

---

## SOBRE EL PRINCIPIO DE LA NOVELA EN DROGUETT

---

GEORGES A. PARENT

---

Quelques mesures de l'ouverture résument l'opéra qu'elle introduit; de même la première page nous donne d'un roman le ton, le rythme, parfois le sujet. Bourneuf et Quellet, *L'univers du Roman*, p. 45.

Tal vez una de las peculiaridades de gran parte de las novelas de Carlos Droguett es venir encabezadas por cierta introducción que varía según las novelas; es así como su primer libro, *Los Asesinados del Seguro Obrero*, venía precedido de un texto titulado "Explicación de esta sangre" que desapareció en la novela reelaborada *Sesenta Muertos en la Escalera* en que ha crecido mucho la primera parte de LASO<sup>1</sup>, los "Antecedentes". Luego en *Eloy*, nos encontramos con un epígrafe que parece un extracto del parte policial: "...En los bolsillos de su ropa se encontraron las siguientes especies: un escapulario..."<sup>2</sup>. y que en realidad más convendría como epílogo que como prólogo y que sólo se puede justificar considerando la novela como una especie de epitafio a la memoria de Eloy como lo sugieren las palabras "In memoriam"<sup>3</sup> que preceden, encabezando la narración.

*Patas de Perro*, la tercera novela de Droguett, también tiene una especie de epígrafe que consiste en un texto sacado aparentemente del diario del narrador, protagonista de la novela, cuya historia es negada por los demás personajes que aparecen en la narración con excepción del padre Escudero, personaje de la novela pero también persona real, agustino chileno cuyo testimonio sobre la veracidad del relato, sobre la existencia real de Bobi, "Patas de perro" se apoya en un acontecimiento del mundo exterior a la novela:

Escudero, con el que hablo algunos días, recuerda perfectamente aquel sermón que él disparó a los fieles un domingo del invierno de 1951; dice que Bobi estaba cerca del púlpito bebiéndose sus palabras, comiéndoselas, más bien, como un perro que caza al vuelo su pitanza<sup>4</sup>.

En cuanto a *El Compadre* y *el Hombre que había olvidado*, ambas novelas se introducen con un largo poema, prólogo poético, indicación del autor sobre una de las dimensiones de la novela, sobre una posible interpretación de la novela,

---

1 Uso las siglas siguientes para las novelas:  
LASO: Los asesinados del Seguro Obrero; SM: Sesenta Muertos en la Escalera; E: Eloy; PdP: Patas de Perro; EC: El Compadre; EHQHO: El Hombre que había olvidado; TEM: Todas esas muertes.

2 Droguett, C., *Eloy*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 7.

3 Op. cit., p. 9.

4 Droguett, C., *Patas de Perro*, 2ª ed. Santiago, Zig-Zag, 1966, p. 9.

pero sobre todo iniciación al contexto social, político, espiritual y anímico en que se sitúa, se desarrolla la novela.

Por fin, Todas esas Muertes, última novela publicada de Droguett, difiere de las demás en que precisamente no tiene esa primera puerta que veíamos en ellas, primera puerta que no permitía una entrada inmediata a la novela. Tanto es así, a mi modo de ver, que para las novelas de Droguett, al tratar de los principios de novela nos referiremos a lo que sigue a esos versos o epígrafes que encontramos en casi toda la novelística del escritor chileno, ya que por lo visto "en el principio no era el principio" sino otra cosa que habremos de ver en una interpretación más cabal de la obra.

## SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA

Como los señalamos en nuestra introducción, "Los Antecedentes", primera parte de LASO, 1940 (crónica que junto con "Corina Rojas, criminal de amor" y otros muchos cuentos del autor pasa a constituir la base de la novela Sesenta Muertos...), crecieron mucho en "Sesenta Muertos...", precisamente con la integración de cuentos como "Isabel", "La Nochebuena y Tántalo" y "Tiempo" aumentando el texto de seis a cincuenta páginas. Por esta razón si el mismo principio de la novela no es diferente, ya desde la segunda página se introduce el cuento "Isabel" que por su contenido filosófico sobre el sentido de la vida y por lo que nos revela sobre el temple de ánimo del narrador da un sentido nuevo a su protesta y, a través del motivo de la muerte, levanta un himno a la vida.

En el primer párrafo el narrador se dirige, en primera persona, a los lectores a quienes destina su relato con las palabras "Amigos míos". Se excusa, pide disculpas por hablar de lo que va a hablar pero al mismo tiempo trata de justificarse ante esos amigos, valiéndose del derecho de palabra que tiene como todos y de que no ha usado nunca. Lo "que ocurrió en la ciudad hace un año exacto"<sup>5</sup>, lo ve "terrible y rápido"<sup>6</sup> y por lo tanto no quiere olvidarlo como "Ustedes, eternos bondadosos"<sup>7</sup> sino más bien recordarlo. Es por eso que va a hablar de los acontecimientos trágicos aunque "no les parezca bien"<sup>8</sup>.

Insisto en que el narrador hace hincapié en su derecho de palabra y deja entender que si narra esto es para desquitarse ahora: "a nadie, en la vida, dice, molesté bastante"<sup>9</sup>.

Así, bien claramente se indica que lo que va a ser la novela es un testimonio, un recuerdo de "eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto"<sup>10</sup>. Por otra parte al hablar en primera persona en su apóstrofe a los lectores el narrador nos implica en su recuerdo, en su testimonio, nos hace participar en lo "que ocurrió", en su experiencia. Asimismo percibimos en sus palabras una necesidad de liberación de esa vivencia pasada con que se

5 Droguett, Carlos; Sesenta Muertos en la Escalera, Santiago, Nascimento, 1953, p. 17.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Ibid.

10 Ibid.

ha quedado un año entero. Sin embargo es difícil olvidar el prólogo de *Los Asesinados del Seguro Obrero* en que Carlos Droguett explicitaba lo que dice el narrador aquí y definía la novela como un instrumento de recuperación de la sangre vertida en la historia de Chile y del mundo —la de Cristo, por ejemplo—. Así percibimos la ambigüedad fundamental de la obra de Droguett, verdadera catarsis en sus dos fases de recuerdo y olvido:

pero yo les repito —ya se lo dije el otro día cuando hablamos— que recordemos mucho, demasiado, rabiosamente, antes de olvidar un poco<sup>11</sup>.

Este apóstrofe al lector es bien breve y la narración pasa en seguida a referirnos la situación del yo narrador en el momento de los acontecimientos que se van a narrar, situación que determinará la actitud del narrador frente a lo ocurrido. Nos enteramos de que el "yo" estudiaba, estaba enfermo pero trabajaba en una imprenta adonde se iba la tarde de esos acontecimientos. Se presenta pues, con insistencia, como narrador-testigo, como observador de un drama en que no ha participado pero del cual está bien informado porque trabajaba en una revista donde llegaban muchas noticias de los Sesenta Muertos en la Escalera. Esta última aclaración afianza la credibilidad del narrador cronista pero por el temple de ánimo revelado desde el principio —temple de ánimo de rabia, de indignación— el lector entiende que Sesenta Muertos, se organizará como un discurso histórico en el sentido que el narrador como el historiador reunirá "significantes más que hechos" —según la expresión de Barthes— para organizarlos "con el fin de establecer un sentido positivo"<sup>12</sup> y así, recordar "mucho, demasiado, rabiosamente", denunciar "eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto".

Tenemos ya allí la atmósfera cabal de esta novela y con leer la primera página ya estamos metidos nosotros mismos en ese proceso catártico que constituye Sesenta Muertos en la Escalera y de cuya lectura saldremos purificados de toda indiferencia y cobardía.

## ELOY

En el caso de Eloy el principio que analizaremos consta del primer párrafo de unas tres páginas y nos encontramos primero con una sola frase en tiempo presente para lanzarnos inmediatamente al mundo de la novela, la noche última de Eloy, a partir del momento en que ya se ha quedado solo en el rancho en "medio del campo"<sup>13</sup> despierto, completamente despierto", experimentando ya en su conciencia los diferentes sentimientos opuestos que lo llevarán a

11 Ibid.

12 Barthes, Roland, "El discurso de la historia" en *Estructuralismo y Literatura*, por varios,

selección de José Sazbón, B. Aires, Ed. Nueva Visión, 1970., 227 págs. CFR. p. 48.

13 E. p. 9.

lo largo de esta noche de acoso y de agonía: esperanza en la vida por un lado, y por otro inquietud que se irá transformando paulatinamente en angustia frente a acontecimientos perturbadores que Eloy niega, rehúsa o rechaza con confianza:

está despierto, completamente despierto y seguro de sí mismo, tiene una larga vida por delante, le extraña que hayan venido tantos y piensa que eso mismo es de buen augurio. Cuando vengan para matarme, vendrá uno solo<sup>14</sup>.

Y desde ahora se pone de manifiesto que para Eloy el sueño es peligroso y es por eso que el bandido no pegará el ojo en toda la noche, a pesar de su cansancio, de sus heridas, porque cree que sólo dormido lo pueden coger.

De estas primeras frases sacamos el tono de la novela y su ritmo<sup>15</sup>, ya que en su acoso, es decir en el presente narrativo, el personaje irá oscilando entre la esperanza y la angustia, entre la vida y la muerte para sucumbir finalmente a ésta. Apenas se expresa algún peligro que sale al paso la negación rotunda de tal peligro; hay esperanza que inmediatamente surge a la mente, se revela algún elemento contrario: la noche, el rancho, el frío, la neblina, etc., con una insistencia cada vez más apremiante.

Luego, en el mismo párrafo introductorio y durante toda la novela el narrador básico ya pasa a usar el pasado para referirnos el presente de la narración y describirnos los acontecimientos, muchas veces, desde la conciencia del personaje. Aquí mismo plantea ya algunos de los motivos, de los temas, más significativos de esta novela a partir simplemente de la carabina de Eloy:

La tenía sobre las piernas cruzadas y pasada la mano despaciosamente por el cañón, acariciaba con suavidad, con una firme y casi hiriente suavidad, el cuerpo, la madera, la dura y tensa y firme y suave y salvaje madera de la carabina, como un pescuezo de caballo siempre apegado a sus manos, listo para ir a posarse bajo su brazo<sup>16</sup>.

Llama mucho la atención la gran plasticidad de aquel pasaje: Eloy sentado y "las piernas cruzadas" está acariciando su "carabina", verdadera hembra, está acariciando, "con suavidad", "el cuerpo" (de la carabina). El paralelismo carabina-mujer ya sugerido por el gesto de Eloy como por la palabra cuerpo al hablar del arma, queda afianzado, acentuado aún más por la adjetivación: "dura y tensa y firme y suave y salvaje" que convierte la madera de la carabina en carne de mujer y transforma el cuadro en una escena erótica.

14 E., p. 9.

15 R. Latcham en su *Carnet Crítico*, Montevideo, Ed. Alfa, 1962, habla de: "Tiempo lento,

rítmo acucioso,..."

16 E., pp. 9 y 10.

ca tremenda. Asimismo tal escena nos revela otra dimensión del personaje Eloy que se confirmará en la novela, vale decir su sensualismo exacerbado, violento y rudo, marca de un amor viril o en todo caso de un machismo muy característico de su "milieu".

Fuera del paralelismo con la mujer se compara la carabina con "un pescuezo de caballo siempre apegado a sus manos", y éste es un tercer elemento de una importancia cabal en la vida y la muerte de Eloy. En la novela el caballo tiene un papel decisivo ya que al origen de la vida de bandido de Eloy hay precisamente un caballo cuyo recuerdo está evocado con una insistencia casi importuna a lo largo de sus ensueños y de su delirio: se trata de aquel caballo que metiera los belfos en la ventana de su taller diez años atrás y lo provocara a cometer su primer crimen<sup>17</sup>, matando a unos carabineros que "ni siquiera lo buscaban a él"<sup>18</sup>. Aquel caballo que lo acompaña desde entonces como un signo de su fatal destino.

El motivo del caballo por otra parte sirve para ilustrar el carácter de Eloy que en una circunstancia dada no tira sobre uno de sus perseguidores para no matar al caballo, "sintiendo un poco de ternura"<sup>19</sup> al decidirlo. Y por fin el motivo adquiere una significación muy particular porque en su acoso Eloy llega a cifrar todas sus esperanzas de salvación en el robo de un caballo de la tropa. Fracasa en su intento y muere a manos de sus perseguidores.

Sólo queda añadir sobre esos paralelismos (carabina-mujer y carabina-caballo) que se confunden finalmente en la novela ya que tanto la carabina como la mujer y el caballo (y el tándem) juegan un papel de acompañante, de compañera (sic) de Eloy que siempre busca alguien o algo para compartir su tremenda soledad de perseguido.

Al acariciar así su carabina Eloy se siente proyectado hacia el pasado, un pasado visto con cierta lejanía: "como aquella vez" dice, pero que se refiere a su llegada a este rancho esta misma noche. El "como aquella vez" crea una impresión bien clara de detención del tiempo, de noche sin fin —tiempo real de la novela—, noche que dura toda la vida de Eloy.

A la vez, en pocas líneas se nos da aquí tanto una visión rápida de la cacería que trajo a Eloy a este rancho como de la atmósfera en que el bandido tendrá que luchar contra el acosamiento de la angustia y de la muerte. Nos encontramos frente a un espacio subjetivado:

como aquella vez, después que había saltado por la ventana y adentro, muy adentro, más allá de los innumerables pasadizos y de los rincones solitarios y extensos y de las arboledas lúgubres y húmedas, impregnadas de viento y del agua de la laguna, en la que flotaba<sup>20</sup>.

17 E., pp. 39-40.

18 Id., p. 37.

19 Id., p. 32.

20 E., p. 10.

Este primer párrafo continúa sobre el motivo de la carabina para referirse de paso al "viejo cobarde" (otro leitmotiv) que ocupaba el rancho con una mujer joven y un niño chico. Luego el recuerdo del Toño, hijo de la Rosa, que el narrador nos presenta junto con su madre en una de esas escenas familiares tan frecuentes en la novela y que sirven para revelarnos el gran cariño de Eloy hacia su hijo y su tremendo y brutal amor por la Rosa. Esta escena nos muestra al Toño que al jugar con las balas —mientras Eloy limpia su carabina en las madrugadas— despierta a su madre con el ruido. La Rosa, espantada y muerta de inquietud provoca a Eloy con su mirada y éste para asustarla, y con la complicidad del niño que se lo toma todo como un juego, dispara a la vela. Los gritos de la Rosa enloquecida de miedo y el llorar del Toño asustado también en la oscuridad completan el cuadro cuyo recuerdo lo desilusiona, lo desencanta ahora, en su soledad, porque:

nadie sabría nunca cuánto los quería a los dos, al mocosito y a la Rosa, porque ahora mismo, se hubiera sentido más seguro si los hubiera tenido a su lado, durmiendo ahí, en la cama, tal vez llorando de miedo y mirándolo a él<sup>21</sup>.

Por fin, en esta misma escena aparece esta reflexión de Eloy acerca de la Rosa:

en las ojeras que te hecho pacientemente, noche a noche, de tanto quererte y llamarte y meterte miedo, labrando mi amor como una tablita<sup>22</sup>.

Este pasaje es muy esclarecedor de una de las actitudes fundamentales de Eloy — como de otros personajes de las novelas droguecianas: Emilio Dubois de Todas esas muertes, el hombre de El hombre que Había Olvidado, por ejemplo— es decir su concepción de la vida como una pieza de artesanía, una obra de arte que ha de realizarse en cada momento, en cada gesto del hombre que quiere cumplir con su destino. Eloy parte de su condición de zapatero —primer oficio suyo— para enfrentarse a su vida de marido, de padre y de bandido. Aquí, lo acabamos de ver, Eloy labra su amor con sus manos y su alma de zapatero y de bandido y, más allá lo veremos también presentar al Toño como obra de su quehacer:

estas patitas, este potito, esta carita los hice yo<sup>23</sup>

y sentimos todo el orgullo que hay en este pensamiento del reputado Eloy.

He ahí el principio de la novela Eloy. En estas primeras páginas se tiene ya la atmósfera total de la novela. El lector ha penetrado de lleno en

21 E., p. 12.

32 E., p. 88.

22 Ibid., lo destacado es nuestro.

---

la conciencia del personaje y está preparado para acompañarlo en su periplo interior.

---

### PATAS DE PERRO

---

La magnífica novela de Carlos Droguett, *Patas de Perro*, empieza por estas palabras reveladoras:

Escribo para olvidar, esto es un hecho

y algunas líneas más abajo:

No puedo dormir, no puedo olvidar, no puedo olvidarlo, sólo por eso escribo, para echarlo de mi memoria, para borrarlo de mi corazón, tal vez después decida morirme o no vivir<sup>24</sup>.

Huelga repetir aquí lo que dijimos antes sobre la función catártica de la literatura en Carlos Droguett; estas primeras líneas sustentan bien la afirmación de C. Goic a este respecto cuando dice del narrador de *Patas de Perro*: "No escribe una novela sino unos apuntes destinados a una función liberadora: olvidar al niño"<sup>25</sup>.

Este exordio asimismo nos traduce el temple de ánimo del narrador protagonista al empezar la narración: se encuentra muy movido y perturbado por la pérdida de un ser querido. Es esta misma emoción, esta perturbación que lo moverá a lo largo de la novela en su recuerdo de Bobi, el "Patas de perro". Por otra parte este temple de ánimo se revela en la incertidumbre fundamental del narrador sobre todo lo ocurrido o, mejor dicho, sobre su memoria de lo ocurrido. ¿Será todo eso nada más que sueño o ensueño? El mismo narrador se lo pregunta y en esto el Carlos de *Patas de Perro* tiene mucho parecido con la mujer de *La Última Niebla* de María Luisa Bombal o incluso con el Agustín Meaulnes de la novela de Alain Fournier, pero no se trata aquí de establecer la filiación de estos personajes y de estas novelas por lo demás tan diferentes.

Sin lugar a duda uno de los motivos mejor desarrollados de esta novela, y, tal vez el principal, aparece ya en esta primera página: es la soledad. Antes que nada Carlos es un personaje cuyo sufrimiento humano radica en su aislamiento, en su soledad. Por lo demás queda claro desde el principio que Bobi, crece y muere por esa misma soledad. Veamos mejor el texto:

<sup>24</sup> PdP., p. 11.

<sup>25</sup> Goic, C., *Historia de la Novela Hispanoame-*

ricana, Ed. Univ. de Valparaíso, 1972, 304 págs.

Vid. p. 240, lo destacado es nuestro.

Llegó como se fue, sin motivo, sin explicaciones, casi sin lágrimas, sin sollozos, una soledad lo trajo y otra soledad se lo llevó, me he quedado solo, completamente solo<sup>26</sup>.

Pensamos en un parto sin dolor pero cómo olvidar la desgarradora vivencia del narrador protagonista plasmada líneas más arriba cuando dice:

pero lo olvidaré, escribo para olvidarlo, sé que lo destruiré totalmente, como él me destruyó sólo con salir corriendo aquella tarde<sup>27</sup>.

Estos dos últimos pasajes además de apuntar a la total interdependencia de los dos personajes, Carlos y Bobi, nos señalan cierta ambigüedad en la narración, como lo vio también C. Goic en su estudio más general de la novela, cierta indefinición, vacilación en los sentimientos de Carlos frente a su vivencia como frente a Bobi criatura de su soledad, desdoblamiento de su propio ser.

Así vemos que con esta primera página está dada ya la pauta de toda la novela. Se ha creado el clima, se ha establecido el tiempo —"hace diez meses que no duermo"<sup>28</sup>— y ha quedado desvelado el temple de ánimo que impregnará toda la narración. El lector no tiene más que sentarse más cómodamente en su sillón, arrebujado ya con la atmósfera definitiva de la novela.

## EL COMPADRE

Había una vez un hombre que trabajaba en lo alto de un andamio, pues era carpintero, y trabajando estaba esa mañana cuando sintió unos violentos deseos de beber<sup>29</sup>.

Así se lanza la narración de *El Compadre*, novela publicada por Joaquín Mortiz en 1967. Mitad parábola, mitad principio de cuento popular, como ha sido señalado, esta primera frase nos presenta, de una vez, al protagonista de este drama, Ramón Neira, albañil y borracho chileno que nos llevará a través de sus esperanzas y de sus miserias a contemplar la vida de la clase obrera chilena.

El simbolismo múltiple del andamio se nos aparece enseguida. Para Neira el andamio es la vida. Desde allí la realidad trivial de la ciudad

26 PdP., p. 11.

27 Ibid.

28 Ibid.

29 Drogueff, C., *El Compadre*, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1967 (Serie del Volador), p. 15.

queda transformada mágicamente por los prismas del aire, de las nubes y del silencio:

La mañana estaba fresca y tibia y era límpida la ciudad mirada desde arriba, muy arriba, entre las nubes, suelta en su cara algodonosa en lo alto del cielo, en los celajes acuosos del aire matutino, sin gritos, sin ruidos que no fueran otros que los que sacaba su martillo hundiendo limpiamente los clavos sobre las maderas<sup>30</sup>.

Asimismo esas circunstancias parecen ennoblecer su trabajo.

Pero por otra parte, el andamio es también la soledad —motivo obligado en Droguett— y el peligro. Ramón Neira desde lo alto de su andamio vive con la obsesión de la caída, de la muerte:

Un día, me caeré volando sobre la multitud, pensaba él<sup>31</sup>

y, por lo tanto, el andamio se convierte en un verdadero calvario expuesto al frío y a todos los vientos. Allí Neira está solo para defenderse, para luchar contra estos gigantes. Otra vez cabe insistir sobre el carácter mágico de este mundo donde las hadas son, al mismo tiempo, bondadosas y malvadas. Por eso cada vez que Ramón piensa en ellas, piensa también en protegerse de ellas, en bajarse para refugiarse en la compañía de su amigo, de su compadre: el vino. Inmediatamente pues estamos al tanto de su miedo y de su desesperanza:

y ya no podré ir a arrinconarme agarrado a la botella<sup>32</sup>.

¡Qué gran drama expresado en pocas palabras! ¡Qué soledad, la del hombre que frente a la muerte siente la pérdida de la intimidad con la botella! Es la historia que se nos va a narrar en esta novela, cifrada ya en los primeros párrafos.

Pero otra significación coge el calvario de este albañil cuando dice:

y ahora, ahora sobre todo, la vieja, pobre vieja que me dice y llora y corre hacia afuera, chillando, para pedirme que no beba más. Y cómo no voy a beber, vieja linda, vieja arrugadita, si lo único que nos queda a los pobres es la sed, la garganta para tus suspiros, para mis copitas<sup>33</sup>.

30 EC., p. 15.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 EC., p. 15.

¡Cómo no ver allí una protesta! Desde aquel momento Ramón Neira se convierte en el prototipo de los pobres, en el portavoz de los obreros chilenos y este pasaje sugiere precisamente que al narrarse aquí su vida, es la vida de toda una clase de chilenos la que se describe. Su grito aislado se hará clamor de multitud.

Por fin, creemos ver otra vez en este principio el tono general de la novela. La visión del personaje es una visión mágica, a la vez embriagada y embriagadora, en una palabra eminentemente poética.

## EL HOMBRE QUE HABIA OLVIDADO

La penúltima novela publicada de Droguett presenta un tema un poco particular, historia policiaca o mito. Se trata de un hombre que asesina, degollándolos, niños recién nacidos. Sus extraños crímenes, al mismo tiempo que espantan a los pobladores de los barrios pobres de la ciudad donde escoge sus víctimas, perturban las conciencias del narrador, Mauricio, de su amiga, la Rubia, y de sus compañeros periodistas encargados de recoger informaciones sobre los crímenes.

El principio de la novela, sin embargo, no nos revela casi nada de esto ateniéndose exclusivamente a entregarnos el temple de ánimo del narrador principal que, lo sabremos más adelante, es Mauricio. Este joven, además de estudiar Derecho, trabaja en una revista como crítico literario, mientras sus compañeros Lucas y Mateo se ocupan en cazar noticias. Pero, repito, las primeras páginas de la novela no nos informan de todo esto sino del estado de ánimo de Mauricio en las circunstancias de los acontecimientos. Para permitir al lector el acceso a la conciencia de Mauricio el autor se vale aquí del soliloquio<sup>34</sup>. El narrador narra en primera persona refiriéndonos primero su estado anímico del momento en imperfecto:

Pues me sentía intranquilo, demasiado nervioso<sup>35</sup>,

comparándolo con lo que sintiera en otra ocasión anterior en tiempo pasado:

mucho más que cuando tuve que dar examen de Derecho Romano, por ejemplo, y yo sabía que me iban a reprobar<sup>36</sup>.

y elabora sobre esa experiencia tan terrible para él. Es esta situación la que sirve para hacernos entender lo insoportable del ahora. Sin embargo, de re-

34 Vid Robert Humphrey, *La Corriente de la Conciencia en la Novela Moderna*, Ed. Univ. Santiago, 1969, pp. 46 y 47 donde explica las diferencias entre esta técnica y la del monólogo interior.

35 3 y 4. Droguett, C. *El Hombre que Había Olvidado*, B. A. Sudam. 1968, todas las citas son de la página 13.

36 Ibid.

pende, todo se ve simultáneamente en la conciencia del personaje narrador y, al mismo tiempo que recuerda las circunstancias de su examen, piensa en otro problema suyo: el embarazo de la Rubia que quiere resolver con un "raspaje" a manos de una matrona; esto también es como para preocuparse mucho. El montaje que encontramos en el soliloquio rinde bien todas las inquietudes del estudiante. Pero antes de ver eso conviene recordar que Droguett no ahorró nada en la caracterización del profesor de Derecho Romano que además de llamarse Macchiavelo, nombre ya significativo, está presentado como:

aquel delgado cojo de ropa enlutada, de labios delgados y lentes imperceptiblemente negras<sup>37</sup>

Bastaría ya con eso para entender la actitud del narrador pero añade para que no quede dudas:

Empecé a transpirar en el asiento y Macchiavelo asomó de inmediato su sonrisa malvada y fría que relucía con fruición entre la carne enferma de su cara, sus dientes finos que me querían triturar y que habían esperado pacientemente hacerlo desde hacía ocho meses<sup>38</sup>.

Con el soliloquio se nos entrega aquí el fluir de la corriente de conciencia del personaje. Sin embargo, la libre asociación no está totalmente desatada sino subordinada a la lógica del recuerdo del narrador y de sus preocupaciones. Esto nos aparece más evidente cuando analizamos este trozo: primero el personaje narrador hace el inventario de lo que tiene en memoria en el momento del examen y resulta que junto con la materia del curso hay "direcciones, números de teléfonos", que le hacen pensar en la cita con la matrona y lógicamente en la necesidad de dinero que suponen los servicios de esta señora como en los medios ya imaginados para conseguirlo. La lógica observada hasta ahora nos convence de que la "rubia" que no llamó es quien necesita los buenos oficios de la matrona. Por fin señalemos de paso que son ideas afines las que abren y cierran este paréntesis en el pensamiento de Mauricio: los "números de teléfonos" y el "no me llamó".

En la frase siguiente:

Cuando sonaron sarcásticas y pausadas las bolitas negras dentro de la caja<sup>39</sup>.

las bolitas negras significan que ha sido reprobado en el examen pero el conocimiento de su fracaso le procura "alivio". Que al comprobar su fracaso, pero liberación, piense en seguida:

37 Ibid.

39 Ibid.

38 EHQHO., p. 13.

en la matrona, en la cucharilla de la matrona<sup>40</sup>.

nos autoriza, nos permite múltiples interpretaciones en cuanto a sus sentimientos frente a esta nueva prueba.

Líneas más abajo se aclara la naturaleza de su relación con la Rubia cuando además de referirse a "las cartas de Valparaíso" que guarda en el bolsillo —allí donde se guardan las cartas de la novia— añade:

No era por la rubia que me sentía nervioso, pocas veces me llamaba, siempre acostumbraba a desaparecer de mi vida, el teléfono colgaba ahorcado en su horquilla, muerto para mí, para otras noticias no más sonaba<sup>41</sup>.

Si recordamos ahora la frase inicial de la novela que hablaba de una intranquilidad y de un nerviosismo mayores que los que provocaran estas pruebas, apreciamos el estado de ánimo del narrador y el temple que prevalecerá a lo largo de la narración: es de una cabal angustia frente a un sino que se encarniza con él y con todos los que están vinculados a él, pero sobre todo frente a los acontecimientos misteriosos que, lo dijimos más arriba, perturban su conciencia ávida de liberación.

#### TODAS ESAS MUERTES<sup>42</sup>

En nuestra introducción decíamos que *Todas Esas Muertes* difería de las demás obras de Droguett en que no tenía epígrafe o prólogo que precediera a la narración misma. Aparentemente esto es cierto, ya que nada en la disposición ni en la tipografía permite creer que no entramos inmediatamente en la novela. Sin embargo, la historia de los libros de Droguett podría debilitar esta afirmación nuestra. En efecto cabe mencionar aquí que la novela premiada por la editorial Alfaguara en 1971 tuvo una primera versión folletinesca en el diario *Extra* del 9 de agosto de 1946 al 7 de enero del 47, bajo el título de *Dubois, Artista del Crimen* y con el seudónimo Paul Beauchamp, el mismo que firmara anteriormente *Corina Rojas, Criminal de Amor*, en el mismo diario. No es el lugar aquí para detallar todo lo que distingue las dos versiones pero al compararlas nos llamó mucho la atención la diferencia entre los principios: *Dubois, Artista del Crimen* en sus primeras entregas y *Todas Esas Muertes* en sus primeros capítulos. En el folletín *Droguett (Beauchamp)* empieza con una introducción que presenta a Emile Dubois y anuncia para el día siguiente:

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Id. pp. 14.

<sup>42</sup> Droguett, C. *Todas esas Muertes*, 2ª edición, Madrid. Barcelona, E. Alfaguara, 1971. 282 pp.

Mañana comenzaremos a publicar detalladamente, en todo su horror y su macabra grandeza, la serie de crímenes protagonizados por Dubois, el caballero francés a principios de siglo, en el puerto de Valparaíso.

La segunda entrega viene dividida por los títulos indicativos siguientes: "El anochecer en el mar", "Un alegre caballero" y "Cerca del hospital".

En Todas Esas Muertes los capítulos no llevan títulos ya que después de Sesenta Muertos... Droguett no volvió a usar títulos para los capítulos de sus novelas, pero el contenido del principio del segundo capítulo corresponde a la segunda entrega del folletín donde comienza realmente la narración de Dubois, Artista del Crimen, y ahora nos ocuparemos de parte del primero.

Después de esta larga digresión que no fundamenta el análisis que sigue pero que no deja de apoyarlo, veamos el principio de Todas Esas Muertes, en particular, las dos primeras páginas.

Solana, el pintor decía: 'Si uno no fuera famoso pintor, uno sería famoso criminal'.

Si se trata de ser mal escritor o buen asesino, por ejemplo, eso es sólo una parte del problema, otra parte importante que pocos colegas —en el más amplio sentido— se atreverían a discutir, porque nadie quiere franquearse consigo mismo. Se es fracasado como escritor o fracasado como asesino <sup>43</sup>.

¿Cuántos escritores chilenos —u otros— habrán pasado de allí en su lectura de la novela de Droguett? Los que no quedaron heridos por la bofetada magistral que el autor (no digo "narrador") de estas líneas les tira a la cara como bien lo sabe hacer Carlos Droguett. En cuanto a nosotros el tono ensayístico del texto nos convence de que se trata de un prólogo y de que aquí no empieza realmente la novela —o, ¿sí?— Entonces es una tesis que se va planteando en esta primera página y su premisa inicial se puede resumir así: más vale ser buen asesino que mal escritor o el corolario: los malos escritores son tan culpables como los asesinos.

En el párrafo siguiente el autor establece y defiende la simpatía del narrador para con el asesino cuya biografía va a contar. El recurso es evidente: el autor emplea la primera persona del plural para incluirnos, los lectores, para hacernos partícipes de la actitud del narrador y de la suya hacia el héroe, para hacernos compartir su reacción frente a la soledad del criminal:

¡No te dejes coger!, susurramos en la oscuridad de un cine cuando vemos acorralado, desfalleciente, pero

no quebrado, al protagonista de una historia criminal, y por Dios que es verdad que todos deseamos que él escape, que se libre entero y sano para salvar nuestros nervios, la porción nuestra que está en la sombra, esa porción no la más terrible sino la más solitaria<sup>44</sup>.

Luego de un nuevo paréntesis sobre el Caín que está en cada uno de nosotros y una explicación del crimen de Caín resultado de:

un largo proceso de soledad y destrucción, destrucción en la cual fue primer contribuyente el rubio, el privilegiado, el elegido, pasado de sí mismo, orgulloso y ególatra Abel<sup>45</sup>.

el autor insiste sobre la soledad del asesino que es lo que le da fuerza para matar. De allí a compararlo con el escritor no hay más que un paso y se da:

El asesino es como el artista. Son los dos seres que más soledad pueden soportar<sup>46</sup>.

He ahí la segunda premisa del autor que se propone mediante la novela demostrar su tesis:

En esto es ejemplar Emilio Dubois. Quiso ser un real artista del crimen<sup>47</sup>.

Y Droggett sigue con unos antecedentes de Dubois resumiendo brevemente su vida y su muerte, pero la novela misma empieza más adelante, en el segundo capítulo; aquí no tenemos más que la intención del autor al escribir la novela o tal vez, el significado humano que le encontró después de terminarla: una lección a todos los artistas. ¿No dice de Dubois? "Sí, por derecho propio debió ejercer el magisterio en una cátedra del asesinato"<sup>48</sup>.

Estos apuntes sobre el principio de la novela en Droggett, desde luego, no constituyen más que un esbozo de análisis de la obra pero nos han permitido vislumbrar, como lo sugería la cita que los introduce, no sólo el tono, el ritmo, sino hasta los grandes temas de la obra droguetiana.

En efecto, creemos que un temple de ánimo monocorde preside la mayoría de las novelas del escritor chileno: es la angustia del hombre frente a los problemas insuperables que lo asedian: la soledad, la violencia y la muerte. Soledad de todos, de "los asesinados del seguro obrero" y de los ase-

44 TEM, p. 9.

45 Id., p. 10. En un cuento publicado en 1939, "Caín, Abel y Caín", Dios ante el remordimiento de Caín acepta resucitar a Abel y cuando

Caín se le acerca para pedirle perdón, Abel lo mata a su vez.

46 y 47 TEM, p. 10.

48 id., p. 19.

---

sinos, de Eloy y de Dubois, de Ramón Neira y de Carlos en Patas de Perro. Muerte y violencia desde el punto de vista de las víctimas o de los victimarios; como obra de arte o condición fatal del hombre y de la sociedad.

En estas novelas nos encontramos, por lo tanto, con un narrador siempre muy personal cuya emoción lo lleva a recordar, como acto de liberación y de salvación, como catarsis, hechos y personajes que definen la sociedad que los alberga. Es esta misma emoción la que le impone a la obra su ritmo y su tono altamente poético que nace de una actitud épica, en muchos casos, y transforma las reivindicaciones, las protestas, las denuncias y los testimonios habituales en los novelistas de la generación de Droguett en un mensaje social y revolucionario pero depurado de escorias ideológicas. Droguett, en este sentido, es el vocero del "hombre nuevo" no creado a partir de la nada sino a partir de la angustia del hombre frente a su destino propio y a la historia.

Ste-Foy, 14 mai 1973.