

Sobre reescritura y vigencia de la picaresca en la narrativa hispanoamericana: *Patas de perro* de Carlos Droguett*

About picaresque rewriting and relevance on Spanish America narrative: *Patas de perro* by Carlos Droguett

ROCÍO RODRÍGUEZ FERRER

Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile
rcrodri@uc.cl

RESUMEN

El artículo desarrolla una lectura de la novela chilena *Patas de perro* en su posible configuración como novela picaresca, lo que permite, por un lado, prestar atención a rasgos de configuración tanto estructural como semántica y, por otra parte, abordar desde una perspectiva distinta dos temáticas centrales de los estudios latinoamericanos contemporáneos: la marginalidad y la construcción y validación del sujeto. Asimismo, posibilita una relectura de la tradición clásica española al advertir que plantea problemáticas que tienen mucho de actuales.

Palabras clave: Novela picaresca, narrativa chilena contemporánea, reescritura, relectura, marginalidad, construcción del sujeto.

ABSTRACT

The article develops a reading of the Chilean novel *Patas de perro* in his possible

* El presente artículo forma parte de una investigación mayor, en el marco de la Tesis de Magíster titulada "*Patas de perro* de Carlos Droguett: una novela picaresca", realizada bajo la dirección del Dr. Rodrigo Cánovas y defendida en la Facultad de Letras de la P. Universidad Católica de Chile en agosto de 2004.

configuration as picaresque novel. This allows to pay attention, on the one hand, to features of configuration so much structural as semantics and, on the other hand, to approach from a different perspective two central subject matters of the Latin-American contemporary studies: the marginality and the construction and validation of the subject. Likewise, it makes possible a rereading of the classic Spanish tradition on having warned that it raises problematic that they have very much of current.

Keywords: Picaresque novel, Chilean contemporary narrative, rewriting, rereading, marginality, construction of the subject.

Recibido: 27.07.2011. *Aceptado:* 15.08.2011.

Sin ánimos de entrar en juegos de oráculos literarios, quisiera comenzar estas líneas trayendo a la memoria ese final abierto de la *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos*. En aquel *ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, Quevedo nos dice: "...determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor [...], pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres" (1956: 1153). El áureo escritor sugería entonces el viaje de la picaresca a América, para que en las nuevas tierras se asentasen los descendientes de una particular estirpe principiada tiempo atrás por un tal Lázaro de Tormes. Profecía o no, el hecho es que ya desde los inicios de la novela moderna hispanoamericana, con obras como *El Periquillo Sarniento*, nos encontramos con relatos que revelan un particular anclaje en el molde narrativo de la picaresca.

Y no será extraño hallar ese vínculo, quizás, por cuanto la picaresca puede constituirse en un ejemplo de *literatura de la sobrevivencia*, tal como ha llamado la atención recientemente la escritora y crítica Diamela Eltit. Nada de sorprendente, además, si recordamos que la literatura latinoamericana, desde sus comienzos, ha hecho gala de un marcado tono de protesta. Si los motivos políticosociales figuran entre los constantes de nuestra literatura, recurrir al modelo ofrecido por la picaresca resultaría solución obvia, como ha explicado Eltit, para "...pensar el dilema de cómo sobrevivir en medio de una sociedad aplastante, frágil, cercada por la crueldad..." (2010: 21). Y es que la picaresca pareciera ser, además, una forma literaria viva, proclive a la continua actualización, en la medida en que sitúa la voz narrativa en el lugar de la marginalidad, de la subordinación, de la subalternidad o como quiera denominarse aquel espacio de la segregación, de la trastienda y de la

servidumbre (Eltit, 2010: 21), del rechazo y del acoso¹.

Como es de suponer, esa narrativa picaresca habrá de reaparecer en tierras americanas revestida con nuevas señas de identidad, con sus propios signos temporales y territoriales. En este entrecruzamiento de reminiscencia y transformación de la tradición literaria puede situarse la novela *Patas de perro*, del chileno Carlos Droguett (Santiago de Chile, 1912 – Berna, Suiza, 1996). Su publicación en 1965 supuso un hito en la narrativa nacional². Ajeno a todo círculo literario y al margen del llamado *boom* hispanoamericano, Droguett contribuyó a la renovación de las letras chilenas con obras que, como *Patas de perro*, afectan ética y estéticamente, lo que le valió el Premio Nacional de Literatura en 1970³. Pero, curiosamente, en *Patas de perro* la innovación narrativa se trabajó sobre la base de un esquema ya clásico, herencia de la tradición española: la novela picaresca. Y decimos curiosamente, pues la irrupción de *Patas de perro* tiene lugar en pleno esplendor del *boom* hispanoamericano, cuyos integrantes se mostraban interesados mayormente por las vanguardias europeas y norteamericanas y no, precisamente, por la tradición clásica española⁴. Fue el crítico chileno afincado en EE.UU., Jaime

¹ A este respecto, cabe recordar, como reseña Ignacio Álvarez (2009: 144), que precisamente “novela de acoso” ha sido el concepto acuñado por José Promis para caracterizar la producción narrativa de la llamada generación de 1942 en Chile, generación que otros críticos, como Volodia Teitelboim (1958), han preferido denominar como de 1938, y a la que se ha circunscrito tradicionalmente a Carlos Droguett.

² Testimonios de la positiva valoración de la novela son, entre otras, las críticas de Manuel Rojas (1965a), Jaime Concha (1965) y Hernán del Solar (1965), aparecidas inmediatamente tras la publicación de la obra de Droguett.

³ La excelencia narrativa de Carlos Droguett se puede percibir en muchas de sus obras, entre las que se destacan: *Sesenta muertos en la escalera* (1953), *Eloy* (1960), *100 gotas de sangre y 200 de sudor* (1961), *Patas de perro* (1965), *El compadre* (1967), *Todas esas muertes* (1971) y *El hombre que trasladaba las ciudades* (1973). En 1970, el jurado que le otorgó el Premio Nacional de Literatura reconoció su excelencia narrativa y señaló: “Carlos Droguett ha trascendido los límites nacionales para convertirse en una de las primeras figuras de las letras hispanoamericanas. Su obra representa al mismo tiempo una renovación de la narrativa chilena, como que una de sus mejores obras, ‘Eloy’, está escrita en un estilo coincidente con aquel de los principales autores latinoamericanos contemporáneos” (*Punto Final* 376: 21).

⁴ La obra de Carlos Droguett irrumpe en una época en la que se impuso, en la narrativa hispanoamericana, un vigor de innovación. En la década del 60, cuando se publicaron las que han sido consideradas como las más grandes novelas de Droguett (*Eloy*, 1960, y *Patas de perro*, 1965), surgieron muchas de las novelas cumbres de la literatura hispanoamericana contemporánea: *Rayuela* (1963), *Cien años de soledad* (1967), *Paradiso* (1966), *El astillero* (1961), *Hijo de hombre* (1969), *Sobre héroes y tumbas* (1961), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Conversación en la catedral* (1969), etc. Fue esta conjunción de notables novelas, de gran calidad artística y sorprendente originalidad, la que permitió hablar, como es sabido, de un *boom* de la literatura hispanoamericana en los años 60 y 70, que condujo, además, al descubrimiento y reedición de autores y obras de décadas anteriores. Este verdadero estallido de novelas deslumbrantes y novedosas, que presentaban estructuras narrativas nuevas y formas expresivas singulares, llevó al crítico Ángel Rama y al escritor Carlos

Concha, quien ese mismo año de 1965 llamó la atención, aunque de modo somero, sobre esta particular filiación⁵. Nuestra lectura habrá de transitar, entonces, por un espacio relacional dejado de lado comúnmente por la crítica: el vínculo de la novela contemporánea latinoamericana con la tradición clásica española, con todo lo que ello conlleva de guiño anacrónico y de marca de actualidad, al llevarnos a hablar de márgenes y de migraciones. La lectura de *Patas de perro* como una singular novela picaresca, además, permitirá no sólo releer desde Hispanoamérica la actualización de un pasado literario, sino también, en este juego de ida y vuelta, vislumbrar una lectura contemporánea de una herencia española. Lógicamente, se trata de una lectura enmarcada en los estudios de Literatura Comparada. Y obedece, además, a una comprensión de la literatura fuertemente influenciada por la

Fuentes a hablar del surgimiento de una *nueva novela*. El florecimiento de esta *nueva novela* suponía una superación de la poética vigente en las tres primeras décadas del siglo XX en la literatura hispanoamericana. Como afirma Carlos Fuentes, “la nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje...” (1969: 31); los autores buscaban un lenguaje que fuese de la apertura, de la pluralidad de significados, de la ambigüedad. La ficción narrativa planteaba un lenguaje que suponía, al mismo tiempo, una reflexión sobre el mismo lenguaje. Los creadores de la *nueva novela* se preocuparon especialmente, entonces, del problema de las formas expresivas. Fue tal el impulso y esfuerzo por innovar en el tratamiento lingüístico, que la *nueva novela* ha sido llamada, también, *novela del lenguaje*. Los autores hispanoamericanos, influenciados por las literaturas de vanguardia y por la narrativa europea y norteamericana de los años veinte y treinta (Faulkner, Joyce, Proust, Woolf, etc.), pusieron en práctica un ejercicio de experimentación verbal a través de la creación de neologismos, distorsiones morfosintácticas y semánticas, juegos con la ambigüedad y polisemia del léxico, recreación paródica de lenguajes profesionales y determinados sociolectos, etc. Al mismo tiempo, recurrieron al empleo de técnicas novedosas, como el monólogo interior, los montajes, el diálogo sin interlocutor, las yuxtaposiciones, la pluralidad de planos temporales, etc. A dicha experimentación se sumó, sin duda, Carlos Droguett. Pero a esto cabe añadir la información aportada por Francisco Lomelí, quien sostiene que los autores leídos por Carlos Droguett tenían en común la preocupación por el conflicto interior del hombre: Hamsun, Gorki, Dostoievski, Tolstoi, Chejov, Poe, Faulkner, D.W. Lawrence, Joyce, Manuel Rojas, Pablo de Rokha, Baldomero Lillo, Rulfo, Brecht, Kafka, Proust, etc. Una especial importancia tuvieron también sus lecturas de los clásicos españoles, como los místicos y Francisco de Quevedo, que contribuyeron a forjar su visión de mundo (Lomelí, 1983: 17-18). Droguett tuvo la maestría y la originalidad de conjugar las más grandes innovaciones narrativas con la tradición clásica, como se podrá ver en la lectura que ahora se ofrece de *Patas de perro*.

⁵ En su estudio publicado en la revista *Anales de la Universidad de Chile*, Jaime Concha se refería escuetamente a esta relación, señalando que *Patas de perro* poseía “elementos de la picaresca clásica, especialmente los relacionados con el origen de Bobi: su nacimiento, el ser lazarillo transitorio de su padre...” (1965: 216). También reconocía en la novela huellas del crudelismo monstruosista de Camilo José Cela. Posteriormente, y de modo más exhaustivo, Francisco Lomelí retomaba el tema del vínculo entre la obra del escritor chileno y la novela picaresca en su libro *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio* (1983). En opinión de Lomelí, existen una serie de rasgos, evidentes a simple vista, que delatarían el perfil picaresco de *Patas de perro*: la desdeñable condición de los protagonistas rechazados por la sociedad, el servicio prestado por Bobi a diferentes personas, la galería de personajes sociales y cierto carácter autobiográfico del relato.

noción bajtiniana de interdiscursividad⁶.

Pero, ¿qué es lo que nos lleva a sostener que en *Patas de perro* se encuentra semioculto el discurso picaresco? Pensemos en términos generales y siguiendo las líneas teórico-críticas desarrolladas principalmente por Lázaro Carreter (1972) y por Francisco Rico (1989): en la novela se narra la historia de un niño que, por poseer patas de perro, resulta ser –para la mayoría de quienes lo rodean– un individuo execrable destinado a la marginalidad y a la soledad, que ha cometido la insolencia de venir al mundo y, por lo tanto, tendrá que “pagar su terrible derecho a la vida” (103). Por su anormalidad física, Bobi es rechazado por la sociedad y deberá tratar de sobrevivir en un medio que le es absolutamente hostil, que no le ofrece oportunidades de participación ni de desarrollo y que, por el contrario, lo lleva a cometer algunos actos delictivos, como la intromisión en las quintas para liberar a los animales. El cuerpo de Bobi se vuelve un cuerpo prohibido, tabú, que merece toda clase de humillaciones, insultos y vejaciones. A lo largo de su existencia, Bobi irá acumulando experiencias de desarraigo y exclusión en una sociedad injusta, insensible y cruel. Y todo por “ese trágico destino que se había prendido a su cuerpo por inescrutable designio de su nacimiento” (203). Expuesto a la hostilidad del mundo y a la violencia y rechazo de los hombres, Bobi optará finalmente por la vida animal, compartida con los perros amigos.

La novela de Droguett presenta la dramática y estremecedora historia de un ser que denota, en gran medida, las características del **personaje pícaro**. Se trata de un individuo rechazado por la sociedad y destinado al deshonor, es decir, a la degradación, ignominia y falta de dignidad: “unos lo miraban con repulsión, otros con curiosidad, otros con creciente furia, como si él fuera un tramposo y estuviera tratando de abrirse camino por medios vedados y por procedimientos inmorales y canallescós” (34). Bobi, como

⁶ Me ha parecido más apropiado recurrir a la noción bajtiniana de *dialogía* como asidero teórico, antes que a la de *intertextualidad*. Esto, ya que el concepto acuñado por Bajtin tanto en *Estética de la creación verbal* como en *Teoría y estética de la novela*, parece de mayor amplitud y alcance y remite más a una orientación social y dialógica de la literatura. La propuesta metodológica del crítico ruso de ir en busca de las palabras o voces ajenas que resuenan en un texto es más acorde con mi intención de transparentar el discurso picaresco en la configuración de *Patas de perro*. Además, comparto la opinión de Iris Zavala (1991) de que la noción de intertextualidad tiende a *desocializar* el concepto de dialogía (57). Y es que lo dialógico supone, en palabras de Zavala, “una articulación que incorpora las «voces» del pasado (tiempo), la cultura y la comunidad” (50). A este respecto, resultan muy pertinentes las palabras del académico español José Enrique Martínez Fernández (2001): “Hablaríamos de *intertextualidad* [...] para designar las relaciones entre texto y texto [...] y de *interdiscursividad* para las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente...” (79).

muchos pícaros de la literatura, está determinado desde su nacimiento a una existencia difícil y a una condición desdeñable. La figura de su padre –borracho y violento– habla de una **genealogía vil** que parece predestinar a Bobi a unas circunstancias sociales que harán mella en su personalidad y que, además, parece tener cierta relación con su anormalidad física. Así, por ejemplo, lo creía el profesor Bonilla, quien en una clase afirmó que: “la degeneración provocada por el alcoholismo es perturbadora de la herencia, de padres alcoholizados nacen hijos idiotas, monstruosos, los borrachos, en los últimos períodos de su enfermedad, ven visiones repugnantes, bichos inmundos, alimañas espantosas. [...] Otros los engendran y los botan al barrio, a la ciudad” (81). Rechazado por su propia familia, el niño con patas de perro vivirá una serie de experiencias adversas que lo convertirán en un individuo desengañado y desarraigado. En Bobi se irán despertando sentimientos de desconfianza, miedo, amargura y desesperanza, al presentársele la vida como:

[u]na cualidad que no le correspondía y el mundo como un sitio al cual él había llegado sin tener derecho a ello, sin probar que tenía derecho y que lo trataba en consecuencia. [...]. Porque siempre, siempre, se había encontrado con gente que lo mirara o con lástima o con terror, con duda o con asco, con creciente furia o desconfianza (111).

Pero más allá de la figura del pícaro, en *Patatas de perro* podemos reconocer los rasgos estructurales constitutivos de la narrativa picaresca. Así, la novela de Droguett se constituye como un **relato retrospectivo**, es decir, como una narración *in extremis*, que da a conocer la historia de Bobi por medio de Carlos, el personaje narrador, suerte de amo –con características de padre– de Bobi, quien lo acogió luego del rechazo y abandono por parte de su propia familia. Al comienzo de la novela se nos informa que Bobi se ha ido y ha desaparecido de la vida del personaje narrador hace ya diez meses. Entonces, y con el propósito de “escribir para olvidar”, Carlos comienza a contar su propia historia y la del niño, que aparecen fuertemente entrelazadas.

Por otra parte, los apuntes del personaje narrador se van configurando como una especie de justificación para el estado presente de Bobi, un estado en el que se ha optado por una suerte de animalización, una vez hecho el reconocimiento de que sólo se encontraría aceptación entre los animales. Por ello, *Patatas de perro* se plantea como un **relato convergente** en el que los distintos sucesos y episodios narrados están subordinados a un proyecto final, que es explicar y justificar la opción por la existencia animalizada. Es, pues,

desde ese presente que se intenta imponer orden y sentido sobre el pasado.

A través del relato retrospectivo nos vamos enterando, además, del encuentro y la relación de Bobi con individuos pertenecientes a diferentes estamentos de la sociedad: profesores, carabineros, sacerdotes, carniceros, médicos, abogados, políticos, etc. Así, nos encontramos con una **galería de personajes sociales** que, en diversas ocasiones, pretenden ejercer influencia sobre Bobi, ya sea a través de la explotación, de la utilización con fines económicos, de la burla, del abuso de poder, etc. Podría decirse que algunos de ellos actúan como una suerte de amos que quieren obtener provecho de él; tal es el caso, por ejemplo, de Dámaso, el propio padre de Bobi, quien lo utiliza para pedir limosna y para obtener carne en el matadero. O los comunistas, que recurren a él para un desfile. O el profesor Bonilla, que quiere ofrecerlo en la rifa escolar. De su aventura vital sujeta al dolor y a la soledad, Bobi extrae, como todo pícaro, una lección de desengaño. Descubre que vive en un mundo de apariencias, en el que los hombres han perdido todo rasgo de humanidad. Comprende que “Dios puso al perro junto al hombre para que éste no fuera tan malvado” (250) y que, por su sentimiento de solidaridad, es el más humano de los animales. En el fondo, Bobi comprende que el perro posee la humanidad que el propio hombre ha perdido.

Al entablar relación con tipos diversos, Bobi va conociendo la realidad hostil de la vida, lo cual permite poner de manifiesto lo que la gente es debajo de sus apariencias. Este conocimiento, a su vez, se ve favorecido por los **constantes viajes** de Bobi, quien, en compañía de Carlos, se traslada de un barrio a otro de la ciudad para evitar el rechazo. Su vagabundaje le lleva a evidenciar la heterogeneidad espacial y social, descubrir diversos ambientes y realidades y develar sus verdades. Así, al exhibir a personajes pertenecientes a distintas instituciones sociales se da paso a la visión crítica y al retrato negativo de una sociedad degradada y degradante, hipócrita y desalmada, que posterga y excluye a todos aquellos seres que se alejan de lo considerado como normal. Al mismo tiempo, el encuentro con diversas gentes permite articular la novela según cierta **estructura episódica**, con aventuras y escenas engarzadas gracias a Bobi, su común protagonista. De este modo, la narración carece de una estructura rígida y progresa mediante los diversos recuerdos y asociaciones del personaje narrador, quien, a su vez, reproduce la historia de Bobi según él se la fue relatando: “Él me contó lentamente la historia de su vida, pero no me la contó de un solo trazo, sino a trechos, según como iban sucediendo los días de su existencia a mi lado, según las cosas que le sucedían o las que a mí me sucedían...” (43).

Bobi se nos presenta como un ser errante, una suerte de apátrida o paria,

sin un lugar propio, que finalmente busca desligarse de todo factor humano, huyendo hacia el mundo de los perros. Bobi es, en el sentido coloquial de la expresión, un verdadero *patas de perro*, un *patiperro* –imagen tan arraigada en la cultura chilena que alude a sujetos andariego– que acostumbra recorrer las calles hasta el punto de vivir prácticamente en ellas: “Le gustaba caminar, caminar lentamente horas y horas bajo las hojas del parque, a través de las calzadas interminables de las avenidas” (93). Pero su vagabundaje por la ciudad adquiere connotaciones especiales. El suyo es un caminar en busca de un espacio en el que no se sienta discriminado. Para Bobi, la vida es una lucha por la supervivencia, una batalla por defender su particular forma, “no para desprenderse de aquel intruso sino para convivir con él, entregando él la parte que poco a poco se le fuera solicitando de su existencia” (203). Al ser cedido por su propia familia a Carlos, vivirá su primera gran experiencia de desarraigo. Pero éste será sólo el comienzo. Bobi se ve envuelto en una lucha fatal por la integración, obstaculizada siempre por la animadversión que su figura despierta entre los hombres. Con Carlos iniciará, entonces, una existencia itinerante, imagen manifiesta del desarraigo. Al igual que el pícaro, a través de su continuo vagabundeo Bobi pelea por alcanzar un lugar en el mundo, por posicionarse como sujeto.

Por otro lado, entre las invariantes constitutivas de la novela picaresca se encuentra también el carácter de **relato autobiográfico**, rasgo que, aplicado a *Patatas de perro*, suscita interesantes discusiones. La novela de Droguett presenta como narrador a Carlos, personaje que, al igual que Bobi, se encuentra en la más absoluta soledad: “Desde lejos huelo a soledad, voy chorreando soledad, silencio sin hijos, sin cuñados, sin ahijados a ambos lados de la calle” (52). Por esto, no se trataría de una autobiografía de Bobi como personaje pícaro, sino de una suerte de biografía de dicho personaje, llevada a cabo por un narrador que es –además de autor explícito de la narración– personaje y testigo. Sin embargo, al mismo tiempo que Carlos narra la historia de Bobi –sujeto del enunciado–, narra su propia historia, convirtiéndose así en un sujeto de la enunciación enunciado. Podría sostenerse, entonces, que *Patatas de perro* es, primeramente, la autobiografía de Carlos, pues su narración se configura como un relato retrospectivo de su propia existencia, en el que la identidad personal se busca a través de la historia de otro. La narración de la vida de Bobi, en el caso de considerarse una autobiografía, constituiría una autobiografía indirecta, desplazada, manifestada a través del narrador personaje, quien prestaría su voz para que por ella hablase Bobi, resultando así una diégesis de voz mixta. Por otro lado, si *Patatas de perro* es la autobiografía de Carlos, podría especularse que el rótulo de pícaro es también aplicable

a su figura, más aún si se piensa que él es, al igual que Bobi, un personaje solitario y rechazado que, en el presente de la narración, es tenido por loco, lo que se traduce en una situación de deshonor. Y podría pensarse, también, que *Patas de perro* se configura como una autobiografía en la que el yo que da a conocer su vida no es singular, una autobiografía que habla de un nosotros. El problema se torna más complejo si leemos una suerte de desdoblamiento, de común identidad entre Carlos y Bobi, actuando uno como espejo o reflejo del otro. Y es que no debe olvidarse que es el propio Carlos quien refiere, en distintas oportunidades, las curiosas similitudes entre ambas existencias. Tómese, por ejemplo, el siguiente fragmento:

[s]í, tú tiene patas de perro, tú tienes patas visibles de perro, pero yo las tengo espirituales, yo las tengo en el ánimo y en el alma, somos dos hombres incompletos, dos perros aún no terminados, en vez de uno, yo no sé lo que haremos, Bobi, pero lo haremos juntos... (221).

Al perspectivismo tradicional de la novela picaresca, narrada en primera persona, se añade, además, una nueva complejidad: si bien Carlos asume la primera persona en el discurso, no es el único que nos refiere la historia de Bobi. En *Patas de perro* se percibe una diégesis de voz mixta, una polifonía narrativa, en términos *bajtinianos*, pues Carlos cede la palabra, en ocasiones, a otros personajes, incluido el mismo Bobi. En este sentido, Horacio el ciego, el profesor Bonilla, Alfonso Escudero, el teniente y un compañero de curso de Bobi, entre otros, actúan también como biógrafos del niño con patas de perro. La novela se vuelve, así, dialógica, y revela una forma de comprender el mundo en simultaneidades, en una pluralidad de discursos. De cualquier modo, lo que queda claro es que en este ejercicio de escritura desde el yo, la identidad se configura, siempre, desde una perspectiva relacional. A través de Bobi, Carlos se construye a sí mismo. Y a través de estos dos sujetos marginales, la identidad se torna cada vez más plural y, desde el margen que ellos habitan, es posible vislumbrar a esa sociedad del centro de la que tanto Bobi como Carlos han sido desterrados⁷.

⁷ Vale aquí recordar los planteamientos de Paul John Eakin en cuanto a la autobiografía y al “principio relacional”. En su estudio titulado *How our lives become stories: making selves*, Eakin amplía los límites de la autobiografía y acaba con el planteamiento rígido tradicional, al afirmar que la identidad es necesariamente relacional (1999: 43). En otras palabras, Eakin postula que la identidad personal se construye a través de las relaciones con los demás, pues necesitamos de otro en donde reflejarnos y confirmarnos. En este caso, Bobi sería ese “otro” para Carlos. Y es que tal como Bobi reconocía en las miradas de los hombres su ser distinto, Carlos, al confrontarse con Bobi, descubre y admite su identidad como ser solitario y marginal. Al narrar la historia del niño

Ahora bien, la lectura en clave picaresca de la obra nos permite reflexionar, desde otra perspectiva, sobre uno de los temas centrales de los estudios literarios contemporáneos: el de la marginalidad. Y es en ello en lo que ahora nos detendremos. Bobi, como va quedando claro, lleva prendido de su cuerpo un inexorable destino. Sus patas de perro evidencian el abismo infranqueable que lo separa de la sociedad. El suyo es un cuerpo desacreditado y prohibido, por el solo hecho de escaparse de la normalidad. Y es que la deformidad que da título a esta novela constituye una suerte de estigma del individuo marginal. En *Patas de perro*, marginalidad y cuerpo se presentan en una relación estrecha, como si el derecho a significar como sujeto –y a participar como tal en la sociedad– sólo estuviese dado por el aspecto físico. Las experiencias de marginalidad y hostilidad que vivirá Bobi son resultado de un cuerpo que desconcierta, un cuerpo problemático sobre el cual la sociedad buscará ejercer su poder, censurándolo y fustigándolo:

[t]odo lo que ocurría, todo lo que le estaba ocurriendo desde hacía varios meses, y lo que quizás podría ocurrirle en los meses venideros, no eran una injusticia, una persecución, un proceso lento vejatorio, lentamente estudiado y calculado, sino más bien una consecuencia fatal, una especie de resultado aritmético arrojado por su cuerpo, al cual eran naturalmente ajenos no sólo sus padres, no sólo el profesor y el teniente, sino todo el mundo, la calle entera, el barrio, la ciudad y, por otra parte, mi afán de ayudarlo, de protegerlo, mis sucesivas tentativas, algunas realizadas, otras frustradas, otras en vías de realizarse y de fracasar, de cambiarlo de casa, de llevarlo a otro ambiente, entre otra gente, en algún pequeño pueblo provinciano, apartado y desinteresado, mis conversaciones con el Dr. Van Diest, con el padre Escudero, para ayudarlo, para salvarlo en definitiva, no lo ayudarían, no lo salvarían en absoluto, sino, más bien, indirectamente estaban corroborando y comprobando hasta la saciedad el resultado matemático arrojado siempre, cada vez que se planteaba el problema, por el cuerpo de Bobi (156-157).

Bobi tendrá que aprender a convivir con esa suerte de enfermedad sin mejoría. Desde su nacimiento –recogido y difundido por la prensa amarilla y por las radioemisoras– a Bobi lo acompañan situaciones funestas, experiencias de rechazo y de humillación: “Cuando nació Bobi, su padre

con patas de perro, inconscientemente, Carlos se vuelve sobre sí mismo para conocerse, desdobra sobre sí su mirada. Bobi constituye, así, el mapa de su propia identidad. Y, de paso, lleva a cabo el ejercicio cartográfico de toda una sociedad.

fue expulsado de la fábrica, su madre estuvo a las puertas de la muerte y tuvo que cambiarse de barrio, abrumada por la vergüenza y los insultos. En el almacén le cerraron la cuenta, en el dispensario le cortaron la ración de leche...” (93). Visto por la gente como una lacra social, como el fruto de una ascendencia vil, una deshonra hereditaria en la que se aúnan infamia y pobreza –“¿y dónde está el borracho de tu padre y dónde está la puta de tu madre que no te venden?”–, le dirá Marmentini el boticario (36)–, los distintos personajes de la novela, salvo mínimas excepciones, entablarán con Bobi relaciones antagónicas. Por ello, él deberá adoptar una actitud defensiva y mantener su fortaleza, sin importar los continuos ataques que reciba. Se trata, en definitiva, de sobrevivir. Lo principal, como le dirá Carlos, será resguardar sus patas de perro, pues en ellas radica su esencia como ser único y distinto: “No importa lo que se te exija, no importa lo que se te amenace, lo que se te prometa o se te ofrezca, debes defender tu forma, defenderla a él que sabe que lo amas y que desea que tú sepas que él también te ama” (249). El problema principal de Bobi será, entonces, el de validarse como sujeto.

En *Patas de perro* se aprecia la búsqueda de la certificación de la existencia de un individuo que es discriminado y vapuleado simplemente, por ser diferente: “Lo terrible es ser distinto, y Bobi es distinto y lo peligroso para Bobi es ser distinto, los hombres se miran en él y no se lo perdonan, por eso lo odia su padre, por eso lo golpea el profesor Bonilla, por eso lo humillan en el matadero...” (266). Los dolores, horrores y tragedias que experimenta se explican por la naturaleza compleja de su identidad. Bobi debe vivir en los márgenes de la sociedad, pues no es ni absolutamente humano ni completamente animal. Se articula, entonces, como un ser diferente que habita entre dos mundos, sin vivir, en realidad, en ninguno de ellos. Bobi es un sujeto escindido, dividido en polaridades irreconciliables. Y es en esa desavenencia física donde se encuentra la causa de su marginación. Así, la marginalidad de Bobi podría ser leída como una experiencia de subalternidad⁸. Bobi es, de un modo tangible, un sujeto *híbrido*, doblemente inscrito en realidades contradictorias. En este sentido, se aproxima a la definición que Homi Bhabha da para el sujeto subalterno: “Es *menos que uno y doble*” (2002: 125). Podría decirse que Bobi es un ser mestizo o, más bien, un ser sin definición: es la mitad de un hombre y es, también, un perro a medias. Precisamente esa

⁸ Resulta interesante y pertinente leer la situación de Bobi como la de un individuo subalterno. Recogiendo ciertos conceptos operativos del Grupo de Estudios Subalternos indios, es posible llevar a cabo una lectura de la marginalidad desde un punto de vista más actual y contemporáneo. En forma especial, nos valdremos de las aportaciones realizadas por Homi Bhabha, quien define y caracteriza la subalternidad, y ahonda, al mismo tiempo, en los procesos de identificación.

falta de definición lo convierte, ante los ojos de los demás, en una suerte de *tabú*; Bobi desconcierta y, por consiguiente, debe ser reprimido. Su cuerpo lo vuelve un sujeto ominoso, *unheimlich*, que ha salido a la luz, en vez de haber permanecido en el secreto, en lo oculto. Su presencia molesta e inquieta, como si pusiera de manifiesto facetas rechazadas por la sociedad, aspectos que no se desearan reconocer: “Tu enfermedad, Bobi, [...] es que eres distinto y eso es lo que ellos no te perdonan, tienen miedo, miedo de perder su propia seguridad, la seguridad que le dan sus miembros conocidos, sus facciones conocidas y cercanas...” (248). En cierta medida, la contrariedad entre quienes rodean a Bobi se explica porque él les muestra “en todo su horror lo simple, lo espantosamente vacíos y normales, completamente normales, sin remisión, que son” (282). Por esto, a Bobi no se le dejará vivir, no se le dejará significar como sujeto desde su lógica binaria, de su condición de ser “dos y menos que uno”. Con una identidad oscilante y confusa, Bobi se instalará en el interregno, en ese espacio precario del intertanto.

Bobi deberá luchar por construir(se) una identidad precisa y estable, una identidad que le permita participar en la sociedad como un individuo normal. Su objetivo será, pues, ser considerado un ser humano. O, en su defecto, un perro. En su familia vivirá las primeras decepciones. Su padre le hace comprender que él no es como sus hermanos Chepo y Augusto: debe dormir en el suelo, echado junto al fogón de la cocina o en unos sacos. Tampoco puede compartir la mesa con su familia ni recibir dulces como sus hermanos, sino un trozo de carne. Extraño al que debiera ser su hogar, Bobi buscará en otros espacios identificarse y reconocerse como hombre. Pero la realidad con la que se encuentra lo va desalentando cada vez más. En la escuela, como él mismo dice, recibe más golpes que lecciones. Imposibilitado de salir al patio como cualquier niño de su edad, debe quedarse en la sala, sentado en el pupitre, sin moverse del lugar al que lo han confinado y que el profesor Bonilla se encargó de marcar con tiza, en un gesto iconográfico que no hace sino reforzar esa dicotomía centro/periferia que resuena incesantemente en la obra. Para Bonilla, como para muchos otros, Bobi es un perro monstruoso o, más bien, un engendro vomitado por la infraestructura del país.

La relación sentimental de Bobi con el mundo quedará subordinada a las vicisitudes de su lucha por una identificación. Las experiencias vividas le harán tomar conciencia de su soledad y de la dureza del entorno. Y poco a poco se irá percatando de su posición como individuo. Las miradas de los hombres certifican y determinan su existencia reprimida hacia los márgenes. Por esta razón, Bobi deseará refugiarse en un mundo de ciegos –otro grupo de marginados–, donde no pudiese ser herido por las miradas de la

gente. Ahora bien, como todo individuo subalterno, Bobi se verá sometido al *double bind*, a una situación de doble traba, provocada por la coexistencia de necesidades irreconciliables: la de la resistencia y la de la entrega, la del rechazo a esa sociedad y la del anhelo de integración en ella. Si bien desea el lugar del hombre, al mismo tiempo rechaza y repudia sus comportamientos. Su actitud es fluctuante y testimonia un distanciamiento crítico, una suerte de resistencia interna: aunque sufre por el rechazo y anhela la integración en la sociedad y la aceptación como individuo normal, luce con orgullo sus piernas y no teme exhibirlas de un modo desafiante cuando pasea por la calle o se sube a un tranvía. Comprende que esconderlas es renunciar a sí mismo, es ceder ante sus enemigos.

Pero al percatarse de que los seres humanos lo marginan, Bobi buscará la legitimación en el mundo de los perros. Tendrá lugar, entonces, un nuevo proceso de identificación que comienza, necesariamente, por un confrontarse con los animales. Sin embargo, el comienzo de este proceso de identificación es bastante desalentador, pues la misma inquietud que despierta en los hombres la suscita entre los perros. Se tratará, eso sí, de una actitud marcada por el recelo y la desconfianza, pero no por la animosidad:

[n]o es que me odien sino que me desconocen, por eso huyen, por eso aúllan, es que están asustados, es decir intrigados, no me desconocen totalmente, pues comenzarían por echárseme encima y morderme, no, me huelen sospechosos, murmuran aullando suave, teniendo sus buenas dudas [...], les salta la rareza, me miran profundo, enojados y ofendidos, o más bien admirados, profundamente admirados, y se van aullando, muertos de desesperación y de fascinación... (191).

A pesar de las aprensiones observadas, Bobi persiste en su deseo de ser para los perros, de significar para ellos, y no cesará de demandar una identificación canina, ya que considerará que, en el fondo, es esa su identidad real: “Yo no era un disfrazado superficial ni un mentiroso, sino un ser verdadero como ellos, lo único que más desgraciado, lo único que con más mala suerte, pues que sólo soy la mitad de ellos y mitad de hombre...” (191). Con los perros sentirá una filiación más natural y auténtica: “Yo los quiero a todos y realmente los comprendo muy bien, me gustan, he pasado años mirándolos caminar, comer, pelearse, o simplemente estar quietos, quietitos, tristes y asustados mirando la lejanía, por eso debe ser que me gusta dormir en el suelo, como ellos...” (184). Bobi, herido por el rechazo de los hombres, decide optar por su parte animal: “Creo que me quedaré con el perro final-

mente, dijo suspirando Bobi y [...] se refería [...] al que vivía apegado a su vientre, en realidad, se refería a sí mismo” (193). Para lograr la aceptación de los perros se dedicará, furtivamente, a liberarlos de las quintas. Y los espiará y seguirá por los parques. Poco a poco los animales lo admitirán en su grupo, al tiempo que la mitad humana de Bobi se irá secando “a cambio del florecer impetuoso de sus piernas” (167). Su acción libertadora lo llevará a pasar algunos días en la cárcel y en un manicomio y será tratado como un loco delincuente, al que deben encadenar y colocar una camisa de fuerza, como un Cristo doliente, condenado y crucificado en forma injusta.

Bobi padece, entonces, una verdadera persecución, un vía crucis que parece reflejarse, incluso, en los doce capítulos que componen la novela. Como el pícaro de la literatura española clásica, su existencia es cada vez más miserable y su visión de los hombres, cada vez más desengañada. El medio en el que le ha correspondido vivir no le ha ofrecido ninguna posibilidad de desarrollo. Muy por el contrario, todo ha sido experiencias de repudio y supresión. Las numerosas vivencias adversas hacen de Bobi un sujeto desarraigado. Entre los animales encuentra la tolerancia que no halla entre los seres humanos. Y por ello decide, finalmente, desaparecer del mundo de los hombres e irse con los perros. La narración en *Patatas de perro* se configura, en definitiva, como el testimonio de un hombre sobre sí mismo y, a su vez, como el debate de una existencia que lucha por alcanzar una identidad. El resultado es una obra que habla del descubrimiento de uno mismo, del encuentro del hombre con su imagen, revelación que posee un carácter inquietante, no exento de angustia y de dolor.

Como puede verse, distinguir una base picaresca en la construcción de *Patatas de perro* permite prestar atención tanto a singulares rasgos de configuración estructural como semántica. Y al mismo tiempo, permite actualizar la mirada sobre la picaresca clásica al advertir que plantea problemáticas válidas aun hoy: la transgresión de esquemas preconcebidos, la marginalidad por causa de la diferencia, la crueldad de los seres humanos, la búsqueda de la legitimación como sujeto, la lucha por la supervivencia, el desarraigo social, la soledad del hombre, la corrupción, el pesimismo vital, etc. Y es que, como apunta Eltit, “su asombrosa circulación social sigue hoy vigente como un modelo para comprender no solo la historia de España sino especialmente las paradojas que caracterizan lo humano” (2010: 21). Para entrever los valores trascendentales que están implicados en el drama social del presente, la construcción de la novela sobre una base picaresca resulta, pues, sumamente eficaz. Pero a lo que asistimos es a una picaresca trasplantada y adaptada, no a una traslación fiel de dicho género. Droguett se apropia de

la picaresca clásica española y la reproduce con sus propias palabras, sobre la base de un código distinto y personal. Le concede una nueva perspectiva y, por tanto, la hace resonar de forma diferente. Confiriéndole un realismo en el plano temporal y espacio-ambiental, Droguett lleva a cabo una suerte de nacionalización de la picaresca, adaptándola a las circunstancias del tiempo presente: la problemática del ser marginal en un mundo normalizado e intolerante. En *Patas de perro*, como ha quedado claro, la morfología del cuerpo es causa de la situación de exclusión deshonrosa en la que vive inmerso el protagonista pícaro. La representación del cuerpo se vuelve, pues, fundamental y otorga ribetes especiales al discurso picaresco sobre el cual se construye la novela. Las consecuencias de esta singular marginalidad son, por otra parte, aun más sombrías que en la picaresca clásica: el pícaro clásico, a pesar de las circunstancias desfavorables, consigue de algún modo adaptarse a la sociedad, aunque sea parasitariamente. A Bobi, en cambio, le es imposible insertarse en este mundo hostil.

Como bien ha señalado el crítico chileno Ignacio Álvarez, *Patas de perro* reclama un cuestionamiento por el cómo se construye la periferia que el texto representa, cuál es el sujeto marginal que se quiere reivindicar, en síntesis, cómo se trabaja la oposición margen-centro, motivo fundamental de la narrativa hispanoamericana del siglo XX (2009: 156). Y preguntarse por el anclaje en la picaresca es un modo, claramente, de interrogarse acerca de la construcción del margen, de aquella marginalidad que, en este caso en particular, ha de ser concebida en términos de diferencia, más que de carencia, en un sistema de exclusión que se sostiene en la idea de que la esencia precede a la existencia. La pregunta por el sujeto, entonces, y por la crisis del sujeto, también puede ser respondida desde el modelo narrativo ofrecido por la picaresca.

Carlos Droguett explora las posibilidades no agotadas de un género tradicional y renueva el tema de la marginalidad a partir de éste. Por lo mismo, el diálogo que *Patas de perro* entabla con la picaresca clásica responde no a un modelo de reproducción, sino a un modelo de apropiación. Droguett sería, pues, una clara muestra de esa fusión entre tradición y talento individual, tan ensalzada por Thomas Stearns Eliot en su ensayo titulado, precisamente, “La tradición y el talento individual”. En palabras de Eliot, el gran artista del lenguaje sería aquel que logra captar la actualidad del pretérito, es decir, ese sentido histórico que:

[o]bliga a un hombre no sólo a escribir de acuerdo con la propia generación, sino con un sentimiento que en toda la literatura de Europa desde

Homero, y dentro de ella la de su propia nación, tiene una existencia simultánea y da lugar a un orden también simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido de lo intemporal como de lo temporal y de ambos a la vez, es lo que hace que un escritor sea tradicional. Y es, al mismo tiempo, lo que da a un escritor una conciencia más exacta de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad (1944: 540).

Inmersa en la tradición, *Patas de perro* adquiere una resonancia universal y transtemporal. Pero la novela de Droguett se mueve entre la tradición y la modernidad propia del siglo XX. Aun cuando la interdiscursividad resulta evidente, la picaresca clásica española se renueva con innovaciones propias de la literatura contemporánea, especialmente de tipo estructural, como la presencia de diálogo sin interlocutor, el fluir de la conciencia, el polivocalismo, etc. Por otra parte, el acentuado humor de numerosas obras de la picaresca clásica da paso, aquí, a una visión más bien grotesca de la realidad. Y el sentido sobrio, directo y realista del siglo XVI y XVII se reemplaza por un lenguaje patético, por un discurso enmarañado y perturbador que se corresponde con una estética barroca, acorde con un espíritu que se debate en angustias y contradicciones existenciales, producto de una visión pesimista y desengañada de la realidad. Con una estética algo abstrusa, *Patas de Perro* parece dar cuenta de la complejidad de lo real, de la complejidad del mundo descrito.

En definitiva, este ejercicio de reescritura de la picaresca es, al tiempo que una evidencia del tronco común de las literaturas española e hispanoamericana, un gesto de independencia literaria. Como puede verse, la picaresca, de origen español, se nos revela como una matriz resistente a viajes por el tiempo y a desplazamientos transoceánicos. Terreno singular el trabajado por Lázaro y Guzmanes, ajeno, al parecer, a independencias absolutas y apto, eso sí, para acomodaciones y aculturaciones infinitas.

REFERENCIAS

- Álvarez, Ignacio. 2009. *Novela y nación en el siglo XX chileno. Ficción literaria e identidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Anónimo. "Carlos Droguett: una conciencia implacable". 1996. En *Punto Final* N° 376, pp. 21.
- Bajtín, Mijail. 1991. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus Ediciones.

- _____. 1999. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno.
- Bhabha, Homi K. 2002. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Concha, Jaime. 1965. "Patatas de perro, de Carlos Droguett", en *Anales de la Universidad de Chile* 136, pp. 214-216.
- Del Solar, Hernán. 1965. "Carlos Droguett: *Patatas de perro*", en *El Mercurio*, 11 de diciembre, s.p.
- Droguett, Carlos. 1998. *Patatas de perro*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Eakin, Paul John. 1999. *How our lives become stories: making selves*. New York: Cornell University Press.
- Eliot, T.S. 1944. "La tradición y el talento individual". En *Antología de escritores contemporáneos de los Estados Unidos*. Santiago de Chile: Nascimento, pp. 538-548.
- Eltit, Diamela. 2010. "Literaturas de la sobrevivencia", en *The Clinic*, año 11, N° 344, 20 de mayo, p. 21.
- Fuentes, Carlos. 1969. *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1972. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel.
- Lomelí, Francisco. 1983. *La novelística de Carlos Droguett: poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Editorial Playor.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Quevedo, Francisco de. 1956. *La vida del Buscón*. En Ángel Valbuena Prat (ed.), *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar.
- Rama, Ángel. 1985. "El boom en perspectiva". En *La crítica de la cultura en América Latina*, de Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 266-306.
- Rico, Francisco. 1989. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- Rojas, Manuel. 1965a. "Carlos Droguett y su *Patatas de perro*", en *Eva*, 3 de diciembre, pp. 49, 92-95.
- _____. 1965b. "La novela chilena", en *Eva*, 17 de diciembre, p. 43.
- Teitelboim, Volodia. 1958. "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", en *Atenea* año XXXV, Tomo CXXXI, pp. 106-131.
- Zavala, Iris. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Trad. Epícteto Díaz Navarro. Madrid: Espasa Calpe.