

60 MUERTOS EN LA ESCALERA, NOVELA DE CARLOS DROGUETT*

Carlos Díaz Amigo

Universidad Católica de Valparaíso

Al revisar los estudios sobre esta obra ganadora del premio único de novela de la Editorial Nascimento y publicada en 1953 en Santiago, nos encontramos con poquísimos intentos que superen el comentario crítico periodístico. Obra desconcertante para muchos, estructuralmente poco armónica para otros; sin embargo, se le reconoció una originalidad y una audacia formales poco comunes en el ámbito novelístico nacional. Como ocurre con la mayoría de la crítica sobre Droguett, las opiniones se reparten entre detractores e incondicionales que terminan defendiendo o atacando al autor, dejando la obra en segundo plano, de la que sólo quedan impresiones.

60 muertos en la escalera plantea problemas estructurales importantísimos que en la revisión bibliográfica exhaustiva que se ha hecho no hemos encontrado resueltos, y, en algunos casos, sólo insinuados. Nuestro enfoque pretende leer la novela como actualización de la crónica-histórica, deteniéndonos en la figura del narrador y en la confluencia de historias preexistentes intercaladas en la línea principal del relato.¹

La novela narra la masacre de un grupo de jóvenes nazistas alzados contra el gobierno de Arturo Alessandri el 5 de septiembre de 1938 y que Carlos Droguett había recogido en una crónica periodística publicada en 1939 con el nombre de *Los asesinados del Seguro Obrero*.²

La novela se inicia con un breve texto que funciona como explícita programación extradiegética del texto y como definición de la axiología autorial.³

Este libro no lo he escrito yo. Lo escribieron los muertos, cada asesinado. He tratado, además, de escribir una historia no otorgando franquicias ni al panfleto ni al escándalo. No me interesa lo fácil. En las páginas que siguen hago historia,

* El análisis aquí propuesto corresponde a una parte del trabajo de investigación titulado "La novelística de Carlos Droguett o la actualización de la crónica de Indias".

*pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo grande y depurado. En las páginas que siguen subrayo el dolor y soslayo, no más la política.*⁴

Es determinante, para la comprensión de nuestra lectura analizar detenidamente el contenido de este fragmento como un lugar privilegiado de lisibilidad textual.⁵

Respecto a la programación de la novela descubrimos aquí claramente expresado lo que el texto dice que es: "En las páginas que siguen hago historia". El texto se define como histórico. La no gratuidad de todo texto origina siempre un intercambio. En este caso se intercambia por un "un tiempo grande y depurado", es decir, por la esperanza de un mañana históricamente renovado, quedando revelado así el valor utilitario de la obra.

Como tercer aspecto de la programación tenemos la explicitación que el texto hace de su lector, es decir, la producción de un lector que pueda interpretar su historia. Podemos deducir, sin duda, que el lector de esta novela no es aquél que se solaza en el "panfleto", ni en el escándalo, ni en lo fácil, sino alguien que vive la historia del país con conciencia de la muerte, de la injusticia y del pasado.

La novela está constituida por relatos preexistentes, incluso ya publicados por Droguett bajo formas de crónica, de cuento, de folletín, etc. Es, como ha dicho un crítico, un verdadero "collage".⁶

Al revisar los fragmentos que forman la novela tenemos el siguiente cuadro: (destacamos título, tipo discursivo, tema).

1. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Crónica: El asesinato político.
2. *Isabel*. Cuento: La soledad del amor.
3. *Día de los muertos*. Artículo: Desesperanza y conciencia de la muerte.
4. *La noche*. Cuento: Nochebuena, pobreza y soledad.
5. *Tiempo*. Cuento: Concepto de vida como caverna y maldición del trabajo.
6. *La cueca de la Bandera*. Artículo. Historia patria.
7. *Septiembre el loco*. Artículo: Pasado glorioso v/s presente triste.
8. *Lejos*. Cuento: Sueño premonitorio de la muerte.
9. *Corina Rojas criminal del amor*. Folletín: El amor pasional y asesino.

10. *Ensayo sobre el opio*. Artículo: sueño como escape al sufrimiento y la miseria.
11. *La guerra nocturna*. Artículo: Poder de la guerra, indefensión del hombre.
12. *Cupido Borracho*. Cuento: desacralización del mito (Eros y Thanatos).

Desde su propia perspectiva cada uno de estos fragmentos comportan connotaciones negativas sobre el mundo, la sociedad o la historia, sin embargo, desde la posición del autor implícito, resultan positivos, pues le sirven para probar la corrupción del poder, el ocultamiento de la intra-historia o de la micro-historia⁷. De tal manera que los subsistemas ideológicos parciales se resuelven en el super-sistema axiológico del autor implícito que cubre la proposición completa del texto y que se enmascara y comparece en la figura de un narrador, que, siguiendo a Genette, definiríamos como homodiegético, y que se comporta como testigo en la historia y en cuya situación narrativa destaca visiblemente la función fática o verificadora del contacto entre él y su narratario. Esto se manifiesta en las constantes apelaciones que hace a esos: "amigos míos", que son su narratario. Esta actitud es propia del narrador que espera comprometer, conmover a su auditorio, persuadirlo.

Por otra parte, la orientación emotiva es clarísima por el grado de compromiso afectivo del narrador con su historia, pues para él es una historia de dolor; lo que nos acerca a una función testimonial, pero como sus intervenciones adquieren formas de comentarios críticos su función es eminentemente ideológica.⁸

Este narrador liga en su relato estas historias de segundo grado o metadiegticas, cuyas relaciones son de analogías respecto de la diégesis, lo que les otorga una importante función persuasiva (contacto con la crónica).

Aunque todos los relatos intercalados mantienen la perspectiva del mismo narrador, el folletín *Corina Rojas, criminal del amor*, posee uno intradiegtico, es decir, un agente de la historia del relato principal se convierte en narrador, originando un nuevo plano de comunicación.

Para una mayor comprensión de la estructura de los planos comunicativos de la novela proponemos el siguiente esquema:⁹

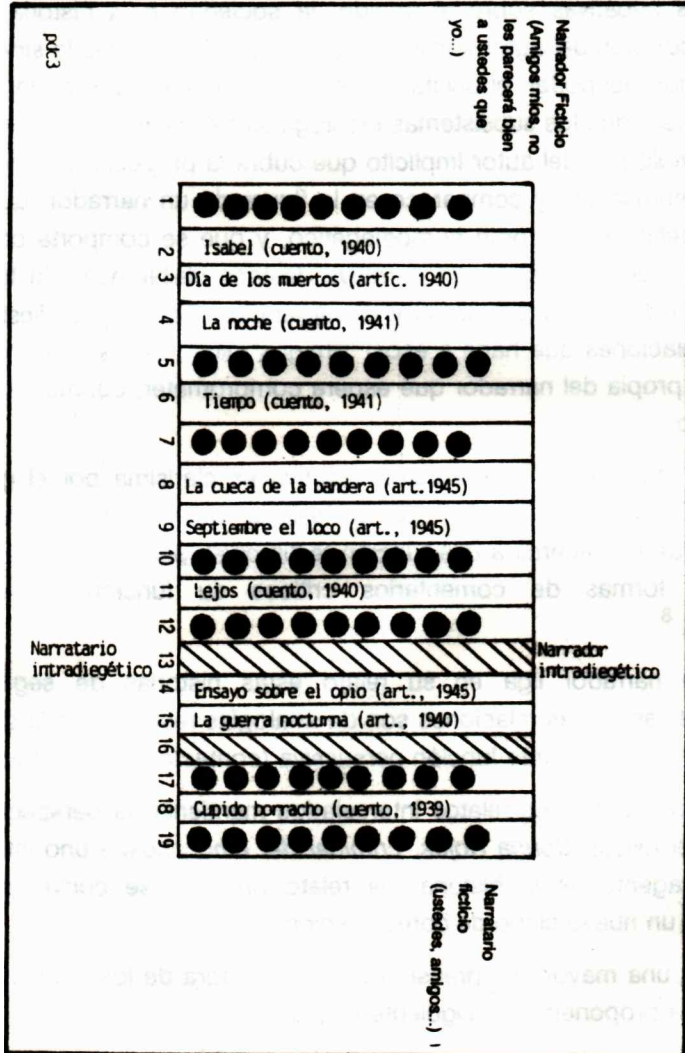
Autor
concreto
Carlos Drogett

Autor implícito
(Este libro no
lo he escrito
yo...)

Narrador Ficticio
(Amigos míos, no
les parecerá bien
a ustedes que
yo...)

pkc2

Plano de comunicación 1
p.d.c. 1



pkc3

● = Secuencia del relato principal al
/// = Folleto: Corina Rojas, Criminal del Amor: 1946

Leemos en el epígrafe: "Este libro no lo he escrito yo". ¿Quién es este yo? Alguien que no ha escrito el libro, pero que ha tratado de rescatar un hecho de la historia, de escribir historia. Sin embargo, se postula que la historia se ha escrito sola, mejor dicho la escribieron los muertos, los protagonistas, el yo aludido, sólo recogerá lo que escribió "cada asesinado". "Subrayará el dolor" y "soslayará, no más la política". Es decir registrará, ordenará, interpretará la realidad, no la inventará ¹⁰, su sistema axiológico perspectiviza la obra, convirtiéndola en una recuperación de un pasaje sangriento de la historia. Cada relato intercalado comparece en nuestra lectura como una especie de documento que utiliza el cronista-historiador; documentos probatorios del espíritu de una época, de un espacio, de una sociedad; cuyos hombres oscuros e idealistas conllevan el peso de una fatalidad histórica que desde siempre los desplaza hacia las sombrías orillas, donde la fuerza del destino y del poder de los hombres los condena al olvido. ¹¹

Para superar esta situación surge el cronista de estas vidas sacrificadas, cuyo recuerdo se nutre del dolor y la rabia para desenterrar la sangre que la historia no glorifica, sino, por el contrario, oculta.

El narrador de la crónica *Los asesinados del Seguro Obrero*, dice:

Mi tarea no fue otra, no es ahora otra que ésta, publicar una sangre, cierta sangre derramada, corrida por algunos edificios, por ciertas calles, escondida, después, para secarla, debajo del acto administrativo del papel del juzgado. Quise hacerla aprovechada. Puse mi voluntad en ello, mi amor propio otras veces, mi rabia de entonces casi siempre ¹².

Esta es la actitud narrativa del cronista contestatario, aquel que quiere restablecer la verdad, pero, paradójicamente lo hace no frente a un referente concreto, sino frente a una escritura, pues se postula como un historiador crítico de un tiempo pasado. ¹³

Si el autor implícito presenta esta caracterización desde el ángulo de su axiología, su actualización a nivel de la ficción encarna en un narrador cronista que basa su criterio de verdad (como lo específico de todo historiador), en marcas de historicidad al estilo de "yo he visto", "yo estuve allí", y en la apelación a un narratario concreto. Este narrador que abre el relato centrándolo en la masacre de los estudiantes permitirá el quiebre continuo de la secuencia cronológica de la vieja crónica, para intercalar otros relatos suyos que permitan

construir una forma de crónica actual, que cuida su estilo, permitiendo una apertura del espacio textual y un enriquecimiento desde el punto de vista temático.

Así adopta su papel de narrador-cronista:

Amigos míos, no les parecerá bien a ustedes que yo hable sobre eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto. (...) Ustedes eternos bondadosos, dicen que el olvido es bueno, pero yo les repito (...) que recordemos mucho, demasiado, rabiosamente, antes de olvidar un poco (p. 17).

Ahora, hablar del dolor me será fácil, no tendré sino que hablar de lo que sucedió y decir dónde sucedió y contar la manera como aquello sucedió. El dolor aparecerá solo, sin que yo lo provoque, como cuando allá, en los pisos altos, salió la sangre sólo porque metieron la bala. (p. 51-52).

Amigos míos, yo no invento nada, sólo hablo de lo que existió, de lo que pasó en aquella gran casa. (p. 113).

En la cita inicial rescatamos de inmediato la apelación al destinatario del relato, que de manera sintomática recibe a lo menos dos connotaciones. La primera, de familiaridad, que transgrede en cierta forma la calidad mayestática del destinatario de la crónica oficial de Indias. Incluso notamos un tono recriminatorio al decirle "ustedes, eternos bondadosos", en sentido de eternos conformistas y cómplices de las injusticias, pero al que se le remece con el relato de "eso terrible" que sucedió.

La segunda connotación determina al destinatario con una calificación apelativa que lo colectiviza, lográndose así que el pragmatismo didáctico del narrador y el carácter persuasivo del relato-cronístico tenga mayor alcance en la sociedad: ustedes.

Luego el narrador aclara que hablará de algo terrible y aunque los demás prefieran callar, su misión, su deber lo obliga a rescatar del olvido un hecho sangriento, que hay que recordar furiosamente:

... no se habría podido reunir esta sangre sin sentir rabia al ordenarla. Con rabia roja la escribí. De noche me puse a redactarla para sentir correr su fuerza. ¹⁴

Es el cronista que reabre las heridas del pasado para rescatar la sangre no oficializada, para hacerla aprovechada, para restablecerla en la historia.

Señala el narrador en la misma cita un dato **témporo-espacial** muy importante en su quehacer cronístico: Lo terrible sucedió "hace un año atrás" y agrega: "en la ciudad". Ubicándose en tiempo y lugar establece la situación de enunciación respecto de lo enunciado y asimila el estatuto crónico del "yo estuve allí".

Finalmente, en la cita, se homologa el escribir con el recordar; para escribir sólo basta recobrar el pasado con la memoria, no se solicita la imaginación; así se vuelve a insistir en el trabajo de reconstrucción histórica antes que de fabulación imaginativa por parte del narrador.

La segunda cita es muy importante, pues nos sitúa en el pathos del cronista-narrador no oficial, aquel al que no le corresponde recobrar las gestas heroicas individuales, estatuir mitificaciones, hacer el texto oficial de la historia, sino, por el contrario, aquel que debe recobrar el dolor de las gestas olvidadas, el desmitificador de tanta fábula escolar, el que cuestiona y vulnera la arbitrariedad.

La manera "como sabe" el narrador determina el "como cuenta". El sabe con dolor, porque lo ocurrido fue doloroso "con rabia roja la escribí": he ahí su perspectiva, transparentemente denunciatoria. ¹⁵

La tercera cita nos pone en contacto con otra característica del narrador; su intento de no inventar nada, de decir sólo la verdad: "yo no invento nada, sólo hablo de lo que existió". Habiéndose establecido con anterioridad que la novela se formaliza como crónica, no estamos insinuando que haya desaparecido su estatuto literario específico, sino más bien, le reconocemos un modelo discursivo cuya especificidad es el establecimiento de la verdad. El cruce entre crónica y novela plantea también el problema del cruce entre verdad y verosimilitud. Al respecto señala Julia Kristeva:

..., la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real, lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real. (...) El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa

*efectivamente es su relación con un discurso en el que el 'simular-ser-una-verdad-objetiva' es reconocido, admitido, institucionalizado.*¹⁶

La verdad a la que alude el narrador es una verdad de segundo grado, pues no arranca de la realidad concreta ni objetiva, sino de una escritura precedente: *Los asesinados del Seguro Obrero*. Esto convierte su verdad en verosimilitud, porque remite la novela a un discurso (no a la realidad directamente) que sirve como modelo y que a su vez está institucionalizado por el discurso de la crónica histórica.¹⁷

Cuando el narrador dice: "yo entonces estudiaba, pero después enfermé. La vida es eso (...) me había bajado del tranvía en la esquina de la calle de San Antonio" (p. 17), se configura su imagen como testigo que relata sobre la validez del recuerdo, que le parece frágil, por lo cual recurre constantemente a la verificación de lo narrado con la apelación al narratario y en el plano de la historia con la acumulación de relatos intercalados que apoyan su memoria como verdaderos "documentos de la época".

La ciudad, ustedes saben, lo recuerdan bien (¡quisiera yo tener la memoria de ustedes!) tenía entonces un gobernador que era famoso. Antes de ser famoso fue querido... (p. 50)

Estas palabras del narrador dejan establecido que hay dificultades en el recordar; pero se socorre la memoria con el artificio del desdoblamiento del sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado (testigo) y con el apoyo de los relatos de segundo grado.

*Claro está que en el terreno de la historia, la subjetividad que toda interpretación conlleva, procura caucionarse con los hechos, los documentos y los testimonios. En la novela, en cambio, la subjetividad del narrador sólo encuentra caución en la 'verosimilitud' (y sólo por ficción, en la superchería del documento o del testigo).*¹⁸

La exclamación que profiere el narrador: "¡quisiera yo tener la memoria de ustedes!" nos resulta particularmente significativa. "La memoria de ustedes" co-

responde a esa memoria colectiva que tiene el pueblo de su historia, fragmentada en miles de pedazos, que el narrador cronista desea reunir para rehacer la historia de todos, no sólo la de las gestas heroicas, sino la de la vida y pasión de cada hombre en cada tiempo. Por eso la historia que cuenta (con intención de rehacerla) es un "collage"; pedacitos de vidas mínimas y de trozos sangrientos de la historia soterrada. He aquí la razón de la estructura fragmentaria de *60 muertos en la escalera*.

Si el narrador ha sido testigo de lo que después cuenta con distancia temporal, no se puede ignorar el grado de subjetividad de su relato motivado por su perspectiva muy cercana a los que padecen las injusticias de un mundo que hay que transformar.

El presente triste de la patria es lo que denuncia el narrador, un presente teñido de sangre inocente del pasado, oculta bajo el acto administrativo del poder, que no ingresará nunca en el libro de la historia institucionalizada. Sin embargo "La sangre no sirvió nunca para esconder ninguna cosa" porque "La sangre es el mejor de los delatores (...) Algún día habrá que meditar largamente con espanto lúcido, la sangre, su color" (p. 79). El acto de escritura de Droguett se nos representa como esta "meditación de la sangre". Dice: "El ruido que hace la sangre corriendo por la historia se llama cultura, se llama la tradición, ..." (p. 80). Cada nueva obra será otra meditación, que arrancando del arte, transitará vitalmente por la historia patria, transformándola a impulsos del acto furibundo del creador comprometido con el hombre.

*Lo que por algunos exquisitos se suele llamar arte literario no es más que la manifestación de estar vivo, y, en consecuencia, consciente del mundo que me rodea, que me forma o deforma y del cual siento incesantemente, aun inconscientemente, la necesidad de ser testigo o vocero.*¹⁹

Este testigo ve el mundo como caos, producto de la desesperanza y la miseria; de los falsos valores y de la violencia del mito cainiano.

El pueblo de abajo, triste árbol aborígen, había pasado el invierno con sus piernas metidas en la lluvia, suelto todo él en el frío, habitado su pelo de piojos y de pulgas, de pájaros secos. (p. 75).

Pero también el mundo se le presenta como un caos esencial que proviene del mismo Dios creador: "Crearé las cosas deshechas para que tú las rehagas, crearé lejanas esencias para que tú las acerques" (p. 57).

En la intención de acercar esas esencias su narración se hace torrencial, las cosas del mundo se entremezclan con las cosas del alma: el amor se hace uno con el crimen (*Corina Rojas, criminal del amor*); Cupido camina el sendero de la muerte (*Cupido Borracho*), y la historia se llena de sangre (*Los asesinados...*). El punto de vista del narrador es el que va a reunir estas esencias que se reparten en cada espacio superpuesto del "collage".

En cuanto al rasgo propio de la modestia del cronista de Indias, que se disculpaba por sus carencias (por ser "no latino"), este narrador en la convención de la ficción, sigue su modelo abundantemente cuando dice: "¡quisiera yo tener la memoria de ustedes!" (p. 50) o "Todos dijeron que entonces sí que llovería, yo también lo dije después, (nunca tuve mucho alcance)" (p. 66), o también cuando expresa: "... arrendaron un carretón abierto (amigos, nunca tuve buena memoria), ¿no llaman *golondrinas* a esos carruajes?" (p. 80).

Este artificio de disculparse por ciertas deficiencias confesadas, cumple la función de establecer un vínculo con el destinatario. Se quiere asegurar la confianza y la credibilidad, no ocultar las carencias, equivale a que todo lo que contará será la verdad, de eso no duda nunca.

Respecto a la característica de fabulador del Cronista de Indias que recurría al mito, a la comparación fabulosa, cuando la realidad desbordaba su experiencia, el narrador de *60 muertos...* utiliza el mito como una manera de aprehender la esencia del mundo-caos, que no puede abarcar en su totalidad, sino que sólo en la esfera de la idealidad. La última imagen del "collage" es la historia del Dios del amor y el de la muerte (Eros y Thanatos). Estos dioses corresponden a principios antagónicos: creación/destrucción, amor/muerte. Estratégicamente ubicada al final de la novela, esta historia se constituye en un perfecto corolario, puesto que toda la obra se sustenta en la pugna entre la vida y la muerte, entre el amor y la violencia. La vida y la muerte reunidos en el relato final, clausuran el texto, profundizándolo en una perspectiva mítica, explicativa de la historia nacional e iluminadora del destino del hombre: historia e intra-historia.

El Dios del amor pensaba con amorosa insistencia en ella, como si la muerte fuera su madre. Desgraciada, ¡que escuálida obligación la suya! Una obligación como ella

misma, una obligación sin carne. El cuerpo de la Muerte y sus obligaciones se correspondían. Y todo eso correspondía también con Cupido. Todo lo que el Dios del Amor ataba en la tierra, la muerte lo desataba. (p. 259).

La vida y la muerte, unidos en su propia contradicción, entregan una imagen clara de un mundo sin sentido, visto por el narrador desde una perspectiva trágica, y, en muchos sentidos, absurdo. El narrador dice del Dios Amor:

Deseaba que lo quisieran, era su más repetido pensamiento. Quería que alguien lo amara y como nadie podía, ahí estaba su amargura. Le estaba prohibido amar y que lo amaran. Lo mismo que a la muerte, a quien le estaba prohibido morir (p.260).

De esa manera se capta el mundo, donde los valores se niegan a sí mismos. Donde lo que viene del espíritu se envilece al contacto con la vida, como queda de manifiesto en la última escena del relato.

Cupido se fue. Y esa mañana turbia la pasó en el río, lavando con paciencia sus flechas, que estaban todas manchadas de vino. (p.275).

Para concluir, diremos que los rasgos con que hemos caracterizado al narrador de las crónicas de Indias, modeliza al narrador de *60 muertos...*, sin lugar a dudas, como un actual cronista, cuyo interés principal lo constituye su intransable anhelo de rescate de una historia nacional sufriente y soterrada por un poder que se arroga la facultad de decretar la verdad, la vida y la muerte. Al respecto expresa Ariel Dorfman:

En Chile, como en casi todos los países latinoamericanos, la sociedad, y especialmente la clase dominante, ha logrado que la mayoría de los habitantes acepte la versión oficial acerca de lo que es lo real, acerca de lo que significa vivir, trabajar, amar y morir en este país. ²⁰

Frente a esta realidad surge la reacción violenta de Droguett, patética y desmesurada como su prosa, como otro Bartolomé de Las Casas, cuyo sujeto enunciante se hace cargo de categorías tales como testigo de los hechos, crítico y denunciante de las versiones oficiales de la historia, fabulador de lo inefable y, por último, intransable buscador de la verdad.

La configuración de la historia como "collage"

El primer problema que se plantea a la crítica es vincular las numerosas historias que componen la novela a las que ya nos hemos referido.

Dejando de lado las opiniones más antojadizas y aquellas dichas al pasar, consideremos algunas respuestas dadas al problema que plantea la fusión de historias ya publicadas en la estructura de la novela.

Francisco Lomelí señala al respecto:

*El resultado es un producto anacrónico que obedece a una lógica interior y que también rompe la unidad del espacio. El mismo autor, consciente de haber creado un caos quimérico, plantea su propósito de historicidad en un epígrafe, expresando una preferencia por la realidad nacional.*²¹

La lógica interior que según este autor organiza dicho caos sería lo fatal, de lo que la reunión de los diversos relatos tendría como función dar una imagen hipostática. En nuestra opinión esta afirmación permanece sólo en un plano tangencial del problema, porque obvia una serie de alternativas que el texto, de manera explícita realza. Creemos sí, que la hipóstasis corresponde a una imagen del acaecer histórico con todo lo que ello implica en el contexto nacional e hispanoamericano, dentro del cual lo fatal es sólo una coloración.

Además, señala este autor que el capítulo de Eros y Thanatos, como historia intercalada, destruye la narración historicista; sin embargo, como ya lo explicamos, en nuestro concepto funciona como una verdadera base ideológica sobre la cual se sustenta el devenir histórico. Se explica así la unidad total de la obra que en el momento de su publicación sorprendió a la crítica tradicional y aun a la que no lo era tanto.

Otra opinión del autor que comentamos, y que nos parece parcial, es referente a su opinión de que la novela al estar compuesta por varias historias no tiene otro propósito sino el de protagonizar una muerte múltiple. Tal vez sea así, pero eso no puede ser "sólo así"; resulta gratuito y demasiado obvio. No se debe olvidar que hay una historia que enmarca a las otras y les confiere un status común al unirlas; el status de significantes históricos, en el sentido de documentos al servicio de la configuración de una verdad histórica, que en la convención ficcional comparece como verosimilitud.

Teobaldo Noriega, por su parte, señala que todas las historias que forman el relato pertenecen a un nivel histórico-objetivo de la realidad, a excepción de la historia de Eros, de la que señala:

*... podemos decir que con ella el novelista señala su ambición de crear ante el lector la impresión de una realidad ficticia total, que va más allá de lo simplemente cotidiano.*²²

Esto nos parece una explicación demasiado vaga.

De cualquier forma que se haya enfrentado el problema nos parecen muy parciales las respuestas. Nuestro intento, por esta razón, es valorizar la novela sin parcialidades.

Si la sensibilidad histórica del Renacimiento consideraba ya al texto como un objeto válido en sí mismo, organizado para lograr una calidad artística, también en el Barroco, la narración histórica, específicamente la crónica adoptaba otra normatividad.

... el texto en sí sufría mutaciones progresivas, que gradualmente desplazarían el logocentrismo unitario heredado de la historiografía medieval.

*Serán libros abiertos, en los que el enunciado se duplica una y otra vez, para abarcar un espacio semántico mucho más extenso.*²³

Esta característica de la duplicación del enunciado, y la apertura a un espacio semántico más amplio, es una constante de la crónica de Indias que, aunque tenga sus raíces en la ficción más antigua (Homero), en las crónicas surge

como consecuencia de la visión dual que del mundo americano tenía el cronista, ya que debía "fundir sutilmente la explicación racional y la exégesis polémica con la materia legendaria".²⁴

La tesis principal del libro de Pupo-Walker *La vocación literaria del pensamiento histórico en América* es "señalar la consolidación progresiva de una escritura americana" basándose en la valoración de los "espacios imaginativos" que son abundantísimos en la historiografía indiana, sean éstos mitos, leyendas, cuentos, hagiografías, etc. y que rompen la causalidad cronológica propia del discurso histórico, especialmente en la crónica. Así, nos parece muy sintomático que Droguett haya estructurado su novela de la misma forma: con la intromisión de relatos de imaginación en la materia principal de su narración referencialmente histórica.

Este punto de contacto que establecemos no es gratuito, dadas las características de Droguett, ni tampoco lo es la función de los relatos intercalados ya que cumplen la misma función que en la crónica.

*El relato intercalado (...) se desarrolla como eficaz punto de relación entre el plano conceptual y la materia expositiva del discurso, o viceversa.*²⁵

Esta relación es la que hemos intentado establecer en nuestra lectura y para eso es importante detenerse finalmente en dos aspectos: el punto de vista del narrador y la temporalidad del relato.

Como ya se ha dicho, en *60 muertos en la escalera* el relato básico está a cargo de un narrador testigo que actualiza la axiología del autor implícito, iniciada en la crónica de *Los asesinados del Seguro Obrero*, siendo en buenas cuentas una reescritura, como sucede con el uso de todas las demás historias reutilizadas. Esta situación narrativa configura la imagen de un historiador que utiliza fuentes documentales con el propósito de autenticar su relato.

Desde esta posición inicial el foco narrativo se desplaza hacia los otros segmentos del "collage", ubicándose ya sea en el interior de la subjetividad de los distintos personajes o en su exterior, uniendo así las secuencias aparentemente inconexas, en un recorrido que se podría establecer claramente, pero que, para nuestros propósitos, no es indispensable, pues sólo vendría a reforzar nuestra idea de la unidad de la novela.

Coincidente con este punto de vista móvil y unificador del narrador, es el aspecto temporal. El narrador cuenta en el presente una historia del pasado (narración ulterior) estableciéndose una distancia temporal entre narración y relato. Esta distancia no es constante entre el tiempo del narrador y las distintas historias. La crónica inicial cuenta lo sucedido hace un "un año exacto", el folletín relata un crimen pasional de "principios de siglo". Los propios personajes de algunas de las secuencias que se convierten en narradores-evocadores, establecen distancias diferentes respecto de su presente: recuerdan su infancia, sus sueños. Se sobrepasa así la temporalidad del relato principal con el recurso de la "caja china" (explicado por Vargas Llosa), pero siempre dentro de la esfera que los fusiona en una sola unidad: el discurso cronístico, en cuyo programa es inevitable dar cabida a todos los estratos de la realidad. Se justifica así la inclusión, por ejemplo de un artículo periodístico sobre los fumadores de opio, o sobre la cueca, o un cuento como *Día de los muertos*, o un relato de fondo mítico, o un folletín, propio de una lectura "para porteras" (palabras del autor).

Es que se quiere recoger la vida, hacer la historia grande de los hombres, sin exclusiones, sin la sanción oficial, que relega al silencio y al olvido lo esencial de la historia: el hombre que la construye.

Si nuestra proposición de que la novela se modeliza en la crónica se justifica en el estudio del narrador principalmente, también es cierto que la estructuración de "collage" de la novela, viene a reafirmar esta idea. Cada uno de los fragmentos figura, en nuestra lectura, como un documento de un trozo de realidad, utilizado (reescrito) por el narrador-cronista que quiere probar la veracidad de su historia, actualizando en este sentido el valor del relato intercalado de la crónica de Indias, ampliando la imagen del mundo presentado y profundizándola conceptualmente.

La ambiciosa idea de Droguett de aprehender la historia nacional en todos sus aspectos encuentra en la estructura de "collage" un medio inmejorable para sus propósitos de llegar a lo intra-histórico.

La silepsis temática se "discursiviza" de manera abundante en las escenas, donde la descripción de los muertos es otro macabro "collage": "Tenía un balazo en el corazón, ... un brazo casi desprendido... y un ojo totalmente machacado... Más allá, habría un muchacho alto rubio, tendido de espaldas, con sus largas piernas tías, con los brazos levantados... Al comienzo de la escalera había un cadáver con terribles heridas de bala en la cara..., ... había el cadáver de un hombre gordo, completamente morado... En el fondo de un ascensor oscuro, ...

yacía otro muerto, sus pies salían al corredor iluminado... En el fondo de un corredor, un muchacho muy joven había vaciado la totalidad de su sangre sobre el mármol. Y aquel otro, con el cráneo deformado monstruosamente, ... Otro que ostentaba un balazo detrás de la sien y heridas largas en el abdomen, había muerto luego. Cerca de él, un estudiante vestido con ropa café muy fina, ... con un limpio balazo en plena frente, y en las manos señoriales y cuidadas, todos los tendones al aire y casi arrancados de cuajo colgando entre las colleras de oro" (pp. 124-125).

CONCLUSIONES

- La novela presenta una estructura de collage y en cada fragmento de el plantea aspectos negativos de la realidad, que resultan positivos desde la perspectiva del autor implícito según su sistema axiológico, que intentan descubrir la corrupción del poder y el ocultamiento de la intra-historia o de la microhistoria.
- Cada relato intercalado comparece como un verdadero documento probatorio del espíritu de una época al servicio del narrador-cronista que espera autenticar su relato tanto con su testimonio como con sus documentos, actualizando con ello una técnica muy socorrida por la crónica de Indias.
- El narrador homodiegético se postula como cronista no oficial, el que debe recobrar el dolor de las gestas olvidadas a propósito, el desmitificador, el que cuestiona, subvierte y vulnera la arbitrariedad del discurso histórico.
- La verdad a que alude el narrador es de segundo grado, pues no arranca de la realidad concreta, sino de una escritura que procede de la crónica: *Los asesinados del Seguro Obrero*, por tanto, su verdad se trastrueca en verosimilitud por remitir a otro discurso que le sirve como modelo pretextual. Así, el acto de escritura de Droguett, se presenta como "meditación de la sangre" que recorre las páginas de nuestra historia oculta.
- La desmitificación de Eros y Thanatos (Vida/Muerte), clausura el texto, profundizando el concepto de la historia nacional e iluminando en otro plano el destino del hombre desde la perspectiva del narrador.

NOTAS Y REFERENCIAS

1. Es importante señalar que la estructura fragmentaria, en este caso, no remite, como podría pensarse, a una novela de carácter polifónico, que la alejaría de la crónica que se caracteriza por la unicidad de la voz narrativa. No se trata aquí de varias voces narrativas de carácter laudatorio, sino de tipos discursivos diferentes que vienen a constituir verdaderos registros distintos de una misma voz y que se sincretizan a su vez en la voz del cronista, y también en la instancia constructiva del autor implícito con los rasgos de un cronista que ha reunido el material disperso para construir con posterioridad su discurso.
2. Carlos DROGUETT: *Los asesinados del Seguro Obrero (crónica)*, Santiago, Ercilla, 1940.
3. Seguimos a GENETTE en sus conceptos de historia, relato, narración, aun cuando usemos, en algunos casos, términos como "tipos discursivos". Vid. GENNETTE, Gerard: "La voz", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
4. Carlos DROGUETT: *60 muertos en la escalera*. Santiago. Nascimento, 1953, Prólogo de Juan de Luigi, 1ª Ed. p. 6. Citaremos por esta edición, indicando sólo paginación.
5. Phillippe HAMON. "Texto literario y metalenguaje". En: *Poétique*, N° 31, septiembre, 1977, Paris, Seuil.
6. Al respecto debemos señalar que entendemos la novela como transformación, en términos de Julia KRISTEVA, es decir, la novela como "la trayectoria de una serie de operaciones transformacionales, lo que supone que: a) cada segmento es leído a partir de la totalidad del texto y contiene la función general del texto; b) se accede a un nivel anterior a la forma acabada bajo la que el texto se presenta en definitiva, es decir, al nivel de su generación como una infinidad de posibilidades estructurales". *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 2ª Edic., 1981. La 1ª es de 1974. p. 24.
7. Los conceptos de intrahistoria y de microhistoria están tratados por Miguel de UNAMUNO: "En torno al Casticismo" (cinco ensayos). En *Ensayos*, Madrid. Aguilar, 1951. Tomo I.; y por Jorge LOZANO: *El Discurso Histórico*. Alianza Editorial, 1987, respectivamente.
8. Respecto de la literatura testimonial remitimos al estudio de Jorge NARVÁEZ: *El testimonio: 1972-1982 (transformaciones en el sistema literario)*. Santiago de Chile. Ceneqa, 1983. También es interesante el texto colectivo: *La invención de la Memoria* Jorge Narváez (Editor), Santiago de Chile. Pehuén, 1988.
9. Seguimos en esto a Klaus-MINNERMANN en su ensayo: "Narración homodiegética y "segunda persona": *Cambio de piel* de Carlos Fuentes", quien basa su modelo en el trabajo de Wolf SCHMID sobre la estructuración del relato en los cuentos de Dostoievski. En *Acta Literaria*, N° 9, 1984. Universidad de Concepción, pp. 5-6-7 especialmente.

10. Es la técnica del transcriptor o editor usado por muchos autores para lograr verosimilizar su relato. Al respecto véase: Oscar TACCA: *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1985, 1ª Edic. de 1973. Capítulo II pp. 34-63.
11. En cada segmento está presente la totalidad de texto, el que de esta manera deviene en "texto cerrado" como señala Julia KRISTEVA cuando dice que "A pesar de la aparente transformación del código discursivo", "el significado constante que atraviesa el texto, se encuentra tanto al principio del libro como al final", *El texto de la novela*, op. cit. p. 60.
12. Carlos DROGUETT: *Los asesinados del Seguro Obrero*. op. cit. p. 8.
13. Entendemos el término escritura en el sentido que lo usa Enrique PUPO-WALKER, siguiendo los conceptos de Derrida: "... no implica grafía o mero significante; a un vocablo se asigna aquí la expresión diversificada del registro cultural, y equivalente, por tanto, a una conceptualización histórica y metafísica del ámbito descrito. *La Vocación literaria del pensamiento histórico en América*, Madrid, Gredos, 1982, p. 9.
14. Carlos DROGUETT. *Los Asesinados del Seguro Obrero*. op. cit., p. 8.
15. "Pero así como existe una libre elección sobre cómo contar existe una obligada decisión previa sobre cómo saber. De esta libre opción del narrador, de la solución de este teorema esencial surge lo que en la novela se llama perspectiva". Oscar TACCA: *Las voces de la novela*. op. cit., p. 70-71.
16. Julia KRISTEVA: "La productividad llamada texto". En *Communications*, N° 11, París, Seuil, 1968.
17. Es importante señalar al respecto que muchas obras de DROGUETT tienen en común ser reescrituras de otros textos: *60 muertos...* reescritura de una crónica periodística; *100 gotas de sangre* y *200 de sudor*, reescritura de las crónicas de la conquista igual que *Supay el cristiano* y *El hombre que trasladaba las ciudades*; *Todas esas muertes*, reescritura de la crónica roja sobre el asesino Emilio Dubois.
18. Oscar TACCA: op., cit., p. 75.
19. Carlos DROGUETT: *Caravelle*, N° 42 Toulouse, 1984, p. 164-165.
20. PINTO, DORFMAN y otros: "Temas y problemas de la narrativa chilena actual". Stgo., Universitaria, Siglo XXI, 1970, p. 385.
21. Francisco LOMELÍ: *La novelística de Carlos Droguett: Poética de la obsesión y el martirio*, Madrid, Planeta, 1983, 2ª Ed., p. 43.
22. Teobaldo NORIEGA: op., cit., p. 59 nota *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso*, Pliegos, Madrid, 1983, p. 59.
23. Enrique PUPO-WALKER. op., cit., p. 91.
24. Ibid: p. 31.
25. Ibid: p. 31.