

EN LOS ALEDAÑOS DE EL COMPADRE SUFRIMIENTO E HISTORIA EN CARLOS DROGUETT*

Jaime Concha

“Quien dice libro dice introducción al sufrimiento”
(*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 39)

“... este milagro monstruoso que es el sufrimiento”
(*Escrito en el aire*, 1972, p. 30)

UN SILENCIO FUNDAMENTAL

Entre las tres más intensas narraciones de que es autor Carlos Droguett, es difícil justificar una preferencia personal. ¿Cómo elegir, por ejemplo, entre la simplicidad rigurosa de *Eloy* (1960), el léxico emocional que vivifica las páginas de *Patas de perro* (1965) ó *El compadre* (1967), réquiem por el destino de un humilde? En el fondo, estas novelas se tocan, crecen desde una raíz común, en la medida en que las historias de un bandido rural o de un niño desvalido o de un pobre subproletario se revelan como formas de un mismo sufrimiento colectivo. Es esta visión del sufrimiento, en sus relaciones con la miseria, con el trabajo y con el nacer de la conciencia, la que quisiéramos explorar en un acercamiento más ensayístico que crítico-literario, ceñido, por pura arbitrariedad, al texto de *El compadre*.

En el siglo veinte, en Chile como en otras partes, admitimos el rostro ‘histórico’ de los pobres, marcado por el doble signo de su ser colectivo y de su actividad para vencer su menesterosa condición. La conciencia social, cualquiera que sea la ideología a través de la cual ella se exprese, nos presenta el movimiento de los pobres: masas en pos de humanización. Sería absurdo, además de injusto, caracterizar esta visión como externa, pues es la única vía por la cual los débiles interiorizan su ser, transformándolo en fuerza y en potencia; o de alienada, siendo éste el camino para su desalienación práctica; o de limitada finalmente, ya que es el modo en que los oprimidos recobran la universalidad que les pertenece en cuanto fundamento productivo de la sociedad. No cabe duda, sin embargo, que esta perspectiva se hace a menudo ‘teóricamente’ complaciente, en razón de que escamotea desde la partida el hecho bruto y brutal del sufrimiento.

(*) Versión original de una ponencia sustentada en mayo de 1981, con ocasión del Coloquio sobre Carlos Droguett organizado por el Centre des Recherches Latino-Américaines de la Universidad de Poitiers.

Intelectuales, hombres de la Palabra o del Libro, vemos siempre la miseria como lo que ha de ser negado; no podríamos soportar ni un instante su rayo mortal, ese cáncer público y secreto que roe realmente, en cada fracción de segundo, a cada uno de millones de cuerpos que habitan el planeta. La miseria es, pensada y no vivida, el no-ser, lo que idealmente debe ser abolido. Sólo el arte, a veces —y no la filosofía o la política— nos trae una percepción de ese fuego frío y terrible que despedaza, buitres rencorosos, el alma y la carne de los que sufren.

Desde el comienzo de la escritura literaria, el sufrimiento ha dejado su marca en los viejos textos de la humanidad. Dos mil años antes de nuestra era, doce siglos antes de Homero, el escriba egipcio que compuso la historia de *Sinué* nos contaba las desgracias de este cortesano fugitivo y desterrado. Aunque Sinué a la postre recupera el favor perdido del Faraón, sus andanzas lo llevan por desiertos que están a punto de aniquilarlo a fuerza de hambre, de sed y de fatiga. En un momento de extrema agonía, Sinué pronuncia un punzante pensamiento:

“Me dije: Este es el gusto de la muerte”¹.

El dolor, formulado con la profunda simplicidad de un decir primitivo, tal vez sea esto, el sabor a muerte que experimenta el sufriente en cada fracción de su vida dolorosa.

El último canto del *Gilgamesh*, poema asirio-babilónico cuyas fuentes se remontan y se pierden en los orígenes sumerios, contiene un poderoso lamento por la muerte del héroe:

“Las gentes de la ciudad, grandes y pequeñas, no están silenciosas; alzan su lamento, todos los hombres de carne y de sangre alzan su lamento. El destino ha hablado; como un pez en el anzuelo yace Gilgamesh estirado sobre la cama, como una gacela cogida por la red. La inhumana Namtar pesa sobre él, Namtar que no tiene manos ni pies, que no bebe agua ni come alimento”².

Para nombrar por último un texto venerable y sagrado, las *Analectas* atribuidas a Confucio muestran al Maestro doblegado por la pérdida de su alumno más querido. Es apenas una fracción de tiempo en que el sabio pierde el dominio de sí mismo:

“Yen Yuan murió; Confucio dijo: El cielo me destruya, el cielo me destruya. Yen Yuan murió; y él hizo duelo amargamente. Los discípulos dijeron: Esto es excesivo. El dijo: — ¿Excesivo?
¿Si yo no me lamento amargamente por él, por quién me lamentaré?”³.

1. Traducimos al castellano de la versión francesa de G. Lefebvre (*Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, París, Adrien-Maisonneuve, 1949, p. 8) y de la inglesa por M. Lichtheim (*Ancient Egyptian Literature, A Book of Readings*, Berkeley, Univ. of California Press, 1973, vol. I, p. 224).

2. *The Epic of Gilgamesh*, trad. de N.K. Sandars, London, Penguin Books, 1960, p. 119. Drogue mismo cita otros pasajes del poema en su prólogo a *Después del diluvio* (Barcelona, Editorial Pomare, 1971, pp. 15 ss).

3. Confucius, *The Analects*, Book XI, VIII-IX, según la trad. de J. Legge (*The Chinese Classics*, vol. I, Hongkong-London, 1861, pp. 103-4).

En el surco abierto por la literatura occidental, huellas quedan sobre todo en el suplicar patético de Príamo pidiendo a Aquiles que le entregue el cadáver de su hijo. Pero con Homero comienza ya la desposesión de una experiencia del dolor que está antes de la palabra y para la cual la literatura no tiene traducción. Quizá por ello la tragedia griega gravite con tanto poder sobre nuestro espíritu: sus lamentos, vistos en el sentido de Nietzsche y de B. Snell, nos ligan a esa experiencia fundamental, es decir, al fundamento abismal de toda experiencia. “Opototoi” es el gemido esquiliano más percutiente y sobrecogedor. Sólo a veces y apenas, brotan vislumbres: Lear ante la hueste de mendigos, descubriendo de pronto —fulminado— el dolor ambulante de su pueblo; la humillación de un niño ante su padre borracho, en un puñado de páginas afiebradas de Dostoyewski. Aparte de eso, el círculo se cierra, hermético, para que nada interrumpa la catarsis cotidiana del arte. Sólo el esteticismo, con su repugnante frivolidad (Baudelaire, Rilke...) —frivolidad siempre presente en el orden ambiguo de las letras nos recuerda por antítesis el pozo cegado, la erradicación estética del sufrimiento.

La filosofía, que nada puede enseñarnos sobre esta experiencia pues se constituyó contra su resonancia y sus estelas, deja a veces vislumbrar el horror a través de sus fisuras⁴. Nietzsche, desde luego, bailarín sobre el abismo. Y en el plexo más decisivo de la contemporaneidad, el de Hegel y Marx (y Marx aquí como un capítulo más de la herencia post-hegeliana), entrevemos el juego complejo de sobrevivencias y expoliaciones. Al llevar a culminación el espíritu de la filosofía en general y de la modernidad en particular, Hegel consuma la obliteración del sufrimiento bajo los modos de la conciencia, de la autoconciencia y de la Razón; bajo el modo del Deseo activo, contrapuesto a la pasividad que caracteriza primariamente el sufrir. A pesar de incluir en su definición de lo negativo nada menos que a la paciencia y al dolor⁵, la *Fenomenología* no es otra cosa que una teodicea de la historia, de una historia empedrada y sembrada de cadáveres por la marcha soberana de la Idea. En su notable trabajo de dilucidación, J. Hyppolite lo pone de manifiesto en varias ocasiones:

“Toute la *Phénoménologie* sera une méditation sur cette mort qui est portée par la conscience et qui, loin d'être exclusivement négative, la fin dans le néant abstrait, est au contraire une *Aufhebung*, une ascension”⁶.

4. El *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, de A. Lalande (PUF, 5a. ed., 1947), tan útil y valioso como es, resulta deplorable en esta materia. El término ‘souffrance’ no consta, “douleur” sería mejor que no constara. “Impossible à définir” (p. 239, a) es lo más justo que dice, muy a la francesa.

5. El célebre pasaje del Prefacio reza así: “La vida de Dios y el conocimiento divino pueden, entonces, si se quiere, ser expresados como un juego del amor consigo mismo; pero esta idea se rebaja hasta la edificación y aun hasta la insipidez cuando en ella faltan lo serio, el dolor, la paciencia y el trabajo de lo negativo” (trad. Hyppolite, I, p. 18). Los términos hegelianos son ...der Schmerz, die Geduld... Esta “paciencia”, situada entre el dolor y el trabajo, puede inteligirse en el espíritu de Drogue. Acumulación de pasividad, la paciencia prepara el trabajo en el seno del sufrimiento. En el fondo, ella es paso de la instancia cualitativa del dolor a la instrumentación mensurable del trabajo, en su sentido amplio de praxis.

6. J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, Aubier, 1946, p. 23.

Hablando más adelante de lo pasajero y lo temporal, con imágenes que no están lejos de la sensibilidad de Drogue, comenta el mismo autor:

“... bien au contraire il faut reconnaître la rose dans la croix de la souffrance présente et se réjouir d'elle”⁷.

Todo en Hegel, y no sólo en la *Fenomenología*, converge a lo mismo: el dolor metafísico en el sentido de la conciencia infeliz, el dolor estético en cuanto pathos que anima a la obra de arte, serán siempre dolor superado y dominado. En este reino absoluto de la *Aufhebung*, ante esta rosa que florece dondequiera haya cruces, hasta el Terror revolucionario “se traduce bajo la forma de una cierta metafísica”⁸.

De ahí a plantear que el sufrimiento es “autogoce de la esencia humana” no hay sino un paso que Marx franquea en sus *Manuscritos de 1844*. Al mismo tiempo que describe la situación de trabajo como la forma suprema de alienación, como la pauperización radical del hombre, Marx da cabida (quizás por influencia inmediata de Feuerbach) a una forma espiritual de sufrimiento que enriquece la experiencia humana. Sufrimiento moral, u objetivado en el arte, que se halla en el extremo opuesto al dato irreductible de la miseria obrera. Visión optimista, por cierto, que hace a Marx más sensible al gesto prometico de robar el fuego a los dioses, que al buitre que hiere las entrañas del titán; visión ilustrada también, pues la tea del progreso se superpone a la brasa quemante del dolor. Esta visión humanista se continúa y culmina, por ejemplo, en el gran libro de G. Kozintsev sobre Shakespeare⁹, en que la tragedia y el mundo trágico se presentan como el dominio omnipotente del hombre sobre sí mismo. Lo grandioso del hombre no es sufrir, sino sufrir trágicamente, esto es, representar su dolor a través de un arte grandioso. Pero esta elevación del dolor es otra manera de marginarlo, de excluirlo a las márgenes de nuestro espacio cultural.

Kierkegaard, en la extrema tensión de su combate contra Hegel, representa la más profunda meditación del dolor, el acercamiento paradójico de la filosofía a los bordes del sufrimiento. Dicho con mayor precisión: es la oclusión cultural de la experiencia la que Kierkegaard medita. Anti-hegeliano, su pensamiento se inscribe por lo mismo en la órbita de Hegel, como muestran con claridad sus *Etapas en el camino de la vida*. Afirmando por todos los medios su voluntad de sobrepasar la falsificación de la experiencia contenida en el sistema hegeliano, Kierkegaard construye una tríada que, aun en su ironía, rinde tributo a su máximo adversario filosófico. “In vino veritas”, nuevo banquete de ideas a imitación del platónico, describe la etapa estética, centrada en la inclinación amorosa. El vino, lejos de ser aquí un material ligado al sufrimiento como veremos en Drogue, es la atmósfera de la seducción y del placer erótico. Las “Declaraciones sobre el matrimonio” analizan en seguida, con aguda ironía, esta etapa

7. Ibid., p. 49.

8. Ibid., p. 52.

9. G. Kozintsev, *King Lear: the Space of Tragedy: the diary of a film director*, Eng. transl., Berkeley, Univ. of California Press, 1977.

seria y ética de la vida, regida por tan inmemorial institución. Finalmente, al concluir su visión del estado religioso, aborda Kierkegaard el tema del sufrimiento. Lo hace inmediatamente después de su “Mirada oblicua al *Hamlet* de Shakespeare”. Escribe:

“El héroe estético es grande por su victoria, el héroe religioso por el sufrimiento. Puesto que es verdad que el héroe trágico sufre también, pero de una manera tal que vence al mismo tiempo exteriormente. Es eso lo que edifica al espectador, mientras que el mismo sólo tiene llanto para quien muere”¹⁰.

Kierkegaard, es claro, separa el sufrimiento del reino de lo estético. Ambos ‘sufrimientos’, el de una tragedia o la muerte del ser amado, son radicalmente heterogéneos. Su comprensión de este punto es complejísima y definitiva, a nuestro entender. A propósito de Filoctetes, ese Job del mundo griego, anota:

“Habría sido mejor referirse a Filoctetes que, en cierto sentido, es una excepción al concepto estético general, pero de tal manera que la excepción no puede de ningún modo subvertir este concepto, sino más bien caer ella misma”¹¹.

La incisión del *Filoctetes* no rompe el molde de hierro que el principio estético forja e impone al sufrimiento; así, Kierkegaard cierra el círculo de sus reflexiones de un modo ambiguamente hegeliano, profundamente anti-hegeliano en realidad:

“Dejando ahora lo estético, quito las apariencias y repito el verdadero principio: sólo el sufrimiento en relación con la idea presenta interés. Esto permanecerá como verdad por toda la eternidad; si no se llega a dar una relación con la idea en el sufrimiento, éste debe ser desdeniado en el terreno estético y condenado en el terreno religioso”¹².

Ambiguamente hegeliano, el texto lo es por cuanto subraya la relación de cada sufrimiento con la idea, con el sistema; profundamente anti-hegeliano, el pasaje no lo es menos en la medida en que, como Kierkegaard aclara a continuación, en el ámbito religioso todo sufrimiento singular es comensurable con el todo. La idea o el concepto sistemático viene a coincidir, al fin de cuentas, con la categoría existencial.

El aspecto principal que, en todo caso, habría que retener, es que la perspectiva kierkegaardiana, al inscribir el sufrimiento en el terreno religioso, implica una envoltura prescindible (lo que él llama “religioso” podemos concebirlo de otro modo), pero también un núcleo real. Es la religión la esfera de la cultura en que el sufrimiento parece encontrar su morada propia de significación, la que menos lo ‘desnaturaliza’.

10. S. Kierkegaard, *Etapes sur le chemin de la vie*, trad. fr., Gallimard, 1948, p. 366.

11. *Ibid.*, p. 369.

12. *Ibid.*

Acaso estas observaciones preliminares permitan apreciar mejor el interés que la novela de Droguett presenta para la auscultación de estas zonas de experiencia, vedadas o preteridas en el decir literario más corriente. A través de una variante peculiar en la visión del sufrimiento, podremos caracterizar mejor esta cualidad intensiva que yace —rencor vivaz— como dominio abismal del individuo. En relación con textos milenarios de que hablamos al principio, escribe el mismo Droguett:

“Y es también la literatura anónima de las piedras y de las tablillas, la que evoca con tranquila furia, con la conocida elocuencia del auténtico dolor, ese dolor que se llama por otros experiencia, la antigua edad en que el mundo estaba todavía sano”¹³.

Voces de *El compadre*

El compadre, relato en torno al pobre carpintero Ramón Neira, finaliza así:

— ¡El vino es tan antiguo como el sufrimiento, sigue bebiendo, no más, compadre! —le dijo”¹⁴.

Quien habla es aquí precisamente el “compadre”, un santo de palo, imagen de Judas Tadeo al parecer, con el cual Ramón Neira, en su casi completa soledad, con el deseo de hallar un padrino para su hijo y en medio de sus alucinaciones alcohólicas, sostiene largas, mudas conversaciones. En este diálogo de compadre a compadre que cierra la novela, es la unidad de vino y sufrimiento la que aparece señalada. Esta relación va a ser el punto principal que exploraremos. ¿En qué medida esta sentencia final ha sido suscitada por el conjunto del texto, cómo se liga esta aseveración al desarrollo narrativo que la precede y la provoca? La operación crítica —más crítica en este punto que ensayística— tratará de destacar tan significativa conexión, poniendo al descubierto el plan y entrelazamiento de figuras que constituyen la novela.

Este propósito realza su interés si consideramos que, tras esta “conclusión”, surge un nuevo epígrafe, para un capítulo en blanco que por cierto remite a un camino abierto más allá de la narración, y que reza así:

“Y todas estas cosas, principios de dolores”¹⁵.

El lema, uno más junto a ocho anteriores tomados de los evangelios (todos, con la excepción de Marcos y con claro predominio de Mateo y de Juan), subraya aspectos de totalidad y de continuidad. Totalidad, en virtud de que el referente de “todas estas cosas” es ya sufrimiento y dolores; continuidad, por cuanto estos “principios de dolores” prometen para el futuro un mismo horizonte de ex-

13. Después del diluvio, cit., p. 26.

14. Carlos Droguett, *El compadre*, México, Joaquín Mortiz, 1967, p. 204. Normalmente citamos las obras del autor por sus primeras ediciones.

15. Francisco Lomelí subraya este detalle en su importante contribución Carlos Droguett: *Poética de la obsesión y el martirio* (Dissertation, Univ. of New Mexico, Albuquerque, 1978, p. 214).

periencia. La pregunta, entonces, más ensayística que crítica, es ésta: ¿En qué medida este “sufrimiento tan antiguo” puede ser aún: “principios de dolores”? ¿Qué significan o qué auguran estos “principios” en medio de la mantención implacable de lo “antiguo”? ¿Cómo pueden el sufrimiento y los dolores ser a la vez antiguos e incipientes, inmemoriales como la humanidad y fundadores de una nueva humanidad? *There's the rub...* Preguntas que este texto sorprendente por supuesto no contesta, pero que propone de un modo tangible e irrecusable. Percibir esto implica articular el análisis crítico de la novela con el fondo —ensayísticamente esbozado— de lo incontestable¹⁶.

Después de lo que F. Lomelí ha designado como “pórtico lírico”¹⁷, el relato presenta una curiosa composición. Comienza en una mañana de trabajo de Ramón Neira, que da origen a intensas, extremas retrospectivas en las que sobresalen algunos núcleos: la muerte del padre a manos de los Carabineros, su velorio y entierro; el efecto que provoca en Neira la muerte del Presidente Aguirre Cerda, a quien se llama preferentemente en la novela el “viejo negro”; y ciertos momentos de vida campesina, que hay que suponer que vivió el personaje cuando aún era niño y su familia no emigraba todavía a la ciudad¹⁸. Si tomamos en cuenta ciertos índices cronológicos suministrados en el mismo relato —cosa siempre falible, debido al movimiento envolvente y borroso de la memoria— habría que situar el presente narrativo en 1948 ó 1949, pues se habla de que han transcurrido ocho años, la edad de Pedrito, desde la muerte del Presidente; ésta ocurre en 1941; y la muerte del padre habría tenido lugar en 1937, pues una lápida del Cementerio General tiene fecha de 1932 y se nos dice que la muchacha allí enterrada lleva ya cinco años en su tumba¹⁹. 1937, 1941 y 1948 serían, entonces, los hitos principales de la historia, todos los cuales figuran ya en el capítulo I. Este posee algo así como un movimiento en espiral, que va excavando estratos olvidados y presentes — de experiencia.

Cada uno de estos núcleos genera ramificaciones que se expanden en vibrátiles contornos. Por ejemplo, y para indicar sólo uno, la muerte del Presidente se proyectará en varias direcciones: a) el viaje de Neira y su amigo Astudillo des-

16. Habría que cambiar la fórmula orteguiana del ensayo, “la ciencia menos la prueba explícita”, y hablar de su objeto como lo que “más explícitamente pone a prueba a la ciencia”.

17. Cf. Disertación citada, p. 213.

18. Los pasajes campesinos recuerdan mucho a Eloy. Hay una unidad de fondo en casi todas las novelas de Droguett, que a lo mejor procede de que se gestaron y fueron meditadas en un mismo período. Habrá ocasión de señalar otros cruces.

19. El *compadre*, cit., p. 32. La historia de Margarita Muñoz dará origen a un desarrollo intermitente en el curso de la novela. Habría que estudiar la técnica de intercalación de relatos en la narrativa de Droguett. Oscilan entre la intercalación simple, a la manera de Cervantes y Dostoyewski, con su complejo efecto sobre la estructura global (el folletín de Corina y de Diego, contado por el sargento, en *Sesenta muertos en la escalera*; en cierta medida, la historia del “medio pollo”, en *Patas de perro*) y una organización de tipo musical (ver *infra*, n. 22). A veces, aunque no totalmente, los episodios intercalados generan ese extraño sentimiento de alienación, de descoyuntamiento temporal y espacial, que tan poderosamente provoca Kafka con sus historias secundarias (relatos subordinados en el folletín de Corina, la escena de la muerte del caballo en 100 gotas de sangre...).

de Quillota a Santiago, para ver el cadáver del “viejito negro”. Aquí la mención de las “estaciones” intermedias —Llay-Llay, etc.— imita las etapas de un sencillo y renovado Calvario; b) recuerdos del terremoto de Chillán, que tuvo lugar recién empezada la administración Aguirre Cerda y que la memoria colectiva ligó incansablemente a la persona del mandatario²⁰. El viaje en que éste vuelve del Sur a Santiago hace *pendant* con el anterior, articulando la geografía del país mediante ritmos espaciales complementarios; c) las manifestaciones de duelo multitudinario en la capital, ante el cuerpo presente del difunto. Ahí Neira divisará por primera vez a Yolanda, su futura mujer; d) y, aparte de muchos otros, el pulsar de la obsesión cada vez que el Presidente muerto se le aparece, en sus sueños de ebrio, al pobre trabajador.

El presente narrativo está marcado por otro tipo de preocupaciones del personaje: su vida con la “mama”, en una solitaria choza de las afueras de Santiago; su trabajo cotidiano en las alturas del andamio, cada vez más aislado, pues sus amigos Astudillo y Sánchez van pasando al margen de sus visiones alcohólicas; su herida profunda de hombre ante la Yola, ligada de amores con Rosendo; su naciente interés por Hortensia, mujer de Rosario Sánchez, que es como una nueva encarnación de Yolanda (se sabrá hacia el final que su marido la ha asesinado, tal vez por celos de Neira); su necesidad de bautizar a Pedrito, que tiene ya ocho años, y para lo cual busca apoyo en el santo de una iglesia de barrio. Tales son algunos hilos, más o menos recurrentes, que trenzan el relato. Unos, de coeficiente psicológico, tratados como verdaderas obsesiones; otros más bien de tendencia lírica, como el mundo del andamio, que se construye con los motivos poéticos del cielo, las nubes, el viento, etc. y su valor simbólico de cruz²¹.

Ahora bien, ¿cómo se integra este presente narrativo con las áreas, ya demarcadas, de la retrospección?

En medio del capítulo VII, el narrador parece retomar el cabo de su historia:

“Pensando en todo eso era que había sentido aquellas violentas ansias de beber con que comienza esta historia...” (p. 160).

Este instante, brusco y súbito en el desenvolvimiento de la novela, no hay que interpretarlo mecánicamente, como gozne que cerrara un espacio ya recorrido y que abriera nuevas dimensiones en el mundo novelesco; más bien, hay que verlo en términos musicales, como una elevación del tono, en que las voces se remodulan y en que ingresamos en un timbre o atmósfera con nuevas reverbe-

20. En el poema inicial se habla del “terremoto de la pequeña ciudad sureña” (p. 9), ocurrido en enero de 1939.

21. El simbolismo del andamio es, sin duda, más complejo. Alude también al mundo y a su distribución de alturas y caídas (“El mundo es un andamio, pero los ricos no se caen de él...”, p. 92). En todo caso, el andamio expresa relevantemente la unidad concreta de trabajo y sufrimiento. Encima de él, Neira construye y se crucifica al mismo tiempo. Vale la pena recordar que, en un interesante artículo de La Nación (“Baldomero Lillo o el hombre devorado”, Santiago, 12 de marzo de 1961), Drogueff enfatiza los valores de sufrimiento en el arte del gran narrador proletario.

raciones. Una especie de *stretti* en la fuga o el réquiem²². De hecho, ya el presente narrativo con que iniciaba la novela no era un presente fáctico:

“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” (p. 15).

Gracias al recurso del cuento folclórico, ya puesto en práctica por el autor en un relato intercalado de *Patás de perro*, se instituye como efecto principal una voz legendaria que funde en sí los niveles temporales. Las retrospecciones son también presente, las esperanzas muertas siguen latiendo tras el vacío actual, la sed (sed de beber, que mima degradadamente una sed evangélica de justicia, pues estos “violentos deseos de beber” son mucho más que una boca reseca de borracho) es de ahora y de siempre. Es lo que la secuencia de capítulos va a ir también configurando, pues algunos contrastes marcados al comienzo (el capítulo I es predominantemente retrospectivo, el II está signado por la obsesión en torno a San Pedro, andamio arriba contra el cielo) se irán diluyendo paulatinamente, en una factura cada vez más comprimida. Veremos entonces, y esto es capital para lo que intentamos mostrar, que se irá produciendo un desplazamiento íntimo del “viejito negro” al “santo de palo”, la imagen histórica hará brotar el rostro religioso que pulsaba en la alucinación²³. Hablamos de desplazamiento íntimo, pues no se trata de cambio, sino de una reconstitución, como si Presidente y Santo fueran dos caras de un mismo arquetipo obsesionante.

El destino de Ramón Neira es el de un sufriente. Ha sufrido en su familia, al ver morir a su padre y ver a su madre constantemente humillada por la pobreza; ha sufrido como ciudadano, como sujeto civil, al ser perseguido por los agentes de la Justicia y del Poder; ha sufrido en su corazón, al ver a la mujer que ama definitivamente ajena; ha sufrido en su cuerpo, al caerse de un hotel en construcción y romperse el brazo que todavía le duele. Esta escena particular, la de la caída y padecimientos de Ramón, concentrada especialmente en el capítulo III, agudiza ciertas oposiciones en la novela. Primero, el escenario. No es ya Santiago, sino un hotel en la cordillera, que nos permite ver a un país captado en varios de sus vértices: el centro, el sur y los extremos opuestos de Quillota (soleada, hacia el mar) y este frío rincón de los Andes. (A ellos habría que sumar una breve referencia a un viaje al norte, a Caldera). Segundo, polaridades emocionales y sociales. Allá en la nieve, se imagina Ramón, debe de andar Yolanda con Rosendo, en esa misma nieve en que yace enterrado, que lo enfría y donde está a punto de morir. (Esta escena de entierro es una de tantas en la novela, lo que da a ella un aire de insistente catacumba). Mientras Neira trabaja y agoniza en esa región, otros gozan y se divierten esquiando. Es, con toda virulencia, la antítesis de un dolor y de un placer socialmente repartidos. Final-

22. La elaboración musical es muy patente en la historia que Neira les escuchó tiempo atrás a dos hombres. Hay un contrapunto entre una “voz tranquila” y una “voz enojada” (pp. 114-5), en que Drogueit exhibe admirable capacidad de composición.

23. Los detalles de la transición los damos más adelante (ver *infra*, p. 21).

mente. la dualidad de paciente y de doctor. El cuerpo doliente de Ramón queda sometido a la manipulación indiferente de un médico, agriado por tener que venir a un lugar tan distante. En esta sumisión inerte al doctor se representa toda una subordinación del sufrimiento a los doctores, la opresión en sentido propio. pues doctor no será solamente quien se apropia del dolor, sino esos otros doctores de la ley que constituyen, sin reservas, el cuerpo de la ideología dominante. (Volveremos sobre este punto).

Hay jalones que conviene destacar para hacer más clara nuestra argumentación. El primer capítulo, cuyo pasaje inicial promueve una vinculación entre vino y trabajo. concluye de un modo que anuncia la relación del desenlace:

“— ¡Cúreseme, vieja, pero no me llore! —le dijo” (p. 42).

Vino y lágrimas. aquí: trabajo y “violentos deseos de beber” al comienzo. configuran un sentido que podemos designar como la idea vulgar del vino. Este, según ella, resulta ser compensación de un trabajo agobiador, consolación por una vida desgraciada^{23a}. En esta estimación, el vino está al lado de la droga, del estupefaciente, de la contra-vida, en suma. (Esta idea vulgar, queremos ser explícitos, es sólo el reverso de la visión culta del vino, es decir, del culto que le rinden la bohemia y el romanticismo marginal de los poetas malditos). Sin embargo, ya en esta óptica hay algo contradictorio: el vino se relaciona con el trabajo en el plano de la sed, del deseo activo, lo que da al trabajador sediento una proyección más allá de su cuerpo y de su ser. Podemos beber para apagar el sufrimiento, pero no podemos beber y trabajar al mismo tiempo. La notable dialéctica captada por Drogue^{23a} consiste en que vino y trabajo son heterogéneos pero a la vez interdependiente, sobre todo en condiciones de subdesarrollo que hacen del vino no algo superfluo o prescindible, sino necesidad del organismo mal alimentado, fuente de energía para la reproducción laboral. Contra-vida, sí, el vino es también fundamento de vida para un trabajador sub-proletario.

El capítulo II nos pone en presencia del carácter alienador del trabajo, en la medida en que los sentidos del obrero se van entorpeciendo más y más:

“Parecía que se iba quedando sordo, pasaban a su lado, a tanta altura, los ruidos de abajo...” (p. 43).

“Transcurría mudo toda la jornada, esgrimiendo su martillo y dejándolo caer primero con furia, después con cansancio, por último con costumbre, desencanto y pesadumbre y al final, al final, cuando hacía ya seis horas, ocho horas que estaba arriba...” (p. 44).

Y en relación con San Pedro, también trabajador como él, nos dirá:

“... lo mirará con toda la cara y la luz del santo, la luz de todos los santos lo pondrá ciego...” (p. 47).

Ahora bien, como retornando a esta variación aquí empezada, leemos en el capítulo VII:

23a. La idea se presenta ya en *Sesenta muertos en la escalera*: “El hombre se metía en el vino. (...) Así ya no se sufría” (p. 76). (Ver tb. p. 163).

“Sabía, incluso que sus ojos se avivaban y mejoraba su vista cuando bebía un poco, era capaz de mirar más lejos, apartando colores y matices, y de escuchar mejor, me pongo un poco brujo con una cucharada de vino en los labios...” (p. 162).

La magia del vino, en la experiencia del obrero, fecunda su sensibilidad, agudizando las potencias instrumentales de su cuerpo. Segunda contradicción: esta primaria plus-conciencia que el vino provoca, da paso muy pronto a la inconsciencia total en que muchas veces Neira queda sumido. Las brujerías del vino son dobles, nada simples; secreto a voces que proclama muy bien la expresión chilena de andar “a medio filo”, en cuanto subraya la condición de experiencia fronteriza que el vino procura. ¿Experiencia límite, a lo Jaspers, como se ha dicho del hambre en la novela picaresca? Depende, pues habría que poner énfasis tanto en lo de “experiencia” como en lo de “límite”.

En el cap. III, que narra principalmente la caída de Ramón en el hotel cordillerano, empieza una larga meditación sobre el sufrimiento que dará la tónica de toda la novela^{23b}:

“... debe ser bonito para el rico saber que los pobres sufren siempre, que siempre tiene que haber pobres para que gasten el sufrimiento que crece en el mundo, porque hay que sufrir, porque tenemos que sufrir...” (p. 52).

Frases sueltas de un monólogo de Neira que, pronunciadas después de reflexionar sobre la muerte intempestiva del Presidente, dejan de tener un carácter absoluto, proponiéndonos una especie de plusvalía invertida del sufrimiento. Si en la explotación económica los ricos gastan lo que extraen de los trabajadores, aquí los pobres gastan “el sufrimiento que crece en el mundo”. Visión de indudable raíz cristiana, relativizada, es claro, por la conciencia histórica que introduce la obsesión por el gobernante.

Este sufrimiento real —el de la miseria, de la enfermedad, del amor herido— se pone en contraste con la tecnificación del sufrimiento por parte del Dr. Trini (p. 91; “pije técnico” se lo llama en otra parte, p. 69) y con la falsificación del dolor a que da lugar el sentimiento por el Presidente muerto. El duelo se hace administrativo, carnavalesco incluso, pues termina en un ambiente de fiesta nacional. Por repulsión a ello, el carpintero que tanto ha sentido la muerte, no asiste a los funerales.

23b. La presencia del tema es obvia, como es obvia su presencia en toda la narrativa de Droguett. Basta pensar en los innumerables personajes enfermos que pueblan sus páginas y en las infinitas ramificaciones que adquiere el mundo hospitalario. En el desenlace de Eloy, el enfrentamiento entre el bandido y sus captores se produce sobre el fondo de la tos del viejo enfermo. En *Patas de perro*, medicina llega a ser sinónimo de cirugía, es decir, de la parte más hiriente y mutiladora en las técnicas de curación (p. 62). Luego de esa equiparación, se lee: “los asesinos y los cirujanos acompañarán siempre a la civilización” (ibid.), aserto que nada tiene que ver con el tópico barroco (Quevedo, Caviedes), pues no es la muerte lo que une a ambos personajes, sino su convergencia en el común dispositivo del dolor. En el cap. VII de *El compadre*, en fin, el verbo sufrir y el aparato del dolor se conjugan interminable, obsesivamente.

En cambio, la forma concreta del dolor es vista así:

“le dolía el brazo en el hueso, un dolor todavía no formado, todavía no completamente madurado ni esculpido” (pp. 92-3).

Es significativo que sea este dolor concretísimo e insosportable del cuerpo el que se asocie con el acto y gesto de esculpir, lo cual nos conecta de inmediato con el santo de madera y de yeso que hablará en el desenlace. Es este dolor de Neira, paradigma de su vida dolorosa, el que irá esculpiendo en él mismo una imagen de santidad, hasta terminar identificándolo con el santo de sus obsesiones. La aureola del vino y la interpenetración de los rasgos coronan plásticamente este proceso:

“Se sentía muy solo y el santo no se movía, estaba quieto y ausente, sin querer mirarlo, sin querer olerlo ni tocarlo, él comprendía que una monstruosa aureola de vino le envolvía la cara como una vestidura hasta los pies y tenía mucha vergüenza y cogió la botella y la puso con tiento a los pies del santo” (p. 177).

“Es bueno el viejo, pensó, y lo quedó mirando extrañado y con desconfianza y la sonrisa iluminada bajaba chorreando por la vestidura y aclaraba el rostro triste y la boca sedienta” (p. 203).

Todas estas relaciones entre vino y sufrimiento, que desembocan en la íntegra fusión del borracho y del santo, pasan por un texto de alto interés y de gran irradiación significativa. En su pasaje más decisivo, es éste:

“... el vino es como un cuchillo, como un cuchillo muy afilado que jamás se mella e interrumpe, que está siempre listo, siempre dispuesto, es un gran tirano, la mejor ideología, la verdadera religión y mucho más lúcido y robusto que el opio o la morfina, porque éstos, ya ellos mismos son viciosos, vicios enfermos, el vino es la salud misma, el sol y el agua y el viento, a otros los enferma, los incorpora a su carro, los encierra en sus cárceles frágiles y quebradizas y no los deja salir jamás, pero es un gran compañero, un corrompido muy leal, te quita la voluntad pero te entrega un recuerdo, un consuelo, una mitología, unas lágrimas pobres que puedes quemar cuando quieras” (p. 174).

En esta enumeración cargada de sentido (que recuerda a veces la visión shakeriana del dinero y alude al concepto marxista de la religión), el vino es, primero, instrumento del dolor; luego, figura del poder; en seguida, efigie de la ideología; también, materia cósmica y del cuerpo (“salud”); amistad, psicología, etc. Digamos que, en esta abarcadora secuencia, el vino viene a coincidir con la materialidad social en su conjunto, con todo su contradictorio efecto sobre el hombre (salud y dolor, opresión y consuelo) y, más en particular, es símbolo de la ideología en el sentido de *representación inmediata* de la vida. Equivale, así, a un nivel primordial de conciencia, antes de las manifestaciones de los gran-

des bloques superestructurales (política, moral, etc.) y se conecta más bien con la religión, en la medida en que ésta es vivida como dato espontáneo de la psique. Esto concuerda con el nivel en que se perciben las historias de Cristo y de los santos, nivel popular, como muestra muy bien la reelaboración del milagro de Canaán.

A partir de esto, se aclaran las contradicciones antes esbozadas: el vino, en cuanto factor de conciencia y de inconciencia a la vez, explicita la modalidad del funcionamiento ideológico; ligado al sufrimiento como consuelo y al trabajo como energía, el vino es simultáneamente lágrimas y fuego, apaga y enciende los dolores y la sangre. Es contra-vida y raíz calórica de la vida. Tales son las “figuras” del vino en esta hora de Droguett. Y quizás en el simple milagro de Canaán se vea con claridad la utopía miserable que representa. Justamente, la abundancia puesta al servicio del amor, se concibe allí a imagen y semejanza de la miseria y el disfrute se imagina desde la experiencia de una radical escasez. Un milagro, diríamos, a la medida de pobres marginales, al alcance también de un pueblo subdesarrollado.

EL OTRO SILENCIO

El otro aspecto de la obsesión, su lado histórico podríamos decir, es bueno comprenderlo a la luz de las relaciones que, en el marco del desarrollo chileno, sostienen novela e historia. En sus líneas de fuerza principales, este desarrollo corresponde a la contraposición, ya tempranamente exhibida en el siglo XIX europeo, entre Scott y Stendhal, entre *Ivanhoe* (1820), con todo el rico despliegue de elementos históricos, y *La chartreuse de Parme* (1839), en donde el gran acontecimiento se esfuma de inmediato. Sólo que lo que era aquí visión crítica de un jacobino desengañado por la evaporación de la historia más insigne, va a ir siendo, en Chile como en otros países latinoamericanos, complaciente pérdida de sentido para los procesos históricos. La visión refleja algo que ocurre, con mayor o menor discrepancia, con mayor o menor conciencia, en los distintos desarrollos nacionales.

Martín Rivas (1862) y *Durante la Reconquista* (1897) son buenos ejemplos de una atención espontánea a la historia a que se ve inducido Alberto Blest Gana en virtud de su ideología liberal. El hecho histórico, una manifestación de la revolución de 1851, precede en apenas diez años al momento de redacción de la primera novela y aparece como algo público, a través de las informaciones de prensa que se leen en la capital. En la segunda obra, escrita a fines de siglo cuando ya la curva del liberalismo se ha hecho francamente descendente, se buscan las fuentes de la energía histórica en los albores de la vida independiente. El carácter público y civil de la historia, externo e insostenible, no da cabida ya a las ilusiones liberales; de ahí el distanciamiento cronológico —casi un siglo— con que se construye la novela.

En *Juana Lucero* (1902), novelita adolescente de un autor que proviene de las capas medias, Augusto G. Thomson (después d'Halmar), la historia más san-

grienta del país se hace fantasmal. Balmaceda, el presidente mártir, es apenas un retrato en las referencias de la obra, al cual se intenta vanamente conjurar. La historia ha sido reclusa, literalmente, a un inconsciente situado en las márgenes del espiritismo y de la parapsicología. (Otra tendencia, menos marcada, se presenta con Luis Orrego Luco, cuyo *1810. Memorias de un voluntario de la Patria Vieja*, 1905, significa el resurgimiento de un viejo liberalismo nacionalista, cosa que, pocos años más tarde y en el plano del ensayo, expresará bien Francisco A. Encina en *Nuestra inferioridad económica*).

El período que va de 1920 a 1938 exhibe, excepciones aparte sin duda, una tendencia a la reducción monumental de la historia, esto es, a convertir la historia en huellas y vestigios monumentales. En Alberto Romero, en Jacobo Danke, en Eugenio González, autores si no sobresalientes por cierto representativos, es ella la tendencia que predomina. La historia se ha desvanecido, ni siquiera es pulsión inconsciente, sino materiales inertes depositados en medio de la ciudad. Piedras que no hablan y que nadie contempla. Es el canto del cisne de la visión liberal, que termina haciendo de la historia un camposanto petrificado de próceres, mudo y exangüe frente al tiempo presente.

Naturalmente, hacia 1938, con la renovación política en que entra el país por algunos años, surgen intentos de novela histórica. Las narraciones de Reinaldo Lomboy hablan de esta aspiración, como lo hará de un modo más novedoso, acaso, Benjamín Subercaseux en sus ensayos y novelas. Droguett, como sabemos, no es ajeno a esta reactualización de la sensibilidad histórica; su novela *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961) está fechada en el "Otoño de 1941". Es posible que la Guerra Civil Española haya permitido mirar con nuevos ojos los hechos de la Conquista, tema que es pródiga cantera en el novelar chileno de ese tiempo. En 1943, como reelaboración de una Memoria de Grado presentada en la Escuela de Derecho, se publica *El amanecer del capitalismo en América*, importante ensayo de Volodia Teitelboim. Evidentemente *El compadre*, por su naturaleza misma de novela no histórica, está muy lejos de este tipo de búsqueda. Por eso, hay que sopesar el exacto coeficiente 'histórico' y el significado que en ella tiene la obsesión pertinaz del personaje por el Presidente Aguirre Cerda. Dado lo múltiple del tema, tocaremos sólo tres aspectos.

1. *Conexión con el sufrimiento*. Desde que se inicia la reminiscencia y cada vez que se revitaliza, se la vincula con dolores del prójimo o con lo más hondo del dolor personal de Ramón Neira. Cuando el hijo anuncia a la madre que ha muerto el "viejito", la mujer se equivoca y cree que es el Pepe quien ha muerto, un vecino o amigo gravemente enfermo:

"—¿Quién, quién, hijo? ¿El Pepe? ¿Pobre Pepe!
(...)

—No, el Pepe no... Si ya los doctores estaban viviendo en su vientre cuando fuimos a verlos para la Pascua. Tienen unas camillas blancas, unos colchones finos, albos, de goma o de dulce, una pantalla azul y entonces llega la enfermera, los doctores encienden la luz celeste y el

Pepe se queja y los doctores cogen los elásticos para amarrar la pierna del enfermo y sacarle otro bárbaro chorro de sangre... El Pepe no, mama, el viejo, nuestro viejo lindo, el negrito, el Presidente. ¿Qué no escuchó la radio entonces?" (p. 21)^{23c}.

El nexa es claro; y, sobre todo, los colores, los materiales, las operaciones del mundo del hospital, en su dura tecnificación, contrastan hirientemente con el hecho injustificable del sufrimiento físico. La técnica, frente a la muda pasividad de quien sufre, es algo "bárbaro", adquiere un rostro vandálico —el lado vandálico e inhumano de todo progreso al servicio del hombre. Esta desconfianza ante los doctores, ya insinuada aquí, hará imaginar al hombre que su querido presidente ha sido asesinado por sus médicos de cabecera.

Igualmente, el dolor corporal más íntimo, el de su brazo quebrado, lo asociará Neira con la figura que lo obsesiona:

"El se quedó callado, sintiendo el dolor del brazo que ya le empezaba a punzar, un dolor que venía lejos, por Quillota, por el velador del viejito negro" (p. 70).

Dolor que, por lo demás y muy coherentemente, irá también andando a su relación con Yolanda (p. 80). Celos, dolor físico y dolor por la muerte del viejo; padecimientos psíquico, corporal y por el derrumbe de esperanzas colectivas, todo se aúna en el entramado de la novela. De modo tal, y ésta puede ser una conclusión por ahora, que si hay un grado 'histórico' en esta obsesión por el Presidente, ella está ligada a la noción de sufrimiento, a una historia vivida en la pasividad, historia pasivizada en la carne y en la mente del carpintero. Es la imprevista *¿aureola?* — que los tiempos ponen en la frente del personaje.

2. *Doble perspectiva.* La actitud ante la muerte del gobernante es dual, y esto en varios niveles. Hay una oposición que sólo gradualmente se irá borrando entre el sentimiento de la madre y el del hijo. A la "mama" no le enternecen los llantos de su hijo; para ella, el Presidente pertenecía al grupo de los ricos, nada tenía que ver con ella, sólo puede comparar su muerte fastuosa con la triste y sobresaltada de su marido. Hay un sano instinto de clase en la mujer que la lleva a no dejarse engañar por la torpe faramalla del duelo nacional. El hijo, en cambio, depositó sus esperanzas en el hombre que acaba de morir:

"pensaba en el viejo, deseaba verlo de cerca, mirarle los ojos y ver si tenía la verdad adentro, la intención de hacer algo grande y simple por los pobres" (p. 85).

La madre, viendo el dolor auténtico de Ramón, cambiará poco después. Sin embargo, las dos perspectivas fluctúan en el mismo ánimo de Neira. A veces,

23c. Este personaje, sólo aludido en la novela, parece estar en embrión en *Sesenta muertos en la escalera* (pp. 168-9). De dar fe a un indicio cronológico consignado en el poema inicial, *El compadre* estaría elaborándose en 1951, dos años antes de la publicación de su primera novela. Esto va en el sentido de esa unidad de fondo de que hablábamos. Es como si todos sus relatos fueran excavaciones en una misma cantera creadora. Pero el indicio es ambiguo, en todo caso, pues no sabemos si es el autor o el narrador quien habla.

éste llega a dudar de si el viejo no desertó de su puesto para que ellos, los pobres, sufrieran más:

“Si el viejo no se hubiera muerto, habría cambiado el mundo nuestro, la ciudad, las calles. el andamio, las trenzas de la Yola, los ojitos del Pedro, por eso se murió, para que no cambiara, mama...” (p. 52).

El obrero irá oscilando entre estas actitudes antitéticas, entre la fe y el abandono, la creencia y la orfandad. Es que, en el fondo, la oposición radica ya en el mismo mandatario, visto, por una parte, con esa constelación de objetos que lo sitúan junto a los ricos y a los que producen el dolor (el whisky, el cigarro, su ropa lujosa, sus guantes, sus zapatos de charol) y, por otra, con su color moreno, como de carbón, y sus ojos chispeantes de humanidad. De este modo, la obsesión va a ir jugando con estas componentes disímiles de la personalidad del gobernante.

3. *Prolongaciones de la obsesión.* Las imágenes se irán borrando, irán quedando ecos y fragmentos, pero hay una que vuelve con tenacidad: la del viejito negro arrastrando toneles de vino por las aguas frías del canal:

“lo había visto caminar a través del puente, empujando hacia la casa unos barriles de vino” (...)

“Sentía caminar al viejo dentro de la pieza, acumulando los barriles en los rincones, poniéndolos encima unos de otros, lo sentía respirar fuerte, con fatiga...” (...)

“El viejo se había quedado quieto y con la pierna derecha quebrada sobre una piedra y la otra hundida en el agua (...) manoteaba entre los barriles y lo sentía hablar solo, como rezongando, el agua le golpeaba la cara y cuando se abrazaba a un barril, éste se rompía y el vino le salpicaba la pechera del viejo y corría muy rojo por el agua...” (pp. 171-2).

Por el contraste del vino hundiéndose en el agua, la alucinación hace *pendant* con otras variantes de la oposición, por ejemplo con el milagro de Canaán. Se trata, a decir verdad, de un milagro de Canaán al revés, en que triunfa el agua por sobre las virtualidades utópicas del vino. Por otro lado, en la medida en que se trata de toneles, unión de la madera con el vino, es el mismo trabajo de Neira el carpintero, borracho sobre su andamio, que se pone en juego en la visión. Es su propia vida la que arrastra el Presidente y que se arrastra ante sus ojos. En fin, por la constante repetición de una actividad sin término, que se va diluyendo en inútil, estéril claroscuro, la alucinación nos comunica con el infinito acarreo de Sísifo. Tal es el arquetipo final engendrado para intuir la historia: no el de Prometeo, sino de Sísifo; no el titán heroico, sino el titán sufriente.

Así, pasamos gradualmente del Presidente al Santo. Los últimos pasos se marcan bien en la novela, pues el viejito mira por la ventana la próxima iglesia y,

luego, el vocativo “viejo” deja de aplicársele para designar con él al Santo. Este íntimo desplazamiento, ya lo hemos sugerido, no significa un tránsito de la historia a la religión, sino —para decirlo de una vez— la disolución alcohólica del mesianismo. El inconsciente presidencialista, frustrado en su misma pasividad, da lugar a su núcleo trascendente: actualiza y objetiva su propia alienación en la figura material del “compadre”²⁴.

Esto hace posible comprender en parte la severa condenación que Droguett realiza de su personaje:

“El compadre duda de todo, de la vida y de la muerte, de su mujer y de sí mismo, por eso no muere porque la muerte sería ya en él una seguridad, no está ni en el infierno ni en el cielo sino en el tibio purgatorio alcohólico, ese sistema transaccional creado por Dios para los tímidos, los irresolutos, los mudables. Mi personaje es casi un Hamlet proletario”²⁵.

La mención de Hamlet es, por cierto, válida en cuanto paradigma trágico y, tal vez, si se tiene en cuenta que Neira no hace lo que hace Rosario, dar muerte a su mujer. Pero la validez llega hasta aquí. Droguett enjuicia desde fuera a su personaje, desde una plataforma dotada de mayor conciencia ético-práctica. Al dejar de ser creador y convertirse en crítico, su criatura se le escapa y muestra una superioridad real frente a su autor. Neira no es un Hamlet, porque no es la duda lo que lo define, sino el sufrimiento; en este sentido, está más cerca de Job, de Sisifo, de Filoctetes. Hamlet duda, porque es un príncipe y su problema es, entre otras cosas, de orden político, relacionado con la corrupción que existe en el reino; Neira sufre solamente, pues está más acá de la duda o de las certezas políticas²⁶. Su pasividad no es la antesala de una eventual toma de conciencia, sino la pasividad constitutiva del sufrimiento. Ni dubitativo ni irresoluto, Neira es un sujeto eminentemente “paciente”.

EL REVES DE LA HISTORIA

La crítica que se ha ocupado de Droguett ha percibido ya la gravitación del tema del sufrimiento en su obra narrativa. Alfonso Calderón, presentando brevemente una colección de sus cuentos, apunta:

“Su última novela publicada, *Patas de perro* (Zig-Zag, 1965), podría llevar como epígrafe unas frases del novelista y crítico norteamericano

24. No estamos de acuerdo con la interpretación trinitaria de Lomeli, cuando postula que una trinidad de compadres se perpetúa en el bautizo del niño (Disertación citada, p. 213). El santo borra al presidente, nos parece, o, mejor, éste se transfigura en aquél. (Cf. F. Lomeli, cit. p. 216).

25. En carta personal de Droguett a J.M. Valverde, del 20 de enero de 1962. (Cf. F. Lomeli, cit., p. 216).

26. El único lapsus que nos parece sorprender en la novela ocurre cuando Neira se califica a sí mismo de “buen obrero sindicalizado” (p. 49). Todo en el tratamiento del personaje discurre en dirección opuesta.

Lionel Trilling: 'La actividad del espíritu fracasa ante la incomunicabilidad del sufrimiento humano' ”²⁷.

En el mismo sentido, Francisco Lomeli, en su disertación ya mencionada, centra su estudio de la obra de Droguett en torno a la noción de martirio²⁸. En el vocabulario del sufrimiento, aun a riesgo de ser pedantes, habría que distinguir la Pasión o el Calvario, como paradigmas del sacrificio y el dolor, del martirio, en que la víctima atestigua o testifica por un Mesías. Lo que *El compadre* expone en última instancia es un martirio, el de Neira, que va perdiendo contacto con su Mesías y un Calvario que termina huérfano de toda esperanza de redención. Es un martirio y un Calvario que secretan el ácido seco de un dolor sin trascendencia.

Esta preocupación de Droguett por el dolor humano no empieza con *Patatas de perro* ni concluye con *El compadre*, aunque probablemente sean éstas las novelas que lo tratan con mayor profundidad. Desde sus textos más tempranos hasta sus obras más recientes, el autor persiste en su visión. Captar el sentido de esta experiencia supone, entonces, delinear someramente el arco de su sondeo creador.

“La pared”, texto fechado en 1933 y uno de los primerísimos del autor, es una prosa con ciertos elementos vanguardistas (habría que estudiar detenidamente este aspecto en los orígenes literarios de Droguett) que parece traspasada por la obsesión del sufrimiento. Todo sufre en este texto: vestidos, muebles, todos los objetos materiales “saben sufrimientos, desgracias”, están “dobladitos de dolor y pena”²⁹; pero más que nadie, por supuesto, el hombre o la mujer que viven en contacto con él:

“La mujer duerme, pero su cuerpo cuida de no moverse para no aplastar al sufrimiento que está junto a ella como un niño. El cuerpo dormido sabe, siente al sufrimiento junto a sí y duerme sosegado para no inquietarlo” (p.21).

Curiosa imagen ésta del sufrimiento-niño, no muy distante por su sentido del crecimiento del dolor que observábamos en *El compadre*. Estamos aquí ante una estrecha cohabitación entre dolor y ser humano, pues aquél se instala en lo más desnudo, en lo íntimo del cuerpo. El sufrimiento yace en el lecho de sus víctimas, “se ahija” a ellas, podríamos decir. En realidad, la posición horizontal del hombre o la mujer no se vincula, en Droguett, al yacer de la muerte o del sexo, sino al gesto irreductible del dolor, a la actitud yacente del enfermo.

Hay al final del texto un área de imágenes que anticipa el sombrío espacio médico de las novelas de Droguett:

28. “Paralelamente, va exponiendo la historia y trayectoria del martirio, el cual constituye una parte significativa de la visión de Droguett tocante a la intrahistoria humana” (cit., p. 50). La formulación es extremadamente justa, en el entendido de que en Droguett no vale la distinción unamuniana entre historia e intrahistoria.

29. “La pared”, in *El cementerio de los elefantes*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1971, p. 24.

“Separarse es estar sufriendo, es permitir que lo operen a uno de pie y en traje de calle, sin que lo alcance a anestesiar el viento, sin que alcance a llegar el día, blanco como un cirujano” (p. 26).

El aparato clínico irrumpe ya, en la forma de una envoltura de imágenes no menos absorbente por su siniestra proyección; y, lo vemos, la posición erguida del hombre, su verticalidad ontológica, sucumbe al dominio y al poder del sufrimiento. Andar y yacer parecen ser variantes de una sola realidad, ilusiones de una misma dolencia fundamental.^{29b}

No es difícil imaginar que “Infancia”, importante texto de 1935, contiene experiencias dolorosas de índole autobiográfica. Esa infancia en un pueblo nor-tino (Coquimbo) de un niño hondamente sensitivo, que ve enfermar a su madre y que siente el alejamiento del lugar como una pérdida irrecuperable, posee un marcado tono de veracidad emocional. No es esto lo que nos importa por ahora, sin embargo, sino el entrecruzamiento de “vislumbres” que propone el relato.

El padre se vincula con la región del trabajo:

“No sabía yo qué cosa era el trabajo y sólo conocía que en esas ocasiones mi padre no estaba en casa, se encontraba lejos, guardado en un lugar desconocido que se llamaba el trabajo (...) Pero cuando en la noche llegaba mi padre, venía de mal genio, ajado, triste y le decía a mi madre que estaba cansado. Yo escuchaba bien, comprendía claramente cuando oía que mi padre hablaba que le dolían los pies y me decía: El trabajo es un lugar que está muy lejos, y cuando él decía que le dolía la espalda, yo pensaba: El trabajo es un lugar donde le pegan a uno”³⁰.

Trabajo y dolor se relacionan tempranamente, entrañablemente, hasta el punto de preludiar la notable fórmula que aparecerá en *El compadre*: “¡Los pobres nacemos cansados!” (p. 97). Fórmula de filón cristiano, pero modificada en profundidad por una experiencia directa de la organización social.

En medio del texto se incrusta de pronto la visión de una jorobada. Esta imagen, particular en el plano narrativo, se hace dominante en la estructuración global del texto, al coincidir con su tónica espiritual. Última imagen que flota y se graba cuando el relato concluye, la jorobada es el mal, la fealdad, la desgracia, una forma extrema y percutiente del dolor. De ahí que se nos diga:

“Ese sufrimiento sin puertas ni ventanas es la prueba de que el alma existe” (p. 28).

Platonismo y monadismo se alían aquí como soportes metafísicos de la visión. Platonismo, en la medida en que el cuerpo se ve como prisión de un alma sufriente; monadismo, a través de una fórmula que, en los antípodas de toda armonía pre-establecida, afirma la incomunicabilidad radical del dolor humano.

29b. En el momento en que los hombres salen de casa a trabajar, leemos: “y se dirige despacio, durmiendo aún en la difícil cama vertical de la calle...” (*Sesenta muertos...*, p. 53).

30. “Infancia”, *Los mejores cuentos*, cit., p. 22.

Finalmente, la sensibilidad del niño ante el sufrimiento y las experiencias desgraciadas que nos cuenta dan paso a un núcleo histórico. Se trata nada menos que de Arturo Prat, figura de relieve en la conciencia nacional. Con una inmediatez que llama la atención, integrado al círculo de las necesidades primordiales (señal de que, más que en el grito de combate, Droguett ha reflexionado en la llana frase “¿Ha almorzado la gente?”), el héroe adelante sin duda las visiones de Neira:

“Así se nutría la infancia y ocurría entonces que Arturo Prat tenía perfiles familiares. Era un antiguo antepasado de la familia, un amigo de papá, su compadre, anoche estuvo hasta tarde fumando en el salón y conversando” (p. 31).

Ahora bien, este precursor “compadre” se junta, muy sorpresivamente, con la designación que recibe la enfermedad de la madre hacia el fin del relato:

“La enfermedad también venía con ella, era como su hija o su ahijada, se iba con nosotros” (p. 37).

En esta correlación de términos que ya se impone en 1935, en el arco que une al padre trabajador, al “compadre” de la historia y a esta “ahijada” vulnerable y doliente, vemos ya la familia palpable de Droguett, la intimidad que forja entre los órdenes del trabajo, de la historia y del sufrir. Lejos de ser orbes separados, ellos son el anverso, el reverso y el conjunto de una misma experiencia de las cosas.

En *Sesenta muertos en la escalera* (1953), cuyo asunto y plasmación so conocidos, el autor plantea desde el inicio su propósito e intención:

“En las páginas que siguen subrayo el dolor y soslayo, no más, la política” (“Este libro”, p. 7)³¹.

Un poco más adelante, el narrador principal reitera:

“Por eso todo lo que aquí diga estará hincado, por un lado o por otro, alegre o tristemente, al dolor de los hombres, al dolor de la carne de los hombres” (p. 52).

Así concebida, la narración nor permite aprender algo más sobre las relaciones entre trabajo y sufrimiento. Por un lado, las fuerzas de la naturaleza que provocan dolor (el frío, en este caso) son vistas como un trabajo negativo y cruel:

“El frío llega por la espalda y allí comienza a trabajar con su delantal de hule, con sus clavos, su martillo distante” (p. 51).

Carpintero cósmico, el frío es al mismo tiempo, por el modo como ejerce su poder maléfico sobre el hombre, un crucificador. Hay algo de verdugo en la acción de la naturaleza.

31. “Subrayo..., soslayo...”. Curiosamente, aunque el significado quiere ser excluyente, el signifiante aglutina las regiones del dolor y la política a través del mecanismo de la rima.

Inversa y complementariamente —y esto en páginas dedicadas a meditar la unidad concreta de trabajo y dolor (pp. 51-8)— el trabajo es visto como productor de dolor, en relación con el sufrimiento que crea para los seres vivos:

“A través de la muerte de los animales tiene que arribar el hombre hasta sus desnudos pies. Digamos, por consiguiente, que los hombres van calzados con sacrificados bueyes, con cadáveres de asesinados bueyes, los hombres van calzados con grandes crímenes” (p. 57).

Visión totalizadora, en primer lugar, pues el frío y su eliminación son aspectos de un mismo proceso que genera padecimiento; y, además, visión que nos conecta ya, de un modo orgánico y no exógeno, con la significación que la figura del asesino va a tener en la narrativa de Droguett. El criminal, al unificar en sí actividad y destrucción, al ser de hecho un trabajador del sufrimiento y de la muerte, no es en absoluto un habitante excéntrico del mundo tal como lo concibe Droguett, sino, por el contrario, su paradigma óptimo.

Esto nos permite abordar un aspecto de *Eloy* (1960) que ha sido descuidado, según creemos, en los estudios que le han sido consagrados. La novela subraya explícita e insistentemente la relación del bandido Eloy con su vida anterior de zapatero (p. 90, *passim*). Se nos habla a menudo del taller, de su “banquito de carpintero” (pp. 39-40), de sus instrumentos de trabajo y de sus materiales, la lezna, los clavos, el cuero, etc. La escena que vuelve con persistencia en el relato, la de los caballos ante la ventana, representa por supuesto una ruptura en la existencia del hombre, pero también apunta a una continuidad, destaca un avatar. No se comprendería, de otro modo, la sobrecogedora imagen final, cuando ya los agentes rodean y cercan al bandolero:

“Ahora se movieron las botas” (p. 190).

La poderosa sinécdoque amarra bien los dos cabos de la vida de Eloy, el signo de sus perseguidores y los productos de su oficio anterior. Ambas facetas se ligan directamente en un pasaje que nos recuerda de inmediato lo ya visto en *Sesenta muertos en la escalera*:

“... dijo, apretando con ternura la carabina, una muerte así vale la pena, es un trabajo limpio y concreto, es como hacer un par de lindas botas para el Toño con el cuero sangriento de una oveja” (p. 140).

Comprobamos una vez más que la concepción de la praxis en Droguett supone una “panalgia” universal. Esta omnipresencia del dolor, que incluye naturaleza, mundo viviente, práctica humana y relaciones sociales, parece ser el dato más amplio y fundamental en la experiencia de las cosas que su obra nos comunica^{31a}.

31a. En todo caso, y para no perder de vista lo esencial, lo más propio en la visión de Droguett nos parece la integración que en ella se propicia entre sufrimiento e historia, entre sufrimiento y progreso. En esto, la obra de Droguett se toca asombrosamente con el pensamiento de Teilhard de Chardin. “Tout ce qui devient souffre...”, escribe en *Sur la souffrance* (Seuil, 1974).

Y así: sin tomar en cuenta por ahora una novela que profundiza decisivamente esta visión del sufrimiento, *Patas de perro*^{31b}; dejando de lado sus novelas históricas que describen, en lo esencial, el efecto mortal de las necesidades humanas más primordiales (el hambre, el frío en *100 gotas de sangre...*); marginando la eclosión trágica de *Después del diluvio* (1973), obra maestra por lo ceñida y despojada: aparte de todo esto, que sería necesario considerar para una exposición completa del tema, podemos formular unas conclusiones provisionales que respondan en principio a las preguntas de que partimos.

Para explicar por qué se sufre en el universo de Droguett, por qué todo no es sino un gigantesco proceso del dolor, habría que tener en cuenta antecedentes biográficos. Algo se sabe de esto, pero en sí no es suficiente. Una sensibilidad dispuesta al dolor no habría hallado la posibilidad de expresarlo con tanta amplitud y profundidad de no mediar un campo de significaciones objetivas. Las masacres que Droguett tematiza ya nos dan un indicio. Desde la Conquista hasta los hechos del Seguro Obrero, pasando por la lucha de Balmaceda (*Patas de perro*, pp. 58-9), toda la historia nacional no es sino un proceso de sufrimiento colectivo. Antes, en los orígenes: en el medio, en el centro y en el curso de nuestro pasado; ahora, en el presente, todo ha sido y sigue siendo una permanente sucesión de derrotas. Se ha dicho con humor y con razón que en Chile las grandes celebraciones nacionales son siempre conmemoración de derrotas: la batalla de Rancagua, que sella el fin de la Patria Vieja; el combate naval de Iquique, en que héroes y mártires se confunden dudosamente... El sufrimiento aparece, entonces, como el rostro secreto de la historia en la medida en que se trata de la historia de un pueblo permanentemente derrotado. Balmaceda da paso a la guerra civil; Aguirre Cerda precede a González Videla; el 70 es la antesala del 73... La seriedad y la honestidad del arte de Droguett consisten en que se prohíbe el derecho a la utopía en tiempos de derrota; por deber contra el derrotismo no postula un triunfalismo póstumo, el triunfalismo craso y demencial de los sobrevivientes, sino el silencio elocuente e inmovible de las víctimas. "Los sufrimientos no soportan los sofismas", escribió ya, mucho tiempo atrás, Platón en su *Axiocos* (369 e). Se trata de lo absoluto, en el sentido kierkegaardiano, del dolor y de la muerte. "Y todas estas cosas, principios de dolores". La verdad literal —: histórica— de este *dictum* evangélico es sencillamente ésta: que para eliminar el dolor, para crear en el futuro un mundo sin dolor, hay que pasar por el crecimiento y la acumulación del dolor. Tal es el contra-efecto del avance histórico, de un progreso palpado en su barbarie y brutalidad, como idolatría del

31b. *Patas de perro* es básicamente una novela de la institucionalización del sufrimiento. Padre, profesor, abogado, teniente, etc. educan a Bobi en el dolor. La objetividad social condiciona en el niño una definitiva conciencia del padecer, el *cogito* sufriente de Droguett. Esta afirmación en el dolor, este tocar fondo en el alma, está en el extremo opuesto, por ejemplo, de la duda metódica que Sartre ejercita sobre el sufrir (recuérdese la famosa nota de su Genet, que dice más o menos así: "Sufro, tengo conciencia do sufrir, luego no sufro, sufro por no sufrir, etc.). Decididamente lejos de una tradición analítica e intelectual, Droguett es más bien patético, de estirpe vallejiana. Si para Sartre la experiencia del sufrimiento conduce a un círculo inevitable, para Droguett el dolor es el dato más inmediato, promordial, del ser humano.

hombre por el Hombre, como sacrificio del hombre por el Hombre. El ensanche antes de la lejana, lejanísima desembocadura. De este modo, si los milagros más pobres del Evangelio valen todavía como espejismo para un país subdesarrollado, en el plano de la historia no hay milagros ni utopías que valgan, sino sola y verazmente el imprescriptible Apocalipsis. El trabajo paciente por un Fin infinito³².

32. Según Gregorio de Nisa, en su *Comentario al Cantar de los Cantares*, la historia “camina de comienzo en comienzo a través de comienzos que nunca tienen fin” (v. J. Daniélou, *Essai sur le mystère de l'histoire*, Paris, 1953, p. 11).