

**Eduardo Barraza Jara**

---

## EL DISCURSO DE LA HISTORIA EN LA NARRATIVA DEL 38

" es relación sin corromper, sacada  
de la verdad, cortada a su medida "

### ANTECEDENTES

Una reflexión preliminar acerca del carácter que asume la mimesis en la generación del 38, indica que el neorrealismo - nombre con el cual también ha sido designada<sup>(1)</sup> corresponde a una de las fases de lo que P. Hamon aborda como una "vacilación cultural", propia del arte realista, que oscila entre una prescripción (la literatura puede y debe copiar lo real) y una prohibición (la literatura no puede ni debe copiar lo real)<sup>(2)</sup> siendo notorio que - atendiendo a fundamentos estéticos y de ética social e histórica- el 38 se inclina decididamente por lo primero. De ahí entonces, que el problema del verosímil de la generación nos afecta únicamente a considerar "esa máscara que el texto

- 
1. Tenemos presente la dificultad de abordar, en una presentación como ésta, la abundante bibliografía que existe en torno a la categoría de "realismo artístico". En cuanto al término "neorrealismo", también es discutible. En principio es conveniente designar a esta generación por el año en que concurren tanto los sucesos del Seguro Obrero como la elección de don Pedro Aguirre Cerda. Por su parte, en un congreso realizado en Concepción (1958) los autores en referencia expresan su voluntad por ser identificados por esa fecha histórica, más que por la cronología del nacimiento. Vid. entre otros estudios y documentos: *Atenea* N° 380-381, abril-septiembre, 1958 y *José Promis, Testimonios y documentos de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Nascimento, 1977.
  2. Philippe HAMON, "Un discours contraint". En *Poétique*, 16, París, Seuil, 1973. Las referencias citacionales han sido traducidas bajo nuestra responsabilidad.

se pone para ocultar su carácter ficticio", sino a las relaciones entre texto literario y realidad.

Cuando se afirma que "la circulación más o menos popular de la novela latinoamericana obedece... al reconocimiento que el lector halla entre su realidad y el producto literario"<sup>(3)</sup>, se pone de manifiesto que esa constante realista que predomina en el 38 responde a la función referencial -descrita por Jakobson- según la cual el signo "está por" los objetos y puede entonces, "representar" y "mostrar" lo que existe fuera del lenguaje, y cuya realización se verifica en el discurso denotativo.

Sin embargo, como ha propuesto P. Hamon, lo que corresponde es "poner el acento en el texto realista, más que en el signo realista", sobre un tipo virtual de discurso que se muestra sometido a una serie de convenciones estéticas caracterizadas por rasgos específicos destinados a ser connotadores de mimesis. Hamon señala que el realista es un "discurso constreñido" que obedece a ciertas normas destinadas a hacer creer que el lenguaje y, por extensión, la literatura copian la realidad. Todo lo cual, y para los efectos de la comunicación literaria, deriva en una noción de lo verosímil, entendido ahora como ese código ideológico común al Emisor y al Receptor que aseguran la lisibilidad del mensaje por sus referencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionalizados (el extratexto) que toman el lugar de lo real.

Por lo tanto, lo que se impone al respecto, según Hamon, es dar "un estatuto poético a la función referencial" de manera que pudiera hablarse de "un discurso poético y realista a la vez". Si esta tesis fuera aplicada a los estudios acerca del 38, daría por resultado una reformulación de los criterios de análisis hasta ahora empleados, por cuanto en ellos predomina la tesis insoslayable, según la cual, es precisamente el realismo, sin más, el que le resta u otorga los méritos literarios.

Nuestro propósito será poner en relieve la posibilidad de aproximarse a esta literariedad referencial puesta en práctica en la narrativa del 38 y cuya pro-

---

3. Oscar COLLAZOS, "La encrucijada del lenguaje". En *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, (texto que recoge los puntos claves de la polémica al respecto, de la cual dan cuenta -entre otros- J. Cortázar y M. Vargas Llosa). México, Siglo XXI, 1970, p. 11. Vid. Tb. el juicio de Fernando Alegria sobre el tema en *Literatura y revolución*, México, F.C.E., 1971, pp. 9-30 y la reseña que hace de su generación en *Una especie de memoria*, México, Nueva Imagen, 1983 y en *Las fronteras del realismo*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1962. Para una valoración global de la estética del 38, véase Ariel Dorfmann, "Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años". En *Casa de las Américas*, N° 6, noviembre-diciembre, 1971, pp. 65-83.

puesta de lectura aparece codificada en discursos complementarios y, especialmente, en los metatextos<sup>(4)</sup> que contribuyen a definir la "actividad realista" tanto como los rasgos y propiedades que los textos requieren para pertenecer a la categoría literaria que se propone y actúan, por tanto, como formas específicas de la producción textual y la sobrejustifican. Como concluye Hamon, "nada hay menos libre que el discurso realista" que centra sus esfuerzos por disimular su carácter poético, para integrarse a discursos en que las categorías pertinentes son, entre otras, lo verdadero y lo falso (o como puede serlo lo histórico frente a lo ficticio).

Para los efectos de nuestra proposición, la escritura de la verdad histórica, como lo es aquella del Seguro Obrero, ocurrida precisamente en 1938, -y practicada al menos por tres narradores- no puede ser entendida como insistencia o variaciones sobre un mismo tema, sea como discurso eufórico, nostálgico o refutación de una marca generacional. Un acontecimiento como aquel, o adquiere el rango de símbolo en la medida que fusiona amplias y contradictorias interpretaciones<sup>(5)</sup>.

En toda escritura referida a un suceder histórico se advierte la semiotización del pasado: los hechos no sólo ocurrieron, sino que también significan para una colectividad y devienen en textualizaciones, en reproducción verbal de lo sucedido, cuya expresión se conceptualiza como "metaficción historiográfica". Según la definición de L. Hutcheon<sup>(6)</sup>, es un tipo de discurso que pone de relieve un acto de configuración, enmascaramiento y desenmascaramiento de la experiencia del tiempo a través de un plan de construcción sistemática, mediante un proceso que es común tanto a la historiografía como a la ficción. Por lo tanto, como lo enfatiza L. Hutcheon, si ambas son formas discursivas, la escritura de la historia no puede ser ajena a la convencionalidad de todo discurso, tanto como puede ser afín al discurso literario.

- 
4. La noción de metatexto remite a Walter Mignolo "El metatexto historiográfico y la historiografía india". En *MLN*, Vol. 96, pp. 358-402.
  5. Hernán VIDAL, "Para una redefinición culturalista de la crítica latinoamericana". En *Cultura nacional chilena y derechos humanos*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 15-16. Un suceso como el del Seguro Obrero constituye la marca histórica generacional, de ahí que llame la atención que un autor como Luis E. Délano, en *Al rumor de la batalla*, Santiago de Chile, Austral, 1964, excluya este episodio y preste sólo atención a la elección presidencial.
  6. Linda HUTCHEON, "The pastime of the past time": fiction historiographic metafiction". En *Genre XX* (Fall Winter 1987, pp. 285-305. Las referencias citacionales han sido traducidas bajo nuestra responsabilidad. De la misma autora, Cfr. "The postmodern problematizing of history". En *English Studies in Canada*, XIV, 4, december 1988, pp. 365-382.

De lo que se trata, en cuanto a la generación del 38, es de establecer la suficiencia o insuficiencia literaria de ella para elaborar un discurso capaz de registrar no sólo acontecimientos, sino para descifrar también, la significación que portan en el seno de la vida social e histórica que lo gesta y en la cual se inscriben. Convendría entonces, estar atentos a otra noción de realismo, formulada como "capacidad artística de representar las leyes del movimiento de la cultura de acuerdo con el conocimiento de ellas de que disponga el artista, según las formas representativas a su alcance en un momento histórico y la habilidad de su uso"<sup>(7)</sup>.

En razón de lo expuesto hasta aquí, proponemos que la escritura historiográfica de los sucesos del Seguro Obrero, en los textos que se mencionarán, ponen de manifiesto proyectos discursivos divergentes y complementarios con los cuales se examina el anverso eufórico y mixtificatorio de los hechos (como en **Mañana los guerreros** de F. Alegría) pasando por una exégesis desacralizadora (en **A la sombra de los días** de G. Atías) hasta alcanzar su reverso de mayor textura literaria e historiográfica mediante la parodia carnalesca (en **60 Muertos en la escalera** de C. Droguett). En términos de Barthes, estos relatos - al reproducir el proyecto de "unir en un solo trazo la realidad de los actos y la idealidad de los fines"<sup>(8)</sup> - ponen de manifiesto que en la convención de la escritura hay "todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que la mantiene en un estado de eterno aplazamiento" (p. 26) como puede serlo ese conducto entre la ficción y la historia en tanto discursos que interactúan a propósito de acontecimientos efectivamente ocurridos, según se pasará a exponer a continuación.

#### 1964 MAÑANA LOS GUERREROS: LA INSUFICIENCIA HISTORIOGRAFICA

En esta novela, F. Alegría describe el marco histórico, colectivo e ideológico de 1938 - y la catástrofe del Seguro - recurriendo a una serie de procedimientos de intención vanguardista que no bastan para superar y disimular una escritura y una intriga de base naturalista que terminará por

7. Hernán VIDAL, "Cultura nacional y teatro profesional reciente". En op. cit., pp. 362.

8. Roland BARTHES, "Escrituras políticas". En **El grado cero de la escritura**, México, Siglo XXI, 8a. ed. 1986, pp. 26-34.

imponerse. En el mundo narrado, la virtualidad historiográfica se reduce sólo al título. Desde él se programa el año 38 como un proyecto con un residuo de tensión que espera ser resuelto en un "mañana próximo" -como podría serlo 1964- cuando aparezcan en la escena socio-histórica, generaciones como las que se evocan. Entonces se podría "multiplicar soles como hijos"<sup>(9)</sup>, propuesta con la cual se clausura la novela, anunciando así la utopía antes que la historia.

No obstante, la voluntad historiográfica persiste en aquellos discursos que -escritos en cursiva - se constituyen en lugares decididamente exegéticos, que en su conjunto no colaboran unívocamente a la interpretación historiográfica. El resultado de tales discursos es la proposición de una imagen emotiva y nostálgica de la década que es insuficiente para elaborar -con las estructuras subyacentes al 38- un paradigma ético-político, o aún histórico-social, puesto que tales enunciados responden a una convencionalidad declamatoria antes que literaria, cuya retórica propicia la mixtificación y la euforia, antes que la adecuada significación histórica.

Aunque se afirme que, "los meses no tienen por qué seguir uno tras otro, como las hojas de un calendario" (p.117), tanto el espacio como los personajes y las acciones están diseñados conforme a un plan narrativo manifiestamente naturalista y aparecen en estrecha correspondencia con un proceso en que se cambia, por otro, un orden social ya dado. Los protagonistas son representantes de un sistema parental en que la familia actúa como metáfora para explicitar un estado de crisis social, dada como alteración de los roles familiares que se manifiesta en la imagen de indigencia y deterioro económico de los padres. Aunque unidos por el parentesco, no será extraño que José Luis enamore a la hermana de Mario y que ambos se enrolen en los bandos antagónicos que polarizan los sustratos ideológicos del 38, llevados por una "excentricidad e inutilidad sociales", como diría Lukács<sup>(10)</sup>.

Desde este eje antitético y endogámico, se organizan artificialmente, en la novela, los restantes estratos sociológicos. Mario y Lucho -que pretende a Elisa y es de extracción prostibularia- fracasan como asaltantes y ambos morirán

- 
9. Fernando ALEGRIA, *Mañana los guerreros*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1964, pp. 274. Citaremos por esta edición. Recuérdese que entre las obras de este autor se encuentran aquéllas con un referente histórico como *Lautaro, joven libertador de Arauco*, (1943) y una biografía sobre L.E. Recabarren (1938). Del mismo modo en *Coral de guerra*, México, Nueva Imagen, 1979, Alegria incursiona en el registro de la metaficción historiográfica a propósito de los acontecimientos de 1973.
  10. Georg LUKACS, *La novela histórica*, México, Era, 1966. *Tb. Estética, cuestiones previas y de principios*, Barcelona, Grijalbo, 1966, y *Significado actual del realismo crítico*, México, Era, 1963.

en el Seguro. Por su parte, José Luis, aliado a jóvenes intelectuales, atenta contra los nacistas y se unirá a sectores proletarios socialmente positivos. Dentro de esta sectorización del espacio y de los agentes sociales, la estructura de la acción no puede ser sino determinista y conforme a un ciclo telúrico. A pesar de que se pretenda evadirlo en la Primera parte ("Un año no tiene principio") las otras dos se titulan "Invierno 1938" y "Primavera 1938". Conjuntamente con exacerbaciones eróticas en un lecho mortuario, o su urgencia prostibularia, las estaciones rigen la pasión amorosa y el embarazo de Elisa, el intento de aborto, la separación, reconciliación y vuelta a un orden familiar ya imposible, puesto que la joven desaparece en medio del festejo electoral.

Por lo mismo, para los efectos de nuestra hipótesis, en **Mañana los guerreros**, el nivel historiográfico queda supeditado a lo ficcional, en que particularmente lo paródico y lo grotesco aparece destinado a poner de relieve los valores que triunfan el 38, en contraste con el proyecto fracasado en la acción del Seguro Obrero.

Como contrapunto al narrador que anuncia, comenta y da sentido a los hechos del Seguro (pp.234-36;246-48;253-56), donde establece una identidad con su actuación lingüística, el narrador básico - de intencionalidad historiográfica y novelesca- adopta una distancia enunciativa con respecto al discurso nacionalsocialista, mediante la parodia. Por lo tanto, su proferición lingüística la atribuye a otro emisor, individual o colectivo. Gracias al discurso paródico, se hace ingresar otra voz con la propia, con lo cual el narrador básico pretende una descalificación del locutor implícitamente citado, testimoniando así, a su destinatario, su no adhesión a ese comportamiento verbal<sup>(11)</sup>. De ese modo, el nacionalsocialismo chileno se ve, a lo más, como una tesis contradictoria, exótica y ahistórica (pp. 239-46) que se concreta en índices físicos y onomásticos desacralizadores de sus miembros y en el retrato espectral del líder<sup>(12)</sup>.

- 
11. Jorge LOZANO et. al. "La palabra propia y ajena. Identificación y distancia". En "Análisis del discurso. Hacia una semiología de la integración textual". Madrid, Cátedra, 1986, pp. 147-165. Por su relación con nuestro estudio, Vid. del mismo autor **El discurso histórico**, Madrid, Alianza, 1987.
  12. Sobre las tesis de esta ideología, Vid. Mónica Muñoz M. **El nacional socialismo chileno, 1932-1938** (Seminario de título y bibliografía). Osorno, Instituto Profesional de Osorno, 1988.

## 1964 A LA SOMBRA DE LOS DIAS: LA VIRTUALIDAD HISTORIOGRAFICA

En esta novela, G. Atías abandona el discurso eufórico y asume una decidida ironía que orienta hacia la decantación de una experiencia histórica vital. El anunciado "mañana de los guerreros" ha traído no la luminosidad y transparencia social del presente, sino la opacidad y sombra de los días efectivamente vividos hacia ese verano de 1963.

Mediante la incorporación de un texto parodiado (el 38 como discurso e historia) en un texto parodiante (la novela) se expresa la transgresión a una norma dominante. La novela entonces, debe ser leída como una superposición de textos, o de cánones lingüísticos y expresivos como lo han sido hacia 1964, el discurso y la escritura sobre el 38, frente a los cuales se alza como manifiesto contratexto o contradiscurso que desvaloriza una ley textualizada. Así, como la distancia de casi 25 años, se indaga en la adecuada validación del ayer, mediante ese extrañamiento necesario que permite la neutralización paródica.

A diferencia de la familia, como unidad social fracturada que Alegría presenta, Atías opta por una síntesis metafórica que integra las querellas generacionales y las pugnas ideológicas, mediante un conflicto simbólico: desde 1938, una mujer se ha convertido en el único objeto del deseo para un socialista y un nacist que sobrevivió en el Seguro Obrero. Luego de experimentar el curso del programa del 38 y de esta viciosa pasión irresuelta, Mauricio Gálvez -como funcionario de gobierno y hombre de partido- no puede sino abocarse a una honda y urgente introspección destinada a resolver para el futuro, su destino político y existencial.

Desde el ahora de 1963 -y cuando se aproximan decisiones que podrían equivaler a las de 1938- un narrador extradiegético superpone al presente y con exhaustiva objetividad, no desmentida por el decir de los personajes, el trayecto de sujetos que se reconocen como productos de un devenir histórico que lo ha enajenado. En tal sentido, el nivel exegético de la historia colectiva y privada del 38 se organiza en torno a Mauricio, quien a los 45 años ha llegado a esa necesaria 'edad de la razón'. De ahí que el motivo del viaje que emprende -y de factura no solamente naturalista- se postula como una cita de amantes, pero se estructura como partida del centro hacia la periferia donde se actualizará el programa del 38, "un vínculo político que pesaba como un

lastre difícil de rechazar".<sup>(13)</sup>

En Renco, Mauricio no se encontrará con Sara, sino que guiado por un antiguo 'camarada' -calificativo que "como una reliquia le fastidiaba recordar" (p. 47) - reeditar una parodia de un viaje a los infiernos (p. 138) en casa de Julia, la sacerdotisa del lugar. Ubicado al centro de los veintidós capítulos de la novela, el episodio no posterga su finalidad exegética, que asumirá Julia desde el esoterismo que pontifica y también el librero que-en su "chochez socialista", según Mauricio, p. 44- escenifica farsescamente la pérdida del "paraíso premarxista" (p. 141) anunciado el 38. Con tales interlocutores, Mauricio asiste a un discurso no ortodoxo, antidogmático y desacralizador de las claves ideológicas del 38, pues según el librero: "no hemos renovado ni siquiera los términos y las palabras envejecen más rápido que quienes las usan", (p. 149).

Contrariamente a la afirmación de las tesis del 38 de **Mañana los guerreros**, la parodia, el grotesco y el discurso irónico operan en Mauricio como vías de reinserción en el proceso histórico y político, pues decide integrarse activamente a su partido. Esto lo ratifica durante una disputa con jóvenes de 1963 (Cap.XII) pero el cumplimiento de su proyecto tendrá que afrontar el deterioro que el tiempo ha impreso en las ideas, en las cosas y asimismo, el lastre que significa su inútil pasión por Sara.

Luego de su regreso, Mauricio decide librarse de Sara y pacta con Lambert - en un acto que según éste, parodia el de los rusos con los nazis (p. 178). Durante la entrevista, junto con la connotación antirromántica y antinaturalista del motivo amoroso, la ironía del discurso desacredita los supuestos materialistas al respecto. El amor es examinado como "un objeto repulsivo", extravío del hombre y vicio del espíritu (p. 185) y "situación abisal que toca a los hombres" (p. 150).

Sara conoce estos planes y acepta su liberación. Después, un largo racconto refiere la actuación de Lambert en el Seguro (Caps. XIX al XXI) al modo de un discurso objetivo que no concede a lo histórico más que la constancia de los hechos y la perspectiva ficcional de la cual participan en la novela: El capítulo final intensifica la función estructurada que corresponde a los personajes, mediante una enunciación polifónica en que ellos se hacen presente anunciando una apertura ética y moral posible: Lambert aceptando su

13. Guillermo ATIAS, *A la sombra de los días*, Santiago de Chile, Quimantú, 1972. p. 44. Citaremos por esta edición. Sobre el carácter polémico de esta escritura, Cfr. Jaime Concha, *Novelistas y cuentistas chilenos*, Santiago de Chile, Quimantú, 1973. La perspectiva de esta novela sobre la praxis política, no puede menos que evocar a David Viñas en *Los dueños de la tierra*, Buenos Aires, Schapire, 1959, y más próximamente a M. Vargas Ll. en: *Historia de Mayta*, Barcelona, seix Barral, 1984.



pasión homosexual y Mauricio acatando al partido.

## 1953 60 MUERTOS EN LA ESCALERA: HISTORIA Y FICCION

Esta novela de C. Droguett se impone tempranamente como una escritura paradigmática para la tensión entre la verdad histórica y la verdad literaria y los modos cómo ambas son recuperadas en los textos hasta aquí analizados.

Los indicios metatextuales de la novela han orientado una lectura preferentemente unívoca acerca de la metaficción historiográfica correspondiente al Seguro Obrero, en términos de una crónica referida por un testigo. Sin embargo, el proceso de escritura de este episodio pone de manifiesto el carácter convencional del discurso historiográfico y su cumplimiento como labor literaria. Además como ha señalado U. Eco a propósito de "la manera de formar como compromiso con la realidad", la "aceptación de cierta estructura narrativa, presupone la aceptación de determinada convicción del orden del mundo reflejado en el lenguaje".<sup>(14)</sup>

Ya en **Los asesinados del Seguro Obrero** - conforme al rango de toda crónica- se exhibe como tiempo de la escritura una proximidad cronológica a los hechos, datación precedida de un extenso metatexto que ha sido el espacio de encuentro para una lectura veraz de la historia que desde allí se autentificaría.<sup>(15)</sup> Una segunda edición, substituye los bocetos de la primera por 23 fotografías documentales, acompañadas por citas textuales del relato,

14. Umberto ECO, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 2a. ed. 1985, pp. 277-334.

15. Carlos DROGUETT, *Los asesinados del Seguro Obrero*, crónica, (concluida en diciembre de 1938 y publicada en el diario *La Hora*, agosto 26 de 1939) Santiago de Chile, Ercilla, 1940 1a. ed. y 2a. ed. de Valparaíso, Universitaria, 1972. El metatexto "Explicación de esta sangre" (pp. 9-16) antes que epígrafe-según Goic, en *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Universitaria, 1972, p. 236- es el metatexto. La reescritura de este episodio como novela es *60 muertos en la escalera*, Santiago de Chile, Nascimento, 1953, en la cual el metatexto queda reducido a un párrafo (p. 6). Citaremos por estas ediciones indicando la novela o crónica cuando corresponda. Obsérvese que la reescritura no es una práctica ajena al autor según se advierte en cuentos como "El medio pollo" que incorpora en *Patas de perro*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1961, pp. 211-238, o "La noche del jueves", que incorpora en *Todas esas muertes*, Madrid, Alfaguara, 1971, pp. 355-377. Tales relatos aparecen en *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1966, pp. 163-190 y 162 respectivamente, aparte que la novela en estudio incorpora otros relatos de Droguett ya identificados por la crítica.

todo lo cual ratifica una estrategia de lectura redundante con respecto a una condición historiográfica garantizada por la escritura del cronista. Esta lectura iconográfica, realista y de restricción histórica de los sucesos, ha 'soslayado' - como diría el propio Droguett- el proceso escritural de los acontecimientos como 'novela', cuya factura definitiva es **60 Muertos en la escalera**, que concluye entre 1951 y 1952 según consta en su tiempo de escritura.

La novela, significativamente reduce el metatexto a los párrafos finales dados en la crónica, donde un autor textual que coincide con el real- propone una 'autoescritura de la historia' cuando afirma: "Este libro no lo he escrito yo" p. 6). Tal aseveración permitiría que fuera aplicable la noción de texto proporcionada por W. Mignolo, como aquel "acto verbal conservado en la memoria colectiva y de alta significación en la organización de una cultura".<sup>(16)</sup>

Se comprende así la aparente contradicción escritural: leer un texto cuyo autor niega la paternidad del acto de su escritura y en particular, de un escribir la historia que inevitablemente debe obedecer a un proceso de convención, como todo discurso. De ahí que ya en la crónica haya reconocido: "lo que publico, después de todo lo escribí" (p. 9). Todo esto reproduce la tensión entre los hechos ocurridos por sí mismos en la historia y la necesidad de reconstruirlos verbalmente para devolverlos a la historia: "construirlos otra vez" (p. 10) después de sucedidos. La voz autorial enunciará entonces la pugna entre el libro - como discurso de ficción- y la historia como depositaria de la cruda facticidad de los hechos: "esto no es un libro, no es un relato, un pedazo de imaginación... es la sangre, toda la sangre vertida entonces que entrego ahora, sin cambiarle nada, sin agregarle" (p. 10). Sin embargo, el metatexto da cuenta de una nueva contradicción: "de noche me puse a redactarla para sentir correr su fuerza. Así pude componerla, rehacerla hasta la última gota" (p. 10. El subrayado es nuestro) pues, frente a la historia que abre sus puertas al suceder y al dolor, se requiere de la "mano terrible" que escriba "para recoger" y "contar" (p. 11).

16. Walter MIGNOLO, "Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento de América". En **Historia de la literatura hispanoamericana**, Alvar et. al. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 57 - 116. Para un análisis reciente de esta obra, Carlos Díaz Amigo, "**60 muertos en la escalera**": Novela de Carlos Droguett. "En **Alpha** Nº 6, Revista de Artes, Letras y Filosofía, Instituto Profesional de Osorno, 1990. En cuanto a la voluntad histórica de Droguett, es mucho más estricta en **Supay el cristiano** (1967) y particularmente en **100 gotas de sangre y 200 de sudor**, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1961, cuyo tiempo de escritura es significativamente 1941, vale decir, mucho antes que el de la novela sobre el Seguro Obrero. Para el lugar que lo historiográfico ocupa frente a la crítica social, el indigenismo, el cristianismo, el socialismo y el psicoanálisis. Cfr. Leo Polmann, "La nueva novela hispanoamericana: un balance definitorio. En **Revista Chilena de Literatura**, Nº 34, 1989, pp. 77- 93.

Como subraya Droguett, escribir no es fácil y mucho menos si de la historia se trata. Para no caer "en el panfleto ni en escándalo" (p. 6) se debe acudir, por lo menos, al artificio de mirar de "soslayo" la política, la sociedad y la historia, sin postergarlas, sino subrayando la dolorosa experiencia de vivir, por medio de la escritura y la metaficción historiográfica. Este principio de superación del referente extratextual se manifiesta ya en el paso de un género a otro y en el cambio de títulos, los que significativamente modifican la condición paciente de los sujetos, la espacialidad y modalidad de la acción de que han sido objeto.

Aparte de la amplificación del relato básico e inclusión de relatos metadieгéticos, el paso de la crónica a la novela se aprecia igualmente en el interior del discurso. Allí, el indicio referencial atenúa su denotación histórica: eliminación de nombres o apellidos de las víctimas, mención del Seguro preferentemente como "la gran casa" o "el edificio"; elisión de calificativos de expresión social o política y, expresamente, la omisión de ilustraciones, fotografías y documentos como el listado de las víctimas.

Esta vacilación del discurso novelesco frente a la exigencia historiográfica, es de mayor relevancia cuando se considera la imagen del narrador. En ambos géneros se revela carente de la omniscencia de quien ha sido "testigo de vista", lo cual es una exigencia básica que preside todo discurso historiográfico. Por el contrario, este narrador testimonial descalifica su propia condición de cronista ceñido a los hechos (pp. 50, 66, 80, 81, 283) aunque reclama para sí la rigurosidad de quien "nada inventa" y sólo hablar "de lo que existió, de lo que pasó en aquella gran casa" (p. 113) puesto que cuenta con un saber colectivo complementario depositado en sus auditores. Ellos serán garantía de una verdad compartida, de la cual todos han sido testigos, pero habiendo permanecido en silencio durante un año, es necesario divulgarla: "nosotros somos tristes, hace un año no nos costó estarlo. Nos callábamos y, en seguida, estábamos tristes. Ahora hablar del dolor me será fácil, no tendré que hablar sino de lo que sucedió y decir dónde sucedió y contar la manera cómo aquello sucedió y el dolor aparecer solo, sin que yo lo provoque" (p. 51). Conforme con estas premisas, este narrador define su discurso como espontánea y natural actuación lingüística, lo cual es desmentido por la novela, particularmente mediante una tendencia hacia el discurso ficticio y alegórico que practica el narrador, antes que hacia una fidelidad histórica.<sup>(17)</sup>

17. La condición de testigo no basta para la formulación de una escritura, sin una previa reflexión acerca de un saber sobre la literatura. Vid. Eduardo BARRAZA, "Las dos escrituras en *El jardín de al lado*", en *Estudios Filológicos*, N° 25 1990, pp. 131-141.

Recuérdese que como cronista, sólo fue testigo parcial del tránsito de los prisioneros desde la Universidad de Chile hasta el Seguro y fue obligado a retirarse de las inmediaciones. De lo ocurrido sólo "empezó a saber" (p. 50) por los diarios de la tarde y, por lo que en la imprenta les refirió un amigo del Gobernador que ingresó al edificio (p. 123), aparte de que como estudiante conoce a muchas de las víctimas. La voz del cronista queda entonces supeditada a una vocación y a un modo narrativo que pone en evidencia la condición de la metaficción historiográfica. Identificado como Carlos, este narrador tiene la experiencia de relatar a su esposa con el objeto de distraerla y "tornarla alegre" (p.32). Estas narraciones se caracterizan porque: interfieren en el relato básico que se promete (hablar "sobre eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto", p. 17), son ajenas a lo que ocurre en el Seguro e instalan como narratorio a Isabel. Un extenso racconto - que interrumpe el relato principal-refiere el amor entre ambos, pero a la esposa se le dirigen no sólo discursos imaginarios - sobre la Navidad, por ejemplo- sino también continuas digresiones acerca de la vida social, cultural existencial y de la historia nacional, como pueden serlo: el Día de difuntos (pp.26-38), el trabajo (p.52) y el cainismo (p.115); las estaciones del año (pp.72-75), la cueca de la bandera (pp.67-68) o septiembre (pp.68-72). En estos actos narrativos, Carlos cuenta apelando a su narratorio y configurando una forma esquematizada y alegórica propia de la parábola, en la cual asoma una finalidad didáctica y explicativa del mundo. Mediante tales procedimientos, la escritura historiográfica sobre el Seguro alcanza una enunciación propia de la ficción que se transmite por medio de lo grotesco y lo paródico<sup>(18)</sup> y particularmente, la carnavalización, según se expondrá más adelante.

## DE LA HISTORIA A LA CARNAVALIZACION

Carlos no cuenta únicamente para llevar alegría a la esposa, sino también

18. La presencia de lo grotesco en esta obra, ha sido advertida sumariamente por C. Goic en op. cit., p. 236. Sobre tal concepto, Cfr. W. KAYSER, *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Nova, 1957. Sobre su aplicación, Leonidas MORALES: "Seis cuentos de Baldomero Lillo", en *Estudios Filológicos* N° 2, 1966, p. 63-102. Y recientemente, Carmen FOXLEY: "Lo grotesco. La bestialización del amor. La poesía de Manuel Silva" en *Revista Chilena de Literatura* N° 35, abril, 1990, pp. 7-46. Para el empleo insuficiente de este procedimiento como desacralizador de la historia oficial, Cfr. Luis GONZALEZ Z. *Los Pampinos*, Santiago de Chile, Prensa Latinoamericana, 1959.

para todos quienes han sido abatidos por una soledad mayor pues, según él: "la pena de la muchedumbre también es solitaria" (p.26). El 5 de septiembre de 1938 se asistió a un ominoso saber acerca del dolor de la muerte y, para este narrador: los muertos no solamente nos hacen tristes sino que también "nos hacen pensativos y ellos se mueren sólo para que nosotros pensemos" (p.27). Por eso, los hechos del Seguro son la ocasión para un discurso cognitivo acerca de las relaciones entre los hombres, en el cual se reflexiona más allá de la exterioridad de los acontecimientos y de su expectación testimonial y ocular. Para Carlos, el cuerpo, nuestros sentidos pueden enfermar y mejorar (p.17) pero en lo profundo, cuando el alma y la razón enferman, no sanan sino que entristecen y, por ello, el retorno de la paz al espíritu, a la esposa y a los hombres angustiados por la catástrofe, se conquista mediante un sincero acto de contar.

**60 Muertos en la escalera** tiene una disposición básica de las acciones que aparentemente corresponde a una narración *ab ovo*. Sin embargo, para los efectos de la enunciación historiográfica, conviene advertir que se incluyen, como formando parte de los "Antecedentes" de la historia, tanto los referidos al relato básico como las narraciones intradiegticas y digresiones, algunas ya señaladas. Asimismo, la clausura de la novela incorpora un componente extrahistórico como es el episodio de Cupido, que precede de los epílogos.

Para los efectos de una escritura historiográfica- conforme a la programación dada a los hechos del Seguro- es notoria una dualidad de discurso con la cual se abordan los componentes históricos del relato, lo que puede sintetizarse así:

a) **Evocación colectiva.** Un discurso múltiple amplifica el referente histórico y permite percibir a los jóvenes, más que en su protagonismo histórico-ideológico, como existencias singulares y plenamente humanas. Ante la situación límite que enfrentan en el edificio, se expanden con entera libertad hacia el pasado, más allá de lo que pudiera considerarse la intrahistoria colectiva. Los agonistas, más que en el enajenado belicismo del instante, interesan por lo que han sido y dejarán de ser. En ellos se reproduce distintivamente la estructura dialógica del relato principal, dirigido a esos amigos "eternamente en esos instantes."

El diferimiento amoroso por el cual han optado los muchachos, los hace más frágiles e íntimos frente a sus interlocutoras: Enrique ante Cora, por quien la vida se hacía más bonita (p.88); Yuric frente a Marga cuya imagen se intensifica ante la certeza de una muerte que se avecina infalible y a la cual ni el amor puede conjurar (p.105); Montes comprende ahora la llamada de

auxilio que le dirigía Chumingo, desde el charco de sangre donde naufragaba y lo confiesa ahora a su hermana Cora; Vargas evocar a Rosalía, la que se ahogó en un lago del sur.

En ellos y, anticipadamente, la muerte, la destrucción y la soledad - bajo diferentes formas- han truncado un propósito de vida para la cual se pensaba que había tiempo por delante, el que sucumbe en este ahora preciso e infortunado que acrecienta imágenes oníricas del ayer: luto por la madre de Enrique; el mágico carbón mineral de la infancia de Yuric, la pérdida de un ojo del padre de Vargas.

b) **Sincretismo histórico.** La unicidad existencial de los jóvenes que se entregan plenamente al amor, la vida y la muerte-según se ha expuesto- contrasta con la tipificación y esquematismo como son presentadas en el texto entre las estructuras sociales y jerárquicas del poder. La novela manifiesta así una productividad textual y su capacidad para inscribir el carácter complejo del significado que construye.

Mediante una fórmula -comparable a la morfología propiana- el narrador de **60 muertos en la escalera** reproduce, en una suerte de **illo tempore**, el espacio-tiempo de los hechos y de sus agentes coercitivos. Los cronistas de un periódico pueden publicar noticias y fotografías (pp.48-50), pero este narrador cuenta a su manera: "La ciudad, ustedes lo saben bien (¡Quisiera yo tener la memoria de ustedes!) tenía entonces un Gobernador que era famoso" (pp.50-51). Remite así, la constancia histórica a una estructura de orden arquetipo que sistematiza lo social en una tipificación y esquematismo de mayor relieve y abstracción.

En dicha ciudad, los hombres esperaban una reparación social de su electo Gobernador lo que se cumple insatisfactoriamente y da origen a una nueva carencia. Esto conduce a una acción contraria de carácter voluntarioso y espontaneista, propio del discurso folklórico, antes que de la expresión historiográfica y sociológica: "¡Derribemos al Gobernador", y al momento juraron que lo derribarían" (p.77). Sin embargo, y contraviniendo la norma morfológica (satisfacción de la carencia inicial), el desenlace muestra el triunfo del Mandatario, la tarea incumplida y el fracaso del héroe colectivo, que no volver a partir.

En un espacio así reducido, la residencia del Gobernador es el palacio y como Mandatario concede o niega - a su arbitrio- el objeto del deseo a quienes emblemáticamente son nombrados como "el pueblo de abajo". En la esfera de los ayudantes directos que detentan categorialmente el poder, se ubicarán según sus funciones: el Amigo del Gobernador, el Dentista, el Doctor y el Diputado. Por su parte, quienes resguardan la institucionalidad,

responden a las jerarquías de General, Mayor, Teniente, etc. Sin embargo, cuando se refiere la represión, hay recurrencia a la sinécdoque: hombres de uniforme, armas, botas, manos. Por excepción se encuentran identidades históricamente verificables.

Entre los personajes retratados de este modo, y en abierta contrafigura con las víctimas, se encuentra el General en quien lo grotesco se expresa acabadamente, como modo de distanciamiento que permite poner de relieve las bases antitéticas de una estructura social que - con relación a la escritura de la historia que propone Droguett- se cumple mediante lo paródico y carnavalesco, como medios de la apropiación de un saber.

Aparte de dar cuenta de 'un mundo al revés' y de una desacralización, en el General se verifica un modo del "armónico carnavalesco" que define Bakhtin<sup>(19)</sup>. Al igual que los jóvenes del Seguro, tiene como narratorio a Mariquita y, a ella no le destina la vida, sino la muerte de Gerardo - alegre y buenmozo, p. 105- en un acto que enfatiza su figura esperpéntica; su rol es el triunfo de los contrarios: enfermar, no sanar; dar la muerte, no la vida e, intermitentemente aparece interfiriendo en las historias que refieren los jóvenes antes de morir (pp. 77.78; 99-105).

## CARNAVALIZACION

Según se ha comprobado, la novela incorpora a su proceso reescritural, la experiencia literaria alcanzada hasta entonces por C. Droguett en relatos, ensayos y crónicas periodísticas desde el año 1933, y han sido considerados como textos metadieгéticos que confirman el significado que postula la metaficción historiográfica, en la medida que reiteran el acto de contar sobre la muerte entre los hombres.

Al respecto, se destaca particularmente la función de clausura que cumple el episodio de Cupido (pp. 257-275) cuyo tema mitológico es, naturalmente, contrario a lo historiográfico, conforme al proyecto con el cual se escribe la novela. Sin embargo, su carácter paródico y contratextual, entra en correspondencia con ese similar sincretismo de la historia con que son presentados el Gobernador y el 'pueblo de abajo', en contraste con los actores

19. Michail BACKTIN, "Carnaval y literatura". En *Eco*, N° 13, tomo 22, 1971, pp. 311-338.

del motín. De aquí se deriva un modo de enlace con una manifiesta escritura carnavalesca de la historia.

La presencia del dios del amor en medio de la ciudad asolada por la catástrofe, es indudablemente un elemento desacralizador y ahistoricista que elimina las distancias entre discursos y entre el mundo humano y el divino, al extremo que el dios manchará sucesivamente sus alas: primero con sangre de los muertos y luego con el vino de los hombres. Como aliado para dos seres anónimos -un borracho y una cantinera- se embriaga como todo mortal y une aquello que los restantes relatos metadieгéticos no resuelven: un suicidio separa a Vargas de Rosalía; la represión a Yuric de Marga ; a Enrique de Cora y a Montes de su hermana; Chumingo perder a la Rosa en su duelo con el Aliro y Corina a Don David y al Diego por su crimen.

Según señala Baktin -aunque se haya perdido tal connotación- la percepción carnavalesca del mundo se ha convertido "paulatina y progresivamente en una tradición de género literario" y entra a formar parte de una convencionalidad de la escritura que permite superar las barreras entre los géneros y los sistemas ideológicos. Como sostiene este autor, ciertas imágenes artísticas del lenguaje literario se aproximan al discurso del carnaval por su carácter concreto y sensible; pero lo específico es que en el acto carnavalesco se reproduce un mundo al revés, en el cual "las leyes, las prohibiciones y restricciones que determinan la estructura y el buen desarrollo de la vida normal ( no carnavalesca) están suspendidas durante el tiempo de carnaval", que comienza "por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo que este entraña: veneración, piedad, etiqueta, es decir, todo lo que está dictado por la desigualdad social... Quedan abolidas también, todas las distancias entre los hombres para reemplazarlas por una actitud carnavalesca especial: un contacto libre y familiar" (pp.312-313).

Con todo, el estilo del carnaval no es gratuito, sino que en sus bases apunta a una forma dialógica en busca del pensamiento y la verdad, que se construye sobre una dialéctica como puede ser aquella entre la historia, el mito y la ficción; lo heroico, lo elegiaco y lo farsesco, según se aprecia en esta novela de Droguett. En su misma estructura estético-ideológica, lo carnavalesco se resuelve en los contrarios armónicos. La parodia del carnaval no sólo divierte, sino que también enseña, como lo ha demostrado su práctica en el pensamiento filosófico y en el género de la menipea. Como práctica cultural, concilia tanto lo pagano (festejo y placer; entrega a las fuerzas genésicas de la naturaleza) como lo cristiano (desborde; gozo sensual antes del



advenimiento de la Cuaresma)<sup>(20)</sup> cuyo ciclo comprende los estadios del Olimpo, el Infierno y la Tierra.

Nuestra lectura de **60 Muertos en la escalera** hace perceptible esa tríada, si atendemos a las fases del relato. Los "Antecedentes" comprenden gran parte del discurso amoroso a Isabel, digresiones y las expectativas del pueblo ante el Gobernador que han elegido (pp. 17-66). "Cómo ocurrió" (pp. 67-120) y "En la noche los vivos" (pp. 121-256) tienen como marco el renacimiento de las fuerzas pleróicas de la naturaleza que invita al goce primaveral de septiembre y a la revolución de ese mes. Luego, la vida se invierte en un descenso hacia la muerte y hacia un examen de las variadas formas de provocarla. En medio del caos, la evocación de la vida corresponderá a los jóvenes rebeldes, mientras que la fuerza pasional deriva de la historia de Corina, quien vive su propio infierno del cual no puede escapar.

Los epílogos señalan un regreso -paralelístico y antitético- al orden de mundo luego de la hecatombe. En el primero, uno de los victimarios califica y resume los sucesos a su mujer. Para él, el desastre no ha gestado una forma de conocimiento y, a lo más, su desahogo es verbal y carnal (pp. 280-281). En el segundo, el narrador y testigo parcial, luego de entregar su crónica, regresa igualmente a su hogar, habiendo alcanzado una profunda verdad acerca de la bondad y el odio de los hombres. Por eso, la versión a su esposa no puede ser aquella del 'hombre de uniforme' y, traer al gato para que ahuyente a los ratones que invaden la casa, es la última mueca carnavalesca con la cual la historia y la ficción se encuentran y se clausuran en esta novela.

Considerando los textos aquí analizados, puede comprenderse aquella afirmación de P. Hamon: "nada hay menos libre que el discurso realista". En este realismo del 38 subyace la voluntad de formular un discurso en que las categorías privilegiadas son - entre otras- lo verdadero (como puede serlo lo histórico) antes que lo ficticio y, en el tratamiento de la historia, la escritura no puede disimular los procedimientos poéticos y su adscripción a la convencionalidad del discurso literario, como lo expresa principalmente una novela como ésta de Carlos Droguett.

(Instituto Profesional de Osorno)

20. Sobre el sentido y etimología de Carnaval y Cuaresma, Cfr. J. COROMINAS, *Diccionario crítico y etimológico*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 692-693. Tb. J. CASARES, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1959, pp. 160 y *Gran enciclopedia del mundo*, Bilbao, Durvan 1961, pp. 664. Acerca de la Menipea y su práctica como discurso filosófico, Eduard VON TUNK, *Historia universal de la literatura*, Tomo I, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 70-71.