



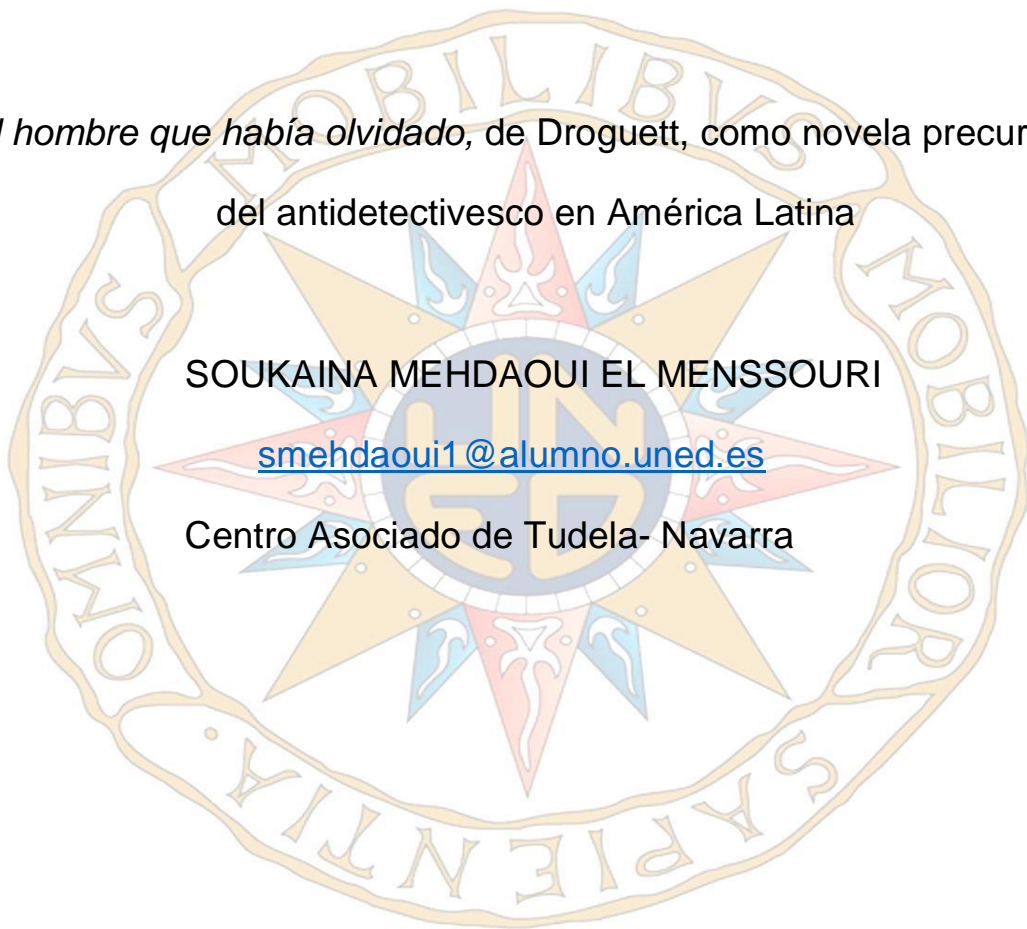
**TRABAJO FIN DE GRADO**  
**GRADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS**

*El hombre que había olvidado*, de Droguett, como novela precursora  
del antidetektivesco en América Latina

SOUKAINA MEHDAOUI EL MENSSOURI

[smehdaoui1@alumno.uned.es](mailto:smehdaoui1@alumno.uned.es)

Centro Asociado de Tudela- Navarra



TUTOR ACADÉMICO: Emiliano Coello Gutiérrez

LÍNEA DE TFG: Literatura Hispanoamericana

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2022-23 - Convocatoria: Ordinaria

*A mi tutor, Emiliano, por haberme introducido en el mundo droguettiano, por haber guiado este proyecto con paciencia y máxima diligencia.*

«El bandido se basta a sí mismo, mientras la policía moviliza todo el aparato de los laboratorios médico-legales, toda su jauría de inspectores, todo su arsenal de pistolas y ametralladoras, para acosar y derribar a un solo hombre [...] bajo el signo de una policía que deja escapar una cantidad pavorosa de delincuentes el mundo entero, mientras se preocupa en arrestar y aplastar bajo sus botas a todo infeliz ciudadano sospechoso de tener una ideología libre en materia de política» ALEJO CARPENTIER.

## RESUMEN

Analizamos en este estudio la novela *El hombre que había olvidado* (1968), de Carlos Droguett, un autor duramente menospreciado por la crítica literaria, cuando en realidad es uno de los más grandes narradores chilenos. Abre con esta obra suya las puertas al antidetektivesco en América Latina, por lo que en nuestro trabajo nos proponemos probar el carácter precursor de la novela. Ciertamente se trata de un relato altamente experimental y revolucionario, que abraza la estética de vanguardia y se adelanta a los preceptos de la narrativa postmoderna. Combina la novela negra, la novela fantástica y una exquisita parodia de ambos géneros explorando las infinitas posibilidades de la escritura. Esta obra también puede estudiarse como una relectura herética de la Biblia y, a pesar de recurrir al mito, está profundamente anclada en la realidad de su tiempo.

**PALABRAS CLAVE:** Carlos Droguett, *El hombre que había olvidado*, novela antidetektivesca, escritura autoconsciente, parodia, historia, memoria, compromiso con Hispanoamérica.

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Objetivos y justificación del tema.....	5
1.2 Estado de la cuestión.....	5
1.3 Metodología.....	7
2. DESARROLLO.....	9
2.1 El surgimiento del género neopolicial latinoamericano.....	9
2.2 El subgénero de la novela antidetektivesca y su relación con la literatura postmoderna.....	19
2.3 <i>El hombre que había olvidado</i> , de Droguett, como novela precursora del antidetektivesco en América Latina.....	22
2.3.1. Breve introducción: Droguett y su obra literaria.....	22
2.3.2. Análisis de la obra.....	33
2.3.2.1. Introducción.....	33
2.3.2.2. Escritura autoconsciente y poder subversivo de la parodia en <i>El hombre que había olvidado</i> .....	42
2.3.2.2.1. Parodia de la autobiografía.....	49
2.3.2.2.2. Parodia de la crónica como género periodístico...	52
2.3.2.2.3. Parodia del relato fantástico .....	55
2.3.2.2.4. Parodia religiosa.....	59
2.4 Historia, memoria y compromiso con Hispanoamérica: una lectura ideológica de la obra.....	63
3. CONCLUSIONES.....	76
4. BIBLIOGRAFÍA.....	80
4.1. Artículos sobre Droguett publicados en los medios periodísticos chilenos.....	82

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Objetivos y justificación del tema

El tema seleccionado para este Trabajo de Fin de Grado tiene como objetivo principal analizar la obra *El hombre que había olvidado* (1968), de Carlos Droguett, en relación con la novela antidetektivesca latinoamericana. Con nuestro estudio nos proponemos constatar el carácter pionero de la novela del santiaguino en este subgénero narrativo.

Puesto que el antidetektivesco se halla de alguna manera vinculado a la novela postmodernista, incidiremos en aquellos rasgos formales propios de esta última que Droguett anticipa en su texto con décadas de antelación. La suya es una obra considerablemente experimental, en la que confluyen la novela negra, la novela fantástica y la parodia de ambas. A través de este conglomerado se lleva a cabo una indagación existencial y una exploración de todas las posibilidades de la escritura, que se concreta en el escepticismo (irónico) hacia las capacidades demiúrgicas del lenguaje, en el cuestionamiento de la actividad misma de la escritura, y en el recurso a la metaficción y a la intertextualidad. Se desarrolla asimismo una reelaboración peculiar del libro sagrado de la Biblia. Y a pesar de integrar el relato fantástico, *El hombre que había olvidado* es una obra muy realista y anclada en el contexto histórico de su tiempo, algo que no es de extrañar teniendo en cuenta el carácter sumamente comprometido del autor. Por si fuera poco, apreciamos en Droguett un estilo muy singular, ligado a la estética de vanguardia. En este sentido, se recurre con insistencia al humor, la ironía, la parodia, el diálogo, la polifonía textual, la visión apocalíptica, etc. Hablamos de un estilo particular en nuestro autor y es que nos encontramos con un relato en el que a menudo el narrador absorbe la voz de los personajes, una prosa en la que se diluyen los límites entre narración y descripción y una disposición caótica de las secuencias temporales. En definitiva, se trata de un estilo revolucionario que se adelanta a las técnicas que serán empleadas posteriormente por el *boom*.

## 1.2. Estado de la cuestión

Como tendremos ocasión de comentar en nuestro estudio, Droguett tuvo que afrontar una de las mayores ofensas que se le pueden hacer a un escritor: la condena al silencio de su obra. Podemos hablar de un autor casi ignorado en

Chile (no ocurre así en el resto de América Latina y Europa), cuando se trata de hecho de uno de los grandes narradores con los que ha contado el país. La exclusión del medio editorial chileno vendría motivada fundamentalmente por su postura ideológica, que no dejaba de plasmar en su obra y que chocaba frontalmente con los intereses de la clase dirigente. En esta línea, podemos decir que se trata de un escritor silenciado, postergado, precisamente por haberse empeñado en clamar a favor de las voces acalladas por el poder. El veto en el entorno literario chileno vendría alimentado también por su carácter mordaz e iracundo, pues no dudaba nuestro autor en proferir sin pelos en la lengua duras críticas dirigidas sobre todo a los narradores nacionales, a quienes acusaba de cultivar un arte superficial manteniéndose alejados de la realidad social y política del país. En los diversos medios periodísticos en los que colaboró, cargó contra todo aquel que se puso en su camino, sin llegar a retractarse nunca de lo dicho, pues no buscaba favores ni obtener el beneplácito de nadie.

Todo lo anterior explica en cierto modo el hecho de que no recibiera la atención que merecía por parte de la crítica literaria. No es hasta 1983 que ve la luz la primera publicación académica que da cuenta de manera crítica de su compleja obra narrativa desde múltiples perspectivas. Se trata del *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Participan en la confección de dicho libro los siguientes investigadores: Teobaldo Noriega, Soledad Bianchi, Maryse Renaud, Jacqueline Covo, Cecilia Zokner, Luis Iñigo Madrigal, Nicasio Perera San Martín, Jaime Concha, Antonio Melis, Fernando Moreno y Alain Sicard.

No obstante, tendremos que esperar hasta muy recientemente (2013) para la publicación de la obra maestra dentro de la bibliografía consagrada al santiaguino: *Historia, ideología y mito: la obra literaria de Carlos Droguett*. En ella Emiliano Coello Gutiérrez nos ofrece un exquisito ensayo, resultado de una fecunda labor de investigación en el archivo Droguett del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers. Hasta el momento, las aportaciones desde el ámbito académico habían sido muy reducidas, procedentes en su mayoría del mundo periodístico. Coello Gutiérrez se encarga de ordenar y tratar minuciosamente el conjunto de la producción literaria del autor, incluidas las obras inéditas, al tiempo que nos dota de valiosísimas informaciones sobre la vida de Droguett. Ata todos los cabos sueltos

para construir un todo integrado que no deja por explorar ninguna de las facetas del santiaguino. Estas características hacen del ensayo de Coello una herramienta indispensable para todo estudioso de Carlos Droguett.

En el caso concreto de *El hombre que había olvidado*, la bibliografía especializada es todavía más escasa respecto al conjunto de investigaciones de la obra narrativa de Droguett. Y ello se debe a que no es una de las más leídas del autor, como podrían ser *Eloy*, *Patas de perro* o *El compadre*.

En cuanto al género antidetektivesco, podríamos decir que en los últimos tiempos proliferan los estudios sobre obras subversivas de la fórmula policíaca en el contexto latinoamericano.

Respecto al estudio de la parodia y sus conexiones con la escritura autoconsciente en la literatura postmoderna, podemos señalar por su excelencia el trabajo fundacional de Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960- 1985)*, publicado en 1991. Sin embargo, actualmente existen muchos otros encaminados por los mismos derroteros.

### **1.3. Metodología**

Teniendo en cuenta que la finalidad de este trabajo está enfocada en evidenciar el carácter precursor de *El hombre que había olvidado* como novela antidetektivesca, nuestro punto de partida se sitúa en el recurso a bibliografía especializada para establecer un marco teórico desde el que poder analizar el origen de este subgénero narrativo, el contexto y las circunstancias históricas en las que se desarrolla, sus particularidades con respecto al neopolicial latinoamericano, con el cual estaría emparentado, así como sus conexiones con la literatura postmoderna.

Con carácter previo al análisis de la obra, hemos considerado oportuno detenernos en la vida del autor y su trayectoria literaria, sobre todo partiendo de la base de que en Droguett experiencia existencial y creación estarían estrechamente vinculadas. En este sentido, nuestro mejor aliado ha sido el ensayo de Coello Gutiérrez, *Historia, ideología y mito: la obra literaria de Carlos Droguett* (2013), a partir del cual hemos podido extraer todos los datos relevantes concernientes al escritor. Asimismo, nos hemos apoyado en entrevistas y discursos varios provenientes del ámbito periodístico en los que el propio autor



explica su visión de la literatura, expone su estilo singular y manifiesta su postura ideológica. La adquisición de este bagaje apuntaría a una mejor comprensión de la novela.

Abrimos el análisis de la obra con una introducción en la que exponemos a grandes rasgos el desarrollo de la trama y damos cuenta de los aspectos más trascendentes de la novela.

Puesto que en *El hombre que había olvidado* asistimos a una deconstrucción del relato policiaco y de la novela fantástica por medio del recurso a la parodia, nos hemos servido fundamentalmente del estudio de Elzbieta Sklodowska, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960- 1985)* para abordar la cuestión de la metaficción y los procedimientos paródicos en nuestra obra.

Cerramos nuestro estudio con un apartado en el que tratamos la novela desde un punto de vista ideológico aludiendo al carácter comprometido del autor con la sociedad y política de su tiempo. Nos hemos apoyado en fuentes diversas para el desarrollo de esta cuestión, entre ellas, destacan las aportaciones del *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett (1983)*.

Más allá de la consulta de una amplia y nutrida bibliografía especializada, nuestro trabajo se ha basado en una lectura atenta de la novela, a la que nos remitimos constantemente para respaldar nuestras tesis con evidencias claras en el texto. También ha habido un esfuerzo por integrar en nuestro estudio citas de otras obras del autor en aras de dar cuenta de los aspectos que constituyen una tendencia en Droguett.

## 2. DESARROLLO

### 2.1. El surgimiento del género neopolicial latinoamericano

Tal y como sostiene la inmensa mayoría de la crítica, los orígenes de la literatura policial se remontan al estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) y su novela de enigma, también conocida como *whodunit*. Este género será «canonizado en Gran Bretaña por autores como Gilbert K., Chesterton, Agatha Christie y Arthur Conan Doyle» (Noguerol Jiménez, 2006: 1), entre otros.

Con respecto a América Latina, el género policial hace sus primeras incursiones «en el último cuarto del siglo diecinueve»<sup>1</sup> (Trelles Paz, 2006: 80), concentrándose en un primer momento en los países de la región del Cono Sur. Irrumpe en el Nuevo Mundo como un género menor y de escasa consideración literaria entre los escritores, con relatos como *La Huella del Crimen*<sup>2</sup> (1877), de Luis Vicente Varela. El hecho de tratarse de una “literatura menor” o “subliteratura” (así fue percibido en un principio, antes de que el género se consolidara), motivará indudablemente el recurso al seudónimo entre sus iniciales cultores, que optarán preferentemente por nombres extranjeros, como lo hiciera el propio Varela, enmascarando su identidad bajo el apelativo de Raúl Waleis. Asimismo, muchos de estos autores recurrirán como tapadera a «la ambientación de las historias en ciudades europeas»<sup>3</sup> (Trelles Paz, 2006: 84). Sin embargo, el carácter *menor* de la novela policial no será el verdadero motor del recelo a la hora de cultivar el género, pues esa incomodidad vendría dada fundamentalmente por la incompatibilidad de sus premisas con la realidad latinoamericana. Y en este sentido, conviene plantearnos el interrogante que formulara Trelles Paz (2006): «¿Se puede hablar de novelas policiales en sociedades donde la gente no tiene fe alguna en la justicia?» (p.79)

---

<sup>1</sup> Sin embargo, hay opiniones dispares respecto a este hecho. Así, Ezequiel de Rosso (2011) sostiene que «el origen del género policial en la literatura latinoamericana puede situarse entre la década del treinta y del cuarenta» (citado en Valderrama, 2016: 81). Somos más partidarios de esta última reflexión, pues «En Argentina, [...] no es sino a partir de 1929 que se consolida realmente un público consumidor de literatura detectivesca [...]. En Brasil, fueron muy populares las traducciones de autores policíacos clásicos ingleses desde 1930 [...]. En México se cultivó la literatura detectivesca desde 1920 [...]. Chile es uno de los primeros países en cultivar el género policial en Latinoamérica, gracias a los relatos de Alberto Edwards (1874-1932) escritos en 1910 pero publicados en 1912» (Trelles, 2006: 83).

<sup>2</sup> Esta se considera como la «primera novela policial en lengua española» (Noguerol, 2006: 2)

<sup>3</sup> Tanto la ambientación en ciudades europeas como el uso del seudónimo constituyeron una «práctica que se dio principalmente en Chile y en Argentina» (Trelles, 2006:84).

Lo cierto es que el modelo clásico del *whodunit*<sup>4</sup> se presentaba como una fórmula muy rígida, cuya aplicación a las sociedades hispanoamericanas resultaba cuando menos artificial<sup>5</sup>. En la novela policial clásica se repetía una misma estructura: el detective «descubre las claves del misterio que investiga a distancia gracias a su insólita capacidad deductiva [...] sin que le importe el contexto social que ha motivado el delito o el castigo del mismo» (Noguero Jiméneez, 2006: 2). Se trataba de personajes de la talla de Dupin (Poe) o Holmes (Doyle), que destacaban «por su agudeza mental, pertenencia a estratos sociales altos y su apetencia recreativa por la solución de crímenes que desbordaban la inteligencia del aparato policial» (Valderrama Rengifo, 2016: 79). El objetivo último en estas novelas era el restablecimiento final del orden social y el triunfo de la ley, pues se concebía el crimen como «un evento extraño a la naturaleza de los sistemas sociales representados» (*ibid.* p.79) Será precisamente esta necesidad de restauración del equilibrio social a través del cumplimiento del castigo por parte del criminal la que motivará el cuestionamiento y reticencia al género en América Latina, «donde la gente había perdido credibilidad en la ley y desconfiaba de las fuerzas del orden» (Trelles Paz, 2006: 81). Asimismo, la novela de enigma se mantenía al margen del contexto social y, por tanto, «ajena en todo a los intereses y demandas de las clases bajas a las que pertenecían muchos de sus lectores hispanoamericanos»<sup>6</sup> (Trelles Paz, 2006: 82). Finalmente, en lo que concierne al contraste entre la ambientación de estas historias (símbolo de sociedades democráticas) y las sociedades latinoamericanas, pauperizadas y bajo la autoridad de regímenes tiránicos, conviene señalar lo que sostenía Trelles Paz (2006):

Buenos Aires, Santiago de Chile, México D.F. y Río de Janeiro, las grandes áreas metropolitanas en donde empezaron a circular masivamente las traducciones de Poe, Conan Doyle, Maurice Leblanc y Gilbert K. Chesterton, no eran creíbles como escenarios de estas historias generalmente ambientadas en París o Londres. (p. 83)

---

<sup>4</sup> Carlos Monsiváis (1973:1) lo define como «el enigma imposible resuelto de modo insólito en la última página» y, también, como «el problema que necesitaba la máxima concentración mental que sugiriese y persiguiese el dato descifrado» (citado en Trelles, 2006: 85)

<sup>5</sup> Elzbieta Skladowska en «Transgresión paródica de la fórmula policial» habla de «una condición “no natural” de la novela policial en el medio hispanoamericano» (p.111).

<sup>6</sup> Dirá a este respecto Carlos Monsiváis lo siguiente: «los crímenes de o entre pobres no le interesan al género» (citado en Trelles, 2006: 82).

Todos estos condicionantes marcaban la necesidad de un cambio de rumbo del género policial en Hispanoamérica, alejado del modelo tradicional de resolución de la pesquisa. De modo que comienza a forjarse lo que Diego Trelles Paz (2006) ha dado en llamar: *novela policial alternativa hispanoamericana*, que acabará concretándose en los siguientes términos: *neopolicial latinoamericano*.

A partir de los años treinta, la narrativa policial inglesa será sustituida por el denominado *hard boiled*<sup>7</sup> o novela negra norteamericana (Skladowska, 1991: 112). Este cambio de dirección vendrá dado fundamentalmente por el interés de esta novela negra en reflejar el contexto social, que había sido relegado a un segundo plano por parte de la novela policial clásica. El entretenimiento que desencadenaba el juego lógico e intelectual del *whodunit* «comienza a ser sustituido por una crítica social con pretensiones realistas» (Valderrama, 2016: 80). Precisamente esa importancia concedida al contexto será uno de los aspectos más estimados de la novela negra por parte de los cultores del neopolicial tal y como evidencian estas palabras de Taibo II:

[El neopolicial] Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policíaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué. (Taibo II, 1988: 144, citado en Noguero, 2006: 7).

Con el *hard boiled*, el género policial se carga de pesimismo, la violencia se hace más explícita y la crudeza de los detectives se asemeja a la de los propios criminales, en un contexto donde «la impecabilidad moral de los personajes que representan la ley y el Estado se diluye» (*ibid.*)

Noguero Jiménez (2006) hace una descripción de la figura del detective característica del policial duro que resulta muy sugestiva y pertinente para diferenciarla de su análogo en el policial clásico:

El solitario detective del *hard boiled* recorre la Norteamérica de la Ley Seca, La Depresión y los *gangsters*, un mundo convulso en el que impera la corrupción. Rechazado por los ineptos agentes de la ley, este *cowboy* de una degradada épica urbana se mueve

---

<sup>7</sup> Se trata de la novela negra norteamericana, «iniciada por Dashiell Hammet, canonizada por Raymond Chandler y definida por Giardinelli como “la narrativa de acción y de suspenso originada en los Estados Unidos durante los años 20, que enfoca la temática del crimen de un modo realista y con marcados tintes sociopolíticos” (Giardinelli en Kohut, 1990: 171)» (citado en Noguero, 2006: 5).

cómodamente en los ambientes marginales. Para desenmarañar las tramas recurre a su conocimiento de las miserias humanas, su intuición y, por encima de todo, a su profundo cinismo. Escéptico ante cualquier forma de autoridad y fiel a su propio código de honor, resuelve los delitos recurriendo sin empacho a la violencia [...] (p. 5).

En la novela negra norteamericana se disipa la atención sobre el proceso de investigación y se concentra en el crimen como componente esencial. De modo que «nos distanciamos de las sociedades ideales de la tradicional novela policíaca, de su enfoque moralizante y nos acercamos de manera cruda y brutal a la representación de sociedades decadentes y sórdidas donde el crimen es parte orgánica de su naturaleza» (Valderrama Rengifo, 2016: 81).

Todas estas características del policial duro norteamericano presentaban a los escritores hispanoamericanos un «vehículo idóneo para encauzar su compromiso social y político» (Skladowska, 1991: 112). No obstante, la novela negra no está exenta de preceptos que chocan frontalmente con la realidad latinoamericana: por una parte, «el necesario castigo del criminal y la incorruptibilidad de los detectives» (Trelles Paz, 2006: 87); por otra parte, si bien coincidimos en que «su visión de la sociedad y de las autoridades es pesimista y desesperanzadora, no es sin embargo menos cierto que el programa político implícito en ella no es muy diferente al del policial clásico» (Trelles Paz, 2006: 86). A ello habría que añadir una de las distinciones que señalaba Noguero Jiméñez (2006): mientras que en el *hard boiled* el motor del delito es el dinero, las diferencias sociales son la motivación esencial del neopolicial. En cualquier caso, contemplamos que el emergente *neopolicial* estaría más emparentado con el *hard boiled* norteamericano que con la novela policial tradicional, y en esta línea, nos posicionamos del lado de Trelles Paz (2006) cuando dice que «la novela negra funciona como una matriz desde la cual la novela policial alternativa se apoya y sirve para incorporar y reelaborar algunas de sus estructuras y convenciones» (p.87).

Ya en los años cuarenta se hace visible en algunos autores latinoamericanos la ruptura respecto del clásico *whodunit*. En esta línea, Jorge Luis Borges «amplió las posibilidades de la fórmula al parodiarla en sus relatos en conjunto y teñirla de cualidades metafísicas en los que publicó en solitario» (Noguero Jiméñez, 2006: 2). Dentro de esos relatos en conjunto, destacamos su obra escrita a cuatro manos con Adolfo Bioy Casares, bajo el seudónimo de Honorio Bustos

Domecq: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942). El mismo apellido del protagonista (el supuesto detective) nos revela los tintes paródicos de esta colección de relatos que tratan de subvertir los ingredientes del modelo policial clásico a través de un encarcelado que desde su propia celda se dedica a resolver enigmáticos casos. «Frente a los infalibles sabuesos anglosajones, Parodi [...] se muestra limitado en sus capacidades, pues no puede descubrir por qué fue encerrado en prisión» (Noguerol Jiménez, 2006: 3). Refiriéndose a esta obra, Leonardo Padura Fuentes (2000) en su libro *Modernidad, postmodernidad y novela policial* afirmaba lo siguiente:

Al colocar a Isidro Parodi [...] en una celda, desde la cual debe develar intrincados misterios, los autores toman lo esencial del modelo creado por Poe (Dupin en su habitación), magnificado por Doyle (Holmes en su sala de estar) y llevado a alturas filosóficas por Chesterton (la teología del padre Brown) y lo asumen, deformándolo: Parodi en una cárcel. (p.131, citado en Valderrama, 2016: 83).

Además, estos dos mismos autores (Borges y Bioy Casares) estuvieron a partir de 1945 al frente de “El Séptimo Círculo”, una colección de novelas policiales que se encargó de difundir por América Latina a los principales autores policiales a través de la editorial Emecé y que explicaba revisiones argentinas del *whodunit* (Noguerol Jiménez, 2006). De igual manera, en México, Antonio Helú empezó a dirigir en 1946 *Selecciones policíacas y de misterio*, una «revista especializada en la que se dan a conocer autores locales» (Valderrama Rengifo, 2016: 81). Destacamos especialmente el caso de Borges, porque además de la veta paródica que imprime en algunos de sus relatos policiales para desmarcarse del modelo formulaico<sup>8</sup>, será el responsable de la introducción de «la corriente metafísica en la narración detectivesca» (Noguerol Jiménez, 2006: 3) con sus obras “La muerte y la brújula” y “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Dentro de la línea subversiva del género policial que comenzaba a gestarse en la década de los cuarenta, conviene reseñar como obra prematura *Ensayo de un crimen* (1944), de Rodolfo Usigli. Esta novela alberga «la historia de un asesinato que, a pesar de ser aclarado por un escéptico ex inspector de la policía, queda impune. La novela se permite por primera vez la crítica a las clases altas de la sociedad [...]» (*ibid.*)

---

<sup>8</sup> Con este calificativo se refiere Elzbieta Skladowska (1991) al clásico modelo del *whodunit*.

«Entre 1951 y 1953 aparecen las primeras antologías de cuentos policíacos: *Antología de los mejores cuentos policíacos* de José Navasal (Chile), *Diez cuentos policiales argentinos* de Rodolfo Walsh y *Los mejores cuentos policíacos mexicanos* de María Elvira Bermúdez» (Valderrama Rengifo, 2016: 83). A partir de estas antologías, crece el interés por la creación de nuevas poéticas latinoamericanas: con un estilo propio, alejadas del policial duro norteamericano por su compromiso con lo político y en las que «los representantes de la ley ganan en sentido del humor y pierden solemnidad» (Noguerol Jiménez, 2006: 3-4).

Una obra insigne de estos años cincuenta es *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh. En ella, lejos de recurrir a ribetes paródicos del policial, «se novela un hecho real: el fusilamiento de civiles argentinos en el basural de José León Suárez por alzarse contra el gobierno de facto del general Pedro Eugenio Aramburu» (Valderrama Rengifo, 2016: 83).

La década de los sesenta vendrá marcada por un hito histórico con repercusiones en toda Latinoamérica: el triunfo de la revolución cubana de 1959 «y la consiguiente defensa de la utopía socialista, el compromiso y unas ideas libertarias que alcanzarán su punto álgido en 1968» (Noguerol Jiménez, 2006:4). Sin embargo, las esperanzas depositadas en ese triunfo comenzarán a desvanecerse ese mismo año (1968) a raíz de «la terrible matanza de estudiantes en Tlatelolco por parte de las fuerzas gubernamentales mexicanas» (*ibid.*).

A los años sesenta, sucederán unos sangrientos años setenta, cargados de opresión y represión de libertades, fruto de dictaduras militares por todo el continente, sucesivos golpes de Estado y «la paralización generalizada de la vida intelectual en numerosos países, donde algunos intelectuales morían en la lucha armada mientras otros sufrían prisión, tortura o exilio» (*ibid.* p.4).

No obstante, es en esta década de los setenta cuando comienza a fraguarse el neopolicial, con un nutrido grupo de escritores<sup>9</sup>: Ruben Fonseca en Brasil, Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia en México, Osvaldo Soriano en Argentina y Daniel Chavarría, Justo Vasco y Luis Rogelio Noguerras en Cuba.

---

<sup>9</sup> Nos hemos limitado a referir a los escritores a los que hace mención García Talaván (2011) en “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano”, (p. 51).

Concretamente, Noguero Jiméñez (2006) apunta al año 1976 como arranque del neopolicial puesto que en ese año «se publicaron dos novelas paradigmáticas del género: *Días de combate*, de Taibo II [...] y *En el lugar de los hechos*, de Rafael Ramírez Heredia» (p. 5).

Resulta especialmente relevante la figura de Taibo II, «ganador en múltiples ocasiones del Premio Dashiell Hammet y traducido a numerosos idiomas» (*ibid.*). El asturiano-mexicano fijaba los siguientes rasgos del neopolicial:

[...] Caracterización de la policía como una fuerza del caos, del sistema bárbaro, dispuesta a ahogar a los ciudadanos; presentación de un hecho criminal como un accidente social, envuelto en la cotidianeidad de las grandes nuevas ciudades; énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión (Taibo II, 1979: 40, citado en Noguero, 2006: 6).

Prácticamente en los mismos términos se pronunciaba el cubano Leonardo Padura Fuentes:

[...] se trataba de una propuesta estética que había asumido, más que un compromiso formal con las viejas escuelas, un reto idioestético, pues se proponía mostrar los lados más oscuros de unas sociedades perdidas en un recodo del camino que va del subdesarrollo a la posmodernidad – o en términos más actuales, a la globalización-, y en las que la violencia cotidiana, el crimen de estado, la represión, la corrupción judicial y policial, el tráfico y consumo de droga, la existencia de unos bajos fondos cada vez más extensos y profundos, marcaban el carácter de unas ciudades dominadas por la inseguridad civil y en las que la figura del policía estaba muy lejos de simbolizar la existencia de un orden – o cuando menos, de un orden aceptable- (Padura, 2003:14, citado en GarcíaTalaván, 2011: 53).

Diego Trelles Paz (2006) expone en su estudio “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960- 2005)” las principales características del Neopolicial latinoamericano. Apoyándose en el texto de Trelles, Coello Gutiérrez (2014) las ha comentado pormenorizadamente:

[...] las características del neopolicial en Latinoamérica: la carencia o el desplazamiento del protagonismo de la figura del detective; en el neopoliciaco el enigma no tiene por qué estar ligado a un delito; en la variante latinoamericana se mezclan, se entrecruzan y se retroalimentan los más diversos géneros literarios; aparecen finales abiertos e investigaciones irresueltas; hay una visión crítica de la sociedad y está presente el concepto de la lucha de clases; la parodia y la ironía son usadas como mecanismos de crítica política; y los autores, que suelen ser grandes lectores de novelas policíacas, suelen tener por lo mismo un alto grado de conciencia de las transformaciones que ha experimentado el género, y este conocimiento lo aprovechan con un propósito lúdico y metanarrativo (Trelles Paz, 2006: 89, citado en Coello Gutiérrez, 2014: 76).



Por su parte, García Talaván (2011) recoge en su trabajo “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano” los rasgos del neopolicial que fijara Colmeiro (1994):

La repetida utilización de la técnica del costumbrismo (descriptivo o introspectivo), la importante presencia del humor (en sus variantes de parodia, ironía, humor negro o campechano) y [...] el continuo juego y experimentación con los cánones del género a partir de la complicidad con el lector, así como las múltiples referencias metaficcionales sobre el propio género policiaco desde el mismo texto novelístico (Colmeiro 1994: 265, citado en García Talaván, 2011: 55).

El ambiente de crispación que sacudía la década de los setenta, se extiende a los ochenta, una época en la que sin embargo la novela policial alcanza la mayoría de edad. Siguiendo a García Talaván (2011), ello se debe en gran medida a que en estos años ochenta los escritores de neopolicial comienzan a entablar mayor comunicación entre ellos y a pesar de las distancias geográficas, van adquiriendo mayor conciencia y espíritu de grupo. No en vano, en 1986 inauguran la Asociación Internacional de Escritores Policiacos<sup>10</sup>. Asimismo, Taibo II funda en 1988 la *Semana Negra de Gijón*, «un certamen anual que atrae a la mayoría de los grandes escritores del género negro mundial» (Valderrama Reginfo, 2016: 91) en Gijón (Asturias). Gracias a este encuentro literario los cultores de neopolicial han podido mantener estrechas relaciones con escritores del género de la Península Ibérica, destacando especialmente el contacto con Manuel Vázquez Montalbán. No obstante, creemos que el verdadero impulso a este género se debe sobre todo al «reconocimiento definitivo de los considerados hasta este momento géneros *menores* o *Trivialliteratur*, entre los que se incluye la narrativa policial» (Noguerol Jiménez, 2006: 4).

Si atendemos al principal vínculo que relaciona a este grupo de escritores, conocido como generación del *postboom*, podemos decir que «la experiencia que verdaderamente los une es la de haber creído en un cambio social que jamás ha llegado a producirse» (García Talaván, 2011: 51). Gracias al optimismo que había imprimido en ellos el triunfo de la revolución cubana «albergaron grandes esperanzas de mejora política, social y económica que, al resultar

---

<sup>10</sup> «La AIEP fue fundada en la Habana en 1986 por Paco Ignacio Taibo II, Julián Semionov, Rodolfo Pérez Valero, Alberto Molina, Daniel Chavarría, Jiri Prochazka y Rafael Ramírez Heredia (García Talaván, 2011: 53).

posteriormente frustradas, se transformaron en un sentimiento de profundo desencanto, perfectamente reflejado en sus textos» (*ibid.*): *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981), de José Pablo Feinmann; *Manual de perdedores 1 y 2* (1985 y 1987), de Juan Sasturain; o *No habrá final feliz* (1989), de Taibo II, entre otros.

Ideológicamente, la inmensa mayoría de ellos son militantes de izquierda, conocidos como *hijos del 68* y desencantados con la evolución de los tiempos en sus respectivos países. Este desengaño se veía agravado por la situación internacional: la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, que rompían toda esperanza de ascenso de la izquierda al poder. De ahí que los protagonistas de sus obras sean «representantes de un ideal frustrado, están todos afectados por un profundo desencanto frente a lo que pudo ser y no es hoy, como no parece que vaya a poder ser en un futuro cercano» (García Talaván, 2011: 57)

El sentimiento de fracaso les lleva a cultivar una literatura comprometida adoptando el neopolicial con una clara intención crítica. En palabras de García Talaván (2011), sus novelas presentan en común:

El interés por la revisión crítica de las historias oficiales y por el reflejo de la realidad plural, diversa, caótica y violenta que se vive en las ciudades de sus respectivos países. Con este ejercicio de revisión del pasado, los escritores pretenden destacar los problemas de sus sociedades actuales y, al mismo tiempo, cuestionar el discurso del poder (p.53).

Estas novelas, que suponían una reformulación o reescritura de la historia oficial, contemplaban el mandato de memoria<sup>11</sup>, una memoria «atravesada por una historia de impunidad y de injusticia que se desprenden de flagelos como la corrupción, el narcotráfico, las dictaduras, entre otros» [...] debido a que compartimos pasados con deudas, preguntas y múltiples crímenes sin resolver» (Valderrama Rengifo, 2016: 84). El relato del crimen nos da a conocer la complicada relación entre el mundo criminal y los poderes políticos en los Estados latinoamericanos. En definitiva, «las novelas contienen pasados que persiguen y por ello el deber de la memoria, como relato, es contribuir a la verdad y a la justicia» (Valderrama Rengifo, 2016: 88). De este planteamiento se desprende naturalmente, una conexión entre literatura y política. Destacamos

---

<sup>11</sup> Abordaremos esta cuestión con mayor detenimiento en el apartado 2.4 de nuestro estudio.

una gran proliferación de textos que se enmarcan dentro de esta línea<sup>12</sup> de denuncia frente a la corrupción de los poderes políticos: *Luna caliente* (1983), *Qué solos se quedan los muertos* (1985), de Mempo Giardinelli; *Nadie sabe más que los muertos* (1993), de Ramón Díaz Eterovic; *Último domicilio conocido* (1990), *Para sentencia* (1994), *Nunca segundas muertes* (1995) e *Igual que una sombra* (1998), de Omar Prego; *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia; *Scorpio City* (1998), de Mario Mendoza; *Don Alfredo* (1999), de Miguel Bonasso; etc.

No obstante, conviene señalar que no todos los escritores siguen las mismas pautas a la hora de cultivar el género, sino que hacen uso de diferentes estrategias narrativas que responden en cierto modo a la situación particular de cada país. Nos resulta pertinente detenernos en el caso de Cuba, por su singularidad con respecto a los demás países hispanoamericanos: «el excepcional desarrollo de esta modalidad narrativa<sup>13</sup> se debe al patrocinio oficial del gobierno revolucionario» (Skladowska, 1991: 112). La novela policial cubana se caracteriza por la aplicación repetitiva de una misma fórmula:

Dos o más investigadores -nunca uno solo para evitar el individualismo capitalista- son ayudados por representantes idealizados del pueblo -viejecita chismosa pero amable, trabajador valiente y comprometido- para luchar contra los enemigos contrarrevolucionarios que, con la complicidad de sus familiares en el extranjero, planean derrocar el régimen. Al final, la revolución triunfa y los malos fracasan en sus mezquinos intentos (Noguerol Jiménez, 2006: 11).

La fórmula policial cubana supone la «adaptación de los mecanismos prestados del *thriller político* a los objetivos ideológicos de la revolución [...] pero encarna una ideología de signo opuesto a la del *thriller político* de los sistemas capitalistas» (Skladowska, 1991: 113). Lejos de recurrir a la transgresión paródica de la fórmula policial como ocurriera en otros países latinoamericanos, la novela cubana «no ha conducido a una transgresión estética e ideológica de la fórmula. La literatura sigue siendo aquí “la voz de la ley” que refuerza el orden establecido» (Skladowska, 1991: 114). Las pretensiones de no superar la función

---

<sup>12</sup> Valderrama Rengifo (2016) cita en su trabajo una amplia nómina de escritores dedicados a abordar en sus novelas la relación entre literatura y política: Ramón Díaz Eterovic, Roberto Ampuero (Chile), Rubén Fonseca (Brasil), Mempo Giardinelli (Argentina), Paco Ignacio Taibo II (México- España), Ramírez Heredia (México), Dante Liano (Guatemala), Leonardo Padura Fuentes, Lorenzo Lunar (Cuba) o Nahum Montt (Colombia) (págs. 85- 86).

<sup>13</sup> Esta particular modalidad narrativa cuenta con una denominación propia: *novela policial revolucionaria* o *de contraespionaje*.

refamiliarizadora de la fórmula se explican fundamentalmente porque ello «facilita la inserción de este tipo de literatura dentro de un marco ideológico fijo» (*ibid.*)

Sin embargo, la novela policial cubana experimentará un progresivo declive desde mediados de los años ochenta, una situación que se agrava por la profunda crisis nacional que azota al país en los años noventa. Además, autores como Leonardo Padura Fuentes arremeterán contra la maniquea fórmula. A través de sus destacadas obras: *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1996), *Paisaje de otoño* (1998), Padura «refleja sin tapujos los episodios más negros en la historia de la Revolución» (Noguerol Jiménez, 2006: 11).

## **2.2. El subgénero de la novela antidetektivesca y su relación con la literatura postmoderna**

Dentro de la modalidad narrativa subversiva del género policial en el contexto latinoamericano que venimos caracterizando, todavía tendremos oportunidad de hablar de una escisión.

Coincidimos con Coello Gutiérrez (2014) cuando se refiere a la denominación *novela policial alternativa hispanoamericana*, de Trelles Paz como un concepto muy genérico donde convendría establecer una distinción entre “el neopolicíaco” y lo que se ha dado en llamar “novela antidetektivesca<sup>14</sup>”. La principal diferencia que marca Coello Gutiérrez (2014) entre ambas tendencias sería la siguiente:

El neopolicíaco nace a la literatura con el sedimento ideológico de mayo del 68. Son novelas que escriben autores que son amigos y que se leen entre sí, porque comparten profundas afinidades en su visión del mundo [...]. Se trata de una corriente literaria en la que está presente el desencanto por la falta de materialización histórica del idealismo de antaño, pero en la que esos mismos valores y ese idealismo no han muerto del todo, sino que se entregan al lector pasados por el tamiz de la nostalgia y de la melancolía [...]. Sin embargo, en la otra tendencia, [...], la investigación policiaca no llega a buen fin, con lo que se frustra el deseo de orden del sujeto moderno, que claudica ante el concepto de fragmentariedad propio de la filosofía postmoderna. El esqueleto policíaco del relato se utiliza, pues, como pretexto para una indagación en las posibilidades de la escritura y en el laberinto del «yo» de los personajes (pp. 76-77).

---

<sup>14</sup> Término acuñado por William Spanos en su trabajo “The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination”, de 1972.

Tal y como mantiene Coello Gutiérrez, es evidente la conexión entre la narrativa antidetectivesca y el pensamiento, filosofía y literatura postmodernos, atravesados por «la incertidumbre, la fragmentación, la fluidez y la falta de conceptos universales» (Flórez, 2010: 40).

Ya Stefano Tani relacionaba el género antidetectivesco con la mentalidad postmodernista en tanto que:

La novela policiaca, un género menor que se supone debe complacer las expectativas del lector, se convierte así en el medio ideal del postmodernismo en su forma invertida, la novela anti- detectivesca, que frustra las expectativas del lector, transforma el género de la cultura de masas en una expresión sofisticada de sensibilidad vanguardista, y sustituye al detective como personaje central y ordenador por la introducción descentrada y caótica del misterio, la no solución (La traducción es nuestra. Tani, 1984: 40, citado en Flórez, 2010: 41).

Coello Gutiérrez (2014) concreta las características de la novela antidetectivesca al confrontarlas a los rasgos propios de la novela neopoliciaca:

El neopoliciaco resuelve los enigmas y con ello atestigua una confianza en la racionalidad [...] Por otra parte, en esta vertiente narrativa el compromiso político sigue estando de actualidad, aunque pasado en muchas ocasiones por el cedazo de la nostalgia. Sin embargo, la novela antidetectivesca incide en la dimensión paródica con respecto al modelo de relato policiaco canónico, inglés o estadounidense. El caso criminal no se dilucida, persiste la duda epistemológica (y hasta ontológica), y la denuncia política diluye sus contornos, se difumina (p. 82).

Con frecuencia el concepto de “novela antidetectivesca” aparece ligado al de “novela metafísica”, pudiendo hablar incluso de una equivalencia entre ambas expresiones. Para Holquist el término *metaphysical detective story* «hace referencia a un tipo de narrativa policiaca en el cual no se da un final cerrado y satisfactorio, sino que, por el contrario, se intenta representar el vacío del mundo al dejar preguntas sin responder» (Flórez, 2010: 42). William Spanos va un paso más de este planteamiento cuando propone el concepto de *anti- detective story*, pues este tipo de narrativa no solo se niega a dar respuestas y conclusiones claras, sino que rehúsa «complacer las expectativas de causalidad y racionamiento lógico del lector de novelas policiacas clásicas» (*ibid.*). Las divergencias que pudieran darse entre ambos conceptos (*metaphysical detective story/ anti- detective story*) se diluyen con la propuesta del término *anti- detective novel* por parte de Stefano Tani, «ya que enfrenta al lector con las diversas incertidumbres del mundo postmoderno, tales como la imposibilidad de una verdad objetiva, la inoperancia de los binarios tradicionales y la inaplicabilidad de las grandes narrativas» (*ibid.* p. 42). Otros teóricos, tales como Merivale o

Sweeney, también coinciden en la convergencia entre novela metafísica y novela antidetectivesca, pues ambas modalidades suponen una alteración de la fórmula de la novela policiaca tradicional y conforman una «novelística que propone asuntos que van más allá de la intriga policiaca: las problemáticas relacionadas con el concepto de identidad, la imposibilidad de proveer finales o soluciones definitivas, la inestabilidad de los referentes extra literarios, entre otros» (Flórez, 2010: 43). De hecho, para críticos como Anna Botta, «el misterio al que se enfrentan estos detectives tiene que ver con el concepto de identidad y su relación consigo mismos y con el mundo fenomenológico» (Botta, 1999: 222, citado en Flórez, 2010: 45). En definitiva, la atención deja de centrarse en el esclarecimiento del enigma para desplazarse a «nuevas preocupaciones tanto temáticas como estilísticas, filosóficas y discursivas» (Flórez, 2010: 43).

Hemos tratado de perfilar de manera pormenorizada el concepto de “novela antidetectivesca” y procedemos a continuación a delimitar la noción de “postmodernidad” de la que se nutre.

Pese a la gran diversidad, podemos encontrar una serie de notas propias del espíritu postmoderno que se dejan entrever de manera constante en las expresiones literarias de este tiempo: «escepticismo, desaliento, sarcasmo, incertidumbre espiritual, antirrealismo, visión apocalíptica de la Historia, gusto por las formas paródicas y autorreflexivas, tendencia al caos, desconfianza en el lenguaje como creador de sentido, etc.» (Oviedo, vol. 4, 2001: 385).

Oviedo (2001) traza tres grandes líneas en un intento de clasificación de la vasta producción narrativa postmodernista, que responde únicamente a un afán de establecer un poco de orden y organización: *la narrativa como reflexión o contradicción histórica; la narrativa como indagación del yo y su ámbito propio; la narrativa como fantasía y juego estético.*

Esta gran variedad de tendencias no es sino el reflejo de la pluralidad de la realidad misma, de ahí el frecuente recurso a la polifonía textual entre los escritores de la postmodernidad como muestra de rechazo al concepto de verdad unívoca «en una época que Nathalie Sarraute ha calificado acertadamente como *edad de la sospecha*» (Noguerol Jiménez, 2006: 10).

Todavía nos resulta pertinente completar los rasgos atribuidos a la estética postmoderna (y de los que bebe indudablemente el género antidetektivesco) con lo que establece Bruña Bragado (2008):

La primera característica notable sería el escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y al principio de contradicción. En segundo lugar, los textos postmodernos son ex – céntricos, privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano. En tercer lugar, se da un golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística. Además, las obras son *abiertas*, exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría. Otro rasgo es el virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia). Por último, es esencial el recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición fundamental en el pensamiento postmoderno (p. 209).

Todos estos ingredientes propios de la postmodernidad que se acaban de detallar están de alguna manera presentes en la obra objeto de nuestro análisis, *El hombre que había olvidado* (1968), de Carlos Droguett, la cual se erige en pionera del género antidetektivesco en la medida en que sería la primera en aproximarse a la «complejidad de los juegos textuales que ponen en práctica los relatos antidetektivescos contemporáneos» (Coello Gutiérrez, 2014: 82). Se abre así el camino a un género donde obras como *La pista de hielo* (1993), de Roberto Bolaño podría considerarse como paradigmática en tanto que «se vale del armazón de la novela policiaca para explorar las infinitas posibilidades de la escritura, entendida como un proceso de búsqueda de las huellas significantes de un significado ausente» (Coello Gutiérrez, 2014: 75). En la misma línea, situaríamos la novela *Los detectives salvajes* (1998), del propio Bolaño.

### **2.3. *El hombre que había olvidado*, de Droguett, como novela precursora del antidetektivesco en América Latina.**

#### 2.3.1. Breve introducción: Droguett y su obra literaria

El chileno Carlos Droguett Alfaro (Santiago, 1912- Berna, 1996), fue un gran autor de literatura comprometida menospreciado en su propia tierra natal precisamente por haberse empeñado en reflejar sin tapujos lo más crudo y sobrio

de la realidad de su país. Su obsesión principal fue «hacer literatura con la historia de Chile» (Coello Gutiérrez, 2013: 18).

Realizamos a continuación un breve recorrido por su trayectoria literaria, estrechamente vinculada a su experiencia vital, tal y como él mismo corroborara en la única entrevista concedida a un medio periodístico chileno desde el exilio (*Punto Final*). En palabras de Droguett publicadas póstumamente:

«Todo, todo lo que he imaginado, programado, diagramado, inserto, edificado, brota, crece, se desarrolla y ramifica su cáncer desde mi realidad, aquella en que nací, en la que sigo vivo, aunque no se note, pero yo la noto y la respiro» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 17). Justo al comienzo de la segunda parte de esta misma entrevista se pronunciaba en los siguientes términos: «Lo que he escrito, todo lo que he querido escribir, se inserta en la realidad, la mía y la de mi tierra. Todo, hasta mis páginas medianamente fantásticas» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 16).

Droguett comienza su andadura en el terreno de la literatura como cuentista, a modo de preámbulo de su posterior extensa labor de novelista. Irrumpe como escritor con la publicación de su primer cuento «El señor Videla», en 1933. Este cuento suyo quedará como finalista en un concurso, lo que lo motivará a continuar su carrera como escritor y a desvincularse de los estudios universitarios que había iniciado en ese mismo año de 1933 en derecho (Universidad de Chile) y en inglés (Instituto Pedagógico). Sin embargo, desde la publicación de «El señor Videla», «la crítica de los periódicos “oficiales” [...] lo condenó al silencio durante veintiséis años» (Coello Gutiérrez, 2013: 42) hasta que en 1959 se publicara en España *Eloy*, después de quedar finalista del premio Biblioteca Breve de Seix Barral. El porqué de esta segregación del medio editorial chileno lo encontramos en «la radicalidad de las opiniones de Droguett, su postura ideológica inquebrantable, que expresó de modo virulento a lo largo de su extensa carrera de periodista» (Coello Gutiérrez, 2013: 18).

Ciertamente fue larga su labor consagrada al periodismo, que durara más de cuarenta años, desde sus iniciales comienzos en *El Imparcial*. «Esta profesión es, podríamos decir, el semillero de la literatura de Droguett. Gracias a ella conoce la sociedad y la política de su país de un modo minucioso» (*ibid.* pág. 28). En una entrevista publicada en la revista *Árbol de Letras* en 1968 el propio Droguett elogiaba el periodismo en detrimento de la profesión de profesor de



literatura: «El periodismo, en cambio, es una buena escuela; es práctico y funcional, un noticiario de la vida. La práctica del periodismo le sirve al escritor para hacerse hombre» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, n° 376, 1996: 22). Además, el periodismo le valió también para conectar con el recuerdo de infancia, como él mismo declarara en la entrevista concedida desde el exilio a la que ya nos hemos referido:

Los diarios y revistas de la época, *El Ferrocarril*, *El Mercurio* de Santiago, *El general Pillo*, *Pluma y Lápiz*, *Pacífico Magazine*, buscando información y ecos, me hicieron retroceder, sin apenas darme cuenta, a mi adolescencia, a mi niñez, a la dramática vida de mi madre, muerta muy jovencita, una semana antes de cumplir yo 12 años [...] (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, n° 378, 1996, pág. 19).

Será precisamente en el entorno periodístico donde nazca su primera novela, *Los asesinados del Seguro Obrero* (1939), un relato- crónica que luego elaboró como una novela angustiosa titulada *Sesenta muertos en la escalera* (1953). Esta obra suya recoge «la masacre de sesenta estudiantes nacionalistas en el edificio del Seguro Obrero, el 5 de septiembre de 1938, lo que significó un viraje para su trabajo literario» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, n° 376, 1996: 21), tal y como el propio santiaguino afirmara: «Pero hay un hecho solo, una circunstancia fatal en todo sentido, un acontecimiento que decidió el rumbo de mi vida de ensuciador de papeles. Fue la matanza del Seguro Obrero» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, n° 378, 1996: 19).

Definitivamente se trata de una novela que «adopta una posición de compromiso con la política y la sociedad chilena, lo que entraña riesgos para el que la suscribe» (Coello Gutiérrez, 2013: 29), como él mismo asegurara: «Poco faltó para que se me acusara de haber inventado una matanza de estudiantes y obreros que jamás existió. ¡Sesenta muertos en la escalera que no era del color del partido del señor Volodia Teitelboim!» (*ibid.* p. 21).

Carlos Droguett colabora en distintos medios periodísticos chilenos: *El Imparcial*, *La Hora*, *Extra*, etc. Sin embargo, teniendo en cuenta la precariedad y los vaivenes de la profesión, realizará otros oficios: «en 1938 trabaja de corrector de pruebas en la editorial Ercilla» (Coello Gutiérrez, 2013: 28) y en ese mismo año «comienza también su carrera de funcionario en la Caja de previsión del ferrocarril» (*ibid.*). Además, sus labores en el periodismo se verán interrumpidas entre 1947 y 1953. «En estos seis años Droguett escribe el grueso de su producción novelística» (*ibid.* pág. 29). De hecho, para 1954 ya tiene escritas

*Eloy* (1959) y *El compadre* (1967), de modo que su arte se encuentra en un estado de madurez, pero aún en esas, continúa siendo un pleno desconocido en su Chile natal.

En medio del silencio a su obra, Droguett recibe el impulso literario que necesitaba gracias al descubrimiento de su persona por parte del escritor francés Francis de Miomandre en 1952. «Miomandre traduce algunos de sus cuentos y los publica en la revista marsellesa *Cahiers du Sud*» (Coello Gutiérrez, 2013: 30). No dudará por ello nuestro autor en elogiar al francés con una emotiva dedicatoria inserta en *Sesenta muertos en la escalera*:

Milagroso, en realidad. Fue ese escritor francés, a quien no llegué a conocer, quien me salvó la vida, quien sin saberlo él, me dio la seguridad para trabajar sin parar, sin tregua, sin respiros, sin vacaciones, para decir lo que creía debía decir (texto extraído de *Punto Final*, vol.1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 17).

Podríamos fechar como anteriores a 1959 otras dos novelas suyas, *Patatas de perro* (1965), la que fuera considerada por Droguett como «la más cercana a [su] alma» (*Punto Final*, vol.1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 20), fuertemente menospreciada en Chile, salvo por el gran elogio que recibe por parte de Manuel Rojas, quien en una revista semanal la cataloga como «la mejor novela publicada en Chile hasta la fecha» (*ibid.*). «Y después de acabada esta, puso fin a *El hombre que había olvidado* (1968)» (Coello Gutiérrez, 2013: 30). Destacamos sobre todo de *Patatas de perro*, al protagonista, Bobi, un niño con anormales formaciones genéticas (tiene patas de perro) que es rechazado por la sociedad, por lo que la obra constituye «una suerte de apología de la diferencia; un manifiesto contra el mundo de los prejuicios y la uniformidad» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 21).

Dentro de su amplia narrativa también cuenta con una trilogía de novelas históricas: *Supay el cristiano* (1967), *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* (1961) y *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973). No menos importantes son sus cuentos, que se publicarían en dos volúmenes, *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*, en 1966, y *El cementerio de los elefantes*, en 1971.

Solo será gracias al premio de Barcelona antes mencionado que verán «la luz sus trabajos posteriores: *Todas esas muertes* (1971), *Después del diluvio* (1971), *Escrito en el aire* (1972) o *El enano Cocorí* (1986)» (Coello Gutiérrez, 2013: 31).

El silencio desmesurado al que fue condenado Droguett en su tierra se debe más a su postura ideológica que a los rasgos formales de su literatura, en los que se apoyaron sus detractores para criticarlo. Pues «se detestaba la mordacidad con que Droguett analizó la circunstancia de un país sometido, se detestaba su constante anhelo de buscar responsables de la miseria de la nación para fustigarlos» (*ibid.* p. 42).

La crítica a la forma y al fondo de la narrativa droguettiana según Coello Gutiérrez (2013) venía alimentada fundamentalmente por las reiteraciones en sus obras, producto de la prosa acumulativa del santiaguino; la confusión que producía en los lectores el tiempo en sus novelas impidiendo reconstruir la linealidad del argumento; la existencia de un torrente verbal que en ocasiones absorbe las voces de los personajes; el exceso de tremendismo que imprimía en sus obras. Frente a esta última acusación se defenderá Droguett «diciendo que sus obras simplemente son testimoniales. Él no es por gusto un escritor de tragedias, se las dona la vida, el devenir histórico de Chile. Él solo ha tenido que recoger esa sangre» (Coello Gutiérrez, 2013: 39- 40).

Podríamos resumir el estilo tan peculiar de Droguett en lo siguiente: «usa siempre un argumento tomado de la realidad, lo trastoca, lo corta en fragmentos, los baraja arbitrariamente y al final ofrece un turbión de personajes, soliloquios, pasiones, hechos, descripciones y tiempos que desorientan al lector» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 21). Con razón anotó Raúl Silva Castro que «hay que hacer un heroico propósito de no desalentarse, sorteando sombras y tratando de poner orden donde el material hierve en olas de caótico torbellino» (*ibid.*).

Consciente de la singularidad de su estilo, el propio Carlos Droguett lo retrata de la siguiente manera:

Yo escribo así y no de otro modo, tal vez conozco el por qué, no el cómo. Mi estilo no es del montón, aunque sea un estilo amontonado, pero contrariamente a lo que pudiera sospecharse o dictaminarse por los popes y sacerdotes de la soberana y auroral claridad, no es estilo buscado por mí, nada más que encontrado (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 21).

No puedo explicar mi estilo: tengo sólo presentimientos en lo que se refiere a él. El estilo nace o torna, cuando un tema me interesa. Si algo no toca profundamente mi sensibilidad, si no me conmueve entrañablemente, no me interesa y no tengo estilo (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 21- 22).

Luis Iñigo Madrigal, uno de sus amigos chilenos, lo describía como: «demasiado mordaz, demasiado punzante, demasiado intolerante. No hizo nunca nada por alcanzar favores, honores, distinciones, y es el autor de las obras más importantes de la literatura chilena de todos los tiempos» (*Punto Final*, vol. 1965-Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 20). Frente a la fama de autor maldito, deslenguado e iracundo, no dudaba nuestro autor en contestar con lo siguiente: «lo que pasa es que en un país de pusilánimes y genuflexos no es raro que yo tenga fama de escritor agresivo y fama de roto jodido. Mi relación con la gente es normal y mi única particularidad es que tengo el pésimo gusto de decir lo que pienso» (*ibid.* p.22).

Su vasta literatura hunde sus raíces en la influencia de escritores de diversos países y épocas. Coello Gutiérrez menciona en su trabajo (2013) algunas de las más destacadas figuras: toma de Proust el recurso al recuerdo, «como forma de evasión de los personajes, que huyen del lastre de lo cotidiano» (Coello Gutiérrez, 2013: 47) y el recurso continuo a lo sentimental. La herencia de Poe en nuestro autor se manifiesta en «el recurso a lo fantástico y a lo terrorífico de su literatura» (*ibid.* p. 48), pues le interesa a Droguett «lo fantástico como potenciación de lo verídico» (*ibid.*). Ese audaz contrapunto de realidad y fantasía encuentra su origen en Joyce. Pero tomará sobre todo el santiaguino de la literatura anglosajona el fatalismo, por ello sus textos rezuman el universo pavoroso de Faulkner. De alguna manera encontramos presente a Dostoievski en el gusto por personajes que «buscan con desesperación un sentido a la vida, hombres que viven más para lo trascendente que para lo mundano» (*ibid.* p.50), de la talla de su criatura Raskolnikov. También se deja entrever el rastro de la picaresca española en esa visión trágica de una sociedad devoradora que tomara Droguett de Quevedo, de Mateo Alemán, de Francisco Santos, para aplicarlo al conventillo santiaguino. Por último, de la figura emblemática de Cervantes, apreciamos «esa honda melancolía que emana de sus libros» (*ibid.*). Respecto a sus compatriotas chilenos, destacamos muy especialmente al que fuera amigo y maestro del santiaguino, Pablo de Rokha, un poeta marginado en su patria y al que sin embargo Droguett no se refiere solo como el más grande poeta de Chile sino como la voz más poderosa de América. Coello Gutiérrez señala en su estudio (2013) dos aspectos fundamentales que tomara nuestro autor de De Rokha: «la orientación social de la literatura» (*ibid.* p. 54) y «el modo

apocalíptico y desbordado de tratar los asuntos» (*ibid.*). De ahí que «alguien dijo que en prosa Droguett fue quien más se ha parecido a Pablo de Rokha» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 374, 1996: 19).

Sentía Droguett una ferviente admiración por Pablo de Rokha, de modo que le conmocionó tanto su suicidio, que protagonizó un escándalo el día de su entierro (11 de septiembre de 1968) considerando como hipócritas a los que se habían congregado para lamentar su pérdida y profiriendo las siguientes palabras:

Este hombre, expresó, no merece la ofensa de las lágrimas de los fariseos. Siempre fue pobre, nadie le ayudó, nadie lo quería editar y publicó sus enormes libros de su propio y mísero bolsillo, salía a venderlos por los pueblos de Chile y sólo a última hora se acordaron de que había que concederle la limosna del Premio Nacional (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 20).

Veneraba igualmente nuestro autor a Alberto Romero y a Baldomero Lillo. «Puede decirse que son quienes primeramente dotan de expresividad al obrero en sus obras, en un trance histórico en que todavía no habían tomado forma los movimientos sociales en Chile» (Coello Gutiérrez, 2013: 54- 55). «En ambos había un mundo desolado, castigado, implacable para el débil, el pobre, el solo, el enfermo [...], sus desventurados héroes estaban siempre señalados, marcados por el siniestro destino»<sup>15</sup> (citado en *ibid.* p. 55). Aparece también por primera vez con Romero y Lillo «un narrador no objetivo, es decir, implicado emocionalmente con el mundo que crea» (*ibid.* p. 70)

Asimismo, tiene gran afinidad con el chileno- argentino Manuel Rojas. «Lo admira ante todo nuestro autor por haber sabido dibujar personajes en que predomina la ternura inextinguible a pesar de la crudeza del entorno» (*ibid.* p. 56). En Manuel de Rojas «se produce esa identidad entre vida y obra tan del gusto de Droguett [...] y el sufrimiento y la esperanza que hay en su obra son reales» (*ibid.*). No dudará nuestro autor en reafirmar esa afinidad entre él y Rojas con declaraciones como la siguiente: «ambos estábamos ya unidos por la fascinación que nos producía el milagro de la Revolución Cubana» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 20).

En lo que respecta a Pablo Neruda, apreciamos en Droguett opiniones encontradas: estimará al Neruda de los primeros libros poéticos con ese clamor que surge del fondo del hombre en tanto que repudiará al Neruda de las *Odas*

---

<sup>15</sup> Texto extraído de Carlos Droguett, «Diálogos con Alberto Romero», Los Ángeles, California, *Revista literatura chilena, creación y crítica*, Ediciones de la Frontera, octubre- diciembre de 1984, vol. 8, nº 4, año 8, número 30, pág. 4

*elementales*, ya visiblemente desapegado de su vida anterior. Pues «había abandonado su pobreza, es decir, su miseria, cantada por él mismo, para devenir personaje nacional, primero, después personaje internacional» (Carlos Droguett en *Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 18).

Como crítico literario (la suya era una crítica literaria con función social), Droguett juzgará a la literatura chilena en los siguientes términos: «a la literatura chilena le falta realidad y coraje. No se atreve a atacar los mitos y la incultura. La falta de curiosidad de algunos escritores es colosal» (*Punto Final*, vol.1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 20). De modo que arremete nuestro autor contra escritores como Francisco Coloane o la denominada «generación imaginista» (Eduardo Barrios, Augusto D´ Halmar, Pedro Prado, entre otros) por esa falta de realismo y análisis social en sus obras.

Parecidas acusaciones irán dirigidas a los integrantes del *boom*, al que él nunca se sintió asimilado, pese a su inclusión en él por parte de algunos periodistas. En opinión de Droguett, el *boom* ha «falseado la imagen del continente, ha entregado a los países productores de cultura (Europa y Estados Unidos) el rostro de Sudamérica que ellos querían ver» (Coello Gutiérrez, 2013: 58). De modo que estos escritores «faltaban en algunos casos a la verdad histórica e intrahistórica de sus países» (*ibid.* p. 59). Sostenía nuestro autor la idea de que los autores del *boom* vivían de manera privilegiada a expensas de los beneficios editoriales, de ahí que afirmara rotundamente: «el *boom* es ciertamente un invento de las editoriales. Es un reclame comercial de los editores» (*Punto Final*, vol.1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 22).

Pese a los recelos de nuestro escritor de ser encasillado en un grupo concreto, presenta «suficientes características comunes con la narrativa treintaiochista para que se le pueda considerar miembro de esta nómina» (Coello Gutiérrez, 2013: 87). La denominada generación del treintaiocho nace «en el lapso de 1905 a 1919. Droguett nace en 1912, Volodia Teitelboim en 1916, Fernando Alegría en 1918, por ejemplo. Puede decirse, pues que todos comenzaron su carrera literaria al socaire del Frente Popular» (*ibid.* p. 89). «Una de las principales características de este grupo de autores es el interés que muestran por el devenir histórico de la patria» (*ibid.* p. 79): sus novelas testimoniales se proponen romper ese silencio al que los historiadores sometieron algunos de los hechos trascendentes de la vida chilena, por lo que estos escritores, entre ellos Droguett,

no siempre contarán con el favor de la crítica. «Si hay algo que los une es que se trata de una promoción de escritores comprometida: Volodia Teitelboim ha sido diputado, senador, secretario y presidente del Partido Comunista de Chile. Nicomedes Guzmán y Carlos Droguett fueron miembros del Partido Comunista (chileno y francés, respectivamente)» (*ibid.* p. 90). Hay en estos autores una cultura literaria vanguardista: el gusto por la realidad deformada, lo escabroso y macabro, que sentará las bases de la novela chilena contemporánea. El acoso será el tema principal de la narrativa del treintaiocho. Sin embargo, pese a los evidentes puntos de contacto con sus compañeros de generación, Droguett se alejará de ellos en algunos aspectos: «las obras de Droguett no construyen una épica con el proletariado, como ocurre con el resto de autores. El talento de nuestro autor es más trágico que épico» (*ibid.* p. 93) algo que lleva a sus obras a entroncar con el género negro por esa consideración del crimen como eje vertebrador de la trama. Finalmente, podemos hablar de realismo crítico en el caso de Droguett, tal y como ocurriera en la novela negra, mientras que el de sus colegas generacionales sería un realismo socialista.

Sometido durante tanto tiempo al olvido en su patria, recibía nuestro autor con escaso entusiasmo el galardón del Premio Nacional de Literatura de 1970. Sobre los premios literarios su opinión era muy contundente: «no le agregan dimensión ni talento a ningún escritor ya que el único concurso, el único jurado a prueba de influencia, humores, presiones y frivolidades es el más remoto futuro» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 21). En la segunda parte de la entrevista concedida desde su exilio, demostraba sus recelos a los premios literarios con las siguientes declaraciones:

Junto a la lista oficial histórica de premiados, fácilmente se podría formular otra lista paralela de aquellos infortunados realmente valiosos que nunca fueron premiados y que, con toda seguridad, tienen asegurada su permanencia y vigencia mucho más que la tropelía de conocidos desconocidos: Vicente Huidobro, Alberto Romero, Luis Durand, Antonio Acevedo Hernández, Emilio Rodríguez Mendoza, Nicomedes Guzmán, Jorge González Bastías, Jerónimo Lagos Lisboa, Magdalena Petit, Alfonso M. Escudero, Augusto Santelices, Daniel Belmar, Alfonso Alcalde (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 18).

Se podría formular una antología de grandes escritores chilenos vomitados del famoso y relativamente ansiado Premio Nacional. Y una segunda antología, o codicilo de la primera, con los grandes nombres, conocidos o desconocidos suicidados de nuestras letras: Joaquín Edwards Bello, Pablo de Rokha, Jaime Rayo, Alfonso Alcalde (*ibid.*).

En 1975 partía Carlos Droguett junto a su familia al exilio voluntario refugiándose en Berna, Suiza, como consecuencia del estallido del golpe de Estado de 1973.

El motivo del exilio lo encontramos en las siguientes declaraciones del autor:

Hacia esa época se había hecho extremadamente difícil, de hecho imposible, mi residencia en la tierra en el clima infernal que nos rodeaba a mí y a mi familia. [...] Yo no inventaba la sangre, la injusticia, la muerte, la tortura, ahí estaban, intocadas, si a ello se agrega ese ambiente en un escritor que es testigo de su tiempo y que quiere expresarlo, no, no era posible que yo siguiera en Chile si quería seguir vivo (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 16).

A partir del exilio, «sus textos se van a politizar más que nunca, su obra va a abrirse al compromiso verdadero» (Coello Gutiérrez, 2013: 33), algo que se refuerza con su adhesión al Partido Comunista francés en 1990. «Esto confirma la equivalencia entre vida y obra que propugnaba Droguett desde su juventud» (*ibid.* p. 34). Fruto de esta literatura sumamente comprometida son tres textos fundamentales: *Sobre la ausencia* (1976), *Según pasan los años* (concluida en 1977) y *Matar a los viejos* (finalizada en 1980). Además, continuará nuestro autor escribiendo múltiples materias, como él mismo reportara en su última entrevista: «Sí, en el exilio, exilio sin regreso, he seguido escribiendo. Novelas, viajes, narraciones, ensayos, teatro» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 18).

Habla Droguett de un exilio sin regreso y es que cuando cayó el régimen de Pinochet en los noventa, era tan grande su odio hacia la política y el medio editorial chileno, que prefirió no volver a pisar su tierra: «El país actual -decía- me da vergüenza. Cuando me acuerdo de Chile me muero ¡capaz me suicide!» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 20). Aunque no negaba por completo un posible retorno: «No creo regresar, a menos que se produjeran hechos, circunstancias, puentes tan rotundos como para hacerlo. A mi edad no hay regreso» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 16). Sin embargo, nunca llegó ese motivo deseado para su vuelta.

«Los seis últimos años de la vida del autor no suman más títulos a su muy extensa obra. En 1994 se publica en Santiago, en la editorial universitaria, su novela *Eloy*, con prólogo de Alain Sicard» (Coello Gutiérrez, 2013: 34). El profesor Alain Sicard de la Universidad de Poitiers fue quien descubrió a Droguett en su vejez, de la misma forma que hiciera Miomandre en los inicios de su carrera. Se refería el santiaguino a Sicard así: «en esta hora crepuscular de mi



trayectoria, está siendo el prologuista, depositario, carcelero de toda mi obra original, la publicada, la inédita» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 20). Respecto al contenido de su obra inédita, nos informaba el propio Droguett:

Algunas novelas, dos o tres, no sé si cuatro, una cantidad de cuentos, y narraciones, que no he contado, algunos ensayos, un análisis de la obra de Camilo José Cela, una visión de la obra poética de Pablo de Rokha, un examen del Popol- Vuh, el admirable pueblo indígena asaltado y saqueado por los cristianos conquistadores españoles (*ibid.*).

Se lamentará hasta el final de sus días nuestro autor por la condena al olvido en su patria. «Lo cierto es que Droguett era en Chile un escritor olvidado, con mayor presencia en el resto de América y en Europa» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 20). Con estas palabras recordaba su postergación: «Se me ignoraba, se me borraba, se me barría hacia la marginalidad del anonimato, de la oscuridad, de las espesas tinieblas, de la total y absoluta inexistencia» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 16). Y continuaba más adelante: «se me ha tenido largas temporadas por muerto, por desaparecido, por nonato» (*ibid.* p. 20). Sin embargo, al margen del silenciamiento al que fue sometido, «la sensación de abandono le acompañó desde muy niño» (Coello Gutiérrez, 2013: 25- 26), fundamentalmente por la pérdida prematura de la madre, quedando «en La Serena al cuidado de la tía Concepción, el ángel tutelar del hogar» (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1966: 20). Definitivamente, se sentía huérfano por «la espantosa lejanía de la madre, porque ahora reside en el camposanto, o del padre, ausente, aunque esté presente, enredado en sus hilos telegráficos, aislado o indiferente» (Droguett en *Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 379, 1996: 18- 19). Esta soledad que rodeaba al autor, la imprime Droguett en sus personajes y con razón dice Coello Gutiérrez (2013) que en sus obras «los personajes son huérfanos, quizás como lo fuera el autor (en este sentido serían proyecciones suyas)» (p. 92), pues no olvidemos cómo concebía a sus creaturas:

Cuando imagino o recojo una historia siento a mis personajes como si ellos fueran yo mismo; inconscientemente los incorporo a mi sangre; sus aventuras son mías; conozco no sólo su ámbito espiritual, sino su cuerpo, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 376, 1996: 22).

Así, en *El hombre que había olvidado*, el narrador, claro reflejo del autor, expresará en repetidas ocasiones su sentimiento de soledad:

Buscando un poco de calor, un resquicio de sol, una cucharada de luz, un pequeño ruido, el ruido de una persona viva, hasta un grito, hasta una maldición o una obscenidad, si estuviera acompañado, si no estuviera tan solo, si el mundo no pasara cada vez más lejos, cada vez más apartado del puente, si me vinieran a golpear, a insultar, si me cogieran del brazo y me echaran a patadas afuera, ya todo, hasta esa crueldad, esa barbaridad, sería hermosa porque no estaba solo, pero estoy cada vez más solo, cada vez más comido por las tinieblas (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 78).

Además del sentimiento de abandono, «desde niño, Droguett se relaciona con la muerte: muere su madre, muere su hermano Luis y él mismo se salva dificultosamente» (Coello Gutiérrez, 2013: 27) de una nefritis. Sin embargo, pasados los años, le llegará a él también la muerte de manera inesperada en 1996 a raíz de «un accidente en el que cayó por las escaleras del museo Conan Doyle» (*ibid.* p. 34) en Suiza.

Concluimos nuestro comentario a Carlos Droguett indicando que «los dos temas motrices de la literatura del autor, la soledad y el óbito, violento o no, [han] sido extraídos de la propia biografía» (*ibid.* 27) en ese afán suyo por aunar vida y obra.

### 2.3.2. Análisis de la obra

#### 2.3.2.1. Introducción

En 1968 se publica en Buenos Aires, *El hombre que había olvidado*, habiéndose prohibido su impresión en España, donde había resultado finalista del Premio Nadal. «Tal vez no sea la más leída del autor, tal vez no sea la más lograda artísticamente, pero sí es una de sus más desconcertantes y sugestivas» (Sicard, 1983: 169) obras. En opinión de Coello Gutiérrez (2014) es «la más experimental de todas sus novelas (p. 78). Y además la considera como «la más extraña de Droguett en lo que concierne al argumento» (Coello Gutiérrez, 2013: 184).

La obra se ambienta en el suburbio de la capital, Santiago de Chile, toda una ciudad que queda en vilo ante un hecho insólito: la aparición de unas cabecitas de niños pobres en diferentes partes de la urbe (hasta cincuenta degüellos). La noticia de estas decapitaciones llega a un célebre diario local, que decide emprender la investigación del autor de los infanticidios. Se inicia así lo que a simple vista pudiera parecer un claro relato policíaco, «pero la fidelidad a la pesquisa se trueca, por mor de la pluma de Mauricio» (Coello Gutiérrez, 2014: 78), trasunto del autor. Al comienzo de la propia novela se advierte de que se

trata de una historia que desborda los límites del género policial en boca del jefe de prensa del diario:

Esto se sale de las páginas policiales, esto es sólo un uno por ciento policial, lo demás es humano, inhumano, nacional, chileno, americano, popular, abiertamente social, escandalosamente monstruoso, increíble, fantástico como todo lo real, esto está golpeando con las dos manos en las puertas del arte, en las puertas de lo más auténtico, y esencial de esta hermosa y horrible y pura y contaminada tierra. Aquí hay, en cierto modo, un informe milagro, un espantoso milagro práctico, tenemos que averiguar en qué forma lo es y hasta qué punto nos salpica y empapa a todos (*El hombre que había olvidado*, p. 50).

Tratándose de un relato que trasciende la fórmula policíaca, no se logra desentrañar el misterio a lo largo de la novela, la cual cuenta con un narrador-personaje (Mauricio) que se dedica a aportar desde un comienzo sus propias impresiones de lo sucedido, producto de su conciencia: «Veía todo nebuloso y a medio hacer, lleno de horror y de tragedia y de titubeos y de dudas todavía, pero algunos hechos se formaban lentamente en mi conciencia o en mi miedo» (*ibid.* p. 49).

Dentro del diario, Mauricio se encarga de la sección de crítica literaria en tanto que sus compañeros, Mateo y Lucas (nótese el carácter simbólico de los nombres), se ocupan de la sección de sucesos y de política, respectivamente. También forman parte de este entorno la secretaria, la señorita Elisa (o Elcira) y el ya mencionado jefe de prensa, el italiano. Se trata de personajes marginales: Mateo estuvo preso por asesinato en su juventud, Lucas es un morfinómano, la secretaria es retratada como «la chiquitina horrible del teléfono» (p. 61), el italiano es «un viudo triste que maltrata a sus subordinados» (Coello Gutiérrez, 2013: 185) y, por último, nuestro protagonista (Mauricio), es un ser abúlico y pesimista. Todos ellos viven en una atmósfera asfixiante a la que solo resisten gracias al whisky (el italiano), la cerveza (Mauricio), o la morfina (Lucas). De ahí que el narrador manifieste constantemente sus anhelos de viajar al sur para visitar a su tía y escapar de ese entorno opresivo que se extiende por toda la capital haciendo de ella una ciudad infernal al estilo dostoievskiano: «me iré de aquí, odio la luz eléctrica, me tiene loco, en el campo sólo la gran noche azul lo abarca todo, incorpora al mundo en su silencio, sí, ese silencio que vierten desde sus amables hocicos rajados las ranas, sí, me iré, me iré» (*El hombre que había olvidado*, p. 209).

Además de presentarnos el escenario que envuelve a Mauricio, «las primeras páginas de la novela nos informan acerca de sus preocupaciones íntimas: una

mujer, a quien llama la Rubia y que está embarazada, una tía que vive allá lejos en el Sur y de la que está sin noticias, un abominable profesor [Macchiavello] que acaba de reprobalo en un examen de Derecho, etc.» (Sicard, 1983: 175). Todos estos componentes de los que se nutre la narración no constituyen sino el telón de fondo de un relato que comienza con un narrador-protagonista que toma las riendas en la búsqueda del autor de unos crímenes (novela policiaca) para dilucidar su significado y que ante la imposibilidad de esclarecer el misterio, «se empeña en ver en el infanticida una especie de Cristo redivivo» (Coello Gutiérrez, 2013: 329) desplazándose la narración hacia el relato fantástico. De modo que empieza a gestarse «una segunda historia, la de un posible Cristo redentor cuya acción está encaminada a redimir el sufrimiento de los pobres» (Noriega, 1983: 16). Podemos apreciar cierto dualismo platónico- cristiano en sus fechorías en la medida en que «el asesino decapita a los muchachos pobres para liberarles del dolor» (Coello Gutiérrez, 2013: 188), del peso del cuerpo. Así, en el capítulo que cierra la obra, Perceval Colliers (otro periodista) en una búsqueda de explicación a los infanticidios hablará a Mauricio sobre el lastre del cuerpo para los pobres: «la necesidad fatal de tener que echarle combustible a la máquina humana forma la mitad de las injusticias, vejámenes y crímenes que florecen sobre la tierra» (*El hombre que había olvidado*, p. 249). Esa debilidad del cuerpo pobre la referirá también María Asunción en su conversación con Mauricio en el capítulo V:

¿Pero qué sabe mi carne de esas cosas difíciles?, ella no ha ido a la escuela, la carne no va nunca a la escuela, golpea en la cabeza al colegial estúpido o asombrado, golpea al ladrón, al asesino, pero no hieres su espíritu, no rajas su alma, el alma es la malvada, la habilidosa y lujuriosa y cínica y mentirosa, la pobre carne no, es un paquete, un informe tímido insignificante paquete sujeto a seguro deterioro como ese kilo de silencio que él sacaba del abrigo y lo dejaba en la mesa (*ibid.* p. 190).

El relato fantástico viene alimentado por vivencias sobrenaturales que experimentan algunos de los personajes (Mateo, María Asunción y Lucas) en su contacto con el supuesto homicida de pobres. Mateo dice haberse cruzado con él en el ascensor del hospital de Melipilla, donde fue robada una de las cabecitas. El hombre innominado habría tomado la figura de un médico fallecido hacía ya ocho años según asegura Carmen, una enfermera del hospital para poder llevar a cabo el robo. Además, el ex -convicto afirma haber visto una de las cabecitas tronchadas reír: «¡Mauricio, la cabecita no está muerta, está viva, se está

sonriendo!» (*ibid.* p. 37). Por su parte, María Asunción es la que más nos acerca a la identificación del hombre desconocido con Jesús en el retrato que nos ofrece del mismo en su entrevista con Mauricio en el capítulo V (notablemente más extenso que el resto de capítulos): lleva barba, presenta las manos heridas, tiene semblante enfermo, anda cojo, pues parece que lo habían golpeado «durante mucho tiempo y en varias partes del país o en varios países, tenía la impresión de que lo habían encarcelado en distintos lugares y que en todos ellos lo desnudaban de medio cuerpo y lo azotaban al sol» (*ibid.* p. 131). Según la mujer, en otra época debió de ser un líder de multitudes: «Dice que siempre le ha gustado tanto caminar, que en otro tiempo andaba de ciudad en ciudad, a lo largo de los caminos, pues tenía que hablar con mucha gente que lo esperaba» (*ibid.* pp. 138-139). María Asunción también nos refiere el compromiso del hombre misterioso con los pobres: «Los pobres, contestó, los pobres, haré algo por ellos, ellos son mi profesión» (*ibid.* p. 181). Sin duda todas estas características nos remiten directamente a la figura de Cristo.

En cuanto a Lucas, este en su conversación con Mateo en el capítulo sexto relata el episodio extraordinario que vive: presencia la resurrección de un ahorcado oficiada por un individuo (el hombre innominado) que lo acompañaba en una vieja casa a las afueras de la ciudad: «- ¡Está muerto! – dije. – No, está dormido-dijo con tranquilidad él y lo tendía en la cama (...). Tomó la mano del ahorcado y éste abrió los ojos» (*ibid.* p. 236). Por si fuera poco, en el momento en el que acude la policía al lugar de los hechos, el infanticida para evitar ser capturado se transmuta en un viejo oficial de carabineros de alto rango: «el hombre, la figura del hombre había desaparecido, el que estaba esposado era un carabinero viejo, de rostro duro y cansado que miraba con cierta estupefacción al grupo y con reconcentrada ira al cabo» (*ibid.* pp. 242-243).

Nuestro protagonista, Mauricio, aunque no mantiene contacto directo con el criminal, siente que sigue sus pasos y rebusca entre sus cosas (en el diario, en casa de la rubia): «Sí, me estaban siguiendo, yo sabía quién era; sí habían estado trajinando mis bolsillos, leyendo mis apuntes, mis sospechas y mis desesperanzas anotadas día a día en el diario, en la calle, en el parque, en la iglesia solitaria, después de la primera misa, en el salón de café mientras bebía una cerveza, yo sabía, yo sospechaba quién era» (*ibid.* p. 116). Llega un momento en el que el narrador- personaje deja de percibir sus pasos, para sentir

solo los del homicida: «caminé por la calle desierta, no sentía mis pasos, sólo los de él» (*ibid.* p. 226). Mauricio cree que el hombre misterioso lo sigue para que escriba su historia: «no llegaba a comprender que él me buscara para otra cosa, sino para eso tan simple y tan dudoso, para que escribiera su historia» (*ibid.* p. 214). Asimismo, en el último capítulo, Mauricio en compañía de Colliers tiene la impresión de ver al infanticida en un parque: «Repentinamente lo vi, ahí estaba, efectivamente, y al mirarlo, al mirarlo tan de cerca, no sentí ningún sentimiento de extrañeza, de pánico, de alegría, sólo una conformidad, una extraordinaria tranquilidad, así debe ser la muerte pensaba, una especie de salud» (*ibid.* p. 255).

Los elementos que configuran el relato fantástico quedan desvirtuados por los tintes paródicos que imprime el autor en la novela. Tendremos oportunidad de detenernos en esta cuestión más adelante.

Será precisamente Mauricio, como escritor, quien se empeñe en «urdir una crónica fantástica de lo acaecido» (Coello Gutiérrez, 2013: 334-335) obstinándose en ver en el criminal una suerte de nuevo Mesías cuyo propósito detrás de esos asesinatos no es sino la salvación de los pobres: «Estoy seguro de que hay una bondad desconocida en la crueldad de esos crímenes [...], en su fin no hay maldad, no puede haberla, puede parecerlo, pero no lo es» (*El hombre que había olvidado*, p. 65). En este sentido, el hombre innominado responde al modelo de héroe próximo a la épica antigua, que «ha de estar emparentado con lo sobrenatural» (Coello Gutiérrez, 2013: 163) constituyéndose en «una especie de augur del Apocalipsis» (*ibid.*). Sin embargo, contrariamente a lo que pudiera pensarse, el protagonismo no recae en el hombre misterioso sino en el narrador- personaje, Mauricio.

Ante la imposibilidad de dotar al misterio de una explicación racional, el narrador inunda con su subjetividad todo el relato. En opinión de Noriega (1983):

Mauricio, efectivamente, mantiene a lo largo de la narración una doble cualidad: es un testigo objetivo, capaz de convertirse en el ojo impersonal de una cámara fotográfica que fija en el papel lo que ve y nada más, y es también la conciencia agitada cuya subjetividad invade la historia que cuenta (p. 16)

Son constantes a lo largo de la novela los pasajes en los que Mauricio manifiesta que la narración está dirigida por sus impresiones subjetivas, citamos algunos de ellos:

No, yo no estaba contento y con mi tristeza, tal vez, teñía el mundo (*El hombre que había olvidado*, p. 23).

Me encaminé al diario y estuve escribiendo mis sospechas, mis dudas, mis creencias (*ibid.* p. 112).

Sentir los pasos del hombre, detenerme para oírlos, eran ellos, no podían ser sino ellos, es él, es él, María, tenía que correr al diario y escribir lo que imaginaba, lo que esperaba o temía (*ibid.* p. 205).

Además, el narrador- personaje desatiende la pesquisa para quedar ensimismado en una mirada a su interior configurándose una auténtica autobiografía ficticia, no exenta de retazos biográficos correspondientes al autor. Es continua la irrupción en el relato de referencias de la vida privada del protagonista que, vertidas aleatoriamente, “entorpecen” deliberadamente la lectura. Profundizaremos en este aspecto en uno de los apartados que siguen. Nuestro narrador aprovecha también el relato para insertar sus propias reflexiones sobre la escritura. De este modo lo concibe Moreno (1983):

El hablante no sólo aparece como un Yo responsable de la historia, sino como un ente que intenta dar explicaciones y reflexionar acerca de su propia narración, a propósito de la actividad de la escritura, del acto que está realizando en cuanto sujeto del enunciado y del discurso (p. 158).

El siguiente pasaje de la novela nos ilustra ese cuestionamiento de la actividad de la escritura por parte del narrador: «Escribir, escribir continuamente durante un diluvio de cuarenta años, en el día y en la noche, ¿qué significa? Nada menos que poner al alcance de millones de seres toda la mugre y la miseria de un mundo sobradamente amargado» (*El hombre que había olvidado*, p. 39). En este sentido, afirmará Moreno (1983) que «es, sin duda, *El hombre que había olvidado* la novela en la que con mayor insistencia explora [Droguett] las motivaciones de la escritura» (p. 164).

A diferencia de las novelas anteriores de Droguett, la singularidad de *El hombre que había olvidado* viene dada por «un modo narrativo que se va desarrollando en forma predominantemente dramática. De aquí la importancia del diálogo en la estructura de la novela» (Noriega, 1983: 16). El texto, seccionado en siete capítulos, presenta «diferentes situaciones dialogadas que actúan como epicentros de la narración» (*ibid.* p. 16). En opinión de Coello Gutiérrez (2013) *El hombre que había olvidado* «es una mixtura entre narración confesional y narración teatralizada, pues los diálogos entre personajes ocupan capítulos enteros» (p. 326). Podemos apreciar claramente la dramaticidad de la novela en

fragmentos como el que cierra el capítulo sexto con la conversación entre Mateo y Lucas, figurada por Mauricio como si de una escena teatral se tratase:

Entonces sentí que se ponían de pie, Mateo caminó apresurado, distintos sus pasos de los de Lucas, más medurado, más seguro de sí, algo distinguido. Arrastraron una silla, encendieron más luces, abrieron la puerta de calle y sólo entonces se fueron. Esperé un buen rato antes de moverme, cuando calculé que había pasado una buena media hora, apagué la luz de mi lámpara, bajé la escalera, apagué todas las luces que ellos habían dejado encendidas y salí a la calle (*El hombre que había olvidado*, p. 246).

Esta especie de *collage* en que deriva el texto hace que la obra presente un estilo caótico, reforzado por una falta de ordenación del tiempo y por el recurso frecuente a la retrospectiva o analepsis. «Tales desplazamientos, sin embargo, son de una consecuencia positiva en cuanto indican el dinamismo con que la conciencia del personaje cambia diferentes fragmentos de experiencia para aclarar más los límites de su condición» (Noriega, 1983: 19). Además, en el fondo hay una aparente progresión lineal de los hechos, y sería «el mito [el que] anula los límites del pasado, del presente y del futuro en la rueda de los sueños» (Coello Gutiérrez, 2013: 340). En opinión de Renaud (1983): en *El hombre que había olvidado* se consolida «la modalidad temporal de la circularidad con todas sus connotaciones angustiosas, fatalistas, desesperantes» (p. 42). Y añade: «Circularidad y linealidad se funden conflictivamente en un tiempo único, homogéneo, el de la escritura» (*ibid.*). Sin embargo, apoyándonos en el texto de Coello Gutiérrez (2013), nos resulta más apropiado hablar de “paralelismo” (término empleado por Marco Kunz) que de “circularidad”, pues «una narración no es estrictamente circular si no termina en el punto y hora en que comenzó» (p. 356). De modo que esas correspondencias y semejanzas que pueden darse entre el principio y el final de la narración sin que medie simultaneidad temporal responden según Moreno (1983) a una «red de conexiones internas por medio de la reiteración de motivos y situaciones» (p. 157). Y continúa diciendo: «la memoria y el recuerdo establecerán una selección arbitraria de imágenes y episodios que se traerán al presente de la narración [...] y que de alguna manera obsesionan al protagonista» (*ibid.*). En el caso de nuestra novela, tenemos el deseo persistente del protagonista de viajar al sur para visitar a su tía, la alusión a las bolitas negras que indican que será reprobado del examen de Derecho por parte de Macchiavello, por poner algún ejemplo.



La falta de precisión en el tiempo contrasta con la minuciosidad de la contextualización. Droguett nos ofrece un fiel retrato (con nombres locales reales) del suburbio de la capital chilena, sumido en la pobreza y la miseria:

La incapacidad ambiente, la pobreza material y espiritual de los suburbios, de las calles de extramuros, la gente enferma, temblando de terror y soledad (*El hombre que había olvidado*, p. 78).

Había un hombre agazapado en los barrios, en San Pablo, en San Diego, en la Estación Central, en Recoleta, en las parcelas pegadas a las faldas de la cordillera, en los cinturones de miseria que rodean la ciudad (*ibid.* p. 60).

En la administración de la cité o del conventillo, en la mesa de los clubes, de los sindicatos, de los pequeños comercios de la calle San Pablo, en las peluquerías de la avenida Matucana, en la sala de los miserables cines de extramuros que limitaban el norte y el sur de la ciudad (*ibid.* pp. 107-108)

Siguiendo a Moreno (1983) consideramos que «el relato en su totalidad viene a ser una suerte de amplificación<sup>16</sup> del esquema, suceso, episodio o resumen inicial» (p. 155): la aparición de unas cabecitas de niños pobres decapitadas, que se va dilatando hasta derivar en una historia de claros ecos bíblicos. De ello nos informa el propio protagonista en el relato: «lo que hace ahora [refiriéndose al hombre misterioso], lo que pretende hacer ahora [tal vez] sea sólo un comienzo, un esbozo, una tentativa, un titubeante anuncio, un preludio, si tú quieres, de un trabajo más profundo...» (*El hombre que había olvidado*, pp. 65- 66).

La construcción de esa historia de tintes evangélicos por parte fundamentalmente del protagonista, Mauricio, responde a su «desesperada necesidad de creer, en un mundo sin dioses, en el cual la existencia, de puro libre y gratuita, ha devenido insostenible» (Coello Gutiérrez, 2013: 163). El narrador es un ser solo. «Su soledad resulta de no tener nada sólido para sostenerse en su mundo [...]. Por eso, cuando se le presenta la oportunidad de un descubrimiento salvador se decide a buscarlo» (Noriega, 1983: 23): «¿No estaba tratando de encontrarlo también? ¿No lo necesitaba tanto? ¿No creía que ese era mi destino ahora?» (*El hombre que había olvidado*, p. 62). Se aferra con fuerza a esa falsa esperanza: «Jamás me había protegido tanto una sospecha, un vago rumor, un simple e impreciso temor, como un ojo invisible que no por eso es menos verdadero» (*ibid.* p. 116).

---

<sup>16</sup> «La amplificación como proceso constructivo de la narración se concreta gracias a un cierto desarrollo, extensión o expansión del relato propiamente tal en la medida en que el o los hablantes multiplican observaciones, detalles y circunstancias, en la medida en que se repiten y modulan imágenes y situaciones» (Moreno, 1983: 155)

Ese sentimiento de soledad y desamparo que acompaña a nuestro protagonista se podría extrapolar al resto de personajes de la obra, pues en opinión de Coello Gutiérrez (2013): «no hay figura que pueda ocultar sus miedos y frustraciones, su soledad» (p. 162). Movidos por este vacío existencial, los personajes elaboran versiones peregrinas de los hechos. «Es lo que les pasa a Mauricio, la Rubia, María Asunción, e igualmente al morfinómano Lucas y al periodista Mateo, que, todos, al contacto de Cristo, emprenden el camino que ha de redimirlos de la mediocridad y el desamparo» (Renaud, 1983: 43). «En un plano simbólico lo que anhelan estos hombres es una primera causa que dé sentido a sus vidas, carentes de razón de ser» (Coello Gutiérrez, 2013: 375).

Lejos de esclarecerse el misterio, este «más bien se ahonda o se perpetúa al final de la novela» (Sicard, 1983: 176), de ello nos informa el propio narrador: «ahora cuatro altoparlantes estaban atronando el aire con música, sólo con música y no con palabras, palabras de desorden y terror, y eso dejaba más soledad en el ambiente y más desasosegado misterio» (*El hombre que había olvidado*, p. 269). Simbólicamente, una neblina empapa el ambiente en este último capítulo: «Estábamos tiritando de frío, Perceval empezó a estornudar, la neblina nos rodeaba completamente y se descolgaba de las ramas altas de los plátanos orientales» (*ibid.* p. 258).

De modo que el relato finaliza sin desenlace, de manera inconclusa puesto que «los sistemas “cerrados, impecables, clausurados” se consideran con mucho recelo, por ser meras proyecciones de una inteligencia reductora y reñida con el movimiento real de la vida» (Renaud, 1983: 39). En la misma novela se deja entrever la repulsión hacia una historia cerrada: «Preferiría todo, hasta un vulgar y salaz asesino antes que una adocenada historia de alienados, desordenada, clausurada y sin motivos» (*El hombre que había olvidado*, p. 69). Extraemos también a propósito de este fragmento una notable conclusión: «dentro de la tipificación de la violencia no hay cabida para el crimen gratuito, para los asesinatos perpetrados por algún degenerado o algún loco carente de motivación» (Renaud, 1983: 37). Por si fuera poco, hay una defensa del asesino en detrimento del asesinado: «El ser asesino no es ser hombre malo, a menudo el malvado, el canalla, el cobarde, el cruel, el implacable, es el muerto, el asesinado, y podría citarte ejemplos» (*El hombre que había olvidado*, p. 65). «De ahí que se llegue incluso a la apología de cierta forma de violencia ligada al

asesinato, a la glorificación de aquella desmesura, de aquel exceso que, embotado y reprimido por la vida cotidiana, alienta en cada cual y puja por expresarse» (Renaud, 1983: 37).

El resultado de la no resolución del misterio y la falta de un claro desenlace es la perplejidad en la que queda sumido el lector por la diversidad de interpretaciones que puede inferir de la obra. Y probablemente este sea el principal objetivo perseguido: «Estupendo reportaje, hermoso cuento, magnífico país, mientras no termine, mientras felizmente no termine y se prolongue y muestre todos sus rasgos, todas sus posibilidades» (en boca de Colliers, *El hombre que había olvidado*, p. 102). En opinión de Coello Gutiérrez (2013) «esta búsqueda y tanteo de una verdad que se cela hace de la narración una metáfora de la escritura moderna» (p. 21).

Concluimos nuestro comentario a la novela diciendo que lo que comienza siendo un relato policíaco, queda desvirtuado por la irrupción del registro fantástico a través de la imaginación mítica de Mauricio, y ambas, tanto la investigación criminal como la ficción teológica son deconstruidas por el registro paródico por medio del humor. Trataremos los aspectos a los que afecta el registro paródico en los apartados que siguen.

#### 2.3.2.2. Escritura autoconsciente y poder subversivo de la parodia en *El hombre que había olvidado*

La obra objeto de nuestro análisis se enmarca en la novela hispanoamericana de la década del sesenta. En opinión de Sklodowska (1991), «la principal novedad de esta narrativa consiste en un virtuosismo formal llevado hasta la exasperación e, ineludiblemente, a una indagación sobre la escritura misma» (p. 63). Para referir este tipo de escritura, Sklodowska (1991) utiliza en su estudio los siguientes términos como sinónimos: ficción “auto-reflexiva” o “autoconsciente” y/o “metaficción”. Pero hay que tener en cuenta que junto a estos conviven otros muchos: «narrativa narcisista, fabulación, *surfiction*, literatura del agotamiento, novela autofágica, *abysmal fictions*» (Navarro, 2002: 34). En cualquier caso, «los términos como novela auto-reflexiva”, “novela metaliteraria” o “novela narcisista” se emplean indistintamente con el propósito de destacar el tono dominante de un texto que consiste en la meditación sobre el texto mismo y no sobre la realidad extraliteraria» (Sklodowska, 1991: 63-64).

Para esclarecer aún más si cabe este tipo de narrativa, Sklodowska (1991) recoge en su estudio, por una parte, la definición propuesta por Alter: «consideramos autoconsciente a una novela que de manera sistemática hace alarde de su propia condición en cuanto artificio y que, al hacerlo, explora la relación problemática entre el artificio con apariencia de lo real y la realidad misma» (*ibid.* p. 64), y por otra, la de Waugh:

la metaficción se caracteriza por una celebración del poder de la imaginación creadora a la par con una incertidumbre con respecto a la validez de sus propias representaciones; una autoconciencia extrema referente al lenguaje, a la forma literaria y al acto de escribir; una profunda inseguridad concerniente a la relación entre la ficción y la realidad; un estilo paródico, juguetón, exuberante y engañosamente ingenuo (*ibid.* p. 65).

En esta línea metaficticia, podríamos decir que en la novela que nos ocupa, *El hombre que había olvidado*, el texto se convierte en su propio metacomentario.

Proponemos algunos ejemplos ilustrativos:

– No es un simple y odioso crimen, estoy seguro de ello, esto no es un caso mórbido y policial, es más importante que la próxima campaña política, más trascendental que los desfiles callejeros y desilusionados y los avisos nacionales caóticos y catastróficos de los candidatos, este es el permanente y verdadero aviso, un largo grito, de alerta, una voz de conmoción que algo grave significa, tenemos que escucharla, captarla, interpretarla, traducirla, es una palabra extranjera y nuestra, un misterio que nos llega de otra parte, tal vez de otra época (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 38).

– ¡Estamos tocando el borde de un misterio, de una historia evidente y prodigiosa que puede ser nuestra, que puede meterse en nuestra sangre y nuestra carne si nos atrevemos a saltar hacia ella, si caminamos hacia el límite! (*ibid.* p. 60).

– Nada, pierde toda fe y toda credulidad, aquí no hay hechos positivos, tampoco hechos negativos, sólo comienzo de cosas, fantásticos preludios de insospechados acontecimientos, sólo eso, Mauricio, tampoco un miedo total, sólo una levísima amenaza, un pequeño y dudoso síntoma, una delgada brisa en vez de un temporal fastuoso, unas cuantas gotas de pavor en lugar de un mar de lágrimas (*ibid.* p. 88).

– Yo estoy viendo, como tú, Mauricio, algo maravilloso en esta historia, a pesar de tus pacos, a pesar de tus sayones policiales y la abyecta sección política del ministerio del gobierno (*ibid.* p. 102).

y esta historia que traía entre manos, que estaba escribiendo, en mi soledad y mis celos, en mis ojos, en mis riñones, como lo estaba viviendo María Asunción en toda su carne, podía significar un escandaloso increíble inesperado cambio en mi vida (*ibid.* p. 203).

Aunque críticos como Hutcheon, Federman o Scholes «ponen de relieve el hecho de que el florecimiento de este tipo de escritura se ha dado a partir de la década del sesenta» (*ibid.* p. 64), lo cierto es que Alter y Waugh «consideran que la metaficción no es un fenómeno exclusivo de la narrativa contemporánea sino que forma parte de una tradición que se remonta a los orígenes mismos de la novela» (Navarro, 2002: 35). La diferencia, según Waugh, vendría dada por la

radicalización y extensión de las prácticas autoconscientes en la ficción contemporánea» (*ibid.* p. 35).

Aludiendo a la novela autorreflexiva, Hutcheon «sugiere que dos modalidades narrativas que particularmente favorecen -aunque en forma velada- la actualización de tal narcisismo textual son la ficción detectivesca y la literatura fantástica» (Skłodowska, 1991: 63). Precisamente Carlos Droguett se vale de ambas modalidades en su novela. Siguiendo a Hutcheon, Skłodowska (1991) sostiene que:

el modelo detectivesco y el fantástico se prestan muy bien a encarnar la autoconciencia narrativa en forma de “narcisismo velado”. Como en los demás casos de escritura autorreflexiva, el empleo de estos trucos tiene un efecto ambivalente: por un lado, asegura la libertad del lector y, por el otro, apunta hacia las limitaciones del lenguaje y de la novela en cuanto género (p. 82).

Skłodowska (1991) habla, por una parte, de libertad del lector y por otra, de limitaciones del lenguaje y de la novela como género en el marco de la narrativa autoconsciente. Sobre el primer aspecto, podríamos añadir lo siguiente: «el modelo realista -caracterizado, según Humon, por el empleo de repeticiones redundantes que sirven como pistas para el lector- queda suplantado por textos que si bien suministran claves para su interpretación, exigen del lector más actividad y más competencia a cambio de una relativa libertad» (p. 69). Esta complicidad del receptor es extensible a toda la novela postmodernista que «en general tiende a favorecer el papel activo del lector en la creación del objeto estético» (Navarro, 2002: 217). En cuanto a las limitaciones del lenguaje y de la novela, resultan muy ilustrativas las palabras de Djelal Kadir: «la amenaza más abominable que representa la nueva novela para las instituciones normativas, formadoras y autoritarias, es el contagio que imparte la novela desde su autodesmitificación y desde la desmitificación del lenguaje» (Skłodowska, 1991: 29).

El cuestionamiento de la capacidad representativa del lenguaje y de la escritura misma se hace más que patente en *El hombre que había olvidado*:

Esta es la profundidad de nuestra pobre patria, estos niños degollados, estos cuerpecitos martirizados, empujados al definitivo misterio, el lenguaje no calza en estas dimensiones, el lenguaje no puede retener un grito, un quejido, un aliento, la metáfora extiende sus cortas alas, sus pobres alas caedizas, pero no alza el vuelo, no alza el período ni la parábola, no se lleva a la tierra con ella, la emoción, la devoción de la tierra, el arte habla de otras cosas cuando no puede hablar de cosas verdaderas, no puede entrar por la puerta y subir por la escalera, no, salta como ladrón con el ala rota, golpeando su carne contra el muro vecino y vacío (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 21).

Odio también las palabras, Mauricio, porque he nacido metido en ellas, son una cárcel, una careta, una excusa, una sustancia peligrosa y solapada, lo encierran a uno y lo excluyen [...]. El sustantivo nos mata, el adjetivo nos tiñe y subraya para toda la vida y el verbo nos tiene cogidos, yo soy, yo tengo, decimos tímidamente, tiritando como con terciaria, yo era, yo habría sido, el pretérito imperfecto lo inventó el pobre ser humano para consolarse de sus transgresiones, vergüenzas y frustraciones (*ibid.* pp. 22- 23).

Estas últimas palabras, pronunciadas por el jefe de prensa, el italiano, son reafirmadas por el protagonista, Mauricio, quien proyecta la visión del propio autor: «Usted [refiriéndose al italiano] tiene asco al lenguaje y a la palabra impresa y yo también» (*ibid.* p. 39).

El rechazo al lenguaje y sus limitaciones es extrapolable a otros personajes de la novela. Así, por ejemplo, en su entrevista con Mauricio, María Asunción aludiendo al hombre innominado, dirá:

Tenía miedo de que fuera un nombre terrible, un nombre que lo apartara para siempre de mi lado, porque las palabras iluminan un poco lo desconocido de las gentes y, sobre todo, un nombre te limita ya al hombre y el poder que ejerce sobre él, el misterio, amarrándolo a una duda, a un recuerdo, a una lenta y larga explicación; mientras no tuviera ningún nombre era mío (*ibid.* p. 165).

La propia María Asunción cuenta la dificultad que entraña para el hombre misterioso la expresión a través del lenguaje: «Poco, pocas cosas que pueda decir con palabras, no quería él explicar mucho, tal vez no sabía hacerlo, tal vez le faltaban palabras también, porque el hombre hace las cosas y después las palabras [...]» (*ibid.* p. 187).

El repudio al lenguaje se manifiesta igualmente a nivel formal, pues recordemos que en la nueva novela hispanoamericana el lenguaje no se interpreta «como reflejo, sino como refracción arbitraria de la realidad y, en consecuencia, [se ejerce] la libertad lingüística por medio de la vertiginosa experimentación formal» (Skłodowska, 1991: 12). Destacamos sobre todo el gusto por la estética y sintaxis barrocas, pues no olvidemos que «la estética barroca ha demostrado ser la que mejor sintoniza con las tendencias amalgamantes y polifónicas de la producción literaria latinoamericana, [ya que] el Barroco privilegia la riqueza del componente intertextual e híbrido sobre la singularidad y la originalidad» (Navarro, 2002: 226). En el caso de nuestro autor, destacamos el uso acopiado de la yuxtaposición y la falta de puntuación. El propio Droguett nos explica el porqué de su proceder: «Pero a veces, diría que casi siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras se interponen entre ellos [los personajes] y yo, y suprimiendo

torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror» (Moreno, 1983: 163).

Ya nos hemos referido en el apartado anterior al cuestionamiento de la actividad de la escritura, algo que se constituye en *leitmotiv* de la novela desde el comienzo hasta el final de la misma tal y como se puede apreciar en los siguientes extractos:

Pero ¿por qué estoy nervioso, Dios mío? ¿Qué podía escribir? ¿Qué ganaba con escribir? (*ibid.* p. 17).

Tenía que correr al diario y escribir lo que imaginaba, lo que esperaba o temía. ¿Lo haría? ¿Valía la pena que lo dijera, que lo disminuyera, aprisionándolo en pequeñas letras, en fáciles palabras exteriores, que lo divulgara torpemente, desparramándolo sin profundidad y sin nobleza [...] (*ibid.* p. 205).

La autorreflexión viene acompañada de procedimientos paródicos hasta el punto de que críticos como Federman o Rose llegan a considerar a la «parodia como práctica indisociable de toda escritura auto-reflexiva» (Skłodowska, 1991: 11). Por su parte, Hutcheon, aunque no llega a igualar ambos conceptos (autorreflexión-parodia), sí que «pone en evidencia los vínculos entre la metaficción y la parodia» (*ibid.* p. 65) en su trabajo *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. En cualquier caso, en general «los críticos reconocen que la parodia florece a la par con la creciente preocupación metaliteraria de la novela actual» (*ibid.* p. 65). Asimismo, afirma Skłodowska (1991) que «las diferentes formas de auto-reflexividad irónica (autoparódica) aparecen tanto en las nuevas novelas como en las novísimas (p. 89). Alude igualmente en su trabajo a la «intensificación y diversificación de la práctica paródica en la novelística hispanoamericana de las décadas del setenta y ochenta» (p. 91).

Para delimitar la noción de “parodia”, nos resulta pertinente recurrir a la concepción que de ella mantienen por un lado Rose, y por otro, Hutcheon:

En la tesis de la profesora Rose la parodia es un recurso crítico/ cómico que sirve para poner en tela de juicio la escritura mimética. El efecto constructivo de la parodia es doble: en el nivel inmediato permite problematizar el proceso de la recepción de un texto [...] a través de la desautomatización [...] mientras que en la dimensión diacrónica promueve el cambio epistemológico [...] y la evolución literaria [...] (Skłodowska, 1991: 11).

Hutcheon hablará de la parodia como “una repetición con distancia crítica, una contextualización de códigos” que tiende a subrayar las diferencias más que las similitudes entre la parodia y su objeto (Díez Cobo, 2006: 61).

Con frecuencia, el concepto de “parodia” aparece ligado a otros términos empleados como sinónimos: sátira, ironía, humor. Según Díez Cobo (2006) «los

límites de estas entidades retóricas son en gran número de narrativas extremadamente porosos y a menudo convergentes (p. 226). Por su parte, Hutcheon reconoce cierta «simbiosis o coexistencia de la ironía, la sátira y la parodia, pero logra establecer también ciertos deslindes (Skłodowska, 1991: 12).

Para ello apunta a la clasificación de Dane:

el blanco de la parodia es “intratextual”, o sea una forma ya modelada (intramural), mientras que la sátira se dirige hacia una realidad extraliteraria (extramural). La parodia puede ser cómica, pero la sátira lo es siempre. La parodia se sirve de la ironía, a la vez que la sátira favorece la exageración caricaturesca para realzar su mensaje crítico-moralizador (*ibid.* p. 12).

Respecto a la conexión entre humor y parodia, podríamos decir que el humor se presenta como gran aliado de esta: «a través de la incongruencia, deformación, exageración o sonrisa irónica asegura la complicidad del lector, haciéndole mirar más allá de la superficie del signo» (*ibid.* p. 84).

Sobre el humor postmodernista en concreto, nos ilumina Díez Cobo (2006):

En el tipo de humor practicado en los textos postmodernistas se reproduce una paradójica confluencia entre agentes y motivos cómicos, lo que desemboca en el desplazamiento absoluto de las bases moralistas tradicionales que lo acompañaban, y en un reiterado ejercicio de reflexión sobre la naturaleza del propio texto y sus fundamentos cómicos. En consecuencia, el lector que se enfrenta a este tipo de narraciones ve sacudidas sus expectativas de hallar puntos de referencia sólidos que le permitan una interpretación transparente y sin complicaciones del texto [...]. El lector acabará por descubrir que es el propio texto del que es receptor de donde emana y donde finaliza la totalidad del proceso cómico, en una dinámica lúdica de autorreflexión permanentemente inconclusa (p. 215).

En la novela que nos ocupa podríamos hablar más específicamente de humor negro. El propio narrador- personaje da cuenta de esta naturaleza del texto: «porque mañana, mañana mismo quiero empezar a averiguar esos rumores, atar todos los cabos sueltos para tejer esta historia trágica o absurda» (*El hombre que había olvidado*, 1968: 56). El doble carácter humor- horror alimenta la «indecisión del lector ante cuál ha de ser la reacción más acorde con la narrativa, divertida o turbada» (Díez Cobo, 2006: 220).

En opinión de Díez Cobo (2006), lo que singularizaría a la narrativa de humor negro sería «la aceptación impasible de lo irracional o lo ridículo como si se tratase de una parte integrante más de la propia realidad humana (p. 220). De modo que en este tipo de novelas nos encontramos con que «momentos de especial dramatismo o de acusada violencia aparecen frivolidados como absurdos o banales en una explotación lúdica de contrasentidos que no ambiciona solventar tales yuxtaposiciones ni ofrecer respuestas trascendentes (Díez Cobo, 2006: 227). Contrariamente a lo que sucede en otro tipo de



narrativas que se sirven del humor negro, en las postmodernistas «el uso del humor negro va acompañado de una conciencia abierta sobre la naturaleza discursiva y estética de sus propias estructuras (*ibid.* p. 227) derivando el componente cómico en elemento meramente periférico. Díez Cobo (2006) sostiene que «si hay algo que determine la ontología de la forma discursiva del humor negro en la literatura postmodernista es su acicate lúdico» (p.227). En definitiva, este tipo de humor alberga «un desplazamiento lúdico de apariencias, una desintegración fenomenológica que se aproxima a una interpretación apocalíptica de la realidad al tiempo que la frivoliza y con ello, relativiza su propio acercamiento» (*ibid.* p. 233).

En consonancia con el humor negro, no falta en nuestro relato la risa irreverente y grotesca:

Parecía estar dormitando cuando entramos en la pieza y sólo cuando sonaron los primeros fogonazos del magnesio y después las risas, sí, se reían mucho para espantar el silencio, comenzó a sollozar con una risa salvaje, una pequeña risa exótica y desordenada, una risa hecha pedazos, no formada todavía, no pulida por la auténtica soledad y el auténtico sufrimiento, había que acercarse mucho para darse cuenta de que aquello era el llanto de una criatura (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 47).

en un sanatorio, en una buena clínica, ha estado hospitalizado en alguna parte, pensé rápidamente, con extraña ironía, pero tenía miedo, sabía que tenía miedo y que no podía reírme (*ibid.* p. 194).

él quería echar la conversación hacia otro lado para olvidarse de sus propias inquietudes y para hacer reír a la señorita Elcira y ella se reía feamente porque tenía miedo, verdadero miedo de tener que enfrentarse a una enorme soledad, la que manaba de esa historia y con su pobre cuerpo vacante ya tenía de sobra (*ibid.* p. 221).

Por otra parte, la inmensa mayoría de críticos (Kiremidjian, Rose, Hutcheon, Genette, Deguy) apuntan al carácter intertextual de la parodia. Así, en opinión de Gonzalo Navajas, «la parodia es una forma de intertextualidad especialmente sugestiva, hiperbólica, que requiere una lectura doble: por un lado, una lectura horizontal evocadora del modelo y, por el otro, una interpretación imaginativa que se aparta del original» (Sklodowska, 1991: 10).

Nos apoyamos en el estudio de Díez Cobo (2006) para ilustrar el fenómeno de intertextualidad:

Ningún elemento textual puede concebirse como netamente original dado que siempre habrá de remitirse a textos previos. Y si bien este fenómeno no es exclusivamente postmoderno su novedad en este ámbito radicará, sin embargo, en el reconocimiento tan explícito que las narrativas postmodernas harán de él. En este sentido, será esta reconocida capacidad intertextual lo que permitirá acentuar el elemento lúdico y crítico de los textos postmodernistas (p. 56).

En esta línea de intertextualidad, Sklodowska (1991) establece que «la clasificación de un discurso como paródico va a basarse en el reconocimiento de la presencia permanente, no incidental, de un pre- texto (texto originador) dentro del texto estudiado» (p. 14). La relación paródica entre el texto y el pre- texto<sup>17</sup> se caracterizaría «por una distancia irónica que puede ser matizada a través de una variedad de recursos y producir toda una gama de impresiones subjetivas: desde un *ethos* extratextual, satírico, despreciativo o litigante, a través de los diferentes matices de lo lúdico y humorístico, hasta el tono serio y respetuoso» (*ibid.* p. 14). En este sentido, la lectura en clave paródica solo sería posible cuando:

a través de la obra, se transparenta un segundo plano, el parodiado; cuanto más restringido, limitado, definido, es este segundo plano, más todos los detalles de la obra tienen un doble esfumado y pueden ser interpretados desde una visión doble; y tanto más fuerte es entonces la parodicidad (*ibid.* p. 33).

Además, téngase en cuenta que la competencia del lector, es decir, su familiarización con el pre- texto, se erige en *conditio sine qua non* de toda lectura en clave paródica.

Nos resulta un tanto ocioso detenernos en la enumeración de todas las referencias y alusiones intertextuales de *El hombre que había olvidado*. Podríamos decir que el pre- texto más obvio sería el Evangelio a través de las citas bíblicas que acoge la novela. Por otra parte, Droguett menciona, cita o parafrasea a diversos autores: Bernard Shaw, Bergson, Maurice Barrès, Sócrates, Pascal, Maurice Maeterlink, etc. Este mosaico de citas le permite al autor llevar a cabo el cuestionamiento de la autoría hasta los límites de la desintegración postmoderna del sujeto. Cabe resaltar además que la alusión a pensadores se concentra en el último capítulo, blanco de discusiones intelectuales entre Perceval Colliers y Mauricio. Estas discusiones no constituyen sino un pretexto para parodiar los principios del discurso crítico desenmascarando la esencia manipulativa de toda actividad intelectual.

#### 2.3.2.2.1. Parodia de la autobiografía

Dentro de esa unión indisociable entre literatura y vida que encontramos en Droguett y que venimos comentando a lo largo de nuestro estudio, no nos

---

<sup>17</sup> Coello Gutiérrez (2013) habla de “subtexto” al referir que *El hombre que había olvidado* trabaja con un subtexto bíblico.

sorprenderá que el texto de *El hombre que había olvidado* esté plagado de referencias autobiográficas. Mauricio, el narrador, a través del recuerdo, va diseminando en el relato retazos de la biografía de Droguett. De entre estos datos que suministra el narrador, destacamos el recuerdo persistente de la pérdida prematura de la madre, detonante de una infancia dolorosa, y probablemente de una vida entera marcada por la soledad y la ausencia. El niño Carlos queda plenamente desamparado después del fallecimiento de doña Sara Pacheco (muere cuando él tenía tan solo seis años), pues «el padre es un hombre indiferente, distante, en cierto modo egoísta» (Coello Gutiérrez, 2013: 312). Droguett reflejará en sus escritos ese abandono por parte del padre: «soy más callado, muy retraído, como cuando tenía seis años y esperaba a mi padre sentado en la puerta de calle hasta que se hacía de noche» (*El hombre que había olvidado*, p. 209) «El pequeño Droguett se siente traicionado por su padre cuando éste vuelve a contraer matrimonio, ya que este hecho hunde un poco más a doña Sara en el olvido» (Coello Gutiérrez, 2013: 313). También verá nuestro autor este hito en la novela que nos ocupa: «mi madre murió hace dieciocho años y parece mentira que él se haya vuelto a casar» (*El hombre que había olvidado*, p. 53). Reflejará asimismo el recuerdo agri dulce de infancia en *La Serena*: «esa infancia atribulada en la pequeña ciudad a orillas del mar» (*ibid.* p. 202). Son constantes a lo largo de toda la novela las alusiones a la niñez dolorosa: «las piernas femeninas y el vino son dos abismos que nos atrapan y nos trituran cuando tenemos veinte años y venimos saliendo de una infancia larga, triste y dolorosa» (*ibid.* p. 84). Nos parece un poco aventurado declarar que probablemente el hecho de que el relato gire en torno a unos infanticidios podría relacionarse de alguna manera con esa necesidad de erradicar el dolor en la niñez, del que él fue víctima.

Además de los datos biográficos de infancia, en opinión de Coello Gutiérrez (2013), podríamos reconocer en Mauricio «al Droguett que trabajaba como periodista en *Extra*» (p. 308). Se vierten en la narración algunos trabajos periodísticos que Mauricio pudiera compartir con su creador: «un cuento publicado en la volante dominical del diario comunista, un cuento inserto en una revista de turismo de Buenos Aires, una traducción aparecida de súbito en una revista literaria de Marsella» (*El hombre que había olvidado*, p. 213). Teniendo en cuenta la precariedad de la labor periodística que envolvía a Droguett,

Mauricio encarna al periodista de escasez económica: «él me habría visto tantas mañanas esperando que abrieran la casa de empeños, jamás había tenido tanta necesidad de dinero como ahora» (*ibid.* p. 116), una escasez que considera que se prolongará en el tiempo: «Soy tan pobre, seré por tanto tiempo tan pobre todavía» (*ibid.* p. 142).

Droguett referirá en múltiples ocasiones que padece de insomnio, y que algunos de sus temas surgen súbitamente «en mis odiados insomnios. En mis largos e inolvidables insomnios» (Droguett en *Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 378, 1996: 18), por ello no es de extrañar que proyecte esta condición en su creatura: «Porque estaba muy nervioso por encontrados motivos, efecto de que duermo mal o de que no duermo» (en boca de Mauricio en *El hombre que había olvidado*, p. 116).

El narrador constituye un auténtico trasunto del autor y ello se evidencia por ejemplo claramente cuando en una conversación con Mateo en el tercer capítulo, este último se refiere a Mauricio como «poeta inédito, demasiado inédito» (*ibid.* p. 88). No obstante, hay que tener en cuenta que «no existe una identidad continuada entre autor, narrador y personaje» (Coello Gutiérrez, 2013: 307). A pesar de las equivalencias entre autor- narrador, este último debe ser concebido como «ente de ficción, que adquiere su significado únicamente como criatura literaria» (*ibid.* p. 308). Coello Gutiérrez (2013) hace especial hincapié en que «el propósito fictivo es mucho más importante que el autobiográfico, aunque existen datos verificables sobre la vida del autor (p. 327). En esta línea, el objetivo debe estribar en «indagar en qué medida transforma esas vivencias en ficciones cuyo protagonista es él mismo» (*ibid.* p. 310) Añade Coello Gutiérrez (2013) que *El hombre que había olvidado* constituye «más que una autobiografía del hombre, una autobiografía de su clase social» (p.308).

La autobiografía contribuye de alguna manera a subvertir el relato policial a través de la parodia en la medida en que contamina la investigación que lleva a cabo el protagonista. El propio Mauricio nos indicará que sus papeles están impregnados de la pérdida materna o de la dura infancia:

¿Qué habré anotado en esos papeles que no sean lentos informes sueños, informes contaminados deseos o miedos, la muerte temprana de mi madre, por ejemplo, y tener que levantarme ahora, ahora que está lloviendo, para ir al establo por la leche y tengo apenas ocho años? (*El hombre que había olvidado*, p. 115).

Esperando con interminable paciencia que terminara de averiguar unas pocas palabras sin importancia, sin ambición, sin significado, llenas de silencio o reticencia, humedecidas por algunas gotas de llanto, arrugadas por repentinos escalofríos o desconfianzas, que terminara de anotarlas en los papeles, de echarlas en mi corazón, aliado de mi soledad, junto al recuerdo de mi madre y de mi infancia (*ibid.* p. 199).

Sin embargo, hay que tener presente que los datos biográficos que esparce el protagonista en la narración nada tienen que ver con la trama principal. Podríamos pensar que Droguett los proyecta con el propósito de olvidarlos mediante la escritura, que constituye una suerte de exorcismo. Es una cualidad que también podemos apreciar en algunas de sus criaturas, por ejemplo, en el personaje de Carlos, de *Patatas de perro*. Cuando el anciano es abandonado por Bobi, se agudiza su soledad, «y la escritura se convierte para él en un acto de exorcismo mediante el cual tratará de liberarse del recuerdo que lo victimiza» (Noriega, 1983: 14). No en vano la frase con la que se abre el libro es: «Escribo para olvidar» (*Patatas de perro*, 1965: 11). Alain Sicard (1983) habla de una función catártica de la escritura que consiste en «sustituir los sufrimientos inabarcables por un sistema de signos que al taparlos los revele, al querer olvidarlos indeleblemente los recuerde» (p. 173). Sobre esta cuestión dirá Moreno (1983): se escribe para verter en esas páginas las imágenes que hablan de una interioridad, para destruir esas imágenes, para reconstruirlas por medio del lenguaje (p. 164). Sin embargo, a pesar de los intentos de Droguett por liberarse del recuerdo de la triste infancia, la muerte de la madre siempre agitará su conciencia. De ahí que Coello Gutiérrez (2013) hable de «una dolorosa herida que nunca cerrará del todo, aunque el autor trate de conjurarla en cada uno de sus textos, sin conseguirlo» (p. 310).

#### 2.3.2.2.2. Parodia de la crónica como género periodístico

La larga trayectoria periodística de Droguett dejó su huella no solo en la temática y argumento de sus obras, sino que también abarcó el plano formal, prueba de ello es la novela que nos ocupa, cuya estructura narrativa responde a la forma de crónica desarrollándose en primera persona<sup>18</sup>. Comparte el carácter de “crónica” con *Sesenta muertos en la escalera*, solo que en esta última se parte de material histórico (la masacre del Seguro Obrero) en tanto que en nuestra

---

<sup>18</sup> Sin olvidar la importancia de los extensos diálogos de los personajes en la estructura de la novela.

novela los hechos son fantásticos, de modo que hablamos de “crónica ficticia”, al igual que en el caso de *Patas de perro*. Distinguimos dos tipos de narración en las novelas de Droguett: por un lado, la reporteril y por otro, la cronística. Conviene que nos detengamos en la distinción entre ambas: mientras que en la primera los acontecimientos son relatados tal cual suceden (sin matizaciones subjetivas), el narrador cronista es el que se encarga de dirigir el relato desde su subjetividad. En este sentido, se inscribirían bajo el rótulo de “narración reporteril” las siguientes novelas: *Eloy*, *El compadre* y *Todas esas muertes*, las cuales «están escritas en tercera persona, lo que implica que el narrador asume un papel objetivo, se centra en el personaje, en sus acciones, monólogos y soliloquios y toma distancia de los hechos narrados» (Coello Gutiérrez, 2013: 320). En estos relatos el protagonismo se desplaza del narrador a los personajes, pues las intervenciones del primero se empequeñecen por esos monólogos y soliloquios que nos acercan de inmediato a la psicología del personaje. Frente a la referencialidad con la que cumple la narración reporteril, «una novela cronística sería aquella en que al argumento, a lo mentado, está añadido el comentario de una primera persona narrativa, lo que desluce la objetividad de la historia» (*ibid.* pp. 322-323). En *El hombre que había olvidado*, al igual que ocurre en *Patas de perro*, la omnipresencia del narrador carcome la libertad y el protagonismo de los personajes. En este sentido, el infanticida y Bobi corresponden a figuras planas que no constituyen sino mitos contemplados desde la distancia. «El mito en que estos narradores convierten a los personajes comienza por la incompreensión del entorno, que reniega de lo diferente, que lo condena a la esfera del mito o a la irrisión, que en cualquier caso lo olvida» (*ibid.* p.329). Centrándonos en la novela que nos ocupa, destacamos el poder que tiene el narrador sobre los personajes hasta el punto de estar al tanto de sus sentimientos o ser coautor de sus actos:

Mateo se movió un poco, se sentó en el borde de la mesa, miró riendo con una risa exterior y fría al italiano, que le alargaba los papeles y, sin recibirlos, forzando su sonrisa rencorosa y frágil, alargó la cara desde su miedo. Sí, yo estaba seguro de que tenía miedo (*El hombre que había olvidado*, p. 43).

Lo miré cuando se ponía de pie, los labios le temblaban no de ira sino de nerviosidad, yo lo había hecho tropezar, yo lo había puesto nervioso, yo lo había hecho recordar (*ibid.* p. 220).

Mauricio solicita al jefe de prensa llevar las riendas de la investigación en tanto que reportero para poder configurar una crónica de los hechos, pero desde un

principio se nos revela su distanciamiento de la crónica periodística: «Yo no puedo anunciar sino mi miedo, director. ¿Por qué no dice usted también que el primer hombre que tuvo miedo fue el primer periodista?» (*ibid.* p. 38).

Las expectativas de recepción de una novela policiaca, de intriga, por parte del lector, quedan truncadas a medida que avanza la narración, porque el narrador-personaje en lugar de reportarnos información pertinente para el esclarecimiento del misterio, se desentiende por completo de la pesquisa e inicia una indagación en su propio yo. Fruto de esta mirada al interior podríamos relacionar la obra con el existencialismo, al que apuntan varios críticos en lo que concierne a la literatura de Droguett. Así, «Francisco Lomelí afirma que algunos escritos del autor están empapados de “melancolía existencial”<sup>19</sup>. Por su parte, Teobaldo Noriega se refiere a la “angustia existencial”<sup>20</sup> que dimana de la obra toda del escritor chileno» (Coello Gutiérrez, 2009). En nuestra obra son muchos los pasajes en los que se nos revela esa melancolía o angustia existencial, en definitiva, esa interioridad del narrador. Proponemos algunos ejemplos:

Me sentía admirado y desconfiado de la vida, del destino, de la miseria mirando ese cuarto infecto y tan positivo y esa mujer hermosa sepultada en él, sepultada de pie en él, envuelta en una turbadora atmósfera de somnolencia, de duelo, de presagios y de desesperanza ... (*El hombre que había olvidado*, p. 146).

Ni siquiera me sentía angustiado ya. Era como si me hubiera olvidado de mí mismo, como si hubiera salido de mi cuerpo, de mi memoria, de mis problemas y estuviera, sin notarlo demasiado, comenzando una nueva vida (*ibid.* p. 150).

En esta línea, la novela se transforma en autobiografía ficticia. Mauricio nos aporta información de su vida privada: es huérfano, estudiante de derecho, tiene una tía que vive en el sur y a la que desea fervientemente visitar, nos habla de su mala relación con un profesor universitario, Macchiavello, nos dice que su novia, «la rubia», está embarazada, que anda escaso de dinero, etc. Esta información se repite a lo largo de la novela como podemos apreciar en el siguiente extracto:

Tengo 21 años, estoy en primer año del curso de leyes, salí mal en un examen, estoy enamorado y tengo poco dinero, es el mes de diciembre de 1941, faltan pocos días para la Navidad y tengo que ir a Valparaíso y tal vez al sur, tengo el pelo muy largo (*ibid.* p. 161).

---

<sup>19</sup> Coello Gutiérrez nos remite en su estudio a Francisco Lomelí, *La novelística de Carlos Droguett*, Madrid, Playor, 1983, p. 28.

<sup>20</sup> En este caso, Coello Gutiérrez nos remite a Teobaldo Noriega, *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*, Madrid, Pliegos, 1983, p. 26.

Con todos estos datos, podríamos decir que tenemos muchas más referencias de la vida de Mauricio que de la identidad del infanticida y sus fechorías, lo que contribuye a subvertir la crónica como género periodístico. Tal vacío informativo nos revela que la labor investigadora de Mauricio ha fracasado:

Tenía que alcanzar hasta el diario todavía, donde me estarían esperando para que entregara mi cuota de noticias, pero yo tenía sólo una porción de horror, de suavidad asustada, de presagios, de amenazas, sólo tenía ese hermoso cuerpo sufrido de María Asunción que sollozaba inconsolable frente a mí, desfallecida en su propia falda, su frondoso pelo estremecido sobre la espalda (*ibid.* p. 197).

No obstante, lo que rompe rotundamente con la crónica periodística es la incorporación del registro fantástico. Ante la imposibilidad de desentrañar el misterio a través de la lógica y la razón, se recurre a lo trascendente, al mito. Será Mauricio el principal responsable de elaborar una crónica fantástica, pero también contribuirá el resto de los personajes con sus versiones peregrinas de los hechos. «Es así que Mauricio y los demás se convencen de que el infanticida es un profeta del Apocalipsis y de que sus crímenes ocultan un mensaje en clave» (Coello Gutiérrez, 2013: 333).

La crónica periodística queda plenamente deconstruida porque el misterio se perpetúa hasta el final de la novela. El resultado es un texto que ha estado dando vueltas en torno a un misterio, que finalmente, no se resuelve: «Yo no tengo asesinados, no traigo muertos, sino miedo, soledad, abandono, injusticia, no tengo datos, Lucas sino misterio» (en boca de Mauricio en *El hombre que había olvidado*, p. 216). Coincidimos con Coello Gutiérrez (2013) cuando dice que «en las manos de un escritor, lo que en un principio debía ser una pesquisa para un diario chileno, se transforma en un arrebató pasional y subjetivo» (p. 336).

#### 2.3.2.2.3. Parodia del relato fantástico

Abordamos en este apartado la deconstrucción del mito que se lleva a cabo en la novela a partir del registro paródico. En la introducción a nuestra obra hemos referido una serie de sucesos sobrenaturales de ecos bíblicos que experimentan los personajes en su contacto con el hombre innominado. Se pone en tela de juicio la credibilidad de los testimonios que ofrecen estos personajes por varias razones, que expondremos a continuación, y ello es lo que contribuye a la desacreditación del relato fantástico.



Encontramos en la narración pasajes que desmienten o desvirtúan el relato extraordinario por la condición del personaje que refiere los hechos. Así, en el caso de Mateo, todos dudan de que pudiera haber presenciado una de las cabecitas tronchadas sonreír. En este sentido, Lucas espetará a Mauricio: «Tú sabes lo fantasioso y mitómano que es Mateo» (*El hombre que había olvidado*, p. 28). Por su parte, Mauricio tampoco cree en Mateo: «deseoso de que me comprendiera y tratara de recordar algo, pues, a pesar de su hiriente y cautelosa burla, o por eso mismo, quizás, no le creía y como creía conocerlo bastante, era para no creerle» (*ibid.* p. 88). Y es que por creer ni siquiera el propio Mateo llega a asimilar lo que ven sus ojos: «él no creía lo que nos había contado, no creía lo que habían visto sus ojos y no esperaba que le creyéramos» (*ibid.* p. 90).

La desvirtuación del testimonio sobrenatural que ofrece Mateo llega a su culmen cuando el propio Mauricio no reconoce la voz de Mateo al hablar con él por teléfono:

Yo lo veía. Pero me extrañaba su voz, tan distinta, la voz de otro que hablara por él, de alguien que no fuera malvado, de alguien que estaba feliz bajo el inmenso cielo estrellado del campo lejano. Oyendo esa voz se me olvidaba la imagen de Mateo, era otro, otro hombre el que estaba al otro lado de la línea (*ibid.* p. 34).

A lo largo de la novela, varios personajes son puestos bajo los efectos del sueño para desacreditar su relato fantástico. Refiriéndose a Mateo dirá Lucas: «¡Siempre que Mateo haya abierto bien los ojos y nos haya contado la verdad de la vida y no la de sus sueños!» (*ibid.* p. 92). En cuanto a la enfermera que confunde al ladrón de la cabecita en el hospital de Melipilla con el doctor Tutera, fallecido hacía ocho años, dirá el narrador: «Eso cuenta, terminó Mateo, la sensual y enamorada señorita Carmen, un poco asustada y dudosa, pues no sabe con seguridad la hora en que se quedó dormida» (*ibid.* p. 95). De igual manera, María Asunción se queda dormida en su contacto con el hombre misterioso:

María, he caminado mucho, después te diré desde cuándo. ¿Desde cuándo, amor?, dije quedándome dormida y no deseaba dormirme, pues comprendía que si él me decía el año, por lo menos tendría una información cierta de su cuerpo, de su alma, de todo su ser tan rechazado y deseado por mí, de todas maneras tan odiado (*ibid.* p. 189).

Por su parte, Perceval Colliers pareciera que se quedara dormido en compañía de Mauricio cuando supuestamente presencia al homicida:

Te reíste, dijo él. Sí, contesté, me reí, pero no estoy nada alegre, Perceval, me doy cuenta, dijo, me doy cuenta, dije yo, qué bueno que no te hayas dormido. ¿Duermes?, pregunté en voz muy baja, teniendo un enorme cansancio, una gran fatiga, pero no tenía sueño,

veía la noche clara, está clara la noche, dije, está muy clara la noche, Perceval, pareciera que no hay maldad en el mundo. Él no contestó, ¿te quedaste dormido?, pregunté. No, me dijo, no me he dormido, Mauricio, su voz parecía venir de muy lejos, pero estaba sentado a mi lado, entre los dos estaba el portadocumentos, estiré una mano y lo toqué. No podía creerlo, dijo él, pero ahí lo tienes (*ibid.* p. 254).

Adicionalmente a lo que concierne a lo onírico, cabe reseñar que «en el capítulo sexto encontramos al narrador dormido sobre la máquina de escribir de su oficina [...], pues es posible que Mauricio quede traspuesto tras escuchar las primeras noticias de los crímenes» (Coello Gutiérrez, 2013: 340). En este sentido, sugiere Coello Gutiérrez (2013) que «sería el sueño el que trasfunde la sustancia fabulosa a la escritura» (*ibid.*).

Con respecto a Lucas (morfinómano), su relato quedaría invalidado por padecer en ese momento el síndrome de abstinencia:

Lo único que podía suceder era que no estuviera despierto o consciente, pues tengo que confesarte, y tú lo comprenderás desde luego, que atravesaba por una violenta crisis de angustia originada en que desde hacía varios días no me había podido conseguir un solo gramo (*ibid.* p. 237)

En cuanto a nuestro protagonista, Mauricio, este confiesa ser un tanto mitómano en lo que refiere a sus compañeros, Mateo y Lucas: «– Me siguió toda la tarde cuando fui al barrio, después me estuvo esperando – agregué mintiendo, pero en el fondo sabía que no mentía» (*ibid.* p. 221). Además, debemos tener en cuenta que el narrador- personaje no llega a tener contacto con el infanticida, solo siente sus pasos tras él, de ahí que se pregunte a sí mismo: «¿Era suficiente para mí sentir sus pasos que me seguían?» (*ibid.* p. 212). La respuesta negativa a la pregunta nos la ofrece Mateo: «– Caminar, cualquiera camina. Hay millones de pies y de zapatos en la ciudad, no hacen sino moverse y por eso parecen vivos» (*ibid.* p. 220). Por si fuera poco, al final de la novela se nos revela que el autor de esos pasos tras Mauricio no es sino Perceval Colliers, su amigo periodista canadiense: «– Quise hablarte el otro día y te seguí, pero parece que andabas muy apurado. –¿Cuándo? – Cuando fuiste al barrio» (*ibid.* p. 247). Por otra parte, estos dos personajes, Mauricio y Colliers, creen presenciar al hombre desconocido en un parque, pero de nuevo el relato queda invalidado. Esta vez por el estado de embriaguez en el que se encuentran: «yo trataba de ponerme de pie y no podía hacerlo, claro con tantas cervezas, decía Perceval. ¿Cuántas bebimos, cuántas botellas, cuántas horas?» (*ibid.* p. 255).

Casi todos los personajes parecen estar al borde del delirio y la locura. Así, en el capítulo sexto, en la conversación que mantienen Mateo y Lucas, el primero le dirá «— ¿No nos estaremos volviendo locos, tú y yo, Lucas?» (*ibid.* p. 230). Este estado de delirio afecta al propio Mauricio: «Se cogió de mi brazo otra vez, para coger un poco de emoción o, más bien, para que no me le fugara, pues mi alucinación podría valer dólares ahora» (*ibid.* p. 101).

Además de la locura, encontramos unos personajes consumidos por su propio miedo:

— María —dije—, todo en él emana palabras de amor —pero sabía que ella no podía comprenderme, más bien no quería comprenderme, tenía miedo, como lo tenía yo mismo, de vislumbrar toda la verdad (*ibid.* p. 184).

— ¡Siéntate! —dijo Lucas.

—Estoy nervioso —contestó Mateo.

—No es para menos. ¿Tienes miedo también? (*ibid.* p. 228).

La psicosis llega al extremo de que «cada persona cree que el autor de los crímenes tiene un semblante que le resulta familiar. Mateo, que estuvo en la cárcel, piensa que se trata de un presidiario; la enfermera lo confunde con un doctor; María Asunción [...] asegura que se trata de un amigo muy especial que tuvo» (Coello Gutiérrez, 2013: 331).

El resultado es un texto plagado de sobrejustificaciones encaminadas a satisfacer al lector escéptico, pero aquí es Mauricio «el primer escéptico respecto de aquello que cuenta» (Coello Gutiérrez, 2013: 337). Los siguientes pasajes ilustran ese carácter del narrador:

Veía todo ahora como una enorme y vergonzosa mentira, como una fantástica superchería, mi tía, las bolitas de madera persiguiéndome por el pasadizo, Macchiavello, la rubia, María Asunción sollozando, ¿existían ellos siquiera? ¿todos ellos? [...] ¿Será verdad que la rubia estuvo en el barrio y que no me mintió María? ¿Pero por qué se casó con el Mujica? ¿Era todo sólo una historia sórdida de crímenes y abortos? ¿Tenía razón Mateo? ¿Habían realmente ocurrido esos degüellos, esos infanticidios de que hablaban los altavoces en todas las bocacalles del centro de la ciudad? (*ibid.* p. 210)

¿Era verdad todo ese horror? ¿Era verdad lo que me había contado María Asunción? ¿Existía ese hombre, su lúcida locura, su terrible desesperado arrebatado amor por la gente humilde, su furia, su odio contra toda esa inmemorial injusticia que producía fatalmente a los pobres, esa silenciosa muchedumbre de hombres débiles y tortuosos, de esas mujeres de ojos velados y despavoridos? (*ibid.* p. 211).

Sí, todavía lo sentía, todavía lo sentía caminar con firmeza con mucho brío, parecía alegre, hubiera apostado que se iba riendo. ¿Sería sólo un asesino, un hábil y enloquecido asesino? ¿Me habría equivocado yo y también la rubia? Tenía miedo de que eso ocurriera de que ya no existiera él, sino en nuestra imaginación. Si eso era, si así ocurría, ¿qué sería de María Asunción? ¿Y de mí mismo? (*ibid.* p. 225).

#### 2.3.2.2.4. Parodia religiosa

*El hombre que había olvidado* se nos presenta como un texto salpicado de tintes bíblicos. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta que el tema de Cristo es muy recurrente en la novelística droguettiana, tal y como el mismo autor refiere:

Si hay un tema, un tema único, un *leit-motiv* en todo lo que he escrito, es la figura de Cristo, pero no el Cristo hechura y factura de los sastres y de los doctores de la Ley, sino el Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único (*Escrito en el aire*, citado en Sicard, 1983: 169).

Estas palabras nos revelan una cristología personal en los textos de Droguett y una búsqueda de Cristo en su sentido primigenio. «Carlos Droguett encuentra al “Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras” resucitado en los seres que aparecen en sus libros y en personas y situaciones actuales» (Bianchi, 1983: 30). El autor humaniza y actualiza la figura de Cristo. En la novela que nos ocupa, asociamos directamente al infanticida con Jesús, sobre todo gracias al retrato que de él nos ofrece María Asunción. Hablamos de actualización en el sentido de que las obras de Droguett se aproximan a los Evangelios modernos o apócrifos, con un claro distanciamiento de las originales Escrituras Sagradas. Coello Gutiérrez (2009) nos lo confirma: «Los textos veterotestamentarios experimentan en la obra literaria del autor chileno el mismo proceso de subversión que los neotestamentarios». Si bien esto no quiere decir que la novela no se nutra de material propiamente evangélico, pues simbólicamente se abre y se cierra con citas del *Libro de los Proverbios*: «Él morirá por falta de corrección; y errará por la grandeza de su locura» (*Libro de los Proverbios*) y «...Todos los que me aborrecen aman la muerte» (*Libro de los Proverbios*), además de albergar en su seno casos de intertextualidad explícita. Pero este material adopta un cariz que se aleja de lo típicamente veterotestamentario. En los personajes marginados (Bobi, Ramón Neira, Eloy...) que recrea Droguett en sus obras, ve el sufrimiento milenar de Cristo. Se trata de «personajes huérfanos, solitarios, botados por la vida, igual que Cristo» (Coello Gutiérrez, 2013: 317). Por ello, no dejará de insistir el narrador- protagonista de *El hombre que había olvidado* en la adaptación de ese sufrimiento antiguo a los sufrimientos actuales:

– Me habría gustado asistir a ella, María, para bailar contigo y darle un poco de drama a ese hombre. Tal vez lo habríamos hecho sufrir violentamente, vivir un sufrimiento actual y no revolver antiguas heridas, llantos secos ya olvidados (*El hombre que había olvidado*, p. 160).

De toda esa conmovedora, nerviosa y trunca historia no deducía hechos sino sentimientos, sino presagios elocuentes o vagos, hechos pasados que podían calzar con hechos presentes, recuerdos milenarios, dolores antiguos que correspondían a dolores actuales (*ibid.* p. 203).

Podríamos añadir además que el común denominador de los personajes que configura Droguett sería la soledad, «una soledad venida de muy atrás de los más remotos tiempos. Soledad inmemorial que todos los personajes citados más arriba comparten con Cristo [...]: soledad del abandono, del desamor, de la traición, ya que Cristo fue víctima, según la interpretación muy poco ortodoxa del autor, de la implacabilidad del Padre» (Renaud, 1983: 38).

Droguett se siente atraído por la figura de Cristo «por sus múltiples facetas, por su complejidad, por sus ansias de justicia» (Bianchi, 1983: 30). Y es que según Renaud (1983), la verdad de los textos sagrados constituye «el lenguaje auténtico sobre la vida, la realidad humana» (p. 34), de modo que la verdad única que proclama Carlos Droguett en su obra «sólo puede concebirse dentro de los marcos del pensamiento cristiano» (*ibid.*)

El hombre innominado de nuestra novela encarna al Cristo doliente, portador del sufrimiento de la humanidad. El siguiente pasaje nos lo corrobora:

– Él tiene herido todo el cuerpo, María Asunción, si lo amas debieras darte cuenta de ello; su herida es antigua e incurable, su herida en cierto modo, lo mantiene vivo y lo mantiene entre nosotros. Si no quieres espantarlo no lo atormentes (en boca de Mauricio, en *El hombre que había olvidado*, p. 163).

El supuesto Cristo redivivo adopta la forma de criminal y ello se explica porque «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» (Concha, 1983: 135-136). Realiza sus andanzas por los barrios pobres, que «son los lugares del acoso, de la segregación, de la marginación del hombre por el hombre» (Melis, 1983: 140). No en vano, el narrador hablará de él en múltiples ocasiones como “el hombre de los barrios”. En ellos, referirá a María Asunción que su profesión son los pobres, por lo que podemos ver cierto platonismo en esas decapitaciones, «en la medida en que el cuerpo se ve como prisión de un alma sufriente» (Concha, 1983: 133). A pesar de sus intentos de redimir a los pobres del sufrimiento, rompe con toda esperanza de la clase desfavorecida sentenciando: «No debiera haber pobres, no debiera haber pobres, pero siempre

los hay» (*El hombre que había olvidado*, p. 171), con ello se reafirma la cita bíblica que parafrasea Colliers al final de la novela: «Siempre habrá pobres entre vosotros» (San Mateo, 26-11). Nótese el carácter simbólico de esta cita evangélica en la novelística de Droguett, pues la volvemos a encontrar en el capítulo tercero de *El compadre*, el cual alberga una amplia meditación sobre el sufrimiento: «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» (*El compadre*, p. 52, citado en Concha, 1983: 121). «Aquí el autor parece alejarse bastante del contexto originario [bíblico], destacando en su valor absoluto un horizonte permanente de miseria y sufrimiento» (Melis, 1983: 149). El capítulo quinto de *El hombre que había olvidado* acoge otra cita bíblica literal, en este caso, del Evangelio de San Lucas (1- 1- 4). Sobre el objetivo de este caso de intertextualidad, nos informa Noriega:

Que tipográficamente, a lado de la introducción al Evangelio según San Lucas, Mauricio exponga sus propias intenciones no tiene sino una clara explicación: como el evangelista, él también ha decidido escribir una versión definitiva de ciertos acontecimientos a fin de que otros la conozcan (Noriega, 1983: 17).

A propósito de los Evangelios de San Mateo y San Lucas, nos resulta pertinente referir que dos de los personajes adoptan simbólicamente estos nombres. Podríamos decir que Droguett incurre en lo blasfemo al rebajar lo sublime de los nombres sagrados a la categoría de personajes marginales: Mateo es un expresidiario mientras que Lucas es un toxicómano. A ellos, se añade el nombre de María Asunción, otorgado a una prostituta. «Se subraya con insistencia la dimensión común y diaria de los propios personajes evangélicos» (Melis, 1983: 140), hasta el punto de que el mismo Jesús toma la forma de criminal que vagabundea por los barrios. De igual modo, resulta inconcebible desde un punto de vista estrictamente ortodoxo el erotismo que sugiere el capítulo quinto a través del supuesto deseo carnal entre María Asunción y el hombre desconocido. Los siguientes extractos de la obra ilustran este erotismo en boca de María Asunción:

Sus ojos demostraban extrañeza y audacia y cierto innegable gozo que le proporcionaba yo, mi carne, mis brazos, mis piernas, lo que ellas le recordaban y después sonrió con seguridad, deseoso de hablar, de protestar tal vez y pedir más vino y luces (*El hombre que había olvidado*, p. 143).

Será una hermosa fiesta, un bautizo, un matrimonio, tal vez, dijo él sin mirarme, vuelto casi de espaldas a mí, deseoso de mí, deseoso de abrazarme, de cogerme la cintura, de besarme el cuello, la garganta que mira a través del vino cuando bebe. [...] Estaba callado

y evidentemente más nervioso con mi cuerpo pegado al suyo, con mis manos ardientes e impetuosas que se agarraban a las suyas (*ibid.* pp. 152- 153).

Frente al orgullo de un Dios padre, Droguett nos ofrece una imagen de Cristo bondadoso envuelto por el sentimiento de impotencia porque «su vida es toda una manifestación de debilidad frente a los mandatos de un padre que, [...] se caracteriza por sus tendencias tiránicas» (Melis, 1983: 145). En la novela que nos ocupa, María Asunción nos ofrecerá estos datos: «era como si alguien muy poderoso, del cual era empleado o dependiente o fugaz heredero, no le permitiera vivir como a los demás hombres» (*El hombre que había olvidado*, p. 184).

El hombre desconocido se erige en nuevo Mesías en un mundo de claros tintes apocalípticos tal y como lo retrata la novela:

La vida era el silencio, un ruido pequeñito y completo sonando adentro. Pero eso era, antes, la vida. Ahora existe la muerte. Suena inmensamente (*ibid.* p. 30).

—¿No crees que esto va en serio, que es una terrible amenaza, que lo que ahora abarca una calle, dos calles, puede llenar la ciudad y el país? ¿No crees tú que puede empezar a ocurrir en todos los países? ¿Somos nosotros los elegidos, los primeros en ofrecernos y sucumbir? ¿No crees que hay demasiado pecado en este mundo? Acuérdate del diluvio. ¿No es esto también un diluvio? (en boca de Lucas en *ibid.* p. 77).

Finalmente, otra de las alusiones implícitas que hace Droguett a la religión sería la evocación de la escalera de Jacob a través de la subida que hace el supuesto Cristo redivivo por una escalera de una vecindad pobre. Según Coello Gutiérrez (2013) esto «apunta a un ascenso a los cielos, es decir, a una segunda derrota de Cristo en la tierra» (p. 396).

No obstante, a pesar de los múltiples guiños que hace nuestro autor a la religión cristiana, su tratamiento se aleja mucho, como señalábamos más arriba, de lo propiamente bíblico. Podríamos decir que la novela alberga una metáfora en la que se materializaría este hecho: en el capítulo sexto, el narrador refiere cómo entre sus pertenencias, entre las que sospecha que hubiera estado rebuscando el hombre innominado, el primero encuentra un libro que confunde con la Biblia:

Un libro estaba caído en el suelo y pensé que eso podría ser una señal, juraría que era esa antigua Biblia inglesa que había comprado en un corto viaje realizado a Valparaíso en el pasado invierno [...], pero no, el libro que yacía en el suelo era sólo uno de pasta parecido a aquel, lejanamente parecido, aunque de contenido muy diferente, un breve manual de historia romana [...] (*El hombre que había olvidado*, p. 213).

Con ello Droguett parece querer sugerir al lector que lo que en apariencia puede aproximarse a lo canónicamente sagrado, no deja de contener un mensaje remotamente distante de lo veterotestamentario. Sin embargo, esta readaptación del texto sagrado no tiene un propósito blasfemo. En esta línea, consideramos perfectamente aplicables a nuestra novela los términos en los que se pronuncia Elzbieta Sklodowska (1991) al referirse al *Evangelio de Lucas Gavilán*, de Leñero: «no es una reescritura sacrílega, iconoclasta o blasfema de un pre- texto consagrado [...]. La obra de Leñero es una adaptación del “mensaje” ideológico del Evangelio al correlato histórico actual» (p. 109).

#### **2.4. Historia, memoria y compromiso con Hispanoamérica: una lectura ideológica de la obra.**

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, los procedimientos metaficticios y paródicos que Droguett imprime en su novela no llevan a un distanciamiento ideológico ni a una desvinculación de la realidad. Ello no es de extrañar si tenemos en cuenta lo que mantiene Sklodowska (1991):

las novelas paródicas del setenta están profundamente marcadas por su propia época, por la crisis de ideologías en general y de los proyectos revolucionarios hispanoamericanos en particular. De ahí que por medio de una reescritura paródica queden exorcizados no solamente los precursores literarios en cuanto “demonios personales”, sino también una enorme carga de desilusión política (p. 95).

En cuanto a los elementos auto- reflexivos en estas novelas, dirá Patricia Waugh:

La metaficción equipara constantemente la organización de la obra literaria con la organización de la realidad socio- política, de modo que toda transgresión de las jerarquías ontológicas y estructurales de la novela tiene repercusiones explícitas en esa otra esfera con la que la obra literaria está en permanente diálogo (Navarro, 2002: 217).

En este sentido, podríamos decir que la realidad social condiciona la creación literaria que a su vez contribuye a conformar la realidad social. «La idea última es que la imaginación literaria y el marco socio- histórico se materializan textualmente en formas discursivas dialógicas en las que resulta cada vez más difícil establecer la línea divisoria entre ficción e historia» (*ibid.* p. 220).

Sobre el enraizamiento de la parodia en el contexto socio- histórico, tomamos las palabras de Hutcheon:

La parodia [...] paradójicamente da lugar a una confrontación directa con el problema de la relación entre el ámbito estético y el mundo extratextual de sistemas socialmente definidos (del pasado y del presente) o, en otras palabras, de la ideología y la historia (Skłodowska, 1991: 76).



En *El hombre que había olvidado* postulamos la existencia de un contenido ideológico subyacente. No en vano el infanticida lleva a cabo sus crímenes en vísperas de unas elecciones presidenciales. Por tanto, podríamos decir que tal vez en un principio la política sea el móvil de la investigación de Mauricio. Él mismo se quejará de la clase dirigente con la que ha contado Chile a lo largo de la historia, origen de miseria total para el país:

Estos políticos de pie en las tablas o en la alfombra que no toman contacto con nuestra realidad, con nuestra enfermedad y nuestra pobreza, desfilan, echan a desfilan a la gente por las piedras y el barro, por el sol y la lluvia y hablan, hablan, hablan, juran, suplican, claman, sollozan diccionarios, enciclopedias, semánticas, lingüísticas, memorias, simposios, estadísticas, manuales de historia, de educación cívica, digestos de economía y crematística, leyes, decretos, reglamentos, coimas, negociados, pero ahí está el sillón ilustre lleno de polvo y cadenas herrumbrosas, sin uso, hace cien años que nadie lo usa y se odian por él, se humillan, se venden y se compran, matan a la gente en la plaza, en la pampa, bajo el agua, niegan a su madre y a su padre y a sus hijos (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 22).

En su conversación con Mauricio, María Asunción habla de la situación deplorable de los barrios bajos, en la que los políticos no penetran sino para agravarla:

Usted sabe, este barrio viejo que se hunde cada año otro poco en el invierno y la miseria, está lleno de ratas y de comunistas y ambos carcomen los cimientos, socaban las murallas, abren galerías y raspan y rasguñan el sueño del enfermo, del desvelado, del pobre Juan o el pobre Pedro que esta mañana fue dejado cesante o del ser anónimo, sin edad y sin nombre que al anochecer será arrojado en la camioneta de la policía (*ibid.* pp. 170- 171).

En este sentido, coincidimos con Coello Gutiérrez (2013) cuando afirma que «el asesino con sus acciones podría querer llamar la atención de los políticos sobre esa clase desfavorecida y olvidada que tantos muertos anónimos produce» (p. 341).

María Asunción, en su entrevista con Mauricio, también dará cuenta de que las fechorías del hombre innominado están motivadas políticamente:

¿No de una vez, no por montones y cientos de miles y millones para llenar las celdas y los pasadizos de las cárceles y las trincheras de la guerra y las camas de los hospitales? Sí, en cierto modo, sí, dijo, para evitar todo eso, para hacerlo menos cruel, menos doloroso y quizás para terminar con ello para siempre. ¡Así que su tristeza era una tristeza política! [...] Habla usted como el candidato de los católicos, como el candidato de los comunistas, dije y me reí entonces y me di cuenta de que estábamos solos. [...] ¡Siga echándome su propaganda encima!, grité furiosa, enojada de que no se me acercara más, ¡entrégueme los papeles, todos sus papeles! ¿Qué papeles, María?, dijo con voz desolada y lejana, como si al hablar de ellos le trajera un recuerdo persistente y doloroso otra vez a la mente. ¿No es usted mandatario y apoderado de los políticos? ¿No quiere ser diputado, senador o ministro?, le reproché con voz coqueta y burlona... (*El hombre que había olvidado*, 1968, pp. 166- 167).

No obstante, podemos comprobar que el proyecto del hombre de los barrios es mucho más ambicioso y trasciende lo meramente político:

Voy a estar ausente muchos días, tal vez salga de esta tierra, pero volveré, tengo que pedir algo, suplicar algo, una solución permanente, sin políticos, sin profesiones, sin oficios, directamente hincada en los hombres, en la carne de los pobres, en sus sufrimientos (*ibid.* p. 172).

Por otro lado, son numerosos los pasajes en los que el narrador menciona, por una parte, a un candidato católico y por otra, a uno de filiación comunista exponiendo los intereses y objetivos de uno y otro:

El diario del candidato católico elevaba preces por que Dios Creador, en su infinita misericordia, llevara la adecuada y necesaria tranquilidad a la mente enferma de aquel hombre misterioso que ocultaba seguramente en sus manos una historia reiterada y sórdida de crímenes vulgares o simplemente mórbidos [...]. El diario del candidato comunista decía que después de largos años de miseria sin término, en los cuales los hogares obreros y campesinos estaban siendo asolados por la explotación más inicua, la enfermedad y la desnutrición, ahora, ahora mismo, bajo el amparo y la indiferencia de las autoridades, frente a la desidia y frivolidad de los cuerpos armados, se estaba llevando el degüello a los hijos de los proletarios (*ibid.* p. 76).

El candidato de los comunistas hablaría en el estadio olímpico de Ñuñoa, con capacidad para cien mil espectadores cómodamente sentados y hasta la cancha acudiría la muchedumbre que formaba su clientela, los obreros salidos de sus camastros de los conventillos de la ciudad y los inquilinos surgidos de los potreros húmedos en las hondonadas cordilleranas. El candidato de los católicos iba a vociferar en el gran circo de la calle de San Diego, arrastrando tras sí a los estudiantes de las cuatro universidades de la capital y de las dos universidades de Valparaíso y de las escuelas superiores agrícolas de la zona sur y mineras de la zona norte (*ibid.* pp. 224- 225).

Todos estos elementos nos revelan una clara tendencia social en Droguett. Ello no es de extrañar teniendo en cuenta la preocupación política que emana del conjunto de la literatura hispanoamericana. A este respecto dirá Navas Ruiz (1965): «El escritor hispanoamericano vive atento a la realidad circundante en cualquiera de sus formas y la lleva a su obra. En realidad, la política es factor decisivo» (p. 22, citado en Coello Gutiérrez, 2013: 102).

Sin embargo, para estudiosos como Renaud (1983): «la motivación propiamente política permanece en segundo plano: los acontecimientos políticos, los consabidos discursos de los candidatos católicos o comunistas en vísperas de elecciones no pasan de ser un mero telón de fondo» (p. 35). Esta tesis se ve reafirmada por una de las frases que el autor inserta inmediatamente antes del prólogo de *Sesenta muertos en la escalera*: «En las páginas que siguen subrayo el dolor y soslayo, no más, la política» (*Sesenta muertos en la escalera*, 1953, p. 6).

Destacamos especialmente ese interés de Droguett en profundizar por encima de todo en el dolor y sufrimiento humanos. Un sufrimiento que en nuestro autor es intrínseco a los pobres, pues recordemos que «casi todos los personajes del mundo de Droguett proceden del proletariado y del subproletariado y viven en condiciones de miseria efectiva» (Coello Gutiérrez, 2013: 106). «Se habla de hombres cuyas familias se encuentran atomizadas a causa de la miseria, cuyas condiciones de trabajo son particularmente escabrosas» (*ibid.* p. 117):

Pidiendo cabezas, cabezas de gente del pueblo, mineros de la pampa y del carbón, niños proletarios abismados ante su propia miseria, mujeres tuberculosas pasmadas por los abortos, carne triste para echar en la hoguera y quemar las pocas casas que formaban la ciudad (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 25).

Me ruboricé, arrepentida de pensar así y le di los datos que buscaba, las familias que vivían en la vecindad, los niños sin padre, las mujeres solas, abandonadas, enfermas, desesperadas o simplemente duras, endurecidas, los enfermos y tullidos y desahuciados, la gente que estaba en el hospital, la que se podría en la cárcel y en la penitenciaría (*ibid.* p. 167).

En nuestra novela este perfil lo encarna por excelencia, María Asunción, en cuyo sufrimiento, soledad y desamparo se insiste reiteradamente:

Cálida, trágicamente cálida, suspiré, pero has sufrido, sabes que vas a seguir sufriendo, esperas tu tajada de dolor como otros su opio o su venganza (en boca de Mauricio, *ibid.* p. 120).

Acercándose a mí, acercándose su cuerpo que me parecía cada vez más joven y más solo, abandonado, preservado, impregnado por una implacable pobreza, por la larga e interminable espera de un maravilloso sufrimiento (*ibid.* p. 123).

– Eso es una señal –dije para mí, mirando con repulsión ese desagradable y desamparado rostro de mujer abandonada. La dejaron sola, la vida la dejó sola hace mucho tiempo o quizás hace sólo unas cuantas horas y ella no lo sabe, no lo sabrá quién sabe después de cuánto tiempo, cualquiera madrugada como esta (*ibid.* p. 223).

El sufrimiento de los personajes de Droguett, ese «sabor a muerte que experimenta el sufriente en cada fracción de su vida dolorosa» (Concha, 1983: 107) en 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» (*ibid.* p. 105).

Hablamos de sufrimiento colectivo y es que las novelas de Droguett «expresan el grito, la protesta, la palabra de personajes marginados de la sociedad porque molestan, porque con su sola presencia hablan de las injusticias, de la pobreza, del dolor, del sufrimiento, de la diferencia» (Bianchi, 1983: 30).

No obstante, el menesteroso enfrenta el verdadero peligro en su intento de sublevación: «Cuando en el personaje el instinto de rebeldía se condensa y

estalla en la movilización cívica, ésta es aplastada cruelmente por las autoridades» (Coello Gutiérrez, 2013: 105). Todo ello porque «la burocracia, el poder instituido, los detectives, la policía, el sistema judicial, intentan acallar a estos individuos que pertenecen y forman las mayorías silenciadas. Y estos seres hacen la historia con soledad, desgracia y abandono» (Bianchi, 1983: 30). En estas condiciones, el obrero no puede escapar de su entorno opresivo ni del acoso continuo al que es sometido. Con razón dirá María Asunción: «nosotros somos pobres y la pobreza es una amarra, un desierto, un impedimento, una curiosa forma de invalidez» (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 137). Sin embargo, los pudientes no se ven afectados por este hándicap porque «los ricos no se caen del andamio, el mundo es un andamio, pero los ricos no se caen de él» (*El compadre*, p. 91, citado en Coello Gutiérrez, 2013: 109).

«Las presiones del medio (la miseria, el trabajo, el acoso de la policía y de los propios vecinos) llevan al hombre al alcohol y seguidamente al maltrato de la mujer» (Coello Gutiérrez, 2013: 119). En nuestra novela este prototipo se materializaría en el personaje del Mujica, el carpintero borracho casado con María Asunción. Vemos su claro correlato en Ramón Neira, el protagonista de *El compadre*.

Por otra parte, podemos hablar de violencia policial e institucional y es aquí donde se erige la figura del carabinero (emblemática en la novelística del santiaguino), siempre al acecho del indefenso, débil y desvalido. Coello Gutiérrez (2013) arroja algunos detalles sobre este personaje que sintetizamos a continuación:

El carabinero en la literatura de Droguett es una criatura literaria casi mítica, en constante guerra civil con el trabajador. No puede decirse que esté individualizado en las novelas [...]. Pudiera decirse que se trata de un personaje colectivo que conforma individuos diferentes de rostro unánime. Su carácter es de una maldad simple, cerril [...]. Siempre acechan al pobre para descubrir en él el robo o el crimen, aunque no existan. Parece como si el letargo de la disciplina les exigiese ejercicio, y este ejercicio lleva aparejada la sangre [...]. La crueldad es otro de los rasgos que caracteriza enteramente al personaje en estas obras, si bien de ellos no parte la iniciativa del crimen (pp. 112- 113).

En *El hombre que había olvidado*, se hace más que patente este tipo de violencia:

No, no parecía desconfiada, sólo temerosa, sólo cansada, cansada de sufrir, cansada de esperar, temerosa no de mí sino, tal vez, del Mujica, de los pacos, de los ratis, de que vinieran a amenazarla, a decirle que la arrojarían dentro de la camioneta, al fondo de las baldosas si no hablaba (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 121).

La primera vez que vino empujó con insolencia la puerta y el Mujica cogió el hacha, pues eran más de las nueve de la noche y pensábamos con razón que serían los agentes. Usted sabe, echan a volar las puertas, empujando a los hombres contra las paredes y a las mujeres contra las camas (*ibid.* p. 124).

No te preocupes, Lucas, pronto estarás libre, eso dijo. Entonces le dieron la primera bofetada. Estarás libre, Lucas, dijo él otra vez, y parecía estar jodiendo, provocando. Le dieron la segunda bofetada [...]. Tú lo mataste, dijo el cabo, y lo dio vuelta completamente, no puedes negarlo, te hemos visto. No lo niego, dijo él, y entonces le dieron la tercera bofetada (*ibid.* pp. 241- 242).

Droguett aprovechará el relato para llevar a cabo una caricatura de la figura del carabinero. Pues ya nos hemos referido en nuestro estudio a la transmutación que sufre el hombre innominado en carabinero de alto rango:

La figura del hombre había desaparecido, el que estaba esposado era un carabinero viejo, de rostro duro y cansado que miraba con cierta estupefacción al grupo y con reconcentrada ira al cabo, estaba todavía con las manos esposadas y las alzaba un poco para mostrarlas (*ibid.* pp. 242- 243).

La representación más genuina del carabinero se hace simbólicamente a través de las botas, unas botas que siembran el terror en los barrios pobres y aplastan a los más desfavorecidos:

Sonó el motor de un radio patrulla, se sintieron botas, botas, botas y el silencio hiriente que ellas traían, un silencio tan distinto, dios, tan diferente, llegó un automóvil, dos automóviles, veía las botas nuevas, los zapatos nuevos, y sentía el suave golpear de la orquesta lejana... (*ibid.* p. 196).

No obstante, en la novela que nos ocupa, el acoso no se reduce a nivel policial. Asistimos a una persecución perpetrada por todo el aparato institucional del Estado (con sus policías, soldados, bomberos, ambulancias, etc.), que despliega todos sus medios y fuerzas en la cacería del supuesto criminal. Sería esta cuestión de Estado. A lo largo del relato, son realmente numerosos los pasajes en los que se da cuenta de ello:

Pero la alarma estaba dada por los diarios grandes y por los pequeños. Los grandes llamaban la atención del ministerio y del intendente, pedían la intervención personal y directa del presidente de la república, de la cruz blanca, del patronato nacional de la infancia, se rumoreaba que el parlamento sería llamado a sesiones extraordinarias (*ibid.* p. 75).

Eso era todo y hasta los bomberos y la defensa civil, lo anunciaba el diario de la tarde, iban a intervenir en la cacería del médico, matrona o loco que estaba llevando rápidamente el terror y la angustia a los barrios miserables de la ciudad (*ibid.* p. 76).

El rumor de los carabineros, de los detectives, de las bombas de incendio, de las ambulancias de la cruz roja o de la policía preventiva que buscaban en las calles lodosas de los barrios a un asesino loco (*ibid.* p. 107).

Mañana o pasado mañana vendrán los camiones y los carros celulares y los pacos y los bomberos y el regimiento guía de montañas y el juez del crimen con su actuario y los periodistas extranjeros, los ingenieros de las radioemisoras europeas, los fotógrafos del cine italiano y yanqui, y van a disparar todo, todo lo que tienen en las manos (*ibid.* p. 117).

En la esquina asomaban más camiones, y más camionetas, llegaron lentos los carros reflectores de los bomberos y las señoritas de la cruz roja bajaron de sus vehículos albos, albas ellas mismas, un poco orgullosas y desinfectadas, enfermizamente despreciativas y bondadosas (*ibid.* p. 268).

– Rubia, todos estos hombres, esta tropa, estos carabineros y soldados y marineros, han venido a matarlo, lo matarán, no te quepa duda. ¿Lo conociste? (*ibid.* p. 271).

El género social no excluye el análisis histórico, por lo que en la obra de Droguett no faltan los detalles testimoniales, verídicos, de la historia del país. No en vano «se dijo que el más grande anhelo de su literatura era reconstruir la historia de Chile, descompuesta, según su opinión, precisamente en un país de historiadores» (Coello Gutiérrez, 2013: 262). En este sentido, Droguett contrapone la labor del cronista a la del historiador: «He aceptado como verdaderos episodios afirmados por los cronistas y negados por los historiadores. No podía proceder de otra manera porque ello convenía al destino de mis personajes» (*Cien gotas de sangre y doscientas de sudor*, p. 13, citado en Covo, 1983: 49).

Nuestro autor asume el verdadero rol de creador- cronista en su trilogía de la Conquista: *Supay el cristiano*, *Cien gotas de sangre y doscientas de sudor* y *El hombre que trasladaba las ciudades*. Sin embargo, el conjunto de sus relatos está impregnado de la historia de Chile. *El hombre que había olvidado* no iba a ser una excepción. En la novela afloran varios personajes históricos y se apunta al terremoto como el mejor cronista del país:

Los terremotos en nuestro país van jalonando los siglos, matando gente con la limpieza de una industria, matando gente pero dejando a Chile vivo, cada vez más vivo, más despierto. Histérico como es, atormentado y callado, esencialmente nocturno, este artista es nuestro mejor cronista, el gran novelista chileno. Los terremotos son enteramente nuestros. Chile los necesitó siempre y ya en tiempos del capitán Pedro de Valdivia el terremoto agarraba a Chile con su terrosa mano para reventar a los godos y a los indios, y ya en época de doña Catalina de los Ríos, el terremoto alborotó la iglesia, pegó una risotada cruel y un manotón de excomulgado y rajó la frente del Cristo y botó la corona ensangrentada hasta su cuello y el Cristo creció inmenso que no cabía por la puerta y la Quintrala, asustada, llamó a la negra para que la despeinara (*El hombre que había olvidado*, 1968, pp. 51-52).

Más que la catástrofe natural lo que pretende evocar con este pasaje nuestro autor es el permanente estado de destrucción en el que se halla Chile, fruto de continuas derrotas:

Desde la Conquista hasta los hechos del Seguro Obrero, pasando por la lucha de Balmaceda, 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 [...]. El

sufrimiento aparece, entonces, como el rostro secreto de la historia en la medida en que se trata de un pueblo permanentemente derrotado (Concha, 1983, pp. 137- 138).

Concha (1983) sitúa el inicio de esa continua derrota en la Conquista, y es que para Droguett el origen de la decadencia en Chile y por extensión en toda Latinoamérica, se encuentra en la Conquista, ese momento en que el pueblo americano pierde su autonomía y queda bajo yugo español. Además, la dominación extranjera se perpetúa porque a la hegemonía española, sucederá la norteamericana.

Pareciera que siempre se repite la misma historia en Chile: «La persecución de obreros y comunistas comienza con Arturo Alessandri, se agrava con González Videla, que rompe el concierto político con el precedente de Pisagua, y llega al extremo en la dictadura de Pinochet» (Coello Gutiérrez, 2013: 233- 234).

El mismo protagonista de *El hombre que había olvidado* se quejará de la sucesión de líderes incompetentes:

En los arrabales de esta enorme ciudad, de esta pobre tierra superficial y saqueada sobre la cual corren de trecho en trecho muchedumbres entusiasmadas con los discursos y las promesas y la certeza enferma de que dentro de algunos meses habrá otro presidente, otro gobernador, otro capitán general o caporal que se tornará mudo y resignado arriba, tan odioso, tan rabioso y tan perpetuo y gobernará como dios, un dios provinciano y amarrado, de pelos cortos y cortas costumbres, como un demente que se está enfriando, no tanto con maldad y avidez sino más bien con temor y terror de alzar los gestos y las palabras... (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 57).

La izquierda apenas dura en el poder, e inmediatamente se restablece el orden precedente gracias a la intervención del ejército, un ejército «que a lo largo de la historia no cesó de inmiscuirse en la política del país, violando constantemente los imperativos de la Constitución» (*ibid.* p. 234).

No obstante, los militares no actúan sino al servicio de la metrópoli y de la oligarquía chilena. En este sentido, dirá Coello Gutiérrez (2013):

Cuando fallan las razones [...] que encubren los intereses de la metrópoli, que ocultan su rampante predominio económico y, consecuentemente, político, irrumpe esa *última ratio* que se usa tantas veces para preservar el orden de cosas en Latinoamérica: la intervención del ejército (p. 242).

Droguett considera que es el propio oficio el que impone la ideología a los militares, «esa visión férrea de una realidad estratificada en dos niveles: el de aquellos que poseen las armas (los verdugos) y el de los que no poseen ni lo mínimo para vivir (los victimados), cuya constante sublevación ha de ser aplastada» (*ibid.* p. 247).

A pesar de no ser del todo responsables, Droguett carga duramente contra los “milicos”, a quienes no duda en tildar de asesinos:

Llegó el coronel, llegó el general, veía sus pantalones solemnes, pintarrajeados, inmóviles, como recién pintados, veía sus caras duras, sarcásticas, peligrosas, cobardes, criminales y afeitadas, al mirarlos parecía que todos los asesinos del mundo ponen demasiado cuidado en afeitarse de un modo pulcro y definitivo (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 268).

«Creo, y no estoy solo en esta creencia -escribió- que el mundo comenzará verdaderamente a vivir cuando desaparezcan de la faz de la tierra esas fábricas de asesinos que son los cuarteles, los campos de aviación militar, los puertos artillados hasta las cachas. Mientras no desaparezcan de raíz los uniformados de toda laya y deficiencia, habrá asesinos en este mundo. En realidad, son los únicos asesinos químicamente puros. ¡Unos asesinos autorizados por la Constitución y la ley, sin excepción, a través de la tierra!» (palabras de Droguett recogidas en *Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 374, 1996: 19).

«Esta situación, aduce, ha provocado que Chile se haya transformado en un país militarista y de espíritu bélico, subsumido en un ambiente hostil y de confrontación con los países vecinos, y, lo que es más dañino todavía, con los propios ciudadanos chilenos» (Aránguiz Pinto, 2007: 142).

Podemos hablar de circularidad de la historia chilena y es que los motivos que llevan al suicidio de Balmaceda en 1891 son prácticamente los mismos que desencadenan la muerte de Salvador Allende en 1973: «las presiones externas (con Balmaceda fueron los ingleses, con Allende fueron los norteamericanos) y las presiones internas (de la oligarquía de Chile y el ejército)» (Coello Gutiérrez, 2013: 17).

A propósito de Allende, podemos decir que el líder de la Unidad Popular era realmente venerado por nuestro autor, «quien, según él, encarnó los valores éticos más altos de la historia de Chile, al ofrecer su vida como inmolación y sacrificio de toda una nación» (Aránguiz Pinto, 2007: 142). En opinión de Coello Gutiérrez (2013), «su existencia, vista en evolución, puede ser asimilada a la de un héroe o a la de un santo, es decir, un héroe a lo divino» (p. 242). Y agrega: «Su trayectoria vital lo iguala con hombres venerados en América Latina, como Ernesto Guevara, Augusto César Sandino o Camilo Torres» (p. 246). De Allende destacamos sobre todo su gran compromiso con la clase desfavorecida en una lucha que se prolonga durante casi cuarenta años para la toma del poder de una figura que muere firme en sus ideales.



No duda nuestro autor en insertar en *El hombre que había olvidado* sus elogios a Salvador Allende:

Agregaba que el partido había enviado varias coronas a la capilla ardiente y se haría cargo de los funerales y que el candidato de las fuerzas progresistas, camarada Allende, había visitado los hogares en desgracia y conversado amable y cordialmente con sus moradores. Insertaba una fotografía del candidato tendiendo la mano a un grupo de vecinos de la población La Feria (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 76).

Además, cuando muere Allende, Droguett se niega a aceptar la idea de suicidio que sostiene el oficialismo, afirmando su asesinato, un asesinato que clama en alto con las polémicas palabras que conforman la dedicatoria de *Matar a los viejos* (1975): «A Salvador Allende, asesinado el martes 11 de septiembre de 1973 por Augusto Pinochet Ugarte, José Toribio Merino Castro, Gustavo Leigh Guzmán y César Mendoza Durán» (*Matar a los viejos*, p. 2, citado en Coello Gutiérrez, 2013: 135).

Más allá de Chile, los acendrados pensamientos ideológicos de izquierda que presentaba Droguett y su compromiso con la causa revolucionaria lo llevarían a la profunda admiración por Fidel Castro y por el Che Guevara. Pues para Droguett «no había alternativa posible: o se apoyaba el proyecto del socialismo revolucionario o se estaba con el “enemigo” imperialista, los Estados Unidos de Norteamérica» (Aránguiz Pinto, 2007: 138). Esta visión le costaría no pocas enemistades por parte de mandatarios, lobbies e intendentes.

El objetivo último de impedir el ascenso al poder de un líder de izquierda sería frenar la amenaza comunista y las ideas anarquistas de obreros y estudiantes, concebidos como agentes del caos. En definitiva, nos encontramos con un Estado que pretende erradicar la diferencia para tener mayor control sobre la ciudadanía, una diferencia que no tiene mejor representación en la novelística de Droguett que las patas de perro del pequeño Bobi.

Carlos Droguett arremete en sus obras contra el silencio, «alza su voz apasionadamente contra el silencio que imponen las instituciones sociales [...], se alza con ardor y vehemencia contra la injusticia, el sufrimiento y la desgracia, sin inventar nada porque todas estas imperfecciones han sido inventadas por la sociedad» (Bianchi, 1983: 31).

Recogemos a continuación algunos extractos de nuestra novela donde se manifiesta esa denuncia del mutismo ante la barbarie:

Esas bombas que caían y no sonaban, que caían silenciosas para guardar su ruido y hacerlo sonar después eran cosas terribles. Igual que una persona que se está ahogando

y no puede hablar, se ahoga y no habla, se ahoga hasta los pies y muere ahogada, llena la boca de palabras mojadas, por eso los nervios se enredaban y entre ellos, en mitad de la cama extensa, no se podía dormir (*El hombre que había olvidado*, 1968, pp. 31- 32).

Queda el silencio, el silencio, el silencio. No suena el silencio. Esto es como si se hubiera ido toda la gente de la casa. Se descubre que hay cadáveres estirados en las calles de la ciudad. Llenas las bocas de silencio. Apretando el silencio entre sus manos. “Así es la muerte ahora” (*ibid.* p. 33).

Los autobuses se deslizaban repletos, téticos, llenos de presagio, salpicados de luces tristes y de gente silenciosa, demasiado silenciosa, gente cargada con silencio, llevando paquetes de silencio, canastos llenos de silencio, ocultando bajo los abrigos, las bufandas y los sweaters gruesos atados de silencio, ... (*ibid.* p. 70).

– Silencio de muchos años, de muchos dolores, silencio formado por infinitos sufrimientos, no sólo de él, aunque en cierto modo siempre le conciernen; silencio formado por todos los que han muerto sin justicia, sin necesidad, las muertes absurdas, las muertes que no tienen una justificación, ni siquiera la torcida justificación del odio, una defensa increíble ante la vida, todo eso es lo que lo tiene tan sumido y silencioso, ... (*ibid.* p. 191).

En sus obras, el santiaguino, ante la injusticia acallada, impone el mandato de memoria:

Droguett, consciente de su deber, quiere asumir una tarea que pocos han realizado, quiere testimoniar, quiere re- vivir, quiere oír el acontecimiento, desea escuchar al personaje que todavía habla y que clama porque se dé a conocer su vida, porque se dé a conocer su historia, que es la que se sigue repitiendo, porque de ella se podrán sacar conclusiones que servirán a todos, que permitirán que no se haga con otros lo que se hizo con él, que permitirán conocer la reacción, la conducta del hombre ante la soledad, ante el desgarramiento (Bianchi, 1983: 27).

Vemos en las creaciones de nuestro autor un compromiso con el futuro en la medida en que «Droguett- cronista quiere que sus palabras permitan a los lectores reconocer en los hechos un pasado, un presente, para impedir que en el futuro se repita la violencia, la injusticia, la explotación» (*ibid.* p. 28).

Este compromiso con la posteridad no se limita a Chile, sino que abarca toda América Latina:

Al escribirse la historia de los personajes y de los acontecimientos sucedidos, el lector podrá reconocerse en ellos, podrá conocerlos y reconocerse no sólo individualmente sino como colectividad, como pueblo que sigue sufriendo y sobre el cual sigue cayendo la fuerza del destino de América Latina, cuya historia y geografía han sido marcadas por la sangre y donde lugares, personajes, acontecimientos, hablan por su sufrimiento, por su dolor, por las batallas o por las matanzas, desde Cholula, “primera rosa americana”, hasta cualquiera de las dictaduras de hoy. De este modo, la sangre, aquella que atraviesa la historia de Chile y de América, podrá servir de material, soporte, de base, de “firme cimiento” para construir nuestra historia, “nuestra vida”, para conocernos y reconocernos (*ibid.* p. 28).

Droguett denuncia la condena al olvido de la violencia y las atrocidades, y reclama la memoria para una reconciliación con el pasado, con nuestros muertos olvidados:

Chile es un país de temblores, tierra de terremotos, de pueblos enteros sepultados bajo los escombros. Decimos que somos un pueblo poco numeroso, pero no pensamos en los muertos. Ningún pueblo piensa demasiado en sus muertos. Cuando alguien muere ya no cuenta, ya no lo contamos. Y al momento nos ponemos la ropa del muerto y comemos su comida fría y ocupamos su cama (*El hombre que había olvidado*, 1968, p. 51).

No me gusta la violencia porque es más horrible que malvada, más débil que prepotente, y tiene tan corta vida, tan torpe y frustrada vida, como baldada o perdida y no entrega solución ninguna, sólo el consabido silencio después del consabido luto, sólo el género negro después del género ensangrentado, es un poco burocrática y mecánica la violencia, ha caído en la costumbre y la indolencia, hay cierto adocenamiento político en su maldad, una clara falta de memoria... (*ibid.* p. 200).

Nuestro autor insiste reiteradamente a lo largo de sus obras en la importancia del recuerdo y en la necesidad de aniquilar el olvido: «Ustedes, eternos bondadosos, dicen que el olvido es bueno, pero yo les repito –ya se lo dije el otro día cuando hablamos– que recordemos mucho, demasiado, rabiosamente, antes de olvidar un poco» (*Sesenta muertos en la escalera*, p. 17, citado en Coello Gutiérrez, 2013: 323). Ello explica que en sus obras abundan los «personajes y narradores que recuerdan y evocan en un intento de afirmación vital, para tratar de acallar el silencio, para alimentar la expectativa» (Moreno, 1983: 166).

El silencio y el olvido que sufren las mayorías acalladas no procede sino del oficialismo, por ello Droguett, «al contar la historia verdadera se opondrá a otra escritura, la de la historia oficial que se ha dedicado a borrar el dolor, a desconocer el sufrimiento, a diluir y ocultar la sangre que sólo ha mantenido viva la leyenda mediante la palabra hablada» (Bianchi, 1983: 28). Aquí cobraría todo el sentido la sentencia de Ricardo Piglia (2013): «la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice» (p. 85).

Nos hemos referido ya en nuestro estudio a la visión apocalíptica que imprime Droguett en *El hombre que había olvidado* y conviene que nos detengamos en sus connotaciones ideológicas. Para ello nos remitimos a los dos puntos de vista que ofrece Salvioni (2013) del mito apocalíptico en la literatura latinoamericana:

El auge de la imaginación apocalíptica en la literatura latinoamericana contemporánea puede ser analizado desde dos puntos de vista. Por un lado, se lo puede ver como consecuencia de las tensiones simbólicas de la postmodernidad que los escritores americanos del fin del milenio han tenido que soportar. A saber: las inciertas posibilidades de una filosofía de la historia y el cuestionamiento del “sentido del final”, como Franz Kermode definía aquellos modelos de mundo que hacen tolerable nuestro ser en la contingencia, y que sin embargo han quedado obsoletos, junto con otros relatos ordenadores de la modernidad. El escepticismo postmoderno acerca de los alcances de la conciencia histórica parece haber redefinido, una vez más, la relación entre la temporalidad extraliteraria y los finales narrativos, causando la urgencia de nuevas exploraciones del mito apocalíptico. Por el otro lado, se puede ver la narrativa apocalíptica

latinoamericana como manifestación de una crítica social que apunta al fracaso del modelo de desarrollo capitalista e industrial, implementado con empeño por las sociedades americanas, y radicalizado por las políticas neoliberales de los años 90 (pp. 304- 305).

Por su parte, Coello Gutiérrez (2013), nos ilumina con lo siguiente:

El Apocalipsis nace de la tradición profética hebrea, cuando la circunstancia política se hace insoportable para el pueblo. Los novelistas que contemporáneamente han empleado elementos apocalípticos, a menudo criticaban las prácticas políticas, sociales o espirituales de su tiempo y proponían medios de oponérseles y superarlas (p. 155).

Desde un punto de vista estrictamente ideológico, podemos inferir en nuestra novela el vaticinio del hundimiento del sistema capitalista. Sin embargo, tanto en *El hombre que había olvidado* como en *Patas de perro*, no encontramos más que el esbozo, el comienzo de la gestación de un proyecto que llega a su culmen en *Matar a los viejos*, la obra apocalíptica por excelencia. En ella, se revela un optimismo cercano a un ideal utópico: la libración por fin del pueblo chileno de la casta explotadora.

Se desprende de nuestra novela y de toda la obra del autor un sentimiento de humanismo fraterno, un compromiso con el hombre en tanto ser humano. Y es que, de hecho, Droguett distinguía entre dos tipos de hombres:

Lo que ocurre es que la vida, la tierra, los países, los continentes, los climas, están poblados de dos clases de seres. Los hombres verdaderamente hombres, y los otros más numerosos, mucho más numerosos, que sólo aparentemente son seres humanos, sin serlo en realidad de verdad. [...]. Sí, eso es, hay muchos hombres sobre la tierra, hasta exagerados, pero muy pocos seres humanos (*Punto Final*, vol. 1965- Santiago: Horizonte, nº 374, 1996: 19).

Su entrega al hombre le lleva al escepticismo hacia el Estado y las instituciones «en la medida en que éstas absorben al ser humano y lo convierten en un miembro incógnito de una masa amorfa e irreconciliable, en una multitud que, por el hecho de pertenecer a un organismo público, ha perdido el rostro de su identidad» (Aránguiz Pinto, 2007: 147).

Ante esta situación, Droguett reclama la presencia del escritor comprometido con la causa social: «el escritor debía necesariamente asumir una labor de imprecación social y una función ética ejemplar, de la misma manera como Jesús ejerció como defensor de los afligidos e indefensos» (*ibid.* p. 145). La responsabilidad social recae en los escritores porque, de hecho, «son ellos los llamados a denunciar los abusos cometidos por la clase política y dirigente en beneficio de los sectores más postergados de la sociedad» (*ibid.* p. 149). De ahí que Droguett haya afirmado en alguna ocasión: “Escribir es llegar a ser hombre”.

### 3. CONCLUSIONES

La preocupación fundamental de nuestro estudio ha sido atender a todos aquellos aspectos que apuntarían a *El hombre que había olvidado* (1968) como obra pionera en la novela antidetektivesca en América Latina.

Hemos comenzado nuestro análisis delimitando la noción de “antidetektivesco”. En este sentido, hemos expuesto que se trata de un subgénero literario que hunde sus raíces en el modelo clásico del *whodunit* o novela de enigma, y más específicamente en la novela negra norteamericana o *hard boiled*, por tomar en consideración también el contexto social. Al igual que el neopolicial latinoamericano, el género antidetektivesco parte de las pretensiones de cultivar una novela policial alternativa en Hispanoamérica, dada la desconfianza de la sociedad hacia la justicia y la imposibilidad de restablecer el orden. Por tanto, el nuevo modelo se va a alejar de la tradicional resolución de la pesquisa y se va a adoptar con una clara intención crítica. Además, el antidetektivesco va más allá del neopolicial por querer indagar en el “yo” de los personajes y en las posibilidades de la escritura. Se niega a satisfacer al lector privándolo de un final cerrado, en un intento de evocar la ausencia de una verdad objetiva y el vacío existencial que ello conlleva, algo que lo emparentaría con la novela metafísica. Asimismo, hemos comentado que todo esto estaría en consonancia con el espíritu postmoderno, marcado por el escepticismo, la incertidumbre existencial, la visión apocalíptica y el caos.

En nuestro estudio, nos ha parecido un tanto aventurado adentrarnos en el análisis de la novela sin antes detenernos en la vida y obra literaria de Droguett, especialmente cuando se trata de un autor que concibe creación y realidad como elementos indisociables. Esta faceta suya se reflejará precisamente en los datos biográficos que proyecte en *El hombre que había olvidado*. En esta línea, hemos incidido en todo aquello que conforma el “mundo droguettiano” y del que el autor se sirve para impregnar su obra. A saber: la infancia dolorosa marcada por la pérdida materna, el menosprecio en su Chile natal, la labor consagrada al periodismo, su sentimiento de abandono y soledad, su carácter mordaz, su compromiso con la política y sociedad chilenas, su difícil encasillamiento a pesar de su adscripción a la generación del treintaiocho, la influencia que ejercen en él

diversos autores tales como Proust, Joyce, Faulkner, Dostoievski, Cervantes o Pablo de Rokha, entre otros, y la singularidad de su estilo.

En *El hombre que había olvidado* asistimos a la imbricación de género policial y relato fantástico, y uno y otro son descalificados por el recurso a la parodia. Lo que en apariencia comienza siendo una novela policíaca, deriva en relato fantástico por la irrupción del mito, pues como hemos explicado, el narrador-personaje ve en el supuesto criminal una suerte de nuevo Mesías. Además, el relato policíaco también es desmontado por la indagación de Mauricio en su propio yo, quien vierte en la narración muchos aspectos de la vida de Droguett. Por su parte, el relato fantástico quedaría desvirtuado por el estado o condición de todos los personajes que refieren los hechos sobrenaturales en su contacto con el infanticida, ya sea bajo los efectos del sueño, la embriaguez, la locura, el miedo, etc. Se trata de seres marginales, pesimistas y agónicos que, consumidos por el vacío existencial, tienen la necesidad de aferrarse a una creencia. La parodia afecta también al plano religioso, pues tal y como hemos expuesto, existe en el santiaguino una fascinación por la figura de Cristo, omnipresente en toda su novelística. En este sentido, se da una reformulación o readaptación de la fe cristiana para su aplicación al contexto histórico actual, algo que se aproxima a los evangelios apócrifos.

Los procedimientos paródicos que emplea Droguett se desarrollan en el marco de una escritura autoconsciente o auto-reflexiva y tienen por objeto exponer las limitaciones del lenguaje y llevar a cabo el cuestionamiento de la actividad de la escritura. En sintonía con la parodia, aflora el humor negro a través de la risa irreverente. Asimismo, hemos apuntado en nuestro estudio al carácter intertextual de la parodia, un fenómeno que se evidenciaría sobre todo en el pretexto de las Escrituras Sagradas por medio de las citas bíblicas intercaladas en la novela. Además, abundan las apelaciones a diversos intelectuales con el fin de cuestionar la autoría y poner en tela de juicio el concepto de verdad unívoca.

Más allá del contenido, las pretensiones transgresoras abarcan también el plano formal, con una gran experimentación que fluye en una amalgama de narración confesional y narración teatralizada.

Merece especial atención el último apartado de nuestro análisis, donde hablamos de Droguett como escritor profundamente comprometido con su tiempo. En esta línea, la novela recoge una denuncia de los abusos cometidos por quienes detentan el poder político y económico en Chile y por extensión, en toda América Latina.

Hay una clara tendencia social en nuestro autor, quien en su obra se propone ante todo subrayar el dolor y sufrimiento humanos a través de personajes marginales, procedentes en su mayoría del proletariado. Estas masas conviven en el conventillo en unas condiciones de miseria material y espiritual. Y aparte de la extrema pobreza, están obligados a lidiar con el acoso continuo perpetrado por parte de las autoridades.

Droguett no solo se alza con vehemencia contra la injusticia, sino que reclama el recuerdo de las voces silenciadas y condenadas al olvido para que en un futuro no se repitan las mismas atrocidades. Por tanto, conmina al receptor a cumplir con el mandato de memoria, una memoria atravesada por la sangre derramada en el continente latinoamericano. En este sentido, podemos decir que su obra constituye un ejercicio de permanente recuerdo para perseguir un pasado que muchos han dado por extinto y que, sin embargo, continúa removiendo no pocas conciencias.

En *El hombre que había olvidado* no faltan los detalles históricos de Chile, así como el reflejo de la posición ideológica del autor, quien, alineado con los ideales de la Revolución Cubana y la causa izquierdista, manifiesta su profundo rechazo al imperialismo y a la dominación extranjera. Criticará sobre todo la intromisión de las Fuerzas Armadas en la conducción política del país.

Por encima de la preocupación política, se aprecia en nuestra novela un compromiso con el hombre en tanto ser humano, una cualidad que encarna por excelencia Jesús, quien entrega su vida en sacrificio de los desamparados. De ahí que constituya para nuestro autor un referente y ejemplo a seguir. Llegados a este punto, podemos inferir que “ese hombre que había olvidado”, según reza el propio título, es el hombre como ser humano, cuya representación más genuina es la figura de Cristo, al servicio de los rotos por la vida.

Todo lo anterior nos permite concluir que Droguett se erige en conciencia crítica de su tiempo cultivando una novela notablemente experimental, con la que busca indudablemente extrapolar esos cambios estéticos revolucionarios al plano de lo real, algo perfectamente explicable en un autor donde los límites entre creación literaria y realidad son difíciles de deslindar.



#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- ARÁNGUIZ PINTO, Santiago (2007). «Escritura, vocación y compromiso ideológico en Carlos Droguett: La “conciencia crítica” de los narradores chilenos», en *Acta Literaria*, nº35, pp. 137- 155.
- BIANCHI, Soledad (1983). «La negación del olvido: hacia una poética de Carlos Droguett», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 25- 31.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2008). «Trayectoria y perfiles de la literatura y crítica hispanoamericana: Del Modernismo a la Postmodernidad», en *Revista de Estudios Ibéricos*, nº5, pp. 201- 212.
- COELLO GUTIÉRREZ, Emiliano (2009). «La subversión del canon veterotestamentario en tres obras dramáticas de Carlos Droguett», en *Primer y segundo deseo*, Poitiers, pp. 9-20. Consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-subversion-del-canon-veterotestamentario-en-tres-obras-dramaticas-de-carlos-droguett-1057944/html/>
- COELLO GUTIÉRREZ, Emiliano (2013). *Historia, ideología y mito. La obra literaria de Carlos Droguett*, Madrid, ed. Pliegos.
- COELLO GUTIÉRREZ, Emiliano (2013). «La pista de hielo (1993) en el contexto de la nueva novela negra latinoamericana», en *Mitologías hoy*, vol. 7, pp. 75- 83.
- CONCHA, Jaime (1983). «En los aledaños de *El compadre*. Sufrimiento e historia en Carlos Droguett», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 105- 138.
- COVO, Jacqueline (1983). «Historia y elaboración literaria en las “novelas de la Conquista” de Carlos Droguett», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 45-66.
- DÍEZ COBO, Rosa María (2006). *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Universitat de València.
- DROGUETT ALFARO, Carlos (1953). *Senta muertos en la escalera*, Santiago de Chile, ed. Nascimento.
- DROGUETT ALFARO, Carlos (1968). *El hombre que había olvidado*, Buenos Aires, ed. Sudamericana.

- FLÓREZ, Mónica (2010). «Elena sabe y los enigmas de la novela policiaca antidetectivesca/ metafísica» en *Lingüística y Literatura*, nº58, pp. 39- 50.
- GARCÍA TALAVÁN, Paula (2011). «Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano», en *Letral*, nº7, pp. 48- 58.
- MELIS, Antonio (1983). «El Evangelio según Carlos Droguett», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 139- 152.
- MORENO, Fernando (1983). «Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 153- 168.
- NAVARRO, Santiago Juan (2002). *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Universitat de València.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2006). «Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino», en *CiberLetras*, vol. 15. Consultado en <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/noguerol.html>
- NORIEGA, Teobaldo (1983). «Carlos Droguett: una aventura literaria comprometida con el hombre», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 9- 24.
- OVIEDO, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, ed. Alianza Editorial, (tomo IV).
- PIGLIA, Ricardo (2009). «Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)», en *Pasajes*, nº 28, pp. 81- 93.
- RENAUD, Maryse (1983). «Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 33-43.
- SALVIONI, Amanda (2013). «Lo peor ya ocurrió. Categorías del Postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen», Università degli Studi di Milano, pp. 304- 316.
- SICARD, Alain (1983). «Carlos Droguett: la pasión de la escritura», en *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, Université de Poitiers, pp. 169-179.

- SKLODOWSKA, Elzbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1960- 1985), Ámsterdam/ Philadelphia, ed. John Benjamins Publishing Company.
- TRELLES PAZ, Diego (2006). «Novela policial alternativa hispanoamericana (1960- 2005)», en *Aisthesis*, nº40, pp. 79- 91.
- VALDERRAMA, RENGIFO, James (2016). «El crimen en la novela negra latinoamericana “entre la fascinación y la memoria”», en *Poligramas*, nº 42, pp. 75- 93.

#### **4.1. Artículos sobre Droguett publicados en los medios periodísticos chilenos**

- (4 agosto 1996). «La muerte silenció a Carlos Droguett» *Punto final*. Santiago, Ediciones Punto Final, 1965- (Santiago: Horizonte) volúmenes, nº374, p. 19. Consultado en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98468.html>
- (1 septiembre 1996). «Una conciencia implacable», *Punto final*, Santiago, Ediciones Punto Final, 1965- (Santiago: Horizonte) volúmenes, nº 376, pp. 20-22. Consultado en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98471.html>
- (29 septiembre 1996). «Eloy soy yo», *Punto final*, Santiago, Ediciones Punto Final, 1965- (Santiago: Horizonte) volúmenes, nº378, pp.16-21. Consultado en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98472.html>
- (13 octubre 1996). «Droguett a corazón abierto», *Punto final*, Santiago, Ediciones Punto Final, 1965- (Santiago: Horizonte) volúmenes, nº 379, pp. 16-20. Consultado en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98473.html>