



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

EMILIO DUBOIS Y ELOY: SUJETOS DESCENTRADOS EN DOS
NOVELAS DE CARLOS DROGUETT

El descentramiento como crítica a la modernidad chilena

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

JOSÉ PATRICIO SULLIVAN ACHONDO

Profesor Guía:
Dr. Ignacio Álvarez
Santiago de Chile, año 2016

EMILIO DUBOIS Y ELOY: SUJETOS DESCENTRADOS EN DOS
NOVELAS DE CARLOS DROGUETT

El descentramiento como crítica a la modernidad chilena

A María Luisa Doren

Resumen

En el presente trabajo se intentará revisar el rol que juegan los personajes principales de dos novelas de Carlos Droguett: *Eloy* y *Todas esas muertes*. Proponemos que ambos personajes, el bandido Eloy y el asesino Emilio Dubois representarían, a través de su descentramiento como sujetos, de la fragmentación en la escritura y su representación alegórica de la nación, una crítica política a los procesos de modernización vividos en Chile tanto a principios de siglo como a mediados del siglo XX.

Abstract

In the present work we will attempt to review the role that two main characters of Carlos Droguett's novels plays, in *Eloy* and *Todas esas muertes*. We propose that both characters, the bandit Eloy and the serial killer Emilio Dubois, represent, through their decentered personalities, the fragmentation of the writing and their allegoric representation of the nation, a political critic of the modernization processes that took place in Chile both in the early twentieth century and midcentury.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Introducción: Eloy y Todas esas muertes.....	1
Capítulo I: Droguett, historia y modernidad.....	4
I. Recoger la sangre.....	4
II. (re)pensar, (re)leer y (re)escribir la historia de Chile.....	9
III. Todo lo sólido se desvanece en el aire.....	13
Capítulo II: Metáforas de la modernidad.....	24
I. Descentramiento, fragmentación e identidad del sujeto.....	24
II. Dubois, fragmentado.....	29
III. Eloy, mercancía.....	37
IV. La crítica del presente.....	46
Capítulo III: la forma de la escritura.....	58
I. Un breve repaso.....	58
II. Narrando la modernidad.....	62
III. Criticando al sujeto burgués.....	67
Capítulo IV: Chile desde Carlos Droguett.....	72
I. Una aproximación teórica al concepto de nación.....	72
II. La nación como serie excluyente.....	76
Capítulo V: Para una crítica política sobre Droguett.....	85
Bibliografía.....	89

Introducción: *Eloy y Todas esas muertes*

Las dos novelas que analizaremos en las siguientes páginas presentan varias coincidencias. Primero, en su autor: Carlos Droguett publicó *Eloy* en 1960 y en 1982 una reedición del texto original, mientras que *Todas esas muertes* fue publicada en 1971, aunque hasta ahora no ha sido reeditada. Ambas novelas, además, retratan la vida de personajes reconocidos en la historia de Chile. Sin acercarse necesariamente al *thriller* policial, *Todas esas muertes* y *Eloy* basan su narración en dos criminales que vivieron y actuaron en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX. La primera trata sobre el bandido Eloy, Eleodoro Hernández Astudillo, quien asolara los alrededores de Santiago y Rancagua en los años cuarenta y a quien la policía diera alcance en 1941, habiéndosele adjudicado más de cuarenta asesinatos. La novela, en cierto sentido, no es narrada precisamente desde aquella noche en que Eloy fue asesinado, y es que Droguett, como en muchas de sus novelas, parte indicándonos un suceso real para luego llenar ese momento, que podríamos llamar histórico, de contenido ficticio. En la novela encontramos a Eloy escondido en un fundo, esperando a la policía, que ya lo tiene rodeado y espera el momento preciso para atraparlo. En adelante la novela tratará, por una parte, del presente de Eloy: su cerco y su última noche antes de morir, al alba. Pero también nos hará recorrer sus primeros años como bandido, su vida con Rosa, la mujer a quien conociera luego de asesinar a quienes querían aprovecharse de ella, su relación con el pequeño Toño, con su hijo, con Miranda, su compañero de atracos, y su relación con la policía. Todo en la modalidad del *flashback*, de un Eloy que rememora su pasado con cierta nostalgia a través de un

narrador que puede introducirse en la mente del protagonista, que al mismo tiempo lo interpela, o bien que a veces se aleja para narrar con más distancia.

En *Todas esas muertes* el relato parte también de un personaje bien instalado en el imaginario nacional: Louis Amadeo Brihier Lacroix, más conocido como Emilio Dubois, un francés que, luego de recorrer buena parte del continente americano, llegara a Chile a principios de siglo y cometiera varios asesinatos en Valparaíso. Su fama se debe principalmente a que sus crímenes fueron cometidos contra connotados hombres de sociedad, todos ellos acaudalados extranjeros. La novela de Droguett nos presenta a un Emilio Dubois preparado y decidido a comenzar los asesinatos que lo llevarían a ser famoso en el puerto. En un estilo similar al de *Eloy*, marcado por un constante juego entre diferentes formulaciones narratológicas (cambios en el foco, en la voz y el modo), Emilio Dubois se muestra ante el lector como un hombre signado por un destino particular: ejercer el arte de repartir la muerte. Así comienza la serie de crímenes contra burgueses extranjeros, alemanes y franceses, en los que Dubois toma parte como un artista, escindido a veces en su propia corporeidad, como si su cuerpo actuara por sí solo, al mismo tiempo que se debate entre su relación con Úrsula, que pronto quedará embarazada, y las otras mujeres que se cruzan en su camino, a quienes busca introducir en el arte del asesinato. Un convulsionado Valparaíso que vive el cambio de siglo sirve como telón de fondo a los largos paseos de Dubois por la ciudad y a sus divagaciones sobre la muerte; en los momentos finales de la novela la ciudad se verá azotada por el terremoto de 1905 y por las elecciones presidenciales que, a la postre, ganaría Pedro Montt.

En las páginas que siguen, intentaremos mostrar cómo ambas novelas formulan una crítica a los procesos modernizadores que tuvieron lugar en Chile a principios de siglo y también en la segunda mitad del siglo XX. Propondremos, en suma, una lectura

que busca comunicar los polos poético y cultural de las novelas. En consonancia con el espíritu de vanguardia al cual tributa la poética de Droguett, ambos personajes —el bandido Eloy y el asesino Emilio Dubois— son representados como sujetos descentrados; las novelas, además, se escriben desde una formulación fragmentaria, y además pueden leerse como representaciones alegóricas de la nación. Intentaremos mostrar que desde esos tres espacios es posible leer también una crítica profunda a los procesos de modernización vividos en Chile tanto a principios de siglo, el momento aludido por las novelas, como a mediados del siglo XX, su contexto de escritura.

Sin duda la relación de Droguett con el pasado es innegable. Todo su proyecto narrativo se nutre y parte desde ese pasado que busca reescribir para hacer visibles las injusticias y la sangre olvidada en la historia de Chile. Sin embargo, creemos que la relación con su propio presente es también tremendamente significativa. La figura del escritor comprometido que Droguett siempre proyectó solo tiene significado en cuanto se hace cargo de su tiempo, de su contexto de escritura. De ahí que consideremos relevante realizar un análisis que parta de su relación con el pasado pero que esté anclado en su contexto particular y en una mirada política de los sucesos y los tiempos que le tocó presenciar. No buscamos agotar las posibilidades de lectura sobre Droguett, que hasta ahora se han caracterizado principalmente por leerlo desde su reelaboración del pasado, sino más bien abrir nuevos espacios de discusión centrados en la relación del escritor con su contexto político, social y cultural.

Capítulo I: Droguett, historia y modernidad

I. Recoger la sangre

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 recoger. 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.

Carlos Droguett “*Explicación de esta sangre*”

No es esta la primera vez que se cita “Explicación de esta sangre” (1940), prólogo que Carlos Droguett escribiera para su primera obra, *Los asesinados del Seguro Obrero* (1940). En este prólogo Droguett pone de manifiesto lo que será, a lo largo de toda su carrera literaria, su norte y su objetivo. Como ya han señalado con anterioridad Cedomil Goic, Antonio Skármeta o Roberto Suazo, el proyecto droguettiano se caracteriza por su consistencia, anclada y manifestada en cada una de sus obras.

Hoy, a casi 80 años de la primera publicación de Carlos Droguett, la perspectiva del tiempo nos permite notar con claridad cómo el proyecto literario de Droguett supo mantener aquella primera hoja de ruta. Sin embargo, ya en 1972 Cedomil Goic aseguraba que: “[a]unque temprana y distante, en relación a su obra narrativa de mayor resonancia, puede decirse que Droguett ha permanecido fiel a la expresión de sus propósitos de 1940” (Goic 235).

Este programa literario se hace evidente en las novelas que rememoran, recuperan o relatan hechos históricos. *Los asesinados del Seguro Obrero*, *Matar a los viejos* (1975) o *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) son ejemplos paradigmáticos. El objetivo: reescribir la historia, recoger la sangre derramada a lo largo

de los años, desde la Conquista en *Supay el Cristiano* (1967) hasta el Golpe de Estado de 1973 en *Matar a los viejos* (1975). Droguett recorre los pasillos de la historia de Chile, no a la manera del historiador, sino desde la literatura, buscando siempre la sangre ya seca, muchas veces convertida en costra, para reavivarla y “*que corriera más abundante por los cauces de nuestra historia*”. Como bien señala Roberto Suazo:

Publicar una sangre: muy probablemente sea ésta la mejor síntesis de los propósitos expuestos por Droguett en las páginas que introducen esta temprana crónica [el prólogo a *Los asesinados...*] ... Por extensión, nos persuadimos de que estas páginas liminares pueden servir de prólogo no tan sólo a la crónica de 1940 sino que a la obra total de Carlos Droguett. (Suazo)

No es extraño entonces que gran parte de la literatura crítica asociada a su obra resalte sus temáticas violentas: la sangre y la muerte como motivos centrales. O como señalara Antonio Skármeta “[c]ualquier lector de la obra de Droguett que leyese el prólogo a su primer libro y en seguida *Todas esas muertes*, su última novela, no dejaría de advertir la extraña consecuencia y fidelidad con los enunciados propuestos en aquel prólogo” (Skármeta 162); o bien de una “dialéctica de la muerte”, donde esta se presenta como punto de partida para descubrir y analizar el sentido metafísico y social de la muerte. Dialéctica que finalmente devendrá en una poética del martirio y la obsesión (Lomelí 1983).

Ahora bien, algunas de las obras más reconocidas de Droguett aluden, como se señaló anteriormente, a sucesos históricos particulares de la historia de Chile. Sin embargo, existen otras novelas que, en vez de apuntar a hechos históricos, se centran en personajes anclados en el imaginario popular. Es el caso del bandido Eloy, en la novela homónima de 1960, o bien de Emilio Dubois en *Todas esas muertes* (1971). Jaime Concha buscaba retratar este tipo de personajes en el año 1982:

Hay, en la producción literaria de Carlos Droguett, dos zonas claramente discernibles. Una, constituida por relatos en mayor o menor grado ligados a acontecimientos históricos de Chile; otra, por obras que se centran en tipos semi-legendarios en la vida del país: el bandido, el criminal, el niño pobre de las poblaciones, captados sobre todo por su huella en la imaginación y la sensibilidad populares (Concha, “Carlos Droguett” 121)

¿Pero cómo se insertan estos personajes particulares dentro del proyecto general de Droguett? Es precisamente esta pregunta la que buscamos dilucidar en las siguientes páginas. En el caso de los “acontecimientos históricos de Chile” el reflejo de la sangre es claro y evidenciable; en cambio, cuando se trata de los “tipos semi-legendarios” el análisis se hace un poco más complejo. Intentaremos determinar entonces dónde se ubican estas dos novelas, *Todas esas muertes* y *Eloy* dentro del proyecto literario de Carlos Droguett.

Se trata de personajes que, si bien tienen una raigambre histórica, se sitúan en la contracara de la historia: “... una serie de personajes que, pese a su carácter real, no poseen el tradicional estatuto de ‘históricos’ ... se trata de ciertos personajes ubicados en los bordes de los documentos” (Suazo). Es el caso del Ñato Eloy, bandido que azotara la zona central del país en la década del cuarenta y también de Emilio Dubois, inmigrante francés que muriera fusilado en Valparaíso en 1907, acusado de cometer una serie de asesinatos.

Entonces, ¿qué sangre es la que recogen estas dos novelas? Una primera diferencia que llama la atención en estos dos casos es que las víctimas, en ambas narraciones, no coinciden necesariamente con el sujeto subalterno que por lo general corresponde a la víctima en las novelas de Droguett. Por el contrario, en *Todas esas muertes* y en *Eloy* quienes provocan el derramamiento de sangre son por lo general los

sujetos de la narración, el asesino y el bandido, aunque también ellos derramen su sangre al momento de su muerte –en el caso de Eloy- o bien al ser heridos –en el caso de Dubois-. Esto, sin duda, complejiza la lectura de la sangre como un símbolo. Ahora bien, podría suceder que la crítica histórica, que la sangre recogida, no fuese tal en estas dos novelas, y que ambos textos no se integren del todo al proyecto programático de Droguett. Sin embargo, creemos que esta crítica sí existe, pero que se presenta de manera menos explícita, velada si se quiere. Postulamos que, tanto Dubois como Eloy, representarían una crítica a la modernidad chilena: ambos personajes rearticulan ciertos procesos históricos desde la mirada subalterna, en donde el gesto de recoger la sangre se convierte no tanto en la sangre de las víctimas, sino más bien en la comprensión de los victimarios.

La reescritura histórica podría detectarse en la forma en que Droguett hace hablar al sujeto subalterno en cuanto agente que derrama la sangre, producto de la modernidad. La violencia, en estos casos, no provendría de una maldad intrínseca, al contrario, sería producto de una modernidad que habría condicionado a ciertos sectores de la sociedad. Se trata de una crítica que abarcaría dos momentos de la modernidad en Chile: por un lado, las transformaciones sociales y económicas que viviera el país a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, pero también una crítica a la modernidad del propio Droguett durante la implantación del modelo desarrollista en la segunda mitad del siglo XX. En ese sentido, postulamos que ambas novelas de Droguett hablan de una modernidad fallida, una modernidad donde la burguesía y el sistema de producción dominante no lograron abarcar con sus beneficios a toda la sociedad. Se trataría de un gesto circular: criticar un segundo momento de modernización novelando las taras que dejó la primera inserción de la modernidad en América Latina.

Creemos que esta crítica histórica puede detectarse en diferentes niveles. En un primer término, en la forma en que esta modernidad determina a los sujetos de la narración, como personajes descentrados y fragmentarios: metáforas de la modernidad como críticas a los procesos de modernización vividos en Chile a lo largo del siglo XX. En un segundo lugar, en el uso de un lenguaje donde la forma sirve de soporte a la crítica de la modernidad. Y finalmente, en la forma de alegorías nacionales que representan una nación marginalizante, excluyente.

Buscamos analizar cómo Droguett reescribe y rearticula procesos históricos de la historia de Chile no desde sucesos particulares –como en su otra serie de novelas-, sino desde personajes que representen dichos procesos. Se trata, por supuesto, de procesos complejos y de largo aliento, que abarcan décadas y cuya influencia puede rastrearse hasta nuestros días. En ese sentido, la reescritura que Droguett hace intenta decir que la historia no es inocente, sino que valdría como interpretación del presente desde el que escribe.

Es importante señalar que el contexto histórico en el que se sitúan ambos personajes –el Ñato Eloy y Emilio Dubois- es de especial importancia, en cuanto el descentramiento del sujeto o su función transculturadora se problematizan gracias a su relación con ciertos procesos históricos. *Todas esas muertes* se desarrolla a principios del siglo XX, y abarca las décadas de 1890-1920. *Eloy*, por otro lado, se sitúa entre los años diez y la muerte del bandido en 1941. En otras palabras, ambas novelas abarcan desde 1890 hasta 1940: medio siglo de historia. Estos 50 años de historia revisitada le permitirían a Droguett abordar la historia desde su propio contexto: a saber, los gobiernos radicales, Ibáñez del Campo y los gobiernos de Alessandri Rodríguez, Frei Montalva y Salvador Allende (1930 a 1971).

II. (re)pensar, (re)leer y (re)escribir la historia de Chile

... la historia de Chile no sólo puede escribirse como una larga serie de hechos y sucesos que se pueden contar objetivamente, sino también como un abigarrado conjunto de problemas que pueden ser pensados y reflexionados colectivamente. Sucesivamente. Una y otra vez, en cada época, por cada generación de chilenos

Gabriel Salazar "*Historia contemporánea de Chile*"

Este párrafo, que forma parte de la introducción al libro *Historia contemporánea de Chile*, de Gabriel Salazar y Julio Pinto, dialoga directamente con el proyecto drogettiano: pensar la historia no como una acumulación de sucesos objetivos, más bien como una serie de problemáticas que deben ser abordadas una y otra vez.

El de Droguett es un gesto similar: recoger la sangre o reflexionar una y otra vez, a través de las épocas, los problemas de Chile. Revisitar, releer o incluso reescribir la historia. La forma en que Salazar y Pinto abordan la historia se ve reflejada como en un espejo en la obra literaria de Carlos Droguett. Ambos, además, prefieren descartar en parte el punto de vista privilegiado, y abordan los sucesos desde el lugar de los "más oprimidos":

Problemas que, a la larga, terminan siendo una carga histórica creciente que rodea, aplasta y frustra la vida, sobre todo, del ciudadano corriente. Porque - ¿alguien piensa lo contrario?- la carga histórica más pesada del país la sostiene y absorbe la "mayoría inferior" de la sociedad civil. La que, por ello, está permanentemente forzada a repasar y repensar la historia, bajo todo su espesor objetivo y sobre toda su profundidad subjetiva, para seguir produciendo no sólo su vida y su futuro, sino también el futuro de la sociedad (Salazar 8)

Buena parte de la obra literaria de Carlos Droguett se hace cargo también de esta “carga histórica”. *Patás de perro* (1965), *El compadre* (1967) o las dos novelas que se analizarán en el presente texto, muestran a un escritor comprometido con las clases sociales más oprimidas. Sin embargo, el caso de Droguett es, en cierto sentido, diferente del de Salazar. Más que un compromiso con cierto grupo o clase social, el de Droguett es un proyecto que busca darle voz al sujeto subalterno. Entendemos aquí al sujeto subalterno como aquel que posee el atributo general de subordinación, ya sea en términos de clase, edad, etnia, género u oficio (Guha et al. 35), pero que no se presenta como una otredad inabarcable del exterior, como un sujeto imposible de conocer, sino que “desde dentro del funcionamiento del poder, forzando contradicciones y dislocaciones en el discurso dominante y proporcionando fuentes para una crítica inmanente” (Prakash 62)

Tanto Dubois como Eloy son caracterizados por Droguett como sujetos que se mueven a la sombra de los discursos hegemónicos, específicamente de la ley (Eloy es un bandido reconocido y Dubois un asesino buscado por todo el puerto), y ambos son expulsados de sus lugares de acción (Eloy se ve forzado a vivir en Rancagua y siempre como un fugitivo, lo mismo que Dubois en Valparaíso y durante sus viajes por América Latina). Los dos representan las contradicciones internas del discurso dominante, en cuanto se convirtieron en sujetos populares reconocidos (la animita erigida a Dubois en Valparaíso es el mejor ejemplo) y encarnarían de algún modo un discurso alternativo (el bandidaje de Eloy como forma de rebeldía, por ejemplo). Como señala Fernando Moreno, “el personaje de Carlos Droguett es distinto porque es un marginal, o mejor dicho, un marginado” (Moreno 159). Mientras Eloy puede ser descrito como un sujeto subalterno con facilidad, especialmente por su condición de bandido, el caso de Dubois es un poco más complejo. Droguett plasma a Dubois como un personaje pobre pero

culto, versado en algunas artes liberales –desde pintores, escultores, poesía y principalmente el teatro- y al mismo tiempo con una presencia física imponente. Sin embargo, Emilio Dubois sí representa a lo largo de la novela a un sujeto marginal, en relación principalmente con su contraparte extranjera: los “agencieros” o nuevos burgueses extranjeros de quien desconfía y a quienes finalmente asesina. No se trata de un personaje perteneciente al proletariado, pero tampoco se identifica con las clases medias o la burguesía –tal vez sí lo haga con una cierta aristocracia artística- pero su subalternidad está marcada, creemos, por su relación con sus compatriotas europeos.

Lo interesante de este compromiso –el de Droguett con el subalterno- es que, como señala John Beverley, la modernidad efectivamente crea subalternidades, y por lo tanto estas serían un elemento clave para reflexionarla. (Rodríguez 257) Si bien el término fue usado para denominar el atributo de subordinación en sociedades italianas y luego asiáticas, su extrapolación al contexto latinoamericano permite abordar con buen pie los efectos de la modernidad:

Leo la subalternidad como una traza del telos político dentro de los campos sociopolíticos y epistémicos y, por lo tanto, dentro y en los límites de nuestro sistema conceptual de hoy, cuya reflexión hegemónica (y en el caso de Latinoamérica esto significa predominantemente desarrollista) es confrontada y desestabilizada por la emergencia de sus propios límites e impensabilidad ... la subalternidad es, por lo tanto, el nombre de los varios puntos de exceso dentro de las historias nacionales y posnacionales del desarrollismo latinoamericano (Williams 10-11)

Este compromiso con el sujeto subalterno por parte de Droguett buscaría abordar una contradicción histórica mediante la representación. *Todas esas muertes* y *Eloy* serían, en este sentido, artefactos culturales que resolverían imaginariamente la tensión

provocada por la modernidad en Chile en los casi 50 años que abarcan ambas novelas. En palabras de Soledad Bianchi: “[l]as novelas de Droguett expresan el grito, la protesta, la palabra de personajes marginados de la sociedad porque molestan, porque con su sola presencia hablan de las injusticias” (Bianchi 30) y que serían acalladas por los discursos hegemónicos, tanto políticos como civiles: “[l]a burocracia, el poder instituido, los detectives, la policía, el sistema judicial, intentan acallar a estos individuos que pertenecen y forman las mayorías silenciadas” (30). Estos personajes, mediante la representación artística, buscarían resolver ciertas problemáticas asociadas al sujeto subalterno en la historia de Chile. Como señala Jameson en *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989), una lectura de cualquier obra de arte desde el marxismo produciría tres niveles de interpretación: en primer término, “como lo que el artefacto cultural e ideológico busca resolver” (76), en este caso el lugar del subalterno en la sociedad chilena después de la llegada de la modernidad. En segundo término como resolución del conflicto de lucha entre clases (en la relación agónica que evidencian Eloy y Dubois con la burguesía, principalmente) y finalmente como representación de “la historia, concebida ahora en su sentido más vasto de secuencia de modos de producción y de la sucesión y el destino de las diversas formaciones sociales humanas” (61) en cuanto a la influencia que el capitalismo como modo de producción dominante tendría sobre los sujetos subalternos y cómo Droguett plasma esto en el lenguaje.

III. Todo lo sólido se desvanece en el aire

Una revolución continua en la producción, una incesante conmoción de todas las condiciones sociales, una inquietud y un movimiento constantes distinguen la época burguesa de todas las anteriores. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres al fin se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas

Karl Marx “*El Manifiesto Comunista*”

Marshal Berman, en su ya conocido libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1989), cita este párrafo de *El Manifiesto Comunista* para intentar resumir las principales características de la modernidad. Para él, la modernidad ha sido descrita durante el siglo XX mediante dos compartimentos herméticamente separados: modernismo y modernización. Por un lado, el modernismo asociado a un movimiento artístico, la cultura y la sensibilidad moderna, y por otro lado la modernización en economía y política (Berman 82).

Pero para Berman, siguiendo a Marx, la modernidad incluiría ambos procesos, tanto la velocidad de la vida actual como la inclusión de mercados mundiales o el establecimiento definitivo de la burguesía como clase dominante. La modernidad, entonces, se caracterizaría por la constante necesidad de renovación y su ritmo frenético, tanto en las áreas culturales como económicas. Esta sería una característica

propia de la burguesía, que estaría en sintonía con la modernidad y su eterno afán de renovación constante, de desarrollo destructivo:

El gran logro burgués ha sido liberar la capacidad y el impulso humanos para el desarrollo: para el cambio permanente, para la perpetua conmoción y renovación de todas las formas de vida personal y social. Este impulso, demuestra Marx, está inserto en las obras y las necesidades cotidianas de la economía burguesa ... Pero las fuerzas que dan forma a la economía moderna y la impulsan no pueden ser compartimentadas y cercenadas de la totalidad a la vida ... transformando también lo que Marx llama las ‘condiciones de producción’ y con ello, ‘todas las relaciones sociales’ (Berman 89).

El resultado es, como propone Marx, que todo lo sólido se desvanezca en el aire. Para Berman, entonces, la modernidad sería el conjunto de experiencias compartidas por todos, que se caracterizarían por “una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación” (1)

En esta unión paradójica se encuentra otro de los puntos centrales de la modernidad: “un mundo donde todo está preñado de su contrario” (8). El mejor ejemplo sería el *Fausto* de Goethe, como la representación del desarrollo trágico, un desarrollismo que tiene un lado positivo en la innovación y la búsqueda del progreso, pero casi siempre tiene un costo humano: “las paradojas son todavía más profundas: no podrá crear nada a menos que esté dispuesto a permitirlo todo” (60) y esta sería “la dialéctica que el hombre moderno debe asumir para avanzar y vivir; y es la dialéctica que pronto envolverá y moverá a la economía, el estado y la sociedad modernas como un todo” (61)

Ahora bien, este ideal constante de renovación y progreso que implantó la burguesía no ha tenido un desarrollo homogéneo; por el contrario, en muchos lugares

del mundo ha tenido efectos negativos. Berman observa esta cara oscura de la modernización en el último acto de *Fausto*, cuando este decide exterminar a dos ancianos que estorbaban sus planes de progreso. Es el lado negativo de la modernidad, que si bien promete libertad y bienestar para todos, para lograrlo debe dejar atrás todo lo que pueda pertenecer al pasado. Este lado negativo se ha visto acrecentado, sin dudas, en los lugares donde los proyectos de modernidad o modernización han sido violentos y acelerados: “[e]n los llamados países subdesarrollados, los planes sistemáticos de desarrollo rápido han significado, generalmente, la represión sistemática de las masas” (Berman 68) y donde no siempre se llegó a un resultado de desarrollo real.

Este es también el caso de Chile, donde los procesos modernizadores fueron bastante rápidos y no siempre generaron un sentimiento de bienestar:

Cierto es que el florecimiento y la pujanza que distinguieron a las prósperas ciudades de fines del siglo XIX y principios del XX, principalmente resultado de los enormes progresos materiales derivados de la riqueza proveniente de la exportación salitrera, no lograron disipar, por paradójico que parezca, una impresión generalizada de malestar y descontento, dimanada de las deplorables condiciones de vida de un segmento importante de la población. Muchos fueron los sectores que experimentaron la sensación de estar participando de una prosperidad ilusoria, carente de sólido asidero (Jocelyn Holt 28)

O como señala Bernardo Subercaseux: “[l]a modernidad acarrea empero una contracara: la exterminación de culturas precolombinas, la esclavitud, las guerras mundiales del siglo XX, el nazismo, la guerra de Vietnam, Auschwitz, la Operación Cóndor, etc.” (29).

Esta contracara es lo que, nos parece, abordan las novelas de Droguett. Se trataría de una crítica sistemática a los procesos de modernización vividos en Chile –y

casi por extensión, América Latina- durante finales del siglo XIX y principios del XX. Pero también como una crítica a un segundo periodo de modernización desde el cual escribe Droguett. Y es que como señaló Norbert Lechner, “Chile representa de modo emblemático un camino particular de modernización: modernización sin modernidad” (Lechner 4).

Este segundo momento de modernización en América Latina corresponde a ciertos movimientos que a partir de impulsos políticos buscaban transformar la sociedad. Subercaseux sitúa este momento histórico de Chile –en el contexto latinoamericano- entre los años 1930 y 1973, donde: “... durante gran parte del siglo XX operó un imaginario de transformación de la sociedad. Imaginario que ... fue paulatinamente imponiéndose, y dejó su impronta en los más diversos órdenes de la vida política, social, intelectual y cultural del país” (Subercaseux, *Historia de las ideas y de la cultura de Chile* 27). Este imaginario, que en un principio se presentó como transformación a través del reformismo, desde la década del 30 en adelante ya se hizo marcadamente revolucionario (55). Esta pulsión revolucionaria, que al principio se presentó como proyecto, luego como ideario de partidos políticos y luego como proyecto político dejaría de lado la inclusión social:

Los devaneos antisistema dejan de ser tales para convertirse en propuestas partidistas ... y en programas de gobierno más tarde, proyectos estos últimos que tienen sus raíces en el Frente Popular de 1938, alimentados todos por una nueva utopía, en la que se fue imponiendo la idea de transformación de la sociedad, mientras perdía relevancia la idea de integración o de cohesión social de la misma (59).

Fue un periodo de la historia de Chile donde la idea de transformar la sociedad dominó la política y también los procesos de modernización, hasta que el golpe militar desarticulara el rol del estado social y desarrollista (80).

Postulamos que Droguett, tanto en *Todas esas muertes* como en *Eloy*, plantea una crítica a los procesos modernizadores de principios de siglo XX, pero que también propone una mirada sobre su propia realidad. Creemos que Droguett adhería en varios sentidos a un credo marxista o de izquierdas, aunque jamás aceptó inscribirse en el Partido Socialista oficialmente. Incluso tomó posturas en el “caso Padilla”, poniéndose del lado de Cortázar y García Márquez, y profesando su admiración por Fidel Castro y Salvador Allende, pero jamás dejó de lado su espíritu crítico (Aránguiz 141). En ese sentido, la crítica que hace Droguett sobre su propia modernidad apunta a la poca cohesión social que lograron los procesos modernizadores y transformadores desde la década del treinta hasta el gobierno militar, y que plantearía una visión crítica en contra de los partidos políticos o la politización de los procesos modernizadores, que supeditaron el ideal de transformación social antes una lógica de acuerdos y negociaciones de cúpulas partidistas.

Ambas novelas representarían parte de un proyecto alternativo de modernidad, donde el sujeto subalterno tendría un lugar diferente. Este gesto, como reescritura histórica, no escapa al mismo concepto de modernidad expuesto por Berman, en cuanto no permite fijar ningún suceso de manera histórica y presenta una visión de constante renovación, o bien de autodestrucción. Siguiendo la lógica de Gabriel Salazar, se podría señalar que ambos textos formarían parte –no en el sentido político, sino cultural- de una crítica al proyecto modernizador de la elite:

El pueblo habría levantado un proyecto de modernidad popular a través del cual ha buscado sobreponerse, activa y prácticamente, a las tendencias marginadoras

de la élite. Así entonces, la historia social de Chile se habría desarrollado sobre el juego dialéctico entre las fuerzas de exclusión (élite) y las de desmarginalización (sujeto pueblo) (Salazar, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV* 98).

O como señala Grínor Rojo, desde el punto de vista del quehacer literario y crítico:

Puede señalarse en efecto que con el advenimiento del nuevo orden económico, se llegó en América Latina a la consolidación de un régimen de existencia burgués, irreversiblemente raquíptico y perennemente inestable, pero en el que la actividad literaria deja de tener una función redentora o, aunque solo sea eso, mostrativa del entorno social. Consolidado, para bien o para mal, con todas sus insuficiencias, el proyecto capitalista de un Sarmiento o de un Lastarria, a la burguesía de nuestros países la literatura no le parecerá(n) ya lo(s) medio(s) apropiado(s) para el estudio y/o la crítica de lo que tan encarnizadamente han hecho suyo. Así se explica el surgimiento de una literatura que si por una parte acepta e internaliza el desdén de la burguesía, desvinculándose con más o menos decisión de la vieja funcionalidad histórica, por otra se constituye también al margen de aquello que la desdeña, como repliegue y repulsa del mundo burgués (Rojo 51).

La crítica de Droguett va precisamente en dirección a los procesos modernizadores burgueses que no lograron dar cabida a una totalidad de la población. Eloy, como un sujeto expulsado de la sociedad y convertido en bandido, Dubois, como el asesino/artista que se dedica a eliminar burgueses extranjeros, ambos representarían una crítica a los ideales de modernidad en general pero específicamente los procesos de modernización ocurridos en Chile.

La relación de Eloy con la modernidad en general y con los procesos de modernización en particular, está dada, en un principio, por su condición de bandido.

Este es el estatuto que ostenta el personaje histórico que Droguett escoge para novelar y creemos, no es una elección inocente. El bandidaje, en cuanto forma de resistencia contra el poder –tanto político como económico- e incluso como forma de revolución tiene larga data en la literatura y la tradición oral.

Para Eric Hobsbawm, al situarse al margen de la sociedad y enfrentarla, “el bandolerismo desafía simultáneamente al orden económico, social y político. Este es el significado histórico del bandolerismo en las sociedades con divisiones de clase y estados” (20). Así, el bandolerismo no se trata simplemente de vivir al margen o desafiar la ley, sino que también manifiesta un descontento y una rebelión contra el orden de clases y, en el caso de Eloy, la modernidad.

Se trata, para algunos historiadores, de una forma de protesta social, de rebeldía en estado puro: “[a] nuestro modo de entender, el bandidaje expresó en la última instancia un fenómeno de protesta social contra la autoridad y la llamada justicia” (Vitale 63), casi siempre contra los dueños de la tierra y los recursos de producción, muy pocas veces contra el campesinado. En el fondo de esta actitud subyace una característica del bandolerismo, que dialoga con las formas de modernidad expuestas anteriormente:

Por tanto, el bandolerismo como fenómeno específico no puede existir fuera de órdenes socioeconómicos y políticos a los que se puede desafiar de este modo. Por ejemplo, en las sociedades sin estado donde la ‘ley’ adquiere la forma de venganzas de sangre ... los que matan no son forajidos, sino, por así decirlo, partes beligerantes. Sólo se convierten en forajidos y son punibles como tales allí donde se les juzga de acuerdo con un criterio del orden público que no es el suyo (Hobsbawm 20)

En ese contexto, donde ya se puede observar un estado que busca imponer cierto tipo de orden público y legal en todas las áreas del territorio, es donde se enmarca el nacimiento del bandido.

Como señalamos anteriormente, muchas veces el proletariado se vio forzado a entrar en programas modernizadores para los que no estaba preparado, o donde se les aseguró un papel subalterno, quedando a merced de una vorágine transformadora. Las migraciones del campo a la ciudad o la falta de servicios básicos en Santiago para los obreros son ejemplos de lo que ocurría con el proletariado a comienzos del siglo XX. En ese marco, se producen en Chile las primeras movilizaciones del proletariado, generalmente en forma de huelgas o movimientos obreros, pero también el bandidaje podría ser considerado como una forma de rebeldía frente al poder económico y político:

Otras formas de descontento fueron más explícitas y se encuadraron dentro del esquema de las “rebeldías primitivas”. Tal es el caso del bandolerismo, respuesta agresiva, espontánea y sin ideología que desafió el orden hacendal e hizo de la marginalidad delictiva un modo de vida, solidario no sólo entre quienes la practicaban (entre quienes se “combinaban”) sino también entre los inquilinos que protegían y servían de informantes a los bandoleros. Las acciones de éstos provocaron admiración entre los campesinos; sus hazañas se convirtieron en leyenda (Salazar, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV* 104)

El bandolerismo se impone como leyenda gracias, precisamente, a su relación solidaria con el campesinado, a pesar de que en muchas de sus manifestaciones estuvo también ligado al poder burgués y político. Sin embargo, a fin de cuentas:

El salteador ahora pertenece únicamente a una parte de la sociedad, la de los pobres y oprimidos. Se puede fundir con la rebelión del campesino contra el

señor, de la sociedad tradicional contra la modernidad, de las comunidades marginales o minoritarias contra su integración en un marco político más amplio (Hobsbawm 29)

El bandido, en la mayoría de los casos, tendría una función simbólica asociada a la rebelión y la lucha de clases. Esto sucede, principalmente, por su relación con el campesinado, el que fue en numerosas ocasiones la parte más perjudicada en los procesos de modernización. Creemos que, en el caso de Eloy, Droguett lo escoge por representar la resistencia: “[e]n una sociedad en la que los hombres viven subordinados, como auxiliares de máquinas de metal o como partes móviles de una maquinaria humana, el bandido vive y muere de pie” (Hobsbawm 157). Esta idea, que cierra el libro de Eric Hobsbawm sobre el bandolerismo, retrata perfectamente el rol que cumple Eloy como crítica de una modernidad que lo excluye, que lo obliga a adaptarse o desaparecer.

El caso de Emilio Dubois es un poco más complejo. Para comprender en qué sentido su figura se relaciona con la modernidad debemos recalcar otro de los aspectos propios de esta: la desacralización del arte. Según Berman, una de las características de la modernidad es lo que llama, siguiendo nuevamente a Marx, la pérdida de la aureola. Señala Marx que en este nuevo orden mundial “[l]a burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de respeto reverente. Al médico, al jurisconsulto, al sacerdote, al poeta, al sabio” (citado en Berman 112). Emilio Dubois representa esta pérdida de la aureola del artista, que ante la destrucción por parte del capitalismo de la sacralidad de su oficio (el teatro en su caso particular, a pesar de que Dubois tiende a identificarse con cualquier forma de arte) se ve impulsado a un afán de destrucción.

El asesinato se presenta, a través de Dubois, como una profesión sagrada, “venerable y digna de respeto reverente”, precisamente porque actualiza el instinto

burgués de destrucción y renovación, como si fuese la única profesión que todavía conservara su aureola dentro de la modernidad. Berman ejemplifica esta pulsión desacralizadora a través de Baudelaire, quien “nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien: cómo la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez la modernización de las almas de sus ciudadanos” (146) y que “[l]a manifestación de las divisiones de clase en la ciudad moderna abre nuevas divisiones internas en el ser moderno” (153) Es algo similar a lo que sucede con Dubois, quien muestra una estrecha relación con el puerto de Valparaíso, su geografía (especialmente con el mar), sus procesos de modernización y muchas veces su división de clases.

El ejemplo de Baudelaire utilizado por Berman nos ayuda a entender la relación que Dubois tiene con la ciudad y con su arte: el asesinato. La pérdida de la aureola del poeta puede parecer, a primera vista, un hecho negativo. Ya no se posee el status que antes se tenía por el hecho de ser poeta, pero esta nueva situación le ofrece al artista nuevas posibilidades:

Los moralistas y las personas de cultura tacharán estos logros urbanos populares de bajos, vulgares, sórdidos, vacíos de contenido social o espiritual. Pero cuando el poeta de Baudelaire deja que su aureola se pierda y sigue moviéndose, hace un gran descubrimiento. Con gran sorpresa, por su parte, descubre que el aura de la pureza y la sacralidad artística es solamente incidental, no esencial, para el arte, y que la poesía puede darse igual de bien, y quizá mejor, al otro lado del bulevar, en esos lugares bajos, ‘poco poéticos’, como el *mauvais lieu* (160)

Es un caso similar al de Dubois: el europeo que “bajó” desde la alta cultura europea a América, para triunfar en el teatro, pero que luego perdería esa aureola que le confería el status de artista para poder moverse con libertad por la ciudad y realizar una actividad aún más sagrada: el asesinato. El mismo Droguett deja clara esta transformación con la

frase que abre *Todas esas muertes*: “Solana, el pintor, decía: ‘Si uno no fuera famoso pintor, uno sería famoso criminal’. Y en esta breve frase dejaba desdibujado el fatal destino del artista creador” (*TEM* 9)¹ y luego remarca que es la ciudad la que lo espera con los brazos abiertos para convertirse en ese nuevo artista de la modernidad:

Su odio a la grandilocuencia, su desprecio por la palabra simplemente exterior, le hizo abandonar el teatro y por eso no se quedó en la literatura y siguió caminando hasta que bajó hacia la ciudad. Ahí se desperezaba el mar, ahí se adormilaba Valparaíso. Era de noche y había llegado. Y presentía que lo esperaban (15)

Mientras Eloy representa la crítica a la modernidad desde el criminal, el bandido, el que de una u otra manera quedó al margen, Dubois la representa desde el ejercicio artístico transformado en asesinato.

En los siguientes capítulos intentaremos demostrar la forma en que Dubois y Eloy representarían críticas a la modernidad chilena. Tanto desde su función como sujetos de la narración como desde la forma en que Droguett utiliza el lenguaje en sus novelas –acercándose tanto al realismo como a la vanguardia y la poesía- y finalmente en la manera en que Droguett piensa y proyecta la nación, desde una alegoría excluyente y marginalizante.

¹ Para efectos de citación, de aquí en adelante se utilizaremos el acrónimo *TEM* para referirnos a *Todas esas muertes* y *Eloy* para referirnos a la novela homónima

Capítulo II: Metáforas de la modernidad

I. Descentramiento, fragmentación e identidad del sujeto

Si entendemos la modernidad como ese conjunto de experiencias que marcan al sujeto y lo sumen en una “vorágine de perpetua destrucción y renovación” (Berman 1), podríamos también suponer que donde más se nota la influencia de la modernidad es, precisamente, en el sujeto. Por eso pretendemos partir este análisis desde los sujetos de la narración: el asesino francés Emilio Dubois y el bandido Eloy.

Vale entonces preguntarnos, ¿qué sucede con el sujeto en el momento en que Droguett escribía ambos libros? La experiencia de la modernidad provoca que, además de impregnarlo todo de ese afán de renovación constante, el sujeto moderno se vea fragmentado, sacado de su centro. Las identidades estables y centradas, que le permitían a las personas desenvolverse, en teoría, con seguridad sobre quiénes eran y cuál era su lugar en el mundo, se rompen con la llegada de la modernidad y en especial durante el siglo XX. Stuart Hall propone que

A distinctive type of structural change is transforming modern societies in the late twentieth century². This is fragmenting the cultural landscapes of class, gender, sexuality, ethnicity, race and nationality which gave us firm location as social individuals. These transformations are also shifting our personal identities, undermining our sense of ourselves as integrated subjects. This loss of a stable

² Si bien Stuart Hall plantea que el descentramiento del sujeto ocurre en la segunda mitad del siglo XX, la literatura y en general las artes ya habían comenzado a dar cuenta de este proceso mucho antes. Aun así, para el contexto de este trabajo, debe tenerse en cuenta que tanto *Eloy* como *Todas esas muertes* encuentran su contexto de producción en la segunda mitad del siglo XX.

“sense of self” is sometimes called the dislocation or de-centering of the subject (Hall 597)³

Las identidades clásicas, que funcionaron como estabilizadores del mundo social, son reemplazadas por nuevas formas en este momento del desarrollo moderno, identidades fragmentadas, descentradas, características del sujeto moderno y posmoderno (Hall 596). La influencia de una serie de movimientos y escuelas de pensamiento característicos de la modernidad –como el marxismo, la deconstrucción, el feminismo, entre otros- provocaron que la forma en que entendíamos nuestra identidad cambiara.

En un principio, la identidad del sujeto estuvo marcada por lo que Hall llama el sujeto de la ilustración, que se caracterizó por su individualidad y estabilidad a lo largo de su vida:

[el concepto de identidad de la ilustración] was based on a conception of the human person as a fully centered, unified individual, endowed with the capacities of reason, consciousness, and action, whose "center" consisted of an inner core which first emerged when the subject was born, and unfolded with it, while remaining essentially the same -continuous or "identical" with itself- throughout the individual's existence. The essential center of the self was a person's identity. (Hall 597)⁴

³ Un tipo distintivo de cambio estructural está transformando las sociedades modernas en la última parte del siglo XX. Esto está fragmentando el paisaje cultural de la clase, el género, la sexualidad, la etnia, la raza y la nacionalidad que nos daba un lugar firme como individuos sociales. Estas transformaciones están cambiando además nuestras identidades personales, socavando nuestro sentido de nosotros mismos como sujetos integrados. Esta pérdida de un “sentido de uno mismo” estable es llamada a veces la dislocación o descentramiento del sujeto (traducción propia)

⁴ [el concepto de identidad de la ilustración] estaba basado en una concepción de la persona humana como totalmente centrada, individuo unificado, dotado con las capacidades de razonamiento, consciencia y acción, cuyo “centro” consistía en un núcleo central que primero emergió con el nacimiento del sujeto, y desplegado con él, mientras seguía siendo esencialmente el mismo –continuo o “idéntico” consigo

Luego, la influencia de la modernidad provocó que la definición de la identidad de los sujetos incluyera el componente social. La mirada sociológica propuso que el sujeto moderno reflejaría la complejidad del mundo moderno y la idea de que su centro “was not autonomous and self-sufficient, but was formed in relation to ‘significant others’, who mediated to the subject the values, meanings, and symbols –the culture- of the worlds he/she inhabited” (Hall 597). Esta concepción de la identidad del sujeto se convirtió en la mirada clásica durante la primera mitad del siglo XX, que todavía creía en un sujeto con una identidad interna estable, un “yo real”.

Sin embargo, Hall propone que es precisamente esa concepción de un “yo” real y estable en el tiempo lo que está cambiando, y que desde la segunda mitad del siglo XX “[t]he subject, previously experienced as having a unified and stable identity, is becoming fragmented; composed, not of a single, but of several, sometimes contradictory or unresolved identities”⁵ (Hall 598). La identidad, ahora, está definida de manera histórica y no biológica, y por lo tanto se encuentra abierta a diferentes representaciones. El sujeto posmoderno establecería su identidad de manera cambiante, dependiendo del lugar y la situación en que busque identificarse o representarse y, por lo tanto, no se basa en esa consciencia unificada y estable en el tiempo que caracterizó a los sujetos de la ilustración: “[t]he fully unified, completed, secure, and coherent identity is a fantasy. Instead, as the systems of meaning and cultural representation multiply, we are confronted by a bewildering, fleeting multiplicity of possible identities any one of which we could identify with –at least temporarily.”⁶ (598)

mismo- a través de la existencia del individuo. El centro esencial del “uno mismo” era la identidad de la persona. (traducción propia y en adelante, todas las traducciones propias serán marcadas con TP)

⁵ El sujeto, previamente experimentado como si tuviera una identidad estable y unificada, se está fragmentando; compuesto, no por una, sino por varias, a veces contradictorias o irresueltas, identidades. (TP)

⁶ la identidad totalmente unificada, completa, segura y coherente es una fantasía. En cambio, a medida que los sistemas de significados y representación cultural se multiplican, nos vemos confrontados por una desconcertante y fugaz multiplicidad de posibles identidades, cualquiera de ellas con las que podríamos identificarnos –al menos temporalmente (TP)

Leonidas Morales plantea un desarrollo del sujeto bastante similar en “Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea” (2004). Morales propone que, desde la década del treinta hasta finales del siglo XX, se puede detectar en la novelística chilena un cambio identitario verificable especialmente en el narrador y el sujeto: “la identidad de uno y del otro no permanecen estables, o fijas, a lo largo de la trayectoria del género. Cambian” (25). Para Morales, a principios del siglo XX las identidades en la novela chilena se caracterizan por su estabilidad y unicidad, en cuanto representan el orden patriarcal y la estructura de la sociedad imperante en aquella época. *El loco Estero* (1909) es, para Morales, un ejemplo clásico de las estructuras patriarcales representadas en los sujetos y narradores de la novela, donde no existe una división entre lo público y lo privado. Pero especialmente, una solidaridad entre el narrador y el mundo que busca representar (29), lo que provocaría sujetos que conocen su lugar e identidad en el mundo.

Pero con la llegada de nuevas formas de representación, como el modernismo y las vanguardias a principios del siglo XX –o ya en la segunda mitad del XX el posmodernismo-, esta forma de identificación estable entre el paradigma realista decimonónico y su mundo representado comienza a resquebrajarse. El monólogo interior y el estilo indirecto libre ponen la carga de la representación del mundo narrado sobre el personaje, dejando al narrador convertido en una especie de vocero (32), lo que muestra, según la visión de Morales, un “sujeto desencajado, fuera de sí, dividido, fragmentado” (33). Ambas técnicas literarias obligan al narrador a hacer visible una estructura particular, la del sujeto, que como mencionábamos anteriormente se caracteriza por un descentramiento de su identidad. Se trata de “un narrador cuya palabra ha dejado de ser olímpica para transformarse en una palabra al servicio del personaje” (38).

Este descentramiento del sujeto ocurre, además, en circunstancias particulares, y que tienen directa relación con el marco histórico expuesto anteriormente: la ciudad y sus vaivenes, el paso forzado a la modernidad y las condiciones precarias de vida del proletariado. Leonidas Morales plantea que el cambio de paradigma, que se ejemplifica con el descentramiento del sujeto, tiene un lugar específico, la ciudad:

¿En qué consiste el cambio? Los personajes tienen ahora a la ciudad como espacio de vida y de trabajo: de alguna manera se comportan como si en ese espacio, o desde él, se decidieran sus destinos. En otras palabras: son personajes que actúan desde dentro de la modernidad, y no desde un afuera, como en los criollistas. Pero no son personajes acomodaticios ... Por el contrario, hay en ellos un permanente desacomodo dentro de la sociedad, una relación de desajuste que se traduce en gestos de rebeldía, de no aceptación (Morales 19).

Son estos gestos los que caracterizan a los personajes de Droguett. Ambos se mueven en espacios modernos, tanto el Valparaíso de principios de siglo como la zona central de Chile, Rancagua, Valparaíso y Santiago, y en ambos casos se produce un desajuste entre el sujeto y su entorno.

Proponemos que tanto Dubois como Eloy representan este giro en la forma de representación del sujeto en la modernidad: un descentramiento y fragmentación, una relación de desajuste con la ciudad, siempre desde dentro y en forma de rebeldía. Son el lugar donde se cristaliza la crítica de Droguett hacia la modernidad, donde confluyen las principales características de la modernidad fallida. Siguiendo a Jameson, el lugar donde se resuelven los conflictos entre el sujeto subalterno y su relación con el proyecto de modernidad chileno.

II. Dubois, fragmentado

Desde el prólogo de la novela (que aunque no lleve ese título se adivina como tal) Droguett nos da algunas pistas de porqué eligió novelar la vida de Emilio Dubois. Se trata, para Droguett, de un personaje complejo, lleno de matices y recovecos, que difícilmente quedará agotado en las páginas de su novela: “[s]u personalidad multifacética muestra una saturación de elementos, acciones y pensamientos fascinante. No queda agotada en las páginas que siguen, que no son inmóviles ni completas ... que no son sino un primer intento de novelar una vida excepcional” (*TEM* 12) Se trata, para Droguett, de un personaje notable, que formó su identidad en base a mentiras y verdades parciales, nombres falsos, profesiones y linajes ficticios:

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 la sazón en el valle del Cauca; obrero de las minas de Maracaibo, en Venezuela, dirigente huelguista ... (13)

La lista continúa, e incluye aquel discurso que pronunciara en Venezuela aliándose con los obreros: “[e]s necesario que hagamos sentir a los poderosos el peso de estos mismos brazos que ocupan en desgarrar las rocas y en horadar las montañas” (13). Temporero en Ecuador y bohemio en Perú, finalmente caminó hacia el sur con el objetivo de llegar a Chile.

Dubois queda entonces caracterizado precisamente por su identidad múltiple y muchas veces contradictoria. Su currículum lo delata como un sujeto que, siguiendo a Stuart Hall, posee múltiples identidades, que no siempre están resueltas y que incluso

luchan entre sí, arrepintiéndose y cuestionándose sus propias decisiones: “Emilio, oh dios, ¿porqué no habré seguido en el teatro? (28) o su propia identidad “¿Dónde estaba yo hace seis meses, en Santiago, en San Fernando, estaba enfermo, ya me había sanado el pie? ¿Quién era ella? ¿Quién era él? Dios, dios, ¿quién soy yo? ¿Un asesino, verdaderamente un asesino o sólo un instrumento ...? (61) Incluso él mismo declara haber sido reemplazado durante su infancia:

A los siete años eché oxicianuro de potasio en mi taza de café con leche porque el padre Jacinto me castigó injustamente en la escuela. Morí esa misma noche en brazos de mi madre. Me dio contraveneno la familia miserable, tenía los ojos pegados en el cerebro, y no tenía labios, el veneno me había botado los labios. A la semana caminaba como un viejo y era, en realidad, un viejo, el niño que era yo había muerto envenenado y era un Emilio de repuesto el que salía ahora de mi casa (267)

Escena que se repetiría más tarde cuando por despecho se arrojara la línea del tren, “me partí en dos, pero el corazón quedó intacto, milagrosamente intacto y se fue saltando y cantando por la línea” (267) en una visión sobre su propio cuerpo que marcará su desarrollo durante el resto de la novela.

Sin duda se trata de exageraciones e historias que Dubois utiliza para impresionar –en este caso a la viuda Eugenia- pero que ilustran de cierto modo la forma en que Dubois se ve y se experimenta a sí mismo. Un sujeto dividido y fragmentado entre profesiones e historias muy diversas, muchas de ellas ciertas, otras no tanto. Pero la veracidad de los hechos no es un factor relevante, al contrario, la mentira y la invención forman parte de su identidad fragmentada. Incluso podríamos decir que se trata de un personaje creado bajo los paradigmas del expresionismo, donde existe una ruptura con los paradigmas de verosimilitud o apego directo a la realidad.

Sin embargo, no es este el único nivel donde se evidencia la fragmentación del sujeto, aunque sin duda es el que primero llama la atención del lector. Creemos que, además, este descentramiento y fragmentación se muestran en lo que podríamos llamar un segundo nivel, más simbólico, y que metafóricamente se relaciona con la visión comprometida de Droguett con el sujeto subalterno.

Este segundo nivel de fragmentación no parte, como el primero, de los sucesos exteriores del personaje, de lo que hace. En cambio, sucede en su interior y se materializa en la forma en que él mismo contempla y siente su propio cuerpo. Aquí las identidades no son contradictorias ni múltiples, más bien se trata de su manifestación interna a nivel corporal. Ya en el principio de la novela Dubois declara que sus manos “son blancas y nobles, potentes y fuertes, ágiles, más despiertas que yo mismo” (44) y esta relación entre Dubois y sus manos como entes independientes no hará sino intensificarse: “[é]l miró tranquilamente su mano, esa mano de persona ágil, hábil, independiente, independiente de él mismo, prendida ahora al cigarro, como anoche al cristo, vieja, alzando como escuchando” (57) o bien como las culpables del asesinato: “[a]cercó su silla a la de ella y le mostró las manos para mostrarle las rayas esenciales del destino, con estas manos, ¿las ve bien?, con estas manos lo hice, ellas lo hicieron y nadie los sabe, nadie lo sabe, usted tampoco” (82) puesto que no le pertenecen: “[m]irando con inocultable odio esas manos que jamás serían las suyas” (140).

Por último, citamos a continuación un pasaje más extenso donde se expresa con toda su fuerza la relación de Emilio con sus manos:

... se olió los dedos, tenía deseos de silbar y silbó largamente, en voz baja, confidencial, tenue, para probar su buen ánimo, su optimismo, su seguridad en la vida, la fortaleza de su alma y de sus manos, sus manos no eran él, precisamente, eran muy distintas a él, más violentas, ligeramente más cínicas y rotundas, desde

luego más frías, él las temía y las admiraba, las miraba con terror y desconfianza al mismo tiempo que las admiraba en silencio sin decírselo a ellas, sin confesárselo él mismo, contemplándolas con un poco de temor y envidia, deseando a veces ser como ellas que nunca se enredaban en recuerdos ni en deseos sino que iban siempre en busca cierta de formas, de hechos para romperlos, para deshacerlos, eminentemente prácticas, sólo prácticas y positivas, dóciles a sí mismas y a nadie más, ni siquiera a él, en resumen cínicas (192)

A medida que los asesinatos se van sucediendo, el lector poco a poco comienza a descubrir que no es tan solo Emilio Dubois quien perpetra los asesinatos, sino que tiene un cómplice: sus manos.

Se trata de la metáfora de un sujeto moderno fragmentado, pero en ningún caso es una metáfora inocente. Nos parece que esta separación entre las manos de Dubois y él mismo no solo representa a un sujeto escindido, sino que plantea una visión particular de sus asesinatos. En primer lugar, exime de culpa al propio Dubois (quien se declaró inocente hasta el momento preciso de ser fusilado), y plantea una visión de los asesinatos comprometida con el sujeto subalterno: los asesinatos de Dubois –y de sus manos- no son aleatorios ni al azar, por el contrario, tienen un objetivo claro:

-A tu salud, juventud de Chile... tienes cara de enfermo pero eres el provenir, eres de todas maneras el porvenir, a pesar de tu soledad y de tu miedo, yo traigo soledad y traigo miedo, pero no para ti, por dios que no es para ti, no voy a apuñalear tu miseria ni tu necesidad de estar vivo, oh dios, si he de hacer algo lo haré perfectamente *contra los avaros y los viejos*, no romperé a la juventud, a ninguna juventud (25) (el destacado es nuestro)

Se trata de un asesinato enfocado precisamente en la burguesía, de donde provienen todas sus víctimas. Son todos comerciantes exitosos en el puerto de Valparaíso, y representan a “los avaros y los viejos” que Dubois pretende asesinar.

Por el contrario, durante la huelga obrera en la que Dubois se ve inmerso hacia el final de la novela, se lo ve del lado del movimiento obrero:

... oh, Úrsula, murieron los obreros en el puerto, a bala, los mataban a bala, a palos y a caballazos, lo mejor para matar a la gente es un escritorio, un pupitre, unos papeles, cogen unos papeles y matan a la gente con una pluma, con dos plumas, los tinteros están llenos de muerte, de modesta y callada muerte, es fácil hacerlo, vieras lo fácil que es hacerlo en plena calle, en pleno día, ellos se tendían para que los mataran (344).

O bien cuando las elecciones entre Pedro Montt y Fernando Lazcano comienzan a influir en la vida de la ciudad: “con los lienzos que volaban hacia los cerros y huían hacia los conventillos, dará paz al país, dará trabajo al pueblo, dará enfermedad y terror y balas y lágrimas, más lágrimas, toneladas de lágrimas para el querido y esforzado pueblo trabajador” (366).

Los asesinatos de Dubois serían una forma de lucha contra esta clase dominante –reflejada al principio en la burguesía porteña y luego en la clase política y burocrática: “le causa horror ver una represión indiscriminada, como signo de la industrialización de la muerte, determinada por razones socio-económicas y de clase” (Lomelí 78). Como plantea Skármeta la muerte que imparte Dubois tiene un cariz diferente a la que produce el orden hegemónico:

... en la muerte también hay matices. La muerte buena es la que se viene de la naturaleza, la muerte de Dios. La muerte mala es la de los estatutos, todas las oficinas públicas donde los tinteros reemplazan la sangre ... No importa tanto la

muerte, lo que sí importa es la liberación de los fariseos, ... Dios y Dubois, son un lindo par de anarquistas (Skármeta 165).

Las muertes que engendraron aquellas manos forman parte de una lucha más profunda: "... y matando a traidores, a tráfugas, a perjuros, a falsificadores, a ociosos, a simples imbéciles, ha sacado de la raíz de la tierra, de la raíz del sufrimiento, una magnífica revolución... ¡Estas son mis manos, señor!" (TEM 140) Como bien señala Skármeta: "surge ante sus ojos una muerte más cierta: la industria sórdida de la represión capitalista movilizandando su ejército de policías." (Skármeta 173). Es el momento de identificación final, donde Dubois *resignifica* la muerte por última vez, ahora con el sujeto subalterno.

Volvemos entonces a analizar el sentido de la fragmentación de Dubois. En primer lugar, planteamos que la escisión corporal entre él y sus manos refleja la influencia de la modernidad en su identidad, fragmentándola. Serían por lo tanto asesinatos modernos, donde sus manos trabajarían por cuenta propia. Son los procesos de modernización los que "obligaron" a las manos de Dubois –no precisamente a él- a cometer los crímenes, y por lo tanto representaría esa pulsión moderna de autodestrucción implantada por el ideal burgués de desarrollo. La modernidad produce sus propias formas de renovación y autodestrucción, plantea Berman: pues Dubois es precisamente una de ellas. En otras palabras, el sujeto subalterno permite mirar desde dentro la modernidad, y de una manera crítica, para observar las fallas y taras más profundas de su modelo de desarrollo: Dubois es, en ese sentido, el subalterno que actúa, como señala Prakash "desde dentro del funcionamiento del poder, forzando contradicciones y dislocaciones en el discurso dominante y proporcionando fuentes para una crítica inmanente" (62). Recordemos aquí que si bien existe cierto grado de identificación entre Dubois y el proletariado o personajes marginados durante la novela

–al final del texto se nota esto con mayor claridad- la subalternidad de Dubois está sin duda matizada. En primer lugar, por su condición de extranjero, a veces culto, versado y de presencia imponente. Sin embargo, en esa misma característica se encuentra su lado subalterno: en un principio como figuración invertida o contradictoria de los inmigrantes a quienes asesina; al final de la novela, como identificación con el sujeto obrero y marginal, engañado por la política y las leyes del Estado (otra vez volvemos sobre las últimas palabras de Dubois, donde se declaró siempre inocente).

Ya Lomelí había insinuado una explicación similar sobre los asesinatos de Dubois, apuntando que se trata de la imposición de un nuevo orden, de una nueva ética:

... ambos [Dubois y Mujica, personaje de *El hombre que había olvidado*] recurren a la muerte como instrumento purificador con el cual se imponen, a la fuerza, a un *mundo mal hecho*. Es decir, los dos son una abstrusa manifestación de una *empresa demoledora*, partiendo de la *visión de un submundo*. Se sugiere la creación de un *nuevo razonamiento* como vehículo para establecer renovadas bases éticas. La temática sobre la muerte representa una vía para extraer respuestas iluminadoras sobre la *existencia moderna*, tomando a ésta como si fuera una fuente oculta de símbolos sumergidos (Lomelí 67) (el destacado es nuestro).

Si bien Lomelí no identifica a Dubois y sus asesinatos con el sujeto subalterno, si lo compromete con una “visión del submundo”. Y aunque no hable directamente de la modernidad en el sentido que utilizamos en estas páginas si se refiere a ella en términos de “existencia moderna” y en un sentido peyorativo, “mundo mal hecho”. Finalmente, incluso el afán renovador de la burguesía se puede rastrear en el término “empresa demoledora”. Sucede que, al interpretar el sujeto de la narración desde la influencia que

la modernidad habría tenido sobre el personaje se comprende mejor qué mueve a Dubois.

Tanto Lomelí (1983) como Noriega (1983), e incluso Skármeta (1974), plantean que la igualación entre el artista y el asesino se da porque son, muerte y arte, dos caras de una misma moneda. Pero en sus argumentaciones no queda del todo claro en qué sentido se igualan (salvo que se vea a la muerte como una opción estética), ya que solo plantean la acción del asesinato como moralmente aceptable:

El sentido general que se le da a la muerte queda invertido, demostrando que Emilio no la concibe como acto negativo de connotaciones destructivas, sino que, al contrario, las asocia con el arte y una fuerza creadora. Por ejemplo, su concepción de la muerte y del arte comprende las dos caras de una sola medalla, el crear y destruir que para él son indistinguibles (Lomelí 70).

O bien como una opción que se sitúa incluso por encima de la moral: “[p]or lo pronto el asesino es un superhombre. ... Todos los hombres pueden dar vida, escasos los que dan la muerte. En este sentido el asesino es un ser que sale de la masa. Un ser que se margina de la sociedad.” (Skármeta 164)

Pero precisamente en esa mirada se encuentra la semilla de nuestra argumentación. Proponemos que, a la luz de la modernidad entendida al modo en que Berman la formula, la igualación del artista con el asesino solo tiene sentido dentro del ideal de destrucción como creación que la modernidad contiene dentro de sí. La escena final de la novela no deja lugar a dudas: Carlos Pezoa Véliz, poeta, aparece aplastado y tendido después del terremoto: el poeta ha perdido su aureola, ahora el único arte posible en la modernidad, capaz de autodestruirse y renovar, recae sobre quien está todavía de pie y vivo: el asesino.

III. Eloy, mercancía

Eloy, en consonancia con Dubois, también presenta una identidad descentrada, pero mediante algunos procedimientos diferentes. Aun así, en ambos casos la relación con la modernidad, y en particular con la burguesía y la implantación del modo de producción capitalista es lo que provoca este descentramiento. En este caso, el descentramiento también puede detectarse en dos planos o niveles diferentes: en primer lugar, en cuanto el narrador evidencia el sentimiento de descentramiento de Eloy, y en segundo lugar, en un plano más simbólico, en la relación de Eloy con la burguesía y los procesos de modernidad.

El descentramiento de Eloy se manifiesta a través del propio sujeto, de quien declara el narrador: “no dijo nada, mientras menos dijera menos se notaría su presencia y, sobre todo, la presencia del otro, se sentía descentrado, desconcertado, aburrido, deseoso de que la noche bajara luego” (Eloy 117) o bien mientras recuerda algunos momentos con Rosa “se sentía descentrado y vacío, es decir incómodo, mirándola, arrobado admirándola” (140). Por lo general estos momentos donde el narrador cuenta el sentimiento de descentramiento y dislocación que aqueja a Eloy se asocian con la escisión que le provoca su relación con Rosa y su hijo Toño. Cada vez que los recuerdos sobre su familia vuelven a él, se apodera de Eloy cierto malestar, como si estar dividido entre la vida del criminal y el núcleo familiar lo descompensara, “Eloy, hombre de dos caras” (Lomelí 153). Se trata, como señala Hall, de identidades contradictorias que no siempre se encuentran resueltas:

Rememorando, un sollozo, un maldito sollozo le culebreaba en la garganta, buscándolo, y él movía la mano para borrarlo, para alejarlo, recordaba su casa humilde, el rincón de su mesita de trabajo, el trecho de comedor que alcanzaba a

divisar en la penumbra, sentía el gusto dulce del pan, el gusto acre de las lágrimas, un enorme y desconocido deseo, una gran necesidad de estar tranquilo, tendido en la oscuridad, esperando apacible el sueño ... (Eloy 53)

El recuerdo, que atraganta a Eloy, se presenta como una rememoración involuntaria, que le genera un conflicto interno con su situación actual –la vida del bandido como marco general, y la emboscada en el rancho como caso particular-.

Este descentramiento también se presenta en forma de fragmentación corporal, como el caso de Dubois, aunque ahora no tendrá la significación simbólica del asesino francés:

... tenerla tan pronto y tan inesperadamente rota e inservible [su pierna herida] fue un imperdonable error, un innegable fracaso y una pifia, ya no cuento para nada con ella, la perdí en la batalla, el maleficio y el humo, pero tengo que demostrarles a ellos, y a mí mismo, que siempre soy Eloy sin mi pierna, que se encuentra pasajera y enferma, hastiada, desilusionada y ausente ... entonces tengo que portarme digno, fiero y maestro, según mi fama, dejaré aquí mi pierna rota y me iré caminando, ella estará herida, pero yo no (107 - 114)

o bien en el caso de sus manos: "... solo, solo, solo, estoy solo, agarrado a las balas y a mis manos, que será lo último mío que me maten. Las sentía potentes, ardientes, fieras" (149).

Si bien la influencia de la modernidad en el personaje de Eloy se revela a un nivel textual, manifiesto, como el que acabamos de revisar, esta se expresa con mayor profundidad en tres momentos: en primer lugar, su paso al mundo criminal; segundo, el día que conoce a Rosa; y tercero, su encuentro con el barbero. Se trata en los tres casos de recuerdos que evidencian en el personaje una relación problemática con la

modernidad, algunas veces de manera simbólica otras de manera metafórica y donde la resolución es, al igual que en Dubois, la sangre.

Uno de los primeros recuerdos que el narrador incorpora al relato es el momento en que Eloy deja atrás su trabajo como zapatero y decide convertirse en un criminal. El recuerdo, en este caso, proviene de otro recuerdo, también de un tiempo anterior, más idílico y feliz, que lo turba y acompleja:

Lindos zapatos del Toño, murmuró lentamente, temeroso de seguir acordándose y no pensando solo en ellos. Yo los hacía mejores, frunció el ceño, rememorando esos años tan lejanos y tan cercanos, no quería retener más nada peligroso, pues la memoria de ese tiempo feliz tan familiar y tan normal te convierte en otro, te enferma, te debilita, te deja solo (31)

El recuerdo de sus paseos con la Rosa lo lleva a otro recuerdo: de cuando, trabajando como zapatero, la visita de unos pacos lo llevó a tomar un nuevo oficio, más sagrado:

Veía todavía el cuchillo rayando el cuero en la penumbra y, allá en el pasadizo, deslizarse las botas mojadas de los pacos, pues estaba lloviendo, y tuvo primero sorpresa y después calor cuando sintió a los caballos resoplar y relinchar en la calle y al mismo tiempo azotar los vidrios ... se puso de pie sin ruido y sopló la lámpara para apagarla y ahí estaba y ahí se quedaba ... porque tampoco lo buscaban a él, y, después, sentado incómodo en el banco, sin pensamiento y sin opiniones, esperando a un buen cliente o a un mal carcelero, los había sentido discutir rápido y corto ... entonces sonaron los gritos, los horribles y desolados gritos llenos de sangre, ... y, sin saber por qué lo hacía, ya estaba de pie, abarcando y ensanchando el suelo y solo con estirar la mano había sacado la carabina colgada en la silla del caballo, ... le gustaba y la aceptaba, una nueva e increíble herramienta, un nuevo y celestial oficio (31)

Luego Eloy dispararía a los carabineros que habían allanado la casa donde trabajaba como zapatero y escaparía en uno de los caballos, “para siempre vuelto a la ciudad, pero sin mirarla” (32). Este momento clave en la historia de Eloy deja en el lector una sensación extraña, inconclusa: ¿porqué Eloy decide, casi como por inspiración divina, asesinar y convertirse en criminal? Creemos que, en esta escena el discurso hegemónico, dominante, del estado –representado por los carabineros-, se contrapone a un oficio ya a punto de extinguirse, si se quiere premoderno, del zapatero. Eloy, casi sin saberlo, responde a un estímulo externo de la burguesía, que ha despojado de su aureola a ciertas profesiones que se tenían por venerables, pero que también ha despojado de su sustento a miles de trabajadores que ven cooptadas sus opciones por el modo de producción capitalista. Eloy representaría la extinción de ciertas formas de trabajo, que al verse enfrentadas al capitalismo deben optar por nuevas formas de sustento, en este caso el bandolerismo.

Este primer encuentro de Eloy con la modernidad y sus consecuencias desemboca en su vida como bandido, pero no es el más intenso en su historia. Si se quiere, la conversión de Eloy en bandido podría ser incluso suave, pero el punto clave reside precisamente en eso, en la forma en que Eloy no parece tomar decisiones, sino que actúa por instinto:

Surge una amarga ironía, ya que no se entrega en forma voluntaria a dicha profesión, sino que la institución que se supone ser justiciera y defensora del orden público es la misma que lo obliga a incorporarse a un oficio anti-social. Las fuerzas policíacas, entonces, participan en calidad de cómplices en las muertes cometidas por Eloy de allí en adelante. Se transforma sin querer en un marginado total, perseguido por la misma sociedad que le ha inculcado la

violencia como vehículo arbitrario, sin que esa violencia tenga utilidad social (Lomelí 148)

Eso refleja, al igual que en *Todas esas muertes*, un sujeto al que no le quedan más opciones, y que al verse enfrentado a la modernidad debe, por influencia de aquella, destruirla o combatirla.

Su segundo encuentro con la modernidad es más marcado y por lo tanto más intenso. Aquí las posiciones se hacen más evidentes: El bandido como rebelde por un lado, y la modernidad por el otro. La escena se sitúa en algún punto posterior a su conversión en bandido, Eloy recuerda:

... ¿y te acuerdas, Eloy, cuando hace siete u ocho años, y una cantidad de fatigas y figuraciones, atravesando como loco unos potreros, echando a correr despavorido si pasaba un automóvil bocineando por la carretera ...? Entonces echaste a correr con más angustia, porque parecía y creías que el auto te venía siguiendo ... (Eloy 38)

El simbolismo es bastante más evidente cuando se considera la relación de Eloy con la modernidad: los autos son una de sus representaciones más repetidas y frecuentes. Como señala Marshal Berman, el tráfico –y por extensión los automóviles- es uno de los cambios que experimentan los sujetos de la modernidad, y representan la velocidad y la vorágine a la que está expuesto el hombre moderno: “[e]l hombre moderno arquetípico ... es un peatón lanzado a la vorágine del tráfico de una ciudad moderna” (Berman 159). Eloy, por ser un sujeto expulsado de la modernidad, que vive en perpetua rebeldía contra ella en la forma del bandidaje, siente un rechazo inmediato ante cualquier estímulo proveniente de ella. El automóvil, por extensión, lo asusta y lo angustia y lo pone en posición de alerta: “aguardaba tranquilo y liso que dispararan

ellos, los de adentro, para disparar él, el de afuera, el gitano, el desorbitado, el perseguido, el señalado” (Eloy 38).

Pero finalmente Eloy descubre que el coche no lo persigue a él, sino que se trataba de dos jóvenes de clase alta, “borrachos como piojo” (39) y una mujer. Eloy termina por asesinar a los dos jóvenes que intentaban violar a la mujer, también borracha. Esa mujer resulta ser Rosa, la futura madre de su hijo Toño y su compañera. Al salvarla, Eloy condena a Rosa a seguir su camino, ser expulsada de la sociedad y “crecer y madurar un par de años a su lado” (46). Escaparían a Rancagua, para pasar desapercibidos unos días, por si alguien los busca por el asesinato de los jóvenes del automóvil. Ahí comenzaría la relación entre Eloy y Rosa, que simboliza para él la vuelta al mundo premoderno:

... hasta el miedo pánico sirve a veces para empezar a construir, aunque no tengas una cucharada de tierra o de dinero, sentenciaba de repente, echándola en las manos, besándola volando en la boca y ella sustraía distraída sus dientes, sus labios fríos, sin nadie, sin darse cuenta que la besaban ni quién la besaba y el quería cerrar la ventana porque el ruido del mundo y el viento le recordaba sin falta otras cosas y no deseaba nada ahora, solo sus labios, su boca que le parecía un comienzo o un retroceso (78)

De esta manera, el segundo encuentro de Eloy con la modernidad acarrea ciertas consecuencias, en este caso, su relación con Rosa y posteriormente su hijo Toño. Ambos personajes, por separado y como conjunto, simbolizan para Eloy un mundo diferente, mientras “allá abajo zumbaban los automóviles” (74). Mundo al que, sin embargo, no deja de adentrarse producto de la presión que ejerce sobre él la modernidad: “[a]ntes había sido víctima de la marginalidad social como zapatero, luego

sufrió la enajenación cuando se le interrumpió en el trabajo y ahora siente el impacto de las dos fuerzas que lo oprimen” (Lomelí 147).

Si bien en este episodio Eloy se muestra bastante más agresivo y receloso con lo que tenga que ver con la modernidad –el vigilante que los mira sospechoso, el tren que se asimila con el llanto de Rosa y el doble asesinato- todavía aparece al nivel de la anécdota. En cambio, en un tercer encuentro, esta vez más vedado, la relación se hace más significativa.

Parecería, a primera vista, un suceso sin real importancia dentro de la narración. Se trata del momento en que Eloy, después de despedirse de Rosa por última vez, decide dar algunas vueltas por la ciudad. Esta es la primera señal que hay que tener en consideración: Eloy se está moviendo dentro de la ciudad, otro símbolo clave de la modernidad. No se trata en este caso de una ciudad atiborrada de automóviles y desbordante de modernización, a pesar de que en el bar donde entra “la radio vociferaba tediosa y adormilada, frente a él, debajo de él, palabras descoloridas, deletreando avisos como lápidas” (Eloy 57) Es ese lugar el que le depara a Eloy un primer problema: le ofrece un vaso de cerveza a un vagabundo, que lo reconoce y saluda:

¡gracias, Eloy! Él había echado a correr, corriendo atravesó la plaza, las líneas enredadas del tren, la plazoleta donde vendían la bencina y siguió corriendo por el camino que llevaba a Santiago, además recordaba, o creía recordar, que el pendejo lo había quedado llamando y suplicando, para que todos supieran cuál era su nombre, quién era y cómo andaba vestido y lo increíblemente rápido que puede correr un hombre que está verdaderamente asustado (58).

Decide, después de sentirse más seguro, que necesita una afeitada: “si me afeitara me aliviaría y descansaría” (59) y entra en las dependencias de un barbero. Allí,

tras la mampara, lo espera el peluquero, quien lo observa con cierto resquemor y “le mostraba como el verdugo el cuerpo fatal y exacto del asiento” (59). Eloy se siente nuevamente atrapado, esta vez por la mirada del peluquero que lo observa con esa “ojeada universal, total y absorbente con que te calan los ricos ... te miran capados, te remiran sobrados, te pesan, te tasan, y están seguros de que, mientras haya merenganos y perenganos tan tibios y papanatas como tú ... jamás va a llegar la revolución y la sangre corriendo por las calles” (60). Si bien se trata de un oficio, que al igual que el del zapatero, remite a un mundo premoderno, en este caso el peluquero se asocia con una clase acomodada, despectiva y clasista. Finalmente, más allá de sus sospechas, Eloy se sienta para que el barbero realice su trabajo:

Sonrió humilde y dócil, tendió atrás la cabeza y se dio cuenta de que el peluquero lo estaba tasando y apreciando con ojeada comercial y técnica, demoledora y definitiva, porque había adquirido su cabeza por media hora para hacer con ella lo que le viniera en gana a él o a su fantasía (63).

En este momento se produce el cambio primordial de la escena: Eloy se ha convertido en mercancía: “le examinaba con desconfianza y duda el pescuezo, como si no fuera auténtico de verdad y calidad o solo un sueño, me lo querrá comprar barato de ocasión porque está trizado o pasado de moda” (60) y como mercancía, lo delata su pobreza: “típico cogote de obrero de la zona central, de obrero explotado y sin sindicato, de trabajador a trato del campo que solo los sábados sube hacia el asfalto para que lo degüellen por inercia y costumbre en la peluquería” (60) Eloy se siente como una mercancía a merced del peluquero, que lo estigmatiza por su pobreza: “me odia, me odió desde que empujé la mampara y bajé los escalones y me miró la bastilla del pantalón y los zapatos, donde siempre comienza la pobreza” (69) y que ya, en otro momento, declarará: “ya no soy un hombre, solo una mercadería” (147).

Este tercer encuentro con cierta modernidad refleja cómo Eloy es absorbido por ella, tratando de convertirlo en una mercancía más. Pero este gesto de Droguett puede tener una segunda lectura, y es que mientras Eloy es convertido en un objeto, se identifica mediante su pobreza con el sujeto subalterno, que al igual que Dubois permite hacer una crítica a la modernidad “desde adentro”. El capitalismo, como modo de producción dominante, busca siempre nuevos mercados, está siempre evolucionando y abarcando nuevos horizontes. Uno de ellos es Eloy, que al ser “denigrado” por el peluquero, termina por convertirse en una mercancía más. Citamos aquí a Abril Trigo, quien resume las implicancias de la instauración del sistema capitalista como modo de producción dominante desde el siglo XIX hasta nuestros días:

Así como en los albores del siglo XIX ocurriera lo que Karl Polanyi denominara ‘la gran transformación’, para referirse a la subsunción de la sociedad a la economía de mercado que convirtiera en mercancías el trabajo vivo y la naturaleza, hasta entonces relativamente exceptuados de la circulación de capital (1975), hoy, como sugiere Lipietz (1996), estaríamos viviendo una segunda gran transformación, tan radical, si no más, que la primera, en la cual todas aquellas esferas que guardaban hasta hace poco cierto grado de autonomía respecto al capital, desde la reproducción de la vida y la fuerza de trabajo en la esfera doméstica, resultan también subsumidas a la lógica de la mercancía. O dicho en otros términos, en la culminación del proceso de subsunción real, ya no meramente forma y parcial, de las esferas del trabajo y la vida, a la órbita del capital (253).

Si bien el periodo que describe Trigo abarca una extensión de tiempo considerablemente mayor que la descrita por Droguett, los procesos son similares: el capitalismo tiene la propiedad de abarcar con el tiempo nuevos horizontes de la vida

social, económica, política e incluso personal, que antes no estaban subsumidos por él. O como bien señalará Grínor Rojo, que desde finales del siglo XIX se produce una de las principales transformaciones en América Latina, “cuando en la base material de nuestras sociedades el modo de producción capitalista se convierte en dominante” (44) El episodio de Eloy con el barbero simboliza la forma en que la modernidad y el sistema capitalista absorben progresivamente diferentes esferas de la sociedad: primero, alejándolo de su oficio de zapatero, obligándolo a vivir como bandido; luego, enfrentándolo con los productos de la modernidad y expulsando de la sociedad a Rosa y finalmente, convirtiéndolo en mercancía en la escena del barbero.

IV. La crítica del presente

Como señalábamos al comienzo, la utilización de personajes descentrados le permite a Droguett realizar una crítica a los procesos de modernización vividos en Chile durante el siglo XX. Consideramos este un primer nivel de interpretación. En este primer nivel, la crítica contra la modernidad estaría signada por lo que intentamos demostrar en los apartados anteriores: los efectos negativos que la modernidad tendría contra los sujetos subalternos, una modernidad que marginaliza y convierte en mercancía al sujeto más pobre –en el caso de Eloy- o que bien aliena al sujeto “empujándolo” a cometer asesinatos marcados bajo el signo de aquella modernidad.

Esta crítica se situaría, al igual que las novelas, en los comienzos del siglo XX chileno, un momento crítico de la historia del país donde se inscribieron los primeros proyectos modernizadores, muchos de los cuales ponían el énfasis en la homogeneización y la integración –fallida, en lo que tocaba a las clases populares-, y que desembocarían en problemas como la “cuestión social”. Ahora bien, nos parece,

además, que la crítica de Droguett, a pesar de estar enmarcada en una primera apreciación en un plano moral –los malos contra los buenos-, es un velo que cubre algo más. Como lo planteamos en el primer capítulo de este trabajo, intentamos demostrar que la crítica a la modernidad de Droguett no se queda simplemente en el aspecto moral sino que también tiene un componente político. Este sería, entonces, un segundo nivel de interpretación.

Intentaremos mostrar que ambas novelas son, además de una crítica a la modernidad de principios de siglo, una crítica política a los procesos de modernización vividos en Chile desde fines de los años treinta hasta los años setenta –periodo que enmarca el contexto de producción de ambas novelas. Y es que como el mismo Droguett señala: “todo arte que no refleja el tiempo presente está condenado a morir mañana” (Aránguiz 140). O bien en términos técnicos, como señala Jameson sobre los análisis de Adorno, que: “documentan su afirmación de que el arte moderno más importante, incluso el aparentemente más a- o antipolítico, en realidad sostiene un espejo delante del ‘sistema total’ del capitalismo tardío” (Jameson, *El debate entre realismo y modernismo* 198). Entonces, si bien las novelas de Droguett hablan de un tiempo específico, remitirían a otro tiempo, el de su contexto de producción.

Si bien el contexto de producción de Droguett difiere del de los análisis de Adorno –existen grandes diferencias en el grado de penetración capitalista en América Latina y Europa-, consideramos que la obra de Droguett sí permite leer en cierta medida su contexto de producción. No precisamente al modo de un espejo, sino más bien como un desencanto y una crítica a los proyectos modernizadores llevados adelante desde los gobiernos del Frente Popular hasta la década de los sesenta. No se trata simplemente de una crítica a los proyectos en sí, sino que muestra un profundo descontento con los partidos políticos, quienes, a pesar de sus buenas intenciones habrían manoseado y

envenenado los proyectos populares de industrialización, desarrollo hacia dentro o incluso las revoluciones de la segunda mitad de siglo. En ese sentido, proponemos, Droguett pone en manos de los políticos la sangre derramada en ambas novelas.

Como señala Subercaseaux, si bien el periodo que abarca desde 1930 hasta 1973 es un periodo donde el Estado “ ... fue en sus distintas modalidades (bienestar, desarrollista y social) un factor fundamental en la modernización económica, política y socio-cultural del país, ... dando cabida a nuevos sectores sociales” (97) también tuvo una contracara:

Para otros, en cambio, fue un Estado que cooptó al movimiento social, frenando a la sociedad civil y a la ciudadanía, un Estado que congeló la transformación profunda de la sociedad, supeditando lo social a lo político, lo democrático a lo parlamentario y los movimientos sociales a lo estatal (Subercaseaux 97).

Planteamos que Droguett, a través de sus novelas, se situó bajo este segundo paraguas crítico: lo que a muchos pareció uno de los momentos de estabilidad y desarrollo más notables en la historia de Chile –como es el caso de Armando de Ramón⁷-, para Droguett fue más bien una politización de las ideas revolucionarias asociadas frecuentemente con la revolución cubana (Aránguiz 139), lo que habría, en cierto modo, cooptado la fuerza que estas ideas tenían. En la consideración de algunos –entre los que podríamos incluir a Droguett- la fuerza que provenía de los movimientos sociales y del impulso que supuso la victoria de la revolución cubana no terminó de consolidarse por culpa de los partidos políticos y sus prácticas.

⁷ Armando de Ramón señala que “Haciendo una síntesis de todo lo dicho, debo reiterar que fueron muchos los pilares en que se basó la modernización del país durante el lapso que transcurrió entre el triunfo del frente popular y la caída del régimen de la Unidad Popular ... Hasta aquí lo que se refiere a parte de la obra de reorganización económica efectuada en los cuarenta años y más que duró la experiencia política de la clase media chilena. Pero esta obra no se agotó en esta actividad, puesto que lo social fue la meta preferente de estos gobiernos” (174-76) Aquí podemos ver un claro ejemplo de la visión positiva sobre la experiencia de la clase media durante los periodos de 1930-1970, aunque De Ramón no deja de cuestionarse: “[a] estas alturas cabe preguntarse por qué, pese a estos evidentes logros y a todo este proceso modernizador, el desarrollo de Chile se mantiene estancado” (176)

A Droguett se lo inscribe, regularmente, dentro de la generación del 38', que toma su nombre de un acontecimiento extra-literario: la elección como presidente de Pedro Aguirre Cerda, candidato del Frente Popular (Subercaseaux 168). Los historiadores coinciden en que en este punto se produjo un primer giro a la izquierda, que sin duda alimentó las esperanzas de ciertos grupos de verse incorporados a la vida política del país y de un mayor nivel de integración real y de igualdad, además de un proyecto de modernización basado en el “desarrollo hacia dentro” y la industrialización. Sin embargo, las esperanzas pronto se vieron enfrentadas contra la realidad, hacia el final de los gobiernos radicales: en el plano económico, el plan de modernización chocaba constantemente contra la dependencia extranjera:

De ese modo, el nuevo motor de la economía, aunque se orientara fundamentalmente hacia el mercado interno, no lograba desprenderse de su propia dependencia hacia el exterior. Por el contrario, mientras más vigorosa fuese la expansión industrial, mayor era la necesidad de divisas para importar bienes intermedios y de capital, desembocando en lo que Óscar Muñoz ha denominado una estructura productiva ‘desequilibrada, incompleta o trunca’ (Salazar 41).

El estancamiento de la producción denotaba los problemas inherentes a un modelo de industrialización orientado al consumo interno, pero que carecía de la demanda suficiente para asegurar el desarrollo (Correa et al. 185). Además, aquel proyecto de industrialización –piedra angular del proyecto modernizador del Frente Popular– adolecía de una incipiente politización, en donde los dirigentes del Partido Radical se vincularon crecientemente con las asociaciones de productores que se remontaban al siglo XIX, nombrando terratenientes en puestos ministeriales, y formando una red entre

políticos y empresarios que se iría consolidando en el tiempo hasta “constituir un tejido continuo” (132).

Otro ejemplo podría encontrarse en la creación de la Corfo, uno de los proyectos emblemáticos –sino el más- del modelo de industrialización propuesto por el Frente Popular, pero que finalmente

... no compitió con la empresa privada, sino que muy por el contrario, le aportó créditos e insumos, favoreciendo su desarrollo. Dado que el empresariado industrial no se constituyó en un grupo social opuesto al resto de los productores, articulándose antes bien con éstos en una sola clase empresarial, entonces las políticas de industrialización del Frente Popular contribuyeron a consolidar la posición de preeminencia de los propietarios del capital en su conjunto (Correa et al. 132)

Así las cosas, después de trece años de gobiernos radicales, con la elección de Carlos Ibáñez del Campo se “cerraba un ciclo de la política chilena caracterizado por la presencia en el Ejecutivo de alianzas construidas sobre la base de acuerdos y negociaciones entre cúpulas partidistas” (Correa et al. 193) y donde “[a]un para los contemporáneos era perceptible la crisis por la que atravesaban los partidos políticos a mediados de siglo” (191)

El gobierno de Carlos Ibáñez del Campo no fue demasiado diferente. En él podían verse sin problema lo peor de la política partidista: alianzas con conservadores, liberales, partidos de izquierda y de centro marcaron su periodo, e incluso un uso discriminatorio de la polémica Ley de Defensa del Estado. Y que tampoco logró evadir la creciente crisis del modelo de modernización elegido años atrás: “[d]e esa forma, a menos de dos décadas del inicio ‘formal’ de la política de industrialización por sustitución de importaciones, todo parecía indicar que la ruta escogida se estaba

transformando en un callejón sin salida” (Salazar 42). Luego, ya terminando la década de 1950, el descontento de la ciudadanía condujo al desarrollo de políticas altamente elaboradas y con cierto componente mesiánico, que prometían, mediante algún tipo de revolución, el añorado paso al desarrollo y la modernización. Este contexto dio paso a una intensificación, por ejemplo, de políticas públicas como la reforma agraria, pero también a una agitación política y una polarización partidaria (Correa et al. 256).

Seguramente este breve repaso histórico adolezca de la mirada sin dudas positiva que despiertan los años en que la clase media logró hacerse un lugar en la política nacional, y que significó un extenso periodo de estabilidad para Chile, casi sin precedentes. Sin embargo, para un autor como Droguett, la contracara de este proceso de modernización que abarcó desde 1938 hasta 1970 se hacía evidente en la politización de las decisiones y la cooptación de los movimientos sociales por parte de los partidos políticos. Como señala Aránguiz:

Debido a su actitud disconforme y al desengaño que le profesaba a los partidos políticos, en alguna fracción de la izquierda latinoamericana Droguett concitó desconfianza y resquemor al punto de que se le consideró un disidente político, un intelectual outsider que se dispuso no transar ni por todo el oro del mundo los principios éticos con los cuales regía su existencia, y que supo hacer de la resistencia una forma de encarar la complejidad de las relaciones humanas, traspasadas por la violencia, el horror, la muerte y la marginalidad. (141)

Entonces, no es de extrañar que Droguett no viera en las décadas recién revisadas un avance real en la política, la economía y la sociedad chilena. Por el contrario, el desengaño que le puede haber producido la politización y el fracaso del proyecto

modernizador se vería reflejado sin dudas en sus novelas⁸. No se trata, en ningún caso, de una crítica directa a la práctica política o a la política en sí misma. Más bien planteamos que la crítica de Droguett se sustenta en la creencia de que las cúpulas de poder, que prometieron una inclusión de las clases sociales antes excluidas de la vida política del país, no habrían cumplido su promesa. O que, aprovechándose de una sociedad que despertaba en la forma de movimientos sociales y ansias de participación, terminó funcionando en base a acuerdos dentro de cúpulas de poder, sin tener en cuenta las necesidades de la clase media –que los habría llevado al poder- y del proletariado. La política, entonces, adquiere una connotación negativa –en las novelas de Droguett- en el momento en que representa el comportamiento de los partidos de izquierda que, llegados al poder, hicieron oídos sordos a las necesidades de quienes decían representar para apoyarse en una estructura de partidos en crisis.

El momento donde esto se ve reflejado con mayor nitidez corresponde a las secuencias finales de *Todas esas muertes*, en las que la política va botando poco a poco su cáscara y deja al descubierto su verdadera condición: políticos descritos como asesinos, de ambos bandos por igual (citamos aquí en extenso un pasaje que, nos parece, evidencia perfectamente la visión que tenía Droguett de la política chilena):

A su lado pasaba gente apurada, ciega gente con ojos, sin ojos, sin boca, apresurada, malhumorada, ... bastones insolentes que se alzaban en la vereda, viva Pedro Montt... caras que se deslizaban de lado entre las luces de gas del club, viva, viva el don Pedro, viva el don Fernando, desfiles opacos, ateridos, sin gracia y sin entusiasmo, entusiasmos mortuorios, gravemente enfermos e inmóviles, ... los enormes diarios con las enormes elecciones, los rostros de los candidatos, los sombreros italianos de los candidatos, las corbatas inglesas de los

⁸ Vale la pena destacar, sin embargo, el “incondicional apoyo que le brindó a Salvador Allende y al gobierno de la Unidad Popular” (Aránguiz 142), seguramente un proyecto político que lo seducía por su radicalidad a la hora de enfrentar las transformaciones que el país necesitaba

candidatos, la triste carne chilena, cansada, fatigada, hastiada, enferma, de los candidatos, los diarios con las urnas electorales, con los utensilios electorales, ... dará paz al país, dará trabajo al pueblo, dará enfermedad y terror y balas y lágrimas, más lágrimas, toneladas de lágrimas para el querido esforzado pueblo trabajador, se anuncian en calma las elecciones, se anuncia en calma la próxima huelga, la próxima matanza, el acto electoral mostrará la madurez cívica de la población, como una enfermedad que ya está echando los primeros granos pestilentes, como una calamidad que se presenta bajo no muy desgraciados auspicios (*TEM 366*)

Nótese cómo Droguett degrada cada término de la serie, en primer lugar la gente que pasa a su lado, mutilada, luego, los elegantes candidatos son carne enferma; las promesas de trabajo y paz son, luego de ser descubierto el velo por el narrador, promesas de enfermedades, muerte y lágrimas.

Las muertes, como señalábamos anteriormente, tienen un componente moderno marcado: son producidas por el ideal de autodestrucción y renovación constante que el proyecto burgués impone a la modernidad y funcionarían como una forma de lucha. Estos asesinatos modernos serían una cara de la moneda; la contracara sería la sangre derramada por los políticos de manera directa, “se trata de los muertos de ellos” declarará Emilio, “los políticos los empujan desde sus escritorios a los pacos, a los caballos, al guano y a la muerte” (*TEM 341*) y que luego, en la forma del gobierno, empujaría a los obreros huelguistas a la muerte. La sangre, entonces, no estaría en las manos de Dubois, quien cometió los asesinatos empujado por la modernidad, sino en las manos de los políticos, y representaría el fallo de la maquinaria política durante los proyectos mesocráticos del siglo XX.

El caso de *Eloy* es, a un tiempo, similar y diferente. La crítica política sin duda es menos explícita, no hay una analogía tan directa con los partidos políticos de la época. Pero si nos situamos en el marco del pensamiento político de Droguett, podríamos aventurar cierto tipo de interpretación. Proponemos que en *Eloy* la crítica a la burguesía como clase dominante y que impone un modo de producción alienante no solo influye en el personaje como tal, sino que representaría la alienación y explotación que los modelos de modernización impusieron a las clases obreras del país durante los 40 años que duró el proyecto mesocrático.

Nuevamente, debemos hacer notar que en la mirada de Droguett las alzas y mejoras en las condiciones laborales de los obreros y los campesinos son, de cierta manera, obviadas o simplemente desechadas por considerarlas mínimas o insuficientes. No es coincidencia que el pensamiento político de Droguett se acerque a lo expuesto por Gabriel Salazar, quien señala:

Lo dicho hasta aquí sobre la valorización del trabajo como factor productivo y como fuente de identidad social no debe entenderse como una lectura romántica de la condición obrera bajo el modelo sustitutivo de importaciones. ... los sentimientos de pertenencia, las mejoras salariales y las protecciones asociadas al ‘capitalismo de bienestar’ y a la legislación social no terminaron ni con las penurias físicas del trabajo ni con las prácticas de carácter explotador (Salazar 181-82).

O bien al incipiente pensamiento izquierdista de la iglesia, que entendiendo al marxismo como instrumento de análisis y proyección concreta para la liberación del hombre tomó partido por la Unidad Popular en buena parte de los “cristianos de avanzada” a través de su revista *Mensaje* –de la cual Droguett era colaborador- (Correa et al. 260).

Las condiciones de los campesinos tampoco fueron mucho mejores. Incluso los partidos de izquierda –en especial el Frente Popular- se vieron obligados a supeditar los derechos a huelga y a sindicalización de los campesinos a los procesos de modernización. Se hizo necesario pactar con otros partidos para que el ingreso que provenía del agro no se viera estancado por los campesinos organizados, impidiéndoles su derecho a agruparse. (Correa et al. 260)

Este panorama sin dudas debe haber desmoralizado a Droguett, quien, de algún modo u otro, plantea esta situación de las clases marginadas en *Eloy*. Allí se muestra, a través del zapatero que se hace bandido, la desconfianza que le producía el modelo desarrollista y modernizador, que se presenta como una maquinaria trunca, que provoca más externalidades negativas que elementos positivos. Eloy, empujado por la modernidad y la burguesía que pactaba con las clases políticas, se ve impulsado al bandolerismo. La sangre derramada por Eloy, al igual que en *Todas esas muertes*, recae no sobre el personaje en sí sino sobre una clase social que coartó los derechos de los obreros y los campesinos, en este caso la burguesía. Como el mismo Eloy señala en cierto momento, la sangre se asocia directamente con la explotación y la marginalización del obrero y el campesino:

... para que mire con reverencia y penitencia la sangre, para que conozca la sangre de cerca, para que la vea y no la lea, la sangre que tiene siempre la forma de un hombre, el hombre que se forma y se conforma según lo que la sangre le susurra y le guía experiencia, solo la sangre existe, es lo real y verdaderamente vivo, la que imagina las cosas y las hace, la que descubre a la gente y les mira en los ojos la otra gente, la que ella, la sangre, va a fabricar con sus herramientas invisibles, no más que un obrero, el único obrero, maestro especialista y calificado, ... los que se mueren, sin dejar nada hecho ni dicho con su sangre,

con la mano y la boca que es la sangre, no existieron, la verdad pura y cabal es que jamás existieron (*Eloy* 102).

Esta visión de la sangre –moral, en un primer sentido- deja entrever una posición política: desde ella se construirá el sujeto obrero, popular, especialista, pero que finalmente morirá, sin haber dicho nada, sin haber hablado, como si nunca hubiesen existido, ignorados por las cúpulas del poder político y económico. Pero la sangre será, como en toda la obra de Droguett, la evidencia de que sí existieron, de que no serán del todo olvidados, a pesar de que el modelo de modernización los utilice como carne de cañón: “la sangre tiene una dignidad muda y una tremenda elocuencia y consecuencia, por eso es terrible, inexcusable e imborrable, aunque la borren con los pies o los papeles” (134).

Pero no es este el único elemento que permite abordar la novela de Droguett como una crítica de la modernidad. Gran parte de los estudios sobre la obra de Carlos Droguett se han centrado –algunos de manera exclusiva- en la forma. La prosa de Droguett ha sido celebrada en reiteradas ocasiones, en cuanto se acerca a la poesía por su forma de escribir: “[e]l verdadero protagonista de la novela es el lenguaje” (Sicard 196), bien por su símil con un cuerpo vivo (Skármeta 162) o por los procedimientos técnicos que utiliza: “todas las técnicas al servicio de lo que en la novelística contemporánea se denomina corriente de la conciencia” (Noriega 70) y que le permitirían describir el mundo interno del sujeto, “el modo narrativo desarrollado en casi todas [sus novelas] está destinado a presentar miméticamente la experiencia interior de los personajes.” (115)

Nos parece que dichos análisis describen bastante bien el funcionamiento de ambas novelas de Droguett –e incluso de todas las demás- pero no ahondan en el significado particular que tendrían dichos procedimientos. Para nuestro análisis, estos

procedimientos no se agotan en sí mismos, sino que representan otro modo de ahondar en la fragmentación del sujeto y su lugar como metáfora de la modernidad. En otras palabras, en el siguiente capítulo intentaremos mostrar cómo el estilo narrativo de Droguett acompaña esta crítica histórica.

Capítulo III: la forma de la escritura

I. Un breve repaso

Como mencionábamos al cierre del capítulo anterior, mucha de la obra crítica en torno a Droguett se ha centrado en lo que podríamos llamar sus aspectos formales. Si, por un lado, la crítica ha visto de manera recurrente los motivos de la sangre y la violencia en cuanto a sus temáticas, no ha sido menos recurrente que se resalten los recursos “estilísticos” o las estructuras de la narración en sus novelas. Se trata, por lo general, de estudios que buscan entender la forma en que los diferentes narradores, puntos de vista y figuras retóricas funcionan, y lo que llamaremos la forma de la escritura. Postulamos, además, que esta forma de la escritura estaría directamente relacionada con la metáfora y crítica de la modernidad que Eloy y Dubois representan.

Ya en 1976 Antonio Skármeta notaba que existía cierta relación entre las temáticas de Droguett –su proyecto literario- y su forma de escribir:

En una segunda acepción “publicar la sangre” nos hablaría más que de los asuntos, de la actitud del narrador hacia su oficio literario. La imagen propuesta es que las palabras mismas dejan gotas de esa sangre, vale decir que la expresión se las arregle para patentizar el líquido caliente y palpitante en el cuerpo del relato. El relato concebido como aparato circulatorio, energético. (162)

Skármeta veía en las novelas de Droguett cierta correspondencia entre un ser vivo, por el que fluye la sangre, y su escritura. Lo que unía ambas ideas era la palabra, pero no entendida en una acepción normal, sino más bien desde la forma en que escritores como Cortázar y Parra la utilizan: como un camino sin final, que no conduce a nada pero que inevitablemente debe ser utilizada por el escritor, como una herramienta escurridiza,

como el único camino posible y al mismo tiempo totalmente inútil: "... aun así, existe un gran fantasma en la expresión de los escritores, [Parra, Cortázar y Droguett] que se traduce en el relevante lugar que asignan a lo inefable. Ese romántico bucear en busca de la palabra esencial con la firme sospecha de que no se va a llegar a nada" (163). Skármeta sería uno de los primeros, y no el último, en notar cierta escritura llamativa en la obra de Carlos Droguett: recursiva, extraña, llena de recovecos y formas complejas, alejada de la referencialidad clásica, como una búsqueda constante por encontrar esa verdad "inefable".

Teobaldo Noriega (1983) busca estructurar estas "anomalías" o características esenciales de la escritura de Droguett que ya detectaba Skármeta. Propone, como conclusión, que "[e]l análisis de las novelas anteriores nos ha permitido ver de qué manera el modo narrativo desarrollado en casi todas está destinado a presentar miméticamente la experiencia interior de los personajes" (Noriega 115) y lograr, como consecuencia final, la corriente de la consciencia:

Podemos, por lo tanto, concluir que en esta novela [*Eloy*] el punto de vista del narrador se caracteriza por la presencia de diferentes modalidades combinadas: narración omnisciente objetiva, descripción omnisciente al servicio de una presentación más completa de la psiquis del personaje, monólogo interior directo e indirecto y, como revelaría el análisis de otros pasajes, soliloquios. Es decir, todas las técnicas al servicio de lo que en la novelística contemporánea se denomina corriente de la conciencia (70).

El párrafo anterior, que describe los procedimientos narrativos en *Eloy*, muestra uno de los varios intentos por develar una fórmula en la escritura de Droguett. Ya se hacen patentes algunos elementos que se repetirán en varios estudios: monólogo interior,

narrador omnisciente que se identifica con un personaje, la focalización, etc. Para el caso de *Todas esas muertes*, Noriega propone:

El relato propiamente dicho se inicia a continuación, con un narrador que describe objetivamente a su héroe y el lugar donde éste se halla, para ceder luego terreno a la perspectiva del personaje narrado, en un rápido desplazamiento del foco narrativo que adquiere así un dinamismo imprevisto. Las modalidades del punto de vista del narrador en esta novela pueden resumirse así: 1. Un narrador básico convencional ... 2. Un narrador básico situado en un punto intermedio ... 3. Un narrador básico desplazado por la conciencia del personaje ... 4. El personaje narrado se convierte en narrador (115).

Los elementos descritos, en general, tienden a repetirse: los cambios en la forma y el foco del narrador, una técnica que si bien ya había sido utilizada antes de Droguett, llama la atención en sus primeros lectores. Por ejemplo, Lomelí nota que *Eloy* anticipa ya los logros técnicos posteriores de novelistas como Alejo Carpentier en *El acoso* (1956) y Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) (Lomelí 146), donde el desplazamiento de la persona del narrador, incluso a la segunda persona, permite desdoblar el mundo interior del personaje (147).

Maryse Renaud, por ejemplo, propone que la forma de la escritura en Droguett tiene un componente metonímico importante, presente en las figuras retóricas más utilizadas: “[d]e ahí que tengan particular relevancia ciertas figuras de retórica en la obra de Carlos Droguett, o, por lo menos, que llame la atención un tipo de funcionamiento textual obviamente metonímico” (39) o como propone Cecilia Zokner, que existe un juego de informaciones donde el lector entra en diálogo no solo con el narrador, sino también con el personaje e incluso con el autor: “[d]e ahí que en *Eloy* las

relaciones del contar se establezcan fuertemente entre el lector y el personaje, entre el lector y el autor” (Zokner 72) que deja al narrador en un segundo plano: “[e]s como un eliminar del narrador, como un surgir del autor para hacer posible ese raro encuentro lector/autor” (73).

Nos parece que estos análisis se quedan en un nivel más bien estructural o superficial: describen de manera detallada los momentos y los quiebres en donde se producen los cambios de narrador o la aparición del autor, pero no siempre logran darle un sentido a estas “técnicas” narrativas utilizadas por Droguett. Existen, sin embargo, algunos estudios que sí logran darle un matiz de profundidad y coherencia a estas características de la obra droguettiana. Por ejemplo, Luis Iñigo Madrigal apunta con sagacidad que una de las técnicas utilizadas por Droguett es la *amplificatio*, recurso retórico que define como:

una elevación gradual de lo dado por naturaleza, hecha con los medios del arte en interés de la *utilitas causae*... La función principal de la amplificación es la ... elevación ... Es elevado ... verticalmente el objeto del discurso o un pensamiento que sirve para su tratamiento, lo que a menudo tiene como consecuencia una amplificación de la formulación lingüística (Lusberg *citado en Madrigal* 78).

Aquí sí notamos la correlación entre un recurso retórico, estilístico si se quiere, y el contenido de las obras de Droguett. Madrigal propone que los personajes son amplificados de manera vertical, pasando a formar parte de un mundo mayor de manera épica, y que el personaje o el pensamiento que lo representa estaría formulado mediante una amplificación lingüística (77).

La línea que seguiremos a continuación no se aleja demasiado de la propuesta por Iñigo Madrigal, en el sentido que, para nosotros, las técnicas narrativas, las figuras retóricas y el lenguaje poético representarían lo que ya expusimos en el capítulo

anterior: que Eloy y Dubois serían metáforas de los procesos de modernidad vividos en Chile durante dos etapas distintas del siglo XX, y que funcionarían, además, como una crítica a dicha modernidad desde el sujeto subalterno. Hacemos nuestra la idea de Fernando Moreno Turner, quien plantea que en la obra de Droguett:

... lo que sí parece evidente es que en todas ellas [las novelas de Droguett] se evidencia, de una manera u otra, un constante e infatigable trabajo con el lenguaje con el objetivo de adecuar el contenido narrativo a la expresión de una determinada sensibilidad, de una percepción del mundo y de su sufrimiento por medio de la historia de una consciencia solitaria que recuerda, busca, añora, sufre y sueña (163).

En Droguett, entonces, la forma de la escritura no estará jamás separada de su contenido. Por el contrario, forma y contenido serán las dos caras de una misma moneda, en la cual uno servirá de sustento al otro en un diálogo constante.

II. Narrando la modernidad

Algo que llama la atención del lector desde las primeras páginas de *Eloy y Todas esas muertes*, es que el narrador ya no se presenta como una estructura o función estable. No podemos observar, como en el criollismo realista de la época, un narrador omnisciente que estructura los sucesos de la narración en torno a una idea coherente de realidad. Por el contrario, el narrador omnisciente da paso a un narrador en primera persona, para luego volver a la tercera e incluso intercalar periodos donde la segunda persona se hace presente. Estos cambios, propios de la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX, aparecerían, como señala Lomelí, en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes.

Pero no se trata, en ningún caso, de un mero recurso estilístico. Nos parece fundamental resaltar la función que cumple la fragmentación del narrador en la obra de Droguett, que al igual que en Carlos Fuentes

... plantea con intensidad la compleja problemática que ... ha provocado las mutaciones del género en cuanto a técnica narrativa y lenguaje: la necesidad de representar una realidad que ya no se presenta a la mente perceptora de manera unívoca, clara, concreta, mensurable en sus leyes de causalidad; por el contrario, todo esfuerzo de captación obliga a imaginarla en diversos estratos, cuyo contenido y contornos de deslinde no son siempre determinables con exactitud (Vidal 300).

Hernán Vidal, partiendo del análisis de la obra de Carlos Fuentes, propone que la realidad moderna, tan compleja y en especial subjetiva, requirió de nuevas técnicas narrativas para representarla y que “[p]or ello se dio la variada superposición de niveles de tiempo, espacio y conciencia en Manuel Rojas, Alejo Carpentier y Mario Vargas Llosa” (301).

Ahora bien, en Carlos Fuentes –como en Carlos Droguett– fue necesaria una adecuación del punto de vista narrativo como método para aprehender y representar esta realidad. Lo que Morales llamaría la fragmentación del narrador, o en el caso de Hernán Vidal: “un fenómeno de fragmentación del antiguo narrador omnisciente” (301). En el caso de *Eloy*, como señala Noriega, el objetivo o función es lograr representar el mundo interior de los personajes, y para eso se vale de diferentes tipos de narradores. Observemos como ejemplo el siguiente pasaje:

Tendríamos que mandar al Toño para el norte, suspiraba, uno de estos días me van a caer por la madrugada estos perros y no quiero que una bala me estropee al cabro. Tú piensas en otra madrugada, Eloy, ¿y ésta?, lo iluminó un ligero

estremecimiento. *Cogió* la carabina y, alzando el seguro, *hizo* tres disparos hacia el cielo ... Sabrán que estoy *atisbándolos* y *abarcándolos* (Eloy 25) (el destacado es nuestro).

O bien:

Mi cuerpo soy yo, es a tu cuerpo al que buscan, *Eloy*, no exactamente a ti, *tú* eres tierno, triste, soñador, cualquiera mujer te quema, como *tú quieres quemar* esa casa, *olvidala, olvídalas* a las dos, y *no duermas*, ya no *podrás dormir* nunca jamás y *no quieres* creerlo, por eso el solo pensamiento *te mata* de cansancio, sí, es verdad, *sé* perfectamente que si me tiendo en tierra *me quedaré* adormilado y aguado, todo *me parecerá* ya lo mismo, sería feo, horrible y vergonzoso, sería mi perdición y no solo la mía, *yo no soy solo yo*, por eso, respirando profundo, *comenzaba* otra vez a tener suave calor y *observaba* con curiosidad la neblina ... (73).

En ambos pasajes se puede observar claramente cómo funcionan los diferentes narradores en las novelas de Droguett. No es, como en el caso de Carlos Fuentes, una separación por capítulos, al contrario, la fragmentación es todavía más profunda ya que se produce de forma, podríamos decir, instantánea, natural, no de manera artificiosa. Cada elemento destacado en los párrafos anteriores corresponde a una marca que le indica al lector qué narrador está funcionando en cada caso. La conjugación del verbo es la pista clave para determinar qué tipo de narrador es el que habla, y cuándo se produce el cambio (a pesar de que los cambios son, y aquí reside su potencia, constantes y muchas veces imperceptibles). Incluso Eloy se nombra a sí mismo, provocando un cambio al narrador en segunda persona, una especie de Eloy-desde-fuera que se exhorta

a sí mismo y que casi sin aviso pasa nuevamente a un narrador exterior en tercera persona.

Algo muy similar sucede con *Todas esas muertes*. El narrador aquí se presenta entre la tercera persona y la primera, cambiando constantemente y sin aviso, pero también existen momentos donde Dubois se exhorta a sí mismo, repitiendo el proceso de Eloy:

Le falta la naturalidad irremplazable del sufrimiento, no, ése no ha sufrido, ése sólo ha hecho sufrir, amarrado por los fáciles nervios, por el miedo elemental, por la efectiva falta de talento histriónico que da la vida y que es la vida, ... así debía ser, así había sido cuando *él aparecía* en el teatro y llenaba el escenario con su voz apasionada y sincera, entonces era muy joven y actuaba con naturalidad, sólo apoyado en la timidez, en el verdadero susto, en el auténtico dolor, en el pequeño y delgado amor, lo hacía sin *esforzarme*, sin forzar a la vida que entrara en *mi carne muerta*, pero *mi* carne era viva y sabía que estaba viva (TEM 194).

O bien un cambio entre primera y tercera, para terminar con un exhorto a sí mismo:

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 ... lo dejara más solo en el mundo. 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 provoqué*, 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 viejo, *¿creerás* que hasta he olvidado su cara, *Emilio?* (107).

Ambos pasajes revelan una fragmentación, tanto del personaje –como lo pudimos revisar en los capítulos anteriores- como en el narrador. Incluso, en esta novela, el narrador toma posición por otros personajes, multiplicando en ciertos momentos los puntos de vista.⁹

Más que describir los diferentes narradores y estudiarlos por separado, definiendo los momentos del cambio, nos parece que lo interesante radica en la forma en que también los modos de narración sustentan al sujeto fragmentado. En otras palabras, la obra completa refiere la fragmentación del sujeto producida por la modernidad, no tan solo a nivel temático como lo planteamos en el segundo capítulo, sino también a un nivel textual, donde la constante variación de narradores, que dialogan entre sí, se convierte en la única forma posible de aprehender la realidad impuesta por la modernidad. El mismo Carlos Fuentes lo explicaba en una entrevista realizada por Emir Rodríguez Monegal en 1966:

Estamos metidos hasta el cogote en la carrera de las ratas, estamos sometidos como cualquier gringo o francés al mundo de las competencias y los símbolos de *status*, al mundo de las luces de neón y los Sears-Roebuck y las lavadoras automáticas y las películas de James Bond y los tarros de sopa Campbell. Murió la Graciosa Epifanía del Arte. Vivimos en sociedades modernas, maltratadas, inundadas de objetos, de mitos y aspiraciones de plástico y aluminio, y tenemos que encontrar los procedimientos, las respuestas, al nivel de esa realidad: tenemos que encontrar las nuevas tensiones, los nuevos símbolos, la nueva imaginación ... Antes que en la cultura, el mexicano o el bonaerense o el limeño

⁹ Por lo general, es lo que suele llamarse “estilo indirecto libre”, o lo que Fernando Moreno describiría como una *movilidad* del narrador (Moreno 156). Sin embargo, creemos que el análisis desde esa categorización acota las posibilidades de interpretación, puesto que tiende a centrarse en las marcas técnicas que lo revelan, perdiendo de vista el contenido o la relación entre forma y contenido.

actuales somos contemporáneos de todos los hombres en las mercancías y las modas (14).

La forma de la escritura se relaciona, entonces, con la modernidad y los procesos de modernización en América Latina. Se podría decir que la confluencia de narradores en la obra de Droguett no es sino otra de las metáforas de la influencia de la modernidad: la única forma de representar esta realidad fragmentaria, desarrollista, autodestructiva y capitalista, es mediante una expresión que atrape sus contradicciones internas. En el caso de Droguett, mediante una prosa caótica, con constantes cambios y fragmentaciones en los modos de narrar.

Como señalamos al comienzo de este capítulo, no nos parece fructífero realizar una descripción detallada de los momentos y las formas en que se presenta cada narrador, ya que lo realmente importante es que estos están profundamente intrincados y enredados, por lo que su función está marcada por dicha confusión. No es casualidad que Droguett haya desarrollado este tipo de prosa en sus novelas. Como señala Grínor Rojo, cuando el capitalismo se constituye como modo de producción dominante “dentro del sistema de la modernidad económica latinoamericana y el que hace que esa modernidad sea tal” (47) la producción literaria dominante toma una forma específica para encarar sus relaciones con el capitalismo. En principio, se trataría de “obras de arte que se constituyen como universos cerrados y alternativos al real” (48) y que pondrán al lenguaje como “su centro casi exclusivo de preocupación. Es decir que el lenguaje de la literatura descuida cada vez más su magnitud funcional, ‘comunicativa’, y acentúa con parejo entusiasmo su magnitud estética, ‘expresiva’ (48). No es extraño encontrar en Droguett una utilización “poética” del lenguaje, lo que Madrigal llamaría amplificación. Diversas figuras retóricas o de uso poético aparecen en las páginas de *Eloy y Todas esas muertes*, como “los locos enloquecidos” o “el filo afilado” (Eloy 66) figura que se repite

a lo largo de la novela, o bien de frases que recuerdan a versos por su sonoridad peculiar: “La puerta de la puerta y la puerta del ataúd, tú trancas la puerta y ellos la tapa, tú te agachas sobre el anafé [sic] y ellos sobre los cirios” (Eloy 20), o metonimias: “que desfallecen frías alrededor de las piernas viudas” (56). La función expresiva del lenguaje predomina sin duda las páginas de Droguett, pero no como un simple recurso estético, sino como una forma de abordar la modernidad, de criticarla y aprehenderla.

III. Criticando al sujeto burgués

Sin duda, este análisis nos lleva a centrarnos en la ideología de la forma representada en ambas novelas. Nos parece que, como bien señalaba Brecht en una de sus réplicas a Lukács, detrás de las formas se esconden los procesos sociales de cada contexto de producción (262), o siguiendo a Adorno, quien proponía también dentro de la misma polémica expresionismo-realismo: “el arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad” (61).

El descentramiento y la fragmentación tienen entonces, además de una función estética, una función política. Droguett no solo atacaría y criticaría el sistema capitalista modernizante desde sus temáticas y sus contenidos, sino que incluso la forma de sus novelas (el constante cambio de narradores, por ejemplo), funcionaría como parte de una crítica ideológica –incluso política– hacia la modernidad. En palabras de Lukács:

Debido a la estructura objetiva de este sistema económico, la superficie del capitalismo se presenta como ‘desgarrada’, consta de elementos que se independizan de modo objetivamente necesario. Y eso ha de reflejarse por supuesto en la conciencia de los individuos que viven en dicha sociedad, o sea,

pues, también en la conciencia de los escritores y los pensadores. La independización de los elementos parciales es, por consiguiente, un hecho objetivo de la economía capitalista (292).

Más allá del dogmatismo de Lukács en torno al problema del realismo, nos parece que su apreciación sobre la ideología que la forma puede tomar es bastante relevante para entender las novelas de Droguett. Teniendo en cuenta su fuerte filiación al canon marxista, no es descabellado pensar que su visión en torno a problemáticas como la modernización, el capital y la burguesía estuvieran marcadas también por su apreciación ideológica.

Droguett se plantea el ejercicio literario desde una igualdad entre el artista y el sujeto marginal (Álvarez 157), en un movimiento que Raymond Williams identificó en Europa a principios del siglo XX, y que caracterizó como una identificación entre los movimientos obreros, sociales y anarquistas, y los artistas, en cuanto tenían un enemigo común: “la burguesía como los organizadores y agentes del capitalismo y por lo tanto la fuente específica de la reducción de todos los valores humanos más generales incluidos los del arte, al dinero y el comercio” (Williams 78). ¿En qué sentido podríamos leer estas operaciones textuales de Droguett como una crítica a la burguesía? Proponemos que estos procedimientos formales apuntarían a una crítica del individuo soberano como parte fundamental del ideal burgués. El uso de diferentes narradores y la fragmentación del sujeto no solo serían una forma de “nueva sensibilidad” que permitiría describir el mundo moderno, sino además una crítica a la conformación burguesa del sujeto.

Siguiendo a Williams, cuando la burguesía se instala como clase dominante, uno de sus primeros anhelos es lograr instaurar el librecambismo y la empresa productiva y comercial independiente, “libre de las restricciones de la regulación estatal y el privilegio”, figurándose como una “apoteosis final de esa figura burguesa central, el

individuo soberano” (78). Según Williams, muchos de los artistas de éxito se acomodaron en este nuevo sistema, controlando su producción personal. Es precisamente el tipo de escritor, o artista para el caso, que Droguett criticó fuertemente a lo largo de su carrera (Aránguiz 138).

El intento de la burguesía –representado generalmente por el ideal de derechas- de instaurar al individuo como soberano tuvo, por supuesto, implicancias políticas: “[p]ues la soberanía del individuo se propone como forma política y cultural dominante” y que se ve reflejada en “la política de esta Nueva Derecha, con su versión del libertarismo en la disolución o desregulación de todos los lazos y todas las formaciones nacionales y culturales en interés de los que se presenta como mercado abierto ideal” (Williams 86). En Chile, si bien la derecha no tuvo la representación política dominante en el periodo que va desde 1930 hasta 1970, sí mantuvo una notable representación parlamentaria -47%- y una constante influencia en las decisiones políticas, “con lo que los nuevos grupos gobernantes terminaban prefiriendo la búsqueda de opciones de centro antes que radicalizar la confrontación clasista” (Salazar 41). Por ejemplo, la notable influencia que tuvieron en ciertas decisiones claves de los gobiernos radicales, donde “se llegó a paralizar la creación de sindicatos [rurales] por presiones de la derecha” (Correa et al. 131). La burguesía chilena, si bien no llegó a dominar políticamente los años de historia que Droguett busca reescribir, sí logró influir notoriamente en la conformación de la sociedad y en especial en la implantación de un modelo soportado principalmente en la desregulación y el libre mercado que proyectaba el sujeto burgués.

Entonces, volviendo a los procedimientos textuales, creemos que este constante cambiar del narrador es una crítica directa a la idea de un individuo soberano unívoco. Donde el descentramiento habla más bien de un sujeto marginado que se construye de

manera fragmentaria, en el que un proceso de producción particular –el capitalismo– habría producido sujetos escindidos, expulsados de su propio centro. En contraposición a la idea burguesa del individuo soberano y libre, Droguett propone un sujeto múltiple, alienado en su propia visión de sí mismo. Estas formas de la escritura, en conclusión, intentan retratar la construcción –si se quiere traumática, como lo muestran los ejemplos de las novelas antes citados– de un sujeto marginalizado, como la contracara del sujeto burgués individual y libre. Dubois y Eloy, a diferencia de sus pares burgueses, no son unívocos, sino equívocos representados a través de una multiplicidad de narradores y constantes cambios de persona en las conjugaciones verbales. El lector queda muchas veces desorientado ante este coro de voces entremezcladas; creemos, un efecto similar al del sujeto subalterno que Droguett siempre buscó representar. La forma de retratar y contar la historia de Chile no solo cambia en sus ejes temáticos –la sangre del subalterno representada en cada una de sus novelas– sino que también cambia en el sujeto que busca retratar. En contraposición a un sujeto burgués unificado, centrado y soberano de su propio destino, Droguett nos presenta en estas dos novelas un sujeto múltiple, traspasado por la modernidad y que se sitúa en la vereda opuesta de ese sujeto burgués.

Capítulo IV: Chile desde Carlos Droguett

I. Una aproximación teórica al concepto de nación

Las aproximaciones teóricas realizadas en los capítulos anteriores apuntan sin duda a una imagen del país –en este caso Chile- y por lo tanto de la nación. Las lecturas que proponemos se inscriben en una crítica de la modernidad desde el lugar que el sujeto subalterno habría tenido en ciertos procesos de modernización acaecidos en Chile durante principios del siglo XX (en cuanto momento de la representación de las novelas) y en la segunda mitad del siglo XX (como momento de escritura del propio Droguett). Sin duda, la idea de “Chile” como nación se ha presentado a lo largo de estas páginas como objeto de la crítica que realizaría Droguett. Siguiendo esa línea, nos proponemos ahora ahondar en la identidad nacional que el escritor chileno presentaría en ambas novelas, en cuanto alegoría nacional de un Chile modernizante a medias, excluyente y marginalizante. Intentaremos, entonces, dilucidar la forma en que Droguett representa la nación de manera alegórica.

Antes de analizar los textos, es necesario hacer algunas aproximaciones teóricas. En primer lugar, entenderemos aquí el concepto y la idea de nación como una comunidad imaginada en los términos que propone Benedict Anderson. O sea, consideramos que la nacionalidad o “ ‘la calidad de nación’ ... son artefactos culturales” (Anderson 21). Como señala Anderson, la nación sería un artefacto cultural *imaginado*, en cuanto los miembros de la nación no se conocerán jamás unos a otros de manera total y sin embargo “en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (21). Además, sería *limitada*, ya que sus límites, aunque elásticos, serían finitos y colindarían con otras naciones; *soberana*, porque reemplazaría el orden dinástico y monárquico, y por último

se trataría de una *comunidad* ya que “se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal (25).

Pero sin duda el aporte más significativo de Anderson es plantear que esta comunidad imaginada se sitúa en un tiempo homogéneo y vacío. La nación reemplazaría los tiempos y formas en que el ser humano se situaba a sí mismo en la religión y el orden dinástico, pero a diferencia de aquellas, en el caso de la nación el tiempo sería “‘homogéneo y vacío’, donde la simultaneidad es, por decirlo así, transversa, de tiempo cruzado, no marcada por la prefiguración y la realización, sino por la coincidencia temporal, y medida por el reloj y el calendario” (Anderson 46). Este tiempo homogéneo y vacío, donde se situaría la imagen de la nación, sería además el tiempo del capitalismo, como propone Chatterjee, y en él existirían también ciertas manifestaciones premodernas de “resistencias al capitalismo (o a la modernidad) [y que son] interpretadas como remanentes del pasado de la humanidad, algo que las personas deberían haber dejado atrás, aunque por alguna razón no lo hicieron” (Chatterjee 60). Esta perspectiva permite categorizar dichas resistencias, y por lo tanto “asegurar al capitalismo y a la modernidad su triunfo final” (60).

Sin embargo, Chatterjee critica la noción temporal de Anderson, ya que dichas resistencias a la modernidad demuestran que el tiempo no es siempre homogéneo y vacío, sino más bien *heterotópico*¹⁰ o “disparmente denso”

¹⁰ Chatterjee toma este concepto de un pequeño texto de Foucault llamado “Des Espace Autres” y ejemplifica bastante bien lo que Chatterjee intenta mostrar. En ese texto Foucault postula que el espacio-tiempo de la modernidad es dispar y no se manifiesta de la misma forma en todos los momentos y lugares. La sociedad habría construido emplazamientos que reflejarían a los emplazamientos reales, y que tendrían una disposición temporal y espacial diferente: “todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables ...llamaré a estos lugares ... heterotopías” (1063) y que además, tienen la facultad de “yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios [y podríamos agregar, tiempos, o como lo llama Foucault: heterocronías]” (1064) Aquí nos parece, reside la idea de un tiempo “disparmente denso” ya que la modernidad no se manifiesta de manera homogénea en la realidad.

Esta concepción observa únicamente una dimensión del espacio-tiempo de la vida moderna. Porque, aunque las personas puedan imaginarse a sí mismas en un tiempo homogéneo y vacío, no viven en él. El espacio-tiempo homogéneo y vacío es el tiempo utópico del capitalismo. Linealmente conecta el pasado, el presente y el futuro, y se convierte en condición de posibilidad para las imaginaciones historicistas de la identidad, la nacionalidad, el progreso etc. con las que Anderson y otros autores nos han familiarizado. Pero el tiempo homogéneo y vacío no existe como tal en ninguna parte del mundo real. Es utópico. El espacio real de la vida moderna es una heterotopía ... el tiempo es heterogéneo, disparmente denso (Chatterjee 62).

En la visión de Chatterjee, las personas *viven* en un tiempo denso y heterogéneo, pero se *imaginan* en un tiempo homogéneo y vacío. Las implicaciones prácticas no son menores, ya que por ejemplo “un gran número de trabajos etnográficos recientes ha establecido que estos ‘otros’ tiempos no son meras supervivencias de un pasado premoderno: son los nuevos productos del encuentro con la propia modernidad” (63).

Vale la pena hacer estas distinciones puesto que la idea de nación alegorizada en ambas novelas de Droguett es precisamente –y he aquí nuestra hipótesis- un relato sobre la nación que se encuentra en procesos modernizadores y se imagina a sí misma como moderna; pero que en la práctica –en el tiempo heterogéneo y heterotópico- es excluyente y marginalizante. Volveremos sobre este punto más adelante, por ahora baste señalar que la identidad nacional en Droguett está metaforizada o alegorizada bajo la lógica de quién pertenece a la nación y quién no.

Antes de analizar directamente la imagen de nación en las novelas de Droguett, es necesario hacer otro alcance teórico. La idea de que todo texto literario producido en el

tercer mundo debe ser, casi de manera inevitable, una representación alegórica de la nación y su relación con el modo de producción dominante fue propuesta por Jameson en *La Literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional* (1986). Esta idea, que fue ampliamente discutida en su momento, plantea que “todos los textos del tercer mundo, son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como lo que llamaré *alegorías nacionales*” (Jameson 170). Esto sería producto de que en los países del tercer mundo no se habría producido, como sí en el primero, una división entre “lo poético y lo político, entre lo que terminamos concibiendo como el dominio de la sexualidad y lo inconsciente y el mundo público de las clases, lo económico y el poder secular: en otras palabras, Freud contra Marx” (170).

Como este divorcio no habría ocurrido todavía en los países del tercer mundo cualquier producción o representación artística mostraría, de manera alegórica, que “la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas del tercer mundo” (171). Además, la condición subalterna del intelectual con respecto a la metrópolis lo condicionaría incluso de manera psicológica y material, “de modo que su producción simbólica es inevitablemente una forma de resistencia en contra de la hegemonía” (Álvarez, *Todos contra Jameson*, 2).

A pesar de la evidente discusión y resistencia que generan –y que de hecho generaron- estas afirmaciones de Jameson, nos parece, sin embargo, que la utilidad del aparato teórico propuesto por el intelectual norteamericano no pierde su vigencia por la forma autoritaria en que se plantea. De hecho, consideramos que la relectura que hace Ignacio Álvarez del texto de Jameson permite darle una vuelta de tuerca interesante a la propuesta. Propone Álvarez que “[l]a cultura no es una simple consecuencia lineal de una cierta base material, sino una representación estructural del modo de producción”

(*Todos contra Jameson*, 3) y que, siguiendo al Jameson de *Documentos de cultura documentos de barbarie* (1989), cada manifestación artística o producción cultural “no solo refleja su contexto y lo replica ideológicamente” (3) sino que puede también negarlo.¹¹

Nos parece que este es, precisamente, el caso de Droguett, quien no solo replica el conflicto producido por el modo de producción capitalista y su implantación forzosa mediante procesos de modernización, sino que también plantea una crítica al mismo. Como señala Álvarez, la nación, si bien parece condenada a desaparecer, es un producto cultural en cuanto comunidad imaginada y por lo tanto todavía tiene vigencia en uno de los principales y más relevantes desafíos que enfrentan los países periféricos como Chile: “definir una identidad comunitaria dentro del mundo globalizado” (*Todos contra Jameson*, 4). A fin de cuentas, en Droguett se cumple la idea de que “la alegoría nacional no es necesariamente un reflejo de las condiciones reales de nuestra existencia o una adhesión ciega a cualquier clase de nacionalismo. Es más bien el lugar en el que se instala la especulación política en su mejor acepción, el lugar de lo posible, el lugar de la utopía” (*Todos contra Jameson*, 4).

II. La nación como serie excluyente

Siguiendo las directrices teóricas recién propuestas, se hace patente que las novelas de Droguett, si bien no siempre tienen un correlato alegórico claro y evidente, sí *imaginan* la nación en los términos de Anderson. Es posible reconocer, al menos, un modo de alegoría nacional en ambas novelas, aunque por supuesto el análisis no queda

¹¹ “La cultura no es una simple consecuencia lineal de una cierta base material, sino una *representación estructural* del modo de producción. ... Esto quiere decir que la producción cultural no solo “refleja” su contexto y lo replica ideológicamente; posee además una ‘fuerza autónoma en la que podría mirársele también como negador de ese contexto’ (*Documentos*, 32)” (Álvarez 3)

agotado a esta sola forma de interpretación. Podría decirse que esta forma de alegoría se encuentra bastante cerca de lo que Ignacio Álvarez llama alegoría estamental, y funcionaría “suspendida en el tiempo homogéneo y vacío de la nación, es la figuración de los grupos que la constituyen en un espacio dinámico que articula sus relaciones” (Álvarez, *Tres modalidades...* 20).

Eloy, proponemos, construye una alegoría estamental pero de un modo particular: la nación queda figurada, en los momentos de mayor tensión de la novela, por los espacios interiores, marcando la exclusión de ciertos grupos sociales representados por Eloy. En otras palabras, la nación alegorizada estaría marcada por la exclusión de ciertos grupos marginales o subalternos (personificados en Eloy) y por la nación como espacio cerrado, excluyente (escenificados en el rancho, la casa de trabajo de Eloy y la barbería).

Ya en el comienzo de la novela se lo puede ver a Eloy dentro del rancho. Está tranquilo y seguro, e incluso entabla relación con el dueño del rancho “el viejo” y una mujer y su hijo. La imagen es, por supuesto, contraria a nuestra hipótesis: el trío que forman Eloy, la mujer y el viejo podría incluso figurar al de una familia, y es en cierto sentido el tono que tiene en el comienzo. Pero poco a poco la historia de Chile y sus modernidades se hace sentir en la forma de los policías que lo persiguen: “[n]o sentía caminar ni chistar, estaba de pie frente a la ventana y, con la tacita en la mano atisbaba la oscuridad pura” (*Eloy* 24). El rancho en un principio le entrega seguridad a Eloy. Sin embargo, esa seguridad poco a poco comienza a desvanecerse: “[s]iempre opinó que algún día lo irían a buscar a su propio rancho y recordar eso le daba seguridad, para ser sincero, no mucha seguridad” (24). Luego Eloy, cada vez más nervioso, realiza tres disparos al cielo que lo delatan: “ahora que sabían sin duda alguna dónde estaba, vendrían sin falta” (25). La paranoia toca su punto final cuando Eloy

admite que “fue una barbaridad imperdonable meterme en el rancho” (27) rancho que poco a poco se metaforiza “[l]o fatal y malo es demorarme encerrado y guardado en esta caja y este cajón funesto, las casas son ataúdes disimulados y adornados” (28).

Eloy decidirá salir del rancho, después de sentirse atrapado y cercado por los policías, todavía invisibles. Al principio, parece una buena decisión, pero con el correr de las horas se dará cuenta que fue un error, ya que ahora los policías se encuentran al abrigo del techo del rancho: “[e]stán donde mismo estuve ... yo les indiqué el camino, balbuceó con fatalidad” (52). Si entendemos al rancho como la nación, comprenderemos que la paranoia inútil de Eloy, esa fuerza extraña que lo empuja a salir, no es más que una representación de la modernidad como fuerza de exclusión. Como señalamos en el segundo capítulo, Para Droguett los procesos modernizadores y su contraparte política durante el siglo XX en Chile estuvieron marcados por una politización que alejó a dichos proyectos mesocráticos de una de sus principales promesas: la inclusión y cohesión sociales. Aquí, dicho proyecto de nación está representado en el primer espacio cerrado que muestra la novela: el rancho, que al principio contiene y abriga a Eloy, pero que luego lo excluirá –en lo que parece una decisión propia- y será utilizado por los mismos que buscan cazarlo.

Un procedimiento similar se repite luego en el momento –ya revisado en estas páginas- en que Eloy se hace bandido. De nuevo nos encontramos ante un espacio cerrado representado por una casa, donde Eloy se siente tranquilo y en paz, pero que al ser llenado con los policías –nuevamente como símbolo del discurso hegemónico- hace que Eloy otra vez escape del espacio acogedor y cerrado. Sin embargo, Eloy añorará estar dentro de la casa, a pesar de que su lugar parezca ser la intemperie: “y en ese momento final o inicial, aunque aún no lo sabía, habría deseado estar también al abrigo del temporal” (33).

Se manifiesta en Eloy aquel tiempo heterogéneo, diferente, disparmente denso que propone Chatterjee. Eloy representa a ese porcentaje de la población que se vio excluida de los procesos modernizadores, y que por lo tanto recuerdan ese tiempo premoderno, arcaico. Tanto desde el discurso contra hegemónico –el bandolerismo- o bien desde su ocupación anterior: el zapatero. Lo mismo sucede en la escena del barbero: el espacio interior se presenta siempre amenazante, tanto en el bar donde lo reconocen –como si señalaran su no-pertenencia- y también en la barbería, donde como señalamos anteriormente, Eloy se convierte en una mercancía y se siente notablemente excluido y reconocido por su pobreza. Concluimos, entonces, que en Eloy la nación está alegorizada por medio de los espacios físicos cerrados –la casa, el rancho, la barbería- y que se caracterizaría por excluir a ciertos grupos sociales, alegorizados en este caso por Eloy.

En el caso de *Todas esas muertas*, la lectura alegórica es menos evidente que en *Eloy*. No hay aquí espacios que representen la nación como sí los hay en la novela del bandido chileno. Además, Droguett elabora gran parte de esta novela en torno a la figura del inmigrante. Tanto Dubois como sus víctimas pertenecen a una ola de inmigrantes que se asientan en Chile con diferente suerte: mientras Dubois cumple su destino de asesino, Lafontaine, Titus y Chaille se muestran como burgueses exitosos y asentados. La lectura alegórica, por lo tanto, tiene otros matices, tal vez menos evidentes pero no por ello menos interesantes.

El proceso de colonización en América Latina y su posterior independencia produjo que muchos de sus estados nacionales se conformaran en base a la inmigración extranjera. El caso de Argentina y los inmigrante italianos –*Santo Oficio de la Memoria* (1991), de Mempo Giardinelli, sería un buen ejemplo- o bien de Brasil –*Gabriela Clavo y Canela* (1958) podría representar bien la tremenda heterogeneidad de razas y etnias-

muestran cómo los inmigrantes formaron siempre una parte importante de la formación identitaria de los estados de América Latina. Si bien el porcentaje de población autóctona varía según cada región y país, el caso de Chile también cuenta con olas migratorias importantes: los asiáticos en el norte, los colonos alemanes en el sur o incluso los croatas que llegaron a Punta Arenas son ejemplos bastante conocidos.

La mayoría de las veces los inmigrantes son representados en términos positivos; se los considera un aporte a la economía y el desarrollo de cada nación. Sin embargo, en el caso de *Todas esas muertes* esta representación parece invertida: los inmigrantes son representados como “muertos en vida”, y Dubois asevera en bastantes ocasiones que él sólo realiza el acto final del asesinato, pero que sus víctimas ya estaban muertas: “todo este tiempo he estado matando muertos, ¿te das cuenta?” (*TEM* 173). Además, el mismo Dubois plantea su condición malvada: “los emigrantes nos sentíamos tan solos, por eso a veces, a veces, Úrsula, no somos enteramente buenos, nos hace falta la tierra para respirarla” (55).

Pero entonces, ¿qué idea de Chile nos entrega esta novela? Creemos que efectivamente Lafontaine, Titus y Chaille representarían esa porción de inmigrantes europeos que se asentaron en Chile formando rápidamente un burguesía local, y que Dubois, a pesar de ser también un inmigrante representaría la otra cara de la moneda: el sujeto subalterno que lucha contra el modo de producción dominante. Como contextualización, vale decir que las primeras olas de inmigración provocaron en Chile ciertas transformaciones en las estructuras sociales. Si bien no se trató de una inmigración que llegase a transformar la sociedad chilena en su conjunto –como en otros casos de Latinoamérica-, sí se trató de sujetos que se adaptaron rápidamente a las estructuras sociales, asentándose como parte de una incipiente burguesía que crecía al alero del capitalismo de principios de siglo, especialmente en el puerto de Valparaíso:

Asimismo, la llegada de comerciantes ingleses, franceses, italianos o norteamericanos, especialmente a Valparaíso, fue parte del proceso de desarrollo económico de la burguesía mercantil chilena, como lo han destacado los estudios que se refieren al auge decimonónico de dicho puerto. Como representantes de casas comerciales europeas, y luego realizando sus propios negocios, se integran al contexto urbano y al tejido económico y social de espacios determinados (Salazar, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV* 77).

Sin embargo, estos actores extranjeros no jugaron el papel que las élites nacionales les tenían planificado, como un proletariado educado y asalariado: “[p]robablemente se resistieron a un proceso de proletarización que ya habían experimentado o eludido en sus países de origen” (Salazar, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV* 78). En vez de convertirse en el proletariado educado que esperaban las élites, los inmigrantes europeos y norteamericanos se incorporan a las clases medias y altas con facilidad, convirtiéndose al poco tiempo en una burguesía que incluso llegaría a amenazar las aspiraciones de ciudadanos chilenos:

Estos grupos, al tenor de esa evolución, despiertan la admiración, pero también las críticas. En los sectores medios de origen nacional, el éxito de los inmigrantes fue sentido como una amenaza: se advertían sus buenas relaciones con las élites, y se argumentaba que la falta de industria nacional, unida a la dominación del comercio que estaban ejerciendo, restringía a la clase media chilena a los empleos públicos y limitaba a los nacionales a posiciones secundarias (*Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV* 79).

Empero, se puede ser aún más crítico con el rol que los inmigrantes representaban en la economía y sociedad chilena. Como señala Vitale, “[e]l cambio fundamental fue la conversión de Chile en un país semicolonial. Las riquezas nacionales, en poder de la

burguesía criolla durante el siglo XIX, pasaron a manos del capital financiero extranjero” (45). La resistencia, entonces, provino de los sectores más populares, que vieron coartadas sus libertades a manos de una burguesía financiera extranjera:

Por su parte, Carmen Norambuena ha destacado las diatribas contra los “agencieros” (dueños de casas de préstamo y empeño) a comienzos de este siglo, que se expresaban a través de la prensa. Estos agencieros concitaron el odio de quienes debían recurrir a ellos para empeñar sus bienes: los obreros, los empleados y otros numerosos miembros de los sectores pobres y medios (Salazar, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV* 79).

Dubois, nos parece, se configura dentro de esta alegoría estamental como el sujeto subalterno que permite criticar este proceso de inclusión extranjera en Chile. El mismo Droguett nos explica, al principio de la novela, que Dubois representa “la porción nuestra que está en la sombra, esa porción no la más terrible sino la más solitaria que yace en el fondo de nuestros baúles y que sólo surge de tarde en tarde, a veces jamás en una generación” (*TEM* 9) y que prefigura el lugar del sujeto subalterno en la nación chilena, como un sujeto empujado contra su voluntad al lado oscuro de la sociedad:

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, el condenado sin proceso, el hombre que inventó la ciudad y la izquierda política, tiene un enorme innegable atractivo, esa atracción mórbida de los alcaloides, esa restricción insana –carga irrefutable de la historia- que impide que los padres llamen “Caínes” a sus hijos. (*TEM* 10)

Y que en un notable contrapunteo se ve reflejado en su hermano Abel: “Caín llegó al crimen después de un largo proceso de soledad y destrucción, destrucción en la cual fue

primer contribuyente el rubio, el privilegiado, el elegido, pagado de sí mismo, orgulloso y ególatra, Abel.” (10).

Como señala Álvarez, hablando de *El invasor* (1997) de Sergio Missana, “puede representar sin problemas [Antonio Ramón, español anarquista que intentó asesinar a Silva Renard] la subalternidad del migrante como variedad novedosa del cuerpo nacional” (*Tres modalidades...* 23). Aquí, la relación es semejante: el migrante como representación del sujeto subalterno que se encarga de extirpar a la novel burguesía extranjera de la sociedad chilena de principios del siglo XX. Aun así, no podemos olvidar que si esta novela alegoriza la historia de Chile, lo hace también sobre el momento de producción de dicha novela, a saber, el comienzo de la década de los setenta. En ese sentido, podría leerse esta alegoría en relación con dos procesos vividos bajo el gobierno de Frei Montalva: la “Chilenización del cobre” en 1964 y la “Nacionalización pactada” en 1969. Ambas políticas ponían en el centro de la economía la producción nacional en relación con los capitales extranjeros, teniendo en cuenta las tremendas utilidades que empresas norteamericanas tenían por la explotación cuprífera. En ese sentido, el cuerpo nacional, compuesto inevitablemente por empresas extranjeras –representado alegóricamente por los burgueses en el caso de *Todas esas muertes*– tendría una cara oculta: la marginalización de ciertos sectores de la población, y que sólo pueden hablar mediante otro extranjero: Dubois, el asesino y criminal.

Nos parece que esta relación invertida entre los inmigrantes burgueses y Emilio Dubois explica en parte porqué su figura se convirtió con el tiempo en una animita de devoción popular. Mientras los capitales extranjeros han tenido siempre una relación de dominación en Chile –principalmente por la explotación de materias primas– Dubois representó su figuración contraria: un inmigrante marginado, pobre, criminal, asesino y fusilado. Droguett retoma muy bien este aspecto de la historia de Dubois, en cuanto

representante de un sujeto chileno que se ve forzado por el peso de la historia a cometer crímenes –como queda bien plasmado en la analogía con Caín. La animita, creemos, muestra esa relación de Dubois con sus pares extranjeros: la de resistencia a la dominación, la del marginado, la del acusado por crímenes que se vio obligado a cometer. En otras palabras, la animita de Dubois en Valparaíso es la figuración concreta de su condición de sujeto subalterno, representada notablemente en las palabras que la coronan pintadas en el muro del cementerio: “[u]stedes me consideran un asesino, pero para el pueblo seré un santo” .

Capítulo V: Para una crítica política sobre Droguett

La obra de Droguett ha sido estudiada en su mayoría desde las claves que él mismo ofreciera: una escritura que obligaba a leer la historia desde otro punto de vista, desde el oprimido y el olvidado. En su ya célebre prólogo Droguett proponía a sus lectores la forma en que la historia debía ser releída, pero no tan solo la historia, sino también sus novelas. Creo que sin duda esta declaración influyó en las posteriores lecturas que se hicieron de Droguett –sin ir más lejos yo partí del mismo lugar. Sin embargo, -y espero haberlo demostrado a lo largo de estas páginas- la lectura moral, cristiana y apolítica no es la única posible, ya que Droguett, además de colocar una fuerte carga cristiana y moral en sus novelas, también supo ser observador y crítico de su tiempo. Se trataba de un escritor que detrás de su aparente historicidad supo también dialogar con los problemas y situaciones contingentes de su propio presente. Las entrevistas y polémicas que vivió Droguett en Chile –e incluso viviendo en el extranjero- demuestran este lado poco estudiado del escritor.

Muchas veces fue Droguett emparentado con la labor del historiador antes que con un escritor polemicista. Pero que sus novelas traten en su mayoría sobre momentos del pasado no significa que estos no contengan también una mirada sobre su propio presente. Una mirada que sin duda coincide con su apreciación sobre la historia de Chile: crítica, incluso pesimista o fatalista, pero que, me parece, no esconde tintes proféticos sobre las muertes futuras o las dictaduras que vendrían, sino más bien una ácida mirada sobre los procesos políticos y sociales que ocurrieron en Chile durante la segunda mitad del siglo XX, momento de mayor producción literaria de Droguett.

No quiero con esto soslayar la innegable carga moral e incluso ético-religiosa que presentan las novelas de Droguett. Solo señalar que se trata de una vena casi agotada, donde su punto cúlmine pareciera ser el carácter profético con que algunas de sus novelas han sido catalogadas, como si pudiesen prefigurar el sufrimiento futuro. Creemos que esto se produce, en gran parte, por la forma en que Droguett mira la historia de Chile: como un cúmulo de sangre, y que por ende seguirá corriendo. Sin duda la versión figural de la historia que propone Droguett puede adaptarse con facilidad a cualquier momento histórico que esté marcado por el sufrimiento. Entonces, la dictadura y sus mártires, pueden ser emparentados con algún otro episodio mediante la sangre que derramaron, a través de la figura de Cristo, y la sangre que corra en el futuro podrá también ser explicada y leída en las obras de Carlos Droguett.

Intentamos en estas páginas plantear una lectura que nos parece todavía poco abordada, con la excepción del análisis que realiza Ignacio Álvarez en *Novela y nación en el siglo XX chileno*, una lectura de Droguett como testimonio y crítica de su presente. Intentamos pues, alejarnos de la visión histórica de Carlos Droguett, quien mira la historia de Chile desde la figura de Cristo y la proyecta a los sucesos particulares. En cambio, buscamos proponer una lectura que encuentra un anclaje más que interesante en su presente, específicamente en los periodos que comprendieron, para muchos autores, tiempos de tremenda estabilidad y desarrollo democrático, probablemente únicos en la historia de Chile. Ya decía Droguett, en una de sus últimas entrevistas, “Eloy soy yo”. No solo vemos en aquella declaración una igualación entre el sufrimiento del personaje y el exilio del escritor, sino una relación directa entre el presente con las problemáticas que representa la novela: la marginalización, la subsunción al capitalismo, el predominio de la mercancía etc. Son los problemas que al propio Droguett le tocó vivir en Chile, siendo uno de los pocos artistas que buscaron llamar la atención sobre un país

que buscaba con frenesí y orgullo el paso a la modernidad, pero que a fin de cuentas terminó tropezándose –en la mirada del escritor- con sus propios procesos modernizadores mal implementados.

Lo mismo puede verse en la figura de Dubois, en la apreciación popular que su figura suscitó. Él no se convirtió en “un santo” para el pueblo sino hasta el momento en que Droguett escribía, por lo que representaba una figura más anclada en la segunda mitad del siglo que durante principios de 1900. Por eso creemos que su figura señala más los problemas inherentes del presente desde el que Droguett escribe que su resignificación histórica del pasado. Así las cosas, consideramos que a Droguett este asesino de burgueses extranjeros le sirvió para criticar la explotación y la implantación de un sistema semicolonial anclado en el modelo liberal que poco a poco echaba sus raíces en Chile y no tanto el momento histórico donde se desarrolla la novela. Seguramente Droguett alcanzó a cuestionarse porqué Emilio Dubois pasó de ser un asesino condenado a un patrono de favores concedidos. La respuesta que encontró, creo, puede leerse entre líneas a lo largo de la novela: Dubois es la posición contraria, la que lucha contra el discurso hegemónico que nadie cuestiona, la siempre considerada ilegal pero que finalmente representa los ideales del “pueblo”, o como intentamos proponer en estas páginas, del subalterno.

Que la obra de Droguett dialoga constantemente con el pasado es innegable, pero un diálogo necesita por fuerza dos interlocutores. En el diálogo que propone Droguett muchas veces se ha olvidado el segundo término: el tiempo presente, *su* tiempo presente. Ese tiempo que contiene una política, una mirada sobre hechos particulares y sobre procesos que día a día debía observar, analizar, y sin duda criticar –teniendo en cuenta la mirada que lo caracterizó como persona y escritor. Como señalábamos al comienzo de este trabajo, Dubois y Eloy son dos personajes que no se

insertan en el proyecto literario de Droguett con facilidad: no relatan hechos puntuales donde corrió sangre, sino más bien se centran en personajes semi-históricos. Son precisamente estas dos novelas las que –junto con *Patas de perro*- entregan otra versión del Droguett escritor, uno más comprometido con su presente que con el pasado que busca revivir.

Bibliografía

Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*.

Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2009

—. «Todos contra Jameson: los alcances de la alegoría nacional y su valor para la

lectura de dos novelas chilenas recientes.» *XIII Congreso internacional de la Sociedad de Estudios Literarios*. Santiago, 2004. 1-8.

—. «Tres modalidades de alegoría nacional en las narraciones chilenas del noventa y el dos mil.» *Taller de Letras* 51 (2012): 11-31.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de cultura económica, 2000.

Aránguiz, Santiago. «Escritura, vocación y compromiso ideológico en Carlos Droguett:

La “conciencia crítica” de los narradores chilenos.» *Acta Literaria* 35 (2007): 137-155.

Berman, Marshal. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1989.

Bianchi, Soledad. «La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett.»

Sicard, Alain. *Cloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 25-32.

Chatterjee, Partha. *La nación en tiempo heterogéneo y otros estudios subalternos*.

Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

Concha, Jaime. «Carlos Droguett.» *Araucaria* 19 (1982): 121-127.

Concha, Jaime. «En los aledaños de El Compadre, sufrimiento e historia en Carlos

Droguett.» Sicard, Alain. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos*

- Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 105-138.
- . *Leer a contraluz*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2011.
- Correa, Sofía; Figueroa, Consuelo; Jocelyn-Holt, Alfredo; Rolle, Claudio; Vicuña, Manuel. *Historia del Siglo XX chileno*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.
- Droguett, Carlos. *Eloy (1959-1982)*. Santiago: Universitaria, 1994.
- . *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.
- . *Todas esas muertes*. Madrid: Alfaguara, 1971.
- De Ramón, Armando. *Historia de Chile: desde la invasión incaica hasta nuestros días (1500-2000)*. Santiago: Catalonia, 2003.
- Fuentes, Carlos. «Situación del escritor en América Latina.» *Mundo Nuevo* N°1. Enrique Rodríguez Monegal. 6 de Julio de 1966. 14.
- Foucault, Michel. *Obras Esenciales*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Goic, Cedomil. *La novela chilena: los mitos degradados. 1968*. Santiago: Universitaria, 1997.
- Gyan, Prakash. «La imposibilidad de la historia subalterna.» Rodríguez, Ileana. ed. *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos: estado cultura, subalternidad*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2001. 61-67.
- Guha, Ranajit y Spivak, Gayatri. *Selected Subaltern Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1988
- Hall, Stuart. «The Question of cultural identity.» En Hall, Stuart, David Held, Don Hubert y Kenneth Thompson (eds.). *Modernity. An Introduction to Modern Societies*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Hobsbawm, Eric. *Bandidos*. Barcelona: Crítica, 2001.

- Iñigo Madrigal, Luis. «Los asesinados del seguro obrero 1939-1972.» Sicard, Alain. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 75-90.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.
- . «La literatura del tercer mundo en la era del capitalismo multinacional.» *Revista de Humanidades* 23 (2011): 163-193.
- . «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism.» *Social Text* 15 (1986): 65-88.
- . «El debate entre realismo y modernismo. Reflexiones para concluir» *Youkali* 7 (2007): 190-201
- Jocelyn Holt, Alfredo et. al. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal*. Santiago: Sudamericana, 2011.
- Lechner, Norbert. *¿Son compatibles modernidad y modernización? el desafío de la democracia latinoamericana*. 13 de Julio de 1990. 9 de Marzo de 2016 <http://www7.uc.cl/sw_educ/cyv/pdf/compatibles.pdf>.
- Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett: poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Morales, Leonidas. «Sujeto y narrador en la novela chilena contemporánea.» Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea. José Donoso y Damiela Eltit*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Moreno, Fernando. «Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett.» Sicard, Alain. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers:

Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 153-168.

Noriega, Teobaldo. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*.

Madrid: Pliegos, 1983.

Ostria González, Mauricio. «El monólogo de Eloy.» *Nueva narrativa hispanoamericana* 3.2 (1973): 179-189.

Renaud, Maryse. «Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett.»

Sicard, Alain. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*.

Poitiers: Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 33-44.

Rojo, Grínor. «Práctica de la literatura, historia de la literatura y modernidad en

América Latina.» Rojo, Grínor. *Críticas del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén, 1988. 15-52.

Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. *Historia Contemporánea de Chile. Tomo I*. Santiago: LOM, 1999.

—. *Historia Contemporánea de Chile. Tomo III*. Santiago: LOM, 1999.

—. *Historia Contemporánea de Chile. Tomo IV*. Santiago: LOM, 1999.

Sicard, Alain. «Carlos Droguett, la pasión de la escritura.» Alain, Sicard. *Coloquio*

internacional sobre la obra de Carlos Droguett. Poitiers: Publications du

Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983. 169-171.

Skármeta, Antonio. «Toda esa sangre.» Trabajo colectivo. *La novela*

hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América. Valparaíso:

Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 161-175.

Spivak, Gayatri. «Can the subaltern speak? .» Williams, Patrick and Chrisman, Laura (eds.). *Colonial discourse and postcolonial Theory: a reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1994.

Suazo, Roberto. *La historia de Chile según Carlos Droguett: una lectura figural de la trama histórica chilena*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana. Universidad de Chile, 2009.

http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2009/suazo_r/html/index-frames.html

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura de Chile*. Santiago: Universitaria, 2011.

Subercaseaux, Bernardo coord. *Modernidad, Modernización, Modernismo y Cultura*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile, 2015.

Trigo, Abril. *Crisis y Transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos*. Santiago: Cuarto Propio, 2006.

Vitale, Luis. *Interpretación marxista de la historia de Chile. Tomo V*. Santiago: LOM, 2011.

William, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latinamerica*. Durham: Duke University Press, 2002.