascendente, lo fundamental, es eso, exactamente: que la revolución significa siempre, que está significando todo el tiempo, porque es un proceso vital en atroz movimiento, en realidad, y más sencillamente, es la vida, la forma más evolucionada de la vida.

Carlos Droguett

La historia de Chile para Carlos Droguett no es gloriosa. Esta máxima se plasma en cada obra del autor, ya sea en un nivel histórico o en una dimensión social. Cada página de sus libros da cuenta de la violencia y la sangre que como un río fluye eternamente en la ciudad, incluso antes de que esta última fuera tal. Los obreros, los campesinos, los nativos, los jóvenes poetas, las mujeres violentadas, los sujetos marginales y marginados, la periferia, todos ellos, de un modo u otro, aparecen en la novelística del autor como seres golpeados por la realidad y por la historia. Frente a esta exhibición de violencia no existe la redención. No se vislumbra esperanza, sino la permanencia de una gran tragedia. Ese es el universo ficcional del autor. Un espacio de exhibición de la violencia, donde se denuncia la injusticia, se perpetúa la memoria y se urde una experiencia literaria signada por la rabia producida por toda esa sangre derramada en los sucesivos acontecimientos ficcionalizados. Todo ello concuerda con las reiteradas declaraciones del autor en las que señala que la misión del novelista era encargarse de dicha sangre: recogerla.

Matar a los viejos en ese contexto es la culminación del proyecto narrativo del autor y al mismo tiempo la recuperación de toda su obra previa. Pero no se limita a ser exclusivamente la recuperación, sino que es la ampliación de coordenadas y referencias históricas. Situada en un futuro que se podría entender como profético, la novela, como vimos, se centra en un juicio popular que busca dar muerte a los viejos que durante años han cometido crímenes. Para ello, algunos son llevados a la horca, con claras alusiones y referencias a la Revolución Francesa, otros son lanzados a una hoguera en las calles de Santiago. En algunos casos específicos los viejos tienen un encuentro directo con un verdugo

que les da muerte. Esta revolución de los jóvenes tiene como principio la apertura a un tiempo nuevo. Pero antes de llegar a su objetivo, en las sucesivas y extensas páginas, el narrador nos llevará por diversos episodios históricos que no pueden ni deben ser soslayados, ya que constituyen el anverso de una historia que por siglos se nos ha dibujado como gloriosa. Es la “impronta de la memoria”, desde la cual el autor “articulará una memoria rabiosa, dolida pero implacable, acusadora y en cierto modo profética, que buscará abarcar descarnadamente los mapas de sangre que manchan nuestra historia, precisamente, en momentos en que la muerte se masificaba” (Suazo, “*Matar a los viejos* de Carlos Droguet” 2). Pero Droguet no ve que la sangre sea una mancha en nuestra historia, sino que la historia completa rebasa de sangre, por lo que el único camino plausible es la revolución de estos jóvenes que harán justicia para la apertura a un “tiempo implacable de la juventud” —como señala el narrador de la obra.

La historia en esta novela no emerge de manera cronológica. Las referencias son azarosas y se van reiterando a lo largo del texto. Se ficcionalizan los sujetos históricos, se les sitúa en escenarios improbables y se les administra la muerte correspondiente, conforme a los actos de violencia que hayan cometido durante su vida. En otras palabras, desde el espacio literario se abren todas las posibilidades de justicia popular —violencia divina— que la realidad factual no permite. En esa dimensión es donde la obra de Droguet —y digamos la literatura en general— adquiere su mayor virtualidad y su relevancia en el campo social y público. Desde ese lugar, *Matar a los viejos* es, tanto, un gran símbolo de justicia ficcional necesaria —sobre todo en los años setenta y ochenta que es cuando la novela fue redactada— como también es un artefacto artístico provocador que desde el sitio que le corresponde, propone una remoción de la conciencia y de la justicia en la realidad.

5.2.1 Violencia política y ficcionalización de la Historia

La violencia política es solo una de las formas específicas amparadas en aquella violencia estructural y sistémica de la que antes se habló. No llega a ser una violencia estrictamente confrontacional (es decir, que se reconozca a los agentes de ella), pero tampoco es de modo esencial invisible a los ojos de la sociedad. Es administrada por el Estado y se

vuelve instrumental y manifiesta a partir de las acciones que ejercen quienes trabajan para este Estado: operadores políticos, fuerzas policiales, armadas, agencias de inteligencia etc. En ese sentido, quienes ostentan posiciones políticas serían los culpables de esta violencia, a pesar de que posiblemente nunca la hayan ejercido de manera directa, sino que de manera vertical. Chile supo mucho de aquello durante el periodo de la dictadura de Augusto Pinochet. Pero también supo de aquello en periodos anteriores. Algunos de ellos son recogidos con acuciosa atención en la novela *Matar a los viejos*.

Ya se ha dicho en esta investigación que las experiencias vitales que debió sortear Carlos Droguett fueron trascendentes para su escritura. Entre ellas el Golpe de Estado y su posterior exilio en el año 1975, periodo en que ya había comenzado a escribir la novela aquí analizada. Esa experiencia permea, sin duda, la conciencia escritora del autor, quien no se tarda en llevar a la ficción, con todo lo que ella permite, la figura del dictador Augusto Pinochet, pero no solo la del dictador, sino que la de numerosos personeros históricos y políticos que a lo largo de la historia han sido los rostros visibles de la violencia. Sabemos que ello le valió la imposibilidad de publicar su novela mientras se mantuviera la dictadura en Chile y solo fue publicada de manera póstuma en el año dos mil uno por editorial Lom.

En el camino de la realidad a la ficción Augusto Pinochet se ha convertido en un personaje literario andrajoso, “su uniforme es apenas reconocible por su color indefinido”. Está encerrado en una celda y es exhibido como un espécimen extraño, como un humano deplorable, que se lame su propio cuerpo ensangrentado. “Ahora es un ser inofensivo” — dice el narrador—, pero hay personas que todavía le tienen miedo. La ficcionalización del dictador abre la novela y junto con presentarlo del modo antes descrito, se le atribuyen una serie de actos violentos que explican su situación actual. Todas las operaciones, persecuciones y muertes de las que él estaba al tanto son reveladas, al mismo tiempo que se le presenta cautivo en esta jaula. Arrellano Stark, su ministro de guerra, es quien administra la violencia política de la dictadura, según se describe en la novela: “Arrellano Stark regresaba acezando y humeando, evaporando sangre en las narices, en la boca, en el pelo, en las manos”.

Las redes de sentido que se quieren generar en la ficción a partir de la violencia política se amplían geográficamente y se establece un nexo entre el dictador Augusto Pinochet y el “generalísimo Franco”, quien ha muerto y Pinochet se prepara para asistir a su

funeral: “mi padrino, mi espejo, mi teoría”, dirá el personaje en la novela. Más allá de la existencia una relación de cualquier tipo entre ambos dictadores, lo que se quiere establecer en la novela es una relación entre ambos periodos históricos o incluso establecer un símil entre la violencia acontecida en dos espacios geográficos lejanos, pero a la vez unidos a partir de una ideología en particular. En ambos casos la violencia política adquiere rostro, nombre y se sitúa históricamente en la ficción. Podría sostener que esta relación tiene un sentido simbólico al equiparar ambos periodos históricos. Sin embargo, en efecto, fuera de lo ficcional, existió el viaje de Augusto Pinochet al funeral de Francisco Franco en España. Por lo tanto, como en otras ocasiones lo hiciera Droguett en sus novelas, recoge directamente de la realidad lo que ingresa al texto y a partir de dichos episodios expande el proceso ficcional de ciertos personajes. Pero la materia prima no es más que lo efectivamente acontecido.

Otro personaje histórico que va a aparecer de manera recurrente en las ficciones de Droguett es el presidente Arturo Alessandri Palma, una relevante figura política de la primera mitad del siglo XX en Chile. Apodado el León de Tarapacá, el nominado personaje emerge en las páginas de *Matar a los viejos* como el culpable directo de las muertes acaecidas en la Masacre del Seguro Obrero, la Masacre de los campesinos en la ciudad de Ránquil y de numerosas matanzas ocurridas en el norte de Chile. Todos estos hechos, en los que la violencia y la sangre brotó a manos llenas en enfrentamientos y represiones de fuerzas policiales y armadas, son endosados a la figura política del presidente Alessandri. La ficcionalización de la historia permite aquello, y permite también la justicia. El desenlace del León de Tarapacá es grotesco:

Al fin, fatalmente, predestinadamente, el León terminó ahogado en sangre y semen en el cuarto de una putita de la calle Lira, la vieja de mierda tenía razón, ¿cuántos pampinos se comió en el norte, ¿cuántos mineros en el sur, ¿cuántos obreros de la construcción en la ciudad? (*Matar a los viejos* 75).

El apodo del entonces presidente Alessandri sirve al autor para configurar relaciones entre el león y su capacidad de devorar, en este caso, la carne de miles de obreros pampinos y mineros; “no hay león que devore carne cruda” — dirá uno de los personajes. El asunto es que la figura de Arturo Alessandri Palma aglutinará las culpas de aquella violencia política que dejó saldos mortuorios a partir de las matanzas acaecidas al largo de Chile en su periodo como presidente.

Eduardo Freí Montalva, presidente de Chile entre 1964 y 1970, también ingresa a la ficción como parte de la casta política culpable de la muerte de “los obreros baleados en Puente Alto” y de “los niños baleados en Puerto Montt”, él había sido “quien inaugurara el solapado odio y eso ya no se detendría” (Droguett, *Matar a los viejos* 158). Al respecto, voces anónimas de niños huérfanos, en El Salvador, en la ciudad de Pampa Irigoín, en las llanuras magallánicas se preguntan ¿por qué? ¿Por qué la muerte? En la novela no existen respuestas, no existen justificaciones, sino develamiento ficcional: “esas eran las preguntas que recién ahora se estaban contestando, que se empezaban implacablemente a contestar” en este nuevo tiempo que se abría con el ajusticiamiento de aquellos presidentes culpables de todas las muertes (Droguett, *Matar a los viejos* 158).

Así las referencias a sujetos históricos y políticos se convierten dentro de la novela en un bucle en el que en cada ocasión se les atribuye, juzga y culpa por diversas muertes. Al tiempo que emergen más nombres: “un Baquedano tintineante en medallas, un Montt embadurnado vertiginosamente de sangre, escoltado de ataúdes, un Errázuriz sifilítico y aguardentoso, apacentando ganados de esclavos negros en los riñones de la patria querida” (Droguett, *Matar a los viejos* 328). Más allá de las referencias explícitas y de la ficcionalización de la que son partes los personajes históricos antes señalados habría que cuestionarse cómo funcionan estas alusiones en la novela, y en el universo literario, del autor.

No cabe entender, o reducir, la realidad tan solo a una construcción discursiva. O a “puros juegos del lenguaje” como lo denomina Roger Chartier. En esa línea habría que cuestionar ciertas posiciones, o afirmaciones, de teóricos como Roland Barthes o, en mayor medida, Hayden White. Entendiendo, eso sí, que dichos teóricos han trabajado sobre los discursos y han permitido reconocer sus construcciones. Pero no hay que perderse en un relativismo extremo en el que lleguemos a establecer una similitud sin ambages entre un texto literario y un texto histórico. En términos discursivos y textuales sí podría existir un margen para hacer coincidir ambas formas a partir de los elementos de construcción del relato de los que se valen. Pero en términos pragmáticos el horizonte del texto y la construcción temática los separa. Es decir, un texto histórico no se quiere ficción, ni un texto literario se quiere historia, a pesar de que el devenir de cualquiera de los dos relatos con el tiempo logre permear e instalarse en la vereda del lado debido, en gran parte, a que la forma discursiva sí logra coincidir y dialogar, como antes lo señalé.

Cabe utilizar la noción de ficcionalización histórica en un sentido muy elemental en el que un periodo de la historia de Chile pasa a ser parte de una ficción y en torno a él se generan nuevas relaciones y tramas de sentido. El periodo, en el caso de *Matar a los viejos*, no es del todo preciso; de hecho, ni siquiera existe, pero las referencias constantes son alusivas a personajes y momentos de la historia, más allá de que estas referencias sostengan una coherencia o una cronología. Bajo ese fundamento, en principio elemental, sostengo que existe una ficcionalización de la historia en esta novela. Ahora bien, no ocurre como en las novelas históricas del autor en las que se trabaja sobre periodos y personajes y se les construye una trama distinta. En dichos casos, como se hizo el análisis en su momento, incluso se sostuvo la forma de ficcionalización de personajes históricos (no solo de la historia). Cuyo proceso resulta de mayor complejidad en el sentido de que se trabaja sobre mitos y, por encima de ellos, se integran nuevos mitos (reemitificación) asociados a los sujetos históricos, con diversas finalidades. En general, y en diálogo con la nueva novela histórica, se trataba de parodiar y despojar la monumentalidad de aquellos personajes para instalar una nueva semblanza que sacara a relucir los aspectos menos dignos de dichos sujetos. El fondo de este proceso podría instalarse en lo que Linda Hutcheon trabaja como metaficción historiográfica. Pero ocurre que en *Matar a los viejos* ya no existe, en rigor, una ficcionalización, mitificación, desmitificación o reemitificación de personajes históricos; y si acaso se da en algunos de los personajes no corresponde a la proyección del texto literario en su sentido global. En otras palabras, en la novela no se busca instalar un nuevo mito histórico, ni develar la historia del subalterno o del oprimido.

Los personajes históricos ingresan de manera directa desde el relato histórico y desde la realidad hacia la novela. Los presidentes con sus bandas presidenciales, los militares con sus “chapitas” condecorativas, los políticos con sus trajes frac, los agentes secretos con sus lentes oscuros. No se advierten en la novela procesos literarios de humanización. Cada sujeto histórico que emerge en el texto carga con sus crímenes o los crímenes que se le han asociados de manera indirecta. En este punto lo que podemos advertir es más bien una voz narrativa rabiosa, violenta e iracunda que frente a los crímenes narrados de estos u otros personajes expresa en el lenguaje todo el sentimiento de injusticia frente a los diversos hechos:

El joven Eduardo Frei seguía inmóvil, enraizado en el macetero desfondado de su cuerpo, creciendo hibernando hacia abajo en su miseria, las manos en la cara, la cara en el reclinatorio, sin rezar, sin delirar, sin sollozar su atraso y su abandono, ocultando su interminable y judaica nariz que olía no el incienso sino la sangre, no la cantidad ni la capacidad del corazón sino la hipocresía y la rapacidad el resentimiento, sabiendo con maña que dentro de veinte años, de veinticinco o veintinueve años, llegaría, por fin, como dueño y señor al Palacio de la Moneda. (Droguett, *Matar a los viejos* 156)

Dicho todo esto, hemos de comprender que la historia ingresa en *Matar a los viejos* bajo proyecciones que no se condicen, como en otros periodos, directamente con el cuestionamiento profundo de esta misma. Simplemente la historia en *Matar a los viejos* debe ser desarticulada completamente con el objetivo de construir una nueva sociedad y para ello la muerte se apodera de cada rincón en la ciudad de Santiago donde habitan estos sujetos históricos y políticos que son los culpables de las injusticias. Así, la novela deja al descubierto, como antes he señalado, que en su condición de objeto artístico trabaja sobre los ejes de la violencia, sobre la injusticia histórica y sobre la miseria cotidiana que genera el poder en todos sus ámbitos. Siendo estas las temáticas transversales de la obra, se instala la posibilidad de una revolución que, de una vez y para siempre, logre abolir todos los aspectos recién mencionados. En definitiva, la historia ingresa para hacernos verla en su dimensión más grotesca, funesta y condenable y para sugerir la desarticulación completa de esta y de la injusticia impregnada en los 500 años del país.

5.2.2 El corte radical de sentido y la utopía de una nueva forma de la Historia

Se ha revisitado en numerosos textos la referencia que realiza el filósofo Walter Benjamin respecto a la pérdida de la experiencia que habría producido en los soldados su participación en la guerra. Estos habrían vuelto enmudecidos sin historias ni experiencias narrables. La relación que tiene el filósofo alemán con la historia de Chile es prácticamente inexistente. No obstante, es posible, como se ha hecho en reiteradas ocasiones a lo largo de esta investigación, traer nuevamente ciertas reflexiones de Benjamin y a partir de ellas esbozar un análisis en torno a la novela que en este capítulo se ha venido abordando.

Lo que quiero proponer es que, para el caso de Chile, también habría existido un corte radical de sentido y por lo tanto una clausura de experiencias comunicables, y narrables, a

partir del impacto provocado por la instauración de la dictadura en 1973. Este corte de sentido en el campo literario chileno no es necesariamente una no-circulación y publicación de textos, lo que, sin embargo, sabemos que sí ocurrió. Pero lo que pretendo exponer toma otro rumbo, no solo el de la censura y del apagón cultural que significó la dictadura de Pinochet. Se trata de las formas narrativas a través de las cuales los escritores, por medio de la ficción, intentaron retomar una historia que quedó anulada de un instante a otro el 11 de septiembre de 1973, pero que en rigor resultó imposible debido al trauma directo provocado por los hechos ya señalados. En ese escenario, los intentos se concentraron en tratar de retomar, como recién señalé, una narrativa que quedó en suspenso en los años setenta. No me refiero solo de manera temática, sino también en cuanto a la forma en que esa narrativa intento recuperar la historia perdida. Algo que se volvió totalmente complejo porque, como advierte Nelly Richard, en zona de catástrofe el sentido naufraga y ello se debió “no solo al fracaso de un determinado proyecto histórico —el de la Unidad Popular—, sino al quiebre de todo el sistema de referencias sociales y culturales que, hasta 1973, garantizaba ciertas claves de entendimiento colectivo” (Richard 15). Con ello se desarticula la historia y se rompe la organicidad social de sus sujetos y por lo tanto, señala Richard, “todo deberá ser reinventado, comenzando por la textura intercomunicativa del lenguaje que, habiendo sobrevivido a la catástrofe, ya no sabe como nombrar los restos” (15). Sin embargo la desarticulación de la historia para Droguett se remonta mucho antes de la dictadura militar. Con los hechos de 1973 lo que viene a suceder es una ruptura radical y una desintegración de “las pautas de significación y lenguaje, llevando lo histórico a una crisis total de reconocimiento e inteligibilidad” (Richard 15). En ese contexto, la propuesta escritural de Droguett con *Matar a lo viejos* se inserta como una narrativa desconocida, extraña y críptica en sus sentidos cronológico, en un campo literario de postdictadura, pero cuyo contexto de producción es el momento mismo de la catástrofe y de la diáspora que le produjo el acontecimiento. Por lo tanto, los patrones de construcción ficcional del autor se mueven en medio de las fracturas del lenguaje que ha dejado el impacto de la violencia en todas sus dimensiones, lo que coincide con lo que se sostiene en la siguiente cita:

Una vez escindido el código de representación por las violentas fracturas que disociaron conciencia interpretante y materia de la experiencia, solo quedaba formular enlaces hasta

entonces desconocidos para recobrar el sentido residual de una nueva historicidad social ya irreconocible con la Historia en mayúscula de los vencedores. (Richard 15)

En la misma línea de la ruptura radical de la narración, pero ahora desde una perspectiva ética, se puede señalar que, además, existe una contradicción al querer poner en el signo hechos traumáticos y de ello se ha hablado antes en esta investigación. Idelber Avelar, por ejemplo, reconoce, mediante Freud, la capacidad que tiene la narración, una narración coherente, de trabajar sobre hechos que han sido traumáticos para un sujeto. En ese sentido se puede establecer un símil entre la posibilidad que tendría la narrativa de reparar el trauma histórico con la de un sujeto y su trauma singular. Al mismo tiempo me permito establecer un contrapunto para sostener que aquello no resulta completamente efectivo debido a que el shock ha provocado un impacto que prácticamente anuló la posibilidad de sostener, o mantener, una experiencia histórica como la que se tenía antes del acontecimiento. Y aquí ingresa la novela de Droguett en forma y contenido. Antes mencioné los dichos de Camilo Marks respecto a que la novela *Matar a los viejos* adolecía de ser un texto que perdía la completa coherencia y cronológicamente no lograba establecer un relato. Acaso no resulta coherente asumir que la forma en la novela de Droguett ha sido fragmentada por la imposibilidad de establecer una cronología entre la utopía perdida del gobierno de la Unidad Popular y el presente al que se circunscribe la obra. Por lo tanto, la narración cronológica queda relegada frente a una nueva propuesta, estético-política, caótica, fragmentaria, repetitiva.

Ahora bien, si lo analizamos desde un punto de vista temático, conforme a la trama y la urdimbre de sentido que quiere construir la ficción, ese mismo corte de sentido, esa anulación de la experiencia narrable, sufrida por la instauración de la dictadura es lo que ocurre, además, con los jóvenes de la novela y la muerte de todos aquellos viejos culpables de siglos de crímenes. Aquí lo que acontece es la clausura de la historia en los términos que la conocemos. Es la apertura a una nueva forma de hacer historia, irreconocible para sus personajes. Es la violencia de la revolución que, en términos marxistas, ha dado paso a la anulación definitiva de todas las formas de violencia. Ya no se trata de una historia dual entre vencedores y vencidos y que se alternen los roles. La utopía presente en la ficción es la apertura a la posibilidad de construir una historia distinta, excepcional, como bien lo expresa Pablo ya en el capítulo final del libro:

Se sonreía malicioso, porque, sin lugar a duda, había habido en aquellos esfuerzos innecesarios y masoquistas de los viejos un gasto superfluo de energías, de lágrimas y de toses que no podían detener eso, su carrera suicida, aún adormilados, hacia las llamas, su insuperable salto hacia el río. En otras palabras, el tiempo se había ido con ellos definitivamente y para siempre jamás amén, suspiró Pablo. (Droguett, *Matar a los viejos* 432)

La utopía, ese lugar carente de espacio real y fáctico, puede emerger en la literatura y desplegarse bajo diversas proyecciones. Puede ser una utopía compensatoria que deje al lector conforme frente a las injusticias ficcionalizadas ya que en el espacio literario han logrado encontrar un punto de resarcimiento y el mismo texto literario se podría encumbrar como una forma de justicia simbólica. En *Matar a los viejos* la utopía se hace presente de manera global, pero en términos distintos a los recién señalado, vale decir, bajo otra proyección. Primero, se despliega la utopía histórico-política que —como ya se señaló— nos habla de una ecuación en que un tipo de violencia revolucionaria (divina) sería capaz de anular para siempre el ejercicio de la violencia vertical sistémica. En la novela no se escatima en referencias y acciones en que la violencia revolucionaria acontece en cada momento con el fin de *Matar a los viejos* como una forma de justicia. Pero cuando el texto ya ve sus últimos capítulos la utopía revolucionaria se torna compleja, se enmaraña, y los personajes se tornan inquietos.

La revolución de los jóvenes acontece y el cuestionamiento final que viene es respecto a la forma en que se debe proseguir la utopía alcanzada. Esta forma, al cerrar la novela, se mantiene velada e irreconocible para sus personajes, como se puede advertir en las reflexiones y conversaciones del personaje central:

—¿Pablo, pablo, estás despierto?, se alzaba un poco en el codo izquierdo para estarlo imaginando en la oscuridad, pues no lo alcanzaba a distinguir. [...]

—Sí, estoy despierto, Cora, estoy todo lo despierto que tengo que estar, porque no duermo, porque no puedo dormir, pero no estoy enfermo, sólo inquieto.

—¿Inquieto por qué, Pablo? Susurraba ella y estaba todavía estirando el lino sobre la camita. [...]

—Por nada, Cora, por nada exactamente, ¿no sientes el silencio? Es como una pizarra en la que no hay escrito nada por ahora. (Droguett, *Matar a los viejos* 435)

No hay, en rigor, intención de simbolizar ni metaforizar la realidad en *Matar a los viejos*. Solo una construcción ficcional signada y atravesada por la violencia, la injusticia y la llegada inminente de una revolución que busca cortar de manera radical el mal que se encuentra presente en cada recoveco de la historia de Chile. Bajo ese contexto, y con el objetivo casi alcanzado, los jóvenes, liderados en la voz del personaje central Pablo, se encuentran bajo un manto de inquietud respecto a qué hacer y cómo hacer algo cuando no hay escrito nada. Cuando la utopía deja de ser una utopía y encuentra un espacio temporal y geográfico es válido cuestionarse por lo que vendrá, en qué forma y en qué circunstancia. Pablo sabe que no se ha escrito nada, pero que es necesario escribir algo.

En la novela no se revela el por venir posrevolucionario, deja un desenlace abierto. Por lo tanto, el libro, en cuanto artefacto artístico y literario, parece trabajar también sobre la utopía, pero no esa utopía compensatoria que más atrás se comentó. El texto más bien se instala en la realidad bajo una propuesta singular en la que se aborda una posibilidad ficcional de la inminente llegada de la revolución, un hecho que distaba abismalmente en los días en que su autor construía esta trama. Es por ello por lo que sostengo que la novela en ningún caso quiere simbolizar la realidad, al menos no la de los años setenta y ochenta en Chile. Su trama abre posibilidades utópicas nunca acontecidas, radicales y violentas, que se sustentan en el mito de la revolución total. La proyección hacia el lector, por lo tanto, figura como una inquietud, como el traspaso de la inquietud del personaje central. Opera también como un germen que promueve la reflexión en torno a ciertas temáticas que nos podrían parecer elementales o muy visibles, pero que no lo son tanto; sea esta la violencia estructural, la injusticia histórica o los avatares del poder y cómo todo ello impacta a las personas. Si seguimos a Umberto Eco podemos reconocer que *Matar a los viejos* cumple con ser una novela problemática (que se diferencia de la novela popular de masas) que deja al lector con más cuestionamientos que respuestas. Incluso se puede ir más allá y entender que, con todo lo críptico del texto, la novela del chileno se escapa de la diferenciación que hace Eco, en la medida que no es solo, ni lo más relevante, el sentido o la tramación que realiza el autor, sino que la forma y el estilo, en cuanto proyecto estético, y el acercamiento desde la literatura hacia lo político.

Finalmente, la novela cierra con un símbolo del nacimiento de algo nuevo. Pablo y Cora dialogan sobre la realidad que los rodea después de la gran muerte de los viejos. Pablo

advierde, con inquietud, que ya no lo acompañaba demasiada gente, como había sido antes. Aquí se hace explícita la analogía que durante todo el texto se ha sugerido, la figura de Pablo emula la de Cristo. Pero no es el Mesías salvador que llegará el día del juicio final con el que se establece el símil, aunque se le parezca. Es el Cristo hombre y revolucionario despojado de todo dogma y de toda religión:

[A Pablo] lo buscaban los pobres, los desesperados, los tristes, los solitarios en el alma y en el cuerpo, como buscaban antiguamente a ese tipo de Galilea para que sanara o recogiera sus dolencias o como buscan todavía empecinados a ese Che Guevara para que les sane las dolencias que no les sanó el otro, los buscan siempre en la madrugada o en el invierno a estos locos sin domicilio conocido y sin profesión para que los iluminen con su mansedumbre y su ferocidad, y ellos, todos ellos, el tipo de la cruz, el tipo del machete y el fusil y ese tipo de la mula y la sonrisa. (Droguett, *Matar a los viejos* 436)

Pero la explicación de que los pobres ya no siguieran a Pablo es porque estos ya habían dejado de existir. La muerte de los viejos suponía alcanzar una justicia imposible nunca vista en la historia. “Es que ya no hay pobres, le explicaba la pequeña Cora, entre convencida y transfigurada, porque no hay viejos. Los viejos producían la pobreza, no los pobres” (Droguett, *Matar a los viejos* 442). Como queda en evidencia, la utopía ha dejado de ser tal para convertirse en realidad. La violencia revolucionaria ha acontecido y junto con ella el advenimiento de la justicia. Como dije antes, el desenlace está puesto en la historia de Pablo y Cora, pero también el de su hijo. Un símbolo manifiesto del nacimiento de algo nuevo, algo no escrito, algo por venir: “extrajo un pañuelo y se secó los ojos, comenzó a sonreír, plena de seguridad y alegría, y llamó a su hijo” (Droguett, *Matar a los viejos* 447).

5.2.3 La urdimbre de una experiencia literaria

La situación fragmentaria en la que queda el archivo de la nación en 1973 lleva consigo un “estado de dislocación en el que se encuentra la categoría de sujeto”. Con ello, el quiebre de “todos los pactos vigentes de legitimación simbólica y social causada por la dictadura hizo que lo que se daba anteriormente por seguro (convicciones y adhesiones al mito de la Historia) cayera bajo desconfianza” (Richard 16). Este hecho solo viene a confirmar, de manera contundente, una desconfianza que el autor chileno Carlos Droguett

venía esbozando en sus ficciones de la historia ya desde hace algunas décadas y que lo ratifica, y lo expresa en esta su última novela, al construir una ficción que dialoga con las dislocaciones del sujeto desde una dislocación de la narrativa.

Según expresa Nelly Richard, la llamada Escena de Avanzada se instaló en el campo cultural de los años setenta y ochenta y desde la literatura y el arte propuso desestructurar los “marcos de compartimentación de los géneros y las disciplinas [...] La necesidad no solo de mezclar técnicas y géneros sino de extender el formato circunscripto del arte hasta borrar, incluso, toda frontera de delimitación entre lo artístico y lo no artístico” (Richard 16). Este despliegue artístico se diversificó bajo la etiqueta de neovanguardia. No se trata de situar a Droguett al alero de esta denominación y del proyecto artístico que, con gran elocuencia performativa, se propuso denunciar desde el arte las atrocidades de la dictadura. Bien sabemos que en este periodo el escritor chileno ya se encontraba en el exilio y desde la diáspora se dedicaba a escribir columnas y también su última novela, que aquí se ha venido analizando, en la que configura una ficción acorde a un proyecto estético-político que mira con desprecio ahora no solo la forma de la historia y la injusta realidad, sino el acontecimiento mismo de crímenes de la dictadura. También sabemos que esta mirada crítica de la historia y la realidad no es producto de lo acaecido en el año 1973 en Chile, sino que se remonta a la génesis literaria del autor. Simplemente, con los hechos recién mencionados se acrecienta y su tono iracundo para con la historia se exagera. Por lo tanto, lo que pretendo señalar, y que se expuso latamente en un capítulo de esta investigación, tiene que ver con la forma en que el autor despliega su propuesta literaria siempre bajo un horizonte de vanguardia que no es inmanente al arte o la literatura, sino que deviene como necesidad frente a la realidad o la historia. De ahí que en diversas ocasiones insista en que el proyecto ficcional de Droguett emerge como una propuesta estético-política en el sentido de que ambas nociones son indisolubles para el resultado, la virtualidad y la vigencia de la obra del autor.

Por lo tanto, encuentra sentido la relación inicial de la llamada Escena de Avanzada que despliega una labor artística en tiempos de catástrofe y la propuesta del autor de *Patatas de Perro* que, de manera permanente durante su carrera literaria, ha exhibido una narrativa que desde los mecanismos propios de la ficción logra instaurar un universo literario complejo, en donde el ojo ya no está puesto en “el encuentro fortuito de una maquina de coser y un paraguas”, sino que lo que está en la mesa de disección en su narrativa es el

encuentro fortuito entre un sujeto su historia y la realidad que acontece y que no le es completamente legible a dicho sujeto.

Lo que sostengo, ya finalizando este estudio, es que la novela de Droguett —y sin duda cierta literatura crítica— configuran universos ficcionales que no se proyectan tan solo como tema hacia el lector, sino que también cobran relevancia disposiciones estéticas y de estilo que forman parte de la singularidad de cada escrito. Pero más allá de aquello, lo trascendente sería la capacidad de expandir cierta noción de experiencia hacia el lector. El procedimiento, sin embargo, no sería estático ni pasivo. Ni tampoco se trataría de un traspaso de la experiencia autoral o, incluso, de la experiencia ficcional de los personajes que se desenvuelven en el texto. Se trataría, más bien, de lo que en la estética de la recepción se entiende como fusión de horizontes. Con ello, se hace referencia a la capacidad de unir diversas experiencias que entran en juego en la literatura, a saber: la experiencia del escritor, la experiencia ficcional literaria y la experiencia de un sujeto que lee siempre desde un presente. El lector o los lectores serían quienes tendrían la capacidad de construir nuevas experiencias conforme a las experiencias personales de cada uno. En el encuentro entre el texto literario y un sujeto que lee se comenzaría a urdir una experiencia estética o literaria que permitiría virtualiza o proyectar el componente crítico y subversivo del texto.

Con esta consideración comparto a la idea que presenta Jean-Marie Schaeffer cuando señala que el acto de lectura es un “tipo de experiencia en muchos sentidos banal, pero al mismo tiempo singular y cautivante, lo que explica por qué todas las culturas humanas ven en ella un tipo de experiencia notoria que se destaca del horizonte de experiencia común” (Schaeffer 11). A lo recién señalado añado que más allá de lo que se esboza como experiencia estética, la novela de Droguett sería, en tanto ficción crítica, capaz de construir experiencias literarias que no se limitan al acto de lectura, sino a la temática y la forma en que dicha ficción se entrega hacia el lector. En este caso, se trata de una novela subversiva desde el punto de vista del uso del lenguaje y del tratamiento de la historia, como también una ficción de rasgos rupturistas, en el sentido de la narrativa, la cohesión y la cronología del relato. Bajo esas nociones, conviene recordar lo que Roland Barthes sostiene a propósito de la inclusión de garabatos en ciertos textos periodísticos, como las incluyera Droguett a lo largo de toda su novela:

Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es, a la vez, la Historia y la posición que se toma frente a ella [...] No hay lenguaje escrito sin ostentaciones, y lo que es cierto del *Père Duchêne* lo es también de la literatura. Ésta también debe señalar algo, distinto de su contenido y de su forma individual, y que es su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura. (Barthes, *El grado cero de la escritura* 11)

Si bien la época y el formato de lo que señala Barthes difiere con lo que venimos aquí analizando, se puede considerar sin problemas el hecho de configurar un lenguaje violento, con garabatos, como una forma subversiva de expresión en el sentido de que el autor de la novela lo expone y lo exhibe de manera provocadora y abiertamente en un momento en el que los personajes aludidos gozan de un completo poder político. Bajo esa dirección, el lenguaje utilizado cumple la doble función de responder y ser coherente con un mundo ficcional cerrado, pero a la vez expresa un sentimiento que va más allá del propio lenguaje para situarse en la realidad por medio del discurso literario.

Finalmente, la novela en cuestión trabaja sobre la instauración de una utopía signada por un tipo de violencia revolucionaria que permitirá el advenimiento de un tiempo de paz. Todo ello, escrito en un momento histórico de completa represión civil. Así las cosas, *Matar a los viejos* se encumbra como el acontecimiento mismo de la represión y la violencia directa y sistémica. Como también su acercamiento a un presente eterno que susurra al lector la necesidad de no olvidar, pero no olvidar con toda la rabia de los acontecimientos situados históricamente. La rabia entendida no desde una perspectiva negativa, sino que —siguiendo a Byung-Chul Han lector de Nietzsche— como una instancia y un sentimiento que permite cuestionar el presente en cuanto tal, “requiere de un detenerse en el presente que implica una interrupción. Por esa condición se diferencia del enfado”. Y se hace necesaria en el contexto de una sociedad fragmentada y dispersa, sea la del contexto de dictadura o postdictadura, pues esta dispersión “no permite que se desplieguen el énfasis y tampoco la energía de la rabia. La rabia es una facultad capaz de interrumpir un estado y *posibilitar que comience uno nuevo*” (Byung-Chul Han 52). Esa rabia reprimida en la sociedad, por la fuerza, el miedo o el trauma, es la que teje y expresa Droguett en su libro, tanto en el lenguaje, estilo y tono en el que se posiciona frente a la historia y la realidad. Un libro en el que, además, plantea posibilidades ficcionales conforme a una revolución que logre despojar la injusticia histórica.

Esa posibilidad abierta, manifiesta, pretende ser la hebra para comenzar a urdir una experiencia nueva en un lector que con su propio bagaje cultural quedará inquieto —tal como el personaje Pablo al finalizar el libro— respecto al devenir de Chile, cualquiera sea el momento histórico.

Conclusión

...Así percibimos la ambigüedad fundamental en la obra de Droguett.

Georges Parent

Según advierte el teórico Roland Barthes la escritura es para el autor “el primer modo de conformar el mundo como lo desea. Es algo más que una experiencia literaria: es un acto humano que liga la creación a la historia o a la existencia” (Barthes, *El grado cero de la escritura* 33). Como hemos revisado a lo largo de esta investigación la visión que exhibe Carlos Droguett por medio de sus ficciones supone una mirada trágica y crítica tanto de la historia como de la existencia de sujetos marginados en una realidad que les es hostil. Por lo tanto, el acto humano de creación que emprende el autor se funde con su visión de la vida, y con sus experiencias, para construir un mundo literario signado por la tragedia y por la sangre derramada en distintos acontecimientos históricos acaecidos en lugares y épocas diversas.

En el modo de conformar un mundo como lo desea, el autor exhibe una propuesta literaria singular y compleja en su estilo y en la decodificación de la historia y la realidad. Si bien el marco de análisis ha sido exclusivamente el de las novelas que dialogan con la historia, esto no resulta un impedimento para reconocer los cambios y las evoluciones que Droguett demuestra en los diversos textos que, en alguna medida, abarcan toda su carrera literaria. Dichos cambios adquieren mayor relevancia y comprensión si se les analiza y piensa al alero de los procesos históricos y vitales que debió sortear el autor en su vida y en sus experiencias lectoras. De todo ello, emerge una voz y un tono particular que funde “lo directo de lo vivencial con lo indirecto de las metaforizaciones y las alegorizaciones” proyectando con ello, hacia el lector, una experiencia literaria renovada. De modo similar a como lo hicieron algunos escritores críticos en el periodo de postdictadura, Droguett ensayó diversos trayectos figurativos y analíticos para “crear una relación heterogénea y fluctuante entre cita referencial (la violencia de la descomposición), marcas de experiencia (una subjetividad social traumada) y vectores de transformación crítica (montajes interpretativos y políticas del discurso)” (Richard 71). Junto a ello el autor tiene, además, “autoconciencia de la forma” y trabaja sobre el “juego de las técnicas” y los “artificios de la representación”. Es decir, su literatura no se limita —como pudiera leer cierta crítica al entender lo real, la experiencia y el contexto histórico— “al realismo del dato primario, a la documentación antropológica y

sociológica del contexto o a las políticas de la acción y el testimonio” (Richard 84); lo que se podría concebir como un naturalismo de la representación, al que tanto criticó el chileno.

Debido a lo anterior, y para comprender el proyecto literario del autor, en esta investigación se puso en análisis un corpus de novelas con referencias históricas que trabaja sobre una propuesta estética singular en la que se entremezcla realismo, vahos vanguardistas y un discurso crítico. En ese camino, el autor se posiciona desde la literatura para inscribir en su narrativa el drama interno de los sujetos, las catástrofes de la historia y la necesidad de una ficción subversiva que exponga aquella violencia traumática velada a la escritura mimética. El objetivo del autor, sin duda, era el de rearticular la mirada de manera política y estética “para que la relación con las imágenes del pasado sea intensiva y problematizadora a la vez, descifradora y enjuiciadora, ya que las imágenes deben ser no solo “vistas” (consumidas por la vista) sino, según nos dice S. Sontag, ‘examinadas’ por la conciencia crítica” (Richard 88). En ese sentido, cada novela analizada en los capítulos de la investigación da cuenta de los diversos modos y recursos bajo los que se configura una literatura crítica que aborda temáticas relevantes, sea la historia, la experiencia, el trauma o la violencia, y por medio de dichas temáticas, abordadas desde el plano ficcional, se logra construir un discurso disidente que se presenta en constante pugna contra otros discursos previamente establecidos.

El primer capítulo tuvo como objetivo analizar las relaciones latentes entre la figura autoral y el proyecto literario configurado por el escritor Carlos Droguett. Sin conferir espacio a una lectura lineal, de orden positivista, en la que la vida del autor explicaría automáticamente su obra, lo que se propuso fue una indagación respecto a la perspectiva trágica que atraviesa todo el proyecto literario del autor, en específico las novelas que en esta investigación se han analizado. En esa línea, ciertos datos biográficos resultaron ser un derrotero ineludible a la hora de reconocer experiencias vitales que forjaron un proyecto y un estilo escritural singular como el de Droguett. Bien lo anticipaba Jaime Concha cuando señalaba que “para explicar por que se sufre en el universo de Droguett, por que todo no es sino un gigantesco proceso del dolor habría que tener en cuenta antecedentes biográficos” (98). En dicho sentido, el objetivo no estuvo asentado, tanto, en reconocer los antecedentes biográficos que fueron llevados a la ficción, como sí lo estuvo en reconocer el modo en que esos antecedentes configuraron una visión crítica de la historia y de la realidad en el autor;

como diría Concha, “una sensibilidad dispuesta al dolor no habría hallado la posibilidad de expresarlo con tanta amplitud y profundidad de no mediar un campo de significaciones objetivas” (Concha 98).

Si bien existe un consenso entre quienes han estudiado la obra de Droguett respecto a que la matanza del Seguro Obrero acaecida en el año 1938 fue el gran acontecimiento que impacto al autor y que, en términos concretos, fue el hecho que dio origen a su primer libro publicado, esta investigación, sin embargo y a modo de conclusión, me permite establecer ciertos contrapuntos. No cabe duda de que el impacto provocado a partir de los acontecimientos del año 38 fue decisivo para el proyecto literario que aún estaba en ciernes por aquellos años. De hecho, el libro que habla sobre el Seguro Obrero se publica como crónica antes que como texto literario. No obstante, al interiorizarnos en el texto fue posible darnos cuenta de un novedoso trabajo con el lenguaje con evidente disposición literaria. Por lo tanto, es innegable la condición fundacional que se le ha adjudicado a este texto como el inicio y la declaración de lo que sería el proyecto literario del autor. Sobre todo, en lo que concierne a una visión de la historia atravesada por la sangre no heroica ni gloriosa que data de la época de la conquista de América. Pero existen antecedentes, puestos en relación en el primer capítulo, que revelan que el germen en cuanto al estilo y la mirada crítica del autor se remonta a sus primeros indicios y acercamiento a la literatura.

El cuento “Por qué se enfría la sopa”, escrito en la adolescencia del autor y publicado más tarde en el año 1938, ha sido elocuente y permitió sostener con autoridad que una niñez poco favorable para el autor fraguó desde muy temprana edad una perspectiva trágica, hasta ese entonces, de la realidad circundante del autor. Como también, la presencia de una visión crítica en cuanto a la escritura y a la literatura que por aquellos años estaba en boga, específicamente la corriente naturalista. Frente a la literatura el autor se mostraba escéptico en lo que respecta a la profundidad psicológica que los autores de entonces exhibían en sus relatos. Dicho antecedente es decisivo para señalar que el impacto de los acontecimientos del año 38 agudizó en un amplio sentido la visión que el autor tenía tanto de la vida, la realidad, la escritura y, ahora, de la historia. Prueba de aquello es la construcción y el ingreso a la conciencia de los jóvenes que murieron en la Masacre del Seguro Obrero y toda la literatura posterior que escribirá el autor.

Al establecer este primer acercamiento en los antecedentes que habrían configurado la visión de mundo que un autor exhibe en su obra logramos acercarnos a sus novelas a partir de una nueva sensibilidad, pues entendemos que la mirada de Droguett se instalará en los espacios menos gloriosos de la historia, en los recovecos más crudos de la realidad y en los intersticios menos conocidos de la condición humana. El primer capítulo dio cuenta de cómo los sucesivos acontecimientos históricos fueron calando cada vez más en la conciencia del autor hasta cristalizar un tono esencialmente crítico. El hecho de mayor envergadura junto a la masacre del año 38 fue, sin duda, el exilio del autor producto el Golpe de Estado en Chile. La forma en que el escritor logró ingresar a dichos espacios fue uno de los aspectos más relevantes, ya que el soporte será el texto literario y por medio de diversas estrategias y técnicas narrativas la propuesta ficcional cumplirá a cabalidad con el objetivo que tempranamente Droguett expuso respecto a lo que sería su proyecto literario. En este punto resultó relevante la indagación que en la segunda parte del primer capítulo se realizó.

Carlos Droguett fue parte de la llamada Generación del 38 en Chile y de ello no cabe ninguna duda. El objetivo de la investigación, específicamente en el primer capítulo, no fue poner en duda dicha adscripción, sino que revisar porque al autor, especialmente en las dos décadas del siglo XXI, le gravitaban aires distintos a los de sus contemporáneos generacionales y la vez suponía un error de historia de la literatura restarle el privilegio de pertenecer a dicho grupo. Al respecto, luego de reconocer con profundidad las características principales de los novelistas del 38, fue posible establecer que la encrucijada generacional respondía a factores literarios, pero también extraliterarios. Es decir, el mentado grupo es reconocible por su cercanía con preceptos marxistas y de izquierda, que son identificables en la variedad de sus obras. Ello no quiere decir que estemos frente a una literatura panfletaria o a completa semejanza de Realismo Socialista soviético. Más bien, se trata de una literatura política, que puso la atención en las capas bajas de la sociedad siguiendo muy de cerca — como antes señalé— ideales marxistas. Aquellos ideales eran profesados abiertamente por el autor. Además, las novelas de Droguett indagan en sujetos populares y si bien no mantiene una mirada subalternizadora de dichos sujetos, sí los reconoce, y los hace reconocibles, como sujetos marginales dentro de la sociedad.

El punto de desencuentro se anida el proyecto estético que el autor cultivó en sus novelas. Como quedó en evidencia, Droguett siguió un camino literario que se distanció de

sus contemporáneos en la medida que no abrazó el neorrealismo como lo concibieran Volodia Teitelboim, Fernando Alegría o Nicomedes Guzmán. Es decir, una representación mimética de la realidad, pero de una nueva realidad que no se encontraba presente hasta entonces en la literatura. El autor emprendió un nuevo camino que, en palabras de Cedomil Goic, también correspondía al de la nueva realidad, pero en otro sentido. Es una literatura que llegó más allá de la realidad bajo la noción de representación mimética y se instaló en la interioridad y subjetividad de los personajes que se desenvuelven en las narraciones. Es una realidad que se retrotrae hacia el interior y habla desde la conciencia enunciativa. En ese sentido, la propuesta estética de nuestro autor se reconoce con vicios vanguardistas o bajo un horizonte estético de vanguardia —como la denomina Leónidas Morales—. Con ello no se quiere establecer una relación ni un antecedente con el periodo de la vanguardia histórica ni una relación directa con la noción de neovanguardia en la literatura. Más bien corresponde a la experimentación por parte del autor de una literatura que logró calar en los lugares más profundos del ser humano y para ello hizo uso de todas las estrategias ficcionales que le permitieron acercarse a su objetivo.

Ambos factores, conforme a los resultados de esta investigación, fueron lo que instalaron al autor en una encrucijada generacional —como la he querido llamar—, que lejos de suponer un problema de historia literaria resulta ser un antecedente relevante que permite dotar de toda la complejidad posible al autor en su adscripción a un grupo o una tendencia. Con ello quiero resaltar que la puesta en valor sobre dicho tema resulta ser completamente relevante a la hora de situar al autor en un determinado campo o historia literaria, ya que revela con elocuencia que el proyecto ficcional del autor no logró inscribirse de manera cabal bajo una tendencia y al mismo tiempo abraza de cerca los preceptos ideológicos que sirven de soporte para la Generación del 38. Por lo tanto, antes que dar una sentencia respecto a lo que podría entenderse como una problemática sobre la generación a la que perteneció el autor, lo que se hizo en esta investigación fue resaltar que la propia “problemática” es decisiva para las indagaciones sobre su obra.

Experiencia e historia son dos conceptos claves en la narrativa de Droguett y lo fueron también para esta investigación. Se movilizó la noción de experiencia en el segundo capítulo para pensarla en nuevas dimensiones, ya no tan solo como experimentación vital, sino también como un problema filosófico. Mucho se ha discutido respecto a la pérdida de la

experiencia sobre la que escribió el filósofo Walter Benjamin y al respecto se añadió algo. Benjamin postulaba la pérdida de la experiencia en la modernidad (o producto de la modernidad) y para ello sacó a relucir el caso de los soldados que regresaban mudos del campo de batalla. Al situar la experiencia como concepto clave en la narrativa de Droguett, hago referencia, como ya vimos, a sus experiencias vitales, pero también en relación con la idea que décadas atrás sembró el filósofo alemán. El diálogo que establezco es que la modernidad concebida por Benjamin como escenario global es homologable a la modernidad latinoamericana, guardando todas las proporciones transatlánticas. En ese escenario global, la “última catástrofe” que acontece en el viejo continente es la segunda guerra mundial, la que terminaría por cancelar completamente la posibilidad de experiencia debido al *shock* de la guerra. Como señala Henry Rousso, pareciera que no existe una última gran catástrofe en América Latina, pero no es así. La región tuvo su última catástrofe también en el siglo XX y se extendió por algunas décadas: fueron los sistemas autoritarios y dictatoriales que se implantaron en numerosos países. El caso de Chile fue, sin duda, la dictadura militar instaurada en 1973. He aquí el punto de conexión, pues entiendo que en efecto existe una pérdida de la experiencia general en la población a partir de los hechos recién señalados. Se silencia y se acalla todo. Entre ello se cancela de manera radical todo lo relacionado con la cultura, el llamado apagón cultural, y también en cierto modo con la literatura.

Las nociones de experiencias se entrecruzan y la conclusión a la que llego es que el chileno Droguett reconoce el shock que dejan ciertos acontecimientos de la historia y que cercenan posibilidades de transmitir experiencias. Pero también reconoce el autor que una parte esencial de la experiencia es la necesidad de poder narrarla. Pero no solo narrarla, sino que —como lo advierte Georges Bataille en *La experiencia interior*—, configurarla siempre a través del “yo”. Las novelas que aquí se analizaron constatan que el “yo” se encumbra como la voz y la focalización principal para expresar la interioridad de los personajes que se desenvuelven. La intención es clarificadora y tiene que ver con la recuperación de esa experiencia cercenada que dejan las catástrofes históricas. Pero lo más interesante, es que cuan conciencia enunciativa, en las novelas se reconoció que también la historia lineal y cronológica se pierde y se anula producto de la catástrofe. Recuperar es misma historia, lineal y cronológica, no es lo que exhiben las obras droguettianas que desarticulan la temporalidad para instalarse en el caos. La experiencia que pretende recuperar el autor, por lo tanto, es la

experiencia rota de la que exhibe ciertos retazos, con el fin de promover y configurar una nueva experiencia a través de la literatura, signada por una perspectiva crítica.

Tanto la noción de Novela Histórica, como las tres novelas que se circunscriben a este género, fueron analizadas en el segundo y tercer capítulo. Respecto a la idea de Novela Histórica en Chile se pudo constatar una presunción que algunos críticos estudiosos de la obra de Droguett habían anticipado. La propuesta de novela histórica que realiza el escritor toma un rumbo ascendente, de corte crítico y rupturista, en cuanto a la relación que la ficción entabla con la historia. Ello quiere decir que las dos primeras novelas históricas del autor, *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) y *Supay el Cristiano* (1967) escritas en el despiece de los años cuarenta, demuestran, especialmente en un plano discursivo, un claro y evidente distanciamiento con la forma de la novela histórica decimonónica, lo que ya se venía reconociendo en las narrativas sociales, políticas e históricas de los novelistas del 38. Pero lo de Droguett es distinto. Cuando hablo de que su distanciamiento es principalmente en el plano discursivo, quiero resaltar que la ficcionalización de la historia comienza a tomar un rumbo que antes no se veía en este tipo de narrativas. Ejemplo de ello es la conciencia crítica no solo de lo que concierne a los acontecimientos históricos de las novelas, sino que al discurso histórico como tal. En otras palabras, con Droguett la literatura histórica se volvió crítica y dio indicios de que el pasado es un espacio en disputa que debe construirse desde diferentes planos, no solo el historiográfico. Todo ello alcanzó un punto cúlmine con la novela histórica *El hombre que trasladaba las ciudades*, en la que se evidenció con clara autoridad un distanciamiento con el discurso histórico, la inclusión de técnicas literarias que permiten reconocer la interioridad de los personajes y la desarticulación de los discursos hegemónicos con el fin de resignificarlos por medio de nuevas mitificaciones a través de la literatura. Puedo sostener, como conclusión, que Carlos Droguett, en ese sentido, fue un precursor en Chile de lo que sería, años más tarde, el boom de la llamada Nueva Novela Histórica Latinoamericana, la que será reconocida tanto por la disposición y relación con la historia, y con el discurso histórico, que Droguett ya venía instalando entre otras características que fueron expuestas en el capítulo correspondiente.

La experiencia adquiere un sentido mucho más profundo y amplio en la novela *Sesenta muertos en la escalera*. El cuarto capítulo estuvo dedicado a este texto que tiene variados antecedentes y que fue la primera novela publicada del autor en el año 1953. Y digo

que tiene un sentido más profundo ya que es deudor cabal del impacto producido por aquel funesto acontecimiento del 1938. A partir del análisis de dicha novela, las nociones de experiencia, por lo tanto, convergieron en diversas dimensiones. Se entrecruzaron la idea de experiencia vital en tanto que el propio autor fue testigo de la Masacre del Seguro Obrero, también entró en juego la experiencia ficcional de los personajes que a través de un “yo” enunciante otorgaron una voz literaria a los muertos en la tragedia, finalmente la experiencia de un narrador que se posiciona —cuan alter ego del autor— como testigo de la matanza permitieron que la novela adquiriera densidad, profundidad y un ritmo caótico como fueron los acontecimientos de aquella jornada.

La literatura crítica, como la de Droguett, trae consigo, además, ciertos anhelos latentes. *Sesenta muertos en la escalera* es una novela que, según el análisis realizado, lleva en sus intersticios lo que Soledad Bianchi cristalizó como la “necesidad de no olvidar”. En ese sentido, la “historia particular” logró ceder todo el espacio para que los muertos en aquellos acontecimientos fueran liberados de toda mancha y toda culpa. El despojo de lo político, según puedo concluir, fue posible gracias a diversas estrategias y recursos. Entre ellos, la fórmula del martirio como metaretrato histórico. La narración y exhibición del castigo corporal como forma y estética para exponer la crudeza y la sangre que brotó aquella jornada. Y los recursos para soslayar completamente la identificación política de los jóvenes nacistas que murieron en el edificio del Seguro Obrero. Conforme a estos procedimientos emergió, entonces, la memoria, el trauma y el testimonio como subtextos latentes presentes en la novela y que le valieron el premio Nacimiento al autor en esta su primera obra literaria publicada.

Puedo sostener, sin un ápice de duda, que la violencia recorre cada hoja de las novelas de Carlos Droguett. Pero es la última de ellas en la que se logra vislumbrar la violencia en sus diferentes dimensiones. *Matar a los viejos*, novela que fue publicada de manera póstuma, es el cierre del proyecto escritural del autor. En los años cuarenta, después de presenciar la masacre del Seguro Obrero, Droguett se propuso recoger con su pluma toda la sangre injusta de Chile, y así lo cumplió. El objetivo al analizar esta novela fue reconocer las formas que adquiriría la violencia en esta última novela que, a su vez, es todas las anteriores que conforman el corpus. Y digo todas las anteriores porque en diferentes pasajes de la obra el narrador se trasladará al pasado de la conquista y también al de la Masacre del Seguro Obrero. Puedo

advertir que esta novela es un recorrido por la historia sangrienta de Chile. Un recorrido en busca de los culpables —de los viejos culpables— de tanta muerte y violencia.

Por lo tanto, a partir del análisis realizado, me es dable afirmar que esta novela pretende desmontar los diferentes avatares de la violencia presentes en la sociedad para proponer una revolución —evidentemente de corte marxista— instaurando la última ola de violencia necesaria para conseguir ese objetivo utópico de una nueva sociedad. En ese sentido, no es solo la violencia física y directa la que queda al descubierto en la novela, sino que un tipo de violencia estructural y sistémica ejercida de manera indirecta por políticos y militares. Estos son los culpables que justifican que la última ola de violencia ocurra en la ciudad de Santiago a través de la muerte de todos los viejos.

Si bien el tema de la representación de la violencia no es un tema sencillo, en la novela el autor logra modelar y diferenciar las diferentes dimensiones en las que acontece la violencia. Nos devela la dificultad que lleva consigo el reconocimiento de la violencia estructural en el entendido de que el concepto nos evoca automáticamente el golpe o el enfrentamiento físico y que ello oculta de manera magistral otras formas en las que acontece. *Matar a los viejos* devela las otras violencias solapadas, escondidas, veladas y las presenta a partir de un principio básico. No existe violencia si no hay un sujeto o un agente identificable que la haya ejercido. La violencia estructural, de orden vertical, carece, en su nivel más profundo, de la imagen del sujeto que la administra. Esos rostros velados son los que quedan a cuerpo desnudo en cada página de la historia de Chile que ha construido Carlos Droguett: son los llamados “viejos”, son políticos, presidentes, personeros con privilegios. Se develan los rostros de la violencia que permiten no solo que los jóvenes personajes de la novela los reconozcan para ejercer justicia, sino que son develados también a los ojos del lector. Es otra de tantas historias la que recorre las páginas de *Matar a los viejos*. Es una resemantización de los discursos históricos hegemónicos. Es una muestra de extrañeza y escepticismo proyectada a quien lee cada página. En definitiva, es la completa develación de las formas y los rostros de la violencia.

Finalmente, *Experiencia y violencia: el universo trágico en las novelas de la historia de Carlos Droguett*, a través de los diversos análisis tanto de la figura autoral como de un corpus novelístico del autor, es una investigación que vino a instalar una lectura que quiso despojarse de las interpretaciones cristianas que se han hecho de la obra del autor, pero sin

renegar sobre dichas referencias. En ese sentido, el énfasis de la investigación estuvo asentado, como se pudo evidenciar a lo largo de los capítulos, en los motivos que —conforme a la hipótesis central— se constituyen como ejes articuladores de la obra droguettiana y de una visión trágica de la historia y la realidad, la que queda latente en cada uno de sus textos. La experiencia en un amplio sentido de interpretaciones, la remitificación de la historia a partir de la literatura, el trauma y la necesidad de memoria y finalmente la violencia como practica velada y sistémica en la historia nacional han sido los temas que me permiten sostener la singularidad, y novedad, que supuso y que aún supone el proyecto literario del escritor chileno Carlos Droguett. Una figura literaria que está siendo paulatinamente redescubierta por editoriales, lectores e investigadores, lo que hace necesario y pertinente que existan lecturas e interpretaciones que se hagan cargo de aquellas obras que no han sido completamente abordadas y que demuestran que no basta con narrar la realidad en lo que aparenta ser, sino que es necesario recurrir a “nuevas formas de representar las complejidades de la realidad política” o de establecer un diálogo “entre estas obras y el mundo ideológico del que forman parte”, y con ello interpelar al lector en su pasividad y conminarlo a la decodificación tanto de la obra literaria como del mundo que esta pretende asir” (Vidal, *Matanzas Fundacionales* 67).

Santiago 2018

Osorno 2022

Referencias Bibliográficas

Obras Literarias Principales

- Droguett, Carlos. *Sesenta muertos en la escalera*. 1ra ed., Nascimento, 1953.
- . *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. 1ra ed., Zig-Zag, 1961.
- . *Supay el Cristiano*. 1ra ed., Zig-Zag, 1967.
- . *El hombre que trasladaba las ciudades*. 1ra ed., Editorial Noguer, 1973.
- . *Matar a los viejos*. 1ra ed., LOM Editores, 2001.

Referencias Generales

- Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia*. Traducido por Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo Editora, 2018.
- . *Estado de Excepción. Homo Sacer II*, Traducido por Antonio Gimeno. Pre-textos, 2010.
- Aínsa, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. *Cuadernos Americanos*, 1991, pp. 13-31.
- Alegría, Fernando. *Las fronteras del realismo. Literatura chilena del siglo XX*. Zig-Zag, 1962.
- Álvarez, Ignacio. “Los asesinados del Seguro Obrero y las formas de la historia”. *Revista de Humanidades*, vol. 36, 2017, pp. 11–40.
- . *Novela y nación en el siglo XX chileno: ficción literaria e identidad*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Arbuet, Camila. Prologo. *Tragedia Moderna*, por Raymond Williams, Edhasa, 2014, pp. 9-21.
- Atías, Guillermo. *A la sombra de los días*. Zig-Zag, 1965.
- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducido por Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Avelar, Idelber. *Figuras de la violencia. Ensayos sobre narrativa, política y música popular*. Editorial Palinodia, 2016.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Ediciones Manantial, 2009.

- Barchino, Matías y Jesús Cano. *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Calambur, 2013.
- Barraza, Eduardo. *Adelantados y escritura de la conquista: imaginarios historiográficos en la literatura chilena*. Editorial USACH, 2013.
- . *De la Araucana a Butamalón: el discurso de la conquista y el canon de la literatura chilena*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2004.
- Barraza, Eduardo et al. "Naturaleza e historia en textos mineros de la generación del 38". *Mundo minero: Chile, siglos XIX y XX*, editado por Marcela Orellana y Juan Muñoz, Universidad de Santiago de Chile, 1992, pp. 7–29.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, 1987.
- . *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo Veintiuno, 2003.
- Bataille, Georges. *La experiencia interior: Suma ateológica I*. El cuenco de Plata, 2016.
- Baudrillard, Jean, y Edgar Morin. *La violencia del mundo*. Libros del Zorzal, 2005.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus Humanidades, 1988.
- . *Libro de los Pasajes*. Editado por Rolf Tiedeman. Traducido por Isidro Herrera, Luis Fernández y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005.
- . *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzun. Metales Pesados 2008.
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Traducido por Pablo Oyarzun. Santiago: Lom Ediciones, 2009.
- . "Experiencia y pobreza 1933". *Iluminaciones*. Edición y prólogo Jordi Ibáñez. Traducido por Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus Clásicos Radicales, 2018, pp. 95-101.
- Bernaschina, Vicente. "El Testimonio: algunas características para su recepción. (Los asesinados del Seguro Obrero de Carlos Droguett y Tejas Verdes de Hernán Valdés)". *Cyber Humanitatis*, vol. 33, 2005, p. s/p.
- Beverley, John. "La persistencia del subalterno." *Nómadas*, vol. 17, 2002, pp. 48-56.
- Bianchi, Soledad. "La negación del olvido: Hacia una poética de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 25–31.
- Binns, Niall. "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno". *La novela*

- histórica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED*, Visor, 1996, pp. 159–65.
- Bisama, Álvaro. “Sobre dos libros de Carlos Droguett”. *Taller de Letras*, vol. 45, 2009, pp.171-184.
- . “Carlos Droguett. Todo esto ha pasado y volverá a pasar”. *Dossier*, vol. 44, 2020, pp. 5–18.
- Blanchot, Maurice. *El libro por venir*. Traducido Emilio Velasco y Cristina de Peretti. Editorial Trotta, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Traducido por Thomas Kauf, Anagrama, 2018.
- Burucúa, José E., y Nicolás Kwiatkowski. “Cómo sucedieron estas cosas”: *representar masacres y genocidios*. Primera edición, Katz, 2014.
- Butler, Judith. *La fuerza de la no violencia*. Traducido por Marcos Pablo Mayer, Paidós, 2020.
- Byung-Chul Han. *La Sociedad Del Cansancio*. Herder, 2012.
- Careaga, Roberto. “La novela perdida de Carlos Droguett ‘El hombre que trasladaba las ciudades’. La Pollera, 2017”. *Revista de Libros El Mercurio*, agosto de 2017, <http://letras.mysite.com/cdro230817.html>.
- Chartier, Roger. *Entre poder y placer*. Traducido por Maribel García. Cátedra, 2000.
- Coello, Emiliano. *Historia, ideología y mito: La obra literaria de Carlos Droguett*. Editorial Pliegos, 2013.
- Concha, Jaime. “En los aledaños de El compadre sufrimiento e historia en Carlos Droguett”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 16, 1982, pp. 77–99.
- Contreras, Roberto. Prólogo. *Sobre la Ausencia*, por Carlos Droguett, Lanzallamas Libros, 2009, pp. 9-27.
- . Prólogo. *Carlos Droguett. Artículos y Columnas*, por Carlos Droguett, Garlopa Ediciones, 2021, pp. 7-14.
- Covo, Jacqueline. “Historia y elaboración literaria en las ‘novelas de la conquista’ de Carlos Droguett”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983, pp. 45–66.

- Cruz-Luis, Adolfo. “¡Salve Droguett!: los que te van a matar te saludan”. *Casa de las Américas*, vol. 69, pp. 208-211.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Editorial Trotta, 1997.
- De la Fuente, José Alberto. *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social: la novela latinoamericana de la primera mitad del siglo xx*. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2007.
- Domínguez, Gustavo. *Carta dirigida a Carlos Droguett*. 2 de abril de 1982. Correspondencia.
- . *Carta dirigida a Carlos Droguett*. 26 de enero de 1983. Correspondencia.
- Dorfman, Ariel. *Ensayos quemados en Chile: inocencia y neocolonialismo*. 1ra Ed., Ediciones Godot, 2016.
- Droguett, Carlos. “Cien gotas de envidia y doscientas de estupor”. *La nación*, septiembre de 1961, p. s/p.
- . *Los asesinados del Seguro Obrero*. Ercilla, 1940.
- . *Carta dirigida a Alberto Ostria*. 31 de enero de 1960. Correspondencia.
- . *Eloy*. Editorial Universitaria, 1960.
- . *Carta dirigida a José María Valverde*. 20 de enero de 1962. Correspondencia.
- . *Patas de perro*. Zig-Zag, 1965.
- . *El compadre*. Editorial Joaquín Mortiz, 1967.
- . *Carta dirigida a Manuel Rojas*. 4 de febrero de 1967. Correspondencia.
- . *Todas esas muertes*. Alfaguara, 1971.
- . “El escritor y su pasión necesaria”. *Casa de las Américas*, vol. 78, 1971, pp. 60-68.
- . *Cacería de mujeres*. 1975. Manuscrito Inédito.
- . “La pregunta que no puedo contestar ¿qué ha significado para ti la Revolución Cubana?”. 1978. Manuscrito.
- . *Carta dirigida a Gustavo Domínguez*. 9 de abril de 1982. Correspondencia.
- . *Carta dirigida a Gustavo Domínguez*. 30 de junio de 1982. Correspondencia.
- . *Materiales de construcción*. 1ra Ed., Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- . *Sobre la ausencia. Una conversación clandestina un relato censurado*. Lanzallamas Libros, 2009.
- . *El hombre que trasladaba las ciudades*. Editorial La Pollera, 2017.

- . *Sesenta muertos en la escalera*. 2da Ed., Nascimento, 2019.
- . *El enano Cocorí*. Editorial La Pollera, 2020.
- . *Carlos Droguett. Artículos y Columnas*. Garlopa Ediciones, 2021.
- Dussel, Enrique. *Teología de la liberación: un panorama de su desarrollo*. Potrerrillo, 1995.
- Eagleton, Terry. *Marxismo y crítica literaria*. Traducido por Fermín Rodríguez, Paidós, 2013.
- Ferrero, Mario. *Nicomedes Guzmán y la generación del 38. Antología mínima*. 1ra Ed., Arancibia Hnos. y Cía. Ltda., 1982.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 2008.
- . “El libro como experiencia. Conversación con Michel Foucault” en *La inquietud por la verdad. Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*, Traducido por Horacio Pons, Siglo Veintiuno Editores, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg, y Agustín Domingo Moratalla. *El problema de la conciencia histórica*. Tecnos, 1993.
- García, Pilar. *Mito-historia: la novela en el cambio de siglo en Chile*. 1ra. Ed., Editorial Universitaria, 2015.
- Goic, Cedomil. *Brevísima relación de la historia de la novela hispanoamericana*. Biblioteca Nueva, 2009.
- . *Los mitos degradados: ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*. Rodopi, 1992.
- Gramsci, Antonio. *Cultura y Literatura*. Traducido por Jordi Solé-Tura. Ediciones Península, 1968.
- Grillo, Rosa, y Beatriz Aracil. *Escribir la historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Universidad de Alicante, 2010.
- Guerra-Cunningham, Lucía. *Texto e ideología en la narrativa chilena*. 1ra Ed., Institute for the Study of Ideologies & Literature: Prisma Institute, 1987.
- Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge, 2003.
- . *Una poética del posmodernismo*. Prometeo Libro, 2014.
- Iñigo Madrigal, Luis. *Propios y próximos: estudios de literatura chilena*. 1ra. Ed., LOM Ediciones, 2013.
- Jameson, Frederic. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Traducido por Esther Pérez. Ediciones

- Imago Mundo, 1991.
- Jauss, Hans-Roberto. *La historia de la literatura como provocación*. Gredos, 2013.
- Jay, Martin. *La Crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Universidad Diego Portales, 2003.
- Kohut, Karl. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Iberoamericana, 1997.
- Lamas, María Loreto. *La construcción textual en "Sesenta muertos en la escalera" de Carlos Droguett*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Concepción, 1990.
- Latcham, Ricardo A. "Blest Gana y la Novela Realista." *Anales de la Universidad de Chile*, vol. 112, 1958, pp. 30-46.
- Lomelí, Francisco A. *La novelística de Carlos Droguett: poética de la obsesión y el martirio*. Playor, 1983.
- Lofquist, Eva. *La novela histórica chilena dentro del marco de la novelística chilena 1843-1879*. Gotemburgo, Suecia: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1995.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. Ediciones Era, 1966.
- Marks, Camilo. "Catástrofes e insultos". *Revista Qué Pasa*, núm. 76, 2001, pp.132.
- Medina, Antonio. "El epistolario de Francis de Miomandre". *Epos: Revista de filología*, vol. 4, 1988, pp. 425-35.
- Menke, Christopher. *La actualidad de la tragedia ensayo sobre juicio y representación*. Traducido por Remei Capdevila Werning, A. Machado Libros, 2008.
- Melis, Antonio. "El evangelio según Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 139-152.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Montalbán, Eduardo. Presentación. *Carlos Droguett. Artículos y Columnas*, por Carlos Droguett, 2021, pp. 5-6.
- Montes, Cristian. "El cronotopo de la exclusión en tres novelas de la generación del 38". *Revista chilena de Literatura*, 2008.
- Mora, Gerson. "Conflicto étnico y sistema literario: La representación del indio en Droguett y Guzmán". *Universum*, vol. 30, 2015, pp. 173-87.

- Morales, Leónidas. *Novela Chilena Contemporánea. José Donoso y Damiela Eltit*. Cuarto Propio, 2004.
- Moreno, Fernando. “La historia recurrente y los nuevos cronistas de Indias. (Sobre una modalidad de la novela hispanoamericana actual).” *Acta Literaria*, 1992, pp. 151–57.
- . “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983, pp. 153–67.
- . “Una introducción a *Sesenta muertos en la escalera*”. *Sesenta muertos en la escalera*, Nascimento, 2019, pp. VI–XVIII.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *El origen de la tragedia: escritos preliminares Homero y la filología clásica*. Traducido por Eduardo Ovejero y Maury, Terramar, 2005.
- Noriega, Teobaldo A. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Pliegos, 1983.
- Osorio, Jorge. “Novela Histórica y Extrañamiento: tensiones y pleitos entre la metaficción y la historiografía”. *Observaciones Latinoamericanas. Perspectivas sobre el pensamiento social*, editado por Sergio Caba y Gonzalo García, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012, pp. 137–45.
- Ostria González, Mauricio. “Carlos Droguett: La novela como interpretación histórica.” *Acta literaria*, vol. 20, 1995, pp. 56-64.
- Oyarzun, Pablo. “Introducción”. *El narrador*. Metales pesados, 2008.
- Oyarzún, Pablo, Carlos Pérez López y Federico Rodríguez, eds. *Letal e incruenta: Walter Benjamin y la crítica de la violencia*. LOM Ediciones, 2017.
- Pabón, Carlos. “¿Se puede contar?” Historia, memoria y ficción en la representación de la violencia extrema”. *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia en Argentina, Chile y Perú*. Editado por Lucero de Vivanco, Ediciones Alberto Hurtado, 2013, pp. 33–48.
- Parent, Georges. “Sobre el principio de la novela en Droguett”. *Taller de Letras*, 1973, s/p.
- Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América*. Casa de las Américas, 1983.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Iberoamericana; Vervuert, 2008.

- Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Ediciones Procyon, 1961.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. 1ra Ed. Siglo XXI, 1996.
- Promis, José. “Programas narrativos de la novela chilena del siglo xx”. *Revista Iberoamericana*, vol. 168, n° 60, 1994, pp. 925–33.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920 - 1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2008.
- . *La querrela de realidad y realismo ensayos sobre literatura chilena*. Editado por Hugo Herrera Pardo, 2018.
- Reati, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Editorial Legasa, 1992.
- Renaud, Maryse. “Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett”. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983, pp. 33–44.
- Reyes, Felipe. “El premio Nascimento y Droguett”. *Sesenta muertos en la escalera*, 1ra, Nascimento, 2019, pp. 239–46.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y Pensamiento Crítico*. Siglo Veintiuno, 2007.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Traducido por Agustín Neira. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rojas, Sergio. *Escribir el mal: literatura y violencia en América Latina*. Cuadro de Tiza Ediciones, 2017.
- Rouso, Henry. *La última catástrofe*. Editorial Universitaria, 2018.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La experiencia estética*. Traducido por Silvio Mattoni, La marca editora, 2018.
- Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Traducido por Thomas Kauf, 2da Ed., Tusquets, 1995.
- Serrano, Miguel. “Algo sobre el cuento en Chile”. *La Nación*, 13 de febrero de 1938, p. s/p.
- . *Antología del verdadero cuento en Chile*. Imprentas Gutenberg, 1938.
- . *Memorias de él y yo. Volumen II*. Ediciones La Nueva Edad, 1996.
- Sicard, Alain. “Carlos Droguett; La pasión de la escritura”. *Coloquio Internacional sobre la*

- obra de Carlos Droguett*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 169–79.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica de la razón cínica*. Siruela, 2019.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducido por Enrique Luis Revol y María Córdor, Fondo de Cultura Económica y Ediciones Siruela, 2012.
- Strejilevich, Nora. *El lugar del testigo: escritura y memoria: (Uruguay, Chile y Argentina)*. 1ra Ed., LOM Ediciones, 2019.
- Suazo, Roberto. *La historia de Chile según Carlos Droguett*. Universidad de Chile, 2009.
- . “Conquista y fundación de la ciudad terrena: El nacimiento de Santiago en la narrativa de Carlos Droguett”. *Revista chilena de Literatura*, vol. 77, 2010, pp. 127–55.
- . “Matar a los viejos de Carlos Droguett: erigiendo el tribunal de la historia chilena”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, vol. 25–26, 2012, pp. 1–28.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia al Bicentenario. Volumen 1*. Universitaria, 2011.
- . *Historia de las ideas y de la cultura en Chile: desde la Independencia al Bicentenario. Volumen 3*. Universitaria, 2011.
- . “Nuestra América: Texto, lectura y contexto”. *Universum*, vol. 32, 2017, pp. 255–67.
- Teitelboim, Volodia. “La generación del 38 en busca de la realidad chilena”. *Atenea*, vol. 380–381, 1958, pp. 106–31.
- Thayer, Willy. “El golpe como consumación de la vanguardia”. *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción*, Metales pesados, 2006, pp. 15–47.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: el problema del otro*. Siglo XXI, 1987.
- Torres-Rioseco, Arturo. “La novela chilena contemporánea”. *Journal of Inter-American Studies*, vol. 4, octubre de 1962, pp. 503–16.
- Valverde, José María. *Carta dirigida a Carlos Droguett*. 1959. Correspondencia.
- . *Carta dirigida a Carlos Droguett*. 1962. Correspondencia.
- Vidal Barría, Cristian. “Historiografía y literatura: un acercamiento a los textos literarios de filiación histórica”. *La historia en la literatura y la literatura en la historia latinoamericana y caribeña*. Universidad del Norte, 2014, pp. 269–283.
- . “La configuración del líder y el imaginario colectivo en una novela de filiación histórica:

- Actas de Marusia*”. *Convivencia*, vol. 2, 2015, pp. 61-80.
- . “La literatura como un discurso. *Actas de Marusia* y las matanzas de comienzos de siglo xx en Chile”. *Saberes para Chile. Memorias de la II Jornada Académica de Investigadores Chilenos en Europa*. Sevilla: Apieche Punto Rojo Libros, 2015, pp. 31-45.
- . “1907: Pugna entre Historia y Literatura”. *Socializar conocimientos N°3. América Latina en diálogo: Oportunidades para hoy y mañana*. Barcelona: Redinche, 2016, pp. 369-386.
- . “La huelga general proletaria, un camino hacia el verdadero estado de excepción. (Discusiones teóricas)”. *Caderno Walter Benjamin*, vol. 17, 2017, pp. 92-106.
- . “Del espacio histórico al espacio literario: reflexiones teóricas sobre la literatura y su relación con la historia”. *Dimensiones. El espacio y sus significados en la literatura hispánica*. Editado por Raquel Crespo-Vilas y Sheila Pastor. Salamanca: Aleph Biblioteca Nueva, 2017, pp. 225-233.
- . “El ‘pope julio’ y el positivismo. Reflexiones en torno al personaje principal de la novela *Carne y Jacintos* (2010) de Antonio Gil. *Acta literaria*, vol. 58, 2019, pp. 169-179. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482019000100169>
- . *Matanzas Fundacionales. Las masacres de obreros en la novela histórica hispanoamericana*. [Tesis Doctoral] Universidad Complutense de Madrid, noviembre de 2019, <https://eprints.ucm.es/59339/>.
- . “A cien años de la ‘Semana Trágica’ (1919–2019): el espacio urbano y la violencia en la novela *En la Semana Trágica* (1966) de David Viñas . *Cuadernos Del CILHA*, vol. 33, 2020, pp. 217-238. <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/article/view/3489>
- . “(Im) posibilidad de escribir el trauma. El silencio en *El profundo Sur* de Andrés Rivera”. *Anclajes*, vol. 25, núm. 1, enero-abril 2021, pp. 167 180. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25112>
- . “La tragedia despojada e incumplida en *El hombre que trasladaba las ciudades* de Droguett. *Revista Carcaj. Flechas de sentido*, 30 de julio 2021, s/p.
- . “Historia, experiencia y exilio: el proyecto literario del escritor chileno Carlos Droguett”. *Revista Historia Autónoma*, núm. 19, septiembre de 2021, pp. 81-95,

<https://doi.org/10.15366/rha2021.19.004>.

- . "Posibilidades del perdón: 'archivo' y representación literaria de una masacre de obreros, 1907". *Logos: Revista De Lingüística, Filosofía Y Literatura*, vol. 31, núm. 2, diciembre de 2021, pp. 286-00, <https://doi.org/10.15443/RL3117>.
- . *Matanzas Fundacionales. Huelgas y masacres de obreros en la novela histórica hispanoamericana*. Universitaria, 2022.
- Viu, Antonia. *Imaginar el pasado, decir el presente: la novela histórica chilena (1985-2003)*. 1ra. Ed., RIL Editores: Universidad Adolfo Ibáñez, 2007.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Traducido por Verónica Tozzi, Paidós, 2003.
- . *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Williams, Raymond. *Tragedia moderna*. Traducido por Camila Arbuet Osuna, Edhasa, 2014.
- Zamudio, José. *La novela histórica en Chile*. Editorial F. de Aguirre, 1973.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Espasa Libros, 2013.
- Zokner, Cecilia. "Para o estudo do adjetivo em *El hombre que trasladaba ciudades*." *Letras de Hoje*, vol. 28, 1993.
- . Prólogo. *El hombre que trasladaba las ciudades*, por Carlos Droguett. Edorial La Pollera, 2017.
- Zorrilla, Enrique, et al. *¿Por qué los asesinaron? Masacre. 5 de septiembre de 1938*. Ediciones Nuestra América, 1988.