

DE LA SANGRE, *LA PASIÓN* Y OTROS ASUNTOS: SOBRE LA POÉTICA DE CARLOS DROGUETT

Roberto Aedo
Universidad de Santiago
aedo_roberto@yahoo.es

RECOGIMIENTO Y RECREACIÓN DE UNA SANGRE: ÉTICA Y ESTÉTICA

En “Explicación de esta sangre”, un texto tan temprano como importante dentro de su trayectoria, fechado el 29 agosto de 1940, Carlos Droguett dio cuenta de ciertos elementos claves de su poética¹. Así, refiriéndose precisamente a su primera crónica, del año anterior, motivada por el asesinato de los jóvenes nacionalsocialistas que, el día cinco de septiembre de 1938, quisieron realizar un golpe de Estado contra el gobierno de Alessandri —“La matanza del Seguro Obrero me remeció profundamente y me hizo conocer mi capacidad de odiar”, habría de confesar, varios años más tarde (1972b, 13)—, escribió:

Esa fue mi labor verdadera. Yo sólo recogí, a la manera mía de coger las cosas, esa sangre que corriera hace dos años por nuestra historia; no fue otra mi tarea, agacharme para recoger. Traté de trabajar entonces con las dos manos para no perder detalle ni hilo, para recoger toda la sangre, para construirla otra vez, y que corriera más abundante por los cauces de nuestra historia. Así, pues, verdaderamente, esto no es un libro, no es un relato, un pedazo de imaginación,

¹ A propósito de otra cita extensa de este mismo texto —que coincide solo parcialmente con la nuestra—, en “Carlos Droguett: toda esa sangre”, ensayo pionero en la crítica acerca de su obra, en el aciago 1973 un todavía joven Skármeta ya había hablado de cómo el “publicar la sangre” podía observarse “con extraña consecuencia y fidelidad”, desde *Los asesinados del Seguro Obrero* y hasta *Todas esas muertes*, la última de las obras de Droguett publicada por aquel entonces. Y esto, tanto en el sentido de “tomar la sangre como motivo literario”, como de “la actitud del narrador hacia su oficio”, en que la imagen de la sangre como “cuerpo del relato” —“el relato concebido como aparato de circulación”— tendría “su correlato en el *pathos* con el que el narrador aborda su quehacer: la rabia” (162). Véanse también las consideraciones de Goic (235-236), de Bianchi (*Coloquio...*, 25-31) y de Álvarez (152-153) al respecto.

es la sangre, toda la sangre vertida entonces que entrego ahora, sin cambiarle nada; sin agregarle ninguna agua, la echo a correr por un lecho más duradero y más sonoro. Mi tarea no fue otra, no es ahora otra que ésta, publicar una sangre, cierta sangre derramada, corrida por algunos edificios, por ciertas calles, escondida, después, para secarla, debajo del acto administrativo, del papel del juzgado. Quise hacerla aprovechada. Puse mi voluntad en ello, mi amor propio otras veces, mi rabia de entonces casi siempre. No se habría podido reunir esta sangre sin sentir rabia al ordenarla. Con rabia roja la escribí. De noche me puse a redactarla, para sentir correr su fuerza. Así pude componerla, rehacerla hasta la última gota. Creo que está completa. Creo que no se pierda (1972a, 7-8).

Nos parece que aquí se observa la búsqueda de unión entre su destino individual, como ser humano y como escritor, y el destino colectivo, lo que en su obra se dará, en particular, con el del bajo pueblo². Desde esta búsqueda, Droguett afirma que se limita a recoger la sangre derramada en la historia, para insuflar y hasta reemplazar con ella a la tinta con que se imprimen sus historias, lo cual no solo es coherente con el uso del género crónica al que pertenece *Los asesinados del Seguro Obrero*, sino también con el compromiso ético de rescatar la sangre derramada del olvido y de la muchas veces injusta situación de “cosa juzgada”, es decir, de hacer una escritura de la memoria histórica y contra la impunidad. Dicha convicción no es solo ni principalmente un compromiso de conciencia de clase, sino uno de tipo existencial, que en su particularidad le atañe directamente como ser humano —la justicia, como valor, rebasa las ópticas identitarias de clase, raza o género—, y se expresa en lo fundamental a través de su modo de ser en el mundo, de su trabajo como escritor.³

² Como sabrán quienes se hayan acercado a su literatura, sus personajes suelen ser sujetos solitarios y sufrientes, muchas veces pertenecientes a los sectores más desposeídos o con algún grado importante de marginalidad con respecto a la sociedad. Este rasgo no solo tiene ver, como veremos más adelante, con la familia poética a la que perteneció, sino que creemos influirá en su cercanía con —y con su interpretación de— la figura de Cristo, que terminará siendo la central de su narrativa. Sobre el carácter sufriente, marginal y popular de sus personajes, véanse el desarrollo de su “poética de la obsesión y del martirio” que hace Lomelí (25-31), el importante ensayo de Concha acerca de *El compadre (Coloquio..., 105-138)* y la discusión general que realiza Álvarez (156-164). Asimismo, como ejemplo de este rasgo, puede verse tanto la imagen del escritor como la lectura de *Patas de perro* que realiza Perera San Martín, a partir de la “fábula del medio pollo” (*Coloquio..., 91-103*).

³ “Creo profundamente que sólo hay literatura comprometida. [...]. Para tipos como yo escribió Leon Bloy estas palabras memorables: ‘Si los que recibieron la investidura de la palabra se callan, ¿quién hablará por los mudos, por los oprimidos y los débiles? El escritor que no escribe por la justicia, es un despojador de los débiles, un ladrón’” (1972b, 14).

Sin embargo, al mismo tiempo que su trabajo como escritor sería recoger dicha sangre, admite mediarla, re-crearla: él es quien la nota y busca recogerla, gota a gota, a su manera, escrupulosamente, hasta formar con ella hilos con los que hace un tejido, esto es, un texto escrito en que habla o intenta hablar por los oprimidos y los débiles cuya sangre ha sido derramada. Y si en el sentido de su compromiso ético con una cierta verdad, le interesa rescatar toda esa sangre sin diluirla, sin inventar ni agregar nada, desde el punto de vista de su labor, no puede negar ni el carácter de mediación de la obra, ni tampoco el proceso expresivo-indagatorio, de ficcionalización de la imaginación creadora. Y es que –como nos lo recordó Enrique Lihn– en literatura “la materia de la memoria no es el pasado, sino nuestra versión presente de esa zona inaccesible del tiempo, una instalación poética hecha sólo de palabras. No menos que de ellas” (403), lo que supone indefectiblemente grados variables de selección e invención, tanto conscientes como inconscientes, tanto voluntarios como involuntarios. Por eso, la obra de Droguett no sólo es historia, una cierta versión más o menos correcta de la misma, sino que asimismo y sobre todo, poesía⁴: la sangre que leemos es y no es la sangre efectivamente derramada; es la que supo y pudo recoger, pero también su manera misma de recogerla y su reconstruir a partir de ambas; aquella sangre con la que imaginó la que fue, pero también la que es y será. Y esa visión, su forma de ser tocado, de recoger e imaginar, de reconstruir dicha sangre, trabajando como artista con la violencia y la injusticia que lo toca en tanto ser humano dentro de la historia –desde la colonia y hasta el siglo XX– constituye su estilo. Al respecto, en un arte poética que entregó en 1968, a la revista *Árbol de Letras* y recogida entre otros por Avaria, señaló:

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. 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 sus cuerpos, sus pensamientos, su soledad; son seres míos como los hijos de mi carne que yo he hecho. Pero a veces, se diría que siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras, se interponen entre ellos y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, soy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púa del idioma (1998, 18).

Si a nivel de su ética humana y de escritor, Droguett quiere recoger y rescatar la sangre de, por y para otros en la historia, en su estética, en tanto, luego de ser removido

⁴ Acerca de las complejas relaciones entre poesía e historia, nos hemos referido en otra parte (2019, 17-23).

y conmovido por aquella, busca imaginarla y recrearla hasta hacerla suya propia. En esta búsqueda de unir las sangres, las vidas y su sufrimiento, la materia lingüística se percibe como un escollo, como una dificultad, como una separación dolorosa a sortear –la imagen del alambre de púa proviene, sin duda, de la dura realidad agraria, de la herida que dejó el campo chileno–, como una materia que es, a la vez, la barrera y el medio para atravesarla. Droguett creyó que quizás ese deseo de *unión de las sangres* y esa lucha de *supresión torrencial* con el lenguaje, “dan la sensación de vertiginosidad, de totalidad, a un estilo que” –como el suyo– “quiere abarcarlo todo de una sola vez”, urgentemente, sin tregua ni respiro, de un modo “angustiante, acezante no por afán de improvisación, sino por necesidad de profundidad, es decir de realidad” (1998, 19), y que muchas veces –de manera hasta deslumbrante, en cada relectura– pudo hacer confluir y renovar toda la precisión y la expansión⁵, la no poca ternura y brutalidad de la que su autor fue capaz.

De esta forma, vemos cómo confluyen ética y estética en su obra. En esta, a la modestia del simple recolector, del ser humano cuya conciencia ética obliga a dar testimonio de lo que sabe y siente, se une no solo el orgullo de su rescate, de su búsqueda de fidelidad tanto a su pueblo como a sí mismo, sino también el de su rol de reconstructor, de creador. De ahí que en la cita que abre este trabajo afirme, sin asomo de falsa modestia, que es él quien buscar echar a andar esa sangre –la real y la imaginaria, la individual y la colectiva–, quien busca echarla “a correr por un lecho más duradero y sonoro”, que no es otro que el de la literatura, el de *su* literatura. Esta

⁵ A propósito de esto último, nos parece que Álvarez –siguiendo a Luis Iñigo Madrigal (*Coloquios...*, 78)– acierta en hablar de la *amplificatio*, para caracterizar estilísticamente la obra de Droguett, al mencionar que aquella –junto con las técnicas del estilo indirecto libre (Ostria) y, sobre todo, de la corriente de conciencia (Moreno Turner)– es el recurso retórico tropológico dominante (155). Esto nos recuerda, por una parte, la “expansión” de la que hemos tratado a propósito de la obra de Lihn (2007, 215), figura que conecta a ambos escritores no solo con la tradición medieval que identificó la figura, sino con la estética dionisiaca anterior y posterior (piénsese, por ejemplo, en la presencia del manierismo y del barroco en nuestra literatura). Para Droguett, se trata de una compleja dialéctica entre –como le hemos escuchado a Edgardo Anzieta, poeta del mismo linaje poético– primero una *visión* (una concepción del mundo, pero incluso antes una manera de ser en este) y luego un *lenguaje*: “Todo está en las palabras, menos el estilo, el estilo se forma en ellas, pero es independiente de ellas, porque la literatura no es la vida, pero la vida, como la literatura, tiene también su estilo y el estilo, como decía el permanente Proust, no es cuestión de lenguaje sino de actitud de visión” (1972b, 86). Para Droguett, como lo hemos mostrado para el mito, cruzando las perspectivas de Lévi-Strauss y Blumemberg, si bien el estilo se forma *en* las palabras, es independiente, escapa a ellas, en la medida en que –contra lo que suele pensarse desde el estructuralismo hasta acá– desde y con ellas mismas busca trascenderlas, apuntando a algo que va más allá de su propia materialidad poética. Véase “*Siempre de nuevo...*” (141-149).

constituye, en su conjunto, y con cimas en *Eloy* (1960), *Patas de perro* (1965) y *El compadre* (1967), una obra única en el contexto de nuestra literatura, todavía no suficientemente comprendida y apreciada por la crítica⁶, que se encuentra emparentada muy íntima y conscientemente con la de autores como Quevedo, Dumas, Tolstoi, Bloy, Poe, Chejov, Hamsun, Lagerlöf, Joyce, Céline y Malraux, pero sobre todo con la Biblia, con la obra de Dostoievski, con la de Proust y la de Pablo de Rokha⁷. No

⁶ En este sentido, cabe partir destacando parte de lo bueno que sí se realizó. Importantes estudios siguen siendo de Francisco A. Lomelí y de Teobaldo A. Noriega, los más generales y completos hasta la fecha. A estos, habría que agregar el importante volumen colectivo *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*, emanado del aporte de distintos especialistas dentro del encuentro realizado en 1981 y editado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers dos años después. Por otra parte, algunos trabajos más breves y quizás menos conocidos. En primer lugar, dos breves trabajos de Fernando Moreno Turner: tanto la entrada que realizó para introducir a Droguett en el *DELAL*, como su reciente “Prólogo para una nueva edición de *El compadre*”, el cual excede con mucho la mera consideración de la obra que prologa, proporcionando una tan apretada como lograda síntesis de elementos de poética y una taxonomía y *dispositio* general de la obra droguettiana. En segundo, el capítulo que Ignacio Álvarez le dedica en su libro *Novela y nación en el siglo XX chileno*; aunque centrando su análisis en *Patas de perro*, *vis a vis* con *La sangre y la esperanza* de Guzmán, desde la perspectiva de una lectura nacional y política realiza informadas y agudas observaciones y consideraciones, tanto de tipo tanto general como puntual, que resultan de todo interés. Ahora, con respecto a la deuda crítica vigente con la obra de Droguett, véanse Lomelí (13-15), Noriega (11-13) y Álvarez (143-144).

⁷ En el ensayo “Una loca, desgarrada y bella geografía (o Notas para una relación histórica de la poesía chilena)”, hemos planteado la propuesta acerca de ciertas familias poéticas dentro de nuestra tradición, una de las cuales sería la rokhiana: “Pablo de Rokha funda además, entre nosotros, una ‘familia poética’ en la que se encuentran poetas en verso y en prosa como el novelista Carlos Droguett, el poeta y cuentista Alfonso Alcalde, y el poeta y ensayista Edgardo Anzieta. Menos formal y más orgánica que una ‘escuela poética’, este tipo de filiación, de linaje en que se comparte un cierto ADN poético (temas y rasgos estilísticos), se caracteriza por ser el que más fuertemente destaca por su preocupación crítico-social, siempre historizando y desde la perspectiva del (bajo) pueblo de Chile, identificándose con su destino, lo que suele expresar en una poesía fanopéyica, densa, dramática y pasional [...] Tiende muy naturalmente al cultivo de lo épico-social, con mucha imagería cristiana sean creyentes o no, a la —a veces caótica y siempre vitalista— proliferación textual la mayoría de las veces, mientras que en otras alcanza una difícil condensación. Es coherente y hasta orgánicamente proclive a la transgresión social y formal, lo que le ha valido a este linaje poético el ser postergado y hasta silenciado” (109-110). Sobre el particular, cabría agregar que dentro de este linaje poético Droguett sería el que más abierta y efectivamente incorpora en su estilo la *meloepa*, esto es, de acuerdo con la conocida propuesta de Pound, el género poético “en el cual las palabras están cargadas, además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese

obstante, su obra también puede y debe ser vinculada, tanto retrospectiva como prospectivamente, con otras como la de Broch, la de Faulkner y la de Bernhard –con las que fue muy afín en el estilo y en la visión–, y, en el contexto latinoamericano, con la de autores como Rulfo, Yáñez y Arreola, con la de Arguedas y Sábato, con la de Roa Bastos, la de García Márquez y la de Revueltas, entre otras, con las que comparte no solo un aire de época y ciertas claves culturales comunes, sino, sobre todo, afinidades a nivel de visión de mundo, tanto en términos temáticos y de obsesiones comunes –por ejemplo, la de la soledad o la del dolor histórico de nuestros pueblos–, como en términos de la forma en que su práctica narrativa aúna poesía e historia en el género novela, desde la perspectiva de un *realismo abierto*⁸, con que el que ejerció su libertad

significado” (40). Para algunas de sus influencias, afinidades y preferencias literarias, ver su *Escrito en el aire* (12, 14, 51-52, 95-98, 101-116, 133-135) y *Materiales de construcción* (23, 34-35), además de *El enano Cocorí*. Asimismo, al respecto, pueden consultarse Lomelí (17-18), Noriega (18-19, 26), Avaria (Droguett, 1998, 13) y Álvarez (155).

⁸ Sabemos que el propio Droguett, desconfiaba del realismo decimonónico: “El realismo literario, nutriéndose directamente de la vida del pueblo y unido temáticamente con el mundo aldeano poco diferenciado, no basta ya para pronunciar los sentimientos complicados del hombre moderno, los tiempos son ahora más exigentes, más puntillosos, hasta el dolor y la esperanza más complicados, tal vez más sutiles” (*Escrito en el aire* 166). De ahí, y por el carácter mismo de una mediación artística que pretende identificarse con y hasta como la realidad misma, que rescatase una idea que más tarde sería tan cara a los estructuralistas de vario cuño: “Proust, ese hombre que estuvo siempre alerta a observar el fenómeno en ebullición que era él mismo, el fenómeno en evolución que era la vida europea que lo aniquilaba, hablando sobre la literatura realista, decía que era la menos realista de las literaturas” (*Materiales de construcción* 33). Con la expresión *realismo abierto*, no buscamos referirnos ni al realismo decimonónico ni al híbrido, sino que nos referimos, más bien, a las teorizaciones realizadas al respecto por la tradición marxista, que nos parece la que más y mejor ha reflexionado acerca de los problemas de la estética realista. Dentro de las distintas líneas o posiciones internas de dicha tradición, con sus animados debates entre alternativas en disputa —desde Lukács a Jameson, pasando por Bloch, Brecht y Adorno, entre otros—, nos inclinamos por algunos elementos comunes, que aparecen muy bien sintetizados en este planteamiento de Ernst Fischer, que sintoniza muy bien no sólo con las patas de perro de Bobi, sino también con la conciencia ebria de un Ramón o la acosada de un Eloy: “La realidad en su conjunto es la suma de todas las relaciones entre el sujeto y el objeto, no sólo las pasadas sino también las futuras, no sólo los acontecimientos externos sino también las experiencias subjetivas, los sueños, los presagios, las emociones, las fantasías [...] Las brujas de Shakespeare y Goya son más reales que los campesinos y los artesanos idealizados de tantas pinturas convencionales. La elevación de la monotonía de la vida cotidiana al nivel de la fantasía en las obras de Gogol o de Kafka dice más sobre la realidad que muchas descripciones naturalistas. Don Quijote y Sancho Panza son más reales hoy que centenares de personajes claros y prosaicos de las novelas «extraídas de la vida»” (163). Para una consideración crítica de estos asuntos, puede consultarse nuestro “*Un juglar...*” (130-

creativa para subjetivar lo histórico-social y objetivarlo luego como pero como *arte de la palabra*, en un estilo novelístico no solo épico y/o cronístico, sino que sobre todo lírico, que acudiendo al símbolo y al mito, al buceo en la psique o al quiebre frontal de lo real fenoménico estrecho, devela distintas capas o zonas de lo real, recreándolo y mostrándolo a una nueva-antigua luz⁹.

PRESENCIA DE UNA SANGRE: DEL JESÚS HISTÓRICO COMO LEITMOTIV DE LA ESCRITURA

Otra clave interpretativa de su obra, que Droguett vio y planteó muy lúcida-mente, y en cuya vereda ha seguido transitando buena parte de la mejor crítica¹⁰, es

142), panorámica y bibliografía que a su vez puede complementarse con Lukács et al. (9-138), Benjamin (101-145, 155-184, 195-251), Adorno (2003, 35-67, 111-122, 194-205, 323-331, 650-660), Kosík (125-168) y Jameson (2016, 262-273; 218, 7-18), entre otros.

⁹ De acuerdo con Goic, hay un primer momento de neorrealismo social, muy orientado tanto a la denuncia crítica de las inequidades e injusticias dentro del modo de producción capitalista en nuestra América, como a la correspondiente necesidad de transformación social y política, mientras que, en un segundo momento, se encontrarían las mejores obras del periodo, de la mano de autores como Rulfo, Arguedas, Cortázar, Onetti, Roa Bastos y el propio Droguett, en que las obras asumen plenamente la herencia de la vanguardia histórica, y junto con llevar a cabo “una auténtica revolución en contra de las formas tradicionales, de las estructuras narrativas y del lenguaje”, en las que al mismo tiempo la literatura “pasa a ser la creación de una nueva realidad”, una “contradictoria, compleja y variada sin límites, que denunciaba la engañosa pretensión de pasar por realidad un escorzo subjetivamente recortado y sin relieve de lo real”, y en que la autonomía de la obra “se radicalizaba en las nuevas estructuras del narrador”. Para Goic, los grandes narradores de este segundo momento, “conjuran las limitaciones del neorrealismo de la primera hora y lo redimen con la virtud estética de sus obras” (220-221). Ambas líneas del neorrealismo se encuentran dentro de lo que Goic llama Generación de 1942, que desde otros puntos de vista se concibe como como la Generación del 1940, del 38 en Chile o como la segunda generación de posvanguardia. Más recientemente, Álvarez ha hecho una muy buena revisión, no de la teorización acerca del realismo, mas sí de buena parte de las principales tomas de posición de la tradición crítica que se ha preocupado de historizar literariamente el periodo de producción de Droguett o que se ha preocupado de su obra. Para una consideración y discusión acerca del realismo en el ámbito de la literatura latinoamericana, pueden consultarse los ensayos de Xirau y de Adoum en el volumen coordinado por César Fernández Moreno (185-203 y 203-216, respectivamente), y acerca de una taxonomía general y del realismo a propósito de la obra de Droguett, véanse Goic (217-222), Lomelí (19-25) y Álvarez (143-149 y sobre todo 151-156).

¹⁰ A este respecto, cabría destacar aportes críticos como los de Maryse Renaud, Antonio Melis, Fernando Moreno Turner y Alain Sicard (*Coloquio...*, 33-43, 139-152, 153-167 y 169-179).

la dimensión *crística* de su obra. Al respecto, en una crónica ensayística intitulada “Antigüedades romanas”, recogida en *Escrito en el aire* y fechada el veintiséis de febrero de 1971, señaló:

La Pietá no habría sido esculpida si antes los señores del poder y de la gloria no hubiesen esculpido ese crimen multiplicado y múltiple que fueron las persecuciones a los hombres que siguieron a Cristo. Creo, y me repito seguramente, que si alguna probable y remotísima disculpa tienen los abusos y vesanías (sic) del poder, son las obras de arte que se inspiran y nacen directamente del dolor insoslayable y de la injusticia legalizada y jamás castigada. [...] Estas cosas no se dicen improvisadamente, los que me conocen, y no de oídas, saben o deben saber, que 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 los doctores de la ley, sino el Cristo auténtico que emerge de las auténticas escrituras y que forma un todo único (81).

En esta nueva cita *in extenso*, podemos apreciar con toda claridad la vinculación de este nuevo elemento, con la imagen que, treintaiún años antes, ya había dado de su poética: el dolor humano, en particular el colectivo que surge producto del abuso y del maltrato por parte de los poderosos, esa sangre derramada sería el origen, la condición de posibilidad más o menos directa del arte, de cierto arte, del gran o, al menos, de parte del auténtico arte; aquí ya no solo del propio, sino también del ajeno, nada menos que el de una de las obras máximas de Miguel Ángel. A su vez, ese arte sería, aunque solo como probabilidad y, de serlo, de forma muy remota, una disculpa, algo que justificaría o compensaría en alguna pequeña medida o fracción ese dolor, del que se nutre y con cuyos materiales trabaja y crea el artista. A propósito de esta última idea, Droggett no está tan solo, sino que muy bien acompañado; más menos por las mismas fechas, en el apartado “Participación en lo tenebroso” de su *Teoría estética*, publicada de manera póstuma en 1970, Adorno afirmó: “como la utopía del arte, lo que aún no existe, está teñida de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia”, agregando asimismo, utópica y realistamente, que el arte sería “la libertad que no ha caído en manos de la necesidad y que no sabe si llegará a ser” (183-184).

Es en este contexto cuando aparece la figura de Cristo como *leit motiv* de su obra. En primer lugar, vemos cómo reaparece el carácter del cronista, a quien interesa la verdad histórica por lo menos en dos niveles: por un lado, el que corresponde a entender a Cristo desde el Jesús histórico, tal y como se desprende de la lectura que Droggett hace de los Evangelios, y no desde el Jesús que conciben y reescriben los teólogos; por otro, en tanto, desde la sangre derramada por el propio Jesús y por sus seguidores, perseguidos y ajusticiados primero por el poder del imperio romano, y

luego por otros poderes a lo largo de la historia. En segundo lugar, en tanto, vemos cómo reaparece asimismo el carácter del poeta, con el componente utópico de su obra: en la cita, el arte es la posibilidad de una disculpa, por pequeña que sea, de una suerte de reparación o rehabilitación imaginaria –para ocupar la expresión de Adorno– pero en alguna medida posible, de la sangre derramada cruel e injustamente, sin castigo, en la historia. Sin embargo, la figura de Cristo también entraña, implica asimismo otros elementos, tanto utópicos como válidos en sí mismos. Pero vamos por partes.

Lo primero a examinar es la imagen que Droguett tiene de Cristo. Como para muchos otros cristianos, para el autor de *Patatas de perro* la figura de Cristo no está definida por la realidad histórica de Jesús tal como esta se desprendería de los Evangelios: para él, en cambio, no es la imagen de Dios, sino la de un ser humano complejo, en el que destacan la ira y su carácter revolucionario. Como nos cuenta Lomelí, consideraba que “Jesús era mal genio, andaba siempre con la huasca en la mano” (29-30) y, como nos cuenta Noriega, Droguett –quien fue un declarado entusiasta “del pensamiento y la acción de José Martí, Che Guevara, Fidel Castro”, de todo el proceso de la triunfante revolución cubana y de la abortada revolución chilena (22-24)–, considera a Jesús “como el primer revolucionario del mundo” (35).

Sin entrar, propiamente, tanto en el problema que los Evangelios suponen en cuanto fuentes, como en lo que los especialistas han podido determinar con una cierta certeza acerca del Jesús histórico¹¹, como tampoco en el error básico del contrato de lectura que supondría el leerlos como textos solo o principalmente históricos o

¹¹ Con respecto al primer punto, sabemos que –en lo que respecta a los sinópticos– el más antiguo de estos, Marcos, fue redactado hacia el año 65, mientras que Mateo y Lucas, ampliándolo, son escritos hacia los años 70 y 80. Por su parte, el evangelio de Juan data de entre los años 90-95. Por ello, aunque los Evangelios, en tanto fuentes, son las principales, de todas formas, son indirectas. A ello habría que agregar otros problemas como los de composición, datación, las versiones extraviadas, la *concordia discors*, entre otros asuntos de lo que se conoce como “el problema sinóptico”. Además, está el asunto vinculado con otras fuentes cristianas, como el epistolario de Pablo (anterior a los sinópticos), los apócrifos y “la hipótesis Q”, o con fuentes no cristianas, como *Antigüedades judías* de Flavio Josefo y el *Talmud*. Asimismo, hay que considerar las críticas al carácter de los Evangelios como fuentes históricas, que han emanado desde un ámbito exógeno al de los especialistas bíblicos (pensamos en autores como Kautsky, Bloom u Onfray). Con respecto al segundo punto, con el método histórico crítico han sido establecidos varios hechos acerca de su vida, desde su nacimiento en Nazareth de Galilea, durante el reinado de Augusto, entre el año 7 o 1, hasta su muerte en la cruz entre el 26 y el 36 de la llamada era cristiana. Nos hemos ocupado tanto del problema de los Evangelios como fuentes como de los hechos establecidos acerca de la vida histórica de Jesús en otra parte (2019, 94-107).

biográficos¹², la imagen de Jesús con “la huasca en la mano”, alude –en clave chilena y campesina– al episodio violento que tuvo con los mercaderes en el Templo, mientras que su carácter de revolucionario coincidiría con la visión que habría tenido Jesús del Reino. En este sentido, Antonio Piñero ha señalado que sabemos que protagonizó “un incidente en el Templo”, de tipo violento, que “conllevó el impedimento temporal de la actividad en comercial que debía realizarse para llevar a cabo los sacrificios”. Asimismo, que Jesús comprendió la llegada de este Reino “–cuya venida anunciaba como una realidad de carácter integral– como una entidad no meramente espiritual”, por lo que “su mensaje tenía implicaciones materiales y políticas” intramundanas, en la tierra de Israel, y no meramente en un “paraíso ultramundano”. Como bien recuerda Piñero, si bien lo decisivo fue siempre para él la voluntad y acción divinas de las que se sentía portavoz, que “no instigase a la rebelión armada no significa que su mensaje careciese de implicancias sociopolíticas, ya que la irrupción del Reino entrañaría la desaparición de todo dominio pagano y la instauración en Israel de un régimen cuya “constitución» sería la ley de Moisés, entendida en su esencia más profunda”, donde no tendrían cabida paganos en general y ni siquiera judíos no convertidos, esto es, judíos sólo por raza o por cultura. Por último, que “no creyera en un levantamiento armado contra Roma, no significa que fuera amigo de dominadores, y que sus simpatías, e incluso sus discípulos, dejaran por ello de ser claramente antirromanos, incluida una comprensión efectiva hacia los que portaban armas” (21).

Ahora bien, el contexto mesiánico-político en el que vivió y actuó¹³, explica parte del sentido y cómo de las consecuencias que habrían tenido sus actos. Sabemos que “fue arrestado –y decidida su ejecución– por motivos de índole sociopolítica”, pues más allá de razones religiosas como su acusación de blasfemia o de haberse proclamado como el mesías, el incidente violento en el Templo en medio de fiesta religiosa importante, fue visto como una señal de temer por parte de las autoridades de Jerusalén. Y es que tanto para las autoridades judías como romanas, era de temer el “anuncio del establecimiento inminente del reino de Dios, y el que Jesús contara con un buen número de seguidores”, dadas las implicancias políticas de su mensaje y el peligro que para el orden público. De ahí el carácter violento de su muerte: sabe-

¹² Para Küng, los Evangelios son “*testimonios de fe comprometidos y comprometedores*, documentos no de observadores desinteresados, sino de creyentes convencidos”, por lo que “no quieren ser informes documentales objetivos y desinteresados y, mucho menos, escritos históricos científicos y neutrales”, sino que “quieren llamar a la fe en Jesucristo y tienen por eso forma interpretativa, incluso confesional” (30-31).

¹³ En ese momento, el pueblo judío esperaba la venida de un Mesías, que diese cumplimiento a las profecías de las Escrituras: un guerrero que liberase el pueblo de Israel del yugo, en dicho contexto, de Roma, y que reestableciese su libertad y un gobierno teocrático. Véase nuestro trabajo “*Siempre de nuevo...*”, 110.

mos que murió “en tiempos de Tiberio, crucificado por los romanos en medio de dos «bandidos»”. Su crucifixión –por orden del prefecto romano– y su entierro tuvieron lugar en Jerusalén, bajo Poncio Pilatos, entre el 26 y el 36 de la llamada era cristiana, tuvo sin duda, un sentido político: por una parte, *bandido* era “la manera suave en la época de designar a un sedicioso antirromano”; por otra, la muerte en la cruz “estaba destinada a los esclavos huidos o recalcitrantes y a rebeldes políticos contra el Imperio” (Piñero, 21).

Así, a la luz de la investigación histórica, la lectura que el autor de *El compadre* hace de la figura de Jesús a partir de los Evangelios, se revela como mucho menos antojadiza o meramente proyectiva de su propio romanticismo vitalista y social, iracundo y revolucionario¹⁴. Asimismo, por un lado, esta lectura se inserta dentro de una tradición de la que Droguett pareciera no haber sabido o de la que al menos, no conocemos de su parte mención: la visión histórico-revolucionaria con que distintos autores y líneas dentro del marxismo –De Kautsky a Bloch, de Fromm a Puente Ojea– han leído críticamente los Evangelios y han interpretado a la figura de Jesús¹⁵, diálogo del que nuestro continente, lejos de estar ajeno, ha escrito un capítulo muy notable e importante, ya sea través de figuras concretas como las de Camilo Torres –a quien Noriega nos cuenta que Droguett admiraba (35)– y Ernesto Cardenal, o a través de la teoría y la praxis de todo un movimiento continental, como fue el de la Teología de la Liberación¹⁶. Por otro lado, en tanto, el incorporar a Cristo como gran tema –a menudo implícitamente, cifrado simbólicamente– dentro de su obra, lo inserta en otra tradición

¹⁴ Si, como nos cuenta Lomelí, a Julio Huasi le confesó abiertamente “Sí, soy iracundo” (29), justo antes de colocarse a hablar del mal genio de Jesús, al propio Lomelí, según nos cuenta ahora Noriega, le habría dicho “Yo acepto tu pregunta ya que te la contesto afirmativamente de que sí soy un escritor revolucionario porque veo que el asesino, el arrasamiento de la sociedad chilena, el saqueo de las minas, de las instituciones, el saqueo de las leyes, la moral en Chile por el gobierno chileno es un tema de absoluta utilización para el escritor” (30).

¹⁵ Para una exposición y examen crítico de estas posiciones, véase nuestro “*Siempre de nuevo...*”, 107-124.

¹⁶ En otra parte hemos planteado incluso que novelas como *Hijo de hombre* (1960) de Roa Bastos y *El compadre* (1967) de Droguett adelantan en buena medida los énfasis teórico-prácticos que, de acuerdo con Leonardo Boff, tuvo la Teología de la Liberación: antropológico, utópico, social, crítico y de ortopraxis. Asimismo, hemos planteado que su relación con marxismo no es unitaria y más bien muestra variantes: desde autores como el mismo Boff, que niegan cualquier relación con el marxismo, pasando por autores como Gustavo Gutiérrez, que incorporan algunos de sus conceptos y desarrollos como material de análisis crítico de la sociedad, dentro de otros instrumentales disponibles de las ciencias sociales, hasta llegar a autores como Rubén Dri, que muestran una adhesión teórico-práctica a su política revolucionaria. Véase nuestro “*Siempre de nuevo...*”, 238-257.

de la que sí fue consciente e hizo mención: la tradición de la literatura y el arte que ha trabajado con la figura de Jesús como revelación de fe, como símbolo o como mito¹⁷.

REUNIÓN DE UNA SANGRE: SACRIFICIO, RESURRECCIÓN Y EUCARISTÍA (ADENDAS O RECONSIDERACIONES ACERCA DE UNA POÉTICA)

La importancia de Jesús no puede explicarse solo ni principalmente desde una perspectiva histórica, sociopolíticamente; si se lo considera como un revolucionario político, hay que concordar con Guinebert o Puente Ojea, cuando hablan de *fracaso* y de *fiasco mesiánico*, respectivamente. Sería algo más que irónico que una persona como esa hubiese provocado con su existencia un hito de tal magnitud en la historia, a la que divide en dos. Sin embargo, nos parece que tampoco podría explicarse solo o principalmente por el poder secular que el Cristianismo alcanzó en distintos momentos, como religión oficial de tal o cual imperio, o por el poder e influencia cultural que alcanzó por ser, junto con la greco-latina, una de las fuentes de la cultura occidental. En este sentido, pensamos que tanto para los creyentes en la revelación y/o en el dogma cristiano, como para quienes –siendo creyentes, agnósticos o ateos– no lo son, y ven a Jesús como un sujeto histórico, como un profeta o un mito –sea que se trate del sentido peyorativo, neoilustrado del término, como mistificación o verdad pre-científica, o del que, en cambio, lo considera como un relato verdadero, ya sea literalmente o como uno que cifra una verdad trascendente y/o profunda del ser humano¹⁸, un espacio de encuentro puede ser el simbólico, sobre todo, tratándose de la consideración de su utilización en la obra de un artista. Desde este punto de vista, la importancia de Jesús tendría que ver con la carga de sentido que su figura es capaz de concentrar y vehicular para distintas personas y grupos a lo largo de la historia, lo que sí podría explicar que sea la figura más importante de la cultura occidental. Y resulta tal su

¹⁷ En “El hombre Jesús”, Droguett ha hecho una suerte de revisión panorámica de obras literarias que tratan sobre Jesús: pasando por George Moore y Leonidas Andreiev, por Hemingway y Anatole France, por Bloy y Sandburg, hasta llegar Fulton Oursler, a cuyo libro *La historia más bella del mundo* destaca “un primer informe sobre la verdadera vida de Jesús, su gente y su tiempo”. A propósito de nuestro estudio de *Hijo de hombre*, hemos integrado algunos aportes de *La vida de Jesús en la ficción literaria* (1972), de Theodor Ziolkowski, lograda teorización, taxonomía y panorámica de la tradición de la literatura que trabaja con la figura de Jesús, además de realizar nuestro propio aporte en el sentido de una primera panorámica en pintura, música y en la literatura ya no solo europea, sino también latinoamericana (2019, 203-206 y 258-268).

¹⁸ Hemos intentado un primer abordaje del complejo fenómeno mítico, y de Jesús considerado como mito, en “*Siempre de nuevo...*” 129-149 y 150-162, respectivamente.

diversidad y complejidad, que es por supuesto imposible siquiera abordarla en este contexto¹⁹. No obstante, nos parece que sí podemos aludir a algunos de sus elementos que nos ayuden a comprender la poética y la praxis novelística de Droguett desde una perspectiva complementaria.

Un elemento clave de la carga simbólica de Jesús como Cristo, tiene que ver su universalidad, en tanto que representa al *ser humano completo* o *realizado*: él es un judío galileo de su tiempo, pero también *es, en potencia, cada ser humano sobre la tierra*, en la medida en que –ya sea desde la perspectiva teológica de un Tillich, psicoanalítica de un Jung o de la mística islámica de un Rumi– él representa al ser humano que se ha hecho dueño de sí mismo, al haber equilibrado e integrado su ser espiritual con su encarnación animal, al haber armonizado lo temporal con lo intemporal, lo finito con lo infinito, actualizando la poética unión de los contrarios que se encontraría como posibilidad de lo humano²⁰. De ahí que, a propósito del martirio de su Pasión, Droguett vea que “Por su vida pasaron a millares las pobladas del mundo primitivo, crujiendo de sudor y tierra, crujiendo los miserables bajo una cruz interminable de sudor y tierra”, pues “como todos los espíritus enormes, fue un resumen de todos los seres que en su época, en su mundo, estaban sufriendo sin esperanzas y

¹⁹ En estos asuntos hemos intentado ahondar en nuestro trabajo “*Siempre de nuevo...*” 89-200.

²⁰ Para Tillich, Jesús “No representa al hombre ante Dios, sino que muestra al hombre lo que Dios quiere que el hombre sea”, en la medida en que “Representa la imagen original de Dios encarnada en el hombre, pero lo hace bajo las condiciones de la alienación existente entre Dios y el hombre”; él fue “la humanidad esencial bajo las condiciones de la existencia sin ser conquistada por ellas”. Para Jung, en tanto, Jesús es “*el arquetipo del sí-mismo*”, “el mito todavía viviente de nuestra cultura”. Jesús es además “nuestro héroe cultural, que, sin perjuicio de su existencia histórica, encarna el mito del hombre divino primordial, el Adán místico” que, al mismo tiempo, en su “totalidad omnicompreensiva [...] incluye en sí hasta el lado animal (*pecus!*) del ser humano”, por lo que “Él está en nosotros y nosotros en él”. Desde el punto de vista de Rumi, uno de los más grandes místicos y poetas de la historia, Jesús –que para tradición de *Tasawwuf*, como para el Islam, es un profeta, pero uno considerado como la “Palabra (Verbo) de Dios” (Corán 3.45; 4.171) o “la palabra de la Verdad” (Corán 19.34), como el “Espíritu de Dios” (Corán 4.171; 5.171; 21.91; 66.12)– logró integrar los deseos sensuales de su parte animal, sin ser controlado por ella, sino que sometióla al comando del espíritu (*ruh*). Al respecto, en su *Masnavi*, Rumi escribió: “Ten piedad de Jesús, pero no del burro: / no permitas que tu naturaleza animal controle tu razón. / Déjala llorar con amargura; despójala de / lo necesario para pagar tu deuda. / Durante años has sido el esclavo del burro. ¡Basta ya!”, agregando que “En Jesús, la razón era poderosa y el burro débil. / El burro cede ante un jinete poderoso. / Pero a menudo, por debilidad de la razón, / ese gastado asno se ha convertido en dragón”. Así, vemos cómo desde diversas perspectivas y épocas, Jesús encarna al ser humano realizado. Véase nuestro “*Siempre de nuevo...*” 160, 171, 175 y 188-189.

sin sosiego, es decir existiendo” (1972b, 117). Y aunque es por lo menos discutible que Jesús muriese sin esperanza ni sosiego²¹, o que la existencia implique inevitablemente el sufrimiento²², podría decirse incluso más: porque un ser humano completo, universal en tanto realizado, ha sufrido de forma tan extrema, torturado y asesinado por los poderosos de su tiempo, es capaz de condensar y representar el sufrimiento y el dolor por el maltrato de tantos otros antes y después de él, pero también la condición precaria y frágil, la condición mortal de todos los seres humanos.

Y estas palabras de él, escuchadas y evaporadas, tendrían que ser recogidas mucho después, milenios después, mientras fuera repitiendo implacable aquel sacrificio inicial, mientras se fueran renovando las generaciones esbirros oficiales y obsequiosos, que lo cogían a él y cogían al ladrón, al otro ladrón y los colgaban allá arriba, goteando sobre la tranquilidad (1972b, 145).

²¹ Comúnmente, suele pensarse ese “*Elí, Elí ¿lama sabactani?*” (o “¿*Elí, Elí, ¿lemá sabactani?*”, versiones arameas del hebreo “*Elí, Elí, lamaha azavtani*”; Mt. 27:46), el famoso “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado/abandonado?”, como un grito de duda y angustia en medio de la soledad y el desamparo, como un aullido, e incluso, como un resultado extremo del dolor y de la humillación, hasta el punto de la desesperación final, en que la muerte cruenta lo habría hecho descreer en el momento decisivo. Incluso destacados autores como Girard, se han hecho eco de esta interpretación (80-81). Al respecto, habría que decir que la exclamación de Jesús se trataría en realidad de un ejemplo señalado de la manera judía tradicional de citar las Escrituras, y, en este caso, por tanto, de reafirmar –aun en medio del dolor de su situación límite–, su fe en Dios, ya que la cita del primer verso del Salmo 22 implica, en dicha manera tradicional, la referencia no sólo a ese primer verso citado, sino al sentido de todo el texto aludido. Este, si bien comienza con las palabras proferidas por Jesús antes de morir en la cruz, en su sentido global pide a Dios que cuando venga la angustia ante el escarnecimiento y desamparo físico total —como los de Jesús, en lo que se conoce como la Pasión—, lo salve en su interior. Es, pues, una reafirmación de su fe en el momento límite y decisivo; no su deseo del martirio, mas su sometimiento a la voluntad divina incluso en medio de aquel. Véase nuestro “*Siempre de nuevo...*” 181-185.

²² La primera de las Cuatro Nobles Verdades, que constituyen el núcleo de la enseñanza de Siddharta Gautama, el Buda histórico, es que “La vida es *duḥkha*”, término que suele traducirse entre nosotros como sufrimiento, por lo cual también se la conoce como “La Noble Verdad del sufrimiento”. Desde aquí podría pensarse que Drogueit tiene razón al identificar existencia con el sufrimiento. No obstante, la segunda es “La Noble Verdad del sufrimiento que tiene su causa en el Deseo”, mientras que la tercera es “La Noble Verdad de que puede cesar el sufrimiento, pues el deseo puede ser superado” (finalmente, la cuarta Noble Verdad, en tanto, afirma que “hay un sedero que conduce a la cesación del sufrimiento”, que es lo que en la tradición budista se conoce como “Noble Sendero Óctuple” o “Noble Óctuple Sendero”). De ahí que el Buda haya podido afirmar: “El dolor es inevitable, pero el sufrimiento es opcional” (Vásquez, 59 y 61-62).

En este punto, podemos ir retomando lo que ya hemos visto, pero viéndolo ahora a una nueva luz, ya no solo histórica, sino también simbólica: Droguett nos habla aquí de recoger las palabras de Jesús como antes nos habló de recoger la sangre de los maltratados de la historia de Chile, y cierra la cita con la imagen de las gotas de la sangre de Jesús y de los dos “bandidos”, a los que popularmente se conoce como el buen y el mal ladrón. Esto resulta muy interesante. Primero, porque la imagen de la trinidad con los dos bandidos alude la representación que Jesús hace de la unidad, en tanto que síntesis e integración de contrarios; él es y está al medio, entre el malo y el bueno. Segundo, porque ya en la primera cita de “Explicación de esta sangre”, se hablaba de recogerla en la escritura, es decir, de una identificación entre palabra y sangre; sin embargo, lo que valía para un escritor a propósito de sufrimiento de los desposeídos o maltratados de su historia nacional, pasa ahora a predicarse de Jesús —a quien consideró, en este sentido, como un gran artista²³—, por lo que puede entenderse que ahora implica todos los seres humanos, o, para Droguett, los que sufren, pero en tanto existentes, esto es, los que existen más radical o intensamente.

Vimos que Droguett habló además de sentir a sus personajes como parte de sí, de su propia sangre. Todo esto nos habla, en un primer nivel, desde el imaginario crístico, de la transmutación: así como el agua fue transmutada en vino, la sangre es transmutada en palabras o tinta, y a su vez, o, si se prefiere, las palabras y la tinta en sangre, con lo que la muerte (la sangre derramada en la historia) se transforma en palabra (en la escritura), que quiere ser recuerdo de la vida y del dolor y/o sufrimiento de los que fueron y de los que vendrán, pero que también es, en sí misma, rescate de la memoria y expresión de vida. Además, la literatura en tanto que *arte de la palabra*, tiene un grado de autonomía como objeto estético; en un cierto grado, se cumple en sí misma, como un sacramento. Y es que, en un segundo nivel, en tanto, a propósito de su literatura, nos habla de una suerte de eco ritual²⁴. En la tradición cristiana, salvo

²³ Para Droguett, “Su reino no era de este mundo pero sus palabras lo eran: jamás ha habido palabras más cargadas de realidad, de milenaria experiencia, ni parábolas más cargadas de pólvora que la suya (sic). Fuera de la forma artística incomparable y medida, las historias narradas por Jesús a su público gratuito contienen un estimulante caldo de cultivo de todas las ideas políticas que vinieron después de él”. Para el autor de *Eloy*, Jesús “descubrió a los pobres y los iba juntando. Carlos Marx los sindicalizó”. De esto se sigue que, para el autor de *El compadre*, sea “fuente inspiración para los soñadores y los rebeldes”, y que “sin él no hay arte y tampoco sin él hay revolución” (1972b, 117 y 119). La figura de Jesús como artista de *Patas de perro* reaparece, mezclada con la del bandido rebelde de *Eloy*, por ejemplo, en el Émile Dubois de *Todas esas muertas* (1971).

²⁴ Como nos recuerda Dussel, “En primer lugar, el *rito* se refiere a *textos* de acontecimientos pasados semejantes al presente, en los que debe descubrirse su actualidad. Es decir, se trata de un horizonte interpretativo donde los “aquí” y “ahora” presentes son descubiertos desde

para ciertas líneas protestantes, la Eucaristía constituye un sacramento, un acto ritual de unión con Dios por medio del cual el pan y el vino consagrados –vía dogma de la transubstanciación y fe del creyente– dejan de ser una representación simbólica, para pasar a transparentarse, hasta llegar a *ser* directamente, sin mediación, el cuerpo y la sangre de Cristo. De esta forma, la muerte de Jesús como Dios encarnado, pasa a ser un sacrificio, que, a través del ritual, se actualiza como un acto de muerte que da la vida.

De hondas implicancias tanto antropológicas como esotéricas, el fenómeno del sacrificio ha constituido el centro estructural de la obra de Roberto Calasso, quien en *El ardor* (2010) expuso muy sintéticamente lo que habría sido “la doctrina de los ritualistas védicos, expuesta en los Brāhmaṇa en miles y miles de palabras”, y que se trataría no del modo hindú, sino del esquema inmutable tras los innumerables modos posibles de darse:

El sacrificio es un viaje, conectado a una destrucción. Viaje de un lugar visible a otro invisible, ida y vuelta. El punto de partida puede estar en cualquier parte. Incluso el punto de llegada, con tal de que esté habitado por lo divino: un ser animado o inanimado. Pero siempre considerado un ser vivo: animal o planta, o también un líquido que es vertido o una sustancia comestible o un objeto (un anillo o una piedra preciosa, o tal vez algo sin valor excepto para el sacrificante) (317).

Ya en *La ruina de Kasch* (1983), advertía de su necesidad de un *sujeto dual*, el de la pareja sacrificante-víctima, de la necesidad de consenso de esta última y de que, en su acontecer, “el oficiante *es* la víctima”, estableciendo así, con esa sustitución, “una conexión deseada entre dos dominios inicialmente separados”, pues tendría “como función esencial, la de ‘unir lo que ha sido separado’”²⁵; lo visible con lo invisible.

el “aquí” y “ahora” pasado releído [como una “Imagen” (Bild), diría W. Benjamin]. [...] En segundo lugar, el *rito* es una relación *práctica* objetiva y empírica en referencia a otra persona [...] Y esto no es de admirar, porque el *rito*, recuerdo de los sacrificios ancestrales, asume al cosmos, al acontecer histórico comunitario, a la totalidad de la realidad para efectuar un acto de reconciliación, de recreación de la armonía” (346-347).

²⁵ Para Calasso, si bien es cierto que el sacrificio sería la mayor culpa que pesa sobre la cultura, también lo es que “al matar a la víctima, la cultura corta el vínculo que la une con el todo. Pero al dedicar la víctima a la divinidad, la cultura reúne la cosa destruida, en representación de sí misma, con el todo” (2000, 149, 154, 194 y 204). Contemporáneamente, además de Calasso, otros autores han realizado importantes trabajos acerca del tema. Así, por ejemplo, en su *Homo Necans*, Burkert ha constatado la violencia fundacional a la base de toda institucionalización, siguiendo los orígenes del sacrificio en nuestro pasado cazador y mostrando su pervivencia a través de la ritualización con la que se ha abierto a la conexión con lo sagrado, para cual ha centrado su atención en los componentes biológicos, sociales y psicológicos, principalmente a

En el caso de Jesús, que no se trata propiamente de un sacrificio ritual, sino de un ajusticiamiento público por parte de los verdugos imperiales, la concurrencia de todas estas características puede ser observada desde un punto de vista interno, esotérico: el consentimiento de la víctima está no solo en la ausencia de resistencia al arresto, a la tortura y a la muerte, sino en la confianza y sumisión, en la aceptación de la voluntad divina²⁶. Asimismo, el oficiante es la víctima, pues, si en el dogma cristiano él muere por todos nosotros, como hemos propuesto en otra parte –desde la perspectiva de *Tasawwuf*–, esotéricamente *no hay más verdad ni realidad que Dios*, y la crucifixión puede ser vista como “símbolo de la muerte o aniquilación (*fana*) del ego (*nafs*)” y, consecuentemente, la resurrección puede serlo “como un renacimiento (*baqa*) en y desde el Espíritu (*ruh*)”, en la medida en que la muerte del *pequeño yo* “como sacrificio de la propia subjetividad a la Divinidad”, tendría como consecuencia “una renovación de la corriente de la vida, a través del símbolo de la resurrección como renacimiento del verdadero yo, que se da cuenta de su unidad (*tawhid*) con el Espíritu dentro de sí” (2019, 185). De ahí las palabras de Jesús: “De cierto, de cierto os digo, que si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere, lleva mucho fruto. / El que ama su vida, la perderá; y el que aborrece su vida en este mundo, para vida eterna la guardará” (Jn. 12: 24-25). De ahí también que, tratándose del simbolismo vinculado a su figura, *no hay crucifixión sin resurrección*, esto es, que no hay muerte sin vida, como parte de su ciclo; por ejemplo, sin muerte que se actualice como tal, para la continuidad de la vida de los creyentes, en el rito de la Eucaristía.

En la línea de estas consideraciones, pensamos que, a través una serie de sustituciones –que creemos solo parcialmente conscientes en nuestro autor–, en el fondo Droggett concibe su literatura como una suerte de Eucaristía, de ritual en donde la

partir de lo que se conoce de los ritos griegos (19-139). Por su parte, Girard ha realizado en *El sacrificio* un examen comparativo entre la tradición védica y la judeocristiana, insistiendo en su carácter de origen de la cultura humana, al punto de que “las instituciones humanas deben interpretarse como transformaciones del sacrificio”. A propósito de Jesús, desarrolla su tesis de *chivo expiatorio*, para plantear que “Todos los actores y testigos de la crucifixión o ya eran hostiles a Jesús o se vuelven hostiles a él en virtud de un mimetismo que no perdona a nadie” (lo cual no solo es discutible en cuanto a la negación de Pedro, sino sobre todo a propósito de María y de María Magdalena). Para este autor, a pesar de sus semejanzas, hay una gran diferencia entre los mitos y lo bíblico: “Lo mítico permanece como el engaño de los fenómenos del chivo expiatorio. Lo bíblico desvela su mentira al revelar la inocencia de las víctimas”. Por ello, para él solo podría hablarse de una manera general de “sacrificial” en el caso de Jesús –asunto con el cual, como se ve, también disentimos– y, dado ese cambio, que él considera radical en la historia de la cultura humana, “se rompe por primera vez con la mentira cultural por excelencia” y allí donde se implanta el Cristianismo no vuelven a surgir los rituales sacrificiales (77-102).

²⁶ Véase al respecto, un poco más arriba, la nota 21.

sangre de Cristo, por medio de la de los otros cristos casi siempre anónimos de la historia, puede ser internalizada a través de las palabras de una escritura que, transmutada, es capaz de recogerla y recrearla, de encarnarla en la palabra poética. Leamos nuevamente a Droguett:

Fueron dos los cristos del gólgota, ha dicho alguien que observaba muy de cerca el sufrimiento humano, y ha dicho bien eso, uno estaba en la cruz y el otro en la multitud, contemplándolo. Contemplándolo como un espejo, mirándose él mismo, el miserable, el cojo, el ciego, el paralítico, el perseguido, el pueblo en el rostro del crucificado, en los rostros de cada crucificado de todo tiempo y toda edad [...] Un cristo, dos cristos fueron los del gólgota. Pero eso era sólo el comienzo (1972b, 145).

Ya no se habla de la unidad de uno o de tres, sino de la de dos, puesto que, si la sangre de Cristo llega al autor, lo hace no solo en tanto que autor, sino también de primer lector. Pero no será el único; eso es solo un comienzo. Y si en el rito de la Eucaristía la unión del creyente con Dios es a través de la transubstanciación –sustitución dogmática que implica la lógica sacrificial: la víctima por el oficiante, que *son* lo mismo–, para Droguett la crucifixión entraña la identificación de todos los sufrientes-vivos con la muerte de Jesús (que en tanto sujeto doliente arquetípico, es por ello lo humano esencial en que todos podríamos reconocernos), y desde esta identificación básica, la sangre de los sufrientes que busca recoger y recrear su escritura es siempre también la de Jesús, pero no solo para el escritor, sino también para el lector, que, a través de su palabra, que trata de otros cristos (que son, en el fondo, en cada ocasión el mismo Cristo), puede actualizar su sacrificio. Con esto, busca hacer de su literatura un acto vital, en la medida en que esos muertos, reales y ficcionales, reviven –presencia actualizada por el rito– y nos dan vida, si podemos hacernos más conscientes de ella, en cada nueva escritura y lectura. De ahí que Droguett haya podido afirmar que la literatura es “un acto total que interesa al cuerpo y el espíritu del escritor, en términos teológicos, como un sacramento, en términos psiquiátricos, como un suicidio [...] Yo soy un pasional y mi pasión es la literatura, pasión de vida y no de muerte, aunque usted no lo crea” (1972b, 14); pues, además, por el tipo de escritor que fue, una parte de sí debió morir con sus personajes, para poder renacer, por medio del sacramento secularizado de la literatura. Como a muchos seres humanos, la injusticia lo indigna, lo enrabia incluso, pero a diferencia de la mayoría él tuvo una concepción trascendente de la muerte, que ya hubiesen querido tener muchos cristianos: “la muerte no es más que un proceso para ir sacando el cuerpo de la vida del hombre, tirándolo por la cabeza del mundo, como camisón interminable, para dejar desnuda el alma, libre y puro el hombre desvestido” (Lomelí, 38-39). Por esto, y a pesar de toda la fijación e

insistencia de Droguett en la concepción situada de la vida como lucha²⁷, en los temas de la violencia, la soledad y la muerte, y la opinión afirmativa de parte de la crítica al respecto, por la dimensión esotérica de trascendencia que estamos intentando mostrar o proponer aquí, no consideramos que su obra sea propiamente trágica²⁸.

²⁷ Perspectiva que se aviene con su pertenencia al linaje rokhiano y a la sintonía que este tiene con el marxismo, y que se encuentra situada en el contexto latinoamericano. Así por ejemplo, en medio de una muy interesante reflexión que realiza a partir del contraste entre Hemingway y Lillo, contrastando la perspectiva de uno y otro acerca de la vida, tal como se ve en su literatura y como corresponde a la expresión artística de un “capitalismo literario en formación o deformación” en que los personajes “conquistan y son conquistados, se exhiben y teorizan”, y los personajes de una “democracia empobrecida física y espiritualmente, herejeros enfermos de un pueblo que se desangró el en la guerra del 79 y no supo capitalizar esa hemorragia”, respectivamente, nos dice: “Aquí no es hermosa ni incitante la vida, es odiosa y odiada, no se la ama, se lucha contra ella, porque la vida es la violencia, la violencia trágica en la mina o en el mar, no la violencia teatral o comercial de la corrida de toros o del cuadrilátero del ring, tan cara a Hemingway” (2021, 36). Véase, además, más arriba la nota 7.

²⁸ En el caso de la figura de Jesús, de su implicatura simbólica, nos parece que solo en un sentido laxo e informal podría hablarse de tragedia. Al respecto, estamos con Steiner y no con Eagleton. Steiner entiende que la tragedia, como “forma absoluta” –y cuyo modelo es la clásica ática del siglo V A.C., de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero que pueden ser también shakespearianas o neoclásicas–, es “la plasmación dramática de una visión de la realidad en la que se asume que el hombre es un huésped inoportuno del mundo”, ya sea como consecuencia literal o metafórica de “una ‘caída del hombre’ o castigo primordial”, como “alguna fatal ambición excesiva o automutilación inseparables de la naturaleza humana” o “como la consecuencia de una malignidad y negación diabólica en la textura misma de las cosas (la enemistad de los dioses)”. Así pues, para Steiner, “la tragedia absoluta existe sólo donde se atribuye verdad intrínseca a la afirmación sofocleana de que ‘lo mejor es no haber nacido’ o donde la suma del entendimiento de los destinos humanos se expresa en el quintuple ‘nunca’ de Lear”. En el caso de Jesús, podríamos pensar desde sus términos que la antigua mezcla de compasión y el temor de la catarsis es reemplazada por una “fusión de pesar y júbilo”; tanto “lamentación por la caída del hombre”, por su vejación y muerte brutales, como “regocijo en la resurrección de su espíritu”, en tanto segundo nacimiento (12-13 y 23-24). Para Eagleton, en cambio, es un error el que Steiner juzgue a las dos visiones del mundo dominantes en la Época Moderna, el Cristianismo y el marxismo, como “ajenas a la intuición trágica”, como si fuesen más bien antitrágicos, por ser ambas “en última instancia, cosmovisiones esperanzadas”, en la medida en que carecen del “final funesto” que según Steiner caracteriza a la tragedia auténtica. Esto le parece una simplificación y no entender hasta qué punto ambos “se toman en serio la vida corriente”. Para él, Jesús es “un ejemplo trágico de la vejación de una figura inocente” (Cfr. 36 y 73-74). Aunque por las razones algo distintas que hemos expuesto aquí, concordamos en este punto con Álvarez, cuando desree del carácter trágico de su obra (153-154).

Según nos cuenta Agamben, Odo Casel apuntaba que “Lo que se hace presente en el misterio litúrgico no es el Cristo como individuo histórico, sino su «acción salvífica» (Heilstat), que se cumple sin falta en el sacramento” (35). Y no obstante Droguett no habla de Dios, sino de Cristo como sujeto histórico, lo cierto es que ya sea como verdad revelada, como mito o como símbolo, la carga que porta no es algo que pueda ser manejado de acuerdo con el amaño, con las convicciones o con la ideología individual de un creador; ya sea por razones esotéricas o por su milenaria reelaboración colectiva en la cultura. Un poeta –en verso o prosa– bien puede colocar el acento en símbolos como la noche, como el otoño y el invierno, e incluso buscar invertir su sentido tradicional, pero si comprende los ciclos a los que estos pertenecen, sabrá que uno siempre implica al día, mientras que los otros lo hacen con la primavera y el verano. Así también, en el caso de Jesús hay una implicatura esotérica (recordemos que el Cristianismo surge como esoterismo²⁹) de muerte y de renacimiento, salvífica o redentora que, más allá de la violencia, la marginación y el sufrimiento, del carácter de testimonio que implica el martirio, bien puede observarse en la obra de Droguett.

Así por ejemplo, detrás de Eloy está la imagen de Jesús como “bandido” –es decir, como fue percibido y castigado por los romanos–, y su redención está, por un lado, en el olor de las violetas que percibe hacia el final, las cuales representan el deseo de integración de su humanidad, en tanto su color es el “de la templanza, hecho de una igual proporción de rojo y de azul, de lucidez y de acción reflexiva, de equilibrio entre la tierra y el cielo, los sentidos y la mente, la pasión y la inteligencia, el amor y la sabiduría” (Chevalier, 1074), como una suerte de preanuncio del equilibrio que vendrá con su próxima muerte física; el olor de violetas que se mezcla al olor de la sangre –de la suya como Cristo, de la del propio Jesús–, el olor de las violetas que lo hizo vomitar, la del comienzo de la vida y la que bebió en la cabaña, transformada ahora en la sangre del final, purificándolo. Por otro lado, su redención se encuentra también en la identificación del otro opuesto como un igual: la fragilidad, a través de ese signo de enfermedad, del preanuncio de la muerte que es la tos, que lo conmueve y por momentos le hace ver que su persecutor, uno de sus verdugos –la identidad del

²⁹ En este sentido, René Guénon ha afirmado que “lejos de ser la religión o la tradición exotérica que se conoce actualmente bajo ese nombre, el Cristianismo en sus orígenes tuvo, tanto por sus ritos como por su doctrina, un carácter esencialmente esotérico y por consecuencia iniciático. Se puede encontrar una confirmación en el hecho de que la tradición islámica considera al Cristianismo primitivo como habiendo sido propiamente una *tariqah*, es decir, en suma, una vía iniciática, y no una *sharyah* o legislación de orden social y dirigida a todos; y esto es de tal forma cierto que, seguidamente esta falta se tuvo que suplir con la constitución de un derecho «canónico» que no fue en realidad más que una adaptación del antiguo derecho romano, así pues algo que vino completamente del exterior y no de un desarrollo de lo que estaba contenido desde el principio en el Cristianismo” (14).

sujeto dual del sacrificio— lo acompaña o él se imagina que lo acompaña hasta su final, porque es como él, porque en el fondo *es* él, porque siempre hay dos cristos que son uno, espejeándose: el que se observa y el que es observado. En este sentido puede comprenderse por qué la muerte de un hombre tan fiero, tan duro y rebelde —crucificado a tiros en el campo—, resulta tan dulce: como la muerte de Cristo que da vida y cuyo ser se reactualiza en el ritual de esta literatura, al morir Eloy pensaba en las flores, símbolos “del carácter fugitivo de la belleza” en este plano, y, no obstante, “imagen de las virtudes del alma” para San Juan (Chevalier, 504-505): “estarán naciendo y cayendo de los árboles” (Droguett, 195), de los árboles que, como los seres humanos, constituyen una “figuración simbólica de una entidad que los supera”, en la medida en que simbolizan “la vida en perpetua evolución, en ascensión hacia el cielo” (Chevalier, 118). Al morir herido, en su tremendo cansancio vital, puso la cara de lado en la tierra, “para sentir la amable humedad que lo aliviaba” (195): como una semilla, Eloy muere sobre la tierra húmeda, fértil, para abonarla o ser alimento de los animales; queda plantado en la muerte, que no es sólo lo “percedero y destructor de la existencia”, “el fin absoluto de algo positivo y vivo” como el ser humano que fue, sino también, “vinculada a los ritos de pasaje”, es “tal vez la condición de una vida superior a otro nivel”, en la medida en que, como a Eloy entonces, “nos libra de las fuerzas negativas y regresivas, a la vez que desmaterializa y libera las fuerzas ascensionales de la mente” (Chevalier, 731). Esa alma desnuda. Ese ser humano puro y libre.

Quizás sea cierto que esto, que la comunión que decimos de la literatura de Droguett, podría decirse de toda la literatura o, al menos, de la de muchos otros autores. Pero sí nos parece cierto que, tanto por sus declaraciones de poética, como por el correlato de estas mismas en su obra, ello resulta más cierto para la suya que para la de la inmensa mayoría. Asimismo, creemos que, como hemos intentado mostrar muy brevemente —verbigracia, a propósito de su obra más conocida—, otro tanto podría decirse de los otros Cristos de su obra. Y es que ya sea que se trate de Eloy o Ramón, de Carlos o Bobi, no importa: en sus personajes siempre habrá otro Cristo que muera, otra sangre para recoger y rehacer, para beber y beberse, para renacer; otro rostro para que el lector pueda reconocer el suyo propio, en el espejo ritual, transubstanciado y apócrifo, que quiso ser —que fue y es— la literatura de Carlos Droguett.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- . *Teoría estética. Obra completa, 7*. Edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

- Aedo, Roberto. “Un juglar en Época del Sarcasmo: una lectura de La pieza oscura y La musiquilla de las pobres esferas de Enrique Lihn”. Tesis de Magíster. Santiago: Universidad de Chile, 2007.
- . “Una loca, desgarrada y bella geografía (o Notas para una relación histórica de la poesía chilena)”. *Área, Revista Hispanoamericana de Poesía* 11, (2017): 99-117.
- . “*Siempre de nuevo crucificado: historia, rebelión y espiritualidad en Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos*”. Tesis Doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2019.
- Agamben, Giorgio y Monica Ferrando. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Traducción de Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- Álvarez, Ignacio. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2009.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Edición y prólogo de Jordi Ibañez. Traducciones de Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2018.
- Burkert, Walter. *Homo necans. Interpretaciones de los ritos sacrificiales y mitos de la antigua Grecia*. Traducción de Marc Jiménez Buzzi. Barcelona: Acantilado, 2014.
- Calasso, Roberto. *La ruina de Kasch*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El ardor*. Traducción de Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Traducción de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, adaptada y completada por José Olives Puig. Barcelona: Herder, 1993.
- Droguett, Carlos. “La literatura chilena a espaldas de la realidad”. Apartado de *Revista Mensaje* N° 202-203 (septiembre–octubre 1971). 11 mayo 2022.
<http://letras.mysite.com/cdro240821.html>
- . *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972a.
- . *Escrito en el aire*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972b.
- . *El enano Cocorí*. Introducción de Teobaldo A. Noriega. Mallorca: Arxipièlag, 1986.
- . *Eloy*. Prólogo de Alain Sicard. Santiago: Universitaria, 1994.
- . *El compadre*. Prólogo de Antonio Avaria. Santiago: Universitaria, 1998.
- . *Materiales de construcción*. Prólogo de Germán Marín. Santiago: Universidad Diego Portales, 2008.
- . *Artículos y columnas*. Selección y edición de Eduardo Montalbán Marambio. Prólogo de Roberto Contreras Soto. s/l: Garlopa, 2021.
- Dussel, Enrique. *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*. México: Akal, 2017.
- Eagleton, Terry. *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Traducción de Javier Alcoriza y de Antonio Lastra. Madrid: Trotta, 2011.

- Fernández Moreno, César (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI/UNESCO, 1998.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Traducción de J. Solé-Turá. Barcelona: Península, 2001.
- Girard, René. *El sacrificio*. Traducción de Clara Bonet Ponce. Revisión y versión de Ángel J. Barahona Plaza y David García-Ramos Gallego. Madrid: Encuentro, 2012.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.
- Guénon, René. *Esoterismo cristiano. Dante - El Grial - Los Templarios*. Traducción de *Scriptorium Santa Catherina*. Buenos Aires: Obelisco, 2003.
- Jameson, Fredric. *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*. Traducción de Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal, 2016.
- _____. *Las antinomias del realismo*. Traducción de Juanmari Madariaga. Madrid: Akal, 2018.
- Kosík, Karel. *Dialéctica de lo concreto (Estudio sobre los problemas del hombre y el mundo)*. Traducción y prólogo de Adolfo Sánchez Vásquez. México: Grijalbo, 1967.
- Küng, Hans. *Jesús*. Traducción de José María Bravo Navalpotro. Madrid: Trotta, 2014.
- Lihn, Enrique. *El circo en llamas*. Compilación y notas de Germán Marín. Santiago: LOM, 1997.
- Lomelí, Francisco A. *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Lukács, Georg et al. *Polémica sobre realismo*. Compilación de Ricardo Piglia. Traducción de Floreal Mazza. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- Moreno Turner, Fernando. “Droguett, Carlos” en *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina* (DELAL). Coord. Nelson Osorio Tejada. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila, 1995. Tomo I, 1579-1581.
- _____. “Prólogo para una nueva edición de *El compadre*”. Droguett, Carlos. *El compadre*. Santiago: La Pollera, 2018. 5-11.
- Noriega, Teobaldo A. *La novelística de Carlos Droguett: aventura y compromiso*. Madrid: Pliegos, 1983.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- Piñero, Antonio. *Jesús y las mujeres*. Madrid: Trotta, 2014.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Traducción de José Vásquez Amaral. México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Skármeta, Antonio. “Carlos Droguett: toda esa sangre”. VV.AA. *La novela hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973. 161-175.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol y María Condor. México: Fondo de Cultura Económica/Siruella, 2012.

Vásquez, Sebastián (Comp.). *La presencia de Dios. Una antología de citas y textos de las grandes religiones*. Madrid: Edaf, 1996.

VV.AA. *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983.