

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

**Los gritos del Desamparo: la novelística de Carlos
Droguett**

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

Alumno: Dino Plaza

Profesor: Guillermo Gotschlich

Fecha: Agosto, 2004.

Índice

Introducción.....	3
La soledad que envuelve.....	15
Los registros de la violencia.....	95
La vida, la muerte: la sangre.....	164
Hacia el Desamparo.....	237
Conclusiones.....	277
(Sobre el problema de la clasificación de la obra droguettiana).....	283
Bibliografía.....	319

Introducción

La tarea de emprender una revisión exhaustiva y minuciosa de la obra de Carlos Droguett no es fácil. La cantidad de material reunido, más el hecho de que aún hoy existen cientos de páginas que no han sido revisadas y mucho menos difundidas, impide conocer más directamente el devenir natural que prosiguió su proceso de creación. Difícilmente puede hacerse cuenta detallada de todo lo que escribió. Y mucho menos confiar en el orden en que sus textos fueron saliendo a la luz pública. Esto, porque se trata de libros que adolecen de un defecto no fácil de resolver: la fecha de publicación de muchos de ellos no concuerda con el orden en que fueron escritos. Este detalle no es menor. Implica un desafío para la crítica y los investigadores. De hecho, ya se han establecido juicios errados en innumerables ocasiones respecto de la relación del autor con su ámbito cultural. Es el caso del “enorme malentendido que pudo crear el hecho de que Droguett haya iniciado su carrera literaria –por lo menos, cerca del gran público- con libros tales como *Los asesinados del seguro obrero* o *Sesenta muertos en la escalera*, que pudieron hacer creer en un novelista adepto al realismo escuetamente testimonial cuando la “voluptuosidad dolorosa” de la muerte, la obsesión de la sangre, ya proyectaban aquellos textos fuera de la órbita del realismo”¹.

Dentro de este orden de dificultades es que precisamente advertimos varios elementos que exigen una revisión más cabal de la obra de Droguett. Por cierto, un trabajo

¹ Ver: Sicard, Alain. “Carlos Droguett: la pasión de la escritura”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Mayo, 1983, p. 172. La observación refiere directamente al prefacio de *Sesenta muertos en la escalera* de Juan de Luigi. Allí se hacen observaciones que tienden a ordenar la iniciación del autor con obras de carácter testimonial: “Su cuento *Los muertos del Seguro Obrero* y su destacada labor periodística en el diario *Extra* (...) son (...) los orígenes de su obra actual. *Sesenta muertos en la escalera* es en su núcleo los muertos del Seguro Obrero”. De Luigi, Juan. “Prólogo”. En: *60 muertos en la escalera*. Nascimento, 1953, p. 8.

que impone la necesidad de establecer parámetros críticos que alienten además nuevas miradas sobre aquellos otros referentes del autor, aquellos títulos que hasta hoy han sido definitivamente ignorados. Creemos que *Eloy*² y *Patas de Perro* no pueden seguir siendo vistas como las únicas obras que dan forma al proyecto literario de un creador tan prolífico como lo fue éste.

Por otra parte, la sola figura del autor impone una actitud ética y moral a la hora de estudiarlo. En tanto él mostró una conducta indoblegable y consecuente, se hace necesario hoy más que nunca desempolvar las ideas y sensibilidades que sus páginas despiertan. El puente que se extiende entre uno como lector y la obra de este escritor se transforma en una experiencia que no deja indiferente. La escritura de Carlos Droguett nos impone recorrer junto a él las líneas y las páginas; que vayamos “padeciendo” los efectos de sus personajes; que nos involucremos en la situación de manera tal que debamos asumir la experiencia en la que ya no somos espectadores, sino cómplices. El lector tiene que asumir aquí ese peligro. De la misma forma como quienes lo rodearon debieron entender que el autor de esos libros, exigía una sola posición: se estaba o no con él. El que se aproxima a su escritura se ve obligado a correr el riesgo de la mayor complicidad. “El lector es un personaje”, decía Hernán del Solar, “Esta es su situación: no lee; vive”³.

En otro orden de cosas. Hay que señalar que con frecuencia los trabajos que se han abocado al estudio de la obra de Carlos Droguett reinciden sobre las perspectivas de siempre. Se trata de análisis que se han centrado en unas cuantas líneas, que insisten en

² Las referencias bibliográficas sobre cada una de las obras del autor que son mencionadas en este trabajo serán dadas a conocer en el desarrollo de la exposición. Desde ya queremos dejar establecido que las ediciones ocupadas serán siempre las mismas, salvo que se deje clara constancia de alguna excepción.

³ Solar, Hernan del. “Hallazgo de Carlos Droguett”. En: *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Zig-Zag, Santiago, 1961, p. 11.

rastrear asuntos, tales como, secuencias narrativas, la figura del narrador, el autor, el espejeo entre uno y otro, la dimensión de lo real, la incorporación del conflicto social, la dimensión ideológico-política, etc. De esto han resultado siempre dos únicas conclusiones: por una parte, Carlos Droguett, el autor de la pasión; por otra, Carlos Droguett, un integrante de la generación chilena neorrealista.

Sobre aquellos primeros estudios, los que se relacionan con la revisión de los elementos internos de la obra, baste decir que han permitido una mirada sobre la producción de Carlos Droguett con un rigor disciplinario que bien debemos agradecer. El estructuralismo ha sido en esos casos el modelo teórico que por primacía se ha utilizado. Los autores que han dado vida a esta línea de investigación son variados, de los cuales queremos destacar, entre otros, a Teobaldo Noriega⁴ (quien despliega un estudio bajo la perspectiva de una “Estructuración narrativa” -como subtitula el capítulo principal de su libro- en cada una de las novelas de Droguett), Mauricio Ostría González⁵ (que hace una relectura estructuralista de *Eloy*), Georges A. Parent⁶ (que centra su mirada sobre el modo narrativo de *Eloy*) y Fernando Moreno⁷ (que se aboca al estudio de la construcción del relato desde esa intrincada relación entre narrador y personaje, además de su estudio sobre *Eloy*⁸).

⁴ Noriega, Teobaldo. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Pliegos, Madrid, 1983.

⁵ Ostría González, Mauricio. “El monólogo de Eloy”. En: *Escritos de varia lección*. Ediciones Sur, Concepción, 1988.

⁶ Parent, Georges A. “El modo narrativo en *Eloy* de Carlos Droguett”. En: *NorthSouth/NordSud/NorteSur/NorteSul: Canadian Journal of Latin American Studies / Revue canadienne des études latino-américaines*, N° 5-6 (1978), p.p. 157-178.

⁷ Moreno, Fernando. “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, op.cit., p.p. 153-167.

⁸ Moreno, Fernando. “Sobre la estructura de *Eloy*, de Carlos Droguett”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 2 (1975), p.p. 73-85.

En conjunto estos estudiosos han aportado a la crítica una perspectiva de análisis que observa la obra de Droguett desde *adentro*. El asunto del narrador, las secuencias narrativas, la partes que van formando el todo, son vistos aquí bajo el afán de poder argumentar en favor de la disposición que adoptan los elementos que componen una obra.

En el segundo grupo, se ubican quienes apuestan a construir una historia de la literatura bajo el prisma de observar cierta recurrencia de elementos que caracterizaría la creación de un conjunto de autores. Lo importante aquí será hallar un criterio ordenador y de selección, que permita clasificar la producción literaria de acuerdo con ciertas tendencias. Por lo tanto, emergerán las teorías y modelos generacionales. Autores como Juan José Arrom⁹ (primer antecedente de influencia continental, sin contar evidentemente los anteriores esfuerzos de Pedro Henríquez Ureña¹⁰ y de José Antonio Portuondo¹¹), Enrique Anderson Imbert¹², Arturo Torres-Rioseco¹³, posteriormente, Cedomil Goic¹⁴ y Fernando Alegría¹⁵, más los aportes en esta misma dirección de José Promis¹⁶ (dentro del contexto nacional específicamente), serán sólo algunos de los esfuerzos científicistas y de

⁹ Arrom, Juan José. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1963.

¹⁰ Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. F.C.E., México, 1949.

¹¹ Portuondo, José Antonio. “‘Periodos y generaciones’ en la historiografía literaria hispanoamericana”. *Cuadernos Americanos*. VII, XXXIX, 3 (1948), 231-252.

¹² Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. F.C.E., México, 1961.

¹³ Torres-Rioseco, Arturo. “Nuevas consideraciones sobre la novela chilena”. En: *Papeles de Son Armadans*, Año IX, N° XCVII (1964), p.p. 7-16.

¹⁴ Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. E.U.V., Valparaíso, 1972 (para ver una bibliografía más extensa del autor, revisar el corpus bibliográfico de referencia).

¹⁵ Alegría, Fernando. *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones de Andrea, México, 1974.

¹⁶ Promis, José. *La novela chilena actual*. Fernando García Cambeiro, ed., Argentina, 1977. Y también del mismo autor *La novela chilena del último siglo*. La Noria, Santiago, 1993.

fuerte influencia europeizante que destacarán en el contexto de estas líneas de investigación.

El que suceda esto, sin embargo, no sorprende. Tiene que ver con los procedimientos de que disponía la crítica para abordar los objetos artísticos. Por esto, es comprensible que el camino adoptado hasta hoy aparezca signado por ese derrotero, definiendo así a un autor en función de dos únicas posibilidades: un Droguett visto en cuanto escritura pasional (visto sólo desde dentro, en cuanto reflejo de sí mismo) o un Droguett que es mirado y subsumido en la producción de un conjunto de autores, sin advertir aquello que conlleva como diferencia respecto de sus contemporáneos.

Nosotros queremos ofrecer una vía de trabajo alternativa. Nos importa más incorporar lo ya hecho, particularmente lo que dice relación con el primer camino investigativo identificado arriba, y hacernos cargo de lo que sería la línea central de la obra droguettiana. En este sentido, las convicciones que manejamos para realizar una aproximación a una lectura de este autor, parten de la base de que es imposible creer en un criterio universalista. Sospechamos decididamente de la posibilidad de poder revisar su producción con la misma perspectiva que miraríamos, por ejemplo, la escritura de cualquier autor francés. Es decir, nos hacemos eco de las advertencias que proclama Roberto Fernández Retamar¹⁷.

¹⁷ “Las teorías de la literatura hispanoamericana no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios, como sabemos, han sido propuestos –e introyectados por nosotros- como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido, y no hemos dejado enteramente de sufrir, como secuela del colonialismo político y económico. Frente a esa pseudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria verdad de que *una teoría de la literatura es la teoría de una literatura*”. Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1995.

Nos importa deslindar las posibilidades y obstáculos que encuentra el crítico de hoy a la hora de leer a sus autores¹⁸. La universalización de ciertas concepciones de la literatura impide comprender y apreciar en su particularidad lo que ofrece la producción de un escritor. Sin embargo, esto no quiere decir que se desconozca el hecho de que las obras surgidas en Latinoamérica tienen una indesmentible conexión con el centro europeo, en primer lugar, y norteamericano, posteriormente (los que en conjunto constituyen el logos metropolitano).

De esto deriva la obligación de asumir que es una realidad la comprensión dialéctica de los productos creativos de autores como Carlos Droguett. Esto porque es evidente que éste es capaz de incorporar *selectivamente* aquello que permite constituir su voz narrativa. En esa misma dirección los aportes de Ángel Rama serán de gran interés dentro del ámbito disciplinario literario (y particularmente para nosotros). Sus trabajos dan luz sobre esta forma en que es posible comprender y valorar la obra de un autor. Sin embargo, también creemos que no sólo es importante observar los productos creativos bajo el prisma del fenómeno producido entre obra, público y contexto (línea que despliega Rama particularmente a la hora de revisar el fenómeno de Darío¹⁹), sino que nos importa la propuesta de este intelectual especialmente en lo que respecta a la formación de una obra bajo un proceso de transculturación²⁰.

¹⁸ Otro pensador que aportó decisivamente a esta línea de reflexión fue José Carlos Mariátegui, quien afirmó: “Una teoría moderna –literaria, no sociológica- sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo, distingue en él tres períodos: un período colonial, un período cosmopolita, un período nacional. Durante el primer período, un pueblo, literalmente, no es sino una colonia, una dependencia de otro. Durante el segundo período, asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero, alcanzan una expresión bien modulada su propia personalidad y su propio sentimiento”. En: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Era, México, 1979, p. 214.

¹⁹ Rama, Ángel. *Darío y el modernismo*. Alfadil, Caracas, 1985.

²⁰ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, Argentina, 1987 (3ª edic.).

La razón de lo anteriormente expuesto se funda en el hecho de que la posición desde la cual nos instalamos difiere de una línea puramente inmanentista, por una parte, o de énfasis sociológico, por otra. Advertimos de mayor conveniencia para el interés particular de esta investigación, un trabajo que mantenga en perspectiva la operación dialéctica, en el afán de reubicar la obra de un autor en un espacio cultural alternativo al mostrado hasta hoy.

Esta última aseveración conlleva como consecuencia un cuestionamiento más radical y palpable a las líneas historicistas de la crítica literaria. Guardamos plena conciencia de que las conclusiones a las que pretendemos derivar plantean una desestabilización a las revisiones generacionales de la literatura (al menos en lo que dice relación con Carlos Droguett y su supuesto “neorrealismo”). Sin embargo, debemos enfatizar el hecho de que el objetivo central de este trabajo es, sobre todo, construir un modelo que dé sentido de unidad a la producción del autor chileno. Por lo mismo, preferimos pensar en un trabajo posterior que ponga en duda al menos las premisas sobre las cuales se sustentaría el modelo historicista mencionado.

Así, pues, lo que da impulso a nuestro esfuerzo es la búsqueda de una lectura que proponga una mirada de conjunto con respecto a lo que es la novelística de Carlos Droguett.

La hipótesis que se sostiene es que la categoría del Desamparo es la que mejor articula ese sentido de unidad. Entendemos esta categoría en una dimensión de doble alcance. Por una parte la vemos relacionada con la cuestión social (la precariedad económica, la inestabilidad, la marginalidad, etc.), pero por otra con el acto de existir, con el problema de ser y estar en el mundo, con ese estado de orfandad evidente que padecen

los personajes de Droguett, con las condiciones hostiles y desfavorables que experimentan cuando deben hacerse cargo de su presencia en el mundo.

Advertimos que la obra del autor transforma en el centro de su proyecto narrativo aquello que más lo obsesiona. En este caso, el Desamparo. Esta categoría es el eje articulador de un conjunto de constantes relacionadas permanentemente. Las constantes son: la soledad, la violencia y la muerte (en dinámica relación con su opuesto, la vida, transfigurada en sangre). Advertimos que se recurre permanentemente a los mismos factores. De esta manera, se configura un mundo complejo. El Desamparo apunta a una noción que tiene que ver con la ausencia de sentido, con la falta de referentes que den claridad sobre las opciones de que dispone el individuo para construirse y constituirse. Esto estriba directamente en el asunto de una condición existencial, pero de una condición que no se relaciona únicamente con la cuestión del ser, sino también con la complejidad que supone *ser* y *hacerse* en un espacio y tiempo delimitados sincrónicamente. Los conflictos que afronta el individuo, desde esta perspectiva, operan en tensión evidente entre una constitución ontológica y otra histórica. Así, lo que se materializa como punto central de aquello que iría configurando el Desamparo es precisamente esa necesidad de alcanzar un sentido que, por otra parte, pareciera escapar irreversiblemente a sus límites. Sin embargo, por su misma presencia, aunque sólo sea como modelo, como posible soporte, se hace factible la existencia en una frontera mínima, donde fragilidad y deseo se combinan para dar sustentación a la posibilidad de subsistir.

Sobre lo anterior, sin embargo, se debe hacer una observación necesaria. Del conjunto de las novelas que hemos considerado, hay tres que pudieran parecer fuera de los límites que aquí se establecen como hipótesis posible. Esos tres textos son las novelas históricas de Droguett (*100 gotas de sangre y 200 de sudor*, *Supay el cristiano*, *El hombre*

que trasladaba las ciudades). Ellas se ubican temporalmente en los tiempos de la fundación de la Colonia y, por lo mismo, parecieran escapar de los términos generales que se proponen. Sin embargo, creemos que el hecho de que en ellas se observe menor insistencia de ciertos recursos, se debe básicamente a una cuestión que tiene que ver con la historia que se cuenta y no con el tema. Aquí, el Desamparo es presentado a través de otras coordenadas. No obstante, el bosquejo del espacio en el que actúan los personajes configura, como resonancia de fondo, el tema de soledad, la violencia y la muerte.

En otro sentido, una consecuencia que se hace insoslayable a la hipótesis central, tiene que ver con las opciones que hace Droguett al configurar su obra. Es decir, advertimos que la peculiaridad de su universo literario se constituye al momento en que es capaz de hacerse cargo de lo que es propio (en este caso, la historia chilena, sus personajes, el mundo social, el imaginario cultural latinoamericano, etc.) y también de lo que es ajeno (entiéndase, la tradición literaria europea y norteamericana, el registro de la influencia vanguardista, Proust, Joyce, Faulkner, Kafka). Este proceso, llevado a cabo a través de una *selección* y una *innovación*, permite que comprendamos en la producción del autor el establecimiento de una nueva relación dialéctica. Forma y fondo parecieran apuntar inevitablemente a aquello que denominamos el Desamparo. Desde este punto de vista, se vislumbra la construcción de una poética diferente.

Otra consecuencia posible de advertir, como efecto de la hipótesis central, dice relación con aquello que va a diferenciar a Carlos Droguett del resto de sus contemporáneos. Es decir, por conexión, efectivamente su obra muestra la incorporación de los problemas sociales (aunque si se lee bien, comprobaremos que no en todos sus libros); pero, por desconexión, notamos cómo se aleja de su grupo al innovar en el uso de la forma y las consecuencias de las problemáticas planteadas. Esto hace que ese juego crítico de

selección e innovación proyecten su obra en un sentido distinto. Los conceptos unificadores de los que se ha auxiliado cierta crítica quedan, así, desestabilizados y nos obligan a dudar de clasificaciones que imponen límites artificiosos a la producción de este autor.

Ahora bien, para hacer posible nuestros objetivos, revisaremos la novelística a través del rastreo de las constantes antes mencionadas: la soledad, la violencia y la muerte. Así, queremos ver la concordancia que se produce entre ellas y cómo configuran el Desamparo. Es decir, queremos demostrar que al interior de la narrativa droguettiana hay una categoría operando en función del total de la obra. Ella es la que le da precisamente sentido de conjunto y transforma la producción del chileno en un desafío. Pero para hacerlo se hace indispensable una perspectiva que asuma, además, que ésta es apenas una postura, una entre las que ya existen y otras que, ojalá, se potencien en el futuro. Plantearse así el asunto supone asumir fundamentalmente que uno, en cuanto lector (crítico), se encuentra ante un texto que presenta diversas posibilidades de lectura y que ésta constituye una de sus posibles realizaciones. En este sentido, comprendemos que en el texto “todo está por desenredar, pero nada por descifrar”²¹. Y esto, porque “el Texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante (...), el *infinito* del significante no remite a idea alguna inefable (de significado innombrable), sino a la de *juego*; el engendramiento del significante perpetuo (...) no se produce según una vía orgánica de maduración, o según vía hermenéutica de profundización, sino mejor según un movimiento serial de desenganchamientos, de encabalgamientos, de variaciones; la lógica

²¹ Barthes, Roland. “La muerte del autor” en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona. Paidós, 1987, p.p. 65-71.

que regula al Texto no es comprensiva (definir ‘lo que quiere decir la obra’), sino metonímica²².

Lo anterior, como se verá en el desarrollo de nuestra exposición, alcanza sentido fundamental. En tanto receptores, intentamos dibujar el juego que el texto conlleva. Las coincidencias que esta perspectiva de entrada alcanza en lo que supone la configuración de la categoría del Desamparo se hacen patentes.

Respecto del modo como llevaremos a efecto este estudio, se concibe un rastreo que cruce el conjunto de las novelas del autor. No obstante, el análisis se centra particularmente sobre dos de ellas, *Todas esas Muertes* y *Patas de Perro*. Esto, porque nos parece más práctico y pertinente desplegar un conjunto de demostraciones en aquellos títulos donde de mejor manera se encuentran las categorías y elementos que hemos señalado. Por tanto, no pretendemos enfatizar el detalle en cada libro en particular, sino más bien, presentar una mirada de conjunto que permita ordenar la exposición de nuestra propuesta.

Para abordar esta perspectiva de lectura nos atenemos a un cruce de aparatos críticos que posibilitan la demostración de lo que hemos señalado en la hipótesis (postura multidisciplinaria que nos parece más conveniente). Nos auxiliamos de algunos elementos de la narratología (que constituyen, más bien, la consideración tácita a ciertas delimitaciones básicas de los componentes literarios); de la estética de la recepción, manteniendo, en perspectiva además la experiencia de la trascendencia y del displacer; en algunos elementos de semiótica, así como en los fundamentos centrales con los que opera la desconstrucción. Por otra parte, se recurre a la filosofía existencial, en aquello que dice

²² Barthes, Roland. “De la obra al texto”. En: *¿Por dónde empezar?.* Félix de Azúa (ed.), Tusquets, Barcelona, 1974, p. 74.

relación con la representación de la condición del individuo al interior de la obra de Carlos Droguett. Además, como se ha dicho ya, subyace en nuestra lectura una consideración que apunta a la comprensión de la obra, dentro del modelo de “transculturación narrativa”, propuesto por Rama (es necesario insistir que este punto se esboza como consecuencia de la hipótesis central del trabajo y no constituye su centro; aquello quedaría para una reflexión posterior).

La soledad que envuelve

¿Quién es Emilio Dubois, protagonista de *Todas esas muertes*²³? Las referencias sobre él son vagas y escasas. La información que se nos proporciona es la necesaria para imaginar el trasfondo que prefigura su carácter. Lo que sabemos puede ser resumido en las siguientes líneas:

No olvidaba su triste infancia en la provincia francesa, ‘esa infancia que no me es cara ni aborrecida, pero en la cual sufrí las humillaciones de la pobreza’ (...). A los 14 años muere su padre, sastre y novelista; a los 16, desesperado de vivir, sale de su casa sin despedirse ‘y no he vuelto hasta ahora’. Se hace amigo de un prestidigitador en un circo de provincia y aprende el arte. Vestido de triste mamarracho, como salía a la pista, de blanco y con monóculo, es encarcelado por una acusación injusta y vaga. Aprovechó bien los años de aquel encarcelamiento (...). Se hizo amigo del músico de la prisión, un ser extraño y suave, brusco y silencioso, que los sábados por la tarde tocaba el armonio en la capilla para sus compañeros de prisión. Era un inglés delgado y nudoso, de elevada y trágica estatura con asombrado aspecto de misionero. Le llamaban el Abate. El Abate era un teórico y un estilista del asesinato; hombre de pensamiento más que de acción, por un feo crimen frustrado, adosado a otros males, debía pasar en

²³ Droguett, Carlos. *Todas esas muertes*. Alfaguara, Barcelona, 1971.

prisión el resto de su vida (...). Había trazado tres o cuatro proyectos de asesinatos espléndidos (...). Estaba seguro de que en la práctica sus proyectos debían resultar grandiosos e inobjetables (...). Dubois no olvidaría esas enseñanzas²⁴

Y, luego, se agrega a aquella primera información otra más específica:

Aspirante a título de lord, con un asiento en la cámara alta, una inmensa fortuna rural y 300.000 libras de renta, como supuesto y declarado hijo de lord Smith y de la hija del conde de Fehrenberg, en Inglaterra, este audaz y extremo reclamo es su primera tentativa de atrapar la vida tras los años de injusta cárcel. Viene después su itinerario increíble: profesor de lengua y literatura francesa y veterinario con estudio abierto en Bogotá, Colombia; artista de comedias y zarzuelas que él mismo escribe, en las provincias colombianas y luego, fugazmente, en la capital; revolucionario del partido liberal del general Uribe y coronel del comité revolucionario que operaba a la sazón en el valle del Cauca; obrero de las minas de Maracaibo, en Venezuela, dirigente huelguista, subleva a los obreros con un discurso de gran sinceridad (...), trabajador temporario en los plataneros y cafetales del Ecuador, donde se hunde en el fango, la fiebre y la desesperación; nocherniego y vividor en el Perú, donde nace su admiración por Chile²⁵

²⁴ *Op. Cit.*, p.p. 11-12

²⁵ *Op. Cit.*, p.p. 12-13

Hasta aquí los datos de una biografía general. Apenas este esbozo de resumen es lo que nos entrega el narrador sobre el personaje. Suficiente para hacernos una idea sobre su temperamento. Diríamos que se trata de un sujeto solitario, de alguien además que es capaz de sobrevivir a las más duras condiciones. De otra forma no es concebible que un hombre se entregue a las aventuras descritas y no perezca en el intento. Requeriría de una fuerza especial quien pretendiera afrontar tales riesgos. Pero, por añadidura, es necesaria una alta capacidad, una vocación casi, para enfrentarse a tantos peligros en una situación de soledad absoluta. Sólo Dubois, un individuo de biografía peculiar, ratifica y se rebela en los hechos que marcan su vida. Cada instante suyo aparece signado por esta situación. Lo único que alcanzamos a apreciar es su conciencia solitaria. Es desde allí que vamos captando el modo en que interpreta su entorno. En ese aislamiento destaca su incapacidad para reconocer al otro. Volcado a su propio silencio, establece relaciones que no hacen más que proyectarlo a un monólogo con su propio ser. Úrsula es el caso emblemático en este sentido. Embarazada, cómplice de sus movimientos, conocedora de los asesinatos que él comete, ya instalado en Valparaíso, no consigue ni siquiera así mayor intimidad con el protagonista. La inexpugnable coraza que lo protege le impide entregarse a alguien. Un muro irreductible lo aísla del mundo.

Pero este hecho no es casual. Resulta trascendental para comprender el carácter y la peculiaridad del personaje. Precisamente es esto lo que se nos muestra ya en la primera página. Tal como afirma el narrador, Dubois es un asesino particular. Su deseo es convertirse en un *artista del crimen* y para lograrlo debe, al parecer, sustentar ciertas cualidades. Es decir, trabajar con la soledad, la muerte y el silencio. Estas son las herramientas que requiere para concretar sus designios. La novela se construye bajo esta

premisa. El discurso²⁶ novelesco, que se configura en las diversas situaciones, en las voces de los personajes, va perfilando una instancia en la que el acto de matar no es precisamente esa brutal realidad, sino otra más profunda, que se relaciona con un malestar, con una cierta forma de instalarse en el mundo. Por eso, sabemos de antemano que ésta no es otra clásica historia policial, no hay investigadores, ni asesinos perfectos, sino la posibilidad de penetrar la conciencia de un individuo que no actúa gratuitamente, que todo lo que hace está registrado a partir de una perspectiva muy personal.

Emilio Dubois es el resultado de una experiencia de vida distinta. Esto será lo que acentúe su visión sobre el mundo. A partir de esta biografía, ésta que apenas es reseñada en unas cuantas páginas, advertimos las consecuencias que tiene para su personalidad. Algo subsiste en él que signa una mirada sobre la vida y la muerte, marcada por un cierto dolor. Desde allí es que es posible comprender aquello declarado por la voz narrativa que abre el relato:

Se hizo íntimo de la **soledad** (...), se preparó en rudeza, en fortaleza, en profundidad, para poder soportar, como soportó, la porción de sufrimiento

²⁶ Adoptamos aquí el concepto de discurso en el sentido particular de discurso literario: “Por lo que respecta al discurso poético o literario, un rasgo esencial del mismo es la capacidad de todos sus componentes (fonológicos, morfosintácticos, etc.) para aportar un valor significativo dinamizador del sentido integral del texto, en cuanto obra de arte del lenguaje. Otra característica es la polisemia y el enriquecimiento del valor referencial de los signos lingüísticos con valores secundarios connotados. En este sentido se ha apuntado que el discurso literario ‘se lee preferentemente en un nivel connotativo, en cuanto es segundo en relación a la lengua natural que le sirve de vehículo’ (R. Barthes). Dentro de este discurso literario, el mismo crítico distingue tres modalidades básicas: el discurso metonímico (propio de los relatos), el metafórico (propio de la poesía lírica) y el entimemático, utilizado en el ensayo filosófico. El primero de ellos, el discurso narrativo, ha sido objeto de especial atención en la crítica contemporánea. Se han analizado las cuatro categorías de la composición narrativa o relato, que se corresponden con las categorías verbales (aspecto, voz, modo y tiempo), y se ha tratado de analizar estructuralmente dicho discurso en unidades narrativas menores: funciones (Propp), actantes y transformaciones (Greimas), núcleo (‘Célula parafrásica con la que se puede sintetizar una narración o una parte nuclear de una narración compleja’: C. Segre) y motivos, que serían las unidades mínimas, no descomponibles, del discurso narrativo (Tomachevski)”. En: Calderón, Demetrio Esteban. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 1996, p.p. 293-294.

que él debía determinar, muchos años después, en un apartado puerto del Pacífico. Desde adolescente lo alucinó la muerte y su misterio, esa terrible **soledad**²⁷

Los años de peripecias y riesgos de todo tipo han conformado una tendencia en él. De algún modo ha vislumbrado la muerte como una zona misteriosa y atractiva. Facetas de la existencia humana se han inscrito en su conciencia. Advierte sufrimiento, el propio y el de los demás; conoce el mundo; observa el comportamiento de los individuos; se interna en experiencias que le han dejado una impronta, una perspectiva desde donde concibe a quienes le rodean. Ha recorrido diversos lugares, experimentado múltiples oportunidades que le dejan una imagen del modo en que ocurren las cosas. Ha llegado a una cierta conclusión, nunca dicha en la novela, que lo lleva a concretar un camino peculiar: el derrotero de la soledad. Es esto precisamente lo que configura el escenario humano de los personajes. Cada uno a su modo subsiste en este estado. El universo interior que conocemos de ellos nos muestra claramente sus esperanzas, sus vicios, sus temores, todo en un trasfondo precario, de inseguridad, de fragilidad. La novela centra su mirada en esa condición. Aquí se nos revela un asesino de características inusuales. No es que la maldad encuentre asidero en su corazón de forma gratuita. A medida que avanza en sus planes, las voces narrativas van signando el discurso con esta presencia. En esa perspectiva no nos queda otra opción más que hacernos cargo de lo que se nos impone. Nos enfrentamos entonces a una obra que quiere conducirnos por una línea específica. Se trata de la muerte, pero vista en perspectiva, con una problemática que no refiere específicamente al mero acto

²⁷ *Todas esas...*, p. 11 (las negrillas son mías).

de matar. No es la intriga lo que interesa ver. El narrador marca el camino a seguir, encuadrando el tema de la muerte en una dimensión que sobre todo refiere al asesinato como instancia de reunión en la soledad:

Porque Caín está junto a nosotros, agazapado y asustado en nuestro corazón, en nuestra memoria y no nos atrevemos a confesarlo. Es que Caín, el vilipendiado, el desprestigiado (...), tiene un enorme innegable atractivo, esa atracción mórbida de los alcaloides (...). Sin embargo, Caín llegó al crimen después de un largo proceso de **soledad**²⁸

Es innegable cómo va centrándose la atención sobre los temas. La novela trata de muertes, de asesinatos, pero imbricados todos en una compleja red de problemáticas. La condición, la experiencia de la soledad, marca el porvenir del asesino. La declaración del narrador apunta a esa reflexión inicial. Es decir, no es que se llegue al asesinato de modo automático. Hay en ese acto un camino de preparación, una búsqueda que repercute en la soledad, hecho que sólo el futuro asesino comprende y conoce. La sociedad registra esa tentación. Misteriosamente hay una conciencia que habita en cada uno de nosotros. Por eso se recurre al mito emblemático de Caín y Abel. Es este referente el que actúa como modelo ordenador de aquello que da sustento a la historia. El recurso escritural aparece así demarcando lo que es una característica del proyecto literario de Carlos Droguett. Tal como ocurre en otras obras suyas, el relato se inicia con un encuadre que marca la lectura y

²⁸ *Op. Cit.*, p. 10 (negritas son mías)

anuncia de lo que hablará. Apropiándose del intertexto²⁹ bíblico, la historia de Caín, que simboliza el derrotero de la Humanidad, impone una primera máxima con respecto al asesinato. Esto es, la soledad como presencia reveladora de la muerte.

Luego, para enfatizar el mismo hecho, señala:

¡Tendrás tu **soledad**, tendrás poco a poco tu **soledad!**, le gritaba el destino a Caín y lo acostumbró lentamente a soportar su carga emocional (...). El asesino es como el artista. Son los seres que más **soledad** pueden soportar³⁰

No deja de impresionar la insistencia. Es precisamente este aspecto el que condena muchas veces la obra droguettiana a la incompreensión de algunos. Acostumbrados, sobre estimulados por formas textuales ya conocidas, ven en un libro como éste falencias que son más bien la construcción de un estilo. Con un “horizonte de expectativas”³¹ colmado, desarmado, no queda más que resignarse a los comentarios del crítico de periódicos que señala lo siguiente:

²⁹ Al respecto, cabe recordar que “si nos remontamos a la etimología del término, diríamos que el prefijo latino *inter* alude a la reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La *intertextualidad* evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red (...), el lugar en que se cruzan y ordenan enunciados que provienen de muy distintos discursos. La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes, la escritura como ‘palimpsesto’, afirmaría Genette, en cuanto supone la preexistencia de otros textos, la lectura interactiva, lineal y tabular a la vez”. En: Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001, p. 37.

³⁰ *Todas esas...*, p. 10 (negrillas son mías)

³¹ Sobre la recepción, Jauss se refiere a este punto señalando que existe una cierta capacidad del público para aceptar aquella nueva obra en una tensión permanente con lo que es el horizonte de expectativa, es decir, los cánones y modelos que desde ya están instalados en la conciencia y la sensibilidad de un grupo. “Seguramente el modo como una obra literaria cumple, excede, defrauda o rechaza las expectativas de su público en el momento en que aparece, nos informa algo sobre su valor estético. Dentro del sistema de la estética recepcional, la distancia entre las expectativas y la obra, entre las experiencias estéticas ya conocidas y la modificación del horizonte, que exige la recepción de un libro nuevo, determina su valor artístico”. Jauss, Hans R. “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Rall D., (comp.). *En busca del texto*. México, UNAM, 1987, p. 56.

Es una novela rara, netamente cerebral, obra de un escritor rebozado en intelectualismo vitaminizado con las lecturas de escritores contemporáneos suicidas en su propio cerebralismo desquiciado. Resultado lógico: los personajes de su novela son entes sin carne viva ni conciencia palpitante cada día entre atribuciones y contriciones. ¿Quién es en verdad Emilio Dubois? No lo llegamos a saber. Es un asiluetado, una dramática sombra, un paripatético parlante consigo mismo (...) La indiscutible ambición literaria de Carlos Droguett debe su fracaso, a mi juicio, al haber sido guisada con recetas cerebrales e imitativas³²

Esperando encontrarse con la típica novela, abundante en referencias del estilo, el crítico no es capaz de advertir la mirada que se nos impone. Droguett ha instalado un narrador multívoco, que se sale del campo tradicional de la escritura para llevarnos por los derroteros que le importan. Sus temas, como señalábamos, son explícitos. La recurrencia en las palabras que los identifican quieren dejar claramente establecidas las marcas textuales que imponen la mirada al lector. Por esto es que ya no podemos obviar a Dubois, asesino de peculiares condiciones, que exhibe el universo interior de su propia problemática. El asesinato es el laboratorio donde busca encontrar una respuesta, una salida, a un estado propio. De allí que advertir el curso de sus pensamientos, el orden de sus reflexiones, no es más que mirar con sus ojos y sentir con su piel aquello que lo configura como tal. Ser

³² Sainz de Robles, Federico Carlos. “La inspiración y la receta, todos...?”, Premio Alfaguara 1971”. En: Artículo periodístico, sin referencias, Fondo Droguett, CRLA, U. de Poitiers.

autosuficiente por naturaleza, seguro de sí, impone esta visión sobre quienes le rodean, el mundo. En la consideración de sus acciones advierte una tarea trascendental, un trabajo que adquiere dimensiones redentoras (“el asesino es como el artista”). Allí, la soledad es el elemento que pulsa la consecución de sus designios. En su particular perspectiva piensa que al generar el terror en las calles, consigue un efecto que para el resto es inimaginable: el asesinato, el pánico que genera su presencia, produce lo que, a su juicio, es el efecto más importante para los individuos que transitan por la ciudad:

Todas esas muertes son la vida que yo le he dado a este pequeño y querido puerto, los he estremecido de ligero horror y los he sorprendido, los he remecido, los he remecido a la luz de su miedo, ellos, los marineros, los comerciantes, los practicantes, los viajeros que llegaron anoche, los viajeros que se van mañana en el primer tren, las putas pobres de la plaza Echaurren, las putas elegantes de Viña del Mar, todos, todos, cuando oyen hablar del último asesinato, alzan las cabezas y se tornan alertas y de repente hablan rápido, hablan en voz alta, empiezan a lanzarse palabras de lado a lado de la calle, **de la soledad**, de la oscuridad para iluminarse con ellas, **para acompañarse y no estar más solos**, se diría ahora que hay más gente aquí, ¿no escuchas más respiraciones, no adivinas muchos más ojos que antes de que yo llegara?³³

³³ *Todas esas...*, p. 174 (las negrillas son mías)

La autoimagen que detenta Dubois sobre *su trabajo* resulta insólita. Lo que hace adquiere en su conciencia ribetes de importancia inusual. Nada más peculiar que ver en el asesinato la posibilidad de provocar la reunión. El terror de los hombres y mujeres induce a romper el estado de soledad que el protagonista advierte en ellos. Observa a esa masa de desconocidos y piensa que ahora al menos están acompañados. Su delito contribuye a romper el cerco de soledad que carga cada uno. Con esta visión, su labor adquiere un sentido nuevo. Asesinar no es únicamente el acto de cortar la vida de otros. En el desafío de concretar tales propósitos radica un hecho más importante: el asesinato puede ser también un acto creativo. Creativo en el sentido de que produce una realidad nueva. A Dubois lo que le pesa es la miseria de aquella gente, la situación de abandono en que vive. Pero claramente no es un abandono reducido a lo material. Hay aquí una mirada que delata otra visión. Lo que él advierte cruza la situación económica de evidente precariedad y se conecta con un estado de soledad respecto de algo trascendente. Se trata de una circunstancia que resquebraja la consistencia espiritual de cada individuo. Es el elemento que socava las certezas y produce la deformación de la conciencia. Los personajes de la novela se convierten en el testimonio manifiesto de esto. Habitan una situación de extrañeza y aislamiento que los aplasta. Cada vez que deben dar cuenta de sus sensaciones, pensamientos o sentimientos, sale a relucir el estado de perturbación que les produce la soledad. Sus vidas están marcadas por ese hecho. Nada los salva del irremisible cerco impuesto por una existencia difícil. Por eso el entorno de Dubois aparece signado por una imagen que lo desasosiega. Cada vez que vuelve su mirada hacia el exterior nota la situación de los otros, que actúa como espejo de sí mismo. Es lo que se advierte, por ejemplo, cuando pasea por la calle junto a Úrsula y debe enfrentar una situación que lo ahuyenta:

Tras ellos otra pareja se paró súbitamente, olían a los polvos de arroz, la colonia barata, todos los estaban mirando, esperando, ¿esperando qué?, en medio de esas mujeres de rostros deshechos, de pechos pulverizados bajo los horribles vestidos llameantes, en medio de esos marineros oliendo a mar, a alcohol y a lejanía, a lejana miseria y **soledad**³⁴

El abandono, la precariedad, se cristalizan en cada ser que aparece. El mundo que circundan los ha instalado allí en condiciones de fragilidad. Lo que opera como un sostén de sus existencias es apenas un conjunto de pequeños gestos, que no hacen más que delatar la situación en que se mantienen. El olor de un perfume barato, la ropa envejecida, los cuerpos deformes, se convierten en el trasluz de aquello que hemos identificado: la soledad. Y a tal extremo se manifiesta la problemática que ni siquiera Dubois y Elcira pueden escabullirse:

Él se ruborizó y se puso tenso, se sentía rodeado por el silencio, un silencio sucio, empobrecido y contaminado que no le gustaba, cogió a Elcira de una mano y la arrastró afuera (...). Se sentaron en un banco. Por Errázuriz, allá donde rizaba un hilito helado de mar, pasó un vendedor de castañas. Iba bailoteando el farolillo rojo y verde, bailoteando también el grito **abandonado**, desesperado (...). Pasó un rato. A su lado Elcira, como un paquete de **soledad** (...). Se oyó nítido el pitido de un tren que venía de

³⁴ *Op. Cit.*, p. 83 (las negrillas son mías)

Santiago. Piteó largo y triste, sabiendo que ellos estaban allí **solos**, cada vez más **solos**³⁵

El espacio descrito destaca el abandono de los personajes. Dubois se intranquiliza al sentirse rodeado por esa imagen que se le adhiere a la piel. El instante pasado con Elcira, su otra mujer, es interrumpido por esta visión. Todo aquello que los rodea muestra una faz perturbadora. En ese contexto, ellos son víctimas de lo mismo. Cuando intentan evadir el entorno, se descubren rodeados por el silencio, uno junto al otro, sin embargo lejanos, distantes, solitarios. Cada uno a su modo está vuelto hacia su propia soledad³⁶.

El encuentro que sostienen no hace más que realzar el sentimiento de abandono que los apremia, perturbando toda posibilidad de unión. A pesar de los esfuerzos, no es posible evitarlo. Elcira y Emilio empiezan a ser víctimas de una fuerza incontrarrestable que los amenaza. El camino por el que el protagonista ha optado, en cuanto asesino peculiar, ese artista del crimen en el que desea convertirse al conseguir borrar la soledad de los otros, no

³⁵ *Op. Cit.*, p. 83 (las negrillas son mías)

³⁶ Este estado de soledad de los personajes es el que describe Octavio Paz con respecto a la condición humana en general: “La soledad, el sentirse y el saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí (...). Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. **La soledad es el fondo último de la condición humana.** El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza –si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que, precisamente, se ha inventado a sí mismo al decirle ‘no’ a la naturaleza- consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad. Uno con el mundo que lo rodea, el feto es vida pura y en bruto, fluir ignorante de sí. Al nacer, rompemos los lazos que nos unen a la vida ciega que vivimos en el vientre materno, en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción. Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisíaco nos unían a la vida. **Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad**”. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1959, p. 175 (las negrillas son mías).

es más que un esfuerzo desesperado, el gesto de un hombre que necesita lograr la disolución de ese sentimiento. Sin embargo, es la propia Elcira quien reafirma esta situación al mostrarse ante él, y desde la perspectiva de Emilio, como un “paquete de soledad”.

El problema así expresado encuentra su paralelo en los planteamientos del movimiento existencialista³⁷, que refiere a este hecho señalando que el desafío de llegar a ser implica una carga de responsabilidad trascendental. Desde que nacemos estamos solos, condenados a elegir ser³⁸.

Es la expresión misma de un estado de soledad radical. Corresponde a ese momento en que arrojado el individuo al mundo sabe que está solo, carente de ese algo del cual formó parte, donde, como dice Paz, deseo y satisfacción están unidos, no hay pausa. Por lo mismo, en esa soledad se verá condenado a elegir, puesto que vivir es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. Esto es, el hombre se hace en la medida en que elige una opción, un camino a seguir. Pero ese camino opera exactamente como un futuro extraño, como un ser posible, nunca ya hecho, lo que produce la soledad más absoluta. Del mismo modo que lo entiende Ortega y Gasset, asume que “el

³⁷ “Movimiento filosófico que se desarrolla en Europa durante el período de entreguerras (1918-1939) y en la etapa inmediata posterior a la Segunda Guerra Mundial, y del que son representantes M. Heidegger y K. Jaspers en Alemania, J. P. Sartre y G. Marcel en Francia, N. A. Berdiáiev y L. I. Chestov en Rusia, N. Abbagnano en Italia, etc. (...). El punto de partida de esta corriente filosófica radica en el principio de que en la conformación del ser humano ‘la existencia precede a la esencia’; que, por tanto, no hay una naturaleza humana previa que condicione al hombre concreto, el cual se va haciendo a sí mismo en el transcurso de su trayectoria existencial. El origen de este planteamiento se encuentra en la obra del escritor danés S. Kierkegaard, a quien se remiten varios de estos filósofos”. En: Calderón, Demetrio Esteban. *Diccionario de Términos Literarios*. Alianza Editorial, Madrid, 1996, p.p. 393-397.

³⁸ El hombre, como afirma Heidegger, “se comprende a sí mismo siempre desde su existencia, es decir, desde una posibilidad suya: la de ser o no sí mismo [el hombre] es siempre su posibilidad (...) puede ganarse o también perderse o, lo que es igual, no ganarse nunca o ganarse sólo en apariencias”. Heidegger, Martín. *Ser y Tiempo*. José Gaos (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p. 54.

hombre es imposible sin imaginación, sin la capacidad de inventarse una figura de vida, de idear el personaje que va a ser”³⁹.

No hay más opción que optar. Y lo que Dubois ha perfilado como un camino a seguir debe ser entendido en este contexto. El estado de soledad que ve en su entorno, en su circunstancia es precisamente lo que lo hace continuar el plan trazado. Asesinar a otros, pero convertido en artista del crimen, se convierte en el proyecto que ha querido emprender.

El protagonista mira la vida de cada personaje que lo rodea y advierte exactamente lo mismo. Sus víctimas aparecen como condenados a una existencia miserable, marcada por condiciones que violentan la dignidad de un individuo. En gran medida es lo que define, a juicio de Dubois, quién debe morir. Isidoro Chaille es uno de estos casos:

Logró asirse al cuello de Chaille y ambos rodaron por el suelo (...), contemplando ese espacio silencioso y vacío que había atestiguado todo ese tiempo la **soledad** de Chaille, que lo había sentido sollozar hacia la madrugada, ya viudo, joven y ya viudo, rico y todo (...), Isidoro, estás ya muy **solo**, te quedarás cada vez más **solo** (...) estás bebido para crear coraje, para acompañarte tú mismo, sacar lenguas del vino, tristes acompañantes, silenciosos testigos de tu **soledad**⁴⁰

³⁹ Ortega y Gasset, José. “Historia como sistema”. En: *Obras Completas*. Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1974, VI, p. 34.

⁴⁰ *Todas esas...*, p.p. 92-93 (las negrillas son mías)

Chaille parece un ser condenado a la nada. Algo de inutilidad percibimos en la configuración de su mundo. Dubois viene a romper esa existencia. Al asesinarlo revela aquello que nota en el personaje. A pesar de que se trata de un hombre joven y rico, Isidoro se rodea de una soledad sin sentido. Volcado al alcohol, intenta aplacar el probable dolor que le produce la pérdida de su mujer. Habita una casa que repite esa realidad una y otra vez. El asesino ratifica aquella percepción que impone una cierta mirada sobre el mundo. La miseria en que vive la gente dice relación con una carencia que los hace cruzar los días sin conciencia de existir. En la cita anterior, Paz se refiere a esa carencia como un estado inherente a la condición humana. Precisamente por haber dejado de ser, el individuo vive y experimenta una carencia en una clara tensión con la necesidad de llegar a ser otro. En la perspectiva de Emilio, el llegar a satisfacer esa carencia es lo que hace que vea en su “trabajo” un fin trascendental. Y es, por cierto, lo que lo induce a seleccionar como víctimas a aquellos seres que, a su juicio, llevan una vida sin sentido, entregados a una existencia carente de opciones.

Una situación similar a la descrita es lo que sucede con Eugenia. Ella, como los demás personajes, se siente acorralada por una barrera que la condena. La imposibilidad de la comunicación se convierte en el repliegue silencioso de cada uno:

Por lo menos ese hombre tiene coraje, dijo ella en voz baja, lentamente como recorriendo con esmero todo el cuerpo de ese hombre, ese hombre que tiene coraje y al que ella necesita y quiere saber por dónde anda, si luego va a venir a sentarse a su lado. Él movió las piernas para hacer ruido, para que ella se diera cuenta de que él ya estaba ahí, sentado ahí, a su lado, pero ambos estaban silenciosos, como separados a pesar de lo juntos que se

encontraban. El persistente apaciguado ruido del mar y el rumor delgado de una mariposa azotándose y quebrándose en la lámpara subrayaban esa **soledad**⁴¹

Envuelta por el propio silencio, Dubois se le presenta como alternativa. Sin embargo, no lo puede sentir. El grado de incomunicación en que se ha sumido es tan extremo, que ni siquiera logra percibir esa presencia. La soledad resulta de tal fuerza que incluso se encarna en el rumor de una mariposa. Todo sucumbe a un aislamiento radical. La imagen de este insecto, el rumor que produce, no hace más que destacar el sentimiento de soledad que la domina.

Pero el ejemplo más radical, en este sentido, es el que representa Becerra. Homosexual, cochero de oficio y a veces cantante, se mueve entre prostíbulos, donde también se hace cargo de la limpieza. Su situación es aún más insoportable que la de los demás. Humillado por todos, marcado por la marginalidad, desarrolla habilidades de supervivencia que lo convierten en rastrero y traidor. Víctima de un submundo que lo niega, pero que lo utiliza cada vez que lo necesita, es capaz de recurrir a las más bajas pasiones en busca de cualquier forma de subsistencia. Por lo mismo, la imagen que proyecta en los demás expresa el desprecio y la desconfianza que despierta:

Eso, eso mismo, es un tic precisamente, una cicatriz cada vez más pálida, cada vez más nerviosa y pálida. Él es eso, señor, exactamente, una cicatriz pulverulenta en el limpio rostro de la sociedad. Sus ocupaciones son muchas

⁴¹ *Op. Cit.*, p. 272 (las negrillas son mías)

y variadas, según como le venga el hambre, es cochero a ratos de la funeraria que queda frente a la estación, de día tiene paradero a la subida del cementerio N° 1 para acarrear enaguas negras, sollozos, luto en 24 horas. De noche se instala en la plaza Echaurren para recoger prostitutas, cafiches, borrachos, él quisiera ser todo eso, prostituta, cafiche, borracho ya lo es, cobarde ya lo es y tan deseoso de hablar y de que lo escuchen⁴²

Las palabras del testigo ante el interrogatorio de un policía, dan cuenta de lo señalado. Becerra es un ser doblemente marginal. En su condición de homosexual (que va a producir, como es lógico en el sistema patriarcal, el rechazo y el apartamiento) y luego, como servidor de los otros, también seres marginales, es víctima de una constante humillación. El desdén que despierta se convierte en parte de su vida:

No me gusta el tipo, no me gustan estas cosas que se escurren como pescados sin ser pescados, estos seres que se deslizan hacia la penumbra para hacer resaltar su palidez, que se sonrojan donosamente cuando están entre mujeres, tuercen la carita y las miran (...) no, no me gustan, no me gusta el Becerra⁴³

Las palabras de Elcira registran el rechazo colectivo hacia este personaje. Todos saben que sus intenciones no son las mejores. La ambigüedad sexual que detenta simboliza

⁴²*Op. Cit.*, p.p. 141-142

⁴³*Op. Cit.*, p.p. 169-170

la deformación de su conciencia. Becerra sobrevive como puede. No le importa a quién deba servir. De un modo u otro, sabe que para poder sostenerse debe estar dispuesto a que lo utilicen. Por eso permite el maltrato, pues ve en esa posibilidad el asidero que le da la ocasión de continuar. Representa, como afirma Teobaldo Noriega, “uno de los casos de soledad más desesperantes (...), aislado de todos los demás por su condición de homosexual que se convierte para él en una desgracia. Emilio lo usa como a un objeto y lo desprecia por su debilidad”⁴⁴. De hecho, para Dubois se trata de un cobarde, un ser al que puede recurrir cuando lo necesita, sabiendo que en verdad no es confiable. Por eso, lo contrata durante sus incursiones nocturnas y es Becerra quien a veces lo toma de un hombro o lo acompaña a un encuentro con otra mujer. Pero claramente esto no significa un gesto de confianza, sino lo contrario. Dubois cuenta con la traición de Becerra. Sabe que, cuando le convenga, lo delatará, buscando el beneficio personal:

Yo podría denunciarlo, que lo pescaran cuando recién lo esté haciendo, quizás si darán algún dinero, ¿te das cuenta? Tendría mucho dinero, como nunca antes y que limpien los papeles y que me saquen en los diarios junto a los candidatos, no es para menos, un asesino tan famoso (...), podría serme muy útil ahora un poco de mucha plata, podría trabajar entonces por don Pedro o por don Fernando, le preguntaré a la Carmen o al judío, mejor, él debe conocer al señor Montt y al señor Lazcano, los dos mejor, es mucho mejor⁴⁵

⁴⁴ Noriega, Teobaldo. *La novelística de Carlos Droguett. Aventura y compromiso*. Pliegos, Madrid, 1983, p. 151.

⁴⁵ *Todas esas...*, p.p. 351-352.

La conciencia de Becerra no muestra escrúpulos. Para él todo es posible. Ha aprendido que el único modo de subsistir es a través de la conquista del poder. Mientras más se encumbra en las esferas de la política, mayormente irá consiguiendo un espacio que le ha sido negado. Sin embargo, en la intimidad de sus deseos exhibe la carga de carencias que lo condenan. Cada acto suyo encuentra justificación en la mirada obsesiva del voyeur que debe resignarse a contemplar aquello que se le niega:

La Carmen Cirano (...) contó que lo habían sorprendido una noche dentro de un dormitorio, en la oscuridad, a pie pelado para no ser oído (...) echando la cabecita hacia la cama, atisbando hacia la cama donde yacía una pareja, atisbando más que escuchando (...) quería mirar sólo una cosa, el amor, el amor, cómo se hacía el verdadero amor⁴⁶

Dramáticamente, se nos revela un personaje que sucumbe a sus propias fantasías. El amor es una esperanza que escudriña entre las sábanas del sexo contratado. Nada más desolador que esforzarse por conocer aquello que tiene ribetes de trascendencia en el sitio menos adecuado. Porque si consideramos que “amar es un desafío y un poner algo en juego: desafío al otro de amarle a su vez”⁴⁷, tendremos que reconocer que ese juego es la seducción, donde se trata “ante todo, de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en

⁴⁶ *Op. Cit.*, p.p. 263-264

⁴⁷ Jean Baudrillard. *De la seducción*. Red Editorial Iberoamericana, México, 1997 (3ªedic.), p. 28.

razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible –y de que este desafío al otro a ser aún más seducido, o amar más de lo que yo le amo no tiene otro límite que el de la muerte”⁴⁸. En contraposición con todo esto, el placer fugaz y falso que encubre la prostitución constituye la negación misma del amor. Allí todo deviene en deseo, una forma desencantada de lo que conlleva la seducción. El acto sexual, en este sentido, representa la etapa última en la que el deseo se materializa. Esta materialización supone el final del juego. La seducción, en cambio, “es siempre más singular y más sublime que el sexo, y es a ella a la que atribuimos el máximo precio”⁴⁹.

Así entendido, no cabe duda de que el estado de degradación y de soledad en Becerra es intrínseco. En su desesperación, víctima del abandono, el acto de mirar aquel encuentro empobrecido, degradado, lo revela dramáticamente. Porque finalmente mira, deseoso de llegar a concretar, al menos, el encuentro de su cuerpo con el del otro. Ya no busca amor, ni nada, únicamente ese empobrecido encuentro, expresión pura y fidedigna de la carencia, de la propia soledad del cliente que anhela un poco de mala fantasía amorosa. Ya ni siquiera juego, ni siquiera seducción, apenas la concesión de un deseo pagado. El espacio del prostíbulo surge para Becerra como único reducto donde podría acercarse a lo que no conoce. Y será por esta misma carencia que dará cuenta del desprecio que le produce ese sentimiento:

Algún día, cuando él ingresara en la política ayudado por el judío, cuando fuera regidor de la ciudad o diputado en Santiago, lograría hacer cosas

⁴⁸ *Op. Cit.*, p. 28.

⁴⁹ *Op. Cit.*, p. 20.

sorprendentes (...) quizás pudiera hacer dictar una ley que explicara ciertas cosas y que prohibiera otras, que suprimiera a los franceses, por ejemplo, a los sucios franceses que inventaron el amor, el amor, ese amor invisible e imaginado, no le vinieran a él con cosas que no se guardan en los bolsillos o en las carteras, a él le interesaban cosas más evidentes, formar un buen sindicato de rameras, por ejemplo, y dejar fuera a la Carmen Cirano porque se quedaba con todos los marineros y él sólo tenía que mirarlos⁵⁰

El amor no ofrece esperanzas. No hay virtud en la posesión de algo intangible. Becerra prefiere aquello que le promete cierta estabilidad, único modo de alcanzar protección. El cerco de soledad que lo rodea es desesperante. Víctima del abandono, lo material es el único asidero que puede salvarlo de una situación inexorable. La imposibilidad de alcanzar una existencia digna hace que se convierta en un ser pusilánime, subsistiendo en el borde de la sociedad. Su falta de principios revela la impotencia que produce en él la cercanía de una realidad que no conoce. El cerco impuesto condiciona la forma como se desliza por el mundo.

Pero, volviendo a la línea central de esta exposición, y en concordancia con lo anterior, algo parecido ocurre con otros personajes droguettianos. No es en caso alguno exclusividad de *Todas esas Muertes*. De hecho, constituye una de las características que advertimos en las obras más tempranas del autor. La trilogía de novelas históricas, aquella que resulta de un proceso de escritura llevado a cabo luego de un intento por dar forma a su

⁵⁰ *Todas esas...*, p. 265

tesis de título⁵¹, presenta un espacio en el que la soledad actúa como presencia ineludible. Desviándose de la tradicional forma de narrar la historia, ubica el conflicto novelesco en relación a patrones que poco tienen que ver con sus antecesores. *100 gotas de sangre y 200 de sudor*⁵², *Supay el cristiano*⁵³, además de *El hombre que trasladaba las ciudades*⁵⁴ instalan la soledad como marco de fondo desde donde irán funcionando las diversas problemáticas presentes en la narración. Los sueños, esperanzas, frustraciones de los soldados españoles que cruzan el Atlántico, sufren en el entorno americano un revés que los enfrenta a penurias diversas. La experiencia de estos personajes estará condensada por la lejanía respecto de quienes les rodean. Así, por ejemplo, en *Supay el cristiano*, vemos al protagonista instalado entre sus pares, como un ser especial. Vuelto hacia adentro, atravesado por las preocupaciones de la empresa conquistadora, Pero Sancho se vuelca en un hermetismo inexpugnable:

⁵¹ “Mi tesis para recibir mi licencia en Derecho, tenía un título atractivo y ambicioso, ‘Ideas sociales en Chile en los siglos XVI, XVII y XVIII’. Me sonrió con insistencia cuando pienso que mi tesis para recibir el título de abogado, se transformó en 3 novelas, *100 gotas de sangre y 200 de sudor*, *Supay el cristiano* y *El hombre que trasladaba las ciudades*” (Droguett, Carlos. Carta dirigida a Verónica Fuenzalida y Martine Charlot, encargadas del orden y fichaje del Fondo Droguett, CRLA, U. de Poitiers, fechada el sábado 16 de marzo de 1996). En la práctica se publicó primero *100 gotas* (1961), luego vino *Supay* (1967) y finalmente *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973). Hay que agregar que *Supay* es la verdadera primera parte de la historia. Hay que notar también que los tres libros salieron a la luz pública treinta años después de haber sido escritos (Ver: Noriega, *Op. Cit.*, p.p. 39-41). Es este desfase temporal el que induce a algunos críticos a pensar que los resultados de una edición más temprana hubiera tal vez contribuido a que Droguett cobrara “mayor importancia como novelista en los años 40 y 50 [ya que] sus esfuerzos revelan un temprano afán por modernizar la novela histórica, ajustándola a técnicas modernas” (Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett*. Playor, Madrid, 1983, p. 88.

⁵² Droguett, Carlos. *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1961.

⁵³ Droguett, Carlos. *Supay, el cristiano*. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1967.

⁵⁴ Droguett, Carlos. *El hombre que trasladaba las ciudades*. Noguer, Barcelona, 1973.

Sancho transcurría invariable, clausurado, consumido, orgulloso (...). Ellos [en cambio] jamás podrían manejarse con esa soltura exquisita con que se manejaba Sancho en medio de su soberbia melancólica (...) eran soldados agrios, oscuros, que en la vida no tropezarían con otras dulzuras que no fueran ordinarias y pesadas (...) no conocían sino el mundo grueso de las fregonas, mujeres duras, groseras, sucias, tal que hombres vueltos mujeres⁵⁵

Enfrentados al peligro, a lo desconocido, al paisaje inhóspito de una tierra ignota, queda nada más que fortalecerse en el aislamiento. De allí es que resulta que Pero Sancho se muestre como un individuo distinto. Su diferencia se concreta en una potencia que dice relación con esa capacidad con que es capaz de soportar la soledad:

Jamás podrían sufrir tan soberbiamente **solos** como Pero Sancho era capaz de hacerlo⁵⁶

Dado que Supay es el hombre que conducirá los sucesos de la historia, éste debe aparecer investido de una virtud única, es decir, su capacidad de replegarse sobre sí. La voluntad del narrador es disponer al personaje en esa condición. Con esa cualidad Pero Sancho queda instalado de otro modo en relación al conjunto de personajes que complementan el escenario. Además, esta distinción hará que sobresalga del montón de hombres por una fortaleza que finalmente estribará en el destino que tenga que correr.

⁵⁵ Droguett, *Op. Cit.*, p.p. 11-12.

⁵⁶ *Op. Cit.*, p. 12

Del mismo modo, Pedro de Valdivia se ve enfrentado a una suerte similar. Su investidura, los desafíos que le impone el proceso de conquista, hacen que cada vez vaya sintiendo una inexorable distancia respecto de quienes le rodean. Sólo doña Inés resulta para él una compañía fiable. De este lazo se aferra para sobrellevar la carga de un destino difícil:

Antes de la llegada al valle comprendía que sólo doña Inés había sido una compañía para la **soledad** suya, el refugio solitario para todas las traiciones y penurias que había sufrido él por todos y a causa de todos⁵⁷

Sin embargo, doña Inés es víctima de su propio padecimiento. Mientras Valdivia concentra su atención en los conflictos que presenta la conquista del valle de Santiago, ella se ve reducida a un estado de abandono. Resulta evidente este hecho cuando ante el interrogatorio al que la somete don Rodrigo, el sacerdote, ella debe dar cuenta del paradero de su compañero:

Sola. Sola. Sola. Eso hacía (...). El capitán no está. Se fue lejos (...). Está lejos, se fue, me quedé sola. ¿No me ve? Estoy sola (...). Míreme los ojos adentro. Vea, padre, estoy completamente sola. Altiva y sola (...). Despierta estaba (...). Estaba sola y pensando (...). Me quedé sola (...). Sola estaba. No

⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 115 (las negrillas son mías)

podía dormir (...). Estaba sola en la cuja (...). Despierta y sola me encontraba, acostada en el desierto⁵⁸

La repetición del término actúa como recurso que enfatiza el efecto. Al destacar la soledad en que se encuentra, doña Inés da a entender al cura un estado más profundo que el mero hecho de la compañía. Es una soledad que tiene que ver con su intimidad. Le duele que su hombre deambule por el mundo más ocupado en los deberes de la guerra antes que en el amor. Es también una mujer carente de afecto, de atención. Alguna similitud hay con Becerra. Los dos sienten la necesidad de una cercanía sentimental. Por eso, en la medida en que doña Inés padece esta carencia, la soledad va invadiéndola de un modo perceptible, que resuena en su interior.

En el caso de *100 gotas de sangre y 200 de sudor* ocurre lo mismo. Allí los personajes se desenvuelven en un espacio que los desconoce. La tierra es dura, los naturales del lugar se resisten, hay hambre, impotencia, desesperanza. Nada resulta fácil. En el relato se impone la resonancia de un paisaje adverso transmutado en soledad. El texto dibuja ese fondo para que se vaya percibiendo la situación de los individuos:

En la juntura de sus manos mostraba doña Inés de Suárez un puñadito de trigo. Al tornarse para hablar, algunos cayeron al suelo. Don Pedro de Valdivia se hincó, escarbó con cuidado la tierra y dejó en sus manos seis granitos. Se quedaron mirando.

- ¡Cuidado que sopla el viento! –dijo con tranquilidad.

⁵⁸ *Op. Cit.*, p.p. 145-146.

- Esto y otro poco igual fue todo lo que recogimos del incendio –explicó dona Inés, y cerrando con misterio sus manos, contra las cuales golpeaba el viento, lo quedó mirando⁵⁹

La precariedad es una presencia que marca nuevamente el contexto del lugar. Así como en *Todas esas muertes* hablábamos de la fragilidad en que viven los personajes, aquí también notamos de inmediato las circunstancias que condicionan las posibilidades de supervivencia. Actuando el entorno como un determinante de carencias, poco a poco el discurso se va tiñendo de soledad. La historia transcurre en medio de conflictos que pulsan para que cada uno vaya hundiéndose en sus propios temores, replegándose en un silencio que los vuelca a un vértigo personal.

Juan Núñez de Prado resulta emblemático entre los personajes que circulan por las páginas sobre la Conquista. Si, como hemos afirmado, en los libros anteriores la soledad se instala en el texto de modo relevante, en *El hombre que trasladaba las ciudades* constituye el elemento que configura la existencia. Abocado a la tarea fundadora, el protagonista se obsesiona con la idea de trasladar la ciudad de un lugar a otro, una vez que lo ha logrado. ¿Pero por qué lo hace? Hay una pesada carga en la conciencia de Núñez de Prado. Ve en esa ciudad la vida creada. Cuando tiene que moverse, resiste la necesidad de abandonar lo que siente como suyo. Allí advierte algo que da sentido a su vida. Comprende que la diferencia con su pasado estriba precisamente en ese hecho. Antes no tenía nada, estaba abandonado. Si buscó otro destino, a juicio suyo, fue por esa causa, tal como le señala al capitán Bazán:

⁵⁹ Droguett. *Op. Cit.*, p. 17.

De solos y solitarios y abandonados y perdidos nos vinimos a las Indias a aventurar y matar indios e imaginar ciudades⁶⁰

La convicción de Núñez de Prado ilustra el estado en que se encontraban los hombres conquistadores. Antes no tenían nada. Si han venido a América (las Indias para ellos), es para dar nueva vida, para sentirse acompañados, como dirían los personajes droguettianos de cualquier otro de sus libros.

No obstante, la realidad se hace inevitable. En cada acto que emprenden, en cada acción de traslado, cada uno va revelando ese estado íntimo de desolación. Así lo hace saber Guevara, mientras camina con mínimos objetos que representan la ciudad que han dejado atrás:

Estamos completamente solos, abandonados, y nos hemos quedado sin calles, sin plazas, sin techos (...), no nos trajimos los árboles ni el agua, ni el rumor del río (...), señor, debimos traer a los ahorcados (...), ahora nos hacen falta (...) suspiros de soledad (...), que solos estamos a pesar de estar juntos.
¿Estamos juntos, Juan?⁶¹

La pregunta resalta la incertidumbre. Guevara revela con ella la fuerte sensación de abandono. La reunión de las personas es lo que aplaca esa sensación. Sin embargo, al

⁶⁰ Droguett. *Op. Cit.*, p. 341.

⁶¹ *Op. Cit.*, p.p. 140-141.

interrogar a su interlocutor denota el alto grado de inseguridad existencial que lo atraviesa. El trasfondo de esta pregunta es lo que opera como sentido unificador en las obras que hasta aquí hemos revisado. No sólo Guevara, sino Dubois, Elcira y cada uno de los otros personajes habitan un espacio en el que la soledad se impone como fuerza irrefrenable. Octavio Paz señalaba que “la soledad es el fondo último de la condición humana” y es justamente lo que delata el diálogo anterior, así como la perspectiva desde donde Emilio observa su entorno.

De la misma forma, la novela va demostrando que la realidad en la que se han sumergido configura un imposible. Por más que Núñez de Prado se esfuerce en mantener la permanencia de la ciudad, las circunstancias dejan entrever que ese acto surte el efecto contrario. Es decir, si el protagonista se empeña en mantener lo creado, la ciudad, como símbolo de vida, sucede que este esfuerzo da como resultado lo contrario, la muerte y la desolación. Es lo que señala un soldado a Guevara:

Señor ¿ves la ciudad? (...). Está herida, tú la has apuñalado (...). Las palabras que acababa de decir lo dejaban más solo y si no hubiera estado atado (...) lo hubiera (...) abrazado para que lloraran juntos su soledad (...). Señor, estás matando a la gente para alimentar tu soledad, para que las devore tu miedo, señor, mírate la cara, estás lleno de soledad⁶²

El redil se transforma en una coraza infranqueable. Núñez de Prado se ve condenado a eternizar el gesto de supervivencia, el traslado de la ciudad, como único modo de resistir

⁶² *Op. Cit.*, p.p. 244-245.

el vacío absoluto que lo espera al final de su trabajo. El afán de construir un soporte existencial se ve negado por su propia realidad. Con esto, queda nada más que resignarse a la suerte que depara su destino, en este caso la llegada de Aguirre, prolongación de la suerte que han corrido los otros conquistadores.

Pero todo lo anterior, estos ejemplos esbozados, nos llevan a revisar otros casos del mismo estilo. Si hablamos de personajes acorralados por la soledad, es necesario remitirse a cada libro del autor. En todos aparece este sentido angustioso, donde la realidad es ajena al individuo. La soledad se transforma así en una constante que va a dibujar la visión de mundo que expresa la obra droguettiana. El hecho de que sus personajes se relacionen tan íntimamente con esta problemática demuestra que ella es parte constitutiva del proyecto escriturario del autor. El escenario que configuran las tres novelas del ciclo histórico es el testimonio de una inquietud que está presente desde los inicios. Desde este punto de vista, digamos que aquí sólo mostramos algunos pocos ejemplos.

Decíamos, a propósito de *Todas esas muertes*, que Dubois y los otros son seres que viven en una condición de extrañamiento. De acuerdo a cómo se nos presenta el mundo, advertimos todo o casi todo desde la propia conciencia del protagonista. Remitidos a ello, observamos que para él el acto de asesinar no constituye un escándalo. Recurre a esto, porque le pesa la condición de abandono en que viven quienes le rodean. Observa el mundo y ve desolación, desesperanza y falta de sentido. Esta imagen es la que lo acosa también a él. Cada vez que intenta alejarse del resto una ola de inquietud lo domina. Nota que su entorno está inmerso en esa condena. Por eso es que evalúa sus acciones con una connotación inusual: provocar la reunión de quienes están aislados. Necesariamente quienes sienten la amenaza comienzan a requerir la cercanía del otro, la protección mutua. Esa realidad es la que consuela a Dubois. Ahí encuentran asidero sus acciones. Sin

embargo, la misma situación acarrea un costo para él. Inevitablemente va tiñendo su existencia de una carga de lejanía con respecto a los otros, que le pesa. Aun cuando el narrador ha declarado que al protagonista desde adolescente le gustó la soledad, lo cierto es que es evidente cuánto comienza a padecerla:

Desde que la noche antes saliera de casa de Chaille, se sintió extraordinariamente **solitario**, delgado, adelgazado, débil, como si la muerte de Isidoro, tan joven, tan atormentado, mucho más que la del viejo Lafontaine, lo dejara más **solo** en el mundo⁶³

Se observa aquí el inicio del proceso en que empieza a sumergirse. Poco a poco, a medida que va matando personas, Emilio sufre los efectos de esa carga. Así va experimentándolo, incluso, en su vida cotidiana:

Estaba un poco de espaldas a él frente a la ventana, mirando el mar, la neblina iluminada, el muerto borrándose, su propia **soledad**, la **soledad** que los iba cercando, se pasaba las manos por el pelo, le vio las primeras canas⁶⁴

Absorto en la contemplación de Úrsula, recuerda a quienes ha ido dejando en el camino y lo invade esa sensación de abandono. Su mujer aparece a los ojos de él más

⁶³ *Op. Cit.*, p. 106.

⁶⁴ *Op. Cit.*, p. 49.

demacrada, más acabada. De algún modo siente que comparten la soledad. Ese cerco infranqueable los rodea.

Pero Úrsula enfatiza esta imagen del protagonista con una sentencia irrefutable:

En el fondo estás solo, cada vez más solo, Emilio, estás cavando un agujero muy profundo, pero no es para otro, no es para los otros, te veo ahí abajo, en el centro, en la penumbra que empieza a ser oscuridad⁶⁵

En la convivencia permanente percibe cómo él va alejándose, hundido en sus reflexiones. Úrsula está herida. Se ha enterado de las infidelidades de Dubois y esto adquiere para ella una connotación inesperada: la sensación de que al actuar así, él está queriendo demarcar aún más la distancia con respecto a los otros. El asesino se nos muestra, entonces, en una proyección radical. Arrastra esa carga como huella que signa su existencia. De hecho, sufre esa angustia luego de la muerte de Elcira:

Elcira... su llamado se iba a bocanadas, como una extraña evaporación que lo iba dejando más solo (...) estaba angustiado, bajaba lentamente, pero el viento lo empujaba⁶⁶

Poco más le queda por esperar. Una sensación como de fragilidad va perfilando su imagen. En su conciencia sabe que este destino es inevitable. No por eso manifiesta

⁶⁵ *Op. Cit.*, p. 218.

⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 349.

arrepentimiento. Asistimos, en cuanto lectores, al instante en que un hombre se enfrenta a su propio destino:

Me siento extraño a veces o, más bien, extrañado, y un poco solitario, cada vez más solo, es que mi destino esirme quedando solo⁶⁷

Es notorio que Dubois sabe que tendrá que pagar un precio por sus acciones. Pero no lo elude. Reconoce esta suerte como la consecuencia de su opción. En ese costo se reconoce de algún modo. La soledad actúa también como refugio. Al sumirse en la angustia que le produce ese estado va conectándose consigo mismo. Busca una fuerza interior, algo que lo mantenga firme hasta el final:

Estaba triste, es verdad, me sentía **solo**, sabía que estaba **solo**, sabía que de ahí en adelante estaría cada vez más **solo** y más peligroso, estaba triste por eso, pero también contento, mi **soledad** era yo mismo, mi fuerza era yo mismo⁶⁸

El acto ritual del asesinato al que se entrega lo vuelve una y otra vez sobre sí. Mientras más se empeña en su oficio, mayormente irá padeciéndolo. Pero, por otro lado, es precisamente esta soledad la que lo fortalece. Reconoce que sus actos lo vuelcan a una intrínseca relación con esa experiencia y de ella intenta obtener su fortaleza. Es lo que en la narrativa droguettiana es una constante, la noción de que en la soledad el sujeto se hace

⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 261.

⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 47 (las negrillas son mías).

único. Piénsese en el caso de Supay, mencionado antes. El protagonista está alejado del resto. El narrador dice que los otros son seres vulgares, acostumbrados a mujeres comunes, que se hacen uno con el grupo, con el anonimato. Supay, en cambio, es diferente. La tarea que emprende en el transcurso de la novela hace que aparezca dispuesto de otro modo. Su posición no es la que ocupan los demás en el escenario de los acontecimientos. Él se aleja porque sólo así sostendrá el conflicto con Valdivia. Desde esa posición podrá marcar su diferencia. Sin embargo, no hay que ver esta relación como una experiencia que el personaje de esta obra u otra valore. De hecho, observamos cómo, en el caso de Emilio por ejemplo, él se atiene a ella, sin que le produzca placer o alegría. En la construcción del discurso notamos que es una consecuencia inevitable. El o los narradores van asumiendo la situación.

Los libros de Carlos Droguett están atiborrados de la misma problemática. Sus personajes padecen siempre la soledad como constatación de un único camino. Por haberse entregado a objetivos diferentes, deben experimentarla como un hecho irreversible. Es el caso de *Eloy*⁶⁹, la novela más popular del autor. Allí también se muestra que la soledad es una omnipresencia que acecha. Acorralado el protagonista por las fuerzas policiales, inicia la evocación de diversos momentos. La analepsis⁷⁰ que allí se constituye alienta el recuerdo de sus andanzas por los campos chilenos. En medio del acoso, mostrando cuánto le teme a la soledad, también es capaz de encontrar en ese estado su fortaleza:

⁶⁹ Droguett, Carlos. *Eloy*. Universitaria, Chile, 1997 (edición definitiva).

⁷⁰ Tomamos el término desde la narratología. El concepto corresponde a la teoría de G. Genette: “Analepsis es cualquier evocación, después del suceso, de un acontecimiento que preceda el punto de ocurrencia en el relato (...). Los tres tipos de analepsis son: externa, interna y mixta. En el primero toda la amplitud de la anacronía es externa al punto de arranque de la narración primera; en el segundo es posterior a él; y en el tercero la amplitud de la anacronía empieza antes del punto de partida de la narración primera”. Cabe recordar que la analepsis es conocida también como retrospectión o flashback o incluso cutback. Ver: Rimón, Shlomith.

Me deshice de todo, de todo amigo y todo cómplice y toda debilidad, estoy solo y mientras más solo más seguro de mí mismo, nadie aquí, sólo yo, las balas, mis manos que serán lo último mío que me maten⁷¹

La soledad actúa como escudo de protección. Aunque haya que padecerla, también sirve para volverse hacia adentro y encontrar refugio en la intimidad. El movimiento, que pareciera contradictorio, se transforma en dialéctico⁷². La soledad es una amenaza, por cuanto implica una terrible angustia, sin embargo, es también de donde se provee el personaje acorralado para encontrar su fuerza. Allí se debate, amparado en la amenaza, teniendo que obtener los recursos donde en principio no los habría. Al buscar fuerza en ese

“Tiempo, modo y voz en la teoría de Genette”. En: Sullá, Enric, ed. *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 2001, p.p. 176-177.

⁷¹ Eloy, p. 54.

⁷² Aunque tal como lo registra la historia de la filosofía, el término es de difícil definición por los sucesivos cambios que ha sufrido en el tiempo (Ver: Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1979, 5ª ed., p.p. 796-806), la perspectiva en la que hacemos uso del concepto se atiene al más común y que pertenece, más bien, a una época relativamente reciente. Señala Raymon Williams que después del siglo XVII “se registró un uso especial e influyente de dialéctica en la filosofía idealista alemana. Ésta amplió la noción de contradicción en el transcurso de una discusión o un debate, para aplicarla a la idea de las contradicciones en la realidad. A través de los vericuetos de muchas argumentaciones ulteriores, este sentido ampliado de la dialéctica (...) llegó a tener un uso bastante común, aunque a menudo difícil. Para Kant, la crítica dialéctica mostraba el carácter recíprocamente contradictorio de los principios del conocimiento cuando se extendían a las realidades metafísicas. Para Hegel, esas contradicciones se superaban, tanto en el pensamiento como en la historia mundial que era su carácter objetivo, en una verdad unificada y superior: el proceso dialéctico era entonces la continua unificación de los contrarios, en la compleja relación de las partes con un todo. Una versión de este proceso –la famosa tríada de tesis, antítesis y síntesis- fue elaborada por Fichte. Más tarde, el marxismo hizo una referencia específica al sentido de la dialéctica para indicar una unificación progresiva mediante la contradicción de los opuestos, en lo que Engels llamó materialismo dialéctico (...). También hay formas del pensamiento marxista que (...) conservan un sentido más vago de la dialéctica para designar las interacciones de fuerzas contradictorias u opuestas. Este sentido más vago ha pasado al uso más general”. Ver: Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2000, p.p. 107-108.

ámbito, el individuo experimenta la más radical certeza de encontrarse solo; sin embargo, a pesar de esta conciencia, recurre a la soledad misma como estrategia de resistencia⁷³.

En la posibilidad de tensiones que se produce entre la soledad exterior, que rodea al personaje, y la interior, que lo devuelve inevitablemente hacia sí, es donde se produce esta relación compleja. La suerte del individuo cuelga de su propia posibilidad de existir en un contexto que lo remite a la soledad. Dentro de esta suerte, sólo le queda entregarse a ese estado y padecer allí la inevitable angustia que supone intentar ser en el conflicto. Esto es lo que lleva al existencialismo a declarar que “el hombre es angustia. Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad (...). Y cada hombre debe decirse: ¿soy yo quien tiene derecho de obrar de tal manera que la humanidad se ajuste a mis actos? (...) No se puede dejar de tener, en la decisión que toma, cierta angustia”⁷⁴. “El hombre está abandonado, porque no encuentra ni en sí ni fuera de sí una posibilidad de aferrarse. No encuentra ante todo excusas (...). Estamos solos”⁷⁵.

Emilio asume esa misma suerte. Condenado, a medida que va asesinando personas, a una soledad infranqueable, se refugia en ella. Padece la angustia que le provoca, pero también es donde encuentra fuerzas para seguir. Con ello demuestra hasta qué punto tiene

⁷³ Paz se refiere a este proceso, diciendo que: “comunidad y soledad (...) se oponen y complementan. Y el poder redentor de la soledad transparenta una oscura, pero viva, noción de culpa: el hombre solo ‘está dejado de la mano de Dios’. La soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación. Es un castigo, pero también una promesa del fin de nuestro exilio. Toda vida está habitada por esta dialéctica”. Paz, Octavio. *Op. Cit.*, p. 176.

⁷⁴ Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Manuel Lamana (trad.), Losada, 1998, p.p. 15-16. Edición original en francés: *L'existentialisme est un humanisme*. Les éditions Nagel, París, 1967.

⁷⁵ *Op. Cit.*, p. p. 19-20.

perfecta conciencia de su destino. El acto de elegir implica para él inevitablemente un estado problemático e intermedio donde sólo cabe la angustia⁷⁶.

Condenado a la soledad inevitable que supone su opción se entrega a ella, así como lo hace Eloy, acorralado por las fuerzas policiales. Es esta relación dialéctica, a la cual se ven sometidos, la que da cuenta y fundamento de la problemática presentada en la novela. Emilio ve en esa posibilidad una instancia de vocación. Se entrega a la soledad, padece el estado de angustia que supone enfrentarse a ella como castigo y redención, porque del mismo modo ha reconocido, angustiosamente, diríamos, siguiendo a Sartre, una misión que debe cumplir producto de la poderosa necesidad que lo mueve:

Entonces me di cuenta que me gustaban la soledad y el silencio, me di cuenta de esto, de esta necesidad y este destino (...), entonces supe nítidamente que mis manos estaban llenas de soledad y de silencio⁷⁷

En esta declaración subyace el reconocimiento, la predisposición a relacionarse con lo mismo que advierte como carencia en los demás. El camino de la soledad por el que opta implica, como hemos afirmado, atenerse a un costo, tal vez demasiado alto para él, pero

⁷⁶ Nadie puede socorrer al que elige ser, porque, como afirma Nicola Abbagnano, “la problematidad originaria, justo como tal, constituye la norma de la constitución del hombre. Plantear el problema del ser, significa, para mí, reconocer en el planteamiento de este problema mi naturaleza originaria; y significa, por ello, decidirme a empeñarme hasta el fondo en la realización de mi naturaleza originaria. El planteamiento del problema, el reconocimiento y la decisión, hacen todos una sola cosa y forman el mismo acto: que es el acto por el cual me constituyo y soy verdaderamente yo mismo. La unidad y la identidad de mi yo mismo, lo que yo verdaderamente soy en mí mismo y por mí mismo, se determinan en ese acto, por virtud de mi decisión”. Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*. José Gaos, trad., Fondo de Cultura Económica, México, 1993, 6º edic., p. 49.

⁷⁷ *Todas esas...*, p. 253.

que asume consecuentemente. La pregunta que debemos hacernos ahora es ¿por qué? ¿desde dónde se instala para atribuirle tal importancia y connotación al acto de asesinar?

Veíamos que Emilio, al observar en los otros el efecto de reunión que provocaba su presencia, evaluaba positivamente lo que hacía. El resultado obtenido significa que los individuos de la ciudad tienden a reunirse, a conversar, a contrastar sus miedos y temores. Desde este punto de vista, su “trabajo” queda justificado. Lo transforma en algo distinto, de importancia para quien advierte que ese mundo que lo rodea está aquejado de soledad. Entonces, para el propio protagonista, asesinar es un acto de otra índole (no el mero hecho policíaco). Se trata de una labor que adquiere nuevos ribetes. Ya no sólo es provocar terror, sino más bien aquello que contrarresta ese estado existencial angustioso que observa en la ciudad. De allí, matar se transforma en una actividad benigna, que tiene un alcance superior por sus fines. Emilio lo ve así. Entiende que lo que hace contribuye a mejorar la situación de abandono en la que está inmersa la comunidad.

Pero lo anterior no tiene sentido si es que no pensamos en una de las afirmaciones que presenta el narrador de la novela: quiso transformarse en un real artista del crimen. Al inicio del relato se nos informa que el personaje en cuestión tenía esas pretensiones al momento de abocarse al asesinato. Los modelos, de hecho, los obtiene de aquella primera experiencia en la cárcel, donde conoce al Abate, un presidiario que se consideraba “un estilista del asesinato”⁷⁸. A partir de ese instante, sabemos que Emilio inicia un recorrido por diversas partes del mundo y que terminará en el puerto de Valparaíso, donde se esfuerza en concretar sus planes. Pero antes ha comenzado un camino de perfección. En sus

⁷⁸ *Op. Cit.*, p. 11.

años de juventud ha leído la vida de famosos criminales. De esas lecturas extrae algunas reflexiones y elabora los principios básicos de lo que será después su cometido:

El hombre que deja tendida a su víctima a mansalva –escribía- sin detenerse a presenciar la epopeya del alma que se desliga de la materia, ese mundo palpitante de sensaciones indefinidas, de accidentes rapidísimos y misteriosos, no es un ser superior, no pasa de ser un ente grosero y embrutecido, no será jamás un artista⁷⁹

A partir de los modelos que se crea para la elaboración de una técnica, va adquiriendo un refinamiento que quiere profundizar en su labor. Por lo mismo, una vez iniciada la práctica del asesinato, tratará de ser consecuente con esos principios y procurará una meticulosidad extrema. Es lo que se nos señala al respecto:

No fue un asesino vulgar (...). Hay en sus asesinatos (...) una dignidad esencial, la misma que se encuentra en los grandes artistas, escritores, pintores, músicos (...). Él cuidó siempre la perfección y la mesura en su difícil trabajo; odiaba los gritos de terror en las víctimas, los estertores de la agonía, los movimientos últimos, evidentemente ridículos, torpes, inexpertos y supernumerarios; por eso sus hechos eran rápidos, relampagueantes y limpios. Su odio a la grandilocuencia, su desprecio por la palabra

⁷⁹ *Op. Cit.*, p.p. 13-14.

simplemente exterior, le hizo abandonar el teatro y por eso no se quedó en la literatura⁸⁰

Surge aquí el paralelo con el artista. Dubois extermina a su víctima con un cuidado y refinamiento comparable al que utiliza el creador de otros materiales. Tal como nos informa el narrador, se trata de un trabajo cuidadoso, desprovisto de vulgaridad. Lo que hace el asesino adquiere una connotación inusual. Su actividad se pone así a la altura del trabajo que realizan aquellos que quieren dar forma a una expresión. En su perspectiva, está instalando la búsqueda de la perfección con el mismo empeño que pusieron otros en sus propios fines:

Yo trabajo con materiales delicados, frágiles, tenues, esencialmente transitorios (...), [con] los gestos que permanecen, el elemento que queda y no se olvida, el clima invariable y permanente que tiene la muerte y su gente, con esta gente trabajo yo, a esta gente atiendo con toda mi alma, a ella coloco mi trabajo impalpable, **como un escultor su materia plástica, como un pintor sus volúmenes y sus colores**⁸¹

Emilio advierte que sus víctimas son la materia que para el artista plástico pueden ser la tela o la piedra. Desde este punto de vista, entiende que el esfuerzo que realiza tiene

⁸⁰ *Op. Cit.*, p.p. 14-15.

⁸¹ *Op. Cit.*, p. 251 (las negrillas son mías).

la dignidad del trabajo que otros emprendieron en el pasado. Y así se lo hace saber a Eugenia:

Miguel Ángel (...), Rembrandt (...) eran personas enfermas, enfermas de una **incurable y elevada enfermedad** que no sana el físico ni el flebotomo ni el boticario ni el médico (...), ellos también estaban hundidos en su elemento, el elemento que modestamente es también el mío, ellos estaban cumpliendo su destino⁸²

Emilio considera que lo que ha emprendido merece el mismo respeto que el que alcanza cualquier otro artista. Porque él también es un artista, un individuo que se entrega a sus materiales. En esta medida, es un ser distinto. Distinto porque se aboca a una tarea excepcional. Su trabajo precisamente consiste en modelar las formas de una expresión allí donde muy pocos podrían hacerlo. Advierte que lo que realiza no es cosa común. Para ser artista, hay que estar dispuesto a entregarse con voluntad y fuerza, cumpliendo el destino que esa necesidad de expresión impone. Es lo que quiere decir al referirse a “esa enfermedad incurable y elevada”. Incurable, porque no se puede renunciar a esa necesidad de expresión; elevada, porque a juicio de Dubois, se trata de una actividad excepcional, una que sólo algunos seres pueden desarrollar. Sin embargo, continúa siendo una enfermedad. Enfermedad en la medida en que es una especie de fijación con que nacen algunos, que se cumple como un destino marcado a priori. O, como dice frecuentemente el mismo Droguett, una maldición que debe llevarse hasta las últimas consecuencias:

⁸² *Op. Cit.*, p.p. 251-252 (las negrillas son mías).

Me pareció desde que sentí mis primeros terrores, mis primeras angustias impregnadas de dudas, que la literatura es una maldición que se debe asumir hasta las últimas consecuencias, como un vicio atroz, esperando todo de ella, entregándose todo⁸³

Creo que si alguien dice cuándo empezó a hacerse escritor, está mintiendo, porque uno nunca sabe cuándo se hace escritor. Así como se me ocurre que uno nunca sabe cuándo se convierte en alcohólico o cuando se vuelve tuberculoso. No es una suerte ser artista, para mí es una especie de maldición⁸⁴

Para Emilio su dedicación obedece a ese orden de cosas. Hay un dictamen que debe cumplir. Asesina porque escucha la pulsión de una fuerza que lo apremia. Intrínsecamente, concibe que esa enfermedad no sólo es incurable, sino que además elevada. Por lo mismo, quienes emprenden la actividad creativa son seres excepcionales o, como queremos nosotros insistir, distintos. Son muy peculiares los que se atreven a poner ese empeño, esa tenacidad en la actividad que realizan. La noción del artista como un individuo excepcional es, por cierto, propia de un momento histórico en que se concibe al creador con una misión de alcances superiores. De hecho, así lo señala, por ejemplo, Ernesto Sábato, escritor de la

⁸³ Diario *El Sur*, 9 de mayo, 1971, p. 12.

⁸⁴ Diario *El Caimán Barbudo*, N° 121, 1978, p. 14.

época que, aunque cuestionado por Droguett por desarrollar una literatura tradicional⁸⁵, comparte el mismo tipo de concepción:

Nos dice Jaspers que los dramaturgos griegos vertían en sus obras un saber trágico que no sólo emocionaba sino que transformaba a los que presenciaban el sagrado espectáculo. De ese modo eran educadores de su pueblo, profetas de su *ethos* (...). Estas obras (...) nos ofrecen una significación de la existencia que (...) tiene por objeto sacudirnos de ese sueño (...) para enfrentarnos con nuestro trágico pero noble destino de animal metafísico. [Los] sueños no se construyen por nuestra voluntad. **El escritor está más bien condenado a sufrir esos sueños para la comunidad entera**⁸⁶

Comentario:

El artista se transfigura en imagen de autoinmolado. Aparece, en la conformación de este perfil, el paralelo con el mártir. Crear no es sacrificar al resto, sino a sí mismo. De la misma forma, Dubois sostiene que asesinar no es sacrificio para los demás, sino para él. Transformarse en artista del crimen es convertirse en un redentor en todo el sentido del término. Ha emprendido su labor porque era la única manera de crear. Asumir la soledad propia, como sabemos, se corresponde consecuentemente con la actividad del creador. Pero al hacerlo se conecta y padece el estado existencial de los otros. Allí se produce la

⁸⁵ “Sábato no me interesa. Disimula mal su tradicionalismo”. En: Avaria, Antonio. “Entrevista con Carlos Droguett”. *Arbol de Letras*. Universitaria, N° 1, Abril, 1968, p. 20.

⁸⁶ Sábato, Ernesto. *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*. Seix Barral, Buenos Aires, 1988, p. 22 (las negrillas son mías).

conformación de lo que indica Sábato, el creador es el que sufre las pesadillas para la comunidad. Emilio encarna este modelo. Arrancar la vida ajena implica hacerse cargo de ese estado angustioso que sus víctimas padecen. Es decir, en cuanto artista sufre el dolor, las pesadillas que arrastraban esos seres a lo que ha matado. Por eso, les hace sentir el vértigo, el pánico y el terror:

Él mató a otros, pero nunca a traición, siempre se lo decía, siempre les conversaba un poco y trataba de enojarlos, discutía con ellos antes de matarlos⁸⁷

El *modus operandi* aquí descrito pretende que la víctima tome conciencia antes de morir. En esa fracción de segundo ella debiera alcanzar a saber de verdad que ha existido y no sólo que dormía, que los años pasaron por su cuerpo y tal vez lo supo. Esa soledad primordial que Dubois adivina en los seres, tiene que ser borrada de la existencia de cada uno. Aunque sólo sea antes del instante final. En ese momento la víctima vive, existe, se conecta con un sentido. Quien se hace cargo de aquel desperdicio es Emilio. Por eso el vértigo, el pánico y el terror resultan medios efectivos para concretar su labor. Es aquí que se produce el despertar de la conciencia. Dubois concreta sus planes a partir de estas afirmaciones. Así comienza a transformarse en un auténtico artista del crimen:

Miguel Ángel y Rembrandt todavía no mueren (...), su obra viva sigue sangrando y nutriendo el amor y la soledad del mundo, mis manos, éstas son

⁸⁷ *Op. Cit.*, p. 327.

mis manos (...), están llenas de silencio, como las manos de un pintor y un escultor están llenas de masas y de pinturas, están sencillamente manchadas con sus materiales, porque su material no es lo que usted cree, como lo cree la policía y el juez y el cagatintas del juzgado y los cagatintas de los diarios, mis manos están llenas de silencio, yo entero estoy lleno de silencio y debo trabajar pacientemente con él (...), buscar mi modelo con avaricia (...), no es un trabajo agradable, sino terrible (...), debo sacrificar todo a él⁸⁸

El sacrificio es el signo más evidente de quien se aboca a la creación. Desde el punto de vista de Dubois, se trata de un derrotero difícil, cargado de tareas que no son agradables. Sin embargo, él ha creído en su poder redentor. Es la razón que se advierte para que, como queda señalado, Emilio enfrente ese momento con tranquilidad, con el cuidado de quien emprende una actividad que exige el máximo de entrega:

No es verdad, no me gusta hacer sufrir, nunca me gustó (...). Yo sufro más que hago sufrir, los muertos se terminan, son los vivos los que asumen el sufrimiento⁸⁹

La soledad propia y la de los demás es una pulsión que va horadando su estado existencial. Es la carga que acepta cuando acaba con su víctima. Sufre porque es parte del trabajo emprendido. La vocación que sigue es la que lo lleva por esos caminos.

⁸⁸ *Op. Cit.*, p. 252.

⁸⁹ *Op. Cit.*, p.p. 321-322.

Es precisamente en lo que quiere insistir el discurso novelesco. A través de las voces de diversos personajes se reincide en la idea que venimos desarrollando. Una y otra vez, se establecen asociaciones que transparentan la misma concepción:

Sí, me parece usted un hombre bueno, en cierto sentido un santo del asesinato, los comete con ese desprendimiento pasional, con esa mecanización funcional, entrañable, total, del hombre que metido en su carne, en su propia enferma carne, saca su fuerza, su salud, su trabajo, las formas impalpables de su trabajo, un trabajo magistral que no se repite, del fondo de sí mismo, como trabajaba el hombre de los milagros, como trabajaba el hombre de los andamios y el de las tinieblas, con total, con absoluta y ciega sinceridad, sí, es usted un místico de la crueldad, pero cosa extraña, terriblemente extraña, no debe sentirse malvado, ¿verdad que no? [porque usted es] -Como Jesús, como Miguel Ángel, como Rembrandt, dijo pausadamente ella, ellos estaban también llenos de soledad⁹⁰

Y lo anterior sirve de corolario para reafirmar la noción del artista y su soledad. Se manifiesta la voluntad de conceptualizar el trabajo del protagonista. A través de toda la novela el lector se ve obligado a comprender y dimensionar las acciones de Dubois en esa dirección. Es un asesino que actúa inspirado en un modelo de excepcionalidad, pero que justifica esta condición por el peso existencial que soporta. De allí se establece el paralelo con el acto creativo. Es lo que resulta inherente a toda labor distinta. Tal como queda

⁹⁰ *Op. Cit.*, p. 261.

señalado en la cita anterior, se trata de un destino sólo comparable al del artista pero también al de un mesías. Los seres que emprenden labores a favor de la humanidad aparecen aquí condenados a un tipo de sufrimiento: cargar el peso existencial de los otros. Se configura de este modo la noción de “diferencia”. Ser distinto implica vivir en un abismo de soledad, ubicarse al margen del mundo, retirarse para trabajar con esa sociedad que desconoce a quien se le diferencia. Son individuos que han tenido que hacerse cargo de una suerte que implica la renuncia a sí. El consuelo que les queda es el de haberse dado a lo que resultaba una vocación, aquel llamado que el mismo Dubois siente. Por eso el círculo de soledad en el que se desenvuelve debe ser visto en este contexto, como el trabajo responsable de quien se ha hecho cargo de su destino. Desde su perspectiva, se trata de un individuo que vive acorralado por esa estado angustioso que percibe en su entorno. Y que lo percibe, porque es consciente de la condición existencial del individuo, condición que él mismo vive condenado a padecer.

Pero lo anterior nos lleva afijar la atención en aquella otra obra del autor. Me refiero a *Patatas de Perro*⁹¹. Volvemos a encontrar en esta novela a seres que experimentan el estado angustioso de la soledad. El primero de ellos, sin duda, es el propio narrador, Carlos. Las referencias sobre su vida son las siguientes:

Mi familia no es mucha, somos dos o tres hermanos, uno anda viajando en vapores del litoral y no ha cambiado de patrones, jamás se alejó demasiado de la costa y presiento que tiene cierto temor de asomarse al sol de otros países, temor no de vivir lejos de la tierra, sino de morir **solo**, sin nadie que

⁹¹ Droguett, Carlos. *Patatas de Perro*. Pehuén, Chile, 1998.

lo favorezca, sin una tos conocida que suene al otro lado del tabique. Mi otro hermano es empleado en la Municipalidad y ha pasado su vida entre planos de construcciones de casas, de alcantarillado y alumbrado, redes de gas y de luz eléctrica, su rostro tiene ese aspecto fugaz, nocturno y fosfórico de la gente que ha consumido sus rostros en las oficinas copadoras de expedientes, en los subterráneos de la calle Bandera. Mi hermana es jubilada del telégrafo, casó dos veces y dos veces enviudó, primero de un auxiliar de la aduana y después de un oficial del registro civil, se acostumbró a sus cartas de luto y a sus velos crespones⁹²

De inmediato comienza a perfilarse una suerte de vidas angustiosas. Los hermanos de Carlos son individuos que viven en una rutina agotadora, algo solos, en la cual pareciera no advertirse nada de interés, salvo, claro, esa manera de pasar los días en una repetición asfixiante. El propio narrador, para enfatizar el hecho, no se permite más tiempo con respecto a ellos. Le basta con mencionarlos. Estos son sus hermanos. Luego, se detiene en sí mismo:

Me empleé en el juzgado, estuve siete años copiando decretos, exhortos, diligencias, citaciones a viejos delincuentes, a viejas alcahuetes, a niñas pintarrajeadas apresuradamente por el susto, a adolescentes huesudos y altos que peinaban fieramente su cinismo y que se iban delgados y púdicos por las

⁹² *Op. Cit.*, p. 43 (las negrillas son mías).

calles sombreadas del barrio Estación, entregué notificaciones y compulsas, pegué estampillas de impuestos, iba prendido, sembrando sellos en ellas, llevaba con delicadeza los expedientes de un escritorio a otro como recién operados que pudieran vaciarse, afuera, hacia los vidrios altos de la galería (...). Yo colocaba un expediente encima del otro, como bostezos, como chillidos callados hasta mañana, como mentiras que ahora estaban dormidas para tornar a vociferar mañana, miraba mis manos, alguna vez quise ser profesor de filosofía, alguna vez me quise casar con una muchacha que vivía en Curicó (...), cuando estaba en la universidad y tenía dieciocho años, pero la carta no llegó a tiempo, su padre tuvo un ataque después que supo lo que había hecho su hijo mayor, una hermana se vino a vivir a la cordillera, ella se fue donde una tía que se arrugaba a la sombra de unas higueras en Quillota y las cartas me iban siendo devueltas como piedras que pasaran sin ruido a través de una ventana rota⁹³

El presente que delimita la narración de Carlos da cuenta de un tiempo, en el que todo adquiere un carácter rutinario. Tal como la vida que nos ha presentado de sus hermanos, la suya no muestra mayores relieves. Salvo la repetición de actividades que signan sus días con trabajos que parecieran sin sentido, lo demás es un poco de lo mismo: funcionar en un mundo, donde la supervivencia es la máxima posibilidad a la que puede aspirar un ser humano. De allí, le sucede otro elemento. Este es, el hecho de hallarse aún soltero, entregado a una existencia de actividades que, como lo refiere la metáfora, son la

⁹³ *Op. Cit.*, p.p. 51-52.

manifestación de una mentira en la que todos parecen engranajes de esa maquinaria judicial. Respecto de su soltería, sabemos que ha habido un intento frustrado de matrimonio. Por extrañas razones, que no son especificadas, hace saber que debió resignarse a la interrupción de la correspondencia que prometía consolidar el nexo amoroso. Lo demás es lo imaginable, un presente en el que se ve a sí mismo rodeado por la realidad que no puede evitar:

Estoy demasiado solo. De lejos huelo a soledad, silencio sin hijos, sin cuñados, sin ahijados a ambos lados de la calle. Cómo han pasado los años, pienso. Pero si el otro día no más yo tenía veinte años⁹⁴

En un intento por remediar esa situación, Carlos se propone poner un orden en su vida:

¿Por qué no me habré casado a tiempo? (...) Buscaré casa. Me casaré (...). Colocaremos nuestras soledades juntas, yo estrecharé el silencio que está en sus manos y sabremos los dos que estamos casados (...). Buscaré casa. Después buscaré mujer⁹⁵

Tal como lo presenta, pareciera no importar tanto con quién. Más trascendental resulta el hecho de no encontrarse solo. Es como una compulsión. La situación en que se

⁹⁴ *Op. Cit.*, p. 52.

⁹⁵ *Op. Cit.*, p.p. 52-53.

halla lo afecta en forma desmesurada. Requiere de una compañía, aunque sólo sea, como dicen los personajes droguettianos, para juntar sus soledades. Es decir, se trata de individuos que se reúnen sólo para eso, para acompañarse, sin que por esto se rompa el cerco de la soledad. La visión que presenta Carlos en esta declaración no es diferente de la que vemos en otras obras del autor. Este hecho, tal vez, queda sustentado por las propias declaraciones de Droguett:

He escrito una sola novela. Un episodio puede ser con fondo histórico; otro, con fondo pasional⁹⁶

Sin embargo, sus preocupaciones, vuelven a ser las mismas. Es lo que ya habíamos apreciado en *Todas esas Muertes*. Del mismo modo, podemos comprobarlo, por ejemplo, en *60 muertos en la escalera*⁹⁷. Allí el narrador abre el relato con reflexiones varias que lo llevan a señalar:

Estamos solos, uno al lado del otro y es tan raro esto, estar separados y no estar confundidos, como debiera ser, metidos uno en el otro, mezclados como el agua con el agua, como el humo con el viento⁹⁸

⁹⁶ Diario Pueblo Literario, 10 de febrero, 1971, p. 21. (Entrevista realizada por Miguel Fernández Braso).

⁹⁷ Droguett, Carlos. *60 muertos en la escalera*. Nascimento, Santiago, 1953.

⁹⁸ *Op. Cit.*, p. 26.

Hay una sensación de extrañeza, de huerfanía. El individuo padece su existencia como carencia⁹⁹. El narrador de *60 muertos en la escalera* delata la necesidad de reunión con el Todo. Quiere fundirse con la mujer porque allí espera encontrar ese espacio que le falta. Se manifiesta la necesidad de fusión. Porque “si todo (conciencia de sí, tiempo, razón, costumbres, hábitos) tiende a hacer de nosotros los expulsados de la vida, todo también nos empuja a volver, a descender al seno creador de donde fuimos arrancados. Y le pedimos al amor –que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer- que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante, de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten (...). Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto”¹⁰⁰.

Así, la necesidad de encontrar en la mujer esa compañía, es la que mueve a Carlos a declarar que después buscará a la que esté dispuesta a aceptarlo. El trasfondo de soledad que siente en su vida promete aplacarse en la posible comunión que logre en el amor. En la concreción de ese nexo advierte un estado más perfecto, la soledad inherente a su estado, aplacada. Por eso habla de juntar las soledades. Porque asume que se está solo siempre (como afirma el planteamiento existencialista). En el fondo, quiere casarse para estar menos solo. Únicamente eso. De la misma manera que lo señala el narrador de una de las últimas novelas de Droguett, *La señorita Lara*¹⁰¹:

⁹⁹ Es lo que dice Octavio Paz en una cita anterior: “El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad”.

¹⁰⁰ Paz, Octavio. *Op. Cit.*, p. 177.

¹⁰¹ Droguett, Carlos. *La señorita Lara*. LOM, Santiago, 2001.

Me dejó su pecho, el racimo de su pecho, de su cuerpo, de su soledad, pues yo respiraba esa soledad y la juntaba con la mía¹⁰²

O como dirá más adelante, refiriéndose también al asunto del matrimonio:

Todos los que íbamos dejando de ser jóvenes nos sumergíamos en el matrimonio o en la otra soledad, la de la amargura¹⁰³

La institución matrimonial no es la salvación. Lo que da alcanza para construir una vida en la que el hombre o la mujer en cuestión se enfrentan a una situación donde la soledad se rellena con la compañía que ejerce el otro u otra, que también carga su soledad respectiva. En esta dimensión, se presenta nuevamente la expresión de un estado de abandono. Aquello que Dubois, el protagonista de *Todas esas Muertes*, veía en el mundo que lo rodeaba, aquí se encarna en el discurso del propio narrador. El motivo de la soledad se instala con fuerza omnipresente. Es una de las condicionantes que cada personaje del conjunto de los escritos de Droguett debe padecer. Carlos, en *Patas de Perro*, no es la excepción. La vida que soporta es de un existir sin sentido. En esa carencia que simboliza en el matrimonio señala la ausencia de hijos, ahijados, etc., es decir, toda aquella gama de redes familiares que sirven para aplacar el sentimiento de soledad. Por eso ve su vida como un mero pasar, de abandono:

¹⁰² *Op. Cit.*, p. 58.

¹⁰³ *Op. Cit.*, p. 64.

Ese soy yo. Persona sola, sin nadie, sin hijos, sin sobrinos, sin ahijados, sin yernos, sin compadres, no hay peinetas finas en el lavatorio, no hay polvos en la cajita de madera, tampoco hay cortinas en la casa, la casa es demasiado grande, en ella se nota demasiado mi **soledad**, a veces hablo en voz alta para escuchar el timbre de mi voz, me llamo yo mismo de un dormitorio al otro, del baño al recibo, me abro de pies frente a la mampara y grito hacia adentro: ¡viejo! ¡viejo! Nadie me responde, evidentemente estoy **solo**. Esto soy yo, pues, un ser completamente **solo**. Cuando camino por las tablas del pasadizo sólo mis zapatos suenan en lo alto¹⁰⁴

En la soledad que habita no hay nadie que lo rescate. Las palabras aluden metafóricamente a un estado en que la casa vacía devuelve únicamente sus propios ruidos. Es en medio de estas circunstancias que lo invade la angustia:

Cuando caía el crepúsculo en el pasado otoño, recién de regreso a casa después de cobrar mi cheque a la una de la tarde, me encontré repentinamente solo, completamente solo en la pieza, en el comedor, en la cocina, en el baño, en el pasadizo, en la calle, en la ciudad, alargué mi mano hasta el cajón del velador y busqué un billete, me fui al cine de la calle Franklin y me zambullí en la oscuridad hedionda a orines y a naranjas, sonaban balazos, sonaban sollozos y cajas de madera (...), no diré que me

¹⁰⁴ *Patás de...*, p. 44 (las negrillas son mías).

dormí pero estuve dormitando, casi diría que me sentía triste (...), yo era el único testigo en la sala vacía del cinematógrafo y entonces la pantalla se apartó de ellos (...), se hundieron para siempre en el matrimonio (...). Esa escena había sido melancólica y descarnada, bárbaramente planeada (...), era la imagen misma de la soledad (...). Sin embargo, era la reciente primavera la que me había empujado aquella tarde a ver esa historia de amor y abandono en el cine de la calle Franklin y de repente me sentía angustiado y me fui caminando por el pasillo y tenía lágrimas en los ojos¹⁰⁵

Acosado por la imagen artificial que proyecta la pantalla, Carlos se revuelca en su propio abandono. La luz del cine devuelve el reflejo de lo que padece. En ese espacio, un ámbito por cierto mal oliente, decadente, él padece su propia desesperanza. Esto mismo lo impulsa a resolver la situación de modo más resuelto:

Aquella tarde en el cine (...) decidí que estaba cada vez más solo, decidí que lo conveniente y lo correcto y lo sensato, antes de encanecer del todo, antes de acumular recetas médicas en mi cartera y talones de cheques ya cobrados y gastados y olvidados, levemente añorados a veces, era contraer matrimonio¹⁰⁶

¹⁰⁵ *Op. Cit.*, p.p. 45-46.

¹⁰⁶ *Op. Cit.*, p. 47.

A partir de ese instante se sumirá en una búsqueda frenética por una casa. De este modo queda justificada su presencia en el barrio donde querrá vivir:

Fui al barrio a buscar una casa que me conviniera. Primero la casa, después la mujer, me decía metódicamente, sentía que todo eso era ridículo, pero lo estaba haciendo, lo estaba haciendo de un modo que se notara más lo totalmente inadaptado que estaba resultando mi método de buscar quién acompañara mi soledad. ¿Por qué una mujer? ¿Por qué matrimonio, precisamente? Si estaba enamorado era correcto que me casara, pero si no lo estaba, ¿por qué tenía que traer a otro cuerpo que se sentara a mi lado o enfrente mío, que durmiera ruidosamente, estomacalmente, o que hablara a solas en sueño, que llorara a gritos en el sueño, que se quejara de un lado, del otro, que se sentara con los grandes ojos despavoridos y buscara mis brazos, buscara mis brazos porque ellos también estaban casados? Me quedaba callado y no comprendía, pero ahí estaba la soledad, la soledad cayendo sobre mi ropa, descendiendo sobre mis libros, formando imperceptibles tejidos de basura en la entrada del dormitorio y en los peldaños de la baldosa que bajaban al patio. Ahí estaba el cinematógrafo de la calle Franklin, aguardándome (...): cástate, cástate, cástate, acuérdate del otro día, esa soledad era para ti (...). Me casaría, no había duda, buscaría a alguien con quién casarme¹⁰⁷

¹⁰⁷ *Op. Cit.*, p. 49.

La urgencia que pone en concretar sus planes será precisamente la que lo lleve a conocer a la madre de Bobi. Como nos ha dicho, Carlos se dispone a encontrar casa para luego casarse. Las referencias sobre una probable relación amorosa son casi inexistentes. Apenas estos datos que entrega el narrador. Indudablemente que lo que más importa a la materia novelesca dice relación con el encuentro que se producirá a propósito de esa búsqueda:

Cuando lo conocí, yo andaba por el barrio el busca de una buena casa, pues iba a contraer matrimonio antes del invierno¹⁰⁸

Fue su misma madre la que me habló de la casita cuando yo le dije que andaba caminando a ver si encontraba una buena casa para un matrimonio¹⁰⁹

Entonces, en algún momento de la conversación, la madre de Bobi lo llama a éste para consultarle:

Ven, Bobi, Bobi... dijo ella arrastrando las sílabas y estirando hacia mí sus labios para que los mirara (...). Sí, mamá, dijo Bobi y caminó por el patio y me estaba mirando a los ojos con insolencia. Yo lo miraba con naturalidad, con toda la naturalidad de que era capaz un hombre solitario (...), yo miraba todo su cuerpo, su rostro altivo, casi fiero, sus ojos profundos de soñador y

¹⁰⁸ *Op cit.* p. 43.

¹⁰⁹ *Op. Cit.*, p. 53.

de audaz (...), sus hermosas piernas de perro (...), y no me parecía raro, lo encontraba natural, esperaba que fuera completamente natural¹¹⁰

Este primer contacto es el que marcará el devenir que les toque compartir a los dos. Carlos y Bobi se observan y examinan. Se produce, entonces, un diálogo de suspicacias. El niño recela la presencia del extraño, mientras él intenta demostrar aceptación. El hecho de que tenga patas de perro no es obstáculo para él:

Es un buen chico, un poco raro, explicó ella, mirando con misericordia sus piernas. Ya lo creo que es un magnífico muchacho, dije yo y me quité el sombrero, pero no creo que sea raro ni enfermo¹¹¹

A continuación se nos entregará un par de descripciones que algo informará sobre este ser, este niño con patas de perro:

Desde luego no era un muchacho deforme, no, su cuerpo era firme y esbelto, delgado y duro, casi atlético, a pesar de lo mal que se alimentaba, y sus piernas eran un par de soberbias piernas de perro, robustas y orgullosas, enhiestas y casi fieras y en la cintura se juntaban de un modo tan natural que parecía que él había nacido de una generación muy antigua y refinada, de una maravillosa familia de seres humanos con patas de perro¹¹²

¹¹⁰ *Op. Cit.*, p.p. 58-59.

¹¹¹ *Op. Cit.*, p. 60.

¹¹² *Op. Cit.*, p. 40.

Pero a esta descripción inicial debemos agregar aquella otra, donde el narrador deja registro del estado en que encuentra al niño:

El muchacho estaba estirado y flaco, tenía, sin embargo, un hermoso delicado aspecto de adolescente soñador y sus piernas, sus auténticas piernas de perro fino, mostraban también la alzada y el pedigree de una buena raza. Se había acostumbrado a su cuerpo, no se humillaba con él, no se avergonzaba de tener que vivir toda la vida, toda mi vida, decía, junto a ese extraño ser que Dios Creador, la Naturaleza y la naturaleza de su familia y sus padres, le habían otorgado¹¹³

La presentación de Bobi revela cierta admiración por parte de Carlos. No se advierte intolerancia ante la inusual forma del niño. Bobi refleja también dignidad ante su cuerpo, respeto a sí mismo. Sin embargo, en medio de este marco de nobleza, tendremos que enterarnos del rechazo que provoca en los demás. Este rechazo es el que lo transforma en un acosado, en un apartado de los otros. Su propia familia lo ha postergado, hermanos, padre y madre:

¹¹³ *Op. Cit.*, p. 42.

En el hospital su padre lo miraba primero con odio, con vergüenza después y al final con angustia (...). Por lo demás, él jamás estuvo seguro de que su madre lo amaba (...) se consideraba humillada por su nacimiento¹¹⁴

Madre y padre demuestran recelo. El niño es consciente de esta situación. Sabe que sus hermanos también lo postergan. Lo ven como a un ser extraño, objeto de las burlas:

Mis hermanos (...) me llamaron a la pieza y dijeron que me acostara en la cama, me miraban derechamente a los ojos, con voz firme, sin amenazarme pero lo bastante firme para que yo lo entendiera perfectamente (...) y para que también lo oyeran mis padres, estoy seguro de que, por lo menos, mi padre lo estaba oyendo, había apartado un poco el plato y la copa (...) y me señaló la cama: Si te dicen que te acuestes ¿por qué no lo haces? (...). Me señaló las piernas, no creas que te han de dar impedimento, tú sabes, suavizó la voz para destacarla más, habrás leído en los libros, habrás visto en las películas que los perros suelen dormir en la cama de sus amos. Tragué un sollozo, pero no lo dejé ver y me tendí en la cama señorialmente y no me parecía raro hacerlo (...), cogí las ropas, que no eran muchas, y me tapé hasta el pescuezo, ellos se rieron y llamaron a mi padre, él vino demasiado pronto, parecía que estaba impaciente de que no lo hubieran llamado antes, me cogió del pelo y ya tenía el cinturón con hebilla en la mano¹¹⁵

¹¹⁴ *Op. Cit.*, p. 39.

¹¹⁵ *Op. Cit.*, p.p. 56-57.

Objeto de las humillaciones, Bobi se ha acostumbrado al maltrato. Su familia lo desconoce. Su cuerpo no es natural, se sale de los marcos concebibles. Fuera del canon es rechazado permanentemente. Carlos, en cambio, está dispuesto a aceptarlo. Esto lo lleva a ofrecer a su madre la posibilidad de hacerse cargo de él. A partir de ese instante, compartirán el devenir y la suerte que arrastra el niño. Para el narrador constituye la posibilidad de crear rápidamente un grupo familiar. Su soledad estará rodeada al fin de seres que completen la casa:

Ya no me casaría, no podía hacerlo porque la mujer a la que le había hecho esa petición lo había visto a él, aunque él no la viera a ella, y cuando yo le explicaba que aquel era mi hijo, que aquel era el muchacho que yo quería adoptar, echó sus manos al rostro, se tornó de espaldas y empezó a caminar (...). Ella, al irse caminando, al echar sus manos sobre su cara, al mirarlo como lo miró, al mirarle las piernas como se las miró, con repulsión, conmiseración y odio, debió llorar si creía que aquel ser era hijo mío¹¹⁶

Este nuevo rechazo establece las condiciones del pacto que limitará las vidas de los dos personajes. Tanto Carlos como Bobi, se encuentran aislados. Lo que suceda en adelante estará condicionado por esa alianza que implica el resistirse el acoso al que son sometidos:

¹¹⁶ *Op. Cit.*, p. 61.

Porque los dos estábamos solos, él dejado por sus padres en mis manos, sin asco pero con certero alivio, yo abandonado por la mujer que debía casarse conmigo cuando supo mi decisión de llevar a vivir con nosotros a esa criatura y, lo peor, que había decidido adoptarlo como hijo¹¹⁷

A partir de ese instante comienzan una vida al margen del resto. El niño, por sus características físicas; el hombre, por aceptar a este ser diferente y disponerse a mostrar preocupación, amor y ternura hacia quien no cuenta con nada. Se instala en la novela el problema de la diferencia. Así como en *Todas esas Muertes*, aquí también estamos en presencia de personajes que padecen la soledad como resultado de la diferenciación social de la que son víctimas. La sociedad discrimina a quien se sale del marco común y Bobi es la prueba viviente de esta situación:

Bobi, a mí no me molesta, pero comprendo que a otros, deformados espiritualmente, gente de comedores y de cocina, gente de plato y taza, tiene que dolerles, porque tú no eres un ser deforme sino todo lo contrario, porque tu forma es nueva y total y ellos no lo son, son medio hombres, un cuarto de hombres, tres cuartas partes de mujer y qué cobardes (...), quieren pasar por hombres cuando ellos sí que son alimañas, bestias domesticadas e infectas, voraces y calculadoras¹¹⁸

¹¹⁷ *Op. Cit.*, p. 30.

¹¹⁸ *Op. Cit.*, p. 65.

En el caso de Dubois, en *Todas esas Muertes*, se trataba de un individuo que padecía la soledad como resultado del oficio al que se dedica, el de asesinar; acto que lo hace ser distinto porque en su visión es peculiar lo realizado. En la presente novela nos hallamos ante un ser que padece la soledad por efecto de su forma. Tal como lo afirma Carlos, una forma nueva y, por consiguiente, distinta. Aquí se observa también el paralelo con el arte. El discurso novelesco deja rastros sobre esta concepción que está operando en las novelas droguettianas:

Bobi no será nunca feliz, nació deforme como los artistas y, como la de los artistas, su deformidad es perfecta. Ésa es su maldición¹¹⁹

Esta es la afirmación que confirma el doctor Van Diest a Carlos. Con esta suerte de veredicto se circunscribe la forma perruna del niño a la noción del ser diferente, aquel que sufrirá la soledad por efecto de sus características. Estas características son a veces físicas, otras psicológicas, a veces derivadas de las circunstancias y el rol que a cada personaje le toca jugar. A este respecto, pensemos en los títulos ya citados. En el caso de las novelas históricas, se trata de un personaje que se muestra alejado del grupo por la función que jugará dentro del contexto de la historia, Supay en contra de Valdivia; Dubois, sufre la soledad como resultado de esa necesaria lejanía que instala con respecto a los otros, para emprender desde allí su tarea; Eloy, en su condición de bandido, siente que es más fuerte para enfrentarse a quienes lo cercan precisamente cuando se encuentra solo, estado que, sin embargo, le incomoda. Bobi, por su parte, aparece diferenciado por su cuerpo. A partir de

¹¹⁹ *Op. Cit.*, p. 75.

estas marcas externas, el discurso instalará como concepción básica la metáfora de lo distinto como excepcionalidad cualitativa. Esto es, el cuerpo humano con patas de perro encarna la nobleza, los valores que una sociedad cegada por la uniformidad no sabe ver:

El perro es el ser más bondadoso, más piadoso del mundo, los perros son como los santos que tanto te interesan a ti y al padre Escudero¹²⁰

El mismo niño confirma esta noción. Cada personaje a través del libro señala consideraciones del estilo. Ser perro, o poseer algunas de sus características, implica en realidad encarnar los valores que ennoblecen a esta especie animal. La bondad es inherente a su condición. Desde esta premisa, los paralelos, con el artista, con los santos, nutren la idea de que una forma distinta es la confirmación de otras posibilidades. Y entonces al niño sólo le quedará resignarse a la suerte de los individuos que son únicos:

¿Por qué yo solo y nadie más, por qué, por qué, por qué? ¿Qué soy yo?, gritó desesperado. Bobi, le dije, lo terrible y grandioso es que seas tú solo y nadie más, tú, el único, como los santos, como los genios, ellos no se repiten nunca, si lo hicieran su historia sería una broma y una vulgaridad¹²¹

La particularidad del niño es confirmada por el propio Carlos. Ser santo, artista, genio, significa representar un otro diferente. Lo fundamental es esa condición. No

¹²⁰ *Op. Cit.*, p. 283.

¹²¹ *Op. Cit.*, p. 282.

repetirse, no transformarse en uno más dentro del grupo, no convertirse en la vulgar adición de lo conocido y cotidiano. Desde esta perspectiva, el niño encarna, como señalábamos, la metáfora de la diferencia, formar parte de aquellos individuos que deben enfrentarse ante un mundo que los desconoce. Así como Dubois (que se siente un incomprendido en ese acto de matar, que mata para dar siquiera un ápice de vida), del mismo modo, Bobi se ve obligado a asumir el costo de su diferencia. El precio que se paga es básicamente la soledad, el estado de abandono al que es sometido como resultado del apartamiento que le impone su entorno.

Pero esta situación se ve agravada por un contexto que es común también a los demás personajes. No sólo son Carlos y Bobi quienes la padecen. Los individuos que les rodean están solos también, encerrados en la asfixiante angustia que implica hacerse cargo de sus vidas. Pensemos en el teniente, por ejemplo, que representa la mano de obra del mundo coercitivo. En él la soledad se cristaliza en las líneas que el narrador, Carlos, le impone:

En medio de la soledad, estaban bocabajo, podría decirse, él y el teniente, inclinados sobre la soledad (...), el teniente dejaba caer las palabras quemantes, una tras la otra (...), eran ásperas las palabras (...), insípidas, insípidas, desagradables (...) ahora se había puesto chiquito, como de madera rubia y seca, se había puesto solo, completamente solo y verde, un verde tierno que daba risa, a clamar su soledad en medio del camino¹²²

¹²² *Op. Cit.*, p.p. 182-183.

La función que cumple el teniente exige de él la materialización del asedio a Bobi. En esta dimensión una y otra vez apreciamos sus vacilaciones, la bajeza de sus instintos, esa lucha personal que implica obtener grados laborales sin importar a quien se deba perseguir. En esa medida se nos muestra su soledad. Vacío, despojado de principios, vive, según la perspectiva de Carlos, un estado angustioso, en el cual no sabe desenvolverse. Por eso, cuando se enfrenta al niño actúa de modo ambiguo, sin demostrar exactamente cuáles serán los pasos a seguir.

Del mismo modo, en el transcurso de la novela, cada personaje aparece compartiendo esta situación. Gándara, el abogado (representado como el engranaje de la maquinaria legal y que sólo vela por sus intereses económicos), es otro caso:

Los testigos son fundamentales (...), hasta Dios los exige y seguramente el mismo Dios los necesita, dijo lúcido e indiferente [Gándara], haciendo a un lado la silla y sentándose lejos de nosotros para no contagiarse de esa soledad de la cual él era el portador¹²³

En cuanto portador de esa soledad que condena a las víctimas, el mismo abogado está impregnado de ella. Es tan poderosa esta fuerza que transforma a los representantes de la ley en individuos que arrastran un estado de miseria moral, la que los hace alimentarse de esa angustia. De esa forma, el teniente y el abogado distribuyen soledad por el mundo. Ellos son la imagen viva de esta condena. Así como también ocurre con los hombres de la

¹²³ *Op. Cit.*, p. 186.

perrera. Ellos, que aparecen en el desenlace del relato, con la intención de llevarse a Bobi, también portan ese estado existencial:

¡Pobre Urmeneta!, dijo Bobi y me apretó su mano en el brazo. El otro hombre no había dicho nada, parecía haberse bajado del carro para no oír hablar a Urmeneta, para irse caminando hacia su propia soledad (...), esa soledad también tiene un nombre¹²⁴

Armijo es el otro hombre. Tanto él como su compañero aparecen exudando abandono. Son individuos ensimismados, carceleros de perros abandonados. Del mismo modo que el teniente o el abogado, ellos encarnan la imagen de un mundo que reprime y acosa a quienes son distintos. Portan consigo la soledad que padecen Carlos y Bobi. Es una labor miserable, carente de principios. Sus existencias se van horadando a través de los roles que cumplen.

Otro personaje es Horacio, el ciego conocido de Bobi que lo acompaña y escucha. En un instante en que ellos caminan juntos por la calle, la gente observándolos, el espectáculo que supone un ciego junto un niño con patas de perro, el narrador insiste en el mismo punto:

La gente miraba, miraba los ojos del ciego, miraba las patas de perro y murmuraba suavemente (...), [los ojos] habían sido saqueados, pulverizados, extraídos de raíz y [las patas] que ahora querían encerrarlas en la casa de

¹²⁴ *Op. Cit.*, p. 310.

locos, amarrarlas a la muralla y el cemento, como los ojos los habían amarrado a la soledad y a las tinieblas (...), en medio de la soledad y el silencio, sin voces que proclamaran su abandono¹²⁵

Bobi y su amigo comparten la misma situación. Distanciados del resto, van sumiéndose en el abandono que se les impone. El estado de soledad es inherente a ellos, como lo es , incluso, para los perros, tal como lo señala el niño:

Los perros también se sentirán solos, inmensamente solos, por eso aúllan en las noches, para transmitirse pedazos de su terror¹²⁶

Este cerco asfixiante adquiere cuerpo también en los objetos. Bajo la perspectiva del narrador que es Carlos ni siquiera esos detalles escapan a una visión acosadora del mundo:

Bobi y yo, quitando las fundas, lo hacíamos silenciosamente, ritualmente, poniendo mucho cuidado en ello, levantando los géneros y mirando las maderas brillantes y raras (...), los marcos señoriales opacados por la soledad y el abandono¹²⁷

¹²⁵ *Op. Cit.*, p. 273.

¹²⁶ *Op. Cit.*, p. 78.

¹²⁷ *Op. Cit.*, p. 187.

Hay una convicción de parte del narrador. La marcas textuales así lo demuestran. Su punto de vista es proyectado hacia el entorno. Del mismo modo que ocurría con Dubois, que refleja una imagen sobre el mundo proveniente de su propia problemática, así también sucede con Carlos. Él, cada vez que describe algo o alguien, desliza su mirada sobre las cosas:

Sí, dije, si sé, eso decía la gente triste y alegre, la gente sola y acompañada que iba por la calle, ahora son ricos y felices mientras llueve, la lluvia les amuebla la soledad¹²⁸

Pero esta característica está presente en otros narradores de la obra droguettiana. En *El hombre que había olvidado*¹²⁹, Mauricio se contempla a sí mismo como un ser desarraigado, y producto de esta situación vuelca su mirada sobre el mundo:

Mi vida, mi ropa gastada y eterna, mis días iguales y repetidos y esa rubia un poco deslucida que comenzaba a engordar, sus ojos enormes y asombrados, su hermoso pelo suelto corría por mi soledad (...), eran las únicas cosas que me ataban a la realidad¹³⁰

¹²⁸ *Op. Cit.*, p. 220.

¹²⁹ Droguett, Carlos. *El hombre que había olvidado*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

¹³⁰ *Op. Cit.*, p. 54.

En medio de un manifiesto descontento ante la vida que lleva, el individuo evalúa su situación bajo ese prisma. El aislamiento que experimenta se recrudece precisamente porque no consigue romper con su presencia. Y desde allí proyecta la misma imagen hacia los otros:

Estaba intranquilo, algo había en la atmósfera de enfermizo, expectante y misterioso (...). ¿Me iría a enfermar? ¿Le habrán rematado la casa a mi tía? Meses que no escribía, hundida en las lluvias del sur, chapoteando en el barro y en la soledad (...), esperando al cartero que (...) le pasaba la carta o el paquete¹³¹

La tía de Mauricio es ahora el centro. De la misma manera, en otras ocasiones será el propietario del periódico o la rubia. Quien quiera que se cruce con él aparece signado por la misma marca. Y es que, como señala Noriega, “la soledad de Mauricio nace de no tener nada sólido de lo cual sostenerse en su mundo, todo lo que le rodea existe a determinada distancia. Es, si se quiere, un desarraigado, un objeto más en el mundo que lo contiene”¹³².

La condición detentada por diversos narradores en los libros de Droguett revelan una cierta visión del mundo, de la condición humana. Cada individuo está sumido en su círculo de soledad. El contexto puede variar, pero no los elementos que condicionan existencialmente su situación. Es lo que ocurre en los títulos citados anteriormente. Asimismo, las mujeres aparecen en cada obra sufriendo este estado como abandono

¹³¹ *Op. Cit.*, p.p. 15-16.

¹³² Noriega, Teobaldo. *Op. Cit.*, p. 150.

doblemente radical. Por una parte, padeciendo el mismo aislamiento que los hombres, pero por otra parte, constituyéndose en víctimas de los hombres, sus parejas que las abandonan. Así ocurre con la mamá de Bobi, que de modo indirecto, sin explicitarlo, se nos muestra, bajo la perspectiva de Carlos, en un entorno de desmedro:

Ella fue joven, pensaba yo, antes del año 30, antes de que se topara con su hombre, antes de que él empezara a beber la misma tarde de su boda. Mujer triste que había sido alegre. Se me acercaba para que viera cómo se la había comido fieramente el matrimonio¹³³

Los aspectos descritos por el narrador no dan cuenta solamente de un entorno marginal, de precariedad económica, sino sobre todo, de un abandono que dice relación con la mujer en tanto víctima del hombre. Este abandono no es tampoco de tipo conyugal. Se refiere más bien a una experiencia de aislamiento aún más cruda que la del hombre. La madre de Bobi es la mujer que ha debido tolerar el comportamiento violento, mezquino y algo caótico de su familia. Su actitud es, en ese contexto, de una pasividad extrema. Siempre se resigna a la contemplación de lo que ocurre a su alrededor. Sus hijos, su marido, dependen de ella para las atenciones hogareñas, sin embargo, no tiene incidencia en los hechos que marcan sus días. La única excepción a esto se produce cuando le entrega su hijo, Bobi, a Carlos. El resto del tiempo actúa del modo señalado. Su vida es más o menos la que tiene casi cualquier mujer en los textos del autor. Al respecto, cabe recordar lo citado anteriormente sobre cómo percibe su propia experiencia en tierras americanas doña Inés.

¹³³ *Patás de Perro*, p. 53.

Esperando siempre que Pedro de Valdivia vuelva de sus conquistas, ella le dice a don Rodrigo, el cura: “estoy sola, sola, sola, el capitán no está, me quedé sola”.

La mujer siempre es quien empeña su paciencia. Con resignación se entrega a ese estado. Así ocurre con uno de los personajes de *Matar a los viejos*¹³⁴, la abuela, que haciendo un recuento de su vida, señala:

Cuando llevé a Rodolfo a la tumba, me quedé sola, sola con él, sola y llorando, no te voy a mentir que lo lloré demasiado (...), me costó olvidarlo (...), en las noches no podía dormir (...), en las noches estaba más sola (...), me empecé a acordar lindamente que él tardaba (...) en llegar hasta mi cama y traerme su compañía, sus conversaciones frívolas, sus mentiras sin complicaciones que me sabía de memoria, pero aun eso me gustaba (...), despierta en la noche me acordaba de otras noches en que inútilmente lo esperaba con la comida servida y no llegaba y yo fría y la comida fría nos quedábamos bajo la triste luz del comedorcito, una junto a la otra (...), suspiraba, suspiraba odiosa, suspiraba envejecida y me iba al dormitorio (...), en el que solía repartir los calcetines y mi soledad¹³⁵

En la paciente espera se dibuja una soledad de doble resonancia, como la que experimenta Úrsula mientras imagina qué hará Dubois en la calle. Embarazada de él, se

¹³⁴ Droguett, Carlos. *Matar a los viejos*. LOM, Santiago, 2001.

¹³⁵ *Op. Cit.*, p. 402.

pregunta dónde estará, si la engaña con otra mujer o no, todos aquellos fantasmas que persiguen la conciencia femenina, desolada en su propio aislamiento.

No es distinto el caso de Lara, personaje central en el relato que articula el narrador de *La señorita Lara*. Mujer joven, involucrada con un profesor de filosofía, Albónico, ha pasado sus días esperando que él se acuerde de ella y la rescate de ese abandono. Pero Albónico está encerrado en su alcoholismo y raras veces se da un tiempo para estar con ella. A partir de esto, Carlos, el narrador, entrega una visión sobre Lara:

Ella no tenía cara dramática, no, si sufriera indeciblemente no iría a estudiar de noche ni de día, sólo estudiaría su enfermedad, su soledad, su abandono, su desesperanza, esa falta de puertas en el camino de su vida¹³⁶

Como una enfermedad. Así concibe el narrador la vida de Lara. Ve a una mujer sola, sin escapes posibles, encerrada en la entrega inútil a un hombre que la ha dejado de lado. Albónico sólo tiene atención para el vino. Él y Padilla, el otro profesor, dejan escapar sus existencias en el abandono total. Entregados a una rutina sin horizontes, extraviados, a juicio de Carlos, se entregan a un tiempo sin sentido.

Y es que la soledad es un estado que asfixia toda posibilidad de supervivencia. Ella se hace presente en el discurso novelesco como una condición inherente al individuo. Por eso, el narrador de *60 muertos en la escalera* reflexiona así sobre esta condición:

¹³⁶ *La señorita...*, p. 28.

Que se entienda lo que digo, el mundo está solo, completamente solo, aún debajo de las montañas, entre los claros bosques verdes, junto a los ríos claros y gorgoreantes, está sin nadie la vida. Igual que un ojo vaciado, ojo sin ojo. Ahora es cuando vuela el pájaro, véanlo de la manera que, arriba de la vida, está volando, está solo y volando (...). Lo escuchamos volar. Qué círculos más grandes, qué soledad más inmensa¹³⁷

Son estas premisas las que parecieran configurar la producción novelesca del autor. Tal como se ha demostrado, en cada texto suyo los narradores reinciden en ese hecho. La soledad es una presencia que se materializa y cobra cuerpo en el discurso de los diversos y múltiples narradores.

Carlos, en *Patas de Perro*, insiste permanente en el asunto. No sólo se trata de Bobi, el acosado, el diferente que, por efecto de sus características, sufre el abandono, sino que sobre todo se trata de él. Aunque parezca a veces que la intención es dar cuenta del niño, la verdad es que por la forma es que se ha articulado la narración claramente el énfasis quiere ponerse sobre su situación.

Hemos visto ya que da cuenta del entorno familiar del cual proviene. Decíamos que al hablar de sus hermanos, denota la clara intención de mostrarlos como seres en medio de vidas miserables, carentes de sentido. De ahí en adelante habla permanente de la soledad que él padece. Y pronto querrá hacer saber de algunos detalles de su infancia, los cuales sin duda marcarán el porvenir que, en el transcurso temporal de la narración, se materializan en presente:

¹³⁷ 60 muertos en ..., p.p. 54-55.

Una de las casas, precisamente esa en que vivíamos ahora había querido comprarla mi padre, eso era antes de casarse él, Bobi, mi madre ya había muerto y estábamos muy solos mis hermanos y yo, yo más solo que nadie (...), estaba triste en general y solo¹³⁸

Resulta elocuente esta manera de referir el pasado. Carlos ha estado solo desde la infancia. La muerte de la madre ha signado existencialmente sus días. Pasado y presente se relacionan por esta condición¹³⁹. De hecho, lo ha señalado insistentemente al fundamentar las razones que lo llevaron a buscar una casa y finalmente adoptar a Bobi. Pero no se detiene ahí. En su deseo de dar cuenta de la situación que atraviesa, continúa enfatizando esa soledad que lo acosa. Por eso, al hablar con el niño, señala:

Bobi, yo no tengo la suerte tuya, soy un hombre cabal y normal, nada tengo de relieve en el alma ni en el cuerpo¹⁴⁰

¹³⁸ *Patas de...*, p. 195.

¹³⁹ Es interesante recordar lo que el mismo Droguett señala sobre su infancia. Algunos datos biográficos se relacionan directamente con ciertos elementos de la vida del narrador de *Patas de perro*. La muerte de la madre fue para el autor un instante decisivo en que se comprometió con la soledad como leit motiv de su vida: “esa calle fue testigo de mi despertar a una vida dura, pues ya estábamos huérfanos de madre. La señora Sara había muerto, se había borrado totalmente en la pequeña casita de la calle Maestranza (...). La figura borrada de mi madre, el recuerdo informe de mi madre, el recuerdo claro y preciso de mi hermano Jorge, muerto en brazos del doctor Héctor Orrego Puelma, recién recibido, eran, ahora me doy cuenta, elementos que iban construyendo, reconstruyendo o preservando mi soledad y mi soledad es, me parece, un elemento necesario”. Ver: Droguett, Carlos. “Materiales de Construcción”. En: *Aisthesis*, N° 3, Universidad Católica de Chile (3 de noviembre de 1968), p. p. 205-206.

¹⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 207

Esa normalidad de que habla resulta una falta de privilegio. Carlos ve que el niño puede justificar su soledad, su abandono, precisamente por ser distinto. En cambio, él no cuenta con argumentos que sustenten tal situación, salvo el hecho de hacerse cargo de Bobi. En esa medida es que puede justificar su condición existencial en el mundo:

Bobi, ahora yo a tu lado me he transformado, claro que no se me nota todavía, pero procedo obediente a esa transformación, sí, tú tienes patas de perro, tú tienes patas visibles de perro, pero yo las tengo espirituales, yo las tengo en el ánimo y en el alma, somos dos hombres incompletos, dos perros aún no terminados, en vez de uno, yo no sé lo que haremos, Bobi, pero lo haremos juntos¹⁴¹

Este es el drama de Carlos. Consciente de que su vida ha tomado un giro renovado, gracias a la presencia del niño, quiere continuar en ese camino por doloroso que pueda resultar. En la medida en que empieza a involucrarse con él, asume una nueva actitud. Su vida, cargada antes de soledad, se nutre ahora con el sentido que le reporta el hecho de resistir las amenazas del mundo. El estado de soledad que padecía, vacío y desperfilado, cobra una forma particular con la llegada de Bobi. Ahora se trata de dos individuos, solos los dos, que, si repetimos citas anteriores respecto de la compañía, tendría que formularse así: estaban solos, cada uno padeciéndola en particular, pero una vez que se conocen juntan sus soledades y la vida cobra para ellos, sobre todo para Carlos, nuevo sentido:

¹⁴¹ *Patatas de...*, p. 221.

Nos gustaba cambiarnos de casa y lo habíamos hecho, una, dos, tres veces, con empeñamiento, con verdadera eneguecida pasión, cumpliendo un rito, terminando de cavar una idea fija, nada habíamos ganado, mucho habíamos perdido, estábamos como siempre, como antes, lo único que más solos¹⁴²

Acorralados por el mundo, sufren un aislamiento doloroso. Sin embargo, en la medida que va concretándose el acecho, Carlos siente que hay un sentido por el cual luchar. Aún su vida tiene forma. Sin embargo, tendrá que enfrentarse al instante en que Bobi se marcha, eludiendo a quienes desean atraparlo. Entonces su suerte cambia y padece el abandono absoluto:

Le di la mano a Bobi y él me cogió con las dos suyas, me la apretó largamente y se fue, lo vi caminar apurado, sin miedo y sin recelo, iba por la misma vereda del hombre (...), Bobi gritó algo, parecía que era a mí a quien decía un recado que se le había olvidado y echó a correr, el hombre cogió su pito y lo hacía sonar en la noche lluviosa, después sentí los disparos y los ladridos y la calle quedó sola (...), ¿habrán cogido a Bobi?, me preguntaba sentándome en la cama y después pensaba. No, no lo cogieron, habrían aullado los perros, y había sólo silencio, mucho silencio, demasiado silencio en las calles solas¹⁴³

¹⁴² *Op. Cit.*, p. 277.

¹⁴³ *Op. Cit.*, p.p. 286-287

A partir de ese minuto se hace presente la amenaza del fantasma de la soledad. Carlos siente el acoso, el acecho y el peligro en el que se encuentran. El niño, por su parte, se ve obligado a escapar. Inicia un recorrido que lo lleva a reunirse con los perros, con Horacio y los ciegos. Luego, reaparece donde Carlos, pero entonces la angustia se hace evidente:

[Bobi] debió verme muy afligido porque siguió hablando, hablando rápido, porque, de no hacerlo, él temía que el silencio, la soledad, todo aquello que nos golpeaba desde hacía días, entrara por la ventanilla del automóvil y se posara a nuestro lado separándonos¹⁴⁴

Debemos entender que la amenaza fundamental aquí es la posibilidad de quedar aislados, solos, más solos que nunca. Si Bobi es atrapado, será precisamente Carlos quien más padezca. Esto, porque tal como queda demostrado, se trata de un individuo que ha padecido una vida entera de abandono, carente de cualquier forma de compañía. El modo en que está estructurado el libro lo demuestra. A través de esa narración enmarcada, el texto se abre con una declaración del narrador, que no podemos ignorar:

Escribo para olvidar, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma, necesito descansar, necesito dormir, Dios sabe, sólo

¹⁴⁴ *Op. Cit.*, p.312.

Dios sabe que hace diez meses que no duermo (...). No puedo dormir, no puedo olvidar, no puedo olvidarlo, sólo por eso escribo¹⁴⁵

El acto de escribir cumple una función de catarsis. A través del intento de reordenar los hechos, de recordar, de recuperación de la memoria, se convoca al pasado para asumir el presente. Carlos reconoce que está solo, que su situación actual es insoportable. Insomnio, confusión, dificultad para asegurar que la experiencia vivida con el niño fue real, son sólo algunas de las consecuencias que padece. La única certeza que detenta con seguridad absoluta es aquella que describe sobre su presente:

No tengo cáncer, sólo soledad, ni mucha ni poca, la que tenía antes de aparecer él en mi vida, la misma soledad, ni más ni menos, nunca fui exagerado y, si fuera cáncer, habría comenzado estos apuntes diciendo el día y la hora en que sentí los primeros alfilerazos en el vientre, pero a mí no me come el gusano todavía, sólo la soledad, la misma soledad de siempre¹⁴⁶

El círculo asfixiante se cierra con esa declaración. La soledad se constituye en presencia inevitable. Carlos es un individuo repleto de abandono existencial. Se encuentra tan aislado del mundo que la soledad es un estado normal en su vida. Lo distinto es precisamente lo que lo inquieta. Por eso es que trata de recordar lo que cree haber vivido, es decir, toda la historia del niño con patas de perro. Asumir que aquello le ha ocurrido es

¹⁴⁵ *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁴⁶ *Op. Cit.*, p. 29.

reconocer que es posible experimentar otra forma de vida, donde la soledad es borrada precisamente por la angustia de transformarse en un perseguido. Aquello es lo que lo salvaría.

Visto así, la constante de la soledad se manifiesta en esta obra de un modo distinto a como sucede en *Todas esas muertes*, en *Eloy* o en varios de los libros a los cuales hemos hecho mención. En aquellas otras novelas la soledad es el lugar donde dialécticamente el individuo se repliega para encontrar su fuerza; aunque la padezca, ésta le sirve como fuente de alimento para enfrentarse al mundo y a su vida. En cambio, el proceso interior que implica el intento de narrar de Carlos, dibuja con toda evidencia un círculo de aislamiento, de profundo abandono existencial. Su vida sólo se cristaliza en la experiencia de la soledad. Y el período vivido o soñado con el niño no es más que un paréntesis en esa rutina. Lo que le queda, desde esta perspectiva, es esa única realidad, el estado de soledad en la que ha vivido desde siempre, al menos, según ha manifestado antes, desde la muerte de su madre. Luego, no hay nada, sólo una experiencia que se reproduce en la vida de un hombre solo, el acto de escribir como proceso de salvación. Los instantes finales que preceden a la desaparición de Bobi, podrían ser sólo un sueño, la ilusión de una vez en que Carlos pudo haber roto el círculo asfixiante y angustioso de su soledad:

¡Bobi, Bobi!, grité y entonces sentía que estaba solo y sentí sus pasos en el suelo húmedo, se alejaban hacia la oscuridad de la calle y del barro y ya no oí nada, miré las ropas en el suelo, un poco arrugadas, el receptor de radio apagado, la flauta no, la flauta no estaba, fui al patio, salí a la calle oscura, miré la tierra y ahí estaban sus huellas, me agaché a mirarlas, eché mis manos en ellas para retener su imagen, oh Dios, que no llueva, que la lluvia

no borre sus huellas, mientras estén ahí él estará aquí todavía. ¡Oh Dios!,
grité con furia mientras las lágrimas reventaban en mis ojos. Llovió toda la
noche¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Op. Cit.*, p. 317.

Los registros de la violencia

Pocas veces, tal vez, un autor ha fijado su atención en la problemática de la violencia como lo hace Droguett¹⁴⁸. Hay en sus textos diversos tipos de violencia. Con variantes y énfasis, matizados por las circunstancias, esta constante inevitablemente aparece en cada página suya. Es el trazado que delimita las fronteras de un mundo trágico. El individuo se halla sumido entre fuerzas que lo amenazan. Acorralado, lo cierto es que cada situación determina el nexo que se establecerá entre él y la problemática de la que es parte. Por eso, no es extraño que se vea enfrentado al desafío de sobrevivir en un contexto que lo niega y rechaza, produciendo un proceso de extrañamiento irreversible e inexpugnable. Es lo que ocurre con las obras que centran nuestro estudio. Los personajes que aparecen allí son víctimas o victimarios. La relación entre ellos y su entorno impone ciertas condiciones, que presionan en una dirección o en otra.

Si vamos al detalle, podemos apreciar el caso de Emilio Dubois. En tanto asesino, su relación con la violencia es inevitable. El papel que adopta lo identifica como un generador de violencia. El acto de matar, el vértigo al que somete a sus víctimas, delata la necesidad de transformar ese instante en que arranca la vida a otros en un momento

¹⁴⁸ Al respecto, dice Ariel Dorfman: “ha sido siempre importante en nuestra literatura, tal como lo ha sido en nuestra historia; pero hasta el naturalismo, las manifestaciones de este problema, aunque sintomáticas y frecuentes, no fueron resultado de su predominio en una determinada sensibilidad generacional. La muerte se vivía en América desde tópicos literarios europeos. Sin embargo, a partir del naturalismo el problema de la violencia pasa a ser el eje de nuestra narrativa, ya que al descubrir la esencia social de América, las luchas y sufrimientos de sus habitantes, la explotación que sufrían a manos de la oligarquía y del imperialismo, la forma en que la tierra los devoraba, se descubrió, paralelamente, que nuestra realidad era violenta, esencialmente violenta. Las novelas americanas hasta 1940 se dedicaron a documentar la violencia *hecha* a nuestro continente, a fotografiar sus dimensiones sociales, a denunciar ante la opinión pública las condiciones brutales e inhumanas en que se debatían los pobladores de estas tierras (...). En la actualidad (...), para poder liberarse del peso naturalista, los narradores bucean en las conciencias arrinconadas por la violencia, viendo

particular. Pero si bien se trata para él de un segundo de trascendencia, para quienes padecen la acción se trata de una eternidad de sufrimiento. Y es justamente esta relación que establecen víctima y victimario con esa instancia, la que enfatiza la violencia implicada en la novela.

Hemos señalado antes la necesidad que tiene Dubois de transformarse en un artista del crimen. Entendiendo la concepción que él sostiene al respecto (es decir, la de liberar de una existencia miserable a sus víctimas, haciendo que tomen conciencia de su vida al menos en esa fracción de tiempo, cuando están a punto de morir), es comprensible que su objetivo no sea otro que el de hallar el modo de prolongar el instante de la muerte. Para conseguirlo el asesino se ve obligado a experimentar y aprender hasta alcanzar cierta maestría. Por eso, a medida que avanza en sus objetivos, asistimos a un proceso en el que va buscando nuevas formas de enfrentar a la víctima. Es lo que sucede con la primera muerte que registra la novela. Se trata de Lafontaine, ese amigo suyo, pero por el que siente un profundo rechazo:

Se acercó a Lafontaine, le puso la mano sobre el hombro y luego, mirándolo en los ojillos de miope (...), le volteó el cuerpo como si quisiera abrazarlo, como había hecho el fabulista cuando se topó con los ladrones y les contó un cuento, dos cuentos para defenderse. Cuando Lafontaine atinó a gritar ya el caballero lo tenía cogido entre sus dos manos y apretaba con todas sus fuerzas (...). Los gritos de terror sonaban hacia la garganta en un vago ronquido acorralado, como el mar escuchado desde los cerros o desde la

los dilemas desde adentro, encerrando al lector en esa ficción". Dorfman, Ariel. *Imaginación y Violencia en América*. Universitaria, Santiago, 1970, p. 39.

cantina de Gastón. La cara del viejo estaba amoratada, repentinamente joven, dura y malvada. Él soltó la presión de sus manos y con los pies atrajo una silla para sentarlo (...). Lafontaine se movió enteramente en su silla, algunos movimientos torpes e informes goteaban todavía de sus manos. En un gesto desprendido y tranquilo quitó la lamparita celeste que velaba los pies del Cristo y la puso cuidadosamente a un lado (...), cogió el crucifijo y agarrándolo por la cabeza, como un helado soldado romano (...), lo descargó con fuerza entre la quijada y la frente del viejo¹⁴⁹

Dubois no valora especialmente a Lafontaine. Ni como hombre, ni como amigo, ni como simple individuo que lleva años arrastrando una existencia cualquiera. El asesino (y esto no lo olvidemos) mantiene desde su perspectiva una visión particular del mundo que lo rodea. Para él Lafontaine es un pobre ser humano, un tipo condenado a sobrellevar días de rutina y aburrimiento, que poco tienen de feliz. Lafontaine es, a juicio suyo, una especie de desecho. Aborrece su mezquindad, esa manera de vivir, arrinconado en una casa humilde, donde permanentemente asiste al espectáculo de los negocios que el hombre realiza:

Viejo Lafontaine, (...) pasas tus días, tus últimos días, hundido ahí en las tinieblas húmedas, ocupando ya el país de los muertos, insolentemente intruso, bárbaramente callado, porque tienes voces, palabras, nombres de familiares, nombres de amigos y de clientes, fechas, direcciones, vagas y exactas direcciones y no las dices, las dejas ahí en el fondo, pudriéndose

¹⁴⁹ Droguett, Carlos, *op. cit.*, p.p. 35-36

contigo, pudriéndose feamente en vida contigo... Bárbaro, anticristiano, árabe¹⁵⁰

Y más adelante es el propio narrador, ese narrador básico que luego se duplica o multiplica en voces plurales(en otro capítulo nos referimos a este aspecto), quien modula las percepciones del protagonista y hace las veces de cómplice:

Lafontaine no era viejo sino envejecido¹⁵¹

Lafontaine (...) pobre basura superficial¹⁵²

La manera en que es presentado contribuye a delimitar la percepción de Emilio sobre él. Con esto se refuerza la idea de inutilidad que tiene la vida de Lafontaine a los ojos del asesino. Por esta razón, y bajo esta perspectiva, resulta comprensible que la muerte del hombre no represente para el protagonista un hecho de gran trascendencia y más bien la conciba como una primera aproximación a su objetivo final:

Lafontaine había sido su callado insospechado estreno, su titubeante iniciación en la vida, en esta vida, en este terror, esta enfermedad y este equilibrio, este sensual vecindario de la muerte que yo provoco, por eso lo he olvidado al viejo, un viejo exterior, una simple carne, un dibujo, un esbozo de los millones que hace dios para ensayar su pulso y su profundidad, el

¹⁵⁰ *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁵¹ *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁵² *Op. Cit.* p. 33.

viejo (...) fue mi profesor y mi examen, como el mar él desafió mi fortaleza, mi capacidad y mi imaginación, fue una muerte limpia, sin contaminación, sin odio, sin desprecio, sin precio, fue una muerte gratis, incluso sin valor porque el pobre viejo no valía nada (...), nada robé, nada me obligaba a matarlo, pero tenía que matarlo, tuve que matarlo para obtener mi prueba, para que finalmente pudiera verme en ese espejo¹⁵³

La muerte se hace necesaria para Emilio. Es parte de él. La violencia que ejerce sobre el cuerpo de su víctima, también. En esta práctica se reconoce. Se conecta con una parte suya que requiere la violencia para encontrar un sentido. Lo que más le importa es esto: que aquello que emprenda tenga una finalidad, clara e identificable. No se interesa en un acto gratuito y sin fines. El asesinato es lo que lo conduce a sus objetivos, esto es, transformarse en un artista del crimen¹⁵⁴. Su relación con la violencia deviene en acto connatural. En ella encuentra el camino para emprender un recorrido que lo conduce, según cree, al fin buscado. Es lo que le da la fuerza, la movilidad, aunque no el sentido final. Porque la violencia no es en sí misma el sentido. Constituye nada más el medio, el sendero por el cual llegará después a la realización. Es a través de la violencia que escudriña los resultados a obtener, es decir, la concreción del artista. Por eso, entiende la muerte de Lafontaine como un primer paso, el ensayo necesario que lo llevará posteriormente a enfrentar el asesinato y la muerte con verdadera maestría. Emilio se esfuerza por afinar los

¹⁵³ *Op. Cit.*, p.p. 106,107

¹⁵⁴ A propósito de la novelística posterior al naturalismo, señala Dorfman que en el caso de esos personajes: “la violencia surge, ante todo, de la necesidad de seguir viviendo; es un acto casi connatural, como respirar o comer (...). [Ésta] se convierte en el ser mismo de las cosas, la secreta clave que ordena y explica todo”. Dorfman, Ariel. *Op. Cit.*, p.p. 12-13.

detalles de su técnica. El espejo tiene que proyectar sobre él la imagen de la muerte, esa expresión del silencio que lo seduce, que busca conocer. Pero para llegar a esa experiencia necesita enfrentarse a la realidad, a la materialización del asesinato. La muerte de Lafontaine cumple esa finalidad. Con su materialización ha escalado el peldaño inicial del recorrido emprendido. Entonces, se trata de una muerte justificada por el escaso valor de la propia confirmación: saber, corroborar si es capaz de asesinar con maestría.

Así, la violencia va poco a poco apoderándose del protagonista. En tanto generador de muerte, tiene que recurrir a ella para enfrentar el próximo paso. La escalada de asesinatos ya no se puede detener y, por lo mismo, debe enfrentar el desafío de probar su propia capacidad. Será este hecho el que lo haga avanzar en el plan trazado, buscando otras posibles víctimas en su itinerario. Chaille, el personaje que, según se nos informa, lleva una vida de abandono y soledad, un pobre viudo que se deja hundir en el alcohol y la tristeza, secunda a Lafontaine:

Tornó el busto ligeramente y pegado casi a él vio a Chaille. Descolorida, apresurada cara de sueño, despeinado como un actor, hermosos ojos de extraviado, en pijama, magnífica pijama estilizada y fina, tal vez demasiado grande para él, esgrimiendo una pistola que brillaba como un adorno exótico en la oscuridad. Lanzó un silbido para sí, alzó la pierna para voltear el arma, pero Chaille ya había disparado. Se apretó la muñeca para atajar el dolor, era como un humo acre que ascendía desde el puño y pugnaba por alcanzar su boca, sus narices, sus ojos claros inmensamente abiertos (...). Logró asirse al cuello de Chaille y ambos rodaron por el suelo, tocando con los pies unos cajones, estiró sus piernas y logró echar eso hacia atrás, hacia muy lejos, allá

donde estaba la seguridad, la zona fría de la pieza aguardando (...), le tuvo primero lástima mirando ese rostro que se ahogaba, expulsando unos ojos asaltados, almendrados y ciertamente hermosos hacia la pared, después le tuvo rabia, bebido, miserablemente bebido, hundido en el champagne (...). Como si cerrara una maleta, sintiéndose cansado y triste, sintiéndose atrozmente angustiado, apretó largo rato sus muñecas como si las estrujara para expulsar el dolor que lo hacía sudar y lo debilitaba. Respiraba fuerte y estaba de rodillas sintiendo la fiebre fluir en oleadas hasta su cabeza (...). La transpiración le corrió por el cuello y le empapaba la camisa¹⁵⁵

La sorpresa que se lleva Dubois, en este caso, no es poca. Chaille opone resistencia, intenta defenderse de su asesino. La situación alcanza ribetes de violencia que el protagonista no esperaba. Sin embargo, este mismo hecho produce en su conciencia una valoración particular ante la muerte de esta nueva víctima. Advierte que la defensa de la propia vida transforma su experiencia:

Chaille era su primera y verdadera víctima, el primer capítulo de la aventura intensa que deseaba y necesitaba cumplir en esta pequeña ciudad marítima¹⁵⁶

Ahora Dubois comienza a experimentar nuevas sensaciones. El acto de matar lo arroja a otro conflicto, el que de verdad importa a la novela: el problema existencial que

¹⁵⁵ *Todas esas...*, p.p. 91-94

¹⁵⁶ *Op. Cit.*, p.p. 106,107

conlleva enfrentar el asesinato, desde la perspectiva del protagonista. Este caso lo vuelca definitivamente hacia sí mismo, hacia la imagen que ha querido construir para él y los otros. La condición de redentor que se ha impuesto lo arroja sobre la violencia con una intensidad inesperada. A partir de este instante, cada asesinato cometido configura un cuadro diverso. No siempre, sin embargo, se trata de la misma situación. Emilio recurre a una multiplicidad de medios para asesinar. Por eso, en el caso de Gustavo Titius se observa otra circunstancia. Allí el asesino ha conseguido a su cómplice. Elcira, la mujer con quien mantiene una relación extra marital, relación que sólo delata la precariedad de los amantes, lo ayuda. Es ella quien facilita el acceso a la casa del Titius. El protagonista dejará que sea la mujer quien medie entre los dos para concretar sus planes:

Allá afuera estaba él [Emilio], sentado como perro en el suelo, fumando apretadamente, fumándose la vida del viejo en la vieja pipa, sabiendo que nada podría ocurrir de otro modo (...), por eso fumaba con paciencia, sin apuro, con toda la seguridad (...). Titius la miraba temblar [a Elcira] y empezaba a tener un poquito de confianza, esperó un buen rato antes de decidirse a caminar en las tablas (...) Titius le echó un rebozo en la espalda y después tornó con una lámpara, no la encendió, no la encendió todavía esperando que yo se lo diga mimosa, ¿por qué no la enciende, Titius.? Eso da un poco de intimidad, Titius, usted lo sabe, yo lo sé, mis piernas, mis pechos, toda mi carne, lo sabe, usted sabe que toda mi carne lo sabe. Mirándolo a él, mirando la lámpara, ambos apagados, ambos derrumbados sin gracia en la mesa, empezó a esparcir mantequilla y mermelada en las torrijas de pan, tuvo un asco y empezó a transpirar suavemente y dejó caer el

cuchillo que al golpearse en el plato iluminó la oscuridad, iluminó las manos inertes de Titius, sus piernas que se iban por el mantel hacia el suelo, entre las tazas, los vasos, las copitas (...), el viejo no había gritado, no se había quejado, se había deshecho en el silencio, accediendo a todo, estando conforme con todo¹⁵⁷

La densidad de la narración hace que el acto de la muerte quede borrosa, como una acción casi carente de violencia. La víctima no se resiste. Presa del deseo por la mujer, no es capaz de percatarse de lo que ocurre. Este mismo hecho transforma el asesinato en un acto silencioso, limpio casi. Es lo más parecido a lo que Emilio aspira. El silencio, aquel instante que sigue a la muerte es lo que lo seduce. Ve allí la posibilidad de enfrentar ese sonido, el sonido de la muerte:

Le gustaba el ruido de la muerte, ese silencio admirable, el que sigue a los primeros minutos cuando ella está todavía aquí¹⁵⁸

Gustavo ha sido el caso perfecto. Emilio, a partir de este instante, inicia un camino de introspección. El relato prescinde de la descripción de otras muertes. Importa más el conflicto individual que vive el protagonista. La violencia ya se ha desatado. Dubois es un generador de ella. Aterrar a la población es uno de sus objetivos básicos. No hay que olvidar que concibe esta situación como un efecto positivo, por cuanto la gente necesita

¹⁵⁷ *Op. Cit.*, p.p. 202-204

¹⁵⁸ *Op. Cit.*, p. 36

reunirse, volver a permanecer unida, en un afán de protección. Esta protección que se prestan es la que evalúa Dubois como una consecuencia benigna. La gente, gracias a él, a su presencia, al terror que produce, trata de mitigar la soledad, el estado de abandono en que vive. Así, la figura del redentor se cristaliza.

Pero la violencia alcanza otros registros en la novela. Si bien es cierto que no se trata de una cadena interminable de detalles sobre asesinatos, sí se nos hace saber que el protagonista es culpable de otras muertes. Por eso, el mismo Dubois le confesará más adelante a Elcira su pasado en otros países:

Muertos, algunos en Europa, pero no en Francia, alguna vez estuve en Inglaterra, tú sabes, en Londres desde luego, no, en mi tierra no hay cruces mías, pero en la Guayana hay una, en el Caribe algunas, dos o tres, un mulato mujeriego y fanfarrón, muertos producidos más que por el odio por la soledad y el calor de los días tórridos, con ron, con aguardiente, con mujeres ardientes, en Venezuela, un muerto en el teatro y eso estuvo perfecto¹⁵⁹

La lista es abundante. Muerte y violencia son para Emilio una constante. El hecho de que no se detenga a describir aquellos hechos es porque obviamente al fondo de la novela le importa más conocer cómo vive el personaje desde su conciencia esta experiencia (característica que, por cierto, es fundamental en la obra de Droguett y de la que nos ocupamos en otro capítulo), que profundizar en los aspectos truculentos. Lo anterior, sin

¹⁵⁹ *Op. Cit.*, p.p. 179-180

embargo, no es razón para que no se ejecute estratégicamente una labor que tienda a fijar los límites biográficos del personaje y permitir así considerar aquello de lo que es capaz.

Junto con lo anterior, habría que decir que Dubois es uno más entre muchos otros individuos donde la violencia va circunscribiendo su existencia. Se trata de esos personajes droguettianos que viven y experimentan esta violencia desde una perspectiva en que el acto mismo no se justifica en sí, sino que forma parte de una problemática mayor. En este caso, es el asesinato, medio que sirve para alcanzar ese estatus de redentor que el protagonista pretende. Pero en otros títulos del escritor las razones varían de acuerdo a sus propias circunstancias.

En *El hombre que había olvidado*¹⁶⁰, por ejemplo, aparece la figura de un asesino anónimo, que corta las cabezas de los niños y las deja tiradas en diversos puntos de la ciudad. Mauricio, el periodista que vive la situación, registra los acontecimientos desde su propia impotencia, desde la imposibilidad de dar cuenta del horror que aquello implica:

-¡Dos asesinatos, uno por el Canal, el otro en La Cisterna! ¡Dos niños! ¡Dos degüellos! (...) Me puse de pie y me paseaba ahí arriba, estaba nervioso, deprimido (...), esta es la vida, esta es la profundidad de nuestra pobre patria, estos niños degollados, estos cuerpecitos martirizados, empujados al definitivo misterio, el lenguaje no calza en estas dimensiones, el lenguaje no puede retener un grito, un quejido, un aliento¹⁶¹

¹⁶⁰ Droguett, Carlos. *El hombre que había olvidado*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

¹⁶¹ *Op. Cit.*, p. 21

La impotencia es tal que la situación planteada se traduce en la imposibilidad de expresión. El lenguaje no sirve. El sufrimiento de otros, el peso de una realidad atroz, no puede ser dicho por medio alguno. Que halla cabezas de niños esparcidas por diversos puntos resulta aterrador. El personaje no sabe qué hacer y se revuelca en la reacción de espanto que produce tal hecho. La violencia se incrementa con la aparición de más cabecitas. La rubia, pareja de Mauricio, señala con espanto algunos otros ejemplos:

Teresa Carreño, apuñaleada por la espalda, su hijo, un año, dos años, degollado. Felipe Torres y Hortensia Ríos, lisiado él, enferma del pulmón ella, apuñaleados en su misma cama, su hijo pequeño, degollado¹⁶²

Pero esta novela no es distinta de otras del autor. Inevitablemente vemos que la violencia cruza el desarrollo de diversos conflictos. El crimen, tal como aparece en las dos obras anteriores, no es la única forma de violencia. La trilogía de novelas históricas, que tempranamente marca el desarrollo de la escritura de Carlos Droguett, despliega un conjunto de elementos donde las hostilidades dan lugar a desencuentros de todo tipo. Los deseos, ambiciones, enemistades, coinciden con el dibujo de un espacio agresivo. Tanto quienes habitan aquellos lugares, como las características de la tierra y el clima, contribuyen a agudizar el contexto en el que se desarrollan los hechos. Así, en *Supay El Cristiano*, la primera de estas novelas¹⁶³, la violencia se desata en sentidos diversos,

¹⁶² *Op. Cit.*, p. 63

¹⁶³ Según ha declarado Carlos Droguett en diversas entrevistas, ésta sería la primera novela de su producción histórica: “*Supay* representa la primera parte del relato total y *100 gotas* la segunda. O sea, un orden inverso al de publicación”. En: Noriega, Teobaldo. *Op. Cit.*, p. 39.

resultado de la empresa conquistadora. Los involucrados en la guerra sufren las consecuencias de un contexto de desolación y abandono. La falta de recursos (armas, alimentos, soldados, etc.) produce una variedad de conflictos. Así, por ejemplo, aparece el soldado español, envuelto en la batalla diaria contra el enemigo:

Pero el español no se apura, hecho de recuerdos se mueve, y de esperanzas, esperanzas llenas de humo, pesados se le tornan los pies y dispara lento hacia los indios que crecen, agazapándose en el cielo y desde él dejan caer silenciosas las flechas. Se levantó una humareda y sonó un largo estampido. Se derrumban los ranchos incendiados. Todo un costado de la calle dejó caer sus escombros sobre la humareda (...). Gritaron arriba gritos de triunfo los indios, chillaron largamente aquí abajo, a todo lo largo de la calle, quedaron ardiendo las casas de los españoles. A dos pasos de ellos un colchón ardía apresuradamente, quemando sueños, vergüenzas, desvelos, extravíos, y de un borceguí reluciente florecía una llamarada. Con qué alegría se clavaron en todo eso las flechas y los gritos (...). Se estremecieron los cristianos y despertando con el miedo del sopor cogieron a arcabuzazos las piernas y los vientres de la indiada (...). El fuego había prendido ahora en el corral. Cacareaban escandalizadas las gallinas, gruñían rencorosos los cerdos, pateaban enloquecidas (...). Relinchaban los caballos apretados unos con otros, golpeando desesperados contra los palos del corral¹⁶⁴

¹⁶⁴ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 163-164

El campo de batalla se ha deslizado a los lugares de descanso. Los españoles son asediados por el indio en cualquier sitio. Su tranquilidad no es posible. La guerra envuelve cada sitio y cada segundo de su existencia. El entorno en el que deben vivir es asfixiante. Cada vez que logran rehacer sus casas, sus fortificaciones, deben sufrir la embestida del enemigo. Sumado a eso, las carencias intensifican la sensación de abandono, de soledad, de violencia. Sus animales, los escasos víveres, son destruidos por el enemigo, y recomponer toda esta carencia significa demasiado sufrimiento, esfuerzo, dedicación. En este contexto, los conflictos derivan hacia asuntos de carácter personal. Por eso, el narrador instala la figura de Sancho enredada en las rivalidades con Pedro de Valdivia. Aun cuando cada uno lucha contra el indio, también lucha contra el enemigo inmediato:

Sancho peleaba silencioso. Ligerero el cuerpo, sin cansancio el brazo, le estorbaban los grillos y era inolvidable para él estar peleando encadenado. Su orgullo engrillado era el que peleaba. No peleaba contra el indio, lo hacía en realidad, contra el español. Contra el capitán se mueve el brazo de Pero Sancho. Maneja con tiento y misterio la nerviosa espada que a él, nervioso, lo prolonga. Se toca de vez en vez la herida del cuello, se mira los escarpines, las medias blancas, los guanteles transpirados y llenos de sangre. Le agrada defenderse solo, le agrada matar a cualquiera, ya que no puede matar a uno solo, bien determinado. Anda muy lejos. Su espada no lo puede alcanzar (...). Sancho mira al capitán hasta muy lejos, no quiere perderlo de vista, está nervioso y transpirando, da unos pasos apresurados, alza la espada

y quiere gritarle para que lo espere antes de que empiece a atravesar el puente, hundió la espada frente a él, hirió en plena cara al indio¹⁶⁵

Las ambiciones de poder, el deseo de arrancar el mando a Pedro de Valdivia, es el conflicto central que despliega la novela. Sancho ha sido apresado, pero de igual modo es capaz de pelear contra los indios. El entorno que los envuelve es altamente hostil. Rodeados por un círculo de combates, la violencia se incrementa en la medida en que esa hostilidad exterior se ha instalado entre ellos. La batalla va apoderándose del espacio físico y humano. Los resquemores dan lugar a mayores obstáculos. Y, en medio de esa realidad, surge la carencia de fuerza militar. Los soldados que han llegado no son suficientes, más aun cuando entre ellos han surgido los conflictos, las inseguridades, las vacilaciones. Muchos ya han renunciado. Pocos continúan interesados en seguir:

Se había separado ella [Inés de Suárez] de junto al silencioso sacerdote, erguida e hiriente, esgrimiendo la espada que quería mostrar. Los miró a todos. Corrió donde los caciques prisioneros, que no hacían un gesto, indiferentes a esos ademanes y esos gritos. Entonces, el arcabucero, en vez de apartarla e impedirle, le sujetó al indio por los hombros (...), y ya tuvo el soldado la tronchada cabeza que ella le pasaba en un gesto de asqueado horror y de arrepentimiento. Muy pálido, la cogió por los cabellos y sin gran esfuerzo la lanzó por el paredón (...). Se oyó un grito inmenso al otro lado,

¹⁶⁵ *Op. Cit.*, p.p. 173-174

de sorpresa, incredulidad y duelo, un chivateo que, naciendo apagado y triste y desilusionado, se iba prolongando hacia atrás en las filas indias¹⁶⁶

Aparece, en medio del peligro, la figura femenina. Inés de Suárez, esposa de Pedro de Valdivia, se deja atraer por la violencia ya instalada en el campo. Los indios amenazan, los españoles vacilan. Sólo queda la posibilidad de salvación gracias a un carácter arrebatador. Ella emprende las tareas que, por costumbre de época y celo social, les están reservadas exclusivamente a los hombres. Pero, como ya hemos dicho, la intensidad de la guerra, va envolviendo a los personajes en un único conflicto. La violencia es el medio por el cual se resuelve la adversidad. Las imágenes se impregnan, por esto, en el relato de modo instantáneo. El narrador introduce este hecho, señalando los elementos que configuran la empresa de los conquistadores:

El día 12 no tuvo importancia ninguna, se escribió el acta y al momento vino la noche. La ciudad había estado fundándose desde que partieron con trote liviano desde la Catedral del Cuzco. En medio del desierto, cuando les subían los primeros desfallecimientos, cuando les ascendían por los caballos los primeros indios y volteaban a la primera gente, la ciudad, ella sola, se estuvo fundando. Con los cadáveres de los naturales y también de los españoles, con los cadáveres de los caballos que corrían desangrándose más abajo de los hombres, más sudorosos que los hombres, más sufridos y taciturnos que los hombres (...). En cada emboscada y en cada batida, en

¹⁶⁶ *Op. Cit.*, p.p. 182-183

cada desazón que dejaba ahorcadas las cabezas sobre el desfallecido ánimo, en cada espera que hubo que soportar para obtener los refuerzos que decían venir y que no venían nunca. Aun en las traiciones de Pero Sancho, en sus puñales metiéndose a los colchones (...) estuvo surgiendo la ciudad¹⁶⁷

La violencia se instala como principio fundador. Las bases de la ciudad, la formación de un pueblo, tiene lugar bajo la égida de virulentos hechos. Las actitudes humanas, las adversidades del campo de batalla, las carencias propias de la tarea conquistadora, implican una manifestación de agresiones permanentes. La violencia que se desata, en este contexto, es la que, paradójicamente, construye una nueva realidad. El espacio americano deja de ser el de antes y mostrará un nuevo rostro, tras los efectos que esa guerra deje. Con esto, la obra de Droguett empieza a mostrar uno de los aspectos que más interesa a este estudio. Nos referimos al hecho de que la violencia no es sólo una huella a registrar, tal como señalaba Dorfman al referirse a la novela naturalista. Con Droguett la violencia adquiere un nuevo cariz. Se muestra que sirve para iniciar el largo proceso del nacimiento de los pueblos. Es a través suyo que se llega a la concreción de nuevas realidades. Porque “el hombre americano (...), derrotado o vencedor, ha sabido buscar en la violencia su ser más íntimo, su vínculo ambiguo o inmediato con los demás. En último término, nuestra búsqueda se construye sobre la esperanza de poder comprender, a través de los ojos que nos prestan los narradores de este siglo, exactamente –aunque no hay exactitud que valga- qué es América”¹⁶⁸.

¹⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 113

¹⁶⁸ Dorfman, Ariel. *Op. Cit.*, p. 9

Droguett, como pocos, tiene conciencia de este hecho. El conjunto de novelas históricas que ha dejado, registra la violencia no sólo en la resistencia de los pueblos indígenas del territorio nacional, sino también (y tal vez sobre todo allí) en la traición, en las ambiciones de poder, en los conflictos que los propios españoles desarrollaron tras las búsqueda del lugar de su propia gloria.

Por eso, los personajes que circulan por las páginas de la trilogía no son heroicos. Droguett no ha querido desarrollar nuevamente una historia épica. Más bien, ha instalado a sus personajes en el meollo del asunto conquistador. Es decir, la aparición de rencillas por el poder, la ambición, el deseo de poseerlo todo. El individuo aparece revelado desde su interioridad. Aunque menos evidente que en la novelística posterior del autor, aquí ya se observa esta característica. La perspectiva desde donde se narra asume la visión de quien va padeciendo los hechos, es decir, más que mostrarlos, se los desarrolla. Así, la violencia se instala como una constante insoslayable en la conciencia. El español, generador de violencia, se debate en ella por efecto de sus propias aventuras:

El negro se los desató [los brazos] en un gesto de extraña blandura, se los quitó de encima de la cabeza y unidas mano con mano pálida, las mantuvo dentro de la suya grande y cerrada, como si jugara juego de salón o fuera a enseñarle unos pasos de baile muy sensuales, pero él tenía pena y sollozaba y manteniéndolo así, firme para embridar aquel sollozo, la otra mano voló media vuelta sobre la cabeza de Sancho, en un movimiento para espantarle las moscas, pasó por el cuello con un golpe seco y delgado y terminó el puro círculo, mientras tras ella volaba una ventolera de sangre. El negro había soltado las manos del preso y, cogiendo en el aire la cabeza, por el lado que

disparaba la sangre, la tiró sobre su mano y la mantuvo cogida del cabello. Chorreaba lo mismo que un cántaro cuando sale del pozo¹⁶⁹

La descripción relata el momento en que a Pero Sancho se le corta la cabeza. Los conflictos de poder al interior del grupo de españoles desatan la violencia del mismo modo en que éstos la proyectan hacia sus enemigos, los indios. La resolución de problemas funciona en base a la violencia. El entendimiento no viene por la discusión o el intercambio de ideas. La figura de la traición se resuelve así, con la muerte. Pero Sancho ha intentado organizar un levantamiento contra el poder de Pedro de Valdivia. Éste y sus hombres han respondido del modo relatado: condenando a muerte a quienes han querido llevar a cabo tal acción.

Es lo que ocurre también con Romero. Cómplice de Pero Sancho, padece al final los efectos de sus tentativas:

Cuando entró Almonacid, Romero despertó al punto, se puso de pié y se quedó temblando. Sin decirle nada, Almonacid le pasó la cuerda por el cuello y, dulcemente, lo empujó hacia fuera (...). Echaron a caminar en dirección a la plaza, callado y muerto de frío y miedo Juan Romero (...). El preso divisó en lo alto de la pica, insignificante y borrosa, la cabeza de Pero Sancho, se puso lívido, le envió miradas de horror y se puso a sollozar. Metida en la neblina se veía blanca y diluida la cabeza del degollado, y Romero tornaba la suya dentro de la cuerda para mirarla y lloraba

¹⁶⁹ Droguett, Carlos. *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Zig-Zag, Santiago, 1961, p. 188

estremecidamente (...) Alzó el pie y lo puso en el otro peldaño y crujió la madera. Temblaba entero y las lágrimas le corrían por la cara. Se quedaban callados, lo estaban mirando, se sintió un ruido de madera golpeada suavemente varias veces, alzó la mano el alguacil como para hacerle un encargo al que subía, pero, arrepintiéndose en seguida, quitó la escalera y Juan Romero quedó ahorcado¹⁷⁰

El modo en que se somete al condenado a la pena capital resulta en extremo violenta. Las etapas que deben cumplirse de acuerdo al rigor militar implica necesariamente que el resto de los españoles presencie los instantes de su muerte. Colgar la cabeza de uno de los condenados, hacer una manifestación pública de la escena del ahorcamiento, son prácticas que inducen a la idea de que fundar una ciudad, establecer los cimientos de un nuevo espacio, es siempre un acto ritual donde la violencia cobra máxima importancia. Por esto mismo es que Carlos Droguett ha señalado a propósito de esta presencia en su obra lo siguiente:

Mi obra novelística aparece signada por la sangre y la violencia porque la historia de nuestro país aparece signada por la sangre y la violencia¹⁷¹

La idea de que la práctica de la violencia es eje fundador de una nación, de un país, resulta fundamental para comprender la obra de este autor. Toda ella aparece, por esto

¹⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 197-199

¹⁷¹ Ferrada, Guillermo. "Herramientas de la inspiración: la literatura es una maldición". En: *El Mercurio* (Revista del Domingo), Santiago de Chile, 24 de enero 1971, p.p. 8-9.

mismo, salpicada de acontecimientos que denotan una especial crueldad a la hora de resolver los conflictos. Es lo que ocurre también con *El hombre que trasladaba las ciudades*¹⁷². El tercero de esta trilogía, es este un texto que, junto con relatar los intentos de un hombre por trasladar la ciudad que ha fundado, revela los sueños y delirios que van marcando la conciencia colectiva de los españoles. Allí la traición, las luchas por el poder, dibujan una vez más el escenario particularmente agresivo y hostil de la conquista de Chile. A tal punto se hace violento este contexto, que el discurso sirve para revelar los pensamientos febriles de los hombres que vislumbran los actos de traición:

Este don Francisco trae su gitana, la que se embarcó con él en Cádiz o Málaga o Cartagena, la que llegó con él a Tierra Firme o el Cuzco (...), ah traidor, ah hijo de puta, Guevara pegó un grito más de terror que de rabia (...) sintió que olía a flores, a perfumes, a haldas guardadas de mujer y se abrió la oscuridad y caían de ella los caballos y los jinetes y quedaron revueltos por el suelo (...), clamando, buscando lumbre, pidiendo (...) clemencia y él sentía respirar a Villagra (...) y hundió su espada en la oscuridad junto al don Francisco (...), vio que se levantaba a pedazos, que caminaba hacia él sujetándose el vientre, lo cogieron en brazos los soldados y lo trajeron para que él no tuviera que agacharse a recogerlo, una notoria atención de todos modos, estamos peleando, sableando, deshaciendo su traición (...), pensó Guevara y cogió el arcabuz (...), estamos todos despiertos y el único dormido es él el pobrecillo (...) y de cuatro sablazos deshizo el grupo que rodeaba al

¹⁷² Droguett, Carlos. *El hombre que trasladaba las ciudades*. Noguer, Barcelona, 1973.

don Francisco y lo dejaba caer al suelo, donde se hundía en las tinieblas como un nadador en el agua¹⁷³

Los juegos por el poder desatan una verdadera psicosis colectiva. Los hombres, sobrevivientes de un ámbito hostil, deben enfrentarse además a sus propios vicios y ambiciones. Inmersos en ese territorio, las tareas de la conquista se sobrecargan con las rencillas internas y los efectos de tanta sospecha sembrada entre ellos. La consecuencia inevitable será de nuevo la violencia y el abuso:

Lo empujaron con violencia y lo dejaron tendido otra vez, bocabajo en la tierra sollozó de terror y dolor, alguien caminó a su lado, caminó con presteza, como si estuviera a la luz del día y no rodeado de prisioneros atados e inermes y golpeados y aterrorizados, caminaban y hablaban francamente, hablaban en voz alta, sin cuidarse de él, que se quejaba, arrastraron una silla (...). Se quejaba sordamente, amargado, ovillado en el suelo (...), deseoso de que ese dolor terminara luego, podrían haberme matado, apuñaleado, decía para sí, deseando estar dormido y que lo vinieran a despertar para asustarlo y coger él su puñal (...), sentía sus propios quejidos y sus lágrimas correr por la cara, movió las manos, las abrió, las bajó hasta el vientre, se quejó largamente, pegó un grito, dos gritos, estaba casi sentado en la tierra (...), temblándole la boca, hirviéndole los labios, poniéndose de pie,

¹⁷³ *Op. Cit.*, p.p. 27-28

quedándose tieso, cayó de bruces (...). En el cuarto quedaron los tres cuerpos tendidos y sobre ellos se extendía la incierta luz del alba¹⁷⁴

La muerte acecha como desenlace de todo proceso de dolor. Ya sea por traición, por hambre, por efectos del combate, el final de cada hombre es más o menos el mismo. La existencia de cada uno se desenvuelve en un contexto marcado por la violencia. Todos los actos que se emprendan están condenados a sufrir los efectos hostiles del entorno. El espacio físico y el espacio humano se sumergen en un círculo de agresiones permanentes. El individuo no tiene otra opción. Esto porque, a fin de cuentas, no hace más que pagar el precio de una empresa en la que se involucró por opción propia. Una vez aquí tiene que entregarse al rigor de las diversas situaciones que le plantean los hechos. En una guerra o invasión las luchas por el poder o por la propia vida son constantes que ningún soldado puede eludir. Y, en este caso, se trata de un colectivo de hombres que se debate entre la vida y la muerte y el deseo de triunfar, obtener el tesoro y la gloria. Las consecuencias de tantos anhelos es la violencia en la que se sumergen como grupo, en tanto cada uno es víctima y victimario de ella.

Pero volvamos a *Todas Esas Muertes*. Si de rastrear la violencia se trata, no basta con fijar la atención en Dubois en tanto generador de ella. Es necesario que volquemos nuestra atención hacia otros personajes. Hay en la novela un conjunto de individuos que son víctimas de la violencia y no precisamente por consecuencia del asesinato. Lo cierto es que el conjunto de hombres y mujeres que rodean a Emilio aparecen en una situación que por sí misma resulta violenta. Ya en el capítulo “La soledad que envuelve” veíamos que

¹⁷⁴ *Op. Cit.*, p.p. 70-71

uno de esos personajes era Becerra. En su condición de homosexual sufre el desprecio de quienes interactúan con él. Señalábamos la doble marginación de la que es víctima. En primer lugar, por ser homosexual; en segundo lugar, por la pobreza material que padece. La situación que lo envuelve es violenta por sí misma. Desde su propio lugar de supervivencia, Becerra se muestra como individuo que está dispuesto a todo para conseguir sus fines. Por cierto, fines que apuntan a la posibilidad de experimentar los privilegios de una vida que nunca ha conocido. Con esas ambiciones es que Becerra surge en el contexto novelesco como un individuo despreciable. Asquea a las prostitutas que lo ven como a un adorno, un individuo ridículo por tener aspiraciones sexuales que no puede alcanzar (poseer a los marineros que visitan el prostíbulo); asquea a Úrsula por parecerle de poca confianza; asquea al propio Dubois que bien sabe de lo que Becerra es capaz con tal de conseguir sus fines. No obstante lo anterior, el homosexual es usado por todos. Cada uno a su modo saca provecho de él en aquello que le conviene. Resulta evidente esto en el modo en que Dubois se refiere a Becerra. Mientras camina junto a Elcira y planea los pasos a seguir en virtud de sus propios cometidos, dice:

Al Becerra lo empujaremos cualquier día hacia los acantilados, ahí donde se pudren los peces muertos, pero no escribiremos su nombre, porque el Becerra no está vivo tampoco, tal vez nunca existió, tal vez ya no tenga tiempo de existir, de manera que si deja hoy o mañana de caminar por las calles, como él dice, si deja cualquier tarde de hacer sonar sus zapatos en la

vereda del prostíbulo o del juzgado (...), nada se notará, nada faltará en esta ciudad¹⁷⁵

El desprecio es radical. Manifiesta una actitud de indiferencia absoluta hacia Becerra. Para Dubois, como para otros, representa únicamente el rechazo, la expresión de aquello que nadie acepta. Esta expresión de Dubois se traduce a la postre en un trato violento hacia el homosexual. No sólo será Emilio, sino cada uno a su modo, quien manifestará esa violencia. Es lo que también demuestra Elcira cuando mantiene una conversación con Dubois en presencia de Becerra. Entonces es el narrador quien señala:

-¿Cómo es Titius?, preguntó de repente ella, sin cuidarse del Becerra, el Becerra no valía, no importaba¹⁷⁶

Y más adelante es Úrsula quien expresa este rechazo. Con algo de conmiseración, intenta alejarse de Becerra y así conseguir hablar algo más tranquila con Emilio:

El Becerra bebía el vino sin mirarlo, como acordado, como ido hacia abajo, como temeroso de hacerse notar. Daba lástima, tanta que, por Dios, Emilio, dijo Úrsula y cogió la punta de su delantal¹⁷⁷

¹⁷⁵ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 173

¹⁷⁶ *Op. Cit.*, p. 155

¹⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 281

Esta mirada lastimosa hacia el personaje se repite en otros. La condición de doble marginación que vive Becerra queda de manifiesto con el desprecio del cual es víctima por parte del conjunto de mujeres que habitan el prostíbulo. Allí la compasión es la mayor gracia a la que puede aspirar el personaje. El prostíbulo no le concede otros privilegios:

El Becerra se sentía extraño ante la ternura, como avergonzado y exhibido en sus debilidades o desgracias, como cuando las asiladas se reían de él delante de los clientes (...), como un mueble roto ahora (...). Se acordaba cuando andaba vagando hambriento por las calles que bordeaban la plaza Echaurren, se acordaba de una tarde de invierno, luminosa y helada, de un brasero de cobre que brillaba en medio de la vereda y él anduvo pensando y rondando, tiritando de frío, debilitado por el hambre, hasta que se inclinó y después, cuando lo colocó en la puerta de la Carmen Cirano, debajo de sus polleras y la Olga y la Zulema y la Rufina se reía con comicidad (...), hasta con un poquito de lástima que él agradecía¹⁷⁸

En vista del rechazo evidente del que es víctima, Becerra prefiere esa conmiseración. No tiene más opción que contentarse con ese poco de sentimiento compasivo que provoca en seres que, a ojos de la sociedad, son también despreciables. El entorno prostibulario no representa obviamente el lugar ideal donde se han fijado los valores y las conductas de “corrección” a seguir. Esta situación es la que induce al

¹⁷⁸ *Op. Cit.*, p.p. 291-292

homosexual a utilizar como estrategia el servicio. Busca el modo de ser útil a quienes tiene cerca:

Y ahora resulta que es maricón, decía con dulzura la Carmen Cirano mirándolo desde la puerta de la pieza y al oír eso, él se sentía asombrado y, al mismo tiempo, reconocido (...), entonces me aceptan (...), decía para sí y estoy seguro de que les podré servir de algo ahora, ahora que ya lo saben¹⁷⁹

El desprecio puede encontrar el modo de ser revertido por este sentido de la utilidad. Becerra se las arregla para mostrarse servicial con todos. A través de esa estrategia obtiene la aceptación, una aceptación precaria, siempre al borde, pero la única posible de encontrar. Del mismo modo, la actitud cómplice que muestra hacia Dubois está teñida de esa intención. Incluso un asesino debe ser servido por el homosexual, pues de otra manera no encuentra su anuencia. Esto es lo que subyace a las relaciones que establece Becerra con quienes lo rodean. Sin embargo, adivina que la incondicionalidad de los otros hacia él es demasiado frágil y por eso no pierde de vista sus propios designios:

Cuando él decía que quería ser político, se reían de él las asiladas, se reía el don Emilio. Que se rían, que se ría mucho en medio de la neblina, después se reirá más ahí dentro, mientras yo iré caminando por la vereda (...). Lo denunciaré al don Emilio¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Op. Cit.*, p. p. 160-161

¹⁸⁰ *Op. Cit.*, p. 167

Las fidelidades son escasas. Cada uno sabe a su modo que, en definitiva, lo que queda es actuar en virtud de las propias conveniencias. Becerra se degrada en esta lógica, así como el espacio, su entorno, lo degradan a través del desprecio, del rechazo, de la utilización. El propio Emilio actúa en conformidad con este principio. Si ya antes ha declarado el rechazo hacia el homosexual, ahora no muestra escrúpulos en dejarlo detenido por la presunta responsabilidad que la policía le atribuye en un asesinato. Aunque Dubois bien sabe que sólo él es el responsable, no se resiste al hecho de que sea el otro quien pague por él:

El Becerra está preso por desalmado y badulaque. No, Elcira, no haré nada para que lo suelten. Es un tipo malvado, sucio, peligroso, cobarde, indigno de Valparaíso (...). Que se pudra en la cárcel¹⁸¹

La suerte de Becerra está echada. En su doble condición de marginal no tiene más alternativa que sufrir los abusos de quienes lo rodean. La violencia se manifiesta en cada día de su existencia. Por ser quien es, se le ha negado el derecho a la dignidad, a un trato justo. Esto hace que toda su situación lo enfrente cotidianamente consigo mismo, con la imagen de un individuo despreciable, que está obligado a soportar los violentos embates de aquellos que tratan con él y simplemente lo niegan. Cada acción que emprenden los otros reafirma esta negación, la prohibición del derecho a ser, el rechazo social de que es víctima. En esta perspectiva, su vida es en extremo violenta. No sólo porque debe soportar todo tipo

¹⁸¹ *Op. Cit.*, p. 169

de humillaciones y burlas, sino también porque por esta misma condición suya se ve enfrentado a situaciones violentas que emprenden los otros, como los asesinatos de Emilio, como las situaciones de las que es testigo en el prostíbulo, como el modo con que lo tratan quienes llegan a ese lugar.

Ahora bien, lo anterior induce a pensar de inmediato en la situación económica de estos personajes. Se tiende a considerar que si no padecieran pobreza, no sufrirían el abuso del que son víctimas. En lo tocante al caso de Becerra, evidentemente que es fácil advertir esto. Sin embargo, es necesario observar que el énfasis no está puesto sobre esta noción. No se trata tanto de personajes que padecen pobreza, como de individuos que habitan un espacio donde se les niega el derecho a su dignidad, a tener la posibilidad de encontrar el sentido de su existencia. Llevados al límite, ellos reaccionan con formas del estilo de las de Becerra u otros, donde abuso, ambición de poder, traición, son aspectos que delatan la deformación de su condición. Pero esto es apenas una parte del problema de fondo. Lo que importa definitivamente, donde se ha puesto el énfasis, es en la condición existencial en que deben vivir, desprovistos de todo, incluso de lo material, abandonados, solos, sin protección ni cobijo. En esa carencia general es que se manifiesta con mayor claridad la expresión de la violencia en la obra droguettiana. Y Becerra, por cierto, no es caso exclusivo. Baste reflexionar sobre lo que ocurre con las mujeres. Las prostitutas, sabemos, se someten al trato que el destino les depara en el día a día. Pero en el caso de las mujeres que rodean a Emilio la violencia se revela en el trato que reciben de él. Aunque no sea violencia física, hay la expresión del abandono, de la falta de comprensión, de la utilización, una forma más de materializar un conjunto de agresiones psicológicas, físicas o morales. Es lo que le sucede a Úrsula. Ella aparece en constante espera. Preocupada en extremo por la suerte que corre Dubois, consciente de los asesinatos que éste comete, ella simplemente se entrega a la

tarea de esperar. En esa soledad permanente, dedica las horas al cuidado de su salud por el estado de embarazo en que se encuentra, pero también a la angustia constante por no saber el paradero de su pareja:

¿Estás segura que veinte días?, le había preguntado a Úrsula mientras la luz del fósforo le iluminaba la cara. Preguntaba, bien se conocía él (...), sólo por preguntar, por ganar tiempo, por mirar su cara ansiosa mientras dejaba los paquetes en la cómoda (...), viéndola más gorda, más insegura, más ajada y nerviosa, hundidos los ojos apacibles en su rostro tenso, en su pelo quebrado, a ratos castaño, a ratos trágico y abandonado. No, Úrsula, no llores, por favor (...). Úrsula se pasaba la punta del delantal por los labios secos, anhelantes, labios que habían desgranado muchos suspiros, muchos miedos, mucha soledad¹⁸²

El abandono en el que pasa condenada sus días, Úrsula se transforma en la primera víctima de la indiferencia y la incomprensión de Emilio. Ella, como tantos otros, está vuelta hacia una existencia llena de precariedades, de obstáculos, de agresiones que van socavando su resistencia, la capacidad de sobreponerse al destino. En este sentido, la imagen trágica del mundo que se impone en las obra de Carlos Droguett encuentra mayor repercusión, cuando las condiciones materiales y existenciales esgrimen con violencia sus efectos contra los personajes. Entonces, sólo queda padecer con ellos el proceso en el que se ven atrapados.

¹⁸² *Op. Cit.*, p. 215.

Pero si proseguimos nuestro trabajo de rastreo, sin duda que queda aún el aspecto que más importancia alcanza en la producción de Droguett. Considerando lo que ya hemos señalado, esto es, los registros diversos que alcanza la violencia en cada libro del autor, es necesario volcar la atención ahora hacia lo que se transforma en el fundamento de esta constante. Lo que mejor caracteriza la expresión y el tratamiento de la violencia en esta obra es la violencia institucional. El colectivo de personajes, que merodean las páginas de diversos libros del autor, es en estricto rigor víctima de aquella manifestación que efectúa la burocracia contra aquel que se escapa de los marcos establecidos. La diferenciación que se evidencia, en este sentido, entre quienes ejercen el poder y aquellos que deben vivir bajo los límites que se les imponen, se hace notoria. No hay libro de Carlos Droguett donde no se advierta esta concepción. Lo que más se repudia es la violencia ejercida por los administradores de la institucionalidad, porque ella es la expresión de una práctica estéril, carente de sentido. Es una violencia, como señala Maryse Renaud, “más débil que prepotente, de corta vida, esa violencia falta de imaginación que desemboca en el consabido luto, en un largo proceso de aniquilación y envilecimiento”. Son los burócratas quienes muestran una actitud cobarde, interesada y utilitaria. Simplemente por el afán de mantener el orden, orden que viene a constituirse en la mantención de ciertas estructuras, es que se somete a los otros a normas que quedan fuera de cuestionamiento. En oposición a esta idea, surge la otra, resultado de la necesidad que algunos individuos tienen de recurrir a la violencia con fines muy distintos. Allí la violencia es hasta saludable, puesto que si se usa, es producto de la urgencia que imponen ciertas circunstancias para cumplir con determinados objetivos. Al respecto, piénsese en el caso de Emilio. Cuesta aceptar, tal vez, que la violencia de la que es generador sea el resultado de una práctica justificable. Pero si proseguimos la lectura de la novela desde la perspectiva planteada, esto es, desde el punto

de vista del personaje, no cabe duda que recurre a la violencia por necesidad. Lo que él hace no es simplemente un acto inútil. Efectúa las acciones que necesita para materializar sus fines. Y ya veíamos en el capítulo anterior –La Soledad- que si se entrega a una forma de vida, en la que el precio a pagar es el aislamiento con respecto al mundo, es porque ve que su labor no es meramente la de causar daño. Emilio no es el asesino común, sino uno bien particular, que ve en el acto de matar la posibilidad de redimir a los otros. El concepto que tiene de su propia práctica lo transforma en un redentor. Intenta ser el artista, el que crea una nueva realidad, donde los individuos se reúnen, alcanzan a percibir el sentido de sus existencias y, por lo mismo, dejan de vivir en el abandono. Dubois acepta su propia soledad sólo por esto, porque la advierte como la expresión misma de quienes asumen la redención de los otros. Asimismo, la violencia ejercida por él adquiere otro sentido. No mata porque sí, sino para liberar. Recurrir al asesinato, como decíamos, es un requerimiento de las circunstancias. Es el medio para alcanzar esa unidad con la muerte, unidad trascendente (y la muerte es algo más que el mero acto de morir, como estudiaremos en el próximo capítulo). En el discurso del protagonista se advierte esta concepción. Una vez que establece la diferencia entre lo que él hace y lo que llevan a cabo las instituciones, queda establecida la distancia que lo separa de esos estamentos:

Mi historia habrá sido después de todo, en resumen, la historia de un sufrimiento, y por eso es mucho más terrible, más importante, más fuera del orden natural lo que han hecho ellos ahora [los burócratas], los políticos los empujan desde sus escritorios a los pacos, a los caballos, al guano y a la muerte, no pueden ofrecer otra cosa, no nacieron para ofrecer otra cosa. Yo, en cambio, comparado con ellos, derramé unas cuantas gotas, unos cuantos

suspiros, acallé unas pocas voces egoístas y sórdidas, maté una carne que ya estaba muerta, pero ellos, ellos, elegantes, cómodos, exclusivos inventan un deber, sacan una ley, botan un reglamento y extienden en el rincón de la patria la bandera, la extienden aquí en el suelo, en la comisaría, en el juzgado, en la fábrica para recoger sus muertos fabricados sin guerra y hasta sin odio, con costumbre, con perfecta armonía y regularidad, como una industria sórdida pero correcta¹⁸³

Gravita en el aire la noción de que las leyes nada honesto dicen. Son el resultado de una práctica injusta, caprichosa, voluntad de unos pocos. A la mayoría se le impone esa voluntad y se la obliga a cumplir por medio de la represión. Las fuerzas de control que detenta la autoridad sólo sirven para eso, para imponer por la fuerza el respeto a normas que son invento de un grupo de poder. La institución, pues, no legitima su presencia en el apoyo y reconocimiento de la colectividad, sino en el deseo de quienes la componen. De esta forma, cae en la práctica de un actuar deslegitimado, inútil, que sólo acarrea muerte, una muerte que es administrada desde el escritorio del político, del juez. Esa muerte, y por consiguiente, la violencia que conlleva esa muerte, caen sobre el cuerpo de los individuos, basadas en una razón institucional, carentes de algún sentido. En comparación con esto, Dubois concibe sus asesinatos en una dirección contraria. Las muertes que ha provocado buscan eliminar a aquellos individuos que sobrellevan una existencia absurda, basada en el abandono, el individualismo, el pesimismo, el egoísmo. Sus víctimas son seres que, desde su perspectiva, no aportan al mundo. La presencia de ellos en la sociedad testimonia un

¹⁸³ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 341-342

sufrimiento inútil. Dubois quiere eliminar ese sufrimiento. Aunque el precio a pagar sea el propio dolor, el martirio, la incomprensión, está dispuesto a llevar adelante sus intenciones. Con esto, consigue que la violencia que pone en acción adquiera un sentido, una finalidad que escape a las leyes del poder, un objetivo trascendente, redentor. Por esto es que condena a los que administran esa autoridad institucional. Allí no hay sentimientos. No existe pasión alguna. Sólo el deseo rutinario de administrar un algo incuestionable. Los sentimientos, las ideas están fuera de lugar. Por esto mismo es que esos burócratas carecen de razones para llevar a cabo su trabajo:

(...)Los jueces y los verdugos ¿con qué derecho lo hacen, con qué autoridad moral y espiritual condenan a un tipo que por pasión de amor o de odio, por unas polleras, por unos calzones, mató a alguno? Lo mató, es verdad, pero el asesino, ese asesino, tiene las manos limpias, más limpias que los políticos y los verdaderos carniceros, esos que acechan a sus víctimas y las rajan a traición para devorarlas, alimentándose de muerte, incorporando esas muertes a su sistema moral, a su organización política, nutriendo sus comercios, sus industrias, sus billetes, lactando a sus hijos con esa muerte¹⁸⁴

La autoridad moral es lo que, a juicio de Emilio, reviste de sentido el asesinato. Si alguien mata por pasión, amorosa o de otro estilo, existe allí un asidero que dignifica esa práctica. En la pasión está el sentido. El que un individuo lleve a cabo una acción movido por sentimientos profundos es lo que hace que esa violencia cobre importancia. En la

¹⁸⁴ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 205-206

medida en que alguien se atreve a asumir la violencia como necesidad para alcanzar una finalidad trascendental, encuentra sentido para lo que hace. Los burócratas, en cambio, aparecen en la conciencia del protagonista como seres estériles, engranajes de una maquinaria que opera por rutina, por obligación. En su fuero interno advierte que estos individuos, los administradores, simplemente se hacen cómplices de este sistema por interés personal, por el mezquino deseo de quedar a cubierto, protegidos de cualquier amenaza que pudiera condenarlos al abandono, a la precariedad material. La idea de la pasión, en este contexto, cobra especial importancia precisamente por esto. Porque allí donde se instala potencia la realización de grandes tareas, de grandes proyectos que conducirían a la concreción de un fin trascendental. Esta forma de asumir los designios es lo que hace de Emilio un asesino *distinto*. La diferenciación que se establece entre él y los otros, entre él y el sistema, es lo que profundiza la distancia que lo separa del mundo. Ser distinto implica asumir, en este caso, que la propia violencia puede ser también redentora. Esto es que a través de la violencia que un individuo genera, también sufre un proceso inverso, es decir, se ve envuelto por ella y allí se reconoce, tomando conciencia de quién precisamente por este proceso.

Lo anteriormente dicho, aunque parezca propio de este asesino, en realidad es extensivo también a otros personajes droguettianos. Así como Emilio Dubois, está el caso de Eloy, individuo que en su soledad reconoce hasta qué punto la violencia se transforma en una matriz de sentido. Porque, como afirma Dorfman, “el hombre violento está solo, es cierto, pero no se encuentra aislado, reconociéndose y recuperándose en su objetivización”¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Dorfman, Ariel. *Op. Cit.*, p. 13

Este proceso de objetivización al cual se alude tiene que ver precisamente con la relación que el hombre establece con la violencia. Éste ve en ella una fuente desde donde se puede salir airoso. En tanto lugar de encuentro consigo mismo, la violencia es el centro desde donde se construye la propia identidad, el espacio en el cual se puede llegar a adquirir un rostro y un sentido propios. Lo que buscan los personajes como Dubois es precisamente esto. En la soledad, a la cual se repliegan, encuentran que la práctica de la violencia da un sentido, ella misma está cargada de una fuerza peculiar. Para Eloy las cosas resultan así. Él, como Dubois, constituyen el grupo de personajes droguettianos que se “entregan a la violencia como un modo de ser sí mismos, como un modo de diferenciarse de los demás, de ser mejor que la masa mediocre, para no ser absorbidos por los que no se rebelan, los que son esclavos tranquilos”¹⁸⁶.

Es éste el sentido que tiene para Eloy la violencia. Se ve reflejado en ella en tanto es fuente de identidad que lo separa de los otros, de aquellos soldados y policías que hacen un trabajo, que usan la violencia para conseguir una jubilación, para cumplir las tareas administrativas que un sistema les ha impuesto:

Querrán encerrarme por fin y cogirme vivo, pensó con recelo, pero cualquier cosa podría soportar, menos que lo cogieran vivo. Muerto, sí, asesinado, acribillado, la sangre tienen cierta dignidad, pero eso es terrible, pensaba, cualquiera puede ganar una buena muerte, hay que trabajarla, hacerla, labrarla con balas, por lo menos con un cuchillo, dijo, apretando con ternura su carabina, una muerte así vale la pena, es un trabajo limpio y concreto, es

¹⁸⁶ *Op. Cit.*, p. 28.

como hacer un par de lindas botas para el Toño con el cuero sangriento de una oveja, cualquiera no es capaz de morir peleando, la mayoría se suben a la cama en cuanto se les enfrían los pies, se tienden de espaldas y esperan a la muerte despeinados, para que ella los peine, acostados para ser valientes, es bueno matar, pensó, es bueno morir así, no me cogerán vivo, tengo muchas balas todavía y las voy a gastar con ellos, quiero buscarlos para convidarlos y meterlos en mi juego y consumir mis balas en ellos¹⁸⁷

La violencia, representada en la carabina, en las balas, permite que Eloy observe su propio final con una actitud distinta. En medio de la tensa espera, advierte que al resistir transforma su muerte en algo valioso. Recurrir a la violencia, refugiarse en ella, en ese instante en que las balas, los gritos y las amenazas de los soldados lo acorralen, adquiere sentido, puesto que gracias a ello su vida vale más, se hace más preciada a sus propios ojos. Vuelto sobre sí descubre un sentido en la vida que ha llevado. En tanto bandolero, la violencia lo ha acompañado desde siempre. Su cuerpo lleva las marcas de ese modo de existencia, pero puede comprender que es precisamente este camino por el que optó el cual ahora le da un cariz particular. Por eso ante la realidad de su presente, constatación del estado de acorralamiento en que lo tienen las fuerzas policiales, se propone ser él mismo, reencontrarse con el modo de vida que ha llevado:

¹⁸⁷ Droguett, Carlos. *Eloy*. Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p.p. 103-104

Esta noche no es buena y tengo que serlo, tengo que tratar de serlo, porque ahí afuera hay caballos y automóviles y botas y perros y carabinas¹⁸⁸

Y mientras espera a que vengan por él las fuerzas policiales, ve el reflejo de lo que ha sido su pasado, imagen de su presente:

Veía pasar cuchillos por sus ojos, bocas gritando o sollozando¹⁸⁹

Eloy puede contemplarse refugiado en su soledad y allí la violencia, con toda su carga, se le aparece como la fuente desde donde emerge él mismo:

No me habrán visto nunca la cara, llena de cicatrices por un lado, el lado que siempre ha resistido la violencia, los gritos, los disparos, la sangre y las lágrimas, el solo lado de mi cara que estuvo preso¹⁹⁰

En el reconocimiento de ese estado, donde la vida se entrecruza con las escenas de un pasado de agresiones, de adversidades soportadas, él es otro. Se convierte en un alguien distinto, que se diferencia de las fuerzas que lo acorralan. La violencia es fuente de encuentro. Allí Eloy deja de ser un mero delincuente para transformarse en un individuo

¹⁸⁸ *Op. Cit.*, p. 19

¹⁸⁹ *Op. Cit.*, p. 33

¹⁹⁰ *Op. Cit.*, p. 35

que experimenta este momento como un proceso de autoconocimiento. La violencia adquiere sentido porque él se repliega en ella. Por otra parte, ella misma es negación, posibilidad de aniquilamiento del bandido. La violencia alcanza así otro sentido. Ya no es sólo que destruya, sino que también da vida. Pero no en el sentido tradicional de la concepción del término. Más bien, se trata de que aun cuando Eloy vaya a morir, este final se producirá luego de que él comprenda que en la violencia pudo reconocerse, pudo ser alguien. El bandido despreciado, marginado, acorralado, negado por la sociedad, encuentra su razón de ser aquí, en la violencia, en aquello que lo transforma en un otro despreciable para el resto. El proceso dialéctico es evidente. Lo que niega y destruye, también puede dar vida, sentido, identidad. Eloy no se resiste al presente que vive, no niega lo que ha sido su pasado, sino que se reconoce y se hace parte de él. En la medida en que lleva a cabo esta tarea llega a la convicción de que es aquí donde su existencia adquiere sentido.

Una vez dicho lo anterior, piénsese ahora en el caso de Emilio Dubois. La violencia en la cual vive, en la que se repliega, es también fuente de sentido. El asesino no elude la violencia necesaria para matar, sino que se hace parte de ella y la usa. Pero Dubois es un solitario por excelencia. Si conectamos esta reflexión con lo dicho en el anterior capítulo, observamos que también vive su vida así, como Eloy. Recluido en su soledad (ese costo necesario de todo individuo diferente, según las afirmaciones que el discurso del propio personaje registra), se hace uno consigo mismo. No rechaza lo que es, sino que lo asume como una marca ineludible, como el precio a pagar por la misión que se ha propuesto, ser un artista del crimen. En la medida en que se hace cargo de este sello, asume que la violencia es también parte de su ser, fuente que bien puede destruirlo, pero que al mirarse en ella también encuentra sentido. Esta noción es la que gravita en ese diálogo entre Emilio

y Eugenia, ya citado antes, donde las comparaciones entre todos aquellos que son o han sido distintos ha implicado un costo a pagar:

Sí, me parece usted un hombre bueno, en cierto sentido un santo del asesinato, los comete con ese desprendimiento pasional (...) como Jesús, como Miguel Ángel, como Rembrandt¹⁹¹

Nótese la reincidencia del asunto. El discurso de los personajes revela la idea expuesta por nosotros. La peculiaridad, la diferenciación, se materializa en el instante en que cada uno se reconoce en lo que es y hace. Así, soledad y violencia son dos elementos que configuran el sentido identitario de Dubois o Eloy. La pasión con que asumen su rol es lo que los hace ser distintos, marcar la diferencia con respecto a aquellos otros que apenas cumplen con las obligaciones laborales, donde muerte, vida, libertad, son apenas elementos que administran con total displicencia.

Y, por cierto, si de asesinos distintos hablamos, es necesario recordar el caso del hombre que corta cabezas de niños. A poco andar ya sabemos que en *El Hombre que había olvidado* ocurre un hecho demasiado inusual. La violencia que supone encontrar cuerpos de niños sin cabeza es elocuente. Sin embargo, la forma en que se suscitan los acontecimientos demuestra que aquí algo ocurre que se sale de los marcos tradicionales del delito. El estado que presentan las cabezas de los niños deja entrever la presencia de una huella que delata el tipo de asesino que se oculta tras los hechos. Esto es lo que comentan la rubia y Mauricio al respecto:

¹⁹¹ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 260-261

¡Mauricio! –gritó ella, como acordándose de algo- ¿te fijas en lo que has dicho? No tenían rastros de heridas las cabecitas de los niños, no parecían haber sido hechas como todas, sino modeladas libremente por un par de manos hábiles y misteriosas, imaginadas tal vez con bondad, con humildad, pero al mismo tiempo con gran entereza y lucidez y conocimiento y responsabilidad (...). Cabecitas limpias, sin la suciedad de la sangre y la violencia (...) ¡Es verdad! –dije (...)- Sin sangre. Las cabecitas no tenían sangre y, por lo tanto, tampoco tenían heridas. Alguien no había querido hacerles daño¹⁹²

Lo que se esconde tras estos hechos denota un sesgo particular. Tal como lo presenta Mauricio, se trataría de un hombre poco común, alguien que lleva a cabo su cometido con intenciones también distintas. El que lleve a cabo estas acciones no supone un indicio de maldad. Por no presentar ni heridas, ni sangre estas cabecitas, surge la sospecha en los personajes de que hay un individuo que corta las cabezas con fines más benignos de lo que cualquier otro esté dispuesto a reconocer. Por eso, Mauricio emprende una búsqueda desesperada del asesino. Quiere saber quién es, por qué hace esto, qué pretende, cuál es su historia. Lo poco que va descubriendo del misterioso hombre es que se trataría de alguien con ciertas características que sugieren una imagen:

- ¿Cómo anda vestido?

¹⁹² Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 72-73

- Pues, como todo el mundo –contestó sorprendida- como usted, como los detectives, como Said, el dueño del almacén (...)
- ¿Elegante? ¿Pobre?
- Ni elegante ni pobre, como usted (...), un poco descuidado, un poco meticulosamente cuidado y descuidado al mismo tiempo.
- ¿Lleva abrigo?
- Un sobretodo deslavado de gabardina, como que le queda grande (...)
Barba, desde luego que usa barba.
- ¿Barba rubia, morena, cobriza?
- No es rubia ni negra, sino más bien sucia, esa barba de la gente que ha vivido o sufrido mucho, me parece (...).
- ¿Estuvo preso? (...)
- Sí, dice que estuvo preso alguna vez en alguna parte (...)
- ¿No dijo cuándo? (...)
- Dijo que hacía mucho tiempo, mucho tiempo, mucho tiempo (...)
- ¿No agregó nada más sobre su prisión, María? (...)
- Que no recordaba por qué había estado preso, que tal vez los golpes, o el calor, le habían hecho perder la memoria (...)
- ¿Lo golpearon mucho?
- Eso mismo le pregunté yo, pero me contestó que tampoco podía decirlo, pero que le parecía que lo habían hecho durante mucho tiempo y en varias partes del país o en varios países, tenía la impresión de que lo habían encarcelado en distintos lugares y que en todos ellos lo desnudaban de medio cuerpo y lo azotaban al sol, sentía el sudor correr

por su espalda y su pecho y el sol se cruzaba en su piel y parecía que sus rayos se reventaban en ella y la marcaban (...)

- ¿Qué querías saber de él?
- Muchas cosas de su persona, de su cuerpo –dijo enrojeciendo.
- ¿De su cuerpo?
- De sus manos, precisamente.
- ¿Qué tienen de particular sus manos, María?
- Usted juzgará, parece que las tienen heridas.
- ¿Cómo heridas?
- Eso supongo. La mano derecha está siempre enguantada (...)
- ¿Y la otra?
- Esa la tiene mucho más herida, pocas veces se vale de ella, generalmente la mantiene en el bolsillo del abrigo (...) Habrá pasado trabajos horribles, pues también cojea un poco y cuando se va caminando se le nota bastante, camina rápido como para desaparecer luego y que no recordemos demasiado su figura. Dice que siempre le ha gustado tanto caminar, que en otro tiempo andaba de ciudad en ciudad, a lo largo de los caminos, pues tenía que hablar con mucha gente que lo esperaba o no lo esperaba¹⁹³

El que ese hombre haya hablado con una mujer llamada María indica claramente el sentido de este texto. Apunta al imaginario religioso de contenido bíblico, propio de la

¹⁹³ *Op. Cit.*, p.p. 127-138

tradición judeo-cristiana. Configura, otra vez, una relación intertextual. El discurso del narrador, los diálogos sostenidos entre los personajes, quieren insistir en este hecho. El hombre misterioso, que corta las cabezas de niños, podría ser Jesús. Las marcas de sus manos, su aspecto, sus actitudes, los alcances de nombres, aluden a ese acontecimiento histórico y religioso que supuso la existencia de un hombre llamado así. Y son esas pistas las que empujan a Mauricio, el periodista, a indagar sobre él. María coopera indicando características físicas, los sufrimientos que ese hombre dice haber padecido, el hecho de que afirme no recordarlo todo, que ha olvidado mucho de lo que le han hecho, etc. Luego, sabemos que los colegas de Mauricio, Mateo y Lucas, han podido verlo. A ellos este hombre se les ha mostrado; no así a Mauricio. El misterio, sin embargo, ronda hasta el final de la novela. Únicamente contamos con los antecedentes entregados. Se trataría de algún tipo de asesino que cercena cabezas de niños. Pero lo hace de un modo particular: no hay en esas cabecitas ni un solo rastro de sangre, lo que, a juicio de Mauricio y la rubia, estaría señalando la falta de maldad. El hecho en sí mismo, no obstante, continúa siendo violento. Esta violencia queda, en el contexto del discurso novelesco, justificado por la ausencia de la sangre y, por tanto, del daño que ocasionaría. Ronda en la concepción que entrega Mauricio, la idea que ya antes comentábamos:

-Todo el que mata por amor es un hombre bueno (...) El asesinato es misterioso y terrible, no para el muerto, sino para el asesino, a él es a quien salpica la muerte, él se hunde en esa sangre y en ese silencio (...) El ser

asesino no es ser hombre malo, a menudo el malvado, el canalla, el cobarde, el cruel, el implacable, es el muerto, el asesinado¹⁹⁴

La violencia encierra un misterio particular en el caso de estos asesinos. Una vez más constatamos el concepto dialéctico que los envuelve. La violencia es la fuente del dolor, de la muerte, pero para ellos es la fuente de sentido, el lugar desde donde encuentran su razón de ser. Con y en la violencia se mueven, y es gracias a ella que se encuentran consigo mismos. Desde esta perspectiva, el misterio del hombre que corta cabezas cobra una connotación especial y es por esta razón que Mauricio desea fervorosamente que las fuerzas del orden no lo atrapen. Sin embargo, las fuerzas militares y policiales aparecen en el barrio donde se le ha visto. En un momento en que está a punto de nacer un nuevo bebé, hijo de alguna de esas mujeres pobres (¿el nuevo hijo de Dios, la promesa para la Humanidad?), todo el sector es acordonado y puesto en vigilancia:

-Todos esos hombres, esta tropa, estos carabineros y soldados y marineros, han venido a matarlo, lo matarán¹⁹⁵

La constatación de Mauricio, sobre la suerte inevitable del hombre, en realidad sirve sobre todo para establecer la diferencia que se establece entre la violencia del sistema y esa otra que ha llevado a cabo el asesino. La complicidad que ha surgido entre todos los personajes con este hombre es evidente. Ninguno quiere que sea atrapado. El intertexto

¹⁹⁴ *Op. Cit.*, p.p. 63-65

¹⁹⁵ *Op. Cit.*, p. 271

bíblico atribuye a la violencia que ejerce este cercenador de cabezas un sentido. Sus actos no son gratuitos. No como los que cometen las fuerzas del orden, donde la muerte y la violencia son meros actos reflejos de una ordenanza emanada desde algún escritorio. En el desenlace de la novela vemos que ese misterio y complicidad de los personajes persiste, una vez que los acontecimientos han sobrevenido en violencia, como era lo imaginable:

Los reflectores barrieron otra vez la calle y los pasos del hombre sonaron más nítidamente en la luz. La parturienta echó un grito desgarrador que me apretó la garganta, se alzó la voz de un capitán, la voz de un teniente, sonaron las botas y los cuerpos golpearon la tierra. Desde lo alto los reflectores bloquearon la calle, los pechos, los rostros de la gente y después sonaron las ametralladoras dando una sensación de calor tembloroso y de algo definitivo (...) arriba se quejó adormilada la parturienta y otra vez sentimos los pasos. Sonaban claramente en la calle, en la anchura infinita de la calle, se golpeó con sosiego una espada, rodó un automóvil y se encendieron los magnesios de los periodistas (...), en las ramas de un árbol había un grupo de fotógrafos echándose los fierros hacia los ojos, un carro de bomberos (...), caminó lentamente y, a través de todo eso, se sentían los pasos del hombre que venía por la vereda, las ametralladoras dispararon hacia allá con mesura, se alzaron furiosas las voces escalonadas del capitán, del coronel, del general, un teniente a caballo se deslizó en las sombras, un

caballo rubio, desteñido, sonaron las balas (...). Después, todos pudieron oír los pasos del hombre que pausadamente iba subiendo la escalera¹⁹⁶

La violencia del sistema se revela insulsa, carente de sentido. No hay pretexto que valga y esto queda de manifiesto con esos pasos finales del hombre. Ni las balas, ni nada, ha podido acallar sus pasos resonando en la calle. Finalmente, no sabemos de quién se trate, pero los guiños textuales son evidentes y el énfasis queda puesto en lo que ha sido nuestra preocupación: la violencia como acto que puede o no poseer una dirección, un sentido que la justifique.

Todo lo anterior, ahora, nos conduce a la otra novela que ocupa a este estudio. Nos referimos a *Patas de Perro*. Hay en esta obra una clara y manifiesta exposición sobre los diversos registros de la violencia. Lo que le ocurre al niño, que ha nacido con patas de perro, es motivo suficiente para transformarlo en objeto de un conjunto de vejaciones. Desde que nace, Bobi padece las agresiones de diversos agentes. A lo largo de su vida se irá viendo envuelto en el rechazo, la humillación y el dolor. Los que lo rodean, salvo Carlos, el narrador, buscarán el modo de manifestarle su desprecio y la vergüenza o rabia que produce. Por eso, lo primero que tendrá que sufrir será el asombro y el rechazo de la partera, la mujer que lo ayuda a venir al mundo:

Fue una insolencia mía venir al mundo en aquella familia, en aquel barrio.
¿No querrás creer que se enfermó la matrona cuando fueron apareciendo mis
piernas entre la sábana y la sangre? Me ayudó un poco la falta de luz porque

¹⁹⁶ *Op. Cit.*, p.p. 274-276

había habido un incendio la noche antes en la barraca y todo el barrio estaba sumido en la oscuridad y tenían las dos lámparas en el suelo y la de doña Manuela en la mesa del comedor y con los quejidos de mi madre y los gritos escandalizados de la matrona me dejaron en el suelo y ahí me estaba olisqueando con tiento el Rial y como que me quería reconocer. Llegó la ambulancia y la matrona seguía desmayada y se quejaba después asustada y enfurecida y mi padre estuvo bebiendo una semana, sin querer mirarme, sin querer entrar a la pieza, sin querer hablar con mi madre¹⁹⁷

La primera experiencia que indica su diferencia se produce en el instante del nacimiento. Ante la reacción de la partera y el escándalo de los que están allí, el niño padece la primera forma de violencia. Simplemente es dejado en el suelo, confundido con el perro de la familia. A partir de ese segundo tiene su destino perfectamente dibujado. No habrá instante de su existencia donde no sea víctima del rechazo y el estupor de quienes lo ven. Por eso puede relatar casi con naturalidad a Carlos diversas situaciones de violencia sufridas a costa de su padre y sus hermanos:

Cuando nací y empecé a caminar, mi padre se deshizo de los dos perros, uno, el Rial, amaneció envenenado, hinchado y como amoratado y verdoso, como si lo hubieran pintado por fuera malamente, la lengua enorme que no hubiera podido caber en el hocico si él resucitaba. Al Guaina lo mató a patadas, lo recuerdo porque no estaba borracho entonces, sólo furioso y triste, yo estaba

¹⁹⁷ *Op. Cit.*, p. 31

sentado en la solera y él, antes de entrar a la casa, llamó al Guaina con voz potente y el Guaina se arrastró cariñosamente hacia él y mi padre se agachó y le acarició el vientre buscando el lugar donde plantar sus patadas y el perro se quedó ahí y como que se tendía para esperar la muerte y se le habían secado los aullidos en el hocico y mi padre lo miraba y me miraba después a mí, me miraba largamente y se veía desamparado y sabía que si lloraba sería malo para mí, ¿qué crees tú? Cuando el Guaina estuvo bien muerto, salieron mis hermanos Augusto y Chepo y lo cogieron en silencio y, como yo estaba pálido y asustado, para olvidarme un poco me acerqué a ellos y quise coger el hocico del perro para ayudarlos, pero el Augusto me empujó, me empujó firme hacia la pared, y así se fueron sin hablar por la calle, arrastrando al perro como un saco un poco reventado y Ramón los miraba. No, no jugaban conmigo¹⁹⁸

El desprecio familiar, esa condición de extraño que se le da, es una forma más de violencia. Sus hermanos lo rechazan. El padre lo mira primero con desconfianza. Se aleja de él. Mantiene una prudente distancia con la que manifiesta la negación del hijo. El ser extraño que ha nacido le resulta vergonzoso, irritante. Asesina a los perros en un gesto violento que anuncia lo que vendrá, el abuso al que será sometido posteriormente. Antes, sin embargo, se acumularán las escenas de humillación, de burla y de desprecio:

¹⁹⁸ *Op. Cit.*, p. 31

Una noche [mis hermanos] me hicieron acostar en una de [sus camas], me empujaron para que lo hiciera, yo no me atrevía, tenía miedo y vergüenza, miedo de mi padre, desde luego, él me había advertido una mañana, antes de irse a la fábrica, que mi lugar era el suelo, tu lecho el suelo, tu familia el suelo, eso dijo, que no era culpa de él ni de nadie, sino de Dios o del diablo, que se lo preguntara al cura o al pastor o le escribiera al Papa, al patriarca o al arzobispo, que a él no le importaba, que él se había casado cristianamente para tener hijos con verdadera forma humana, no con una vergonzosa, asquerosa e insolente figura como era la mía. Se deslió la correa para pegarme, pero mi madre se interpuso y le gritó: No, Dámaso, ahora no, esta noche, si quieres, esta noche pégale si te es necesario¹⁹⁹

En la concesión de la madre se expresa también el acuerdo tácito de la familia. El resentimiento es general. Todos a su modo saben que el niño es otra cosa. No saben cómo tratarlo ni enfrentarlo. Su diferencia perturba el ambiente. En medio de las carencias materiales del grupo, un ser como éste no hace más que alterar el orden natural y las concepciones establecidas. El padre lo golpea y amenaza sistemáticamente. El resto se hace cómplice de este hecho, sin oponer resistencia. La figura paterna es la del patriarca, el que dispone de cada uno de los miembros del grupo y, en este sentido, la violencia que ejerce sobre Bobi es vista como un derecho inalienable. Golpear es aquí la expresión de un sentimiento, la forma de señalar el rechazo ante lo desconocido:

¹⁹⁹ *Op. Cit.*, p. 55

Mi padre me golpeaba siempre en la espalda, en la cara, en plena cara, pero jamás en las piernas. Era curioso, me odiaba por ellas, las odiaba, se tornaba furioso cuando me veía caminar o correr, me gritaba que me estuviera quieto, que era una vergüenza lucir esa roña, que era un descreído y un endemoniado, pero cuando me golpeaba se apartaba de mis piernas, creo que les tenía miedo y recelo, jamás las tocó²⁰⁰

En la distancia del padre hacia las piernas se cristaliza el rechazo. La manifestación de la diferencia de Bobi produce su rabia, el rencor que lo domina. Al niño no le queda más opción que aceptar la violencia de la que es víctima. En este mismo sentido, soportará también la violencia que irán ejerciendo otros sobre él. Cada uno a su modo demostrará el profundo desprecio que siente por esa diferenciación que posee. Es el caso del profesor Bonilla, individuo que no duda en hacérselo notar a Bobi de la manera que le sea posible:

Todos, todo el mundo, acuérdate lo que pasó en la escuela, el profesor Bonilla me odiaba no porque yo fuera lo que era sino porque consideraba que mi figura era en sí misma una insolencia, una falta de respeto y de cortesía, decía que yo no era humilde cuando debía serlo, que no me ocultaba como debiera hacerlo, sino que ostentaba mi cuerpo con cierta desenfadada impudicia que lo tornaba razonablemente furioso. Furioso lo tornaba, me pegaba a menudo, me cogía de las orejas y me echaba al suelo, rogándome con voz humilde, pausada y dolorida que me pusiera de pie. Me

²⁰⁰ *Op. Cit.*, p. 57

ponía de pie y yo sabía que me volvería a pegar. Me lanzaba una bofetada y quedaba mirando sus manos²⁰¹

Esta violencia de la que es víctima se transforma en verdadera persecución. Bobi relata diversas situaciones en las cuales el profesor Bonilla insiste en golpearlo. El niño demuestra una resistencia al dolor. Del mismo modo, ante las situaciones humillantes, soporta estoicamente lo que otros le causan. Así, por ejemplo, nos enteramos de lo que sucede en una clase, relato que hace un niño a Carlos:

El otro día salió la figura de un perro en una lección (...) y al punto toda la clase se estaba riendo (...). Entonces el profesor Bonilla se acercó al pupitre, lo agarró a él de las orejas y lo arrastró hacia fuera. Benítez un narigón enfermizo cuya madre es viuda, ladró primero rápidamente y aulló después bajito, muy bajito y muy lejano, como perro herido o extraviado, y eso puso más furioso al profesor y vimos cómo se agachaba en el pasadizo para descargar más bofetadas sobre Bobi, que estaba quieto y no lloraba. Siempre se esfuerza por no llorar ¿sabes? Ahora no lo dejan hacer gimnasia ni jugar fútbol. Esto es para seres humanos, dice el profesor con retintín, como si mascara las palabras antes de tragarlas²⁰²

²⁰¹ *Op. Cit.*, p. 64

²⁰² *Op. Cit.*, p.p. 86-87

La violencia se intensifica. Si ya antes hemos visto cómo Dubois y quienes se mueven en torno suyo se sumergen en un espacio violento, ahora apreciamos cómo Bobi es víctima de un cúmulo de manifestaciones que diversifican la agresión. No sólo es el desprecio, la burla, el golpe, la vergüenza de los padres, de los hermanos, sino que también ahora es la humillación del profesor. Ese funcionario de un sistema que, generalmente, es visto en el espacio social como servidor de los otros, profesional que se entrega a la confianza y el amor, individuo de confianza, hombre formador, de claros principios, aparece en el contexto de la novela envilecido, con claras muestras de deformación valórica, incapaz de aceptar la diferencia de Bobi, aquellas características que lo transforman en un niño peculiar, pero ante todo un niño, a pesar de sus patas de perro:

Le estaba prohibido salir en los recreos de la sala de clases, debía permanecer sentado en su pupitre todo el rato que duraban los recreos²⁰³

Esta separación del niño con respecto de sus pares es una muestra de ese rechazo del profesor. Permanentemente, con señales de todo tipo, lo agrede, insistiendo en la necesidad de hacerle sentir lo despreciable de su condición:

El profesor Bonilla había dicho en clases que la degeneración provocada por el alcoholismo es perturbadora de la herencia, de padres alcoholizados nacen hijos idiotas, monstruosos, los borrachos en los últimos períodos de su enfermedad, ven visiones repugnantes, bichos inmundos, alimañas

²⁰³ *Op. Cit.*, p. 77

espantosas. El profesor se había quedado callado entonces y había agregado con voz casi triste: otros los engendran y los botan al barrio, a la ciudad. Eso había sido todo. Bobi contaba que mientras hablaba el profesor Bonilla no lo miraba a él, no, no miraba a nadie en particular, pero él comprendía que esas palabras le estaban dirigidas²⁰⁴

Pero la violencia no acaba. Respecto del caso del profesor Bonilla, aún podemos apreciar otras escenas en las que se incrimina en contra del niño sin ningún atisbo de pudor:

El profesor le dio una bofetada, dos bofetadas, chilló una señora, se alzaron unos aplausos en la primera fila, Bobi se quitó la máscara llorando y riendo, los aplausos le dieron una bestial confianza, el profesor le arrebató la máscara, la alzó para que la aplaudieran y después se la puso con cuidado, con paternal cuidado, levantó la mano y lo abofeteó y con la otra le lanzó una cuchillada y la máscara saltó como una tapa de resorte y Bobi sintió la sangre que le corría por la mejilla (...), Bobi se agachó un poco y el profesor lo empujó con toda la mano, sonaron hinchados los vidrios y cayó de espaldas²⁰⁵

La violencia mostrada delata un hecho fundamental. La diferenciación de Bobi destaca el carácter que adquiere el espacio del colegio. Por su naturaleza, se trata de un

²⁰⁴ *Op. Cit.*, p. 81

²⁰⁵ *Op. Cit.* p. 164

sistema que no tolera la diferencia. Tiende a la homogeneización. Lo que le interesa²⁰⁶, es “establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos”²⁰⁷. “Poco a poco (...) el espacio escolar se despliega; la clase se torna homogénea, ya no está compuesta sino de elementos que vienen a disponerse los unos al lado de los otros bajo la mirada del maestro”²⁰⁸.

Si el conjunto de los estudiantes de una sala de clases consigue configurar la noción de orden, en el sentido aquí dicho, se logra alcanzar las metas buscadas por el sistema escolar. El control, así, se torna fundamental para lograr que todo el grupo funcione.

Desde este punto de vista, las patas de perro del niño, adquieren un sentido metafórico. Sitúan la peculiaridad que altera, distorsiona y tiende a la desmesura de lo que se quiere uniformar. Su razón de ser es justamente la diferencia. El niño, por el sólo hecho de poseerlas, se constituye como la metáfora de la diferencia. En él se concretiza aquello que sale de los marcos de regulación. Dentro de un sistema que se ha estructurado en torno a los conceptos de control y disciplina, su cuerpo viene a resultar la desarticulación de una red que necesita mantenerse férrea y homogénea. Esta característica lo marca, condenándolo a

²⁰⁶ Foucault se refiere a este punto, buscando los orígenes del sistema. Al respecto, señala: “ha habido en el curso de la edad clásica, todo un descubrimiento del cuerpo como objeto de blanco y poder. Podrían encontrarse signos de esta gran atención dedicada entonces al cuerpo, al cuerpo que se manipula, al que se da forma, **que se educa** (...), que responde”. Es lo que podemos identificar como disciplina. Las maneras de ir manipulando o, como dice la cita anterior, educando, es como se van generando las condiciones para dar la imagen deseada de un sujeto. Estos procedimientos de disciplinamiento están presentes en diversos lugares, generalmente pequeños. “Se los encuentra actuando en los colegios desde hora temprana; más tarde en las escuelas elementales”. Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, México, 1998, 27ª edic., p.p., 140-142. (negritas son mías)

²⁰⁷ *Op. Cit.*, p, 147

²⁰⁸ *Op. Cit.*, p, 150

la marginación. La conducta del profesor, por consiguiente, es la imaginable. En tanto engranaje de un sistema de control, se muestra represivo, coercitivo. Por eso impide que Bobi salga al recreo. Y lo golpea. Las patas de perro alteran la escena del orden, de la regulación. Si el objetivo del sistema escolar es homogeneizar al grupo para conseguir su funcionamiento, obviamente que la sola presencia de Bobi altera esta posibilidad. Los individuos involucrados en el proceso, por consiguiente, actúan como se esperaría. Restablecer el orden, es decir, el control, se transforma en tarea ineludible. Cada uno desde su rol tiene la obligación de velar por el cumplimiento de dichas normas. La furia del profesor Bonilla es la que corresponde al funcionario de un sistema que vigila que se cumplan a cabalidad las medidas que garantizan el normal funcionamiento del mundo social.

Ahora bien, en la obra el profesor se muestra insensible, incapaz de compadecerse de Bobi. Lo cierto es que con esta actitud muestra la reacción natural de quien representa precisamente eso, un engranaje. Y para comprender la obra droguettiana es necesario advertir que los individuos que circulan por sus páginas suelen moverse dentro de dos esferas: aquellos que articulan la diferencia y los otros, que encarnan precisamente la degradación del ser humano, o sea, quienes reprimen esa diferencia. El profesor Bonilla corresponde a estos últimos. Es una de los tipos de personajes que tienen cierta recurrencia en la obra del autor. La imagen del maestro que ha sido pervertido por el sistema, que se muestra deformado y degradado, aparece en otras novelas cumpliendo un rol similar. El modo de vida que lleva a cabo muestra precisamente esta condición. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *La señorita Lara*²⁰⁹, donde Padilla y Albónico, ambos profesores de liceo,

²⁰⁹ Droguett, Carlos. *La señorita Lara*, LOM, Santiago de Chile, 2001.

sufren las consecuencias de un pasar insulso, desprovisto de cualquier emoción o pasión. Lo que se dice de ellos no alienta, evidentemente, una percepción positiva. Lara se refiere a Padilla, de la siguiente manera:

El profesor Padilla, el infeliz Padilla se arroja al vino porque no se atreve a arrojarse al suicidio, no tiene fortaleza para arrojar toda su envoltura carnal, que es por lo demás tan breve (...), para suicidarse hay que tener coraje y Padilla no lo tiene, ¿cómo se va a matar si ya está muerto?²¹⁰

Esta imagen de Padilla, la del individuo que, a juicio de Lara, está muerto en vida, enfatiza la cobardía con que enfrenta el día a día. Lara no muestra respeto por él. Del mismo modo que no muestra respeto alguno por Albónico, su pareja. Ambos profesores, representan el clásico modelo del personajes droguettiano que es incapaz de llevar adelante sus planes y es lo que hace que la mujer los califique de cobardes:

Vete al baño, Albónico, porque Carlos y yo tenemos que vestirnos, es una cochinado lo que haces Albónico, has olvidado ya cuando te saqué de las tinieblas y guiaba tus manos torpes, tus pobres palabras desamparadas por mi cuerpo que buscabas y no encontrabas, vuélvete hacia la pared Albónico mientras tú te sacas la borrachera (...), claro, habrás estado bebiendo desde la madrugada pues desde la madrugada me estuve enfriando²¹¹

²¹⁰ *Op. Cit.* p. 47

²¹¹ *Op. Cit.*, p. 36

La desolación cobra fuerza en estas palabras. El abandono en que ha caído la mujer es sustituido por la figura del amante que no se oculta. El estado de Albónico resulta tan deplorable que ni siquiera importa que él vea a su mujer con otro. Así, lo que flota entre los dos, lo que se resalta es la carencia, la falta de compañía. Comparten el espacio físico, incluso la cama, pero lo cierto es que están abandonados a su propia suerte, coexistiendo en la mediocridad y el abandono. Albónico como Padilla son individuos que resisten la imagen clásica del educador. Antes que hombres formadores de otros aparecen deformados en su propia integridad, incapaces de valerse por sí mismos. Vienen a ser, de algún modo, el alter ego de Bonilla (nótese la cercanía fonética entre los dos nombres, Padilla y Bonilla). Éste se ensaña con Bobi. En la violencia a que somete al niño proyecta su propia mediocridad, la incapacidad de asumir lo diferente. No hay en él la suficiente autonomía para contravenir el orden impuesto y encontrar en Bobi sus virtudes. Su rol así no es otro que el del vulgar vigilante.

Pero, volviendo a la novela que nos ocupa, Gándara es otro caso del estilo. Abogado de profesión, su cercanía con respecto a Carlos y Bobi dice relación con la función que cumple dentro del sistema judicial. En tanto hombre de derecho, debe actuar como se espera de quien tramita procesos, lleva adelante juicios y defiende a quienes lo contratan. Carlos se ve obligado a recurrir a él. En vista de que el niño va sufriendo los efectos de un entorno que lo amenaza y acecha, Gándara parece ser la solución necesaria para establecer una defensa de Bobi ante las acusaciones que inevitablemente se le imputarán. Por eso, deberán someterse a los artilugios de un hombre poco confiable, que intentará sacar provecho de cada situación de desventaja que presenten sus clientes:

¡Yo les puedo ofrecer una casa!, dijo alguien sonriente detrás nuestro. Era Gándara, Gándara ceniciento y sonriente, demasiado sonriente, demasiado obsequioso en su ropa nueva, más bien holgada (...). Una casa magnífica, totalmente amoblada, no del todo cara²¹²

Carlos expresa su desconfianza, el recelo natural que produce el abogado. No sólo les ha prometido la organización de un juicio justo, sino que también va escudriñando las posibilidades de una ganancia fácil. En este caso, a través del arrendamiento de una casa. Pero como se muestra un hombre de pocos principios, interesado en el bienestar personal, preocupado de obtener beneficios, será él quien, ante los requerimientos de Carlos, eluda sus responsabilidades judiciales a través de estrategias dilatorias:

¿Noticias, Gándara? Y de repente, él poniendo un pie sobre la silla (...), abrió los brazos como si fuera a recoger las nubes (...), dijo, es decir, preguntó: ¿tienen testigos? (...) ¿Testigos, testigos, para qué? Para él, dijo señalando a Bobi²¹³

En la respuesta del abogado se encarna el prejuicio que también le guarda a Bobi. El niño está solo, desamparado. A pesar de los esfuerzos de su protector y amigo, Carlos, ni siquiera Gándara se muestra dispuesto a cumplir la parte que le corresponde de su trabajo. Sus vacilaciones no hacen más que enfatizar la complicidad que guarda con el resto.

²¹² *Patas de...*, p. 184

²¹³ *Op. Cit.*, p. 185

Verdaderamente Bobi aparece condenado a la persecución. El sistema cuenta con una recia organización interna. Quienes actúan como sus engranajes reaccionan en concordancia con lo que son los principios de control que lo sostienen. Y en esa manera de actuar es que se cristaliza la degradación de quienes se hacen meros cómplices. Por eso Gándara pone el acento en el problema de los testigos, porque, más que el acto de defensa legítima, importa la capacidad de operar con las reglas que se han impuesto. La disciplina, el control, se ha dado una organización que exige su respeto. Nadie puede cuestionarlas. Y no será el abogado Gándara quien comience esta labor. A él sólo le es dado el administrar. Porque se trata de otro engranaje que, así como Bonilla, opera en otra esfera del poder. En esta perspectiva, lo anteriormente dicho con respecto a la escuela hay que verlo ahora en una dimensión mayor. *Patas de Perro* enfatiza este discurso. El sentido crítico que hay allí es evidente. El sistema reprime, persigue y castiga lo que se sale de control, del orden. Bobi es la metáfora de una diferencia. Por lo mismo, corre la suerte que se le ha impuesto. Bonilla, el profesor, actúa como engranaje de esa máquina controladora; Gándara es otro engranaje, administrador pasivo de normas que han sido establecidas. Ni uno ni otro se muestran capaces de comprender la situación del niño. No les importa, porque, tal como se configura en la novela, son individuos que preservan el orden, lo establecido, sin cuestionamiento alguno. De allí que produzcan en el receptor la imagen de seres despreciables. En tanto funcionarios, operadores de mecanismos de control, se degradan. La violencia que ejecutan o de la que se hacen cómplices los corrompe. A Bonilla lo transforma en un individuo sin compasión, indolente, agresivo, furioso, casi irracional. En el caso de Gándara es Carlos quien expone los detalles de su personalidad:

Gándara haría lo imposible por no ayudarnos (...), era un mal hombre Gándara, ávido sólo de dinero, sólo atento a sacar partido y ganancia de las desgracias y tragedias de la gente, no, nos ayudaría, se alegraría, incluso, de ver sufrir a Bobi, de verme preocupado, creo que hubiera pagado por verme llorar, si yo hubiera sido alguien conocido, me habría hecho fotografiar a escondidas para divulgar mi rostro bañado en llanto (...), sí, era un mal tipo (...), siempre debí pensar que no era un tipo para darle confianza, con esa profesión que compra y vende lágrimas, que compra y vende la verdad, el honor, la honra, las ideas morales, los principios religiosos y éticos²¹⁴

La imagen del abogado no dista mucho de la del profesor. Cada uno a su modo es la figura exacta del otro. Operando en diversas actividades, se hacen partícipes de esa persecución a la que es sometido Bobi. Si bien es cierto que Bonilla actúa por medio de los golpes que da al niño, Gándara ejecuta la violencia a través de su complicidad, de esa manera de relegar el caso para otro momento. En la demora que demuestra configura su propia manera de hacerse parte del sistema. Las dilaciones que va emprendiendo constantemente delatan el juicio que ya ha hecho contra el niño.

Otro caso del estilo es el teniente. Carlos observa cómo, a través de diversas situaciones, aparece rondando en torno a Bobi, con la clara intención de amenazar. Al acecho siempre, una y otra vez advierte de los peligros que encierra el hecho de que Bobi ande por ahí en compañía de los perros o bien en la calle:

²¹⁴ *Op. Cit.*, p. 287

El teniente (...), su oficio, su diaria jornada de guarnición, le exigía unas tajadas de sufrimiento, de padecimiento, de lágrimas y sangre ajena, (...) Bobi y yo no podíamos estarle agradecidos, menos yo, que había vivido más, que había visto a la gente que hace de la desgracia ajena una profesión y que, si quiere cumplirla a cabalidad, desempeñarse de modo exacto para ir subiendo en la escala de ascensos que da la vida, debe, si le piden diez lágrimas, obtener ciento²¹⁵

En la concepción de Carlos se rebela quién es el teniente. En cuanto engranaje, también, de un sistema de control, es él quien regula los movimientos de los individuos en la sociedad y quien dictamina el que merece quedar en libertad o preso. De allí, pues, que las frases de clara amenaza, donde la violencia se asoma silenciosa, se relacionen con él:

Ahora no pasó nada, pero puede pasar²¹⁶

Sólo el nombre y la dirección por ahora²¹⁷

No te pego, no te aprieto más los fierros, tampoco te voy a desnudar ni llamaré a los ratones²¹⁸

²¹⁵ *Op. Cit.*, p. 179

²¹⁶ *Op. Cit.*, p. 88

²¹⁷ *Op. Cit.*, p. 89

²¹⁸ *Op. Cit.*, p. 172

El teniente emerge como figura central de la violencia institucional. En tanto “representante de la ley”, es quien administra las medidas represivas contra aquellos que se salen de los marcos establecidos. Como Bobi claramente escapa a los cánones impuestos y encarna la diferencia, se transforma en el objeto de esa violencia encubierta. Por lo mismo, y a modo de síntesis, podemos advertir que esa violencia, la del teniente, como la de otros personajes, recae sobre Bobi de diversos modos. En el contexto de la novela, tal como observa Cecilia Zokner, hay un conjunto de verbos que resume esas vejaciones, agresiones que padece el niño a costa de unos y otros: “abofetear, coger de las orejas, echar al suelo, empujar, golpear, morder, pegar, zurrar, no dejan dudas con respecto a sus significados y tampoco sobre el agente de la agresión”²¹⁹.

Cada uno a su modo se ensaña con el niño, pero, tal como lo muestra el discurso novelesco, la violencia de los agentes del sistema es la más humillante, la que más encarnizadamente agrede a Bobi. Son estos tres personajes, el profesor, el abogado y el policía, quienes lo acorralan y emprenden una persecución que se materializa finalmente en ese momento en que los hombres de la perrera lo llevan enjaulado junto a otros perros:

El ruido del carro, las voces de los hombres y el chillido de los perros, venían en montón hacia la casa, parecía que venían desfilando y alborotando, gritando su odio, su rencor (...), la calle estaba sola, callada, fiera de ese horror que sonaba afuera de ella (...), resbalaban más allá el ladrido de los perros, los aullidos que se arrastraban y se hacían angustiosos, gritos de

²¹⁹ Zokner, Cecilia. *El decir de la violencia en Patas de Perro*. Universidad Federal do Paraná, sin editar, p. 2

gente desparramada (...), risas, risas siniestras y profesionales y el ruido del carro que chirriaba lento y se detenía y lentamente tornaba a caminar, ¡Bobi, Bobi!, oí que gritaban casi en voz baja (...), escuché al mismo tiempo su grito, su grito herido y horrorizado y cuando me asomé a la calle lo vi arrastrado ya por el suelo, maniatado y roto, cogido por el lazo que le atenazaba la cintura y de la cual tiraban dos hombres de pies desnudos, Bobi forcejeaba y gritaba, no, más bien se quejaba extrañado, todavía extrañado, tenía un comienzo de sollozo, parecía querer llevarse las manos a los ojos para retener las lágrimas, pero no podía mover los brazos, no querían que pudiera, lo arrastraron largamente, nunca pensé que la calle pudiera ser tan ancha, parecía que se ensanchaba ahora con maldad, con verdadero odio, un hombre, en la pisadera, le pasó una mano con dulzura para que subiera y en seguida, con repulsión quiso golpearlo²²⁰

Los hombres de la perrera, Urmeneta y Armijo, llevan a Bobi y lo encierran junto a los perros. En medio de las circunstancias, Carlos aprovecha el instante y se sube al carro. En un afán de proteger al niño opta porque lo lleven junto a él, de manera que Bobi esté menos solo y desvalido. El hecho dibuja el acoso extremo en que se encuentra Bobi. Falta poco para que desaparezca. Es éste uno de los últimos eventos que determinarán su decisión de partir. Ante la violencia de todo el sistema, que lo acecha y agrede, Carlos poco puede hacer. De hecho, la narración que materializa es tal vez el único intento probable de retener al menos un retazo de la memoria del niño. Todo lo demás, cada acción suya resultó

²²⁰ *Patás de...*, p. p. 304-305

vana. Aunque haya gastado sus ahorros en los honorarios de Gándara, a pesar de los intentos de llegar a un acuerdo con el teniente, de sus conversaciones con el médico, el sacerdote, todo fue inútil. Nada resultó. El sistema se impuso ante él y demostró la fuerza unilateral, la presencia que tiene en un mundo donde se margina al que es distinto. Carlos es, en este sentido, el relato de la impotencia del hombre ante la violencia de las instituciones, lo poco que puede hacer para revertir los efectos destructivos de sus engranajes.

Y, si de violencia institucional hablamos, nada mejor que recordar aquel libro que se constituye en el eje de la narrativa droguettiana. Aludimos a *Los asesinados del seguro obrero*, uno de los textos emblemáticos con respecto al tema de la violencia. El suceso que da lugar a esta obra está delineado por un conjunto de muertes, el asesinato colectivo que ocurriera en el edificio de esa corporación, bajo el gobierno de Arturo Alessandri²²¹.

La matanza de 63 jóvenes supuso uno de los hechos más sangrientos de aquel período de la historia de Chile. Carlos Droguett dio paso, como consecuencia de esto, a la escritura de una crónica, donde relató los detalles de tal suceso. De ese texto se desprenden algunas impresiones que el narrador despliega sobre el problema de la violencia en la historia:

²²¹ “El 5 de septiembre de 1938, un grupo de 40 jóvenes pertenecientes al Movimiento Nacional Socialista se apoderaron del edificio de la Caja del Seguro Obrero luego de asesinar a un cabo de carabineros, quien estaba de guardia a la entrada del edificio, ubicado en la esquina contraria del Palacio de La Moneda (...). Paralelamente, otro grupo se apoderó de la Casa Central de la Universidad de Chile. Ambos comandos nacistas esperaban el arribo de los regimientos que conforme a la creencia de su líder Jorge González Von Marées, los apoyarían para derribar a Arturo Alessandri. Esta esperanza, sin embargo, se vio frustrada al solicitar el presidente la ayuda del regimiento Tacna, cuyos efectivos emplazaron un cañón frente al edificio universitario con el que volaron la puerta principal matando a seis jóvenes nacistas. Carabineros detuvo a los sobrevivientes que, en número de 20 fueron conducidos a pie a la comisaría. Sin embargo, al pasar frente al edificio del Seguro, donde aún se mantenían atrincherados los otros insurrectos, se dio la orden de detener la columna. Obligados a ingresar al interior fueron horrorosamente masacrados por la fuerza pública. Sesenta y tres jóvenes, en su mayoría estudiantes y empleados fueron acribillados y rematados. Sólo cuatro lograron salvarse bajo los cadáveres de sus amigos, fingiéndose muertos”. Sol Serrano, Mariana Aylwin, Cristián Gazmuri y otros. *Chile en siglo XX*. Editorial Emisión, Santiago, Chile, 1986, p.p. 172-174.

Se ha perdido tanta sangre ya en nuestra pequeña e intensa historia. Ninguno quiso nunca recogerla, todos la dejaron que corriera sola. Nadie tuvo voluntad, no, no tuvieron cabeza para recoger la sangre corrida en cada siglo, en cada tiempo, **en cada presidencia, en cada política** (...). Abro la historia de nuestro pueblo y me quedan manchadas de sangre las manos desde la primera hoja araucana (...). Toda la sangre chilena vertida por el crimen se ha perdido. La sangre heroica, la novelesca, la criolla sangre de Manuel Rodríguez (...), la sangre de los hermanos Carrera (...). Sólo el discurso político en el día electoral las coge cada año, para colgarlas cada año (...). Hablo aquí de la sangre determinada por el hombre²²²

La idea de la violencia institucional aflora con toda su intensidad. Es vista como una práctica estéril, que trunca mejores sueños y esperanzas, una violencia inútil, sin sentido. Es, como dice Maryse Renaud, “una violencia horrible, más débil que prepotente, de corta vida, esa violencia falta de imaginación, que desemboca en el consabido luto, en un largo proceso de aniquilación y envilecimiento. Por ser estéril se la repudia en todas las obras de Carlos Droguett²²³. De allí entonces es que es posible reconocer que “la ecuación que rige toda la narrativa droguettiana es, por así decirlo, como sigue: vida = sufrimiento y miseria

²²² Droguett, Carlos. *Los asesinados del seguro obrero*. Universitaria, Valparaíso, 1972, p.p. 8-11 (negrillas son mías).

²²³ Renaud, Maryse. “Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett”. En. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Centre de Recherches Latinoa-Américaines de l’Université de Poitiers, Francia, 1983, p. p. 2-3

(...) vida = violencia, ya que tanto el sufrimiento como la pobreza no son sino agresiones perpetradas contra el ser humano²²⁴.

Producto de lo anterior, debemos derivar ahora a la novela que mejor encarna las preocupaciones de la crónica mencionada. *60 muertos en la escalera* es la reescritura novelada de ese otro texto que tuvo como finalidad su publicación en los periódicos. Droguett no se conformó con la edición de esa crónica y dio lugar a esta obra donde reelaboró una serie de datos y antecedentes para enfatizar la violencia que supuso esa matanza. Lo cierto es que ese único libro justificaría varias páginas de revisión sobre este aspecto. Nosotros, sólo con el fin de dar cuenta de él, citamos algunas líneas al respecto:

Los hombres de uniforme estaban en una oficina, esperándolos. Cuando venían en la escalera les dispararon; fue una descarga cerrada, una descarga abierta. Y entonces el teniente paseó la ametralladora sobre ellos, rociándolos, dejó después la ametralladora y con el filo de su sable comenzó a darle al primero. Era un muchacho que, quién sabe por qué, se descubrió el costado con ambas manos temblorosas, mostrando un forado hecho ahí a punta de balas; cada disparo pasó llevándose un trocito de sangre y se enterró con él en la pared (...). Estanislao cayó con los dientes apretados de rabia, con el cabello rojo liso con el sudor. Murió luego (...). Después de esto, el teniente se fue junto a un muchacho que estaba tendido y que se había incorporado y que comenzó a hablar, a hablar y no a gritar. Eso era

²²⁴ *Op. Cit.*, p. 35

impresionante: ‘No importa, compañeros, nuestra sangre salvará la tierra’. Y entonces el teniente le gritó: ‘¡Qué vas a salvar vos, mierda!’ y le dio uno, dos, tres sablazos en la cara²²⁵

La violencia institucional, representada en este grupo de uniformados que se ensaña en los cuerpos de los jóvenes, se ve luego proyectada hacia el aparato administrativo. El teniente es sólo un engranaje, una parte de una maquinaria política que asesina a los que se salen de la norma. Las figuras de otros personajes aparecen en la dimensión que le importa a un discurso que quiere precisamente denunciar la iniquidad de la violencia institucional. De allí que se aluda a la figura del Gobernador en la perspectiva de quien toma decisiones desde el poder para asesinar a otros:

La ciudad, ustedes saben, lo recuerdan bien, tenía entonces un gobernador que era famoso (...). El pueblo de abajo lo quiso. Y él también decía que amaba al pueblo, que era su pobre hijo numeroso. Pero después, el Gobernador, cuando el hombre amaba al pueblo de abajo no era aún gobernador, se olvidó de él y sólo vivió para el pueblo de arriba y para él no más hablaba (...), muchos hombres del pueblo de abajo que antes fueron amigos de él y lo amaban, ahora lo odiaron y fueron encarcelados y llevados al sur de la tierra²²⁶

²²⁵ Droguett, Carlos. *60 muertos en la escalera*. Nascimento, Chile, 1953, p.p. 111-112

²²⁶ *Op. Cit.*, p. 51

El poder que emerge del Gobernador, es el poder de quien administra la violencia “desde arriba”. En su figura encarna la representación de una entidad que distribuye los castigos y agresiones contra todos aquellos que escapen a la norma impuesta por ese poder. Es justamente la representación de esa violencia absurda, insípida, la que aborrece Dubois. En la concreción de tal práctica se refleja lo inútil, la sangre derramada que ha corrido sin sentido, carente de una justificación, de una pasión. Las muertes producidas por la institucionalidad proyectan el acto reflejo de un conjunto de individuos que actúan así por obligación, para cuidar el puesto laboral, por obediencia administrativa y no de principios. Precisamente es esta otra opción de la violencia, aquella que se adopta como necesidad para cumplir un objetivo íntimo, para poner en acción un fin trascendental el que establece las fronteras. Dubois asesina porque quiere transformarse en un real artista del crimen. Mata a quienes están solos, abandonados a una suerte estéril. Su tarea es la de producir la posibilidad de reunión, de que el individuo tome conciencia de su situación, que pueda discernir sobre lo que ha sido su existencia, aunque sólo sea en el instante final. Dubois asesina para redimir. Aunque esto implique su propia condena, aunque deba hallar el sentido de su tarea en la práctica de la violencia (elemento ambivalente, que impone la necesidad de mirarlo en un sentido dialéctico), emprende una actividad que sólo es posible gracias a la terrible violencia.

La vida, la muerte: la sangre

Dos elementos se muestran en tensión constante en la obra de Droguett. Vida y muerte funcionan como polos extremos que condicionan la existencia de sus personajes. Permanentemente, por circunstancias variadas, éstas constituyen el telón de fondo de una realidad que los absorbe. Entre vericuetos de diversa índole, acechados por un devenir de ocasiones que ponen de manifiesto el acoso, éstos juegan su suerte en la disyuntiva de una existencia difícil y problemática. La imagen con la que se enfrentan los obliga a sortear el acto de vivir en un mundo cargado de amenazas. Estas amenazas se materializan en la correlación de elementos y situaciones que ya hemos revisado. La violencia allí cobra especial importancia puesto que es el medio que conduce a un fin u otro. Como hemos visto en el capítulo anterior, estos personajes se ven marcados por la diferencia, a veces perseguidos por un sistema que castiga. Lo que deviene de aquella circunstancia no es más ni menos que el problema inevitable de la vida o la muerte. De hecho, la relación de tensiones que se establece entre estos elementos, en el contexto de la obra del autor, es permanente. No hay un solo título suyo donde no asistamos al enfrentamiento que se produce en esa disyuntiva existencial que es el vivir o morir.

En esta dirección, una de las novelas que con más evidencia aborda esa problemática es *Todas esas muertes*. Desde el título el tema se pone de manifiesto para enfocar la atención sobre aquello que será lo que caracterice el conflicto interior del protagonista. Emilio Dubois, se enfrenta a ese momento que es el morir atraído por su misterio. En esa fracción de segundo, metafóricamente representada con el silencio que se produce en el instante del deceso, el asesino se ve a sí mismo proyectado sobre el conflicto

vida-muerte. Y lo asume con plena conciencia de la labor que desarrolla. Desde su perspectiva, se concibe como un individuo que:

Es un vendedor de silencio o algo así, lo carga en sus poderosos brazos como colizas de pasto, como sacos de salitre, lo echa en sus bolsillos, lo cuelga en su espalda como un árbol o una braza de flores y sube con él, desciende con él hasta la tienda o el dormitorio y cuando ve una grieta, una pequeña grieta en la pequeña carne va vertiendo dentro el silencio, sin dejar que lo salpique a él, sin que moje sus zapatos ni humedezca la punta de su abrigo, debe ser hermoso sentir el silencio cuando va llenando a la gente, vaciándose en la oscuridad, con la luz tamizada de afuera, hasta dejarlos llenos hasta arriba, hasta que asome eso, el silencio, en los ojos, en la boca²²⁷

La posibilidad de que advierta en el silencio la presencia de la muerte es lo que lo induce a enfrentar el acto de matar como un misterio. En tanto advierte que su destino estaba dibujado por ese universo desconocido, no hace más que entregarse a él con la tranquilidad de quien enfrenta cualquier otro desafío:

Matar (...) es mi destino, nací para ello, de manera que si llego donde quiero llegar, no tendré nada de qué enorgullecerme (...). Habré cumplido solamente²²⁸

²²⁷ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 176-177.

²²⁸ *Op. Cit.*, p. 67.

Ante aquel camino que asume como definitivo, advierte que lo que hace no es más que una suerte de predestinación. Y, una vez logrado el objetivo, únicamente puede reconocer lo que ha hecho como una tarea cumplida. Por lo mismo, adopta una actitud de total responsabilidad. Ve que el acto de asesinar es más que un logro a enorgullecerse. Es, ante todo, y aquí la importancia peculiar del personaje, una *misión*. En esa perspectiva es que señala:

La muerte es algo serio, como la bandera, como el juramento, como la palabra honor, no se puede usar de ella a cada rato (...), hay que economizarla, restringirla, darla gota agota, no administrársela a cualquiera, es como un sacramento, hay que darle en resumen toda la importancia que ella tiene²²⁹

Pero matar es no sólo un acto de responsabilidad para él. Además de eso, concibe la concreción de esta labor como un don, como la inclinación natural con la que ha nacido y de la cual debe hacerse cargo:

Lo mío es sólo un don, una aptitud, como el talento teatral o musical²³⁰

²²⁹ *Op. Cit.*, p. 227.

²³⁰ *Op. Cit.*, p. 227.

No olvidemos que ya en el primer capítulo veíamos este paralelo. Matar y crear parecieran ser dos labores que, en cuanto a los costos, acarrea el mismo tipo de consecuencia. La soledad del creador ante su materia es la misma que padece el asesino ante su víctima. De allí es que se nos señalan las palabras del Abate, porque constituyen el sustento teórico de la práctica que lleva a cabo Dubois:

Nada de hermoso tiene el matar a un ser humano inteligente y noble de la misma manera que a un buey estúpido e inanimado. A cada señor hay que rendirle el honor que le es debido, hay que dar a cada ser la oportunidad de contemplar de frente su propia suerte, de pesarla, de medirla y afrontarla como un rey de la creación. Y los reyes deben morir con los ojos abiertos, con entera conciencia de su próximo y fatal aniquilamiento²³¹

La manera en que Emilio lleva adelante sus planes refieren precisamente a esta intención. Si se ha propuesto transformarse en un artista del crimen, es porque la importancia que le atribuye al acto de matar dice relación con la materialización de una actividad que exige actuar con maestría. En otras palabras, sabe que la muerte es algo más que el mero hecho de morir. Observa allí algo trascendental, la cercanía con un universo misterioso, con ese silencio que impera al momento de producirse el fenómeno, la muerte. Es con esa conciencia que elabora aquello que da sustento a su práctica:

²³¹ *Op. Cit.*, p. 12.

El hombre que deja tendida a su víctima a mansalva –escribía- sin detenerse a presenciar la epopeya del alma que se desliga de la materia, ese mundo palpitante de sensaciones indefinidas, de accidentes rapidísimos y misteriosos, no es un ser superior, no pasa de ser un ente grosero y embrutecido, no será jamás un artista²³²

En esa contemplación del instante final, en que víctima y victimario saben lo que sobreviene, se produce el momento de mayor trascendencia. Es cuando los dos se acercan más a la interioridad del misterio que es la muerte. Por lo mismo, y a consecuencia de lo anterior, es que el enfrentar a la muerte supone para el asesino un alto grado de requerimientos. Sus metas no tienen límites. Una vez que se encuentra ante la víctima, necesita reelaborar sus procedimientos. Es un hombre que busca la perfección, que pasa cada día escudriñando el modo de conseguir aquello que intuye, pero que no encuentra:

En general, Dubois no es feliz; cada noche (...) casi triste, casi disgustado de sí mismo (...) somete su alma a un violento careo. Quiere subir más alto, más alto todavía, quiere llegar a producir un crimen perfecto, sin gritos, sin llantos, sin suspiros de amor u horror, sin caídas en falso o posiciones inconfortables nada de elegantes; él no pierde jamás la mesurada calma, nunca la usa enteramente, jamás una arruga rompe la tersa superficie de sus ojos fríos, de sus manos lentas, al mismo tiempo ágiles e indecisas, como escuchando, como buscando el aura de la verdadera inspiración, ese

²³² *Op. Cit.*, p.p. 13-14.

momento milagroso en que desciende la real, esplendorosa, quieta y pura atmósfera del crimen perfecto, perfectamente terminado, como un trozo de escultura antigua entre los escombros de la carne gastada²³³

Es de notoria relevancia la importancia atribuida al acto de matar. Si en el primer capítulo afirmábamos que Dubois no es un asesino cualquiera, aquí se manifiesta con claridad absoluta hasta el extremo que lleva sus capacidades para producir el crimen perfecto. En esa perspectiva, hay que decir que el enfrentarse a la muerte supone para él un hecho de peculiares condiciones. Lograr el asesinato, tal como lo concibe, es hacer coincidir la forma que requiere esa manifestación. Se produce, entonces, un proceso interesante. Si se recuerda, hemos afirmado que Emilio no asesina gratuitamente. En cuanto criminal, difiere de lo que socialmente se concibe como asesino. Si conduce sus pasos hacia la muerte de otros es porque quiere romper el cerco de soledad, de abandono absoluto en que viven sumergidas sus víctimas. La única intención es llegar a alcanzar aquel momento en que el asesinado alcanza a comprender que adviene su fin y junto con esto que se le va la vida. En la conjunción de este instante, en que vida y muerte son visibles por contraste, por contraposición de uno sobre/ante el otro, es que llega a concretarse el instante sublime. Allí es que Emilio advierte, aunque sólo sea fugazmente, aquello que busca vislumbrar, ese misterio inefable que es la muerte, el silencio.

Al revelar esta búsqueda por el crimen perfecto, Dubois pone de manifiesto la verdadera problemática que lo mueve. Hay en su perspectiva un trasfondo existencial. Es decir, lleva adelante un proceso de búsqueda del sentido. Lo que en verdad lo conduce a

²³³ *Op. Cit.*, p.p. 16-17.

terminar con la vida de otros es el problema del ser (en la perspectiva existencialista), el individuo enfrentado al acto de existir, circunstancia al parecer de la cual no ha sido consciente.

Se trata de una preocupación de carácter ontológica²³⁴, esto es, la posibilidad de que quienes son sus víctimas alcancen a comprender, aunque sólo sea en el instante final, su ser, el sentido de su vida. Esta preocupación de Emilio, que entraña el problema de la existencia, aquello que observa como carencia en sus víctimas, supone la posibilidad de llegar a concluir que si ha optado por asesinar a determinados individuos es porque ve en ellos la renuncia a una posibilidad. Lafontaine, Chaille y los otros son seres que, a juicio de él, habían renunciado a todo. Entregados a sus propios fracasos, fantasmas, problemas, pasaban los días como si nunca hubieran alcanzado a comprender lo que hacían. Es decir, no pudieron alcanzar aquel estado ontológico donde el individuo, tal como se señala más arriba, llega a comprender su ser, a saber que está vivo. Es lo que ocurre con la condición humana en general. De hecho, el narrador de *60 muertos en la escalera* señala exactamente lo mismo:

Así es la gente, medio sorda, medio ciega, la mitad de coja. Toda la vida trabajando en las profundidades de la fábrica, siempre ocupando las manos, siempre agarrando cosas en ellas, elaborando, transformando las cosas, igual

²³⁴ “El hombre puede ganar su humanidad, perderla, ganarla aparentemente, o moverse en un estado intermedio entre la plenitud humana y la deshumanización (...). A esta preeminencia óptica podríamos llamarla, con palabras de Ortega, el trágico destino y el ilustre privilegio del hombre. A partir de ella surge otra preeminencia: siendo el ser del hombre algo que corre peligro, algo que nunca está ganado de una vez para siempre, este ente se ha visto obligado a comprenderse a sí mismo, a *comprender* su ser. De esta manera, tiene mayores posibilidades de que su vida se logre y no se malogre. A esta preeminencia Heidegger la denomina *ontológica*”. Acevedo, Jorge. *Hombre y mundo*. Ediciones de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación, Universidad de Chile, Santiago, 1983, p.p. 116-117.

que estómagos exteriores, estómagos para cosas secas. ¿Para qué trabajan? ¿Por qué no miran nunca hacia arriba, una sola vez hacia fuera? Qué horrible afán de vivir dentro, bien adentro. Qué gusto de ser el duro, el frío, el inútil hueso de la fruta, nadie nunca quiso ser el jugo, el sol de la fruta (...). Trabajan todo el día, se les pierden los ojos, se les cae la luz de los ojos, como se caen en el calor las escamas de las hermosas serpientes (...). ¿Dónde van a parar los perdidos ojos? Me quedo pensando, les digo cosas, pero ellos (...) trabajan todo el día. La humanidad es un verdadero calendario. Van apareciendo, derivando, surgiendo, desapareciendo los vivos, apareciendo los muertos. El río de los vivos en el agua de los muertos. Lo que queda, lo único que va permaneciendo es la muerte, sus elementos, el hueso de la muerte²³⁵

La idea de que la muerte es un hecho al final del camino destaca la inutilidad de la vida. Si el individuo vive de espaldas a esa realidad, se entrega a una rutinaria existencia que no tiene sentido. La repetición constante de los hechos cotidianos, el trabajar sin detenerse a mirar, reflexionar, transforma a la persona en una especie de muerto en vida, concepción que, por cierto, también se sostiene en *La señorita Lara*:

²³⁵ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 55-56.

Estaba adormecida, anestesiada la calle Bandera, el cine de la calle Metro estaba detenido, sus luces detenidas, sus parroquianos muertos comprando entradas a un boleterero muerto en la ventanilla de la platea alta²³⁶

En un contexto deprimido, donde los individuos transitan por la calle en un abandono total, no quedan expectativas. El narrador observa a esos individuos como muertos en vida. Entregados a su rutina, a la repetición constante, refugiados en la inconsciencia de su ser.

Es contra este mundo que reacciona Dubois. Esto que él, así como el narrador de *60 muertos en la escalera* o *La señorita Lara*, advierten como un mal, es lo que lo lleva a actuar de la forma que hemos comentado. El cruzar los días, los minutos, las semanas, en un absoluto abandono, activan la necesidad de llegar a asesinar a quienes, a su juicio, lo merecen. Pero esta manera de pasar la vida, haciendo cuenta de que la muerte no existe corresponde a uno de los vicios propios de la modernidad. Porque, como dice Octavio Paz, “en el mundo moderno todo funciona como si la muerte no existiera. Nadie cuenta con ella. Todo la suprime: las prédicas de los políticos, los anuncios de los comerciantes, la moral pública, las costumbres, la alegría a bajo precio y la salud al alcance de todos que nos ofrecen hospitales, farmacias y campos deportivos. Pero la muerte, ya no como tránsito, sino como gran boca vacía que nada sacia, habita todo lo que emprendemos. El siglo de la salud, la higiene, los anticonceptivos, las drogas milagrosas y los alimentos sintéticos, es también el siglo de los campos de concentración, del Estado policíaco, de la exterminación

²³⁶ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 49.

atómica y del ‘murder story’. Nadie piensa en la muerte, en su muerte propia, como quería Rilke, porque nadie vive una vida personal”²³⁷.

En vista de que Emilio advierte en sus víctimas un desapego y un desprecio por el verdadero sentido de la vida, entonces se permite la responsabilidad de determinar la muerte de esos. El mundo está rodeado de seres que, como señala Paz, viven este presente moderno de espaldas a la muerte. La vida se transforma en un acto rutinario, de desapego a aquello que debería proporcionar alguna otra posibilidad. En definitiva, de lo que se trata aquí es de la imposición que establece Dubois con respecto a la sociedad. Para él no es concebible que la gente pase los días sin conciencia de aquello. En su concepción advierte, en paralelo con el existencialismo, que “sólo hay realidad en la acción (...) el hombre no es nada más que su proyecto, no existe más que en la medida en que se realiza, no es por lo tanto más que el conjunto de sus actos, nada más que su vida”²³⁸.

Así entendido el asunto, se deposita en el hombre toda la vitalidad. Está en él la obligación de hacerse en la vida, de hacerse consciente de ella, para construirse. Y esto, porque él es la medida de la vida. Si muere, ya no hay vida; si vive, tiene el deber de ir dándole forma en la medida en que va emprendiendo diversas acciones. Hay que estar atentos a cada minuto de nuestras existencias para emprender ese proyecto que es el ser. Pero lo que ve Dubois, lo que observa el narrador de *60 muertos en la escalera* y el de *La señorita Lara*, grafica un mundo entregado al quietismo, precisamente lo que se quiere evitar. Desde este punto de vista, es que Emilio cuestiona a sus víctimas. Y es por lo mismo que se arroga el derecho de constituirse en juez, especie de ángel implacable que castiga a

²³⁷ Paz, Octavio. *Op. Cit.*, p. 51.

²³⁸ Sartre, Jean Paul. *Op. Cit.*, p. 28.

quienes se han rendido. Es quien determina el modo en que deberían vivir los otros. Asesina, pues, no por el gusto de hacerlo, sino para contribuir a que su víctima alcance a *comprender*, por contraposición, al vislumbrar la sombra de la muerte, que estuvo vivo, que aquello que deja atrás era la vida.

Lo anterior conduce inevitablemente a una conclusión: Emilio no asesina porque le atraiga la muerte, sino todo lo contrario. Valora de tal forma la vida que no tolera el modo en que otros desprecian, malgastan la posibilidad de experimentar una existencia con sentido, es decir en la comprensión de su ser.

Pero esto aún resulta algo confuso. Queda por dilucidar de qué forma es que se produce el proceso en que vida y muerte conducen al protagonista a tales conclusiones.

Digamos que una de las primeras pistas a esta pregunta, y que registra la concepción desde la cual enjuicia a sus víctimas, se manifiesta en las siguientes palabras:

Todo este tiempo he estado matando muertos (...). Lafontaine, Chaille y su pobre viuda ya estaban muertos en mis brazos, yo sólo constaté esa muerte, sólo subrayé los nombres de esos muertos, cuando paso por los barrios, por algunas calles, cuando trepo o bajo algunos cerros, de repente aparece una cruz en una puerta, en la ventana del segundo piso y después esos diarios soñolientos hablan un corto escándalo, se aterrorizan frugalmente, susurran que hay un asesino suelto en el plan y los cerros y están equivocados, lo que hay es un hombre vivo, un hombre cada vez más vivo²³⁹

²³⁹ *Todas esas...*, p. 173.

Muerte y vida se imponen como elementos contrapuestos que explican la concepción de Emilio. Tal como hemos señalado, asesina a quienes ve que no han sido capaces de dar un sentido a su vida. La problemática existencial que lo mueve es precisamente la de un juez parcial, la de aquel que actúa como propiciador de lo que él entiende por vivir, es decir, que cada uno, haciéndose responsable de su vida, llegue a comprender su ser. Se manifiesta en esta forma de plantear el problema, otra vez, así como en los temas rastreados en los capítulos anteriores, una relación dialéctica. Los polos opuestos que se constituyen entre vida y muerte derivan en una suerte de interrelación, la que se evidencia en los dichos del protagonista. Nota que toda la existencia humana porta esta problemática tensión desde siempre, en cada instante, en cada segundo, en cada sitio donde el individuo se encuentre:

La vida trabaja rápido (...), entrando a las casas, destapando las camas, desocupando los roperos, los comedores, los pasadizos, echando a rodar los trenes por las laderas, partiendo de súbito los puentes, los acueductos, atracando la brasa, la llama junto a las cunas, en las salas comunes de los hospitales, soplando con odio las llamas de gas para apagarlas, para encender la muerte, para encender la llama azul y verde de la muerte, empujando todo, todo, hasta los zapatos, hasta los cuadernos de la escuela primaria, hasta los recibos de cuentas que ya fueron pagadas hace diez años²⁴⁰

²⁴⁰ *Op. Cit.*, p.p. 185-186.

Dado que la existencia está signada por estas presencias que son vida y muerte, él trabaja allí donde se produce una interjección, esa línea divisoria que reúne a la una en la otra. La muerte acosa y por eso es que la vida debe encenderse. Son constantes que delimitan la existencia del individuo²⁴¹.

La presencia de la muerte destaca la vida como expresión de máxima trascendencia. La vitalidad existencial del individuo, así, no se expresa en su fin, sino en la realización misma de su existir. En tanto Dubois observa la muerte como una condición inherente al individuo, que lo limitaría, ve que ella misma es expresión que despierta y da mayor fuerza a la vida. Por lo mismo, por la posibilidad de advertir que hay individuos que dejan pasar su existencia en una negación de la expresión máxima de la vida, se siente llamado a modificar este hecho a través de la muerte. La paradoja se evidencia más fuertemente en las líneas que siguen:

Estoy esperando aquí, en este barrio apartado, en este jardín dormido, esperando, como la Úrsula espera en su dormitorio, en su cocina, que llegue su tiempo, el mío es éste, **como la Úrsula espera la vida yo espero la muerte**, como un vendedor de productos exóticos aguarda a un colega en una ciudad que apenas conoce, llegará, puede atrasarse, pero llegará, porque le conviene, porque es su oficio y no sabe otro y tiene que hacerlo, siempre tiene que hacerlo hasta que empiece a manar el silencio de las cañerías rotas,

²⁴¹ Sobre este problema José Ferrater Mora señala lo siguiente: “la muerte *realiza* efectivamente la vida en vez de limitarse a *darla por terminada*. Por eso el morir y aun la forma del mismo es verdaderamente decisivo para la vida. No sólo en el sentido, aún más radical, de que esto realiza la vida misma, que, sin ello, quedaría, en verdad, como vacía”. Mora, José Ferrater. *El sentido de la muerte*. Sudamericana, Buenos Aires, 1947, p. 221.

de la cabeza inconclusa, agarrado primero a las manos, después a la cara, subiéndolo el silencio por las piernas hasta tapar toda la vida, como el mar las rocas²⁴²

En el llamado que siente Emilio plantea esta problemática relación entre vida y muerte. Mientras Úrsula espera un hijo suyo, símbolo pleno de la vida, él se entrega al ejercicio de sembrar la muerte, pero, tal como lo hemos afirmado, en la dirección de querer producir conciencia de la vida. De esta manera se superponen los opuestos, en los cuales él juega un rol fundamental, en tanto propiciador de vida. Decíamos, además, que la muerte se manifiesta en la metáfora del silencio y ésta permanentemente acecha, porque en la medida en que se materializa como presencia trae consigo la posibilidad de provocar el contraste con la vida. Dubois expresa desde su conciencia este funcionamiento:

Cuando la chata carbonera paró el motor y apagó las luces para sentir el silencio que trepaba la cuesta del cuartel de párvulos y quería alcanzar los zapatos y el canasto, todo junto, todo tapado e inundado por el silencio y ella había huido llorando, alzando la pollera para no tropezar y para que nadie, nadie en la vida sintiera que estaba huyendo, asustada por el silencio que veía subir implacable, nada de terrible, sólo como una sombra, como la sombra de la noche subiendo por el día blanco para taparlo, el silencio es negro y la vida blanca, necesariamente blanca para que el silencio no deje de

²⁴² *Todas esas...*, p. 193 (negrillas son mías).

divisarla desde lejos y empiece a trepar hacia ella, a trepar incontenible hacia ella y llenarla hasta arriba como botella²⁴³

Vida y silencio se expresan en la imagen de lo negro y lo blanco. Uno y otro en tanto opuestos vivifican la posibilidad de una relación necesaria. Para existir se necesitan. La conciencia del individuo sobre la vida se hace más patente en la medida en que sabe bien que está allí la muerte. Lo negro y lo blanco se necesitan para llegar a coexistir²⁴⁴.

Resulta particularmente interesante comprender la muerte como iluminadora de la vida. En la medida en que llevamos una vida con sentido se entiende que la muerte también la tendrá. Una da forma y fondo a la otra. La relación se estrecha inevitablemente. En tanto extremos, juegan en nuestra existencia un papel fundamental y concomitante. No pueden negarse. De algún modo, en el contraste, se proyectan una sobre la otra. Pensemos en lo que ocurre con Dubois. ¿Por qué matar al que ha llevado, desde su perspectiva, una vida sin sentido? ¿Qué busca exactamente al acabar con esa otra existencia? ¿Es que únicamente le interesa el caprichoso papel de creador que se autoimpuso?

²⁴³ *Op. Cit.*, p. 200.

²⁴⁴ Este planteamiento encuentra asidero en las palabras de Octavio Paz, quien describe la relación entre vida y muerte, en correlato con la conciencia de Dubois: “la muerte es un espejo que refleja las vanas gesticulaciones de la vida. Toda esa abigarrada confusión de actos, omisiones, arrepentimientos y tentativas – obras y sobras- que es cada vida, encuentra en la muerte, ya que no sentido o explicación, fin. Frente a ella nuestra vida se dibuja e inmoviliza. Antes de desmoronarse y hundirse en la nada, se esculpe y vuelve forma inmutable: ya no cambiaremos sino para desaparecer. **Nuestra muerte ilumina nuestra vida.** Si nuestra muerte carece de sentido, tampoco lo tuvo nuestra vida. Por eso cuando alguien muere de muerte violenta, solemos decir: se la buscó. Y es cierto, cada quien tiene la muerte que se busca, la muerte que se hace. Muerte de cristiano o muerte de perro son maneras de morir que reflejan maneras de vivir. Si la muerte nos traiciona y morimos de mala manera, todos se lamentan: hay que morir como se vive. La muerte es intransferible, como la vida. Si no morimos como vivimos es porque realmente no fue nuestra la vida que vivimos: no nos pertenecía como no nos pertenece la mala suerte que nos mata. Dime cómo mueres y te diré quién eres”. Paz, Octavio. *Op. Cit.*, p.p. 48-49 (las negrillas son mías).

Podemos constatar en las palabras antes expuestas que Emilio concibe su actividad, teniendo en claro que la muerte ilumina la vida. Él asesina a sus víctimas con el fin de que, al menos, en ese instante final, la vida de ese individuo adquiriera sentido. Es por esto precisamente que concibe esta actividad como algo de importancia trascendental. El desafío que supone matar a alguien, sin que se produzcan grandes interferencias, es vital para conseguir lo que se ha propuesto. Esto es, que la víctima alcance a tomar conciencia de la vida en el contraste que se produce ante la imagen de la muerte. Aquí es que la opción de Dubois es comparable a la del artista. Si en el capítulo primero veíamos que él asume el peso de la propia soledad como inherente a la actividad que realiza, del mismo modo entiende que al enfrentarse a la vida está eligiendo un camino difícil. Vivir supone un alto desafío. La mayor responsabilidad del individuo es hacerse cargo de sí mismo, tener que elegir cada día, hacer frente a la angustia de existir en un mundo que impone una sola responsabilidad: construirse²⁴⁵.

Lo que Emilio tiene ante sí es su propia posibilidad de existir. En el nivel ontológico, supone comprender su ser, llegar a adquirir conciencia del sentido de su vida. Es en esta perspectiva que llega a afirmar:

Yo sufro más que hago sufrir, los muertos se terminan, son los vivos los que asumen el sufrimiento²⁴⁶

²⁴⁵ Como dice Sartre: “el existencialismo piensa que el hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar al hombre (...). El hombre es el porvenir del hombre”. Sartre, Jean Paul. *Op. Cit.*, p. 20.

²⁴⁶ *Todas esas...*, p.p. 321-322.

La vida como sufrimiento es presencia constante en el mundo interior del personaje. Si la muerte es negación del acto de vivir, la vida es un camino problemático, rodeado de dificultades que imponen el desafío de experimentarla. Del mismo modo, se corresponde la concepción que opera en toda la obra de Droguett. El mismo autor ha declarado sobre este aspecto:

Parece que en la muerte y en el sufrimiento sin remisión se muestra más la condición humana que en el final feliz²⁴⁷

Y en otra parte ha agregado:

Sólo vemos cómo es la vida cuando alguien querido se nos muere. Esto quiere decir que sólo la muerte nos hace conocer la vida²⁴⁸

Es esto lo que advierte Dubois. En la muerte su víctima alcanza a adquirir conciencia y valor de la vida. Allí es que vislumbra lo que había perdido, derrochado. Sin embargo, la vida no es idealización. Implica también experimentarla, padecerla. Fundamentalmente la diferencia radica en el hecho de que una es vitalidad y la otra es la nada, el término, final de la vida. Dice Emilio:

²⁴⁷ Avaria, Antonio. "Entrevista con Carlos Droguett". En: *Árbol de Letras*. Universidad de Chile, Santiago, 1, Nº 3, (febrero, 1968), 2-21.

²⁴⁸ Droguett, Carlos. "Ensayos sobre la alegría". En: *La Hora*, Santiago, 5 de marzo, 1940, p. 2.

La vida, que es dura, no te acepta, la muerte te acepta gustosa, te apadrina y llora pensando que serás de los suyos, la pobre, frágil, sentimental muerte, puro nervios, puro romanticismo²⁴⁹

La vida, desde esta perspectiva, no acoge. Es por sí misma trágica. Rodeado de obstáculos, problemas, amenazas, soledad, violencia, constituye un verdadero desafío mantenerse vivo. Y más difícil es conseguir darle sentido a este existir, precisamente porque no presenta facilidades. Dialécticamente hablando, el individuo está obligado a experimentar la vida, pero hacerlo no es tarea fácil. Supone enfrentar desafíos que lo ponen ante una situación angustiosa, y que lo enfrentan a cada instante con su opuesto, la muerte. La facilidad, por tanto, de la vida no está en vivir, sino precisamente en lo contrario. La muerte, como dice el narrador, te acoge, abre todas sus puertas para tragarte. Muestra su halo de silencio y oscuridad, pues así se manifiesta, por contraposición, la vida.

En este orden de dificultades el ser humano se ve obligado a moverse en una realidad que torna su existencia problemática y donde sólo tiene como posibilidad asumir lo que se le ofrece. Para esto debe tomar conciencia, comprender su ser. Desde esa conciencia es que el narrador de *60 muertos en la escalera*²⁵⁰, señala:

²⁴⁹ *Todas esas...*, p. 206.

²⁵⁰ Es importante señalar que esta obra incluye una serie de elementos que permiten ahora verla en relación con su antecedente inmediato, este es, *Los asesinados del seguro obrero*. Tenemos que considerar este antecedente, puesto que da luces sobre el tema que ahora trabajamos. Con agregados de todo tipo, proceso que ocurre a través de una composición basada en la amplificatio, Luis Iñigo Madrigal observa que hay: “amplificaciones de las circunstancias que acompañan al objeto del discurso, es decir, amplificaciones indirectas referidas principalmente referidas a los protagonistas (víctimas y victimarios) de la masacre o a los testigos de ella; así a las referidas a Quevedo, al general que comanda las tropas asesinas, al obrero Miguel Cabrera, víctima casual de la matanza y a uno de los sobrevivientes, Montes (...). En segundo lugar, deben anotarse nuevos rasgos de amplificación patética y el uso de pensamientos generales puestos en relación con el objeto del discurso (...). Finalmente, en lo que guarda relación con la amplificación de la expresión lingüística (...) junto con casos de acumulación de términos y oraciones sinónimas (...), merece especial atención la designación gradualmente ascendente del objeto que se amplifica”. Ver: Madrigal, Luis Iñigo.

La muerte es mucho más valerosa, la muerte no es más que un proceso para ir sacando el cuerpo de la vida del hombre, tirándolo por la cabeza del mundo, como camisón interminable, para dejar desnuda el alma, libre y puro el hombre desvestido. Qué mundo de hombres superiores constituyen los millones de cuerpos sepultados donde quiera que ellos congreguen sus espíritus para considerar²⁵¹

Es la muerte y sólo la muerte la que marca el devenir de la existencia. Sin embargo, se observa también en esta novela una concepción dialéctica. Así como lo comentábamos con respecto a *Todas esas muertes*, del mismo modo podemos decir que aquí ese mundo cerrado, delimitado, signado por la mortalidad, se abre en relación compleja con la vida:

Sí, parados en la vida, al mismo borde de ella, mirando hacia el hoyo, porque la muerte, amigos, no es más que el hueco de la vida. El saber de la vida no es más que el conocimiento de la muerte; no pensaríamos en la muerte si nadie se muriera y no conociéramos la vida si no existiera la muerte²⁵²

Y más adelante, se produce una segunda reflexión del estilo, a propósito de la muerte de Yuric, uno de los líderes del levantamiento en contra del gobierno de Alessandri:

“Los asesinados del seguro obrero”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, Francia, 1981, p. 82.

²⁵¹ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 29.

²⁵² *Op. Cit.*, p. 31.

Seremos vivos y existiremos muertos al mismo tiempo, pensando en los trenes que corren hacia la muerte que en la provincia está viviendo su lejanía, separada del otro mundo, de los otros mundos y así con cabeza de muerto y corazón de muerto estaremos amando lo invisible que se encuentra lejano y haciéndose hermoso en la distancia, hermoso sólo porque está enterrado por lo lejano²⁵³

La muerte refiere a la vida y viceversa. El individuo acosado por esta circunstancia debe hacerse consciente de ello. Muerte y vida delimitan las condiciones temporales y espaciales de su existencia. En este sentido, puede afirmarse que “lo que los hombres tienen en común no es una naturaleza, sino una condición metafísica, y por esto entendemos el conjunto de sujeciones que lo limitan a priori, la necesidad de nacer y de morir, la de ser finito y existir en el mundo en medio de otros hombres”²⁵⁴.

Pero si de esta conciencia de la muerte y la vida hablamos, de esa condición metafísica, inherente a todo ser humano, resulta ineludible el caso de Eloy. Hombre de pocas palabras, signado por la acción, por una vida cargada de fechorías, bandolero de oficio, enfrenta toda su problemática en el instante mismo del acecho policial. Allí lo vemos volcado sobre sí, sobre la soledad, la violencia y ahora la muerte. Con plena conciencia de lo que ha sido su existencia, lleva a cabo un proceso de reconocimiento y autoafirmación en lo único que tiene:

²⁵³ *Op. Cit.*, p. 108.

²⁵⁴ Sartre, Jean Paul. *Op. Cit.*, p. 31.

Si vienen para matarme compraré mi vida, arrancaré la muerte que me traen en sus carabinas, la haré pedazos, pelearé con ellos, les arrebataré mi muerte, estaré vivo mientras sea capaz de defenderme, mientras desee estar vivo no puedo morir²⁵⁵

Ante la inminencia del final, se aferra al acto de vivir. Eloy es consciente de su situación. Pero no se entrega. Antes bien, prefiere defenderse y resistir, porque en su propia elección ha resuelto continuar adelante hasta donde pueda. Si como ya hemos visto, se reconoce en el acto de sufrir su soledad y fortalecerse en ella, ahora somos testigos del modo en que opta por la vida. Enfrentado a ese dilema, transforma las balas, las carabinas, instrumentos para la muerte, en herramientas que le dan la fuerza necesaria para proseguir:

Tengo que salir con vida, con vida, con toda la vida (...). Volveré, tengo que volver y salir con vida de esto, suspiró mirando hacia la noche por la ventana abierta²⁵⁶

Parece contradictorio el modo en que un bandido, hombre rudo, acostumbrado a enfrentar la muerte, se resiste en el instante final, aferrándose a la vida. Lo cierto es que su actitud refleja el proceso que venimos describiendo en la obra de Droguett como una constante. Si bien cada personaje, a su modo, se debate entre fuerzas antagónicas, todos

²⁵⁵ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 22.

²⁵⁶ *Op. Cit.*, p.p. 27-28.

ellos experimentan dialécticamente un modo de sobrevivencia. Acosados, acorralados, buscan la posibilidad de resistir, su fuerza, la vitalidad, allí donde aparentemente no la hay. Y esto es lo que resulta peculiar e interesante. Porque con toda evidencia no es sólo Eloy quien reacciona así, sino cada uno de los personajes que son destacados por las cualidades que aquí hemos rastreado: soledad, violencia, muerte/vida. Y sobre este último aspecto es claro también que la muerte puede mostrar su rostro nefasto. Decíamos en el capítulo sobre la violencia que es aquella que ejerce la institución la que se denuncia por su falta de sentido, por su inutilidad. Del mismo modo, la muerte que produce esa violencia es también inútil, carente de sentido. La contraposición de una y otra se revela en esta forma en que Eloy se aferra a la vida (asumiendo que también es él mismo portador de muerte) y lo que significa verse acorralado por la muerte que traen las fuerzas policiales:

Cuando vengán a buscarme y me traigan la muerte, me irán a dejar a la casa²⁵⁷

La muerte, esa inútil noticia que porta la institución, se aprecia en el contexto de la novela como absurda. En vista de que apreciamos los acontecimientos desde la perspectiva del protagonista, la policía aparece destacada por esa única cualidad, la de ser portadora de muerte. Eloy, en cambio, se nos muestra, manteniendo las consideraciones que antes mencionáramos con respecto al existencialismo, como un individuo cargado de vida, consciente de su ser. Y, por lo mismo, capaz de enfrentar diversas vicisitudes. Al respecto cabe recordar otra vez las palabras de Dubois: la vida es dura, la muerte te acoge. En esa

²⁵⁷ *Op. Cit.*, p. 24.

contraposición de sentidos es que el ser humano debate la posibilidad de reafirmar el acto de existir.

En concordancia con lo anterior, cabe ahora hacer mención a uno de los hechos que más determinan el actuar de Emilio Dubois, respecto de su relación con esta problemática vida/muerte. En instantes en que se produce una huelga en la ciudad de Valparaíso, tiene oportunidad de apreciar la violencia inútil y la muerte que ésta conlleva:

Los que marchaban y corrían ahora eran obreros, obreros jóvenes, viejos, furiosos, sudorosos, robustos, débiles, sanos, enfermos, enteros, cojos, alzando los brazos, alzando los gritos, alzando banderas, banderolas, emblemas, letreros, insultos, gritos, llantos, y mujeres, mujeres, niños, chiquillos, corriendo, gritando, insultando, listos para llorar, listos para salir gritando esas palabras terribles y fáciles llenas de muerte, de segura muerte, huelga, pan, salarios, gobierno, gobierno, ministros, ministerio y rompiendo eso (...), caballos, el gobierno en forma de caballos, el ministro en forma de caballos, el ministerio desbocado echando sus cascos y su guano y ahora sus balas y su humo (...), abajo la compañía, abajo los ingleses ladrones, abajo los ministros cabrones (...), ese grito los iba empujando directamente, debían estar ya muy cerca, cerca de la muerte y del peligro, cerca de la cadena y del cementerio (...), sonaron disparos desgranados cayendo del cielo (...). Viva la huelga, compañeros, gritaba sin ganas, con pesadumbre, con constancia un viejo mientras trataba de levantar el cadáver de un joven vestido con un mameluco, viva la huelga, decía pensativo (...), parecía más trágico que el

mismo muerto, parecía más muerto porque estaba vivo. Sonaron muy lejos y muy altos unos disparos²⁵⁸

La situación descrita está llena de violencia. A Emilio el hecho lo sobrecoge. Puede contemplar la muerte que produce el sistema, esa muerte inmerecida, a juicio suyo, de quienes protestan por sus derechos laborales. Por primera vez ve ese otro rostro de la muerte y se cuestiona el propio actuar. Algo ha tocado una fibra profunda de su ser. La muerte aquí no es creadora de nada. No sirve para salvar metafísicamente a la víctima. Si antes él quiso transformarse en creador de una nueva realidad para el que mataba, ahora es testigo de aquella expresión absurda, que acalla voces y no produce. El héroe queda así abatido, cuestionando su propio actuar:

De repente me dan deseos de empezar de nuevo, de inventarme joven de nuevo y convertirme en otro asesino, no en un experto, un artista, un egoísta, como lo he sido y lo reconozco, sino en un servidor, en un auténtico malvado utilitario²⁵⁹

Hacerse utilitario al asesinato es desear transformarse en uno más. Mero asesino que cercena vidas porque sí, carente de fundamentos como los que hemos analizado. Ante la capacidad del sistema para aplacar a quienes se le oponen, la práctica de la muerte que ha llevado a cabo resulta innecesaria. Si quiso ser artista del asesinato, tiene ahora la ocasión

²⁵⁸ *Todas esas...*, p.p. 334-339.

²⁵⁹ *Op. Cit.*, p. 341.

de comprobar lo poco que cuesta borrar una vida cuando la voluntad surge desde el poder. O, lo que para él es lo mismo en esa circunstancia, la muerte que produce un hecho natural, como el terremoto que se registra en la ciudad por aquellos mismo días y deja un sinnúmero de víctimas a su paso:

El jueves 16 de agosto (...). Eran las 7,55 p.m. De repente se oye el ruido subterráneo se los temblores y comienza la oscilación del suelo (...). Al ruido de la tierra se une el de la ciudad que se estremece (...). No es un temblor, es un terremoto. Valparaíso se bambolea (...). han desaparecido corridas enteras de edificios. Las casas se han aplanado, se han achicado dejando la perspectiva vacía: donde había la silueta de una torre se ve el fondo del cielo (...). El amanecer del viernes fue de una tragedia incomparable²⁶⁰

Expuesto a la muerte en masa, la selectividad con que ha llevado a cabo el asesinato resulta absurda. Su trabajo queda trunco, falto de sentido. No sirve para obtener la recompensa del artista. La creación que había querido emprender parece ahora egoísta, manifestación de un capricho personal, puros gestos vanos. Tal como afirma Antonio Skármeta, es aquí cuando se produce la conversión de Dubois, porque “por primera vez ve morir al lado suyo (...) a alguien que él no mata. Ve la muerte sistematizada, ve la malversación de la muerte purificadora (...). El asesinato artístico, genial, se vulgariza”²⁶¹.

²⁶⁰ *Op. Cit.*, p.p. 355-357.

²⁶¹ Skármeta, Antonio. “Carlos Droguett: Toda esa sangre”. En: Goic, Cedomil. *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1973, p.p. 174-175.

Y si de la muerte que provoca el sistema hablamos, no podemos dejar de referirnos a la otra obra en cuestión, *Patas de Perro*. Según hemos visto anteriormente, la situación que viven los dos personajes es particularmente acuciante. Expuestos al acecho de las instituciones (colegio, ley, cárcel), más el rechazo que provoca Bobi en su familia, amigos, compañeros y los perros, la soledad en la que quedan es radical. El acoso se manifiesta en cada sitio donde se encuentran. Salvo el autoaislamiento al que tendrían que condenarse, no les queda más alternativa que intentar sobrevivir en un mundo que los rechaza. Así, la tensión que produce la sobrevivencia con que cargan, hace que permanentemente sufran una angustiada incertidumbre ante el futuro. La amenaza, en esta perspectiva, es lo que se advierte con más fuerza. La muerte es siempre una posibilidad. Está latente en cada minuto de la vida. Ni Carlos, ni Bobi, pueden asegurar qué ocurrirá después. Frente a las advertencias del teniente, a la ambición de Gándara, al odio sin tregua del profesor Bonilla, no encuentran escapatoria. Entonces, sólo les queda intentar subsistir en un medio hostil, acostumbrarse a la silenciosa posibilidad de la agresión y de la muerte. Esta constante amenaza aparece, además, amplificada²⁶² en la novela por un contexto rodeado de guerras y destrucción. Es, por cierto, lo que se manifiesta con más fuerza en cada una de las obras del autor. Y las variantes que adquiere son múltiples²⁶³.

²⁶² Cabe recordar que la *amplificatio* como funcionamiento retórico consiste en “una elevación gradual de lo dado por naturaleza, hecha con los medios del arte en interés de la *utilitaes causae*... La función principal de la amplificación es la elevación... Es elevado... verticalmente el objeto del discurso o un pensamiento que sirve para su tratamiento, lo que a menudo tiene como consecuencia una amplificación de la formulación lingüística”. Ver: Lusberg, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín Casero, trad., Gredos, Madrid, 1975, párrafos 71-72.

²⁶³ “Dicho procedimiento no sólo puede funcionar con respecto a una narración, sino que también puede manifestarse en un nivel intertextual (*60 muertos en la escalera* es, en este sentido, una ampliación de *Los asesinados del seguro obrero*, como, a su vez, *Todas esas muertes* lo es del relato folletinesco “El señor Dubois, caballero del crimen”, por ejemplo). La amplificación como proceso constructivo de la narración se concreta gracias a cierto desarrollo, extensión o expansión del relato propiamente tal en la medida en que el o los hablantes multiplican observaciones, detalles y circunstancias, en la medida en que se repiten y modulan imágenes y situaciones. Cabe mencionar también aquí el recurso que consiste en dilatar el texto por medio de

En este nivel constructivo, donde el efecto inmediato es producir una intensificación de los sucesos o problemas que aquejan a los personajes, es que Carlos señala lo siguiente:

Viajar en avión en 1930 era cosa seria, faltaba mucha guerra, montones de revoluciones, asesinatos políticos ensangrentando todo el mapa, África sudando sangre negra, Asia transpirando sangre amarilla, mirando a la muerte avanzar por entre los arrozales vestida de kimono blandiendo cuchillos blandos de arroz o mimbre, aviones, aviones, aviones sobre Abisinia, sobre costas soleadas de España, sobre la catedral de Colonia, sobre Nuestra Señora de París²⁶⁴

En la predicción de sucesos bélicos inicia una descripción de lo que será la guerra mundial que sumirá al mundo entero en la catástrofe. Desde ese anuncio, el relato de Carlos empieza a teñirse de tragedia, una tragedia que sumirá al hombre en el abandono y la desesperación. Y, por cierto, es el encuadre que delimitará su presente y el de Bobi. En la medida en que el narrador registra acontecimientos calamitosos, se amplifica el escenario de lo que después es la tragedia personal, la soledad, la violencia (que ya hemos estudiado) y, sin duda, la tensión angustiosa entre la vida y la muerte. En este orden de cosas es que

la presentación de uno o varios relatos enmarcados (como ocurre, por ejemplo, en *Patas de Perro* con la historia del “Medio Pollo”) que funcionan como ilustración, derivación o comparación de la narración central que los encuadra y delimita”. Moreno T., Fernando. “Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett”. En: *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Centre de Recherches Latino-Americaines de l’Université de Poitiers, Francia, 1981, p. 155.

²⁶⁴ *Patas de...*, p. 50.

sitúa el momento en que él se ha empleado en un juzgado como copiadore de decretos y establece una conexión con los hechos del mundo que han desatado exterminio y violencia:

La voz del Santo Padre clama en el Vaticano por la paz entre los hombres, el camarada Stalin pregunta que cuántas divisiones de asesinos tiene el Papa, ríe el camarada Stalin, enciende la radio en la gran pieza sombría y siente caer las bombas sobre Londres, Londres aúlla como perro, Londres está abierto de patas entre las llamas ladrando hacia Berlín, lejos, por los suburbios de Moscú o Leningrado pasan Gruchenka tosiendo sangre y Raskolnikoff escondiendo la destal bajo el abrigo delgado, proletarios de todos los países del mundo uníos, asesinos de todas las cárceles del mundo, uníos, tísicos de todos los sanatorios del mundo uníos²⁶⁵

En el dibujo detallado de esa alteración de la paz mundial, la vida de Carlos se enmarca en un escenario de abandono. La guerra y sus efectos anuncian el imperio de la muerte. Los aviones bombardeando la ciudad de Londres vienen a perfilar esa otra destrucción, la de un niño que, por diferenciarse del resto, será acorralado y perseguido. El verdadero drama se instala así en la situación de amenaza que viven los dos, Carlos y Bobi. La muerte rondará sus vidas, representada en los diversos agentes de la agresión y la represión. Si no son el policía, el abogado o el profesor, pueden ser los enemigos anónimos, todos aquellos que no alcanzan a comprender que Bobi es un niño. De hecho, hasta los perros representan una verdadera amenaza para la integridad. No hay que olvidar que

²⁶⁵ *Op. Cit.*, p.52.

cuando el niño se enfrenta a un perro también obtiene como respuesta el desconocimiento y el rechazo:

Una tarde, cuando llegó la señora Emilia a ver a su madre para entregarle unas ropas finas que deseaba le lavara con premura, trajo a su gran danés, un soberbio perro, poderoso e impecable. Al verlo a él, que estaba sentado en la penumbra, en el comedor, la señora Emilia palideció y llamó a Rex, que ya husmeaba el aire y movía lenta la cola. Él tenía susto y no se movió, el perro no podía verlo porque estaba sentado, apretadas las piernas contra la pata de la silla, se quedó quieto esperando que se fuera, pero no se iba, echó su hocico por encima de la mesa y olfateaba con desconfianza, la señora Emilia chillaba llorosa diciendo: Micaela, Micaela, el perro cogió el mantel, el pobre mantel manchado con vino, y lo batía con furia, lo echó al suelo y contra él revolvía su hocico, le miró las piernas, se plantó en medio de la pieza a ladrarle y cuando él se puso de pié para huir, le saltó a la espalda y le clavó los dientes. Él se desmayó y me contaba que al verlo en el suelo, pegada la cara al suelo, el perro lo soltó, se acercó ahora con timidez a olerlo, a olerle las piernas, lo recorrió lentamente y cuando llegaba a la cintura dejó de oler, se apartó con miedo o con duda y salió por el pasillo trotando con pesadez y aullando²⁶⁶

²⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 99.

La reacción del perro no es más que otra forma de expresar ese profundo rechazo que despierta Bobi en cada ser que lo rodea. De esa manifestación violenta surge una y otra vez la posibilidad de perder la vida. La muerte se instala como una constante. Para Bobi resulta a veces la posibilidad del descanso, de renunciar a esa fuga permanente. Sin embargo, es notoria la tendencia que muestran él y Carlos a resistir. Así, por ejemplo, es el propio Bobi quien calcula las alternativas de una muerte que dé algún sentido:

Hasta ahora me han perseguido como si fuera un monstruo, monstruo de museo y de manicomio, ¿te das cuenta que si me hubieran sorprendido y agarrado a balazos aquella noche mi muerte no habría sido más que eso, la de una bestia feroz, enloquecida? Si me mataran así mi muerte no serviría de nada, sólo para dejar escapar un suspiro de alivio de boca de mi madre, de mi padre, del profesor Bonilla, de Cruz Meneses, si me matan ahora, ahora, después de este desfile, mi muerte serviría de algo, seguramente, tal vez no fuera olvidada, tal vez la vendan o alquilen tan bien como las otras muertes los comunistas y yo soy un poco leyenda ¿verdad?²⁶⁷

Ante la posibilidad de la muerte, el niño muestra aún deseo de vida. La tensión en la que se debate demuestra hasta el punto en que prefiere, al menos, una muerte con sentido. En la búsqueda de ese sentido es precisamente que alienta en él un profundo instinto de continuar. A pesar de la persecución, el dolor, las agresiones, quiere traspasar la barrera de la muerte que sería el mero aniquilamiento de su propio anhelo de proseguir. Es interesante

²⁶⁷ *Op. Cit.*, p. 280.

no perder de vista esta situación, puesto que da cuenta de la manera en que Bobi en cuanto metáfora de la diferencia, es una forma que se resiste a morir, que quiere continuar la senda de un camino no conocido, pero que quiere hacerse en su propia recreación (volveremos sobre este aspecto en el próximo capítulo).

Carlos no hace más que confirmar este deseo de vida. En cada uno de sus gestos, en los esfuerzos que realiza por contrarrestar el efecto de las fuerzas que se oponen a la voluntad de los dos, no sólo gasta todo el dinero con que cuenta para encontrar auxilio judicial. También recurre a pequeños gestos que pueden servir como fugaz amparo. El arte puede ser una de esas formas, así como cuando va en busca de un poco de música que sirva para ahuyentar la amenaza de la muerte. Esto ocurre el día que Bobi descubre un ataúd en la casa que Gándara les ha alquilado. El niño piensa que tal vez ha sido el propio Carlos quien ha comprado el cajón. Sin embargo, su respuesta es taxativa:

No, Bobi (...), ¿para qué iba a comprar eso yo? ¿lo necesito yo, lo precisas tú? En cuanto cobre el cheque iré a comprar un nuevo disco de Mozart que está en las vitrinas del centro, y le agregué mostrando hacia la pieza: atenciones, ideas enfermas del teniente y de Gándara, creyeron que tal vez sería bueno que viéramos eso, como si nuestras penas y nuestras alegrías, Bobi, no nacieran de la idea de la muerte sin necesidad de que nos anden metiendo por los pasadizos y los zaguanes esos artefactos horribles y comerciales donde arrojan los hombres sus carroñas²⁶⁸

²⁶⁸ *Op. Cit.*, p. 284.

El arte, la música en este caso, se contrapone a la muerte. En su materialización aparece la posibilidad de que ella constituya el símbolo de otra potencialidad, la vida misma, expresión que suprime lo que fenece. Tal como dice Carlos, la muerte está en cada uno. Un ataúd no sugiere más de lo que cualquier mortal sabe de sí, esa dimensión metafísica de la que habla Sartre. Por eso es que la tendencia de Carlos es proclive a la reafirmación de la vida misma. Un disco de Mozart puede ofrecer ese instante, apenas un pequeño instante donde la muerte retrocede. Para ellos, verdaderos fugitivos, un poco de música es la posibilidad de otra cosa, una estrategia para eludir los efectos de un sistema (en el sentido que lo entiende Foucault) que los acosa y quiere exterminarlos.

Y para reafirmar este deseo de vivir, vemos en las palabras del narrador la constatación de ese anhelo. Ante las fuerzas que acechan, el acorralamiento al que se los somete, insiste en lo que es un plan de subsistencia:

Dejaremos la casa, Bobi, murmuraba yo en un susurro, nos iremos más hacia la ciudad, tal vez podamos comprar una casita, te haría bien a ti y a mí me daría todo esto un poco de sueño, tengo mucho sueño, pero no duermo, no puedo dormir, nos iremos, Bobi, nos iremos muy lejos, caminaremos toda la ciudad, nos marcharemos, si es posible y necesario, de ella, no nos dejaremos aplastar, no nos dejaremos vencer, seremos tú y yo tenaces, criatura, ganaremos la vida, se la ganaremos a la vida, nada queremos con la muerte, no seremos sus clientes todavía, jamás seremos sus clientes, estamos vivos y viviremos la vida²⁶⁹

²⁶⁹ *Op. Cit.*, p. 79.

La situación es, por cierto, angustiosa. Casi no vislumbran un escape. No obstante, tal como ocurre con los personajes droguettianos, se busca la fortaleza allí donde aparentemente no la habría. Si se han acabado las alternativas, entonces queda refugiarse en la angustiosa ocasión que implica la reafirmación del fracaso. La concepción que manifiesta Dubois, con respecto a que la vida no te acoge, pero sí la muerte, se hace presente ahora en las palabras de Carlos. Se la ganaremos a la vida, dice, en un claro afán de reafirmar el deseo de vivir, cueste cuanto cueste. La tensión vida-muerte continúa operando como constante en la que el personaje se debate. Condenado a una situación límite, busca amparo allí donde sólo le queda volverse hacia sí, hacia las propias potencialidades. Es lo que hace Eloy, Dubois, el español conquistador o cualquier otro de los personajes mencionados a lo largo de este estudio.

De esa tensión es que surge como única garantía el fortalecimiento de las propias convicciones, o a veces, el puro instinto. El mundo se expresa a través de fuerzas antagónicas y frente a aquello es que el personaje resuelve el conflicto mediante un juego dialéctico y, siempre, angustioso. En esa perspectiva, es que en la obra de Droguett tenemos la presencia constante del conflicto entre aquel que se diferencia y el mundo circundante. Bobi resulta emblemático, en este sentido. Ante quienes lo acosan, su figura se materializa como contraste en el dilema vida-muerte:

[Bobi] no te das por vencido, no tienes por qué darte por vencido, ya que para esto fuiste creado, para no darte por vencido, para vencer en la vida, Bobi, y tú eres la vida, por eso te niegan y persiguen ellos, seguramente, porque ellos son la muerte, ellos son los hombres de la muerte, sus

inquilinos, sus clientes, sus asalariados, y si te ven pasar suelto por la calle es su perdición y su segunda definitiva muerte, por eso te cogen y te golpean, que es un modo de suprimir poco a poco, te encarcelan, te amarran al muro y a la humedad, te insultan, pero antes tapan tu boca para que no puedas respirar, para que ellos mismos no puedan escuchar que estás respirando vida y no muerte como ellos, entonces envían a sus hombres, a sus botas, a sus fierros, a sus lenguas, a sus guantes, el guante te golpea y te acaricia, te hiere primero y después te enjuaga, te dibuja una herida con puñal y con bala²⁷⁰

La violencia de la institución hace esfuerzos desmesurados por acallar. Pero Bobi se resiste, es un testimonio de vida. En la perspectiva del existencialismo, diríamos que se hace acción y en ella proyecta su ser. A través del conflicto con lo que es, su forma distinta, reafirma su presencia. Es un individuo abandonado, como Carlos, pero en el abandono se rehace. Desde allí resisten las embestidas de un sistema que los niega. La muerte se materializa en los agentes del sistema. Como muerte inútil, no posee la vitalidad, ni la energía del que debe resistir y sobreponerse. En cuanto metáfora, la diferencia de la que es portador es precisamente la que le proporciona su fortaleza.

La muerte, sin embargo, es una presencia implacable. Decíamos más arriba que la amplificación es uno de los recursos que suele modular el conflicto que deben padecer los personajes en la obra de Droguett. Y como tal, es presencia constante también en otros libros del autor. Todos sus textos recurren a este modo de ir construyendo e intensificando

²⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 192.

lo que serán las problemáticas de cada individuo. Es lo que se ve también en *El hombre que había olvidado*. Allí, tal como hemos señalado, la violencia se desata ante el horror de cuerpos de niños cercenados, horror que derivará a otra mirada donde la violencia institucional resulta más insulsa y carente de finalidad. La muerte, en este contexto, se enmarca en la matanza colectiva que supone la guerra. Ella es descrita por el narrador, Mauricio, de la siguiente forma:

Las noticias de la guerra en Europa. Ahí en la gran mesa de los reporteros se amontonaban los cables y no era necesario estar sufriendo la enfermedad de Rilke para sentir de noche el ruido de la guerra. Como él, despiertos en el insomnio, escuchamos el ruido de la guerra sonando lejos, perdiéndose en la caracola distante. Como Rilke escuchando la otra generación de asesinados, nos sentimos enfermos, como de porcelana y decimos, rompiéndonos los nervios: Estos son los ruidos. En estas noches que agigantan solas su hueco inmenso, el sueño deja solitaria a la gente, se va el sueño y entonces suena, lejana, inmensa, la desatada guerra. La guerra es como un calor muy grande. No se puede dormir, pero se la escucha fácilmente sonando afuera. Es un orden para estarse muriendo todos, todos despedazados con mucho ruido y muchas luces para ver cómo suenan. La noche se hizo más profunda para contener el ruido, el ruido completo, todo el ruido. Eso suena tanto porque es el hombre el que está sonando. La vida era el silencio, un ruido pequeñito y

completo sonando adentro. Pero eso era, antes, la vida. Ahora existe la muerte²⁷¹

Enfrentados a la muerte de unos cuantos niños que empiezan a aparecer en la ciudad, Mauricio observa el entorno que sume al mundo en la multiplicación de los cadáveres. En esa sentencia final anuncia el presente que instala como omnipresencia a la muerte. De allí, el texto intensifica esta presencia en la reproducción de esas muertes aisladas y peculiares que van multiplicándose por la ciudad, gracias a la mano de este asesino de cualidades únicas. Permanentemente el narrador se pregunta sobre el sentido de esas muertes y se ve enfrentado, así como Dubois, a un hecho casual, pero sintomático: la rubia, su pareja, espera un hijo suyo. Y entonces, mientras alguien corta las cabezas de niños (¿sinónimo de vida o muerte?: esta es la interrogante que cruza toda la novela), se anuncia la vida de otro ser, producto suyo. De allí es que reflexiona sobre la muerte en tensión constante con la vida, donde el individuo debe comprender el sentido de una y otra. Vida y muerte se expresan como antagonistas que rigen la existencia. Como ha quedado demostrado antes, este individuo siempre apuesta por revertir los efectos del final, la muerte:

Es como un mineral la muerte, donde ella está cavando sus túneles y galerías improvisadas surgen las gentes técnicas sacando papeles de la manga, libretas de familia de 1890, certificados del registro civil y pólizas de seguro ya caducadas, pero esta no es la historia nuestra, este no es nuestro misterio.

²⁷¹ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 30.

El misterio está en esto: vino la muerte a la ciudad y trajo muerte, pero trajo otra cosa que no es muerte y no es vida, un nuevo horror, un nuevo estremecimiento, un anuncio de vida o muerte, de llanto o risa, una cabecita de niño, dos, tres cabecitas limpias de niño²⁷²

El horror es el que aquí se instala como ese punto medio que divide a un polo y otro. La vida y la muerte son extremos entre los cuales gravita la existencia. El individuo se juega por la vida, pero lo cierto es que la presencia de este asesino de niños causa el espanto de la población. Nadie comprende lo que sucede. Y definitivamente el asombro y el horror dominan la voluntad de cada uno. En las líneas anteriores, el narrador expresa esa problemática: la disyuntiva que supone vida o muerte es sustituida definitivamente por el horror. Entonces ahora hay algo más, otra presencia, otro temor entre la gente. Este horror produce un efecto, un cuestionamiento, hace que Mauricio, la rubia, Mateo o cualquier otro de los personajes, se enfrente al misterio que implica la muerte, y por contraposición, la vida. Así se establece, de forma bien evidente, un paralelo entre los efectos que produce la presencia de este hombre que cercena cabezas de niños y los asesinatos de Dubois en el puerto de Valparaíso. No hay que olvidar que la concepción de Emilio pretende que, a causa del miedo que provoca su presencia, la población tienda a reunirse, es decir, a revertir su soledad, a acompañarse unos con otros, a contrarrestar las condiciones de una existencia inútil, carente de sentido. De este modo, se comprueba un paralelo entre estas obras. El asesinato, pero sobre todo la muerte, opera como tema fundamental y constante de una misma concepción. El individuo, como venimos afirmando, está obligado a hacerse cargo

²⁷² *Op. Cit.*, p. 72.

de su existencia. Sólo en la medida en que *comprende su ser* puede llegar a constatar lo que es vivir. Aun cuando esta experiencia resulte más difícil que la muerte, parafraseando a Dubois, allí, en esa angustiosa experiencia puede fortalecerse y asumirse en la acción.

En concordancia con lo anterior, resulta necesario ahora recordar brevemente la trilogía de novelas históricas del autor. Si venimos afirmando que la muerte es una constante que pone en una disyuntiva insoluble al individuo, nada mejor que ver esta problemática en esas primeras obras. En tanto conquistadores y fundadores de ciudades, estos hombres y mujeres se debaten permanentemente con la posibilidad del deceso propio o del ajeno. En los capítulos anteriores comentábamos las discordias que se producen entre los propios españoles, así como la realidad cargada de violencia que da lugar a la fundación de ciudades. Las condiciones en que se suscitan estos hechos dan lugar inevitablemente a la muerte. El paisaje, las vicisitudes de la guerra, la carencia, las rivalidades, derivan constantemente en la muerte de algún personaje. Esto hace que el entorno y la conciencia de cada individuo vaya tiñéndose de esa presencia. Que doña Inés corte las cabezas de siete caciques indefensos, que Supay termine colgado, que cada uno de los sublevados reciba como castigo una muerte lenta, no es más que el escenario fundador que da lugar a la conquista de América. Sobre este aspecto Carlos Droguett, señala:

Cruelles y primitivos, amorales y salvajes, como los primeros cristianos, eran los españoles, porque éste era el principio del mundo también, un mundo nuevo que se estaba esculpiendo a pura violencia y puro crimen²⁷³

²⁷³ Carta de Carlos Droguett a Alberto Ostria Gutiérrez, asesor literario de la editorial Zig-Zag en ese momento. Fechada en Santiago el 31 de enero de 1960. (citado por Teobaldo Noriega, *Op. Cit.*, p. 139).

Dentro de esta concepción es que asistimos a la configuración de un mundo manifiestamente violento y, como tal, rodeado de muerte. En *Supay el cristiano* se aprecia esta presencia en las primeras páginas. En un instante en que Chinchilla y Pero Sancho conversan sobre la posibilidad de asesinar a Pedro de Valdivia, el narrador proyecta la conciencia de Sancho de la siguiente forma:

El silencio galopó con toda la tierra hasta ellos. Los estaba rodeando. Los estuvo circundando, apretando en su blanda esencia, aislándolos, a ellos dos, cara con cara, ojo con ojo, dentro de los mismos nervios, en el común secreto. Estuvieron unidos, unidos y apartados del mundo, mirándose en la imaginación el muerto fatal y necesario (...). Aquello era un asesinato²⁷⁴

Se instala como primer mensaje anunciador la presencia de la muerte. En la rivalidad por el poder, los conquistadores conciben la creación de un orden político y militar a partir del asesinato. Desde ese instante el relato se multiplica con alusiones del mismo tipo. Como fantasma, la muerte ronda la conciencia de cada uno, adivinando que pisan sobre un territorio que les anuncia la posibilidad de perder la vida en cualquier instante. Así es que doña Inés observa los movimientos de los hombres a los que comanda su marido y se repite, intuitivamente, esa posibilidad:

²⁷⁴ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 16.

Quieren matarlo. En la noche, despierta en el campo, cuando lo mira dormir, se acuerda de que lo quieren matar, y quiere huir, correr para cerrar el viento, para ahogar el río (...). Cuando escucha, más allá del rumor del agua del río, al otro lado del bosque, el ruido indio que resuena y se expande, siente deseos de correr allá para buscar a los hechiceros de la tribu, para que le digan dónde está la muerte que tiene que matarlo²⁷⁵

La amenaza es constante. Entre los soldados se ha impuesto esa única ley. Matar indios es una necesidad propia de la conquista; controlar a quienes llevan a efecto tales acciones exige también del mismo recurso. En la conciencia colectiva de los personajes no opera otra lógica. Por eso, el soldado Martín Candia reflexiona sobre la condición de cada uno, así:

Se es soldado, trabajador de la muerte, y soldado de la conquista, trabajador de la terrible muerte, de la muerte lenta, con tormentos, con indios²⁷⁶

Arraigada en la naturaleza de su oficio, Candia ve la muerte como único horizonte. Se declara un trabajador de la muerte, que no es más que declarar que él y los demás usan de ella para emprender las diversas actividades de la conquista. Se involucran en la muerte, pero también se ven enredados en ella. En esa medida, sufren la suerte que se observa con mayor énfasis en los personajes de las obras posteriores de Droguett, como es el caso de

²⁷⁵ *Op. Cit.*, p. 45.

²⁷⁶ *Op. Cit.*, p. 88.

Dubois o Eloy, entre otros. Este dilema es el que comentan el sacerdote Quiroga y Alonso de Monroy:

-¿Oyeron, señores? ¡Esto es la conquista!

- La verdad, esto es la conquista. ¡La parte terrible, fatal, necesaria, la que tendremos que atravesar muchas veces para llegar al oro y la gloria- suspiró Quiroga.

- Es la desgraciada verdad. El conquistador camina senda de muertos²⁷⁷

En cuanto portadores de la muerte del indio, también se adentran en una senda que los conduce por una suerte similar. Hay un destino común que, finalmente, comparten. Involucrados en el azar de la guerra, la existencia les plantea la disyuntiva de una misma condición. Metafísicamente hablando, hay un sino a priori que los relaciona. En tanto generadores de muerte, pueden también sucumbir a ella.

Algo similar se advierte en *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Los desafíos a los que se ven enfrentados los hombres hacen que la muerte vaya cobrando fuerza a través, sobre todo, de la carencia. Aquí, más que una muerte materializada, se observa la constante amenaza de ella. El hambre, la falta de implementos para la guerra, la presencia del enemigo, hacen que los hombres se sumerjan en nefastos designios. En tanto relato que se une directamente con *Supay el cristiano*, éste se construye también en un escenario de

²⁷⁷ *Op. Cit.*, p. 139.

guerra, destrucción y muerte. Sin embargo, se advierte, en general una quietud, un cierto estado de tranquilidad que tensiona el ambiente y el ánimo de los hombres:

Lejos, en los campos, en la hondonada pequeña de una loma, dos soldados españoles arrastraban arando los caballos con una mano y mantenían listos los arcabuces en la otra. Estaba tirante de tranquilidad la atmósfera y hasta donde se hallaban el capitán y la mujer llegaba con claridad el ruido de los caballos que removían la tierra (...) Sólo hojas de los bosques y hierbecillas de los campos navegaban la serenidad de los aires, ni una sola pluma manchaba la pura tranquilidad de la primavera²⁷⁸

Esta atmósfera de tensa tranquilidad, junto con ahondar el sentimiento de soledad, del cual hablamos en el capítulo respectivo, anuncia la posibilidad de la muerte como una presencia también silenciosa. Y se materializa a través del silencio, porque ahora, más que los ruidos de la guerra, es la carencia, el hambre en particular, la que apremia al colectivo de individuos. Y, al respecto, no hay que olvidar que esa falta de víveres es la que también ocasiona en la conciencia de cada uno la sensación de abandono, de soledad absoluta. De esta manera, surge, como señala Francisco Lomelí, “la imagen de una América devoradora y una naturaleza fecunda, ésta con la potencialidad de ser una belleza traicionera y mortal”²⁷⁹.

²⁷⁸ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 18.

²⁷⁹ Lomelí, Francisco. *Op. Cit.*, p. 109.

De hecho, vemos que Monroy, en un estado de preocupación y propio encierro, vuelto hacia adentro, hacia su soledad, señala:

Se quedan pelados los campos. Unas bolsas de maíz nada más (...). Pelados están los campos, capitán. Linda tierra, grandes flores gordas, insectos enormes, ronronea el calor, amarillean los lagartos estirando su pereza al sol, cantan los pajaritos, vuelan los cóndores incrustados en el azul del firmamento, vuelan airosos, robustos, satisfechos, se pierden grandiosos en dirección de la cordillera de la nieve. Los engordó la carne de los caballos muertos, de los puercos y gallinas que no terminó de comerse el incendio²⁸⁰

Es necesario recordar que *100 gotas de sangre y 200 de sudor* asume el hecho bélico ocurrido en *Supay el cristiano* que acaba con el incendio de las instalaciones españolas. Como tal, lo que sucede en esta segunda novela viene a relatar el intento de reconstrucción, por parte de los conquistadores, de aquello que han perdido. Se advierte, sin embargo, el estado anímico de los personajes. En medio de la destrucción, avizoran el abandono de la tierra (que supone el abandono de los individuos) y, sobre todo, su propia destrucción, la muerte lenta y silenciosa que se instala en la narración como omnipresencia. En este sentido, el cóndor pasa a constituirse en imagen de la muerte posible. Mientras se lo ve planear, puede observarse cómo el español es una presa, alimento que el ave desea:

²⁸⁰ *100 gotas de...*, p. 27.

El cóndor los despertaba cada mañana con su volar insistente y siniestro, pasaba volando sobre las tiendas, sentían que seguía volando sobre los árboles, más allá de los cerros. Volaba mucho más lejos ahora. Un español que lo vio decía que (...) pasaba echando picotazos de hostilidad, buscando con los penetrantes ojos rastros de cadáveres²⁸¹

La amenaza del sobrevuelo del cóndor le recuerda al español lo frágil que es la vida en el mundo en que se encuentra. Así, el miedo se instala entre la tropa. Mientras el hambre produce sus efectos negativos, el soldado se ve amenazado por el ave que sólo quiere verlo ya muerto para poder comérselo. Una vez más, el individuo se enfrenta a esa línea tenue y peligrosa en que vida y muerte lo estrecha. Con la posibilidad de sucumbir, tiene que buscar la manera de hacer frente a una existencia de abandono. Lo particular de esta obra es que la muerte, como ya hemos dicho, se concretiza en el hambre. La insistencia en este hecho hace que se advierta que la amenaza del deceso alcanza aquí su registro a través del silencio. Se trata de una presencia, una posibilidad, que los ronda y produce angustia. La narración, incluso, alcanza momentos en que proyecta a un conjunto de hombres arrastrando su propia muerte. Los ecos de otros personajes droguettianos resurgen, en este contexto. La fatiga, el cansancio, la debilidad física, son los condicionantes de este conjunto de individuos que trata de sobreponerse a las adversidades que presenta la realidad:

²⁸¹ *Op. Cit.*..., p. 37.

La vigilia les prolonga el hambre, les ponía sal en el apetito; se tornaban soberbios, suspicaces, enconradizos, se miraban unos a otros, mostrándose los dientes. Velaban con temor, vigilándose. Las dagas aparecían peligrosas, prestas en los cinturones, se quedaban callados, mirándose las carnes del rostro²⁸²

Y, en otra ocasión:

De andrajos andaban vestidos cuando la debilidad les permitía levantarse... Se sonreían con lástima, blanquecinos y rotos los labios, andrajosa la cara, con manchones de sabandijas muertas en las enflaquecidas piernas y en los flaquéisimos brazos. Se sonreían con tristeza, soplaban el viento, apretaba fuerte y los cercaba todo el día con su tumulto²⁸³

La muerte ronda entre los hombres como una presencia constante. Acosados por el hambre, el abandono y la soledad, surgen la desconfianza, la necesidad de comer, el instinto belicoso, el apremio. Aquí es cuando el silencio se instala como un agente invisible de la muerte. Lentamente (como la lentitud del relato), ronda el entorno en el que se sumerge cada uno de los soldados. A través de este silencio va materializándose la posibilidad de sucumbir, la muerte final. Inmediatamente, entonces, se establece un paralelo con uno de los elementos que hemos estudiado, a propósito de Emilio Dubois. En este mismo capítulo

²⁸² *Op. Cit.*, p. 39.

²⁸³ *Op. Cit.*, p. 68.

se ha señalado la relación que el asesino establece entre el silencio y la muerte. Llega a decir que sus manos están llenas de silencio, pues es con ellas que produce la muerte. Considerando la diferencia de años que hay entre la escritura de una obra y otra, se hace evidente la cercanía conceptual. Silencio y muerte son elementos que gravitan en torno a ese mismo misterio en la producción droguettiana.

Pero volvamos al asunto del silencio en la obra que nos ocupa. Éste cobra tal intensidad en la narración, que no sólo se instala entre los hombres que van enmudeciendo, sino que además es la fuerza que deriva de la naturaleza que los rodea:

Así era aquel invierno para los españoles. La nieve los aislaba de toda esperanza y ni ruidos para salvarlos o matarlos dejaban pasar la lluvia amortiguadora o el viento chivateador²⁸⁴

En ese acoso asfixiante, la naturaleza es un obstáculo más que intensifica la posible muerte que gravita en torno al grupo. Mezclándose con las demás fuerzas, va cercando el espacio en el que se desenvuelven. Por eso es que cada personaje se vuelca hacia adentro y el relato se construye desde la conciencia individual. El español no tiene otra escapatoria que resistir desde su propia soledad la amenaza de la muerte que lo acecha. Respecto de las características de estas dos últimas obras y de la forma en que se presentan los temas, ha sido el propio Droguett quien ha explicado la razón por la que se concretizan así:

²⁸⁴ *Op. Cit.*, p. 67.

Mi estilo 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 vivido²⁸⁵

Y si de muerte hablamos, no cabe duda de que la aventura que emprende el español en tiempos de la conquista alcanza su registro peculiar con Juan Núñez de Prado. Obsesionado con la idea de mantener viva la ciudad que ha fundado, se esfuerza por trasladarla de un lugar a otro. Habitando su propia soledad, siempre volcado hacia sus ideas, proyecta la imagen de un hombre peculiar, que sabe vivir al margen del grupo, tal como suele ocurrir con otros personajes droguettianos (es el caso, por ejemplo, de Pero Sancho, Dubois, Eloy, etc.). Núñez de Prado se caracteriza por esa tendencia a la soledad o, como dice el narrador, a la desolación. A través de intensos y extensos monólogos interiores va mostrando las diversas facetas de su personalidad y, sobre todo, la importancia que le atribuye a la ciudad y las correspondientes rivalidades con los otros españoles. Aquí es que aparece la muerte instalada como elemento central. El individuo permanentemente se ve expuesto a esa amenaza. De hecho, el que Núñez de Prado traslade la ciudad de un sitio a otro no es más que la expresión de su intenso deseo de vida. La ciudad es lo que da sentido a su existencia. Aislado del resto, se proyecta en lo que es capaz de construir, de hacer, de crear. Sin embargo, esta tarea lo conduce a otra situación, donde el dilema que experimenta es el hacerse protagonista y víctima de sus propias acciones:

²⁸⁵ Droguett, Carlos. "Cien gotas de envidia y doscientas de estupor". En: *La Nación*, Santiago, 24 de septiembre, 1961, p. 2.

Ahora soy carcelero de mí mismo (...) decía abrochándose las calzas, parado en mitad del cuarto y apretando después la faja y los puños de la camisa y buscando por el suelo la armadura y recordando cuántas espadas tenía y recordando sólo ahora que no podía salir, pues era prisionero, no ya el primer hombre de la ciudad sino el último seguramente, el más solitario y desamparado, el más inerme, el menos seguro, la primera víctima²⁸⁶

El conflicto con el resto de la tropa lo lleva a una situación en la que de pronto es prisionero. Las rivalidades de poder, la obsesión con que Núñez de Prado actúa, le acarrearán como consecuencia la resistencia de sus hombres. Empeñado en llevar adelante su plan, que es moverse con la ciudad de un lugar a otro, llega a asesinar a todo aquel que se le oponga. Relegado hacia sí mismo, ve a los demás como instrumentos de su propia aventura. En esta medida, es un personaje con un fuerte sustrato existencial. Lo que en verdad busca en la vida es un sentido. Intenta hacerse, siguiendo las palabras de Sartre, en la acción. Su problema es que lo hace sin los otros, prescindiendo de la complicidad necesaria. Se produce una semejanza evidente con respecto a otros personajes. También Dubois se hace protagonista y víctima de sus acciones, aislado del resto, o Eloy o casi cualquier otro personaje. Pero, volviendo a Núñez de Prado. En los cuatro traslados que emprende se expresa esa soledad radical y la muerte, como trasfondo necesario e inevitable. De hecho, no es casualidad que los traslados se produzcan de noche, puesto que se trata de una ciudad cercana a las tinieblas. Por eso, se hace notorio que en ella coexisten vida y muerte, con una semblanza desoladora, que tiende a negar lo creado:

²⁸⁶ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 47-48.

La ciudad estaba afuera, en las calles solas y heladas, petrificada, como muerta²⁸⁷

El protagonista se da cuenta de que lo que cargan, sin embargo, no es precisamente lo que él busca. Es decir, si lo suyo es la preocupación de la ciudad como símbolo de vida, como sentido para su existencia, llega a reconocer que en realidad es otra cosa:

Esta es nuestra desgracia, 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 cuerdas, escondida bajo las mesas y las sillas²⁸⁸

Resulta claro el paralelo con la concepción que hemos rastreado en otras obras del autor. El individuo está limitado metafísicamente por su nacimiento y su muerte y lo que debe hacer, entonces, es crearse, construirse en su acción. La disyuntiva y la problemática de Núñez de Prado adquieren ese alcance. En cada reflexión que emprende se observan estas convicciones. Lo dramático para Núñez de Prado es que su accionar lo conduce inevitablemente a su fracaso. El pueblo, que va sufriendo los efectos de cada traslado, acaba por desintegrarse y en definitiva se convierte en una tumba. El grupo de soldados va

²⁸⁷ *Op. Cit.*, p. 55.

²⁸⁸ *Op. Cit.*, p. 121.

reaccionando ante el capricho del protagonista y esto hace que las muertes se transformen en un medio para mantener el control:

Juan, hay que escribirle al virrey para decirle que nos quieren despojar la ciudad, hay que llevársela para mostrarla, atada entre dos yuntas de mulas, sobre las espaldas de un centenar de indios, pero no lo diremos a nadie todavía (...) prohibiremos las reuniones y los grupos, las conversaciones en voz alta (...), mataremos a la ciudad para no matarlos a ellos. Si viene Villagra habrá ruido, Juan. Antes haremos ruido nosotros (...) Juan ¿los vas a matar? (...) Yo no sé si los voy a matar. Si los mato es porque ya están muertos²⁸⁹

Hay dos elementos que llaman la atención en la cita anterior. En primer lugar, vuelve a resolverse el conflicto del individuo, en este caso, el de la ciudad, a través de una estrategia dialéctica (“mataremos a la ciudad para no matarlos a ellos”). Ya hemos visto que la ciudad se construye como símbolo de vida, sin embargo, el protagonista recurre a una estrategia que exige, simbólicamente, la muerte de lo que quiere vivo. Luego, las declaraciones de Núñez de Prado recuerdan las de Dubois con respecto a como ve a quienes lo rodean (“si los mato es porque ya están muertos”). Reaparece aquella concepción en la que quienes se encuentran en torno al protagonista son vistos como seres sin proyecto, sin vida propia, sin un sentido y, por lo mismo, muertos en vida. Vida inútiles, en otras palabras. Desde esta perspectiva, Núñez de Prado reacciona contra la rutina, contra lo

²⁸⁹ *Op. Cit.*, p. 39.

repetido, contra aquello que torna la existencia humana en una constante cotidianeidad. Por eso es que traslada incesantemente lo que ha fundado. Esto implica que debe volver a darle forma al caos o rehacer lo que ya había sido creado. Así, alivia su soledad. Ir contra la rutina es lo que da sentido a su vida. Y lo hace, como hemos visto, a cualquier precio. Es por esta razón que la muerte perpetúa sus acciones. Enfrenta a sus hombres a través del aniquilamiento:

Mato a los soldados y a los indios, soy injusto y cruel, ahorco a la gente sin forma de juicio o en un juicio informe y apresurado, no por crueles y malvados sino porque no soy escribano ni justicia ni alguacil y no quiero serlo siquiera sino sólo soldado, soy como los antropófagos que matan para vivir, la ciudad es un ser vivo, ella devora españoles, bebe su sangre y sus sudores²⁹⁰

Para que algo viva hay que matar. Muerte y vida se concretizan en esa relación dialéctica. El individuo se encuentra justo en medio de dos fuerzas que atraen. Tanto una como la otra lo absorben y vuelcan sobre su propia problemática: existir.

Esta relación, donde los opuestos se necesitan, alcanza en la obra de Carlos Droguett un tratamiento especial. El elemento que mejor simboliza la atracción de los opuestos, hasta convertirlos en otra cosa, es la sangre. No hay mejor manera de comprender cómo se expresa la problemática vida-muerte que a través de la sangre, vista ésta como imagen que sintetiza, pero a la vez añade espesor al dilema que representa el par vida-

²⁹⁰ *Op. Cit.*, p. 320.

muerte. Y donde mejor se puede rastrear su procedimiento, el modo en que se hace, es en aquellas palabras que introducen el texto *Los asesinados del seguro obrero*²⁹¹, verdadero manifiesto de su obra posterior. En “Explicación de esta sangre”, un par de páginas que anteceden al contenido de la crónica, se aborda el tema de la violencia institucional en las perspectivas ya estudiadas en nuestro trabajo y, como consecuencia de ella, la muerte en contraste con la vida. A partir de aquella problemática, se expresa la voz de quien quiere testimoniar la matanza de los jóvenes ocurrida en el edificio del Seguro Obrero:

Lo que publico, después de todo, lo escribí porque lo sentí bien mío, íntimo de mi existencia, hace un año, cuando fue hecho²⁹²

Una vez que la voz del narrador se delimita, reconociéndose en las primeras líneas, enuncia una serie de juicios que dan particular sentido a la escritura del texto. Estableciendo una clara diferenciación con toda una tradición literaria y cultural, que tiende a negar lo ocurrido, señala:

¡Ay! Hemos tenido tanto cuento campesino, tanta novela campesina, tanto poema campesino, tanto rústico de pluma en medio de la chacra. Y todos exangües. Mariano Latorre, Luis Durand, Marta Brunet, Federico Gana, Fernando Santiván, Rafael Maluenda, todos, han mirado hacia el campo de nosotros, pero sólo han visto la cueca, pero no la sangre que corría del tacón

²⁹¹ Droguett, Carlos. *Los asesinados del seguro obrero*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972.

²⁹² *Op. Cit.*, p. 7.

de la cueca, han visto el vino, pero no la sangre que corría del borracho y que parecía que era vino²⁹³

Enarbolando una actitud crítica hacia esa tradición que, según lo señalado por el narrador, se queda en el adorno, en las superficies de los elementos de la realidad, establece como punto de referencia, aquello que da cuenta de la verdadera realidad, la sangre. Es a través de este elemento que genera una clara diferenciación entre una mirada superficial y otra profunda. Es por eso que también, dice:

Pienso en los campos de aquí y me da una pena sin sangre²⁹⁴

La ausencia de sangre es la ausencia de lo que da sentido. Tener una pena sin sangre, es tener una pena sin justificación. Así, la sangre constituye un elemento que da vida al sentimiento, es decir, la pena. La literatura que se ha producido en torno al tema del campo, de lo local, de lo criollo, es vista aquí como superficial, carente de verdadero espesor. El narrador anuncia, entonces, la intención de dar un giro a este vicio cultural y entrar allí donde otros no lo han hecho:

Se ha perdido tanta sangre ya en nuestra pequeña e intensa historia. Ninguno quiso recogerla, todos la dejaron que corriera sola. Nadie tuvo voluntad, no,

²⁹³ *Op. Cit.*, p. 11.

²⁹⁴ *Op. Cit.*, p. 10.

no tuvieron cabeza para recoger la sangre corrida en cada siglo, en cada tiempo, en cada presidencia, en cada política²⁹⁵

Ante este hecho, él manifiesta su propio plan de trabajo:

Yo sólo recogí, a la manera mía de coger las cosas, esa sangre que corriera hace dos años por nuestra historia; no fue otra mi tarea, agacharme para recoger²⁹⁶

La sangre es el sufrimiento de un grupo de personas que ha sucumbido ante las prácticas de una determinada política institucional (ya se ha dicho que la práctica violenta de la institución es vista en la obra de Droguett como injustificada, sin sentido, inútil). Frente a esas matanzas, resultado de diversas circunstancias, se levanta, a través de esta crónica, la voz de un narrador que quiere tomar el acontecimiento y marcarlo en la historia del país:

Traté de trabajar entonces con las dos manos para no perder detalle ni hilo, para recoger toda la sangre, para construirla otra vez, y que corriera más abundante por los cauces de nuestra historia. Así, pues, verdaderamente, esto

²⁹⁵ *Op. Cit.*, p. 8.

²⁹⁶ *Op. Cit.*, p. 7.

no es un libro, no es un relato, un pedazo de la imaginación, es la sangre, toda la sangre vertida entonces que entrego ahora, sin cambiarle nada²⁹⁷

Nótese el giro que se le da al elemento sangre. Ella representa la muerte de los caídos, de los asesinados, de los muertos. Es esta sangre la que quiere el narrador registrar. Pero ¿cómo lo hace? Transformando el texto mismo en sangre, queriendo convertir la escritura en ella, o más claramente, la muerte de aquellos jóvenes revitalizada a través de la escritura. El sentido que adquiere el gesto escritural adopta así un sentido inverso: se escribe no sólo para testimoniar y registrar, sino para construir esa sangre otra vez. La escritura y la sangre se hacen una. Fundidas, consiguen revertir dialécticamente la muerte de la cual se quiere hablar. Esto convierte a la obra en un cuerpo palpitante. Ya no sólo se trata de un objeto que da cuenta de algo, sino del hecho mismo. Es la característica que lleva a Francisco Lomelí a afirmar que “Carlos Droguett posee un ojo perspicaz para recopilar (...). Le interesa, sobre todo, explorar el *pathos* de las circunstancias y dar una visión interior de su significado, fijándose en la historia anímica del hombre como verdadera historia”²⁹⁸.

El propio Droguett se encarga de aclarar este asunto, dando cuenta del modo en que se enfrenta al acto de escribir:

²⁹⁷ *Op. Cit.*, p. 8.

²⁹⁸ Lomelí, Francisco. *Op. Cit.*, p. 27.

Como escritor lo que yo quiero hacer es poner la verdad, poner la pasión, poner amor en lo que se escribe. Si algo no me interesa apasionadamente, soy nulo, no puedo escribir²⁹⁹

En la pasión expresada por la escritura se demuestra un acto de resistencia ante la muerte. Si la violencia institucional produce asesinatos que no tienen sentido, la escritura quiere tomar esa sangre para revertir ese sesgo mortuorio que carga y convertirla en algo más, proporcionarle el sentido que el acto violento le quitó. Por eso es que el narrador señala en la cita anterior que ha tomado esta sangre (este testimonio de la muerte) para “que corra más abundante por los cauces de nuestra historia”. A esto, agrega:

Toda la sangre chilena vertida por el crimen se ha perdido. Ha sido ella nuestra mejor sustancia para confeccionar lo nuestro verdadero, lo de nosotros que dure. ¿Cómo han podido perderla? Toda la sangre, tanta sangre (...). No se secará hasta que alguno piadoso de cultura, de historia de sangre, la recoja con la mano del alma para elaborar el ser³⁰⁰

Se muestra, así, otra visión con respecto a la sangre, en tanto sinónimo de muerte. Se propone que a través de ella misma se construya una esencialidad, el ser, lo que daría sentido y, en la perspectiva de todo lo dicho hasta aquí, vida o, si se prefiere, identidad (nótese el alcance que siempre tienen estos términos con los planteamientos existencialistas

²⁹⁹ Fernández Braso, Miguel. “Sincero y polémico: Carlos Droguett”, *Pueblo*, Madrid, 10 de febrero, 1971, p. 26.

³⁰⁰ *Los asesinados...*, p. 9.

antes revisados). Entonces, sangre (que evidencia las muertes) es la materia con que se puede llegar a construir la vida misma, la de un país, la de un individuo, la de cualquier colectividad. El sentido dialéctico que alcanza esta mirada y este procedimiento, con respecto al elemento sangre, se cristaliza con toda evidencia en las palabras que siguen:

Con tanta sangre caída de tanto asesinato grandioso, en todo tiempo criollo, no podremos nunca ser un pueblo pequeño. Con tanto muerto de nosotros algún día encontraremos nuestra vida. La edificaremos con sangre. No tendremos sino que abrir la historia para hojear la sangre necesaria. La sangre fue siempre firme cimiento para duraderos edificios, la sangre es precioso suelo que fructifica construcciones. Se es grande cuando se tiene un muerto íntimo, bien personal, se comienza, entonces, a no ser estúpido. Conoce uno que uno es un ser verdadero. Siente alta su sangre, capaz para muchas cosas. Los crímenes determinan lo bueno. Es la utilidad de los asesinos³⁰¹

Frente al asunto de una esencialidad, el narrador plantea una nueva problemática. La sangre, tal como la entiende, no sólo da un sentido a la individualidad o al colectivo. Lo que intenta expresar es precisamente un cruce en que lo histórico-colectivo se relaciona dialécticamente con lo individual. Las últimas palabras de la cita anterior así lo dejan ver: “se es grande cuando se tiene un muerto íntimo”. Es decir, en la medida en que esos asesinatos se incorporan a la conciencia, al ser de cada uno, se consigue la posibilidad de

³⁰¹ *Op. Cit.*, p. 12.

resistir la muerte, dando, a partir de aquel hecho, mayor sentido a la vida (en una dimensión individual, pero también colectiva). De esta manera, la sangre simboliza aquello que para el individuo es una compleja disyuntiva. Enfrentado a esos polos que dibujan su existencia, se ve obligado a sobrevivir, angustiosamente, entre los límites que impone su condición y aquello que lo enfrenta a las circunstancias de su propio tiempo y lugar, lo histórico.

En vista de lo anterior entonces hay que afirmar que la vida y la muerte, en tanto polos extremos, se transforman en la narrativa droguettiana en elementos que necesitan relacionarse. Aparecen expresados, a través de las problemáticas de cada personaje, como límites que dibujan el espacio en el cual cada uno debe desenvolverse. La existencia se manifiesta como una experiencia compleja. En la síntesis de aquella experiencia la sangre es una materia que viene a jugar un papel fundamental. Simbólicamente, representa las dificultades a las que alude el mundo narrativo de Carlos Droguett. La sangre no es un elemento más, sino que viene a constituir la posibilidad de transformar una visión del mundo típicamente binaria, donde los polos opuestos y jerárquicos se rechazan, en otra donde se desdibujan las oposiciones y surge una nueva presencia, presencia por cierto que entra en un juego permanente con aquellos elementos que le dieron vida, estableciendo una adición³⁰².

³⁰² Esto es precisamente lo que propone Jacques Derrida para acercarse a una más rica comprensión del mundo, en la cual aquella tendencia tradicional de la cultura occidental, que ha necesitado siempre instalar oposiciones, se recrea a través de una nueva mirada o comprensión de las cosas: “La estructura, o más bien la estructuralidad de la estructura, aunque siempre haya estado funcionando, se ha encontrado siempre neutralizada, reducida: mediante un gesto consistente en darle un centro, en referirla a un punto de presencia, a un origen fijo. Este centro tenía como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura (...), sino sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura (...). El centro cierra también el juego que él mismo abre y hace posible. En cuanto centro, es el punto donde ya no es posible la sustitución de los contenidos, de los elementos, de los términos. En el centro, la permutación o la transformación de los elementos (...) está prohibida (...). Así, pues, siempre se ha pensado que el centro, que por definición es único, constituía dentro de una estructura aquello que, rigiendo la estructura, escapa a la estructuralidad (...). [En otras palabras] del centro puede decirse, paradójicamente, que está *dentro* de la estructura y *fuera* de la estructura. Está en el centro de la totalidad y sin embargo, como el centro no forma parte de ella, la totalidad tiene su centro en otro lugar (...). A partir de

Visto así el problema, tenemos que asumir entonces que la sangre, en la configuración del mundo droguettiano, opera como suplemento³⁰³. Es el elemento que sustituye a ese centro que ya no es tal y que más bien entra en un juego permanente de significación, ocupando entonces un lugar importante para comprender lo que aquí se produce. Vida-muerte no configuran por sí solos el dilema existencial del individuo. En tanto polos extremos, sufren una desjerarquización que queda impregnada en la sangre como elemento de diferencia, significante que alude dinámicamente a diversos constituyentes de la existencia humana. Pero, insistamos en esto, de manera dinámica y móvil, nunca fija, puesto que es posible rastrear el elemento sangre como sustancia que refiere a la vida y a la muerte, pero también a la vitalidad, a lo que da identidad al mundo en su totalidad, a la manifestación de un dilema que tiende a borrarse y que, por lo mismo, también se diversifica en múltiples significantes. Como dice Derrida en *De la gramatología*³⁰⁴, al borrarse la jerarquización de los términos, éstos se relacionan como plenitudes en que cada una no agrega sino para reemplazar. La muerte conlleva la vida y viceversa, pero en una relación desjerarquizada de los términos deviene la sangre,

ahí, indudablemente se ha tenido que empezar a pensar que no había centro, que el centro no podía pensarse en la forma de un ente presente, que el centro no tenía lugar natural, que no era un lugar fijo, sino una función, una especie de no-lugar en el que se representaban sustituciones de signos hasta el infinito. Este es entonces el momento en que el lenguaje invade el campo problemático universal; este es entonces el momento en que, en ausencia de centro o de origen, todo se convierte en discurso (...), es decir, un sistema en el que el significado central, originario o trascendental no está nunca absolutamente presente fuera de un sistema de diferencias. La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación". Derrida, Jacques. "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas". En: *La escritura y la diferencia*, Patricio Peñalver (trad.), Anthropos, Barcelona, 1989, p. 383-385.

³⁰³ Se podría decir (...) que ese movimiento del juego, permitido por la falta, por la ausencia de centro o de origen, es el movimiento de la *suplementariedad*. No se puede determinar el centro y agotar la totalización puesto que el signo que reemplaza al centro, que lo suple, que ocupa su lugar en su ausencia, ese signo se añade, viene por añadidura, como *suplemento*". *Op. Cit.*, p. 397.

³⁰⁴ Derrida, Jacques. "Ese peligroso suplemento". En: *De la gramatología*. Siglo XXI, Argentina, 1971, cap. II.

suplemento que simbólicamente se transforma en materia fundamental de las concepciones identificadas en la obra de Droguett. Piénsese, por ejemplo, en el caso de Dubois. La muerte no es únicamente la expresión de un fin, sino el escenario para que ésta se convierta en la posibilidad de una revitalización de la vida. De allí a la sangre, como materia que reemplaza lo anterior, existe sólo un paso. El asesinato así visto puede resultar “saludable”, tal como se señala en uno de los párrafos de “Explicación de esta sangre”³⁰⁵.

Para continuar esta exposición, es necesario ahora ver la evidencia que adquieren los postulados expuestos en el resto de la obra de Carlos Droguett. Es posible rastrear algunos ejemplos en diversos títulos de su novelística. Así, en *60 muertos en la escalera*, dice el narrador:

La sangre no sirvió nunca para esconder ninguna cosa ni ninguna gente. La sangre no tapa nada detrás suyo ni a nadie sirve de alcahuete. La sangre es – donde quiera que le abran brusco la puerta del cuerpo al hombre para que salga ella-, un índice evidente, el mejor de los delatores. El color de la sangre se propaga siempre, es un color que dispone de multitud de labios que corriendo se quejan y murmuran. El color de la sangre quiere decir terrible. Atrae, atrae, atrae nuevamente de un modo lleno de espanto. Si la sangre no fuera roja no se cometerían tantos crímenes. El suyo es un color para

³⁰⁵ Por cierto, es bueno recordar el espesor simbólico que ha tenido la sangre a través de diversas culturas. Al observar las connotaciones que se le han atribuido se vuelve a considerar cómo ha sido materializada en la obra de Droguett: “la sangre simboliza todos los valores solidarios del fuego, del calor y de la vida, que se emparentan con el sol. A estos valores se les asocia todo lo que es bello, noble, generoso y elevado. Participa también de la simbólica general del rojo. [En este sentido] la sangre se considera universalmente como vehículo de vida. La sangre es la vida, se dice a la manera bíblica. A veces se la toma incluso como el principio de la generación (...). La sangre –mezclada con el agua- que fluye de la llaga de Cristo, recogida en el grial, es por excelencia el brebaje de inmortalidad”. Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1988, p.p. 932-933.

asesinar. Cada vez fue la sangre –en cada crimen- el móvil del crimen. Algún día habrá que meditar largamente, con espanto lúcido, la sangre, su color. Sin embargo, el hombre recurre en cada ocasión a ella para arreglar sus tragedias, acude a sus orillas para apagar, en su inyectada ola, su abrasadora sed. Matar a alguno no es más que ingresar de maligna manera al cuerpo de alguno para encontrar la llave de la sangre, para abrir al hombre con llave de odio, con llave de puñal o de bala. Entonces, la sangre hace correr sus aguas. Sus aguas corren desde el cuerpo del hombre asesinado hasta el alma del hombre asesino y lo bautizan de horror, lo hacen su feligrés, lo meten para siempre en su iglesia roja. 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. El ruido que hace la sangre corriendo por la historia se llama la cultura, se llama la tradición, se llama con diversos nombres en cada lengua³⁰⁶

La connotación que adquiere la sangre en estas líneas es riquísima, plena de diversos contenidos. Se la usa como materia fundamental para expresar, finalmente, el elemento básico que da sentido al ser humano. No es sólo materia biológica, es materia cultural. Encarna la vida, pero no sólo la biológica, sino que también la espiritual (entendiendo por lo espiritual a aquello que resulta de las formas de vida de un individuo o de un pueblo, lo cultural). La sangre es lo que da sentido de unidad al mundo. Es la materia

³⁰⁶ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 79-80.

común e inherente a todos y todo. Su color, su espesor, simbolizan el contenido elemental que da forma y fondo a la Humanidad. El uso que se le da, entonces, en la cita anterior refiere a sentidos diversos, puesto que la sangre, en tanto elemento básico de la condición humana, abarca las posibilidades que el individuo encarna:

La sangre da a veces desde el muerto, desde el que hizo al muerto, un resplandor bondadoso. Hay sangres buenas y sangres malas, sangres que aprovechan y sangres que no rigen ninguna cosa. De la sombra de la guillotina se levantó Napoleón, pero saliendo de ahí, venía él lleno de drama, sus palabras, sus pasos y cuando él empuñó la espada pareció empuñar una larga sangre. ¿Cuánta energía inútilmente consumida suponen los crímenes que se cometen a cada minuto en todos los puntos del globo? Crímenes con alevosía, con ensañamiento, crímenes que no comete el asesino sino el secretario del asesino, que tiene por fondo el fondo inmenso de la noche y por víctimas propiciatorias un infeliz anciano o unas criaturas, suponen tal cantidad de energía emocional, inútilmente gastada, que puede asegurarse que donde floreció la sangre por lo menos debió crecer una obra de bondad o de arte perdurable. Pero la pasión y el odio, el vino y la cocaína no siempre esgrimen la pluma y el pincel; esgrimen también el puñal para descorrer la sangre o encienden la bala para iluminar la cara del asesinado. Los crímenes pasionales –los únicos interesantes-, constituyen una minoría, porque para matar por amor hay que ser una gran apasionado, esto es, un elegido. Hay que ser bueno. La gran porción de crímenes es cometida por causas triviales: discusiones por bagatelas, frondosidades que nacen del naípe o de la jarra de

vino. Y por eso la sangre sigue goteando día y noche de la cañería rota del infortunio humano³⁰⁷

Resulta de gran interés la cita anterior para vislumbrar el sentido de unidad que se observa en la obra de Droguett. Considerando que *60 muertos en la escalera* constituye una reelaboración de la crónica que le precede, *Los asesinados del seguro obrero*, se advierten las semejanzas entre estas dos obras. Pero claramente, si recordamos los capítulos anteriores de este trabajo, se evidencia un notable paralelo con la diversidad de títulos del autor. Así, el tema de la violencia, que supone una de carácter inútil y otra con sentido, surge aquí bajo la noción de que es productora también de una sangre. La sangre, resultante de la violencia del escritorio, la violencia institucional, es un despilfarro de energía. La vida que se desperdicia constituye un crimen inútil. Ante esto, el narrador aspira a la posibilidad de que ese malgaste de energía o sangre, produzca lo que él denomina una obra de bondad o de arte perdurable. El símil con las concepciones vertidas en “Explicación de estas sangre” es evidente. Y, por supuesto, aquí el texto se pliega sobre sí, por cuanto aquella obra de bondad o arte perdurable en la que se piensa como resultado de un crimen inútil es esta obra misma, es decir, la crónica ya mencionada y la novela que ahora citamos. Es la escritura que se vuelca sobre sí, que se funde en la sangre, en la pasión que la constituye (recuérdese una cita anterior: “esto no es un libro (...), es la sangre, toda la sangre vertida que entrego ahora”). Aparece, entonces, una idea que ya antes habíamos revisado, la idea de la creación como resistencia ante la inutilidad de la muerte, ante lo que quiere reducir la vida a la nada, a la falta de sentido. Por eso es que se rescatan los crímenes pasionales, los

³⁰⁷ *Op. Cit.*, p.p. 116-117.

únicos que interesan, puesto que allí la pasión que los mueve se inscribe en la sangre. Sangre y pasión se hacen uno, pero son otro, un suplemento que ha reemplazado a otra plenitud, la escritura³⁰⁸.

La movilidad de los significantes intenta materializarse en esa escritura, pero ella a su vez se vuelca sobre otro significante. El juego de sentidos que adquiere la sangre es activo. Dinámicamente, ella se transforma en imagen que va generando adiciones significativas de diversas índole. De hecho, en las líneas finales de la cita que comentamos, se alude a la sangre también como el fruto del infortunio humano. Ella es el testimonio manifiesto del dolor, del sufrimiento, de la injusticia. Se mueve en una dirección y en otra. Alterna las diversas imágenes de un mundo que vive, que muere, que produce alguna obra superior, etc.

Sería interesante, en esta perspectiva, establecer una conexión con otra obra del autor. La novela *Matar a los viejos*, de aparición más reciente, puede ser pensada en el mismo sentido. En tanto quiere abarcar un virulento período de la historia de Chile, como fuera la dictadura militar que accede al poder en 1973, donde la violencia se ejerce desde la institución, alude a una serie de personajes que formaron parte del sistema de represión. Allí la sangre toma cuerpo en figuras que simbolizan la muerte, aquel crimen inútil contra el que reniega Dubois. Aparece, por ejemplo, un militar encargado de salir a las calles a asesinar a aquellos que se oponen al gobierno. Comandando una patrulla, se lo ve rabioso,

³⁰⁸ “La escritura es peligrosa desde el momento en que la representación quiere hacerse pasar por la presencia y el signo por la cosa misma. Y existe una necesidad fatal, inscripta en el propio funcionamiento del signo, de que el sustituto haga olvidar su función de vicariato y se haga pasar por la plenitud (...), sin embargo, no hace más que suplir. Puesto que el concepto de suplemento –que aquí determina el de imagen representativa– abriga en sí dos significaciones cuya cohabitación es tan extraña como necesaria. El suplemento se añade, es un excedente, una plenitud que enriquece otra plenitud”. Jacques, Derrida. *De la gramatología*. Siglo XXI, Argentina, 1971, p. 185.

se trata de un individuo que asesina a quien se cruce en su camino. El narrador alude a él de diversas formas y tal vez una de las que mejor lo representa es ésta:

Arellano Stark regresaba acezando y humeando, evaporando sangre en las narices, en la boca, en el pelo, en las manos, en la capa de color arena que lo hacía tornarse petrificado y salitroso³⁰⁹

La sangre es imagen que encarna, tanto en los títulos aludidos como en el conjunto restante, siempre estas posibilidades. El conjunto de novelas históricas, cada texto droguettiano, toma esa materia como esencia fundamental de aquello que entraña un aspecto y otro de la existencia. No tendría mayor efecto para este estudio el que repitiéramos más ejemplos del estilo. Nos limitamos aquí a establecer este principio básico, por cuanto representa uno de los sostenes de la narrativa del autor, el que mejor encarna los diversos aspectos que este mismo estudio ha analizado. Por último, para no caer en omisiones, nos ocupamos de *Patas de Perro*, ya que es una de las novelas en las que hemos centrado nuestra mirada. Sobre *Todas esas muertas* hay que hacer un alcance. Allí no se hacen grandes alusiones a la sangre, en la perspectiva que hemos revisado. En términos generales, el recurso de la escritura que quiere fundirse con la materia sangre se abstiene de ello. Pero no gratuitamente, como veremos en el próximo capítulo de este trabajo, sino porque el dilema de la vida y la muerte se estrecha con el problema de la creación más explícitamente.

³⁰⁹ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p. 13.

Dicho lo anterior, veamos cómo se hace presente esta constante en *Patas de Perro*. Lo primero que se debe señalar es que aquí la sangre es materia que alude a la violencia, a la amenaza y a la posibilidad de muerte (nótese que la muerte en esta obra, como ya hemos señalado, es siempre una posibilidad; nunca hecho consumado). Pero, por otro lado, es también símbolo de fuerza, de potencialidad, aquello que le permite a Bobi continuar su camino de resistencia ante los embates de su entorno.

Dentro del primer caso, es decir, dentro del conjunto de expresiones de violencia, se pueden encontrar los siguientes ejemplos:

Todos los sábados, cuando mi padre regresaba a las once de la mañana, ya estaba borracho y me estaba gritando que fuera a buscar carne al matadero, no me pegaba, ya no necesitaba pegarme, sabía el pánico que yo le tenía al cinturón, se abría el vestón y lo mostraba luciendo en su vientre (...), se desliaba el cinturón y lo dejaba estirado en la mesa justo frente a mí, yo me escapaba al matadero, pasaba a través de los hules y de los ladrillos, miraba la sangre aguada chorreando por los lavabos, me quedaba mirando la cabeza desollada de un caballo y luego, luego, estaban lloviendo los trozos de carne a mis pies³¹⁰

La sangre materializa el desprecio, el desconocimiento, la humillante situación a la que lo somete su diferencia. Su cuerpo lo condena a una marginación inevitable. Producto de esta situación es que se ve obligado a soportar el trato del lugar:

³¹⁰ *Patas de...*, p. 171.

Cruz Meneses sí que era un bruto. Ése me obligaba a comer todo en su presencia, me cogía la bolsa, la hacía un ovillo y se la echaba al bolsillo trasero del pantalón, me tiraba la carne al suelo y se tumbaba, abierto de piernas, para que me la comiera toda, yo comía tímidamente al principio, tratando de hacer ganas, pero después ya no podía, estaba asustado y harto, decía que no quería más, que por piedad me dejara ir, pero él no, come perro come perro come perro, me obligaba a tragarme todo, pulpa y nervios y un día me obligó a roer un hueso hasta romperlo, me hice sangre, empecé a sollozar, tuve arcadas y vomité. Me dijo que era un sucio asqueroso y me echó a empujones³¹¹

Recargando el entorno del matadero a través de la descripción de la carne cruda, los cuchillos de los matarifes y el trato que le dan los carniceros a Bobi, se recurre a la sangre para fundirla en la experiencia que sufre el niño. Dice él “me hice sangre”, dando al asco que experimenta una mayor connotación. En esa repulsión que siente advierte el desprecio de los hombres, el trato humillante. La carne cruda que es obligado a comer se hace materia del desprecio, del odio que le manifiestan quienes se relacionan con él. Carne y sangre se funde en la misma imagen. Del mismo modo, el narrador, Carlos, hará alusión a la sangre después como símbolo de la violencia, como expresión de la muerte, de la amenaza, del miedo que infunden quienes persiguen a los que se diferencian del resto:

³¹¹ *Op. Cit.*, p. 173.

Me sorprendió que no me hubiera llevado detenido ahora, ahora mismo, pero me habría llevado con Bobi y eso es lo que él no quiere, no, si la gente sufre menos, sepárala, teniente, cercena, corta, divide, deja correr la sangre invisible que es el sufrimiento, si lo puedes llevar después llévalo después, sólo a Bobi, sólo al muchacho, a él lo quieren, él es como una facción del rostro del viejo, una oreja del viejo, su mano, sus ojos, corta ahí y los desangras a los dos, sobre todo al niño, sobre todo al viejo, eso había sido la visita del teniente, la visita que día a día esperábamos, en realidad nunca lo esperábamos a él verdaderamente, pero recordaba que, al despedirse de Bobi cuando abandonábamos la comisaría, hubo un desapego en la sonrisa y en la mirada del teniente, que no era sino la confirmación de una seguridad, la seguridad de que lo volvería a ver pronto a Bobi³¹²

La sangre se hace sufrimiento, representa el dolor de los otros, de aquellos que son perseguidos, separados de la sociedad. El teniente es un agente del sistema que controla, vigila y castiga. Su presencia, la pura posibilidad de que aparezca, se materializa en incertidumbre. Sufrimiento y sangre se funden en una misma imagen.

Pero puede ocurrir lo contrario. La sangre también puede ser, como se señalaba en el segundo caso, imagen de fuerza, materia que da vitalidad, la que representa la capacidad de resistir el dolor, el sufrimiento. Cuando Carlos hace referencia al entorno de muerte y violencia que gravita en el mundo, enumera una serie de situaciones y dentro de ellas una

³¹² *Op. Cit.*, p. 210.

en particular, donde la sangre es alusión clara y evidente a la solidaridad que experimentan los perseguidos, los humillados:

Cuando leía que los boys rubios habían palomeado a un negro en Alabama, por ejemplo. Al negro lo sentía yo, por ejemplo, bajo mi piel, lo sentía palpar en mi sangre y correr dentro de mis zapatos, sentía su respiración asustada y desagradable³¹³

La sangre es la materia que cruza las fronteras. En ella se funde la humanidad. Un hombre puede sentir al otro, comprender su dolor, su sufrimiento, en este elemento común. La sensibilidad se funde con la sangre, se hacen uno y entonces el individuo se hace más humano. En la conciencia de Carlos gravita esta noción. La sangre es la que le permite comprender al otro, acercarse a quienes sufren. Él mismo es un ser sufriente. Su soledad, su abandono, lo exponen a la comprensión del resto. Será esta potencialidad, representada en la sangre, la que le hará comprender y solidarizar con Bobi.

Pero también la sangre es fuerza, es la energía básica que le permite al niño resistir, fortalecerse en su propia soledad y abandono. En medio del acoso, de la agresión de los otros, la sangre es imagen de la propia capacidad de encontrar fuerza y energía allí donde sólo podría haber debilidad. Se produce aquí el mismo proceso que experimenta Eloy, cuando está acorralado. Ya veíamos que una de las cualidades que muestran los personajes de la novelística droguettiana es esa capacidad para volverse hacia sí mismos y fortalecerse en su propia debilidad:

³¹³ *Op. Cit.*, p. 46.

No pudiendo hacer otra cosa [Bobi] se puso de pie y tuvo la sensación de que había crecido y de que era más robusto, la sangre que le corría por la cara le daba coraje, tenía la sensación de que la sangre lo estaba mirando, que le decía que si no lo hacía ahora, no lo haría nunca, hazlo, hazlo, hazlo, le urgía³¹⁴

La escena corresponde al momento en que el profesor Bonilla está golpeando a Bobi. El narrador dispone de la sangre como elemento de fuerza, la que induce al niño a defenderse, a responder a las agresiones del profesor y dejar de someterse al dolor que éste le ocasiona. Allí se produce el proceso de fortalecimiento. La sangre es ahora la energía vital, aquello que, por contraposición, se transforma en la capacidad para resistir. Lo que antes era imagen de debilidad es ahora imagen de fuerza. El desvalido encuentra, en medio del abandono, su propio camino para protegerse. Donde nada le prometía protección halla ahora cobijo.

Y, finalmente, el proceso dialéctico descrito se emparenta con la escritura. Lo que manifestaba el narrador de “Explicación de esta sangre” vuelve a producirse en esta obra:

El padre Escudero subió las gradas lentamente, sin importancia y sin apuro, como si fuera por el pasadizo hacia la sala de clases, las ocho treinta de la mañana, las cuatro cinco de la tarde y pensara la materia de literatura de aquella jornada, el siglo de oro por ejemplo, por ejemplo Santa Teresa o un

³¹⁴ *Op. Cit.*, p. 65.

escritor laico, si tú quieres, o César Dávila Andrade, el suicida desconocido que estremecerá, algún día, la realidad social de América, se persignó en voz alta, como si lo hiciera en mitad de la calle y, sin mirar a la gente, miró los libros, los tres libros que había llevado, los colocó en la orilla del púlpito y miraba ahora hacia abajo, con indiferencia, con el cansancio del marino que abarca el puerto, la bahía, las cercanas olas, las aburridas y conocidas olas y sabe que una vez más ha de ir rompiendo aquello, esa agua esas ondas esos abismos blandos duros tranquilos furiosos impasibles sordos ciegos y que de repente le alargan un manotazo y le arrebatan la cruz, el vuelo del hábito, los primeros rezos, las claras palabras que iba a decir sobre don Gil o sobre **este novelista nuevo que hunde el escalpelo y raja con furia la carne literaria y saca una novela, una novela enorme empapada en sangre y en sudor, ¿te das cuenta tú?, y con tan pocos elementos de novedad, con tan pocas cantidades de novedad en su técnica, porque si hay talento sobre la técnica, ella viene sola, como la gracia, como el renunciamiento, como el amor, el verdadero amor, no aquel que sentía Goethe, que ése no era más que amor a sí mismo, empalagoso, fatigante amor a sí mismo**³¹⁵

Sangre y escritura se funden en el afán de expresar, hacer sentir, una realidad. En la autorreferencia al texto mismo, es decir, a *Patas de Perro*, se manifiesta el deseo de transformar el libro en una obra que “raja la realidad”. La sangre es aquí imagen de autenticidad. Gravita una concepción sobre la escritura. Si ya en “Explicación de esta

³¹⁵ *Op. Cit.*, p.p. 292-293 (negrillas son mías).

sangre”, el narrador lamentaba la ausencia y falta de cuidado de los escritores por entrar fidedignamente en lo que quieren narrar, en esta autorreferencia a un autor nuevo que escribe sus libros con sangre y sudor se manifiesta el afán de hacer de la obra creativa un producto que no sólo represente, sino que *encarne* la realidad misma, los hechos de los que quiera hablar. Es esta característica de la obra de Droguett la que produce como consecuencia un proceso donde el lector es un personaje. Es decir, su situación no es la del que lee, sino, parafraseando a Hernán del Solar, la del que vive³¹⁶.

Pero con esta última observación estamos realizando una operación adicional. Inevitablemente, al llevar a cabo el estudio de las constantes que operan en la obra droguettiana, derivamos hacia las concepciones literarias que la obra registra o, más bien, hacia lo que son los propios soportes que la novelística detenta. En concordancia con lo que se ha venido analizando, sobre la soledad, la violencia, la vida, la muerte y la sangre, como recurso central, no cabe duda que, en cuanto lectores modelados por la obra misma, se ha podido, a través de las estrategias del texto mismo, elucidar un “autor modelo”³¹⁷.

El sujeto que se configura en las estrategias textuales del texto es lo que se ha ido rastreando a lo largo de esta exposición. Sus recursos de constitución se materializan en la conformación del o los discursos que toman cuerpo en el conjunto de la obra. Desde esta

³¹⁶ Ver: Solar, Hernán Del. “Hallazgo de Carlos Droguett”. En : *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Zig-Zag, Santiago, 1961, p. 11.

³¹⁷ “Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a que se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (...). Análogamente, el autor no es más que una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas (...). Podemos hablar de Autor Modelo como hipótesis interpretativa cuando asistimos a la aparición del sujeto de una estrategia textual tal como el texto mismo lo presenta y no cuando, por detrás de la estrategia textual, se plantea la hipótesis de un sujeto empírico que quizás deseaba o pensaba o deseaba pensar algo distinto de lo que el texto, una vez referido a los códigos pertinentes, le dice a su Lector Modelo”. Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Ricardo Pochtar (trad.), Lumen, Barcelona, 1981, p.p. 87-95.

perspectiva es que se propone mirar todo el trabajo realizado hasta aquí. En el rastreo de los temas, identificados como constantes, hemos ido dando forma a ese autor modelo que concibe una obra literaria como la cosa misma y no como objeto que refiere a alguna realidad. La sangre, en la diversidad de alcances y connotaciones que encuentra, quiere encarnar, en este caso, los temas que se abordan en el conjunto de novelas citadas.

Como consecuencia de lo anterior, es notorio que, a medida que se avanza en la exposición de este estudio, se va haciendo más notorio cómo una constante se imbrica con la otra, enriqueciendo los alcances que dan mayor contundencia a la conformación de un todo específico. En este caso y, de acuerdo con el título central, la categoría del desamparo.

Hacia el Desamparo

Tres, hemos afirmado, son las constantes de la obra droguettiana. Soledad, violencia y muerte (entendida esta última en el sentido expuesto en el capítulo anterior). Los personajes que circulan por sus páginas cargan todos un elemento en común: son seres acorralados. Padecen un estado de aislamiento y abandono, que los emplaza, en el contexto novelesco, como individuos peculiares. El discurso intenta destacar esa condición. Cada uno de los protagonistas suele resaltar por esa capacidad para resistir. La soledad, la violencia y la muerte son las consecuencias de algún hecho que marca sus destinos. De una u otra forma deben vivir así, soportando, resistiendo, los elementos de presión que los obliga a hacer de sus existencias un camino de dificultades. En tanto se ven expuestos a una sociedad que no los comprende, a un entorno que los condena y margina, ellos recrean las maneras más útiles para continuar su suerte. Sin embargo, una y otra vez reaparecen los obstáculos. Las condiciones adversas, la persecución, la incompreensión, las amenazas, constituyen el trasfondo de un entorno que los obliga a sortear los peligros a que son sometidos. Desde diversas realidades, cada uno incrustado en su propia problemática, debe actuar en constante tensión con los elementos que van cercándolo. Expuesto a esa condena, tiene que escudriñar las estrategias que le permitan un instante, un segundo, un día más de supervivencia. En esa perspectiva, resulta necesario centrar la atención en los protagonistas de las dos novelas que articulan este estudio.

Dubois, como ya se ha visto, es un individuo que se entrega al acto de matar en plena consonancia con un conflicto de índole metafísica. Condenado a esa dinámica, vida y muerte se muestran como extremos que condicionan la existencia. Desde allí es que se

resuelve a adoptar una posición que va revelando la visión interior que lo induce a actuar. En la medida en que van mostrándose los diversos aspectos de su perspectiva, es que puede entenderse finalmente aquello que da fundamento a sus cometidos. Se ha estudiado ya cuáles son esos elementos. Él no asesina gratuitamente. Su móvil no es de índole económico. Las peculiaridades de este personaje hacen que se lo conciba de modo distinto. En este sentido, se establece un parámetro diferenciador con respecto a quienes lo rodean. Un elemento central dice relación con la concepción que sostiene sobre la vida: aquellos que se entregan a la rutina, a la repetición de una existencia absurda, merecen morir. Emilio asume el papel de ángel “redentor”. En la medida en que es capaz de manejar su técnica, de llegar al asesinato perfecto, puede ayudar a que aquellos individuos consigan, en el instante final, advertir lo que es la vida real. ¿Pero qué es la vida real para él, la verdadera? La única forma de llegar a comprender su propio concepto es rastrear en el texto la respuesta.

Dubois cuenta con un pasado que tiene un paradero especial en Colombia. Tal como sabemos, allí se ha dedicado a la actuación. Si bien desarrolla diversos oficios, como el de veterinario, profesor de lengua y literatura francesas, revolucionario, obrero de las minas, dirigente sindical, la revelación de su destino se le manifiesta en la experiencia que vive en el teatro. Allí ha escrito y actuado en comedias y zarzuelas que él mismo ha creado. Esta experiencia lo lleva a formarse una opinión respecto de lo que es el arte y la vida. La más importante es la que dice relación con las implicancias que ve él en la actuación:

El teatro, por ejemplo, esa profesión de mujeres y de gatos, los seres más teatrales, falsos, disimulados y pasionales del mundo (...), yo imité superficialmente algunos papeles en esa ciudades (...), pero no me gustaba actuar a la luz (...), actuar sin garra y seguridad para un público de

emociones frívolas y estomacales, ese público exterior que tiene el grito en la cartera, junto a las llaves y los guantes, las lágrimas cuidadosamente contadas y medidas³¹⁸

El mundo que rodea intrínseca y extrínsecamente al teatro es, a juicio del protagonista, un mundo de falsedades. El público que asiste al espectáculo, pero también los actores, aparecen como marionetas que interpretan superficialmente un papel. Las emociones son falsas. No hay credibilidad en la expresión. Todo le parece postizo, un gesto que simula mal el sentimiento de profundidad. Dubois no concibe aquella realidad como artística, entendida ésta como sinónimo de vida, de autenticidad. Por eso es que llega a cuestionar la labor del actor, justo cuando decide asesinar a uno de sus compañeros:

Fue una mala tarde de otoño, habíamos tenido poco público, todos los artistas de la compañía nos sentíamos avergonzados y humillados, furiosos unos con otros, mordiendo dudas, remordimientos, desconfianzas porque sabíamos claramente que no habíamos actuado con honradez, con calor con verdadera gracia, no, la gracia no nos había descendido desde lo alto, éramos unos embaucadores, unos estafadores, yo estaba frustrado y triste, cuando miré la sala ya vacía y vi que los acomodadores estaban golpeando los asientos contra el respaldo y recogiendo guantes, pañuelos, lentes, billeteras, cinturones, papeles de seda, ahora apagaban las luces de la sala y esperaban discretamente que nos fuéramos hacia los camarines para apagar también las

³¹⁸ *Op. Cit.*, p. 253

del escenario, me sonreía con desprecio y sentía llena de sorprendente calor la cara y me volví hacia Leonel que se estaba arreglando la corbata frente al espejo que colgaba en el decorado rosa de un dormitorio de principios del siglo XIX en una ciudad francesa de provincia, me acerqué a él, me acerqué sabiendo que me estaban mirando, no sólo el acomodador allá en el fondo de la sala, no sólo el portero que barría el pasillo, sino el mismo Leonel, que se sentía aislado y nervioso y suspiraba. ¿Por qué suspiras ahora?, le pregunté con odio, mi voz era todavía tranquila, la sentí perfectamente y es una perfecta voz, dije para mí sin que él me oyera, pero estaba seguro de que él me estaba oyendo en cierto modo. ¿Por qué suspiras?, torné a preguntar y ahora mi voz estaba más cerca de él, más cerca de sus manos cuidadas y finas, enguantadas de blanco. Se tornó de espaldas al espejo y me preguntó, pero en su pregunta había una afirmación, una pobre y miedosa afirmación, ¿no lo hago bien, Emilio? Él hizo ademán de irse, no me quería mirar, pero lo obligué a mirarme, Leonel... grité, grité tal alto que mi voz que me pareció llena y hermosa resonó hasta el fondo de la sala y ahí no estaba ya el acomodador, lo sentí moverse en el pasadizo silbando un bailecito triste y pensé súbitamente así debía haber gritado denantes cuando me tocaba matar a Leonel y al mismo tiempo una voz urgida y hábil, en absoluto malvada, sólo profesional y tentadora ¿y por qué no lo haces ahora?, tú puedes hacerlo, Emilio, tú tienes que hacerlo, lástima que se halla ido ya el público, algunas viejas estarán crujiendo y tosiendo sobre las pisaderas de los tranvías, alguna pareja irá discutiendo mórbidamente, mortalmente triste, aburridos, cansados, desilusionados, nosotros los cansamos, los

desilusionamos, en vez de ilusionarlos, en vez de hacerlos llorar de emoción, para remecerlos y llamarlos a la vida, les hemos mostrado lo falso y frágil del teatro, lo falso y frágil de la vida, mentiroso el teatro, mentirosa la vida, ¿no éramos unos infames, unos miserables?, así, habíamos ido dejando frasco tras frasco tras nuestro, una estela de pobres ilusiones marchitas, de matrimonios rotos, nosotros los habíamos estado rompiendo, echando canas en la solapa de él, lágrimas en la falda de ella, qué fracaso, qué vergüenza, qué crimen, qué criminales, Emilio, ahora tiene que ser, ahora tienes que matarlo, por eso, para que no siga envenenando inútilmente la pobre alma de esta pobre gente, por fatuo, por imbécil, por presuntuoso, por vano, por hueco, por snob, por siútico, por decadente, por rosado³¹⁹

Nótese los adjetivos que utiliza el narrador. Acusa a Leonel, el actor, de presuntuoso, snob, hueco, etc. Detesta la falta de contenido, la ausencia de verdadera emoción, la incapacidad de lograr encarnar un papel que se sienta vivo, de verdad, auténtico. En la animadversión que expresa hacia esa carencia, se revela por contraposición lo que busca, aquello que concibe como ideal en el mundo del teatro. Espera de esta actividad la posibilidad de que logre fundirse con la verdadera realidad. Su deseo es que el actor consiga representar el rol que le ha tocado, con la habilidad necesaria para que no se note que es actuación. El teatro es, por sí mismo, un espacio dado para fingir. Por eso lo compara con la actitud de los gatos, seres falsos, disimulados, dice. Si se da para la recreación de la falsedad, entonces la tarea de encarnar con pasión, con autenticidad, con

³¹⁹ *Op. Cit.*, p.p. 253-255.

honradez, resulta definitivamente un gran desafío. Y es esto lo que espera Emilio, llevar a cabo la gran tarea. En este contexto, se comprende el odio que siente hacia Leonel:

Quiere ser un hombre, un verdadero hombre y míralo lo que es, un traje medianamente correcto colgado en un miserable fanfarrón esqueleto, eso eres, Leonel, eso eres fatalmente, escucha, siéntelos como conversan en voz baja en la vereda, en el coche, en el fondo de sus inmensos comedores, en lo alto de sus enormes lechos, cada vez más solos y más vulnerables, **hastados, desolados, angustiados, muertos de vergüenza y de pena** y para eso les sacamos plata, para esto les hacemos esperar afuera, bajo la lluvia de mierda de esta tierra tropical, para echarles encima nuestra miserable utilería, nuestros miserables parlamentos, estos fantoches rellenos con nada, estas palabras rellenas con nada, estas caricaturas de sufrimiento, de pasiones, de odios, estas locuras de papel cuché, oh, Leonel, no lo toleraré, no lo toleraré un minuto, no mereces pisar nunca más las tablas de un escenario, no mereces pisar las tablas de la vida, no sabes actuar ni aquí ni allá, naciste imbécil, naciste muerto, te llenaré de silencio, te llenaré la boca de silencio para que no hables nunca más, para que no puedas chillar³²⁰

Las palabras destacadas enfatizan la mirada de Dubois con respecto al estado de la gente. Ya en aquella época, mucho antes de llegar a Valparaíso, advierte una gran desolación, el abandono, la soledad, en la que vive inmersa la sociedad. Desde su

³²⁰ *Op. Cit.*, p. 256 (las negrillas son mías).

perspectiva, el individuo padece la angustia y la falta de sentido. Por lo mismo, hubiera querido hacer de la actividad teatral una opción donde el espectador lograra encontrarse con aquel sustrato profundo de la vida. Ya hemos visto, a lo largo de este estudio, que una mirada verdadera sobre la vida está rodeada de conflicto. El individuo, a juicio de Emilio, está condenado a experimentar ese conflicto que suponen los extremos de la vida y la muerte. Por lo tanto, sería precisamente esto mismo lo que el teatro debería representar. Pero esta idea complementa aquella que permite entender, desde la perspectiva del narrador, la razón por la que optó por el asesinato. Ve allí una posibilidad cierta de enfrentarse a la vida. Sus gestos son los de quien quiere realizar una tarea trascendental, tal como concibe la suya. Por eso, al matar, pretende poner en práctica una técnica perfecta. Sus pretensiones poseen las características de un artista que decide hallar la forma adecuada a sus necesidades de expresión. Al mundo del teatro, espacio de lo falso, de la simulación, Dubois opone la posibilidad de una instancia en que puedan vivirse radicalmente las emociones. Matar es eso para él:

Como le había sucedido con Elcira, explicaba con naturalidad, sin insistir demasiado en ello, la índole de su trabajo, pero dejando también claramente establecido, para que no hubiera dudas y para que hubiera, en cambio, un poco de necesario miedo, que ese trabajo no lo hacía él en el teatro para emocionar a un público vegetal y provinciano, para cambiar una historia terrible y una moraleja por unos cuantos centavos, no, eso ocurría en la vida, en la misma vida, por lo mismo sin público, por lo menos sin público conocido, su público era todo el mundo, nadie en particular, toda la ciudad (...). ese público que lo miraría después, imaginándolo, transformándolo a

merced de sus sueños, como a un actor fabuloso, entre aterrorizado y fascinado, un actor sorprendente y tortuoso, esencialmente nocturno, esencialmente silencioso³²¹

En la posibilidad de llegar a transformarse en artista del crimen, ve Emilio el camino que lo conduce a representar el papel que pretende. Es decir, basados en sus concepciones, conectarse con el sentido profundo de la vida, encontrar el nexo íntimo con aquello que logre expresarla (y, por tanto, como se ha visto, el conflicto permanente del ser humano con la muerte y su necesidad de trascendencia). La actividad creativa es la que se pone en el centro de sus preocupaciones para conseguir la realización de los objetivos buscados. Al entregarse al acto de matar, tal y como él lo hace, quiere encontrar el modo de contactarse con lo que quiere expresar. Su necesidad dice relación con lo verdadero, con lo que él concibe como lo auténtico, la vida real, cargada de significado.

Es necesario mantener en perspectiva lo recién afirmado, puesto que se relaciona con las ideas que analizábamos al final del capítulo anterior. La pasión, que es una de las ideas básicas que cruza la obra de Droguett, se materializa aquí en el modo en que Dubois intenta llevar adelante sus designios. Para él, la creación tiene que ser el espacio donde se da lugar a la vida en su sentido más profundo. Por eso, si mata, lo hace con toda la entrega de que es capaz, con toda su fuerza y convencimiento, con toda la maestría que le sea posible, pues sólo así conseguirá expresar profundamente aquello que dice relación con la vida, con la trascendencia. Quien advierte aquello, aunque con cierta distancia de nuestras conclusiones, es Antonio Skármeta, que señala lo siguiente:

³²¹ *Op. Cit.*, p.p. 250-251.

El asesino le roba el fuego a Dios. Se rebela contra el Padre juzgando que hay un mundo mal hecho. Es Prometeo robando el fuego de la muerte esta vez. Se adelanta al destino, a Dios, al azar, en dar la muerte. Matar, en la concepción de Dubois, es casi crear. En un sentido metafísico, el asesino no hace más que homologar el rol del creador con signo inverso³²²

Se notará que hay alguna cercanía, pero también un leve matiz de diferencia entre lo que señala Skármeta y lo que nosotros hemos dicho al respecto. No es que se produzca aquí una simple “homologación del rol del creador con signo inverso”. Más que oposiciones que funcionan por antonomasia, claramente se expresa el conflicto del personaje en una dinámica dialéctica. De hecho, se ha podido demostrar que lo que sostiene a la obra droguettiana es precisamente esta cualidad, es decir, la expresión manifiesta de un conflicto que siempre se resuelve, en cada una de sus formas, dialécticamente. Por lo mismo matar no es para Dubois “casi” crear, sino que es justamente esto, crear (pero, claramente, en tensión). O, al menos, tal como lo hace el pintor, el escultor o el músico, el acto de asesinar a ciertos individuos es para el protagonista la posibilidad de trabajar con la materia desde donde obtiene o intenta obtener la materialización de aquello que necesita expresar. Así, pues, matar es igual a crear y crear es igual a expresar vida. De otro modo no se comprenderían todos aquellos pasajes en que el discurso pone en boca del protagonista y de

³²² Skármeta, Antonio. “Carlos Droguett: Toda esa sangre”. En: Goic, Cedomil (comp.), *La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, p. 164.

otros personajes, una serie de reflexiones que precisamente apuntan a establecer un paralelo entre el artista y el propio Emilio.

La idea de que el acto creativo se produce cuando hay allí un pedazo de la vida, tal y como Dubois la concibe, encuentra su punto de contacto en las líneas citadas de “Explicación de esta sangre”. Se recordará que justamente se critica la falta de contenido profundo que delata la obra de algunos escritores. Esa falta de contenido tiene que ver con una mirada sesgada sobre la realidad, una mirada que no revela el fondo del asunto y que, más bien, se queda en la superficie. Es decir, lo que no se muestra es aquella visión de la vida que se hace historia, que se imbrica en lo que, a juicio del narrador, es el sufrimiento de la gente, el dilema de tener que vivir en un mundo que controla, que castiga, que silencia, que recurre al asesinato por rutina, por política de Estado. El individuo queda a expensas de una situación doblemente conflictiva. No es que todo él sea simplemente un sujeto histórico, sino que debe vérselas también en el dilema de tener que existir (y esto es ya, por sí mismo, un conflicto).

Pero, volviendo a Dubois. No cabe ninguna duda de que, en su propia concepción, la muerte y la creación se relacionan dialécticamente. Por eso es que al final de la novela, cuando ya se encuentra entre rejas y ve allí al poeta Carlos Pezoa Véliz, enfatiza el convencimiento que lo ha movido desde sus primeros pasos en Colombia. En medio del diálogo que se produce entre los dos, Emilio señala lo siguiente:

Él y Yo hemos despertado a Valparaíso, él llegó cuando yo ya estaba cansado y terminado, lo supo y empezó a correr para llegar a tiempo, somos

colegas, camaradas, compañeros de luchas y de hazañas, él y yo lo hemos despertado, matándolo lo hemos hecho vivir³²³

Como se ve, creación y muerte establecen un puente común. El poeta, que trabaja con las palabras, intenta con sus herramientas encarnar toda la vida, así como Dubois intenta, a través del asesinato, lo mismo. “La paradójica equiparación del asesinato –acto de destrucción- con la escritura –acto de creación- estriba en la guerra que sostienen el asesino y el escritor contra una vida que no es sino un lamentable disfraz de la muerte (...). Matar muertos, matar palabras muertas para despertar, a través del miedo y de la peligrosidad, la vida, esta tarea la comparten el asesino [Emilio] y el artista [Pezoa Véliz]”³²⁴.

De esto se deduce que la dimensión creativa estriba directamente en el conflicto que cruza a Emilio. La necesidad que lo mueve, como se ha analizado anteriormente, es la de acabar con una existencia carente de sentido y dar lugar a otra donde, de verdad, se manifieste la vitalidad existencial. Este hecho, por cierto, no es distinto del que se produce en otras obras de Droguett. Así, por ejemplo, en *El hombre que había olvidado* el jefe de Mauricio, el italiano, muestra su preocupación por la incapacidad de las palabras para expresar la realidad, dolorosa, difícil, confusa:

Odio también las palabras, Mauricio, porque he nacido metido en ellas, son una cárcel, una careta, una excusa, una sustancia peligrosa y solapada, lo encierran a uno y lo excluyen, le ponen camisa de fuerza y mordaza, no lo

³²³ *Todas esas...*, p. 369.

³²⁴ Sicard, Alain. “La pasión de la escritura”. En: *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1981, p. 171.

dejan actuar y desparramarse, le encajan el cerebro y el corazón, el derecho a amar y a odiar, la libertad de audacia y de pensamiento y de ser honestamente obsceno, y esto es lo más que podemos hacer, ser un poco obscenos en literatura para liberar a nuestra alma contaminada, para echar fuera nuestra respiración enferma y nos revolcamos mudos y avergonzados en este estercolero de las palabras prohibidas y las palabras permitidas, húmedas, tumefactas, hinchadas, pomposas y académicas, llenas de pobres, gastados y diluidos humores. El sustantivo nos mata, el adjetivo nos tiñe y subraya para toda la vida y el verbo nos tiene cogidos, yo soy, yo tengo, decimos tímidamente, tiritando como con terciana, yo era, yo habría sido, el pretérito imperfecto lo inventó el pobre ser humano para consolarse de sus transgresiones, vergüenzas y frustraciones³²⁵

La limitación que siente el personaje ante el lenguaje se expresa en una sensación carcelaria. Hay la noción de una lucha, un combate que debe librarse con las palabras para ir al fondo del asunto y expresar lo que de verdad es la vida. La literatura se ofrece como espacio que posibilitaría esa transgresión. A través de ella, se intuye, sería posible llegar un poco más lejos, aunque siempre dentro de una certeza de limitación, aquella que impone el lenguaje. Es lo único, se señala, que el individuo puede hacer.

Y más adelante, Mauricio responde al italiano, reconociendo aquella limitación, pero también asumiendo lo que un libro puede llegar a expresar:

³²⁵ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 22-23.

No sé por qué, pero lo son, director. Usted tiene asco al lenguaje y a la palabra impresa y yo también. Escribir, escribir continuamente durante un diluvio de cuarenta años, en el día y por la noche ¿qué significa? Nada menos que poner al alcance de millones de seres toda la mugre y la miseria de un mundo sobradamente amargado. Quien dice libro dice introducción al sufrimiento. Cuántas cosas ignora parte del pueblo sólo porque no sabe leer. Creo que Gutenberg es uno de los bienhechores más funestos de la humanidad. Al inventar la imprenta inventó una ametralladora. Con ella se matan las ilusiones, las esperanzas y sueños de los pobres al mostrarles la milenaria trayectoria de la pobreza de la cual jamás se verán libertados. La Biblia lo condenó, por lo demás. Para Gutenberg fue escrito: ‘Quien añade ciencia añade dolor’³²⁶

La concepción expresada retorna a la paradoja. Las palabras que sirven para escribir un libro sólo sirven para dejar de manifiesto el dolor. Mauricio aclara el rol que cumplen estos libros. Sirven para comunicar un conocimiento, la certeza de que los obstáculos que padece el ser humano serán y han sido una constante. La vida, en conclusión, es esto, conflicto permanente. La relación entre el arte y la realidad concreta se deben, pues, al desafío de interrelacionarse. El buen arte, en la concepción de Dubois, es aquel que impregna precisamente ese sufrimiento. Actuar bien, auténticamente, con pasión y disciplina, implica una especial capacidad para registrar aquello que, según lo que

³²⁶ *Op. Cit.*, p. 39.

predomina en el discurso de la novelística de Droguett, es la tragedia, la desolación, el sufrimiento.

Por otra parte, retomando el concepto de autor modelo, se hace aún más evidente cuál es el sustento que lleva a concretar una obra de estas características. En la medida en que avanzamos en nuestra exposición, va configurándose nítidamente una figura, las concepciones, los fundamentos del discurso que lo constituyen.

Pero, además, y manteniendo siempre en claro la diferencia entre el autor empírico, en cuanto sujeto de la enunciación textual, y aquel que proyecta la obra a través de diversas estrategias textuales, no deja de ser interesante recordar algunas de las palabras del Carlos Droguett, cuando se refiere a su labor creativa. Los puntos de coincidencia son evidentes, tal como ya ha quedado demostrado en citas anteriores relativas a los temas abordados en cada capítulo:

Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías; conozco no sólo su ámbito espiritual sino su cuerpo, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho. Pero a veces, diría que siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras, se interponen entre ellos y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, soy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púa del idioma, entre manos, ojos, pies, bocas, pautas,

preceptos, camisas que quieren incorporarme o hundirme, pugnando por salir o, más bien, por acercarme a mis personajes³²⁷

La escritura se presenta como el máximo desafío. Droguett es consciente de las limitaciones a las que se enfrenta todo escritor. Desde sus propias posibilidades, señala los mecanismos que utiliza para llevar adelante el proyecto de una obra como la suya. En cuanto punto de encuentro con algunos de los elementos que hallamos en su novelística, no deja de ser interesante ir estableciendo el correlato con ese autor modelo que hemos identificado.

Pero, a propósito del acto de la escritura y la importancia que cobra el arte en la obra droguettiana, es ineludible fijar la atención ahora en *Patas de Perro*. La noción básica que circula como problemática en esa novela dice relación también con la obra creada. Lo peculiar es que este asunto aparece representado en el cuerpo del niño Bobi, en tanto éste se muestra como forma diferente.

La línea que abre la narración es ya sintomática:

Escribo para olvidar, esto es un hecho, necesito meter un poco de tranquilidad en mi alma, necesito descansar, necesito dormir, Dios sabe, sólo Dios sabe que hace diez meses que no duermo, aunque él tampoco dormía, bien lo recuerdo. No puedo dormir, no puedo olvidar, no puedo olvidarlo,

³²⁷ Droguett, Carlos. *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*. Zig-Zag, Santiago, 1967, p. 7 (Encuesta por escrito a Carlos Droguett, realizada por Alfonso Calderón para la “Introducción”).

sólo por eso escribo, para echarlo de mi memoria, para borrarlo de mi corazón, tal vez después decida morirme o no vivir³²⁸

Escribir le ofrece a Carlos una posibilidad, la de transformar ese acto en catarsis. Hacer de su encuentro con Bobi una historia, le permitiría olvidar, arrancarse del corazón no sólo el mero encuentro, sino el amor, la carga afectiva que encarnaba esa relación. En este sentido, Carlos postula la posibilidad de arrancarse toda esa pasión contenida en su intimidad y traspasarla a la página. Supone que, en la medida en que logre concretar este desafío, podrá rendirse a sus propias posibilidades. Por cierto, una opción que no es esperanzadora. La última línea de la cita así lo revela: “tal vez después decida morirme o no vivir”. Lo que queda, luego de la escritura del libro, es la renuncia, la muerte o no vivir, dos formas de aludir exactamente a lo mismo. Por tanto, hay que asumir que lo único que sostiene interiormente al personaje es el dolor por la ausencia del niño. Si bien es cierto que quiere desprenderse de ese dolor, reconoce que en el instante en que sea capaz de borrarlo, quedará reducido a la nada y sólo se justificará la muerte como irrestricta opción. ¿Qué queda entonces? Se produce el proceso dialéctico, donde la escritura encarna la cosa misma. No es objeto que refiere a un algo, sino que es el algo mismo. Es el principio sustentador que ya hemos identificado en otras obras de Droguett y que ahora se ve reflejado en la problemática del narrador de *Patas de Perro*.

Lo que se destaca, sin embargo, con respecto al asunto de la creación, no queda reducido a lo ya planteado. Se extiende sobre todo a la figura de Bobi. Es el niño quien carga sobre sí la metáfora de una forma que se transforma en calamidad para él, pero que,

³²⁸ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p., 23.

sin duda, alude a lo nuevo, a lo diferente, a lo que se escapa del marco común y corriente en un mundo cargado de repeticiones. Por eso, las alusiones con respecto al cuerpo de Bobi, más las comparaciones y los discursos que emprenden diversos personajes, van estableciendo una concepción que de nuevo estriba directamente en el asunto de la obra de arte.

El dilema se plantea desde las primeras páginas, cuando Carlos, en un afán de resolver el problema del niño, consulta al doctor Van Diest, esperando en lo que la medicina pueda hacer:

Yo soy cirujano, me decía [Van Diest], yo sólo corto lo superfluo que da la vida o entrega el uso, por eso es exacta la cirugía, porque no agrega nada, no es como el arte, este oficio tuyo de agregar cosas, la cirugía no, es casi negativa, va suprimiendo, cortando, criticando, va dejando sólo lo escueto, únicamente lo necesario (...). En resumen, no es operable, si eso es lo que quieres saber, me explicó el doctor Van Diest. Lo comprendía perfectamente, comprendía, además, que de ser operado, si aquella intervención fantástica fuera operable, destruiríamos a Bobi, si salía con vida de la terrible operación, sería otro Bobi el que se levantaría de la mesa de operaciones (...), dejaría de ser él mismo, tal vez se pondría estúpido o totalmente normal (...), así, tal como era, era extraordinario, necesitaba paz y tranquilidad, otro ambiente, otros rostros a su alrededor, una civilización no de seres humanos sino de seres como él, me aclaró brutalmente Van y me

vaticinó: Bobi no será nunca feliz, nació deforme como los artistas y, como la de los artistas, su deformidad es perfecta. Esa es su maldición³²⁹

El veredicto es taxativo. La condición de Bobi es irreversible. Este hecho marca, al nivel del discurso, el paralelo que se quiere establecer desde la metáfora que representa el niño: su forma, esta que para el resto es una deformación, es equiparable a la del artista. Esto quiere decir, si seguimos las palabras citadas, perfecta intrínsecamente. Nada sobra, nada falta. Por tanto, Bobi es quien es y debe asumirse así y, por cierto, pagar el precio de semejante hecho. Ha venido al mundo en la forma que se le ha dado y tendrá, pues, que luchar por la posibilidad de persistir en una existencia distinta.

No obstante, el niño se resiste y tiende a verse a sí mismo como un ser despreciable, haciendo que la mirada de los otros penetre en su propia perspectiva. Carlos intentará consolarlo y, de esa manera, el discurso derivará hacia las comparaciones:

[Bobi] no veas la cosa como la ven ellos, debieras mirarla como una cualidad, como una maravillosa cualidad, piénsalo así y convéncete de ello mirando tú mismo tu cuerpo desnudo, no, no es producto de una degeneración, es la tentativa de una nueva creación, de una estupenda creación, porque tú estás unido a uno de los seres más admirables que ha creado la Naturaleza. Un perro vale muchos hombres, Bobi, y rastreando la historia moderna y la historia antigua encontrarás estampada su huella (...). Recuerda lo que afirmaba aquel francés que amó tanto a los animales,

³²⁹ Droguett, Carlos. *Op. Cit.*, p.p. 74-75.

Francis de Miomandre, un gran espíritu, un gran corazón. Al recordar las especies gigantescas que vio la primera edad de la tierra, decía él que se adivinaba en esas sucesivas criaturas, todavía informes, cambiantes y cambiables, los titubeos del creador que no encuentra todavía la forma definitiva y perdurable de sus magníficos sueños. ¿Has oído hablar de la historia de Egipto? Ahí todos los dioses eran animales, eran venerados en forma de animales, y en Grecia, en Mesopotamia, en Cartago, en Chipre, en la India, verás siempre, siempre, Bobi, a los dioses asumiendo formas de animales y los animales pidiendo prestadas formas humanas para acercarse a los hombres, Isis, el Minotauro, Pan, Anubis, todos, todos, los dioses antiguos, dioses inventados por el hombre para acercarse al origen de la vida³³⁰

Nótense dos elementos en las últimas palabras. En primer lugar, Carlos le atribuye a la forma del perro, y del animal en general, la condición de maravillosa cualidad, una forma privilegiada. En segundo lugar, el animal es lo que acerca al hombre al origen de la vida. Se establece otro paralelo: el animal refiere al origen, a lo básico, a la génesis. Resulta de gran importancia destacar estas ideas, puesto que antes se ha abordado el asunto de la creación en la novelística droguettiana como sinónimo de vida, de lo auténtico, lo verdadero. La sustancia básica es lo que se busca para concretar una verdadera obra de arte. La máxima que sostiene este fundamento es ésta, que para conseguir la consecución de una obra duradera se necesita recurrir a la materia elemental, la que da origen (la imagen de la

³³⁰ *Op. Cit.*, p.p. 82-83.

sangre, en el caso de la obra del autor). Los paralelos son evidentes. Bobi, entonces, ha nacido con patas de perro, pero no por pura casualidad. Él encarna la representación de esa necesidad del ser humano que es buscar el origen de la vida, lo que justifica y da sentido existencial al acto de vivir.

Pero si la obra de arte es el camino para ir encontrando o buscando esa respuesta, no cabe duda de que no se trata de una opción fácil. Ya vimos en el primer capítulo cómo se destaca el sufrimiento que implica la condición de quien se diferencia de los otros. Carlos reincide en esa certeza, señalando ahora las comparaciones que pueden verse entre Bobi y el artista en general:

En la soledad de su cuarto yo lo sentía a veces sacar de su flauta una sola y desesperada nota de algún kehel de Mozart. Le había hablado de él a veces, junto a la pequeña radio que colocaba en el suelo, muchas noches, escuchando los conciertos y las serenatas, se quedaba serio y pensativo, pero más pensativo que desesperado, envuelto por ese silencio que emanaba de la melancólica música, impresionado por la miserable vida del compositor, por su vertiginosa existencia tan oscura y sin esperanzas, en la cual resonaban aquellas bocanadas líricas, trágicamente sensuales y desoladas del gran tuberculoso. ¿A qué edad murió?, me preguntaba una y otra vez, pues siempre parecía olvidarlo. ¡Ha habido niños desgraciados en el mundo!, suspiraba. Y el mundo habla sólo de aquellos que por la atrocidad de sus

sufrimientos o por la marca indeleble que pusieron en la historia no han sido olvidados, Bobi, le observaba yo³³¹

Empieza a repetirse una constante. La condición del artista necesariamente conlleva dolor, sufrimiento. Ya se lo indicaba el doctor Van Diest a Carlos. En ese dolor y sufrimiento se destaca la profundidad de la vida. La creación que surge testimonia mejor que nada lo que es o implica el acto de existir. La trascendencia en el tiempo se consigue gracias a esas obras de arte que, de acuerdo a lo señalado, proyectan una experiencia atormentada. Carlos conduce el orden de sus planteamientos hacia esa perspectiva. Poco a poco va introduciendo la idea de que la forma de Bobi es tan especial como la forma del artista (o, mejor, como la forma artística). Pero por representar algo distinto, necesariamente debe pagarse un precio. El sufrimiento, pues, es la materia básica con que se construye la representación verdadera de lo que es la vida (se hacen evidente las conexiones con cada uno de los contenidos expuestos en el transcurso de los capítulos anteriores).

Después, Carlos hablará con Bobi e insistirá en la importancia de representar una forma nueva, distinta. Aunque haya que asumir las consecuencias de aquel hecho, reivindica la belleza de algo que hasta ahora no existía:

Lo que quiero decirte es que tu prueba , tu trabajo, tu forma, esa forma que ahora tiembla de frío bajo las ropas, Bobi, recién comienza a chocar con el mundo, este mundo de barriada que te ha tocado en suerte y no debes esperar

³³¹ *Op. Cit.*, p. 207.

que despiertes de este sueño; no es un sueño, no estás soñando, Bobi, tu realidad, esta que no existe y te ha hecho preguntarme tantas veces qué eres tú, no tendrá fin, aunque tú y yo lo deseemos, aunque ellos lo deseen y busquen suprimirla suprimiéndote a ti, no lo lograrán, no podrán lograrlo, porque tú eres sólo un enviado, un enviado de lo alto o de lo profundo y sea quien sea quien te envió, sea cual fuere el motivo por el cual te envió, es un formidable motivo y no tiene explicación lógica retirar del mundo esta forma bella y nueva que tantas resistencias provoca, las resistencias probarán la fortaleza de esta nueva creación³³²

Aquello que logra encarnar lo más auténtico, lo verdadero, no sólo trasciende, sino que resiste las embestidas de la adversidad. Sea quien sea que se le oponga, lo nuevo, lo distinto, perseverará en el tiempo. Este es el principio que sustenta Carlos. Es decir, si Bobi es la representación de lo nuevo, en el sentido que se le ha dado, como creación que escudriña el origen de la vida, entonces es la representación de lo bello y, en consecuencia, perdurará. Está en su naturaleza resistir los embates de quienes se le oponen.

Pero la idea de belleza así expresada no es precisamente el concepto corriente que a menudo entiende en forma práctica e irreflexiva que lo bello está unido sólo al agrado, al placer, al goce. Se apunta directamente a una concepción estética, donde lo bello no se define en relación al gusto de aquello que es bien considerado, sino a la experiencia que resulta del “displacer”. Es decir, donde el goce estético se produce en aquello que desdibuja

³³² *Op. Cit.*, p. 249.

precisamente lo perfecto y armónico³³³. “Este sentimiento se encuentra en lo informe, en lo ilimitado, como contraposición a lo bello, que se encuentra en la forma, por ende, en su limitación (...). Lo bello producirá un agrado directo o positivo en que las energías vitales se concilian con la imaginación. [Mientras que el *displacer* apunta a términos, tales como: horroroso, caos, desorden, ímpetu destructor, elementos salvajes e irregulares, masas informes, feroz desorden, sombrío mar proceloso, ilimitado océano de cólera, elevada catarata de un río poderoso, etc. Tales términos [refieren] a nuestro concepto de *displacer*: aquel que produce un movimiento del espíritu, que ‘puede compararse a una conmoción, es decir, a una rápida alternancia de repulsión y atracción’; estado que coincide plenamente con las constantes psicológicas que en nosotros provoca cierto tipo de arte”³³⁴.

La experiencia a lo que esto da lugar se hace trascendente. El mundo representado se centra en una mirada que encarna allí una perspectiva de la realidad más profunda y auténtica. De este modo y en consecuencia con nuestra exposición, es posible establecer una relación entre el concepto de *displacer* y lo que implican las palabras de Carlos con respecto a la forma de Bobi, en tanto forma extraña, distinta y, por lo mismo, reveladora de

³³³ “Las *artes displacenteras* tienen una realidad tan específica como la que posee el *arte bello*. La historia misma de la relación que hemos establecido, surge con el concepto de *mimesis* que Aristóteles analiza en su *Poética*. Éste, después de plantear que la imitación y el placer causado por ésta son connaturales al hombre desde niño, propone como indicio de su aserto el hecho de que ‘hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres’, para agregar en seguida que la aprehensión de lo imitado es siempre deleitable (...). El ejemplo ofrecido por Aristóteles respecto a la fealdad que puede mostrar una obra plástica o al desagrado que ésta suscita y que produce placer por el reconocimiento o por los elementos formales o técnicos, pueden vincularse a aquella otra manifestación artística que es la Tragedia. En este caso, opera de otra forma el efecto sobre el espectador: ya no se trata de que estructuralmente muestre su perfecto equilibrio sino que produzca un efecto catártico, esto es, la purificación o purgación de las pasiones, y lo que es más importante en nuestro caso, por medio de la piedad o del temor (terror, leemos en otras traducciones). Es evidente que en la tragedia nos topamos con la muestra primera y palmaria de la vinculación entre arte y *displacer*: la tónica emotiva –pasión, dolor, fatalidad- alcanza situaciones-límite en las que nada es posible hacer ya”. Advis, Luis. *Displacer y trascendencia en el arte*. Universitaria, Santiago, 1978, p.p. 69-70.

³³⁴ *Op. Cit.*, p.p. 81-82.

una condición humana dolorosa y angustiada. Desde el displacer, es posible proponer una lectura de conjunto en lo que venimos exponiendo³³⁵. En este sentido, el discurso intenta concretar la expresión de lo displacentero como metáfora de la forma artística, que explorará una condición humana resultante del dolor, en el perro. En torno a lo que simboliza este animal es que el narrador se extiende en sus reflexiones, en un afán de manifestarle a Bobi qué hacer y cómo asumir aquella mitad de su cuerpo que lo marca:

El perro es el más humano de los animales, no sólo por su sentimiento de la solidaridad sino por la frondosidad de la idea artística. Hace muchos años, Bobi, cuando atardecía sobre la bahía de Coquimbo yo los sentía aullar entre las bocanadas que enviaba el mar y el olor de las chirimoyas y papayas de las quintas hundidas en el pueblo. No hay en el género sinfónico una elegía más dolorosa y más simple que la cantata del perro en mitad de la noche. Es un cuadro plástico, realista y extraterrenal, una gouache espantosa, más bien dolorosa, Goya debió abocetarlo y De Chirico eternizarlo en las perspectivas del miedo y la melancolía que son sus cuadros. Memorables ejemplos nos ha dado el arte, desde los perros finos de Jack London hasta los quiltros del arrabal moscovita de Constantino Fedin. En la tumba de los artistas debiera erigirse la figura de un perro aullándole al destino y ladrando hacia el

³³⁵ “Cada uno de los géneros literarios en el siglo XX formal y técnicamente multifacéticos, apuntará a la creación y entrega de vivencias angustiadas cuya tónica se presentará aún más acentuada con los holocaustos bélicos. La agresión de Brecht, la pesadumbre de O’Neill, el sarcasmo de Dürrenmatt, el caos de Ionesco, la desazón de Beckett, mostrarán al hombre, tal como lo hicieron los viejos griegos, enfrentando una realidad oprimente que se extralimitará en un arte teatral expresado a través de la crueldad y aún, de la procacidad. Realidad que campeará también en los terrenos de una narrativa de dimensiones siempre expresionistas, las que recorren todas las gamas imaginables desde Joyce y Kafka hasta Böhl y Grass, extendiendo su perspectiva hacia la gran novelística o cuentística latinoamericana desde Asturias y Rulfo hasta los mundos mágicos, aunque desesperados, de García Márquez”. *Op. Cit.*, p. 87.

porvenir. No, Sócrates no se rió de los dioses cuando empezó a jurar no por ellos sino por el perro. Es que el perro es un impreciso dios de los hombres, es el animal que tiene presentimientos. Pocos conocen su grandeza espiritual. El perro es el animal más humano que existe y el que más idealista y el más ansía la libertad, esa libertad anárquica tan completa y tan cara al desenfrenado, al desorbitado (...), el perro ha vivido miles de años junto al hombre, pero no se ha inficionado, no ha adquirido ninguno de sus vicios y villanías, es el más exquisito de los animales y el más fiel compañero del animal político, tiene un sentido místico y ascético de la vida, apasionado por el arte, la música lo absorbe y posee especialmente arraigado el sentido de la piedad (...). Cuando el hombre sumido en la desgracia se golpea contra el destino y solloza sin consuelo, busca algo inasible para sus manos que roban y golpean y traicionan, algo que ya ha presentado el aullido del perro. Pero el hombre no ha aprendido a aullar. Sí, Bobi, tu destino, tal como lo ves a esta hora, son las tres de la madrugada, no es quizás alegre, no es nada fácil, no es un admirable destino, no es envidiable tampoco, pero es extraordinario y creo que en cierto modo debes estar agradecido de tus sufrimientos porque no serán vanos, no serán desperdiciados, de ti solo depende que no lo sean³³⁶

Se apunta claramente a la idea del dolor. El ser distinto supone sufrimiento. Por representar una forma nueva, algo desconocido para la sociedad, para el ser vulgar, es que

³³⁶ *Patatas de...*, p.p. 250-252.

se está condenado a arrastrar una cuota de castigo. Los paralelos que se pueden establecer entre esta concepción y la desplegada en *Todas esas muertes* se hacen explícitos. En tanto Bobi representa lo nuevo, la forma artística, se ve obligado a pagar el precio de una existencia dolorosa, angustiada; Dubois, por su parte, en vista de que asume su condición en paralelo con el artista, también concibe el espacio personal vuelto hacia la soledad y el dolor. De hecho, tal como hemos citado antes, en sus palabras está permanentemente reluciendo aquella idea de que quien más sufre es él, el que mata o, si se prefiere, el que crea (siguiendo la coherencia de sus palabras).

Pero la afirmación de que aquel que es distinto debe sufrir, no se reduce sólo a Carlos. En la novela resulta altamente gravitante la figura del padre Escudero quien, además de reafirmar la importancia del perro, comparándola con la de los santos, se extiende en una exposición sobre lo que es o debería ser la literatura:

Los santos y los animales se parecen, por eso los amaba San Francisco, porque se veía él en ellos, y por eso amo yo los libros, los verdaderos libros, puros, simples, rectos, sinceros, como los animales sueltos en el suelto campo, desde muy niño descubrí los libros y supe que serían mi pasión (...). Campo, nieve, libros, Dios, todas cosas parecidas, simples, duras, indiferentes, que te dejan libre, casi botado, para que te formes o te hagas pedazos, leía libros, leía libros y pensaba, ésta es mi vida (...), este pedazo de libro, este pedazo de Dios, libros, libros, en Santiago conocí libros, conocí hombres, libros falsos, estúpidos, canallescios, horriblemente feos, este libro no tiene huesos, vísceras, sangre, este hombre no tiene inspiración, este hombre habría sido bueno escrito cien años antes, este libro nació muerto

como el que lo escribió, ¿te has fijado en lo que se parecen ambos, abiertos, solapados, hipócritas, calculadores, cobardes, francos, valientes, piadosos, solidarios, el hombre, el libro, esta larga o corta respiración del hombre? Y alégrate, alégrate sin alegría de que no todos los hombres escriben libros y de que no todos los libros sobreviven, porque hay hombres que no merecen vivir y libros que no merecerían ser escritos. ¿Y tú me dices ahora que a esa criatura lo persiguen, lo acusan de criminal, de loco, de vesánico, de malvado, de monstruoso sólo por eso? ¿Y lloras y gritas y escandalizas sólo por eso, porque así lo tratan? Mira, me dijo, me he demorado una larga vida, muchos, muchos libros, para haber llegado a un estado en que prefiero la bondad al talento, porque aquélla trabaja y cala más hondo y porque lo que ella hace dura más que el trabajo que hace la inteligencia (...), por eso tengo un profundo respeto por los santos y ellos sí que me dejan boquiabierto. Francisco, el hijo de Pedro Bernardone, por ejemplo (...) y Agustín, que echó a la espalda una vida rayada por coplas, dudas, brindis y escándalos y se encierra a solas con Dios (...), como Francisco (...). Si hay algo más admirable en la santidad de estos hombres es su renunciamento, un renunciamento total y definitivo, sin excusas, sin explicaciones, sin esperanzas, sin retorno, con un tajo, ¿no te produce asombro, no te da envidia? ¿Ya sabes por qué lo hicieron, por qué fueron capaces de hacerlo? Porque eran hombres distintos. Lo terrible es ser distinto, lo peligroso es ser distinto, y Bobi es distinto y lo peligroso para Bobi es ser distinto, los hombres se miran en él y no se lo perdonan, por eso lo odia su padre, por eso

lo golpea el profesor Bonilla, por eso lo humillan en el matadero, porque ellos son débiles y él es fuerte³³⁷

Las palabras del padre Escudero son de vital importancia para la comprensión de la novela y lo que este trabajo ha venido proponiendo para una lectura de la novelística de Droguett. Hay dos aspectos que es necesario destacar. El primero, dice relación con los símiles que se repiten en una obra y otra. Se recordará que en capítulos anteriores se citaban las palabras de Eugenia, quien señalaba la comparación entre Dubois, los santos y los artistas. Del mismo modo, ahora el padre Escudero establece un parangón con los santos, los buenos libros, esos simples y profundos, y la situación de Bobi, lo que encarna, según lo que ya se ha analizado antes. La correlación de elementos que ordena el discurso novelístico es de total coherencia. Pero a esto se le debe sumar un elemento adicional: en lo que se parecen los santos con los artistas y con el arte, tal como se lo entiende aquí, es en el hecho de que apuntan a lo esencial de la vida. Su tarea es justamente calar en aquella materia que oculta la explicación sobre lo que da sentido existencial al acto de vivir. Sabemos ya que la concepción que atraviesa a la obra droguettiana se emparenta con una visión donde los límites de la vida y muerte están delimitando, dinámicamente, la condición del individuo. De esto, resulta necesario que se manifieste una situación angustiosa, un estado en que estén en juego permanente las posibilidades de sucumbir o sobrevivir a las amenazas de un entorno que desconoce a quien se sale de lo establecido. Así, el dolor, la soledad, la marginación, el desconocimiento, la persecución, constituyen el conjunto de consecuencias que debe padecer quien no repita los gestos, los gustos, las ideas

³³⁷ *Op. Cit.*, 264-266.

impuestas. Baste recordar el caso de unos cuantos otros nombres, como Eloy, Núñez de Prado o Pero Sancho. Todos ellos, en su contexto, bajo las condicionantes de su problemática particular, luchan contra lo repetido, lo que es falsa vida. Tal vez uno de los casos emblemáticos es el de Núñez de Prado, que se empeña en mantener viva la ciudad fundada (es posible decir, creada). Lo que tienen en común todos ellos es el hecho de que se diferencian del resto en esto, en querer romper con la repetición, con lo común, con aquella imagen que aplasta al individuo y no le permite recrearse en la vida. Es éste precisamente el segundo aspecto a destacar de la cita anterior. El padre Escudero le señala a Carlos la importancia de ser distinto. Con mayor precisión, habla del peligro que reviste ser distinto. Tal como antes se lo indicara el propio narrador a Bobi, Escudero reincide en la idea de que lo distinto o lo nuevo es más trascendente, atraviesa las barreras temporales y se impone como mirada innovadora. La forma semiperruna del niño encarna precisamente esa posibilidad y, por lo mismo, corre el riesgo de ser perseguido por la sociedad, una sociedad que ha sido moldeada en los esquemas repetidos de una existencia absurda, repetitiva. Los hombres, dice el padre, se ven en él y prefieren eliminarlo. En lo que Bobi representa se advierte lo común, lo degradado, lo típico de una sociedad que se repite en cada uno de sus actos o gestos. La diferencia de Bobi materializa la delación de lo falso en los otros. Él demuestra que es el resto quien vive los días sin conciencia de ello, en un mero pasar carente de todo. Del mismo modo, hay que recordar que Dubois quiere romper, a través del asesinato, con esa situación. Si mata, es porque ve en su víctima la falta de sentido vital, el absurdo de llevar adelante un modo de vida que no es más que una mentira de la misma, la negación de aquello que debiera constituir el acto de existir. Por eso, como se ha dicho, al matar considera que crea, porque su intención es revertir el orden de las cosas.

Lo anterior exige mayor atención a la noción de diferencia que aquí se manifiesta. Si en el capítulo anterior veíamos la sangre como materia significativa que sintetiza y a la vez multiplica las posibilidades de comprender los diversos significantes que conlleva la problemática de toda la obra del chileno, ahora podemos proyectar desconstructivamente ese mismo juego al problema de la diferencia que señala el padre Escudero³³⁸.

El cuerpo del niño padece la tensión de estar constituido por dos partes, en apariencia, antagónicas. Una mitad humana y otra animal. El conflicto que lo atraviesa justamente es consecuencia de ese hecho. Los perros lo rechazan porque se enfrentan a algo desconocido, mientras que los humanos lo persiguen y castigan porque simplemente no conciben tal ser viviente. La problemática está expresada en esa tensión. Lo que la resuelve es precisamente aquello expuesto por el padre Escudero. La diferencia a la que se refiere es ni más ni menos que la *différance* o suplemento de la cual habla Derrida. Al constituirse esta nueva forma, que es Bobi, se produce un agregado. Ya no se trata de fijar límites a los polos de oposición que maneja el individuo común (el animal-el ser humano). De hacerlo, se cae precisamente en el rechazo y el desconocimiento, el mismo del cual el niño ha sido víctima. Más bien, corresponde establecer como principio básico el reconocimiento de una nueva posibilidad. Bobi es lo que es y sólo al aceptarlo así resulta factible comprenderlo y hasta admirarlo. Es la conclusión a la que llega Carlos cuando el doctor Van Diest le señala que “el defecto” del niño no es operable. Su diferencia constituye la configuración de una nueva obra, en tanto creatura que encarna la diversidad, lo nuevo, en un mundo demasiado acostumbrado a la repetición. De allí entonces es que el discurso proyecta esta diferencia

³³⁸ Esto, porque coinciden perfectamente las miradas que despliega la novelística del autor con las propuestas de Derrida. Si de lo que se trata es de ver cómo la oposición de binariedades se transforma (describiendo un proceso que deriva en el suplemento o, como también lo llama el filósofo, **différance**), resulta útil advertir este movimiento en Bobi, en tanto encarnación de esa metáfora que alude a un algo más.

sobre la obra de arte, puesto que, tal como se ha visto, aquélla se merece existir cuando está cargada de vitalidad, de “verdad”. El padre Escudero habla de los libros, aquellos entrañables, que calan profundo en lo que es la condición humana misma. Su discurso no es más que el correlato de aquel que se ha rastreado en las palabras de Carlos, en “Explicación de esta sangre” o en la concepción que detenta Dubois. Indudablemente que sale a relucir una suerte común. La obra de arte es aquella que se caracteriza por su diferencia, por esa capacidad que tiene para entrar en la materia fundamental que representa el conflicto del individuo. Por eso también el caso de Emilio representa otro desafío de comprensión o de lectura. De la manera en que aparece dispuesto en la contexto de la novela se advierte que su situación no es clasificable de acuerdo a los parámetros establecidos. La condición de asesino que detenta resulta de difícil comprensión, puesto que el delito que comete no cabe dentro de los marcos que establece una sociedad. ¿Si no es el típico asesino y tampoco “el hombre de bien” que admitiría su entorno, entonces qué? La solución a un dilema que sostiene opuestos se resuelve en su diferencia, en el agregado o suplemento que significa para él llegar a convertirse en artista, en tanto generador de vida o de nuevas posibilidades. Lo que se configura, de esta manera, en cada uno de los personajes aludidos (pero, sin duda, también en otros de la novelística estudiada) es la concreción de la *différance*. Ninguno de ellos, ninguno de sus conflictos o lo que representan, puede ser reducido a una concepción que estribe una vez más en las clasificaciones binarias de opuestos permanentes. En sí llevan otra propuesta. Son los conductores de un discurso que plantea una mirada innovadora, una opción que desafía al ser humano y alienta la creación, la reacción contra un entorno que se niega a las posibilidades de romper su propio cerco de ideas y convicciones establecidas.

Cabe añadir, ahora, otro hecho. Si hemos llevado adelante un estudio minucioso de tres constantes –la soledad, la violencia y la muerte, ésta última en sus respectivas conjugaciones o potencialidades-, es porque precisamente son ellas las que configuran el elemento que advertimos como central para comprender la obra droguettiana. No es que por sí mismas cada una pueda sustentar las cualidades de conjunto de la producción, sino lo contrario. La conjugación de ellas, en una presencia constante, es la que permite derivar finalmente en la consecución de aquello que hemos identificado como el Desamparo. Pero no es que baste tampoco la mezcla de las tres para que desde ya se produzca. Para fundamentarlo es necesario que, a luz de todo lo expuesto hasta aquí, retomemos dos aspectos, que aún no han sido tratados.

El primero de esos aspectos se refiere al existencialismo. Si ya se ha rastreado lo central de aquel planteamiento, que pone al individuo como elemento fundamental para la construcción de su destino, ahora hay que ver en qué condiciones es que se lleva adelante este desafío. Jean Paul Sartre, junto con afirmar el hecho de que el hombre se ve obligado a elegir en cada segundo de su existencia, en una actitud de constante acción, en una soledad absoluta, sin apoyo de ninguna especie, ha agregado que “el hombre es ante todo un proyecto (...); nada existe previamente a este proyecto; nada hay en el cielo inteligible, y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser”³³⁹.

De lo anterior se produce una consecuencia inevitable: surge, en el horizonte de posibilidades existenciales del individuo, la angustia. “Esto significa que el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede

³³⁹ Sartre, Jean Paul. *Op. Cit.*, p. 13.

escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad”³⁴⁰. La responsabilidad que supone hacerse cargo de cada segundo de la vida, donde la elección es una constante ineludible, lleva inevitablemente a un estado angustioso. Elegir, tomar caminos para construirse en cuanto ser humano, implica cargar con el desafío no sólo de construirse uno a sí mismo, sino que, como señala Sartre, al hacerlo elige un proyecto de humanidad. Es decir, el individuo se ve condenado a la elección y es de tal importancia lo que decida, de tal trascendencia, incluso, social, que de allí surgirá irrevocablemente la angustia. Y esto, porque el hombre está solo. El hombre sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar al hombre. De esta situación es que surge el desamparo. El desamparo, desde este punto de vista, es la ausencia de referentes, de certezas y convicciones que sustenten las decisiones a tomar³⁴¹. En la instancia de cada elección el ser humano se ve enfrentado a una carencia, ésta es, la ausencia de referentes sólidos y estables. Cada vez que uno toma una decisión se enfrenta a una cantidad de juicios y prejuicios, con una escala de valores que posee y que han sido suministrados socialmente. El problema de esto es que todos los valores sufren una relativización. En cada decisión entran en juego demasiados factores a considerar. Sentimientos, ideas, concepciones, van contrapesando las opciones por un lado y otro. Esta situación produce finalmente un estado de desamparo absoluto. Porque en la carencia de certezas el ser humano se ve condenado a elegir. No tiene más alternativa. La elección es su sino. Así, en la ausencia de reglas que lo orienten, se enfrenta a la incertidumbre de construirse.

³⁴⁰ *Op. Cit.*, p. 16.

³⁴¹ “Si los valores son vagos y si son siempre demasiado vastos (...) sólo nos queda fiarnos de nuestros instintos (...). El desamparo implica que elijamos nosotros mismos nuestro ser. El desamparo va junto con la angustia”. *Op. Cit.*, p.p. 22-25.

Las implicancias que lo anterior tiene para nuestra exposición resultan fundamentales. Reuniendo lo que se ha visto, referente a la correspondencia entre los planteamientos del existencialismo y las novelas estudiadas, más este agregado que es el desamparo, se hace necesario redondear la situación a la luz de lo que estamos ahora indicando, tanto para el caso de Bobi como para el de Dubois. Si revisamos las marcas textuales que han sido destacadas, resulta de clara evidencia el hecho de que los personajes se mueven, actúan en un total desamparo. Emilio ha optado por un camino. Huérfano de una escala de certezas, al margen de lo que la sociedad entendería por un camino “constructivo”, se ha entregado al acto de matar guiado únicamente por aquello que él considera es la mejor manera de llevar adelante su proyecto. Ha decidido construirse, en tanto creador, desde la muerte. Asesinar, a juicio suyo, desde su propia perspectiva, es crear, dar vida. Pero al concretar sus opciones contraviene el orden impuesto, las concepciones de una sociedad toda. Allí está solo, *desamparado*, sin puntos cardinales que orienten su accionar. Se inventa necesariamente uno propio. Arriesgándolo todo (la vida junto a su mujer, al hijo que viene en camino, la posibilidad de repetir los gestos cotidianos de un padre de familia, etc.), deriva en una actividad que nadie podría llegar a comprender como benéfica. Pone en juego una nueva escala de valores, una propia, que definitivamente no lo auxilia ni protege. Sabe que se enfrenta a un entorno que jamás solidarizará con su apuesta. Es el único que puede comprenderla. No hay amparo alguno, ni complicidad real y posible. Se vuelca, en consecuencia, a lo que tiene, esto es, su propio ser, la construcción de una posibilidad que es válida para él y nadie más. Sólo allí es posible que encuentre refugio, es decir, en el desamparo, donde nada hay, salvo la soledad a la que está condenado. En esta soledad “crea” un proyecto de ser humano, el suyo y, como dice Sartre, el de la humanidad.

Del mismo modo, Bobi padece un proceso similar. Su cuerpo resulta la encarnación de algo desconocido, una forma nueva. Desde esa condición, contraviniendo el orden impuesto, las ideas preconcebidas, padece la ausencia de referentes que expliquen su situación. Aun con el apoyo de Carlos, se transforma en un perseguido, un acorralado. Las posibilidades de hallar escapatoria son nulas. Se mira a sí mismo y no se comprende. Está solo en el mundo, sin la posibilidad de llegar a entender lo que ocurre. En el entorno, en su propia conciencia, se manifiesta esa carencia de valores o ideas que lo justifiquen, que lo expliquen. No existe en el mundo algo o alguien igual. Es distinto. Su diferencia lo condena. En la ausencia de modelos que pudieran contribuir a justificarlo experimenta el más radical desamparo. Cualquier camino que tome en busca de un destino promisorio le devuelve la duda, la incertidumbre. De hecho, Bobi lo intenta. Busca refugio y comprensión entre los perros, entre los ciegos y poco o nada consigue. Su lugar en el mundo es inclasificable, desconocido. Los sustentos existenciales le devuelven la proyección de su propia forma. Está condicionado por aquello, por las posibilidades que permite su situación. Así, está obligado a deambular en busca de la senda que lo reafirme. Si necesita algún sustento para vivir, entonces se verá obligado a probar diversas alternativas, mientras, además, trata de comprenderse. Con lo único que cuenta, entonces, es consigo mismo, con su propio refugio, el desamparo que configura sus posibilidades.

Y no es distinto lo que sucede con los personajes de las otras novelas revisadas. Núñez de Prado se enfrenta a la angustiada incertidumbre de no saber qué hacer con la ciudad que ha fundado. Entiende que se encuentra en un territorio ignoto, donde las posibilidades de sobrevivir se hacen escasas. Guiado por la intuición de supervivencia, decide cargar la ciudad con él en un afán de no renunciar a lo que le da sentido existencial. No sabe cuál es su destino y menos le importa si aquello que hace está bien o no, o cabe

dentro de los parámetros que sustentan los otros soldados. De hecho, se sabe rechazado por los demás. Pero ni siquiera le importa. Se aferra de tal manera a aquello que ha creado, que está dispuesto a matar para mantenerlo vivo. En un desamparo absoluto de referentes lucha por su opción, por el camino que ha elegido. Aunque nada alrededor lo justifique, se empeña en llevar adelante lo que considera necesario.

Eloy es otro caso del estilo. Ya se ha visto de qué manera resiste la situación adversa en que se encuentra. Acorralado por la fuerza policial, sin auxilio alguno, sin quien pudiera comprender el accionar que ha desplegado, se aferra a su fusil y a la soledad que lo acecha. Sabe que no hay un futuro posible. Ninguna probabilidad le promete salir con vida de allí. La fuerza policial lo supera en hombres y en armas y, sin embargo, resiste. Sin saber por qué, pero intuyendo que lo que lo justifica es el acto de resistencia, entregar su vida a un alto precio, soporta las embestidas policiales porque es en ese acto único donde encuentra amparo. Si el desamparo se configura en la ausencia o relatividad de referentes valóricos, afectivos y/o ideológicos, entonces queda la posibilidad de aferrarse a un solo factor: la acción. Esto es lo que muestran en común los personajes droguettianos (además de los mencionados aquí, todos los demás, como Inés de Suárez, Pero Sancho, Mauricio, etc.). En congruencia con los planteamientos del existencialismo, son individuos que se hacen en el accionar. Experimentan el desamparo, lo viven en cada segundo y entonces se vuelcan a la única posibilidad que les queda: actuar. Ineludiblemente, van cifrando sus angustias y dudas en la acción, en las alternativas que adoptan para evitar que esa vida aplastante, cargada de rutina, les arrebatase aquello con que cuentan: el deseo de superar la situación, esa mentira que se les ha mostrado como vida verdadera. Aunque no encuentren apoyo posible se entregan a la búsqueda de una senda que los lleve a algún lugar, aquél que suponen, intuyen, sería el suyo. De hecho, ronda en toda la novelística droguettiana un

desenlace casi idéntico. Los personajes suelen salir derrotados. Los factores que los condicionan resultan invariablemente más poderosos que los intentos que despliegan en busca de otra posibilidad. Pero esto ni siquiera importa. Si Bobi tiene que desaparecer y Carlos queda solo y abandonado, tratando de olvidar (y/o recordar a través de la escritura) la experiencia vivida con el niño; si Dubois termina sus días en una celda, envuelto por la evidencia de su fracaso, resulta un detalle menor. El discurso enfatiza lo otro: el modo en que cada individuo se enfrenta a la experiencia adversa de una existencia que lo anula. Tanto en términos existenciales como históricos, se presentan una serie de elementos que lo agreden y acechan, y es desde allí que este individuo va recreando las formas de eludir la fuerzas que lo amenazan. De esto, deviene un paralelo con la creación y, en particular, con la obra de arte. En esa dinámica intenta establecerse la búsqueda de lo otro, de una nueva posibilidad. Lo que queda allí como elemento unificador es justamente esto, la búsqueda, el constante movimiento que resiste la imposición de formas y contenidos repetidos. Aunque el personaje no tenga éxito, aunque no llegue a encontrar ese sentido final, lo que de verdad importa es la acción de buscar, el deseo de romper con lo que ya existe como idea fija, preconcebida. En vista de la condición metafísica del individuo, de los límites que impone su situación, no hay más remedio que resistirse mediante lo creado y el acto de crear, el esfuerzo de buscar algo más para alcanzar la vida (o una forma de vida, trascendente).

Esto resulta de particular importancia a la hora de volver sobre el deconstructivismo. Derrida, a medida que lleva a cabo el desarrollo de sus planteamientos, sobre el modo en que se produce la inversión de los términos opuestos, señala que la cultura de Occidente se ha caracterizado por la necesidad de encontrar un significado total, aquello que explique a cabalidad el sentido de las cosas. La constitución de un centro, ese logocentrismo, no es más que el deseo de conseguir una explicación, la construcción de una

certeza. Se levanta una presencia y de inmediato surge su ausencia. Ante un elemento positivo, surge el otro negativo. Todo esto no es más que el deseo de ubicar el principio y el fin, la estructura clara y ordenada. Sin embargo, como señala el filósofo, una vez planteada la posibilidad del descentramiento de la estructura, es decir, que el centro no es el centro, se llega a la conclusión inevitable de que “el concepto de estructura centrada –aunque represente la coherencia misma, la condición de la *episteme* como filosofía o como ciencias contradictoriamente coherente. Y como siempre, la coherencia en la contradicción expresa la fuerza de un **deseo**. El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. **A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia**, que surge siempre de una determinada manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego”³⁴².

En relación con lo que se ha visto, respecto de la problemática de los personajes droguettianos y el despliegue de una búsqueda tras lo nuevo (identificado esto en la obra de arte o el acto creativo), se puede afirmar que precisamente el dilema que se experimenta es el descrito anteriormente. La ausencia de un sentido total, abarcador, de una estructura que limita el juego de las significaciones (en este caso referido a la vida, entendida ésta en la encarnación de lo creado), hace que cada uno de ellos se vuelque sobre esa búsqueda. Con el afán de romper lo establecido que, en el contexto de sus respectivas problemáticas, se manifiesta como negación de lo que se entiende por verdadera vida, se produce un

³⁴² Derrida, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, *op. cit.*, p. 384 (las negrillas son mías).

movimiento que delata la necesidad, el *deseo*, dice Derrida, de un centro o, si se prefiere, del significado, la respuesta total. En vista de que estos personajes están condenados a esa búsqueda, en tanto no existen las respuestas que esperarían, se produce, parafraseando una vez más a Derrida, la angustia. Y es con exactitud lo que vemos en las novelas estudiadas. Se ha observado en los capítulos anteriores la consecución de un mundo trágico. Cada uno de los elementos que condiciona la existencia de esos personajes reafirma un estado de zozobra, la falta de sustentos que posibilitarían una situación de sosiego. Por eso la obra de Carlos Droguett insiste en la reiteración de las constantes que se han identificado en este estudio. Con una estrategia que toma el tema y lo reintroduce una y otra vez, sin importar cuál sea el contexto general, quiere poner el acento en esto que aquí se explica. El desamparo es la situación que se destaca. Lo que importa no es el final de una historia, ni la representación de ciertos hechos novelados. Lo que de verdad interesa es hacer revivir, encarnar en la escritura el acto mismo del que se habla. Así se produce una tematización del tema³⁴³. A través de esta estrategia, la novelística droguettiana logra construir mundo o, si se prefiere, más exactamente, un “mundo posible”³⁴⁴.

³⁴³ Usamos el concepto en paralelo con otro que desarrolla Myrna Solotorevsky en *La relación mundo-escritura*, Hispamérica, U.S.A., 1993. Allí rastrea, en un conjunto de textos latinoamericanos, la configuración de lo que denomina “la tematización de la escritura”, definiéndola como el proceso a través del cual “la tematización de la escritura o presencia de una metaescritura se referirá al acto escritural y/o su contrapartida, el acto de lectura. Ciertamente que esta tematización puede ser además relevante en la configuración de mundo” (p. 26).

³⁴⁴ “Un mundo posible es una *construcción cultural* (...). Tratándose de construcciones culturales, deberemos ser muy rigurosos en la definición de sus componentes: dado que los individuos se construyen mediante adiciones de propiedades, deberemos considerar como términos primitivos sólo a las propiedades (...). De manera que un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo “real” y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad. El texto nos presenta los individuos mediante *nombres comunes* o *proprios*. Esto se explica por una serie de razones prácticas. Ningún mundo posible podría ser totalmente autónomo respecto del mundo real, porque no podría caracterizar un estado de cosas *máximo y consistente* a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su “mobiliario” de individuos y propiedades. Por eso, un mundo posible se superpone en gran medida al mundo “real” de la enciclopedia del lector. Pero dicha superposición no sólo es necesaria por razones prácticas de economía: también se impone por razones teóricas más radicales. No sólo es imposible establecer un mundo alternativo completo, sino que también es imposible

Así entendido el asunto, queda de manifiesto que la soledad, la violencia y la muerte son las constantes que fijan los límites para la construcción de ese mundo. Por efecto de esa carencia que implica el desamparo es que cada personaje debe padecer las consecuencias de esas constantes. Y la reiteración de estas constantes va delineando aquello que aquí hemos identificado como elemento unificador de una obra particular. Por eso, en la consecución del desamparo es que se cristaliza un sentido de unidad. Aun cuando las circunstancias históricas descritas en cada novela, el tipo de personaje, varíen, se mantiene inalterable la posibilidad de realizar una lectura de conjunto desde la propuesta que aquí hemos desarrollado. Los gritos del desamparo resuenan desde todos los ángulos que ofrece la novelística de Carlos Droguett. Se nos ofrecen para la creación y la recreación de aquella experiencia que constituye hacerse cómplice del encuentro entre texto y lector.

describir como completo al mundo "real". Incluso desde un punto de vista formal es difícil producir una descripción exhaustiva de un estado de cosas que sea máximo y completo (...). Un mundo narrativo debe tomar prestados los individuos y sus propiedades del mundo "real" de referencia. También por esto podemos seguir hablando de individuos y propiedades, aunque sólo las propiedades deberían aparecer como términos primitivos. Esos individuos se nos aparecen en los mundos narrativos como ya preconstituidos (...). Dentro del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, también el llamado mundo "real" de referencia debe considerarse como una construcción cultural (...). Estas observaciones no tienden a eliminar de manera idealista el mundo "real" afirmando que la realidad es una construcción cultural (aunque, sin duda, a nuestro modo de describir la realidad sí lo es): tienden a establecer un criterio operativo concreto dentro del marco de una teoría de la cooperación textual. De hecho, si los diferentes mundos posibles textuales son construcciones culturales, ¿cómo podemos comparar una construcción cultural con algo heterogéneo y lograr que resulten mutuamente transformables? Esto explica la necesidad metodológica de tratar al mundo real como una construcción e, incluso, de mostrar cada vez que comparamos un desarrollo posible de acontecimientos con las cosas tal como son, de hecho nos representamos las cosas tal como son en forma de una construcción cultural limitada, provisional y *ad hoc*". Eco, Umberto. *Op. Cit.*, p.p. 181-187.

Conclusiones

Si lo que ha interesado a este trabajo es la configuración de una lectura que diera cuenta del Desamparo, en tanto categoría central, se ha visto que la perspectiva con que se la enfrenta difiere de lo que usualmente el término da a entender. No es que simplemente se trate de la representación de un mundo en el que los individuos padezcan un estado de abandono común y corriente, ligado a la condición social. Efectivamente hay un abandono, pero es de orden mayor, más intenso. Ha quedado demostrado que se trata sobre todo de la condición existencial. Los personajes atravesados por la pobreza aparecen dispuestos como víctimas de un sistema que los aplasta y les arrebató toda posibilidad de buscar alguna otra cosa en la vida, que no sea la supervivencia. El asalariado, el marginal (prostitutas, mendigos, ciegos, etc.), quedan reducidos a la preocupación de buscar el modo de encontrar con que alimentarse. Este mismo hecho les niega la posibilidad de escudriñar otras interrogantes de la vida (como su misterio inherente, lo que significa o pudiera implicar el acto de vivir). Por otra parte, aparece el poder y quienes lo detentan. Embriagados por la función que cumplen son seres también planos, que limitan su mirada al control de quienes pretenden romper las normas impuestas. Imposible, por tanto, que pudieran llegar a internarse en los misterios de algunas otras posibilidades que supondría experimentar la existencia de un modo alternativo. Entre esos dos polos es que el discurso novelesco destaca al personaje que encarna la diferencia. Ante un entorno que se sostiene en principios que revelan la negación de la vida, tal como ya se la ha entendido desde la obra, surge una mirada que se resiste a esa realidad manifestando su disidencia. La voz del narrador se centra en esa conciencia. De esta manera, se asiste a la experiencia que deben

padecer los personajes, por el hecho de sostener una posición discrepante. Aquí es que se destacan las constantes rastreadas en este estudio: la soledad, la violencia y la muerte (expresión ésta de la vida, pero convertida después en sangre). En vista de que la estrategia escritural utilizada se hace el hecho mismo, es decir, lo que padecen estos personajes, el receptor del texto vivencia la lectura como una experiencia estética displacentera. La disposición de los elementos, en el despliegue discursivo, va potenciando esta perspectiva. Se advierte que el desamparo configura connotaciones de alcance -al menos para las lecturas que hasta ahora ha realizado la crítica- inesperadas. No es que sólo se limite a mostrar un mundo de desolación y abandono. Más que eso, pone el acento en el hecho de que el individuo que encarna la diferencia (en las diversas modalidades analizadas) la representa en la manera en que se arriesga a la búsqueda de un sentido. Su actitud es la de quien no se conforma con lo que hay y por lo mismo va más allá, entregándose al *riesgo vital* de comprometerlo todo, en busca de una posibilidad alternativa a la que se le ofrece o impone. Enfrentado a ese riesgo de tratar de dar con esa forma, significado o sentido nuevos, es que se expone al desamparo. Tanto desde la perspectiva del existencialismo (que asume este concepto como la falta de referentes, juicios, valores, etc., para que el individuo actúe), como desde la del deconstructivismo (que enuncia la imposibilidad de alcanzar el significado total y único, derivando las opciones significativas a un encadenamiento de significantes o sentidos provisorios), la condición del personaje droguettiano se ve sometida al riesgo permanente. Esta condición justamente es la que lo pone en la experiencia del desamparo, y, por lo mismo, en *riesgo vital*. Es esta posición la que le entrega la única posibilidad de resistir a lo establecido y fijo. Por eso es que se produce un paralelo con la obra de arte, puesto que se advierte en la creación o acto creativo la potencialidad de lo diferente, lo nuevo. Luego, para concretar esta potencialidad de la creación se requiere de

absoluta pasión, es decir, de entrega total. Se trata de comprometer hasta la última fibra con que el individuo pueda sentir y experimentar. Por eso el dolor, la soledad, la angustia, aparecen como los efectos inmediatos con que conviven en cada segundo de sus existencias. Desde la concepción desplegada en el conjunto de la obra, se entiende que sólo así es posible llegar a alcanzar este objetivo. El paralelo, pues, que se realiza entre el artista y el santo no es casual. Toda la obra de Carlos Droguett reitera permanentemente esta comparación, puesto que se ve en estos individuos la capacidad de entregarse al sufrimiento. En esa capacidad para sufrir está inscrita la base que daría como resultado una nueva propuesta, aquella que rompería con lo establecido, trascendiendo su circunstancia. Una novela que no ha enfatizado nuestro análisis (porque no es pertinente a lo que interesa demostrar), *El Compadre*³⁴⁵, se centra sin lugar a dudas en esa propuesta que se advierte en la obra de Droguett. Allí la figura de Cristo, que se sale de los marcos canónicos, es vista desde la perspectiva de una Humanidad sufriente, pero precisamente por lo mismo de gran vitalidad. Del mismo modo, la perspectiva con que se mira a ciertas figuras de la historia latinoamericana, permanentemente aludidas en el conjunto de los libros del autor, como son Camilo Cienfuegos, José Martí y Ernesto Ché Guevara, se imponen como modelos que encarnarían la concepción que se ha rastreado. Es decir, resultan figuras que trascienden el tiempo porque fueron capaces, de acuerdo con la mirada que proyecta el discurso, de entregarse a aquello que consideraron fundamental. Dieron lugar a su pasión, a lo que de verdad los movía, actuando en consonancia con los principios que detentaban. En definitiva, se trata de una actitud de consecuencia, en la que acción y obra confluyen en el fin buscado, sin importar si finalmente quien detentó esos principios fracasó en la tarea o

³⁴⁵ Droguett, Carlos. *El Compadre*. Universitaria, Santiago, 1998.

sucumbió víctima de las fuerzas del poder. Es esa actitud la que se destaca. Quienes son capaces de afrontar los efectos negativos de sus opciones y renuncian a todo por seguir su propio camino, resultan los seres fundamentales. La perspectiva con que se concibe a la obra de arte, desde esta mirada, atribuye al acto creativo una función trascendental. Pero por el hecho de que supone un alto costo para quien la lleva a cabo es que se expresa en esa tensión constante que hemos identificado. No hay aquí soluciones fáciles. Es imposible pensar que se trata de una escritura que regala, en el espacio de la ficción, una esperanza alentadora. Más bien, describe la situación conflictiva del ser humano, enfrentado a un entorno que opone dificultades de diverso tipo para la consecución de un horizonte de felicidad (entendido éste como la fácil promesa de los discursos que quieren negar aquellas condiciones de dolor y dificultad que reconoce y asume la obra de Droguett). De este modo, las constantes identificadas constituyen la base de esta mirada. A través de ellas se configura un todo ordenado y coherente, que apunta con claridad a la concepción del desamparo. El estado de soledad de los personajes, la violencia en la que se ven envueltos y la tensa relación con la muerte (o sus posibilidades), constituyen el testimonio de una perspectiva que quiere conformar la imagen de un mundo doloroso. La salvación no se vislumbra en un desenlace “feliz”. Esta novelística, de hecho, despliega sus recursos precisamente para demostrar que el único modo de sobrevivir es a través de un estado de búsqueda permanente, de intensa necesidad de encontrar una salida al conflicto experimentado por el individuo. Tal como se ha visto, toda la obra está cruzada por una noción que se caracteriza por plantear como problema fundamental el de la existencia. Y las formas de resolver esta problemática tienden a bosquejar un espacio en el que sólo resta la posibilidad de resistir. Pero no se trata de una resistencia pasiva, sino más bien lo contrario. Lo que la narrativa de Droguett plantea es la necesidad y la obligación que cada

individuo tiene de llevar adelante una tarea que involucre todas sus capacidades, todas sus fuerzas, para concretar el objetivo final, éste es, el hallazgo de un sentido. No obstante, ya hemos comprobado que ese acierto no se produce. No hay una sola novela del autor donde los personajes den con aquello que buscan. De hecho, no es lo que le importa mostrar (así lo señala el propio autor en una cita anterior). Se opta aquí por encarnar esa angustia que supone toda búsqueda. La escritura quiere hacerse cuerpo palpitante, doloroso testimonio del conflicto que supone para el ser humano encontrar una salida a su problemática. En este sentido, es que se ha emprendido una lectura de conjunto de la obra que la revele en esa dimensión. Creemos que donde mejor se la puede apreciar y valorar es en la identificación de estos aspectos. El desamparo se transforma en la base fundamental para rescatar el texto droguettiano del pasado y darle la vigencia que merece en los tiempos actuales. Hay allí un evidente sustento que se contrapone a un mirada liviana de la vida. Ante una producción abrumadora de textos de ficción, que se ofrecen al mercado como mercancía de fácil consumo, resurge la obra de Droguett con una fuerza particular, resuelta a enfrentar al lector con una experiencia trascendental, sublime, como diría Kant³⁴⁶. El hecho de que los personajes se desenvuelvan dialécticamente en torno a sus conflictos deja clara evidencia de que esta narrativa no opera esquemáticamente. La complejidad que supone su lectura, los desafíos que ofrece para su recepción, dan cuenta de la necesidad de apreciarla en función de criterios más actualizados (aquellos a los que hemos recurrido para configurar la propuesta de este estudio). No es posible subsumir la producción de este autor dentro de un conjunto de creadores que, en apariencia, habrían querido dar cuenta de su época en torno a

³⁴⁶ “Kant plantea el concepto de lo desagradable, lo displacentero, en su conexión con lo sublime [puesto que] implica un agrado indirecto o negativo, ya que esa reacción se produce ante un impedimento momentáneo de las energías vitales que conduce en seguida al desbordamiento más intenso de éstas”. En: Advis, Luis. *op. cit.*, p. 81.

categorías fundamentalmente sociales. Esto, porque con toda evidencia los alcances que denota su obra revelan un espesor significativo de más profundas consecuencias. Carlos Droguett es parte de una generación en la medida en que vivió y experimentó ciertas circunstancias que, supuestamente, habrían determinado una cierta mirada sobre el mundo. Sin embargo, hay que señalar claramente que lo que ofrece su obra da cuenta de aquello y más. El hecho de que en innumerables ocasiones se lo haya clasificado junto a un grupo que parecía alinearse en torno a un conjunto de ideas motrices, no quiere decir que su obra delate efectivamente esto. Nuestro planteamiento ha querido diferenciarse de aquella mirada. Con toda claridad observa que la escritura de Carlos Droguett no le está hablando sólo a su tiempo, sino que básicamente enfrenta un conflicto que es común a todo ser humano, sin dejar de lado sus dimensiones históricas. Esto es, no se trata de proponer una lectura intimista (respecto del conflicto psicológico existencial del individuo), ni mucho menos otra de carácter sociológico que reduzca el cúmulo de connotaciones que conlleva, a un problema meramente histórico-político. Los soportes de la escritura droguettiana se sostienen precisamente en esa compleja tensión, donde individuo y sociedad se debaten constantemente por encontrar un cierto sentido, una respuesta total. Respuesta, por cierto, esquiva, nunca realizable, pero que se constituye en el motor de lo que quiere encontrar cualquiera de los personajes en cuestión. El problema de la forma, con respecto a Bobi, la necesidad de alcanzar la perfección “artística”, en el caso de Emilio Dubois, la soledad en la que se debate Eloy o la necesidad de cargar con su ciudad que demuestra Núñez de Prado, resultan un testimonio manifiesto para comprender los postulados que se establecen en esta propuesta. El Desamparo, así entendido, arroja luces sobre una obra que ha ido quedando en el olvido y reducida generalmente a uno o dos títulos del autor. Lo que se advierte, desde la perspectiva aquí desarrollada, es que la poética droguettiana, con sus

complejas posibilidades de realización textual, ofrece la opción de comprender otras escrituras, otros desarrollos que están aún madurando en el ámbito nacional. Desde este punto de vista es que este mismo trabajo no puede eludir la necesidad de esbozar una discusión necesaria con respecto a ciertos referentes críticos que, para comprender los fenómenos de producción, han recurrido a categorías que en su momento ofrecían un único camino de estudio. Hoy, con otros elementos de juicio, creemos que es posible, y una obligación, abordar el análisis de la escritura de Droguett desde una mirada que la reinserte en el panorama nacional. Por lo mismo, se ofrece a continuación un apéndice que quiere simplemente rastrear una discusión pendiente y focalizar, dentro de la tradición crítica chilena, algunos de los puntos centrales que resultan como consecuencia de este trabajo. Ya identificada la categoría del Desamparo, se hace ineludible advertir, aunque por ahora someramente, cuáles son los efectos que por sí misma produce en la comprensión y mayor conocimiento de la obra de Carlos Droguett.

Sobre el problema de la clasificación de la obra droguettiana

Como consecuencia de lo que se ha estudiado anteriormente, es necesario ahora esbozar una serie de observaciones, que hacen pensar la obra estudiada desde ciertos puntos de vista que no han sido considerados como elementos centrales. Un primer aspecto que salta a la vista, en este sentido, es aquel que dice relación con algo que reiteradamente se ha afirmado respecto de las concepciones artísticas que implica la noción de diferencia.

Ronda, a través de toda la obra de Carlos Droguett, el deseo constante de conseguir lo nuevo. Siempre se alude a esta aspiración. La forma de Bobi es la que mejor simboliza esa forma nueva, la que se diferencia del resto. Se convierten en sinónimo estas dos posibilidades: lo diferente es igual a lo nuevo. Surge como presencia ineludible la necesidad de romper con todo lo conocido, de quebrar lo establecido y proponer una nueva imagen. La correspondencia entre este deseo y lo que supone mirar la producción droguettiana en un contexto histórico literario induce necesariamente a pensarla en virtud de un antecedente que está presente en Latinoamérica desde la segunda década del siglo XX: la vanguardia. Si se recuerdan ciertos antecedentes, habrá que fijar, al menos didácticamente³⁴⁷, el inicio del espíritu vanguardista, de acuerdo con Jorge Schwartz, en 1914:

Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque distante de los años 20, es la lectura del manifiesto *Non serviam* por Vicente Huidobro, en 1914. Los presupuestos estéticos de este texto, base teórica del Creacionismo, aliados a la táctica de la lectura pública del manifiesto, hacen de él un ejemplo primero de lo que, convencionalmente, se llamaría vanguardia en América Latina. Tanto por la

³⁴⁷ Una discusión que no ha encontrado coincidencias es precisamente ésta, puesto que no todos los autores establecen los mismos límites temporales para el inicio de la vanguardia en el continente. Al respecto, cabe mencionar algunas referencias: Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*, Ayacucho, Venezuela, 1989; Paz, Octavio. *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, Barcelona, 1974; Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Bulzoni, Roma, 1986; Szabolscsi, Miklos. “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana*, N° 114-115 (enero-junio, 1981), p.p. 33-38; Pacheco, José Emilio. “Nota sobre la otra vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, N° 106-107 (enero-junio, 1979).

actitud cuanto por los irreverentes postulados, *Non serviam* representa el momento inaugural de las vanguardias del continente³⁴⁸

Lo que se advierte en la formulación del manifiesto de Vicente Huidobro, como en el espíritu general del proceso vanguardista, es el deseo de romper con lo antiguo y derivar hacia un arte nuevo, innovador, que pusiera fecha de término a las concepciones estéticas que habían imperado. De hecho, este espíritu innovador tiene un alcance continental y se sostiene a través de la difusión de revistas y manifiestos de diversa índole. Lo importante es que aquello que producirá el sentido de unidad será precisamente el afán de transgredir lo establecido para abrirse hacia nuevas posibilidades y realidades estéticoliterarias:

Es fácil encontrar revistas que se proponen promover la renovación de las artes, los nuevos valores, la importación de “la nueva sensibilidad”, el combate contra los valores del pasado y el *statu quo* impuesto por las academias (...). El admirable hombre nuevo de la vanguardia sueña con varias utopías y proyecta su imaginario en el futuro. La más generalizada de las utopías vanguardistas es la cuestión de **lo nuevo**. Si para Adorno la disonancia es la marca registrada del modernismo, no es osado reconocer en lo nuevo la marca registrada de la vanguardia. Este deseo compulsivo de la **diferencia** y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas de

³⁴⁸ Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, Madrid, 1991, p. 29.

consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial (...).
 No hay prácticamente texto o programa de vanguardia en América Latina
 que no se someta a la ideología de lo nuevo³⁴⁹

Es sabido que el origen de la vanguardia encuentra su sustento en posiciones primero políticas³⁵⁰ que irían, en el transcurso del tiempo, derivando hacia lo artístico. En muchos casos van de la mano. La conjunción de los dos elementos se hizo casi siempre común denominador: el ser vanguardista implicaba una nueva actitud ante el sistema social y político, así como ante las potencialidades del objeto creado. Pero lo más importante será el eslogan que se sostiene: lo nuevo.

Al respecto, Ángel Rama señala:

Surgen, en puntos estratégicos de América Latina, otras falanges
 vanguardistas que se nuclean en torno a manifiestos, revistas, actos públicos

³⁴⁹ *Op. Cit.*, p.p. 36-42 (las negrillas son mías).

³⁵⁰ “Inicialmente restringido al vocabulario militar del siglo XIX, acepción todavía prioritaria en los artículos de los diccionarios, el término “vanguardia” acaba adquiriendo en Francia un sentido figurado en el área política, especialmente entre los discípulos de Saint Simon (1760-1825). Para el creador del socialismo utópico el papel de la vanguardia artística, en la medida en que pretende revolucionar a la sociedad, se reviste de una función pragmática y de una finalidad social (...). La utilización estrictamente política del término “vanguardia” comienza a mediados del siglo XIX, con Marx y Engels. Como fundadores del comunismo, ellos se consideraban parte de la vanguardia social. Pero, en realidad, es Lenin quien usa apropiadamente el término al decir que ‘al educar a los trabajadores del partido, el marxismo educa a la vanguardia del proletariado’. A partir de 1890 proliferan en Europa numerosos periódicos políticamente partidarios, comunistas, socialistas y anarquistas, que traen en su nombre la palabra “vanguardia”; las relaciones del arte con la vida parecen firmemente establecidas y en ellas se atribuye al arte una función pragmática, social y restauradora. El caso extremo de la utilización en este sentido del término “vanguardia” en el siglo XX, se dio con el stalinismo, que en forma paradójica se identificaba con la vanguardia política al mismo tiempo que restringía ferozmente cualquier tipo de expresión artística que no tuviese subordinada a las reglas estéticas impuestas por el Partido. Las décadas del 30 y del 40 marcan el apogeo del realismo socialista, responsable de la abolición de las vanguardias artísticas dentro del sistema, al considerarlas expresión de un arte decadente. Incluso un crítico tan fino como Mariátegui, en 1927, llega a decir que ‘una gran parte de los presuntos vanguardistas revela, en su individualismo y su objetivismo exasperados, su espíritu burgués decadente’”. Schwartz, Jorge. *op. cit.*, p.p. 32-33.

escandalosos, para proclamar la voluntad de lo *nuevo*. Esta palabra, ingenuamente dignificada, se constituye en el santo y seña con el cual se reconocen unos a otros y con el cual se unifican, porque si bien ella esconde plurales acepciones, dispares niveles, caóticas asociaciones, supera esa diversidad con el único dato cierto que por el momento se avizoraba en el horizonte artístico: la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser ‘nuevos’, de no deberle nada a los antepasados (aunque las deudas se acumulaban en París) y disponer a su antojo del repertorio de una realidad que es la de su tiempo y que por lo tanto nadie le puede disputar³⁵¹

Esa postura transgresora que rompe con su pasado inmediato y quiere abrirse a nuevas opciones se centra exclusivamente en la novedad. Si fuera pertinente en este estudio, podrían rastrearse innumerables ejemplos que aluden directamente al asunto de lo nuevo (referimos a los títulos y autores citados). Lo nuevo que se hace a través de la diferencia. Diferenciarse, salirse de los cánones establecidos por el gusto oficial, es lo que motiva el surgimiento de un espíritu que, si bien alcanza su fecha de término alrededor de los años 20 o 30³⁵², se proyecta en la producción de un conjunto de autores

³⁵¹ Rama, Ángel. "Las dos vanguardias latinoamericanas". *Maldoror*, N° 9 (1973), p. 59.

³⁵² Cabe considerar las afirmaciones de Nelson Osorio y Jorge Schwartz en esta polémica. El primero de ellos, señala: "Este proceso de transformación, en el que los vanguardistas representan la avanzada más agresiva, polémica y experimental, se prolonga como espíritu crítico y cuestionador a lo largo de todo el decenio de los años 20. Hacia 1930 es liquidado institucionalmente en la mayor parte de América Latina, al cambiar más o menos violentamente las condiciones políticas que se habían creado en el anterior decenio. En efecto, una de las consecuencias políticas de la gran crisis mundial del 29 fue la consolidación de una nueva alianza entre las burguesías y oligarquías locales que, en defensa del sistema amagado por dicha crisis, recurren al golpe militar y a la represión interna para consolidar su dominio". (Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho, Venezuela, 1989, p. XXVII). Otras fechas destaca Schwartz sobre el proceso de término: "Aunque pueda considerarse el ciclo vanguardista a

latinoamericanos que buscarán nuevas modalidades. En ese contexto, es factible advertir que el asunto de lo nuevo, manifestado en la obra de Carlos Droguett, se materializa en la diferencia. Como afirmábamos antes, la necesidad que se expresa a través de los personajes de romper con una existencia plana, sin posibilidades de engranarse con un sentido vital, los induce a reafirmarse en los actos nuevos o en actitudes que apuntan a lo nuevo, esto reflejado en la creación. Desde este punto de vista, constituye un elemento de gran interés para la comprensión total de la obra de Droguett el que no se pierda de vista la posibilidad de reconocer ese espíritu que quiere encarnar lo nuevo. En este punto se hace innegable la presencia o la huella del ánimo vanguardista que la mueve (al menos en una primera mirada sobre el asunto).

En estrecha relación con lo anterior, habría que mantener en perspectiva otro aspecto, el cual no ha sido parte central de este estudio. Nos referimos a las técnicas narrativas que despliega la novelística droguettiana, a la hora de encarar la escritura. Se cuenta con toda una tradición crítica (mencionada en la introducción) que ha rastreado el problema de la formalidad y cómo ésta se articula en función de una fragmentación. Es conocido el hecho de que esta obra se caracteriza por explorar la conciencia del personaje y fragmentar sus perspectivas en la multiplicación de las diversas voces que intervienen en el

finales de la década del 20, en la siguiente todavía se producen novedades, principalmente el México. En este país, en 1938, el poeta peruano César Moro reactiva el surrealismo con la publicación del libro de poemas *La tortuga ecuestre*. Ese mismo año, también en México, se da el famoso encuentro de Diego Rivera, León Trotsky y André Breton, quienes, conjuntamente, redactan el Manifiesto por un Arte Independiente. Ese texto es importante por su influencia en la toma de posición política de los artistas europeos de vanguardia y sus repercusiones en América Latina. La consolidación del fascismo y la eclosión de la Guerra Civil Española, en 1936, llevan a los artistas e intelectuales latinoamericanos a cuestionarse el sentido y el compromiso ideológico del arte. Este aspecto polémico recibe el aporte de Borges, quien, contrario a todo autoritarismo, responde en forma airada con el artículo ‘Un caudaloso manifiesto de Breton’. Diez años más tarde, en 1948, el mismo Picasso se preguntaba: ‘¿Yo trato de no aconsejar a los rusos sobre economía. ¿Por qué ellos deben decirme cómo pintar?’. Con esta última polémica de 1938, se cierra el ciclo cronológico de las vanguardias. Lo que convencionalmente se sitúa en el contexto de una década, en realidad tiene vigencia durante un cuarto de siglo” (Schwartz, Jorge. *op. cit.*, p.p. 31-32).

relato. En consonancia con esto, cabe traer a cita las afirmaciones de Adorno con respecto a la problemática que supone la disposición del narrador en la novela contemporánea:

La presente situación de la novela como forma (...) será la posición del narrador, la cual se caracteriza hoy por una paradoja: es imposible narrar, mientras que la forma de la novela exige narración³⁵³

Ante la realidad de una novela que se pretendía realista, pero que finalmente violentaba sus propios preceptos, surge la novela contemporánea, estableciendo como elemento de entrada la necesidad de intentar, de verdad, llegar a una mirada más fidedigna sobre aquello de lo que hablaría. La situación, sin embargo, plantea esta paradoja que enuncia Adorno. A contrapelo de esto es que se articula, en el contexto del siglo XX, una novela que intenta romper la imposición de los límites que supone la tradición realista:

La novela tuvo que concentrarse en aquello que no puede ser satisfecho por el informe. Pero (...) en su emancipación del objeto la novela se encuentra con unos límites que le pone el lenguaje y que a su vez la obligan a asumir la ficción del informe: consecuentemente, Joyce ha fundido la rebelión de la novela contra el realismo con una rebelión contra el lenguaje discursivo (...). Basta para verlo con parar mientes en la imposibilidad de que cualquiera que

³⁵³ Adorno, T. "La posición del narrador en la novela contemporánea". En: *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962, p. 45.

haya participado en la guerra narre de ella como en otro tiempo uno podía narrar sus aventuras³⁵⁴

Hoy la situación, aunque paradójica, es ésta:

Si la novela quiere permanecer fiel a su herencia realista y seguir diciendo cómo son realmente las cosas, tiene que renunciar a un realismo que, al reproducir la fachada, no hace sino ponerse al servicio del engaño obrado por ésta³⁵⁵

Es precisamente la denuncia que expone el narrador de “Explicación de esta sangre”, antes ya citado. El llamado a crear una obra más verdadera, más realista, supone dejar de lado la fachada y entrar en el fondo. En el caso concreto de los principios que sustenta el narrador aludido, apela a la sangre como sustento y materia de una creación que asuma la autenticidad. T. Adorno prosigue su exposición con respecto a los desafíos de la novela contemporánea, señalando que:

Cuanto más extraños se han hecho los hombres, los individuos y los colectivos, los unos a los otros, tanto más enigmáticos se hacen los unos a los otros, y el intento de descifrar el enigma de la vida externa, el verdadero impulso de la novela, se trasmuta en el esfuerzo por la esencia, la cual

³⁵⁴ *Op. Cit.*, p. 46.

³⁵⁵ *Op. Cit.*, p. 47.

aparece por su parte, sobrecogedora y doblemente extraña, en la extrañeza sólita y cubierta de convenciones (...). [Así] en la trascendencia estética se refleja el desencanto del mundo³⁵⁶

Resulta de gran interés para la coherencia de nuestra exposición hacer énfasis en la cita anterior. Si se recuerdan los principios sustentadores de la estética del *displacer*, se puede observar que lo señalado por Adorno apunta en la misma dirección. Es decir, postula que el intento de la novela por descifrar el enigma de la vida externa se trasmuta en el esfuerzo por la esencia. Llevar a efecto esta tarea se traduce en una trascendencia estética que refleja el *desencanto*. En otras palabras, pareciera que en la imagen negativa de lo que se quiere mostrar es donde mejor se encarna lo más verdadero de ese misterio que es la vida. De un modo u otro, las correspondencias con los componentes que configuran al autor modelo de la narrativa droguettiana, saltan a la vista.

Pero, continuando con las reflexiones de Adorno, se puede ver ahora el caso de otros dos referentes de importancia para la novela contemporánea:

Nadie ha superado a Marcel Proust en cuanto a receptividad para con la forma de la información fáctica. Su obra se sitúa en la tradición de la novela realista y psicológica, en la línea de su extrema disolución subjetivista(...). Imperceptiblemente –por una técnica a la que se ha dado el nombre de *monologue intérieur*- el mundo va siendo arrastrado a ese espacio interior, y todo lo externo que ocurre se presenta según lo que en la primera página se

³⁵⁶ *Op. Cit.*, p. 47.

dice del momento de dormirse: como un trozo de interioridad, como un momento de la corriente de la conciencia, a cubierto de refutación por el orden objetivo espacio-temporal, a cuya suspensión está destinada la obra de Proust (...). [De esta manera] **hoy el autor se desprende de la pretensión de estar creando realidad, a pesar de que ni una sola de sus palabras deja de sentar esa pretensión (...)**. [Por otro lado y] entre los casos extremos hay que contar con los procedimientos de Kafka que consiste en reabsorber totalmente la distancia. Mediante shocks destruye al lector la calma contemplativa respecto de lo leído. Sus novelas, si es que realmente caen bajo este concepto, son la anticipada respuesta a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se ha convertido en ludibrio sangriento, porque la permanente amenaza de la catástrofe no permite ya a ningún hombre la contemplación sin intervención de parte, y ni siquiera la reproducción estética de esa contemplación³⁵⁷

En el contexto de las estéticas que detentan los autores mencionados, el papel del receptor se hace crucial. Inevitablemente deja de lado aquella actitud de contemplación a la que lo sometía la novelística anterior. Ahora debe hacerse partícipe y uno con lo narrado. Del mismo modo que ocurre con el lector que modela la obra de Droguett. El desafío que plantea la lectura de estas narrativas apuntan a un hecho particular. Como afirma Adorno, se enfrenta el misterio de la vida con un procedimiento que consiste en:

³⁵⁷ *Op. Cit.*, p.p. 49-50 (las negrillas son mías).

Desgarrar la conexión superficial y expresar lo que yace tras ella, la negatividad de lo positivo (...). Lo que ocurre es que se anula fundamentalmente la diferencia entre lo real y la *imago*. Es común a todos los grandes novelistas de la época el que la vieja exigencia de la novela, el “así es”, pensada hasta el final, desencadene una huida de protoimágenes históricas, en el recuerdo premeditado de Proust igual que en las parábolas de Kafka y en los criptogramas épicos de Joyce. El sujeto poético, que se emancipa de las convenciones de la representación objetiva, confiesa al mismo tiempo la propia impotencia, la prepotencia del mundo cósmico que vuelve a presentarse en medio del monólogo. Así se prepara un segundo lenguaje, destilado variamente del depósito del primero, un lenguaje desintegrado, cósmico y asociativo, el cual no sólo crece a través del monólogo del novelista, sino también del monólogo de todos los innumerables alienados del lenguaje primero, que constituyen la masa (...). Las novelas de hoy –las que cuentan, aquellas en las cuales la subjetividad desencadenada de la propia fuerza de gravedad se convierte en su contrario– parecen en realidad epopeyas negativas. Son testimonios de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo y que se encuentra con lo preindividual al modo como en otro tiempo pareció garantizar un mundo cargado de sentido³⁵⁸

³⁵⁸ *Op. Cit.*, p.p. 50-51.

Desde este punto de vista, el papel del narrador termina por hacerse espejo de aquello que se quiere representar. En la propia fragmentación de su enunciación intenta adentrarse en el sentido que parece esquivo e imposible de alcanzar. Así, como afirma Adorno, expresa en la negatividad de lo positivo la posibilidad de escudriñar aquello que constituye el sustento de eso otro que es, nada más, la caparazón, la apariencia de la realidad. De la misma manera, el narrador en la obra de Droguett se fragmenta para dar con aquello que intenta encontrar³⁵⁹. Pero lo que interesa de esto es el hecho de que la narrativa del chileno no se limita a la búsqueda experimental de la pura forma. Y, si antes establecíamos la correspondencia entre el afán de propiciar la búsqueda de lo nuevo, transmutado en la noción de diferencia, en concordancia con los principios de la vanguardia, ahora se hace imprescindible establecer una peculiaridad que difiere de ella. Esto es, que la vanguardia alcanzó también su agotamiento cuando el deseo de la innovación abarcó de tal manera la obra creada que se hizo puro experimentalismo, negando así sus propias potencialidades. A partir de esta perspectiva, hay que señalar que, como suele ocurrir con la novelística del chileno, ésta se construye en función de una búsqueda diferenciadora. Sin embargo, supedita la forma al fondo³⁶⁰. En otras palabras, se manifiesta a partir de lo que considera como fundamental para explorar el misterio de la vida. Así, invierte el orden de prioridades y pone en primer lugar aquello de lo que querrá hablar; aquello de lo cual se hable será lo que dé forma al todo creado. El modelo descrito

³⁵⁹ Como influencias inmediatas, afirma Droguett en una entrevista, “me considero un discípulo de Marcel Proust. Sin Proust, Joyce no se explica. También sigo a William Faulkner”. En: *Las últimas noticias*, (26 de octubre, 1967), p. 35.

³⁶⁰ Es preciso recordar, a propósito de lo que comentamos, una entrevista realizada a Carlos Droguett en la que se le interroga por la opción de una estructura narrativa que el periodista denomina “desordenada”. La respuesta del autor es categórica: “quiero reflejar el desorden, el caos que vive el mundo. Creo que tengo la

es justamente aquel que propicia el padre Escudero en una cita anterior y que ahora recordamos. Allí está hablando sobre las posibilidades de la constitución de una verdadera obra de arte y anuncia las características de la producción de un nuevo escritor (alusión clara, como ya dijéramos, a una autorreferencia de lo que pretende materializar ese autor modelo en la obra):

Este novelista nuevo que hunde el escalpelo y raja con furia la carne literaria y saca una novela, una novela enorme empapada en sangre y en sudor, ¿te das cuenta tú?, y con tan pocos elementos de novedad, con tan pocas cantidades de novedad en su técnica, porque **si hay talento sobra la técnica, ella viene sola**, como la gracia, como el renunciamiento, como el amor, el verdadero amor³⁶¹

Asumiendo las palabras citadas, habría entonces que mirar la obra droguettiana en virtud de aquello que el padre Escudero denomina el talento y que, en otra parte, lo relaciona con la verdadera pasión, con la fuerza auténtica para entregarse a lo que se quiere decir. Relacionados los dichos del padre con lo que plantea Adorno, respecto de las características del narrador de la novela contemporánea, las conclusiones derivan a la consideración de que la escritura de Droguett configura desde el Desamparo sus posibilidades formales. O sea, todas las características de su técnica narrativa, aquello que dibuja la concepción fragmentaria del relato, no es más que el resultado inevitable de una

obligación de ello. Si no escribo así, cometo una trampa literaria". En: *Qué Pasa*, N° 14 (22 de junio, 1971), p. 21.

³⁶¹ *Patas de...*, p. 293.

intención que estriba en la necesidad de dar cuenta de ese misterio que es la vida, trasmutado en el esfuerzo por la esencia. Si el personaje es quien debe sufrir esa experiencia angustiosa, no hay mejor modo de mostrarlo que desde su propia óptica. La soledad, la violencia, el acecho y conflicto que supone la muerte, únicamente alcanzan su mayor y más auténtico registro cuando son encarnados desde la perspectiva de quien los padece.

Visto así el caso, no cabe duda de que la obra que nos ha ocupado establece puentes de cercanía y distancia con respecto a una serie de referentes culturales. Si bien, en una medida importante, se acerca a uno de los sustentos básicos de la vanguardia, se advierte también cómo delata la inversión de las prioridades, generando una distancia con respecto a lo mismo que, de algún modo, la ha influenciado.

Pero, continuando con las consecuencias de nuestra propuesta, la problematización sobre las consideraciones que puedan formularse respecto de lo anterior, induce ahora a la revisión de un nuevo aspecto. Se hace imprescindible ver cómo se configuran dos vertientes que se hacen presentes en el conjunto de novelas consideradas. Por una parte, se observa que los temas tratados (las constantes identificadas en el presente estudio) se imbrican directamente con problemáticas que dicen relación con la historia y la cultura latinoamericanas (por el tipo de personaje y por los asuntos que se tratan), mientras que, por el otro, se abordan desde estrategias de escritura que encuentran su origen no precisamente en el continente, sino en la tradición europea. Proust, Joyce, Kafka, constituyen apenas una parte de los referentes que empiezan prontamente a circular en Latinoamérica a principios del siglo XX y de los cuales la narrativa de Droguett se hace eco. Así, las vanguardias deben su origen a una reflexión y una práctica que encuentra también su nacimiento en expresiones derivadas desde los centros metropolitanos (sabemos

ya que una vez traspasados al continente sufren un proceso de transmutación³⁶²). Sobre este punto, Ángel Rama, en su libro *Transculturación narrativa en América Latina*, intenta un abordaje que delimita de mejor manera cómo es que se lleva a cabo ese proceso que supone para los creadores del continente asumir los aportes de las estéticas venidas desde el exterior e implementarlas en la concreción de sus obras, sin supeditar lo propio a lo ajeno. La reflexión que el crítico emprende para una relectura de las producciones latinoamericanas, encuentra su punto de partida en los aportes que Fernando Ortiz³⁶³ realiza desde la antropología:

La antropología latinoamericana ha cuestionado el término ‘aculturación’ aunque no las transformaciones que designa, buscando afinar su significado. En 1940 el cubano Fernando Ortiz propuso sustituirlo por el término ‘transculturación’, encareciendo la importancia del proceso que designa, del que dijo que era ‘cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda América en general’. Fernando Ortiz lo razonó del siguiente modo: ‘entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y,

³⁶² Tomamos el concepto del trabajo que Ángel Rama dedica a Rubén Darío. En: *Rubén Darío y el Modernismo*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1970.

³⁶³ Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ayacucho, Caracas, 1978.

además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*³⁶⁴

Al respecto, comenta Rama:

Esta concepción de las transformaciones (...) traduce visiblemente un perspectivismo latinoamericano, incluso en lo que puede tener de incorrecta interpretación. Revela resistencia a considerar la cultura propia, tradicional, que recibe el impacto externo que habrá de modificarla, como una entidad meramente pasiva o incluso inferior, destinada a las mayores pérdidas, sin ninguna clase de respuesta creadora. Al contrario, el concepto se elabora sobre una doble comprobación: por una parte registra que la cultura presente de la comunidad latinoamericana (que es producto largamente transculturado y en permanente evolución) está compuesta de valores idiosincráticos, los que pueden reconocerse actuando desde fechas remotas; por otra parte corrobora la energía creadora que la mueve, haciéndola muy distinta de un simple agregado de normas, comportamientos, creencias y objetos culturales, pues se trata de una fuerza que actúa con desenvoltura tanto sobre su herencia particular, según las situaciones propias de su desarrollo, como sobre las aportaciones provenientes de fuera. Es justamente esa capacidad

³⁶⁴ Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI, Argentina, 1987 (3ª edic.), p.p. 32-33.

para elaborar con originalidad, aun en difíciles circunstancias históricas, la que demuestra que pertenece a una sociedad viva y creadora³⁶⁵

Eludiendo las disquisiciones que desarrolla Rama, respecto de los procesos de transculturación que se producen al interior de cada país latinoamericano, entre la urbe y la provincia, nos importa centrar la atención en las correcciones que le hace al modelo propuesto por Ortiz:

Cuando se aplica a las obras literarias la descripción de la transculturación hecha por Fernando Ortiz, se llega a algunas obligadas correcciones. Su visión es geométrica, según tres momentos. Implica en primer término una ‘parcial desculturación’ que puede alcanzar diversos grados y afectar variadas zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreado siempre pérdida de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de ‘plasticidad cultural’, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural³⁶⁶ (38)

³⁶⁵ *Op. Cit.*, p.p. 33-34.

³⁶⁶ *Op. Cit.*, p. 38.

Importa sobre manera incorporar, al juicio que establecemos en torno a la obra de Droguett, la posibilidad de considerar los criterios de selectividad e invención, propuestos por Rama. Esto, porque permite comprender de mejor modo cómo se entronca con una tradición literaria de carácter latinoamericano.

Sobre el principio de selectividad interesa ver su capacidad para escoger aquello que, viniendo desde los aportes externos, contribuye a la recreación de los elementos propios en un proceso que siempre resulta dialéctico. Del mismo modo, la selectividad es también una operación que se ejerce hacia adentro, es decir, hacia la propia cultura, poniendo en tensión el proceso que conlleva realizar selecciones con respecto a la tradición. A partir de este proceso de selección es que opera el de invención, donde se producen pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones (estas cuatro variables podrían ser rastreadas en otro estudio, que no es del caso realizar ahora).

Para acercarse a un juicio claro respecto de lo que ha abordado este trabajo y las propuestas de Rama, importa fundamentalmente poner en juego los criterios de selectividad en invención en correspondencia con dos elementos que se advierten en la obra de Carlos Droguett (teniendo claro que son juicios provisorios y sujetos a un análisis más acabado; por tanto aquí se trata apenas de un esbozo). Si nos atenemos a lo que se entiende por selectividad, habría que decir que la narrativa del chileno se caracteriza por efectuar un proceso selectivo en lo que se relaciona con su propia tradición, tal como queda demostrado en las líneas de “Explicación de esta sangre” (y cualquiera de las novelas estudiadas), así como también en lo que respecta a la incorporación de los elementos propios de la vanguardia, la novelística europea y norteamericana y las técnicas narrativas que de allí derivan. Los elementos externos, correspondientes a los centros metropolitanos, son

puestos en consonancia con la necesidad de rescatar aspectos que corresponden a la tradición y la historia local, de Chile, en primer lugar, y latinoamericana, después. De esta forma, se establece un proceso que da como resultado el de una invención que apunta a la concreción de una voz narrativa peculiar y única. Se produce aquí la configuración de un proceso transcultural. Lo ajeno y lo propio se convierten en componentes que suman, agregan la posibilidad de dar pie a la creación de una obra propia. En esa medida, el proceso de selección e innovación describe lo que hemos demostrado en nuestro estudio, estos es, la formación de una poética, el Desamparo. Aun cuando las complejidades que presenta el conjunto de la producción de Droguett, plantea el desafío de establecer concatenaciones casi interminables, no cabe duda de que el criterio con que se la debe mirar es a través del establecimientos de juegos dialécticos que pocas veces han sido registrados. La lectura que se ha propuesto aquí tiene la intención de fijar ese dinamismo, la movilidad de los recursos que despliega una escritura rica en significaciones. Y, en tanto desafío, supone la necesaria revisión también de las clasificaciones a las que muchas veces la crítica se ha abocado. Por lo mismo, se hace ineludible la tarea de establecer ciertas reflexiones que, a consecuencia de nuestra propuesta, delatan puntos de desencuentro con respecto a ciertos referentes que han atribuido a la obra droguettiana un lugar que pareciera discutible.

Con lo anterior se quiere hacer alusión a lo que son los criterios de ordenamiento de los procesos de producción literarios. Diversos autores, en mayor o menor medida, han querido incrustar la obra de algunos escritores bajo modelos generacionales que tienden a mirar lo creado bajo perspectivas deterministas. El resultado de esas clasificaciones pone límites a las características particulares de la obra de cada autor, llevando en algunos casos a juicios errados o inexactos. Se trata indudablemente de una polémica siempre en ciernes. Si bien es cierto que hoy se carece de un modelo que haya resuelto del todo el asunto

histórico-literario, queda claro que esfuerzos como los de Ángel Rama dan cuenta de mejor manera de lo que es la creación en Latinoamérica. Afirmar que la obra de Carlos Droguett, en consideración a la lectura que proponemos a través del *Desamparo*, es resultado de un proceso transculturador parece más apropiado para explicar sus peculiaridades en relación a las cualidades internas y externas. No así las afirmaciones de quienes pretenden imponerle moldes que no dan cuenta del conjunto de su obra.

Uno de los casos emblemáticos en la tradición crítica historicista es, sin duda, el del estudioso Cedomil Goic. En su intento de ordenar los momentos de desarrollo de la literatura en Chile y en Latinoamérica, establece como criterio el de las generaciones³⁶⁷. Refiriéndose expresamente al caso de Carlos Droguett, el crítico sitúa la narrativa droguettiana dentro de lo que denomina la “Generación de 1942”, llamada también “la segunda generación contemporánea”. A este grupo se lo clasifica bajo el nombre de “Neorrealismo” y su gestación histórica queda circunscrita a los años que corren entre 1935 y 1949, alcanzando vigencia entre 1950 y 1964. El Neorrealismo, tal como señala, se caracteriza por:

Reaccionar contra el universalismo de las preferencias surrealistas y en contra de la nueva autonomía de la obra, retomó los modos de representación del realismo tradicional y muchas de las preferencias nativistas del mundonovismo en un polémico nacionalismo literario. Volvió también a

³⁶⁷ Por cierto, haciéndose eco de una tradición que le precedía. De hecho, ya antes se habían establecido esos primeros esfuerzos con los trabajos de José Antonio Portuondo (“Períodos y generaciones en la historiografía literaria hispanoamericana”. *Cuadernos Americanos*, VII, XXXIX, 3 (1948), p.p. 231-252), Pedro Henríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*. F.C.E., México, 1949) y Juan José Arrom (*Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1963).

concebir la literatura con sentido utilitario y función político social llegando en muchos casos a lo francamente panfletario. En sus aspectos más renovadores, el Neorrealismo significó la aparición de un héroe colectivo protagonista de las luchas sociales obreras, mineras o campesinas y de situaciones de pugna social representadas bajo una perspectiva marxista como una réplica variada del Realismo socialista. Otra particularidad de relieve original es la aparición de un narrador parcial y solidario en relación a los explotados o los desposeídos. Entre las limitaciones fundamentales está el carácter elemental de la ley de construcción que por necesidades de la lucha ideológica divide al mundo y a los seres humanos en dos polos absolutamente diferenciados y contrapuestos que recuerda la situación semejante del Romanticismo social en la novela hispanoamericana³⁶⁸

Junto con lo anterior, Goic se ve obligado a dividir esta generación para dar cuenta de otro conjunto de autores que, al parecer, no calza en los criterios que se han establecido:

Pero al lado del nuevo realismo hay la novela de la nueva realidad, un Neorrealismo entendido en otro sentido e igualmente caracterizador de la generación (...) [con] la representación de una realidad inédita, mítica, existencial, onírica o fantástica³⁶⁹

³⁶⁸ Goic, Cedomil. *La novela hispanoamericana: descubrimiento e invención de América*. Universitaria de Valparaíso, Valparaíso, 1973, p. 47.

³⁶⁹ *Op. Cit.*, p.p. 47-48.

Y sobre Droguett en particular, afirma lo siguiente:

Droguett erige un mundo de tensiones humanas y sociales en el seno de las conciencias. Ha escogido para ello a seres marginados, de diversa clase de marginalidad –bandidos, monstruos, criminales, etc.- cuyo mundo interior se vierte mediante modalidades directas e indirectas de la narración. La fluidez de la corriente de los pensamientos o de la conciencia matiza muy definidamente su narración, pero dista de constituir el modo único y total de sus obras (...). Las preferencias de Droguett ordenan en general una obra destinada a narrar el dolor y la miseria del hombre con una intensidad desconocida en los narradores de nuestro continente³⁷⁰

Sobre las líneas anteriores, cabe hacer algunas consideraciones. Primeramente es necesario mantener en perspectiva la importancia que se le atribuye a la generación neorrealista con respecto a su entroncamiento con los procesos histórico-sociales de la época. Se habla de una literatura concebida con sentido utilitario y función social, de una especie de rescate de las consignas que mantuvieron en pie los modos de representación del realismo. Junto con ello, se quiere establecer también una subdivisión de aquella generación, la cual, manteniendo siempre en perspectiva las preocupaciones mencionadas, agrega la representación de una realidad inédita, mítica, existencial, onírica. Y, más encima, dentro de este marco, se ubica a Droguett quien se caracterizaría por tomar a seres marginales que se muestran en tensión con problemáticas de índole humana y social.

³⁷⁰ *Op. Cit.*, p. 50.

Se notará lo forzada que resulta la clasificación de la narrativa droguettiana dentro del esquema expuesto. Francamente es bastante contradictorio lo que se le atribuye a las dos promociones dentro de lo que se denomina neorrealismo. Si por una parte se habla de una predilección por retomar las formas clásicas de representación de la realidad, cuesta entender que dentro del mismo marco surjan autores que representan una “realidad inédita”. Se delata aquí una tensión. El modelo de clasificación pareciera no servir para dar cuenta de lo que se quiere ordenar. Es casi imposible atribuir a una generación dos características que definitivamente no encuentran posibilidad de conciliarse. Una cosa es la representación de la realidad, tal como se la entendía clásicamente, y otra muy distinta, la representación de realidades que se conjugan con mundos oníricos, fantásticos o existenciales.

Pero luego hay otro asunto. Refiriéndose expresamente a la obra de Carlos Droguett, dice Cedomil Goic que se toma a personajes marginales para expresar desde esa particular perspectiva el dolor y la miseria en tensión con cuestiones de carácter social. Aunque efectivamente hemos podido rastrear la expresión del dolor humano en la producción droguettiana, no cabe duda de que el estatuto de marginalidad no es el que mejor representa al personaje en cuestión. La noción de diferencia es, sin duda, la que viene operando en la producción del autor. De no ser así, no se comprendería el hecho de que en cada una de las marcas textuales que este trabajo rastrea se insista en esa condición. El personaje de Droguett sufre la soledad, la violencia, la experiencia concreta o posible de la muerte, desde esa particular perspectiva. Como se ha visto, el discurso destaca el grado diferenciador que adquiere el personaje precisamente por esa capacidad para enfrentar el conflicto que supone afrontar la adversidad. Y, junto con ello, no se trata de una obra que se limite a plantear el dolor humano por cuestiones de índole social. En verdad, es claramente más radical lo expuesto. Hay una inquietud abiertamente centrada en el conflicto que

supone la ausencia de sentido, la carencia de ese algo que daría lugar a una concepción plena de la existencia. Dentro de ese contexto, el problema histórico surge como una de las variables que determina o causa la falta de sentido en la imagen de una “vida mentirosa”. Por otra parte, está el asunto de la creación. Es imposible ignorar cómo se articula, dentro de la problemática presentada, la importancia de proyectar una probable respuesta (respuesta que no es nunca tal, pero búsqueda de ella) a través de la creación. En la dinámica que se ha descrito existe una tensión, pero es de un carácter que casi no hay cómo hacerla encajar en los marcos impuestos por aquello que Goic denomina Neorrealismo.

La tradición crítica que ha realizado esfuerzos del estilo es, en verdad, variada. Muchos han seguido una línea similar de análisis para comprender lo que es el proceso de producción de los objetos artísticos. Con leves variantes, se puede observar el caso de otro conjunto de autores que ha seguido los pasos de Goic. Pero claramente hay quienes le precedieron. Si nosotros hemos recurrido a sus propuestas, primeramente, es porque nos interesa desde ya establecer la polémica que necesariamente plantea esta perspectiva de análisis, a través de uno de los estudiosos que se ha constituido en referente de estas propuestas.

Otro de los autores que más o menos insiste en una clasificación parecida, y que efectivamente precede a los esfuerzos de Cedomil Goic, es Enrique Anderson Imbert. Para éste, Droguett corresponde a la generación de los nacidos entre 1915 y 1930. Las características de esta generación las expone del siguiente modo:

Jóvenes novelistas se propusieron, más que describir la realidad, trasplantarla en el libro como algo objetivo (...). Los personajes están apenas entrevistados puesto que no hay quien los vea por completo. Y como los

personajes se entrevén unos a otros no nos aclaran desde qué móviles situaciones están entreviéndose, el orden cronológico y el orden espacial se confunden. Así es la realidad: absurda. Aunque este realismo no se parece al del siglo XIX, es realismo. Más: naturalismo, atrevido, crudo, agresivo, chocante³⁷¹

Poco que agregar a lo dicho. Para Anderson Imbert ni siquiera cabe la posibilidad de considerar la expresión de esta generación en registros que difieran de aquello que llega a llamar naturalismo. Aunque reconoce que las perspectivas témporo-espaciales, correspondientes a expresiones lógico-temporales, tienden a diluirse, no renuncia a la idea de concebir a este grupo de autores dentro de una tendencia que retoma la senda del realismo al extremo de llevarlo a expresiones naturalistas. A esto agrega las particulares y discutibles observaciones, respecto de la obra de Carlos Droguett:

Los cambios traídos por la industrialización, la economía planificada, la violenta aspiración de las masas al gobierno y la Segunda Guerra Mundial, más los cambios de técnica literaria que resultaron de los experimentos emprendidos desde la generación de James Joyce y compañía, modificaron el contenido y la forma de la novela y el cuento. Se advirtió un nuevo modo de narrar en Carlos Droguett (1915), **no tanto en sus novelas históricas (...)**

³⁷¹ Anderson Imbert, E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. F.C.E., México, 1961, p.p. 331-332.

cuanto en sus novelas sobre vidas que han perdido su centro, desde *Sesenta muertos en la escalera* hasta *Todas esas muertes*³⁷²

No tendría sentido repetir las argumentaciones que hemos expuesto antes, para discrepar ahora con Anderson Imbert. Es mejor asumir lo que hemos desarrollado en nuestro estudio y mantenerlo en pie a la hora de revisar las propuestas de algunos de estos críticos. Por lo mismo, es preferible destacar aquellos puntos de desencuentro y comentarlos. En este caso, el que dice relación con la línea que se ha destacado de la cita anterior. Anderson Imbert alude a las novelas históricas de Droguett como carentes de un nuevo modo de narrar. La aseveración resulta del todo impropia. Si se considera lo que hemos desarrollado en nuestro análisis, se verá claramente que la trilogía histórica resulta con toda evidencia bastante novedosa, tanto que en su época no encontró ni el reconocimiento ni la comprensión de la crítica y el público lector. Más bien fue vista como una escritura extraña. Y justamente se le criticó el hecho de que renunciara a la perspectiva que tiende a realizar una representación de la realidad lo más ajustada posible a lo que se concibe como susceptible de ser novelado de aquel tiempo. El “horizonte de expectativa” de quienes leyeron esos títulos no estaba definitivamente preparado para lo que Carlos Droguett intentaba hacer. Así lo ve también Francisco Lomelí quien, refiriéndose a las características de estas obras, señala:

Droguett cobra mayor importancia como novelista en los años 40 y 50 [ya que] sus esfuerzos revelan un temprano afán por modernizar la novela

³⁷² *Op. Cit.*, p.p. 358-359 (las negrillas son mías).

histórica, ajustándola a técnicas narrativas modernas (...). La estructura de fragmentos narrativos tiene como propósito dramatizar las intrigas humanas que presenta cuadros cortos sobre varios aspectos conflictivos. La Conquista se manifiesta como resonancia humana, proyectando imágenes muy variadas respecto a la formación de su conciencia. Es decir, la Conquista actúa y se revela por medio de los personajes, lo cual permite conocerla por dentro a través de sus actores y sus respectivos actos³⁷³

Los dichos de Anderson Imbert se revelan, de este modo, en una clara discrepancia con respecto a lo que nuestra lectura ha advertido del conjunto de novelas históricas, así como de las características estructurales que destaca Francisco Lomelí. El esfuerzo realizado por Carlos Droguett, en la consecución de ese proyecto, supuso un hiato dentro de aquella novelística que se caracterizaba por traer el tema histórico con los añadidos y condimentos que ya conocía el lector. Precisamente lo que el autor intenta hacer es replantear la Conquista desde una perspectiva que carece de héroes y más bien revela el asunto de una fundación basado en el conflicto, un conflicto, por cierto, no sólo étnico, sino de poder y, sin duda, existencial. Pero, a pesar de lo anterior, curiosamente el mismo Francisco Lomelí, quien ha advertido estas potencialidades de la obra droguettiana, no se sale de los marcos que otros estudiosos imponen e insiste en clasificar a Carlos Droguett dentro de la generación llamada neorrealista:

³⁷³ Lomelí, Francisco. *Op. Cit.*, p.p. 91-92.

En Droguett encontramos a uno de los mejores representantes de la “Generación del 38” por las experimentaciones que aporta al ámbito literario chileno. Visto como caso aislado, es también un autodidacta que ha surgido llamado por la literatura. Es escritor y no literato. Se sitúa dentro de lo que Fernando Alegría califica la “sublimación psicológica” por su extremo subjetivismo. Acercarse a Droguett comprende toparse con un escritor que no tiene precedentes en Chile ni en Hispanoamérica³⁷⁴

Resulta curioso el que las afirmaciones de Lomelí, incluidas las propias observaciones realizadas sobre las peculiaridades de la narrativa de Droguett, no lo lleven finalmente a cuestionar aquella clasificación que ubica la escritura del chileno dentro de una generación que, por lo visto, poco guarda en común con sus obras. Si habla de un autor que no encuentra precedentes ni en Chile ni en Hispanoamérica y que deviene como caso aislado ¿de dónde, pues, surgen los componentes que permitirían incluirlo en un grupo mayor? Sabemos bien que dentro de la teoría de las generaciones no es sólo la fecha de nacimiento la que determina los factores que permiten hablar de una producción colectiva con aspectos comunes. Hay o tendría que haber ciertos elementos (históricos, sociales, culturales) que determinarían la mirada personal, al cabo de cierta edad, proyectada sobre la obra creada. Esto es precisamente lo que aquí no se advierte. Y, de hecho, es el propio Lomelí quien lo señala.

³⁷⁴ *Op. Cit.*, p. 28.

Pero sigamos adelante. Otro referente a considerar, con respecto a la clasificación de la obra de Droguett, es el caso de Arturo Torres-Rioseco, quien refiriéndose a la misma generación, dice:

Desde 1940 las influencias europeas y norteamericanas transforman la novela chilena. El marxismo entra de lleno en la literatura y ninguno de los novelistas que empieza a escribir por el año 38 se libra de su influjo. El marxista cree que la novela es un instrumento de propaganda social, política y económica. Vuelve a aparecer la violencia, la rebeldía, el mesianismo candoroso, en las novelas de esta época; vuelve el estilo a perder su función estética, a endurecer en su anhelo de ser vigoroso, a aplebeyarse en su deseo de explicar el alma popular³⁷⁵

Se nota claramente la estrecha relación entre la mirada de Torres-Rioseco con la de Anderson Imbert. Las consideraciones con que observa a este conjunto de autores implican necesariamente subsumir las cualidades de una escritura en un contexto que responde a cuestiones de orden ideológico-político. Esto permite explicar el esfuerzo realizado por Cedomil Goic. Aunque cuestionable en su diseño, intenta abrir el cerco generacional a través de una subdivisión que dé cuenta de dos promociones. Por nuestra parte, hemos visto con toda claridad cómo en la producción droguettiana los referentes políticos no alcanzan

³⁷⁵ Torres-Rioseco, Arturo. "Nuevas consideraciones sobre la novela chilena". En: *Papeles de Son Armadans*, Año IX, N° XCVII (1964), p.p. 7-16.

una inmediatez total. De hecho, si aparecen, están completamente supeditados a lo que constituye la configuración del Desamparo.

Un crítico que ha seguido un camino similar al señalado anteriormente es José Promis. Retomando la teoría de las generaciones, ha intentado inyectar una variante que supuestamente podría explicar de mejor modo el proceso de creación. Así, él vuelve a usar las denominaciones que antes establecieron otros y, dentro de ellas, incorpora nombres de identificación que describirían las preocupaciones temáticas y formales de las obras mencionadas. Dice al respecto:

El agotamiento del mundonovismo literario se vio acentuado considerablemente a medida que se acercaba la década de 1940. Los escritores ya no se conformaban con plantear a nivel teórico sus discrepancias con los sistemas naturalistas de interpretación (...). Surgió así una generación de escritores nacidos inmediatamente después de la promoción de Manuel Rojas, Vicente Huidobro (...). Se trata específicamente de la llamada *generación neorrealista*, cuyos miembros exhibieron desde los inicios de su actividad narrativa una formación literaria profunda y sistemática que iba acompañada en la mayoría de los casos por una conciencia social rigurosamente legalizada con la filosofía marxista³⁷⁶

³⁷⁶ Promis, José. *La novela chilena del último siglo*. La Noria, Santiago, 1993, p. 62. (Del mismo autor ver también: *La novela chilena actual*. Fernando García Cambeiro, editor, Argentina, 1977).

A lo anterior, Promis agrega una denominación especial para identificar a un conjunto de novelas que se inscribirían dentro del neorrealismo con determinadas características. Les llama “la novela del acoso” y cabrían bajo este nombre títulos, tales como:

El abrazo de la tierra, *Espejo sin imagen* [de María Flora Yáñez, 1933, 1936, respectivamente], en 1935 María Luisa Bombal publicó *La última niebla*, en 1939 apareció *Puertas Blancas y caminos verdes*, de Chela Reyes, y un año más tarde apareció *Angurrientos*, de Juan Godoy. Entre 1942 y 1946 se dieron a la imprenta *Ranquil*, de Reinaldo Lomboy; *La sangre y la esperanza*, de Nicomedes Guzmán; *Huipampa, tierra de sonámbulos*, de Nicasio Tangol; *Norte grande*, de Andrés Sabella; *Los gusanos*, de Edmundo Concha y, después, dentro ya de la década de 1950, *La vida simplemente*, de Oscar Castro; *Hijo del salitre*, de Volodia Teitelboim; *Coirón*, de Daniel Belmar; *Caliche*, de Luis González Zenteno; *Sobrino único*, *Las viejas amistades* y *Sueldo vital*, novelas cortas de Carlos León; *Mi camarada padre*, de Baltazar Castro; *Caballo de copas*, de Fernando Alegría y, cerrando este grupo de los relatos más representativos del programa, *Eloy*, de Carlos Droguett³⁷⁷

¿Pero qué es la novela del acoso? Promis la define así:

³⁷⁷ *Op. Cit.*, p.p. 109-110 (las cursivas son mías).

El programa de la **Novela del Acoso** se fundó sobre una dominante actitud combativa y polémica hacia la realidad histórica que inauguró nuevas exigencias a satisfacer en la representación artística. En este sentido, la **Novela del acoso** respondió a una teoría y a una práctica discrepante no sólo de las convenciones literarias impuestas por las generaciones naturalistas, sino también de las actitudes asumidas por los primeros novelistas antipositivistas. La resignación, la perplejidad, las interrogaciones dolorosas o la búsqueda metafísica de una verdad trascendente habían caracterizado la perspectiva ofrecida por la **Novela del fundamento** (...). Esta búsqueda metafísica de una presencia última que explicara el aparente sinsentido de la realidad cotidiana fue reemplazada ahora por una perspectiva que no indagaba las verdades esenciales en ámbitos de enigmática trascendencia, sino que *por el contrario las descubría en los sistemas de dominación humana –tanto de carácter económico-social como individuales–*, que se manifiestan bajo las condiciones del comportamiento diario. La fuerza hegemónica e inclemente del poder económico o de la dominación de un sexo sobre el otro fueron dos estatutos fundamentales de la interpretación de la realidad ofrecida por la **Novela del acoso**³⁷⁸

Sobre las observaciones de Promis, habría que señalar algunos aspectos. Llama la atención que para dar cuenta de lo que llama la novela del acoso, incluya apenas una obra

³⁷⁸ *Op. Cit.*, 110.

de Droguett. Probablemente esto se produce por dos razones: a) porque resultan inclasificables dentro del esquema diseñado los otros títulos ya conocidos del autor y b) porque la lectura que se propone, tal como hemos destacado nosotros, tiende nuevamente a asociar las inquietudes de los autores en relación a problemas de poder y de carácter económico-social. Esto quiere decir que *Eloy* está siendo leída por el crítico exclusivamente desde esta perspectiva. En su afán de ajustarla a los marcos de ciertos temas comunes a la época, le impone a la obra un punto de vista exclusivamente ideológico y socializante, desconociendo así todos los alcances que esa novela alcanza.

La teoría de las generaciones insiste en esa mirada. El sustrato socio político, de corte marxista, es el que aparece con más fuerza a la hora de clasificar el conjunto de producciones surgidas en ese momento. Tanto es así que, incluso, cuando José Promis intenta incorporar una variante, el diseño del modelo se impone por sobre los esfuerzos críticos del autor. La obra de Carlos Droguett continúa desafiando estos modelos y, por eso, tal como señala Francisco Lomelí, resulta un caso único, que no encuentra marcos de comparación ni en Chile ni en el continente.

Una postura similar, pero hecha desde el testimonio es la que desarrolla Volodia Teitelboim. Intentando mirar el desarrollo de, nuevamente, una generación, reconoce tres momentos cruciales:

El primer impulso correspondió, como casi siempre sucede, sobre todo en épocas de ruptura, a la negación y el nihilismo, la irreverencia. La burla contra generaciones precedentes y los valores y jerarquías establecidos. La emprendimos contra la gramática, la sintaxis, el pensamiento lógico. Nada nos regocijó más que llevar un día nuestra máquina de demolición de la

retórica y la poesía al uso hasta el Salón de Honor de la Universidad Católica, donde algunos apacibles clérigos nos miraron primero con una sonrisa comprensiva, luego con extrañeza, después perdieron la serenidad y se mesaron de ira los cabellos. El segundo momento correspondió, por impulso más que pendular en espiral, a la necesidad de unirse al pueblo, a los trabajadores como una forma de vengar la soledad, de hallar el hombre concreto y la sociedad real, porque esperábamos que del frotamiento con ese pedernal brotaría la llama de una literatura más genuinamente humana. La tercera fase, la síntesis de todo ese proceso, nos enseñó que no deberíamos escribir al estilo de otro tiempo, como seres que no hubiesen bebido el filtro de las últimas escuelas, vivido la lucha contra las formas anticuadas. ¿Acaso no nos hicimos hombres pasando por el fuego de los ismos de la primera postguerra como por un experimento vital, donde quedó derretida la grasa de la vieja retórica? Ahora estábamos en situación, aunque no quisiéramos aceptarlo, de intentar una retórica nueva. Tras los gestos de rebelión, ¿quedaba algún saldo positivo? Posiblemente un lenguaje más amplio y más libre, una **concepción más directa de la literatura, anhelante de interpretar a un pueblo que a su vez había hecho nuevas experiencias**³⁷⁹

Se hace fundamental fijar la atención sobre las palabras destacadas. Como se observa, tanto críticos como escritores, insisten en la importancia de las preocupaciones de

³⁷⁹ Teitelboim, Volodia. "La generación del 38 en busca de la realidad chilena". En : *Atenea*, Nº 380-381 (abril-septiembre, 1958), Universidad de Concepción, p.p. 107-131 (las negrillas son mías).

este conjunto de autores por los asuntos sociales. Teitelboim no escapa a esta mirada. De acuerdo con esto, habría que señalar que Droguett responde a los mismos preceptos del grupo. Pero se ha visto claramente que no es así. Aunque los esfuerzos por ubicarlo al interior de una determinada generación han sido evidentes, no cabe duda de que resulta tarea imposible. Las particularidades de su escritura, las consecuencias que conlleva una lectura como la que nosotros proponemos, conducen todo esfuerzo de este tipo a un camino sin salida. Lo cierto es que Droguett comparte ciertas características generacionales, pero en lo sustancial se trata de una obra que está mucho más allá de los marcos que se le quieren imponer. Por lo mismo, parece más adecuada una postura crítica como la de Ángel Rama. Abordar los procesos literarios a partir de un conjunto de factores que actuarían como determinantes en los intereses personales y estéticos de un autor, puede inducir a la concreción de errores importantes en la comprensión de la obra. Es en esta perspectiva que este estudio ha querido inscribirse dentro de una tradición que trata de abordar la producción literaria con una mirada que incorpora y reconoce los elementos que son consecuencia de otros procesos literarios, pero que, en la conjunción con los asuntos e intereses propios, deviene en una creación particular que exige ser mirada así. Por cierto, son precisamente estas particularidades las que le dan una potencia y vitalidad especial a la novelística droguettiana. De allí es que surge con un indiscutible lugar dentro de las letras del continente. Es esta la razón por la que es necesario continuar un proceso de estudio y análisis que dé cuenta de los diversos elementos que la constituyen. Se trata de una producción que espera aún otras revisiones (siempre el texto permite la posibilidad de nuevos caminos), porque su vigencia es tal que hoy más que nunca, cuando los objetos literarios son tratados como productos de mercancía, pareciera que abre posibilidades que

ponen en cuestionamiento aquello que el mercado quiere aplacar, esto es, el innegable papel erosionador que conllevan los objetos estéticos.

Bibliografía*

- Abbagnano, Nicola *Introducción al existencialismo*. José Gaos (trad.), F.C.E., México, 1993.
- Acevedo, Jorge *Hombre y Mundo*. Ediciones de la Fac. de Filosofía, Humanidades y Educación, U. de Chile, 1983.
- Advis, Luis *Displacer y trascendencia en el arte*. Universitaria, Chile, 1978.
- Adorno, Theodor *Notas de literatura*. Ariel, Barcelona, 1962. Trad. Manuel Sacristán.
- Alegría, Fernando “La narrativa chilena”. En: *Nueva narrativa hispanoamericana*. Nº 1 (1972), vol. II, p.p. 59-73.
 _____ *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones de Andrea, México, 1974.
- Anderson Imbert, E. *Historia de la literatura hispanoamericana*. F.C.E., México, 1961.
- Arteche, Miguel “Tres visiones de Carlos Droguett”. En: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid, LXXXV, Nº 253-254, p.p. 192-208 (1971).
- Arrom, Juan José *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1963.
- Avaria, Antonio “Entrevista con Carlos Droguett”. En: *Árbol de Letras*, Universitaria, Nº 1 (abril, 1968).
- Barthes, Roland *El susurro del lenguaje*. Paidós, Barcelona, 1987. Trad. C. Fernández Medrano.
- Barthes, Roland *El grado cero de la escritura*. Ed. Jorge Álvarez, Buenos

* Dentro del corpus bibliográfico habría que incluir, además de lo que se identifica, el conjunto de papeles, documentos, obras inéditas, referencias críticas, etc., que contiene el Fondo Droguett de la Universidad de Poitiers. Por resultar excesivo y hasta poco prudente, hemos preferido mencionar sólo aquellos textos específicamente citados, sin olvidar que nuestro estudio supuso una profusa y cuidadosa revisión de ese Fondo. La misma universidad ha publicado un catálogo de 124 páginas con todo su contenido. Por lo tanto, nos remitimos aquí a esa referencia: *Fonds Carlos Droguett. Catalogue*. Université de Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Poitiers, Francia, 1996.

- Aires, 1967.
- _____ *¿Por dónde empezar?.* Tusquets, Barcelona, 1974.
- Benjamin, Walter *Iluminaciones III.* Taurus, Madrid, 1971. Trad. Jesús Aguirre.
- Calderón, D. Esteban *Diccionario de términos literarios.* Alianza, Madrid, 1996.
- Concha, Jaime “Carlos Droguett: Patas de Perro”. En: *Anales de la Universidad de Chile.* Santiago, N° 126, p.p. 214-216 (1965).
- _____ “Carlos Droguett: novelista”. En: *Plural*, México, N° 148, p.p. 20-25 (1984).
- C.R.L.A. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett.* Université de Poitiers, mayo, 1983.
- Culler, Jonathan *Sobre la Deconstrucción. Teoría y crítica después del Estructuralismo.* Edit. Cátedra, Madrid, 1984, tr. Luis Cremades.
- Chevalier, Jean *Diccionario de los símbolos.* Herder, Barcelona, 1988.
- Derrida, Jacques *De la gramatología.* Siglo Veintiuno Argentina, 1971. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti.
- _____ *La escritura y la diferencia.* Edit. Anthropos, Barcelona, España, 1989. Trad. Patricio Peñalver.
- _____ *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora.* Edit. Paidós, Barcelona, España, 1989. Trad. Patricio Peñalver.
- Dijk, Teun A. Van *Texto y contexto.* Cátedra, Madrid, 1980.
- Dorfman, Ariel *Imaginación y Violencia en América.* Universitaria, Chile, 1970.
- Droguett, Carlos *Eloy.* Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- _____ *Patas de Perro.* Pehuén, Santiago, 1998.
- _____ *El Compadre.* Universitaria, Santiago, 1998.
- _____ *La señorita Lara.* LOM, Santiago, 2001.
- _____ *Matar a los viejos.* LOM, Santiago, 2001.
- _____ *Escrito en el aire.* Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972.

_____ *Supay El Cristiano*. Zig-Zag, Santiago, 1967.

_____ *100 gotas de sangre y 200 de sudor*. Zig-Zag, Santiago, 1961.

_____ *El hombre que había olvidado*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

_____ *60 muertos en la escalera*. Nascimento, Santiago, 1953.

_____ *Los asesinados del seguro obrero*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1972.

_____ *Todas esas muertes*. Alfaguara, Madrid, 1971.

_____ *El hombre que trasladaba las ciudades*. Sudamericana, 19

_____ *El cementerio de los elefantes*. Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1971.

_____ *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*. Zig-Zag, Santiago, 1967.

_____ *El enano Cocorí*. Edicions Arxipèlag, Mallorca, 1986.

_____ “Materiales de construcción”. En: *Aisthesis*, N° 3, Universidad Católica de Chile (3 de noviembre, 1968).

_____ “Ensayos sobre la alegría”. En: *La Hora*. Santiago, 5 de marzo, 1940, p. 2.

_____ “Bergson”. En: *La hora*. Santiago, 8 de enero de 1940, p. 3

_____ “La guerra fría”. En: *La hora*. Santiago, 18 de abril de 1940, p.p. 3-9.

_____ “Rebaja de sueldos”. En: *La hora*. Santiago, 4 de mayo de 1940, p.p. 3-6.

_____ “Arriendos y clase media”. En: *La hora*. Santiago, 9 de mayo de 1940, p.p. 3-11.

_____ “Guerra y geografía”. En: *La hora*. Santiago, 17 de mayo de 1940, p.p. 3-12.

_____ “La moral desde la galería”. En: *La hora*. Santiago 3 de junio de 1940, p.3

_____ “Ross y nosotros mismos”. En: *La hora*. Santiago 19 de junio de 1940, p. 3

“Los locos en España”. En: *La hora*. Santiago, 4 de agosto de 1940, p. 11

“La mesa de la conferencia”. En: *La hora*. Santiago, 25 de julio de 1940, p. 3

“Los animales finos”. En: *La hora*. Santiago 11 de julio de 1940, p. 11

“Dos muertes limpias”. En: *La hora*. Santiago 5 de septiembre de 1940, p. 3

“La guerra nocturna”. En: *La hora*. Santiago, 15 de septiembre de 1940, p. 11

“La esclavitud abolida”. En: *La hora*. Santiago 15 de octubre de 1940, p. 3

“Día de los muertos”. En: *La hora*. Santiago 1 de noviembre de 1940, p. 3

“Alcance al censo”. En: *La hora*. Santiago 28 de noviembre de 1940, p. 3

“James Joyce”. En: *La hora*. Santiago 16 de enero de 1941, p. 3

“Pedro de Valdivia en este mes”. En: *La hora*. Santiago 4 de febrero de 1941, p. 3

“La guerra que no es nuestra”. En: *La hora*. Santiago 9 de febrero de 1941, p. 3

“Francia, otra vez”. En: *La hora*. Santiago 15 de febrero de 1941, p. 3

“Pablo de Rokha y nuestra literatura”. En: *La hora*. Occidente, v. XII, N° 107 (1956), p. p. 53-54

“Francis de Miomandre, o El redescubrimiento de América”. En: *Atenea*. Concepción, v. XXXVI, N° 386 (1959), p. p. 46-71

“Actualidad y vigencia de Emilio Zola”. En: *La nación*. Santiago 18 de junio de 1961.

- _____ “Luis Enrique Délano”. En: *El siglo*. Santiago 15 de
noviembre de 1970, p. 11
- _____ “Pablo de Rokha: trayectoria de una soledad”. En: *Mensaje*.
Santiago, N° 216 (1973).
- _____ “Francisco Coloane o la séptima parte visible”. En: *Mensaje*.
Santiago, N° 235 (1974), p. p. 620-630
- Eco, Umberto *Lector in fabula*. Lumen, Barcelona, 1981. Trad. Ricardo
Pochtar.
- Fernández Retamar, R. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Instituto
Caro y Cuervo, Bogotá, 1995.
- Fernández Braso, M. “Sincero y polémico: Carlos Droguett”. En: *Pueblo*, Madrid,
10 de febrero, 1971.
- Ferrater Mora, José *Diccionario de Filosofía*, Alianza, Madrid, 1979 (5ª edic.).
- Foucault, Michel *Vigilar y castigar*. Siglo XXI, México, 1976.
Microfísica del poder. La Piqueta, Madrid, 1992.
El pensamiento del afuera. Pre-Textos, España, 1993. Trad.
Manuel Arranz.
- _____ *El orden del discurso*. Tusquets, México, 1970.
_____ *El discurso del poder*.
- Franco, Jean *La cultura moderna en América Latina*. Grijalbo, México,
1985.
- Giordano, Jaime *La edad de la náusea*. Instituto Profesional del Pacífico,
Chile, 1985.
- Goic, Cedomil *Historia de la novela Hispanoamericana*. EUV, Valparaíso,
1972.
_____ *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, III*,
Época contemporánea, Crítica, Barcelona, 1988.
_____ *La novela chilena. Los mitos degradados*. Universitaria,
Chile, 1968.
_____ “La novela chilena actual. Tendencias y generaciones”. En:

- Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago, 1960.
- Heidegger, Martin *Ser y tiempo*. José Gaos (trad.), F.C.E., México, 1971.
- Henríquez Ureña, Pedro *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F.C.E., 1949.
- Jauss, Hans “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”. En: *En busca del texto*. Rall D., (comp.), México, UNAM, 1987.
- _____ “Los diversos horizontes de la lectura como problema hermenéutico”. En: *Pour une Hermeneutique Litteraire*. París, Gallimard, 1982. Trad. Carmen Foxley.
- Jean, Baudrillard *De la seducción*. Red Editorial Iberoamericana, México, 1997 (3ª edic.).
- Jofré, Manuel (ed.) *Para leer al lector*. U.M.C.E., Santiago. Trads. Manuel Jofré y Mónica Blanco.
- Lomelí, Francisco *La novelística de Carlos Droguett*. Playor, Madrid, 1983.
- Lozano, Jorge *Análisis del discurso*. Cátedra, Madrid, 1986.
- Lúkacs, George *Estética*. Grijalbo, Barcelona, 1966.
- Loveluck, Juan *Coloquio sobre la novela hispanoamericana*. F.C.E., México, 1967.
- Lusberg, Heinrich *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín Casero (trad.), Gredos, Madrid, 1975.
- Mariátegui, J. Carlos *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Era, México, 1979.
- Martínez Fernández, J.E. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001.
- Martín-Barbero, Jesús *Al sur de la modernidad*. I.I.L.I., Universidad de Pittsburgh, 2001.
- Mora, J. Ferrater *El sentido de la muerte*. Sudamericana, Buenos Aires, 1947.
- Moreno, Fernando “Sobre la estructura de *Eloy*, de Carlos Droguett”. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, N° 2 (1975), p.p. 73-85.
- Noriega, Teobaldo *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*.

- Pliegos, Madrid, 1983.
- Ortega y Gasset, José *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética.* Espasa Calpe, España, 1996.
- _____ “Historia como sistema”. En: *Obras Completas*. Ed. Revista de Occidente, Madrid, 1974, VI.
- Ortiz, Fernando *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* Ayacucho, Caracas, 1978.
- Osorio, Nelson *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.* Ayacucho, Venezuela, 1989.
- Ostria González, Mauricio “El monólogo de Eloy”. En: *Escritos de varia lección.* Ediciones Sur, Concepción, 1988.
- Parent, Georges A. “El modo narrativo en *Eloy* de Carlos Droguett”. En: *NorthSouth/NordSud/NorteSur/NorteSul.* Canadian Journal of Latin American Studies, N° 5-6 (1978), p.p. 157-178.
- _____ “Sobre el principio de la novela en Droguett”. En: *Taller de Letras*, N° 3 (1973), p.p. 83-97.
- Paz, Octavio *Los hijos del limo.* Seix Barral, Barcelona, 1990.
- _____ *El laberinto de la soledad.* F.C.E., México, 1959.
- Pacheco, José E. “Nota sobre la vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, N° 106-107 (enero-junio, 1979).
- Portuondo, José Antonio “‘Períodos y generaciones’ en la historiografía literaria hispanoamericana”. *Cuadernos Americanos*. VII, XXXIX, 3 (1948), 231-252.
- Promis, José *La novela chilena del último siglo.* La Noria, Santiago, Chile, 1993.
- _____ *La novela chilena actual.* Fernando García Cambeiro, ed., Argentina, 1977.
- Rall, Dietrich (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria.* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987. Trad. Sara Franco.
- Rama, Ángel *Transculturación narrativa en América Latina.* Siglo XXI,

- México, 1987.
- _____ *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil, Caracas, 1985.
- _____ “Las dos vanguardias latinoamericanas”. En: *Maldoror*, N° 9 (1973), p. 59.
- Ricoeur, Paul *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI, México, 1995.
- Sábato, Ernesto *Entre la letra y la sangre. Conversaciones con Carlos Catania*. Seix Barral, Buenos Aires, 1988.
- Sáinz de Robles, F. C. “La inspiración y la receta, todos...?”. En: Artículo periodístico sin referencias, Fondo Droguett, CRLA, U. de Poitiers, Francia.
- Sartre, Jean Paul *¿Qué es la literatura?*. Losada, Buenos Aires, 1927.
- _____ *El existencialismo es un humanismo*. Manuel Lamana (trad.), Losada, Argentina, 1998.
- Sarlo, Beatriz *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. F. C. E., Argentina, 2000.
- Serrano, Sol y otros *Chile en el siglo XX*. Emisión, Santiago, Chile, 1986.
- Solotarevsky, Myrna *La relación mundo-escritura*. Hispamérica, USA, 1993.
- _____ *Estética de la totalidad y estética de la fragmentación*. Hispamérica, USA, 1996.
- Sullá, Enric (ed.) *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Crítica, Barcelona, 2001.
- Schwartz, Jorge *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Cátedra, Madrid. 1991.
- Szabolscsi, Miklos “Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”. *Revista Iberoamericana*, N° 114-115 (enero-junio, 1981).
- Teitelboim, V. “La generación del 38 en busca de la realidad chilena”. En: *Atenea*, N° 380-381 (abril-septiembre, 1958), Universidad de Concepción, p.p. 107-131.
- Torres-Rioseco, A. “Nuevas consideraciones sobre la novela chilena”. En:

- Papeles de Son Armadans*, Año IX, N° XCVII (1964), p.p. 7-16.
- Vattimo, Gianni *Las aventuras de la diferencia*. Ediciones Península, Barcelona, España, 1985.
- Verani, Hugo *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Bulsoni, Roma, 1986.
- White, Hayden *El contenido de la forma*. Jorge Vigil Rubio (trad.), Paidós, Barcelona, 1992.
- Williams, Raymond *Palabras Clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión, Buenos Aires, 2000.
- Zokner, Cecilia *El decir de la violencia en Patas de Perro*. Universidad Federal do Paraná, sin editar, Fondo Droguett, C.R.L.A., U. de Poitiers, Francia.