

## Y LA PUERTA GIRÓ SOBRE SUS GOZNES: LA FORMACIÓN DE UN ESCRITOR

Roberto Contreras Soto  
Profesor, escritor y editor  
unmejorlector@gmail.com

*A pesar de que nuestras vidas vagan,  
nuestros recuerdos permanecen  
en un solo lugar.*  
Marcel Proust

### MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Cuando Georges Perec afirma en un autobiográfico libro (1987) *no tener recuerdos de infancia*, tiene que apurar el paso y unas líneas más abajo aclarar que se refiere a que debió romper con las trampas de la escritura y asumir la trizadura de una parte de su vida para recomenzar a ser una mejor persona, reconciliada con sus recuerdos:

No sé en qué punto se rompieron los hilos que me ligan a mi infancia. Como todas las personas, lo he olvidado todo sobre mis primeros años de mi infancia. Durante mucho tiempo he intentado enmascarar estas evidencias encerrándome en el estatuto del hijo de nadie. Pero la infancia no es nostalgia, terror, paraíso perdido, sino quizás horizonte, punto de partida, coordenadas a partir de las cuales podrían hallar sentido los ejes de mi vida (21).

Retorno a esa imagen de la ausencia de remembranzas movido por las ganas de pesquisar cómo es que se formó el escritor Carlos Droguett (Santiago, Chile, 1912 – Berna, Suiza, 1996), y la respuesta se dibuja en el horizonte de sus propias páginas. Estas claves, sobre la base de relectura de los años que me lo confirman, pueden hallarse más que en sus novelas, en algunos de sus cuentos, y sobre todo en sus apuntes de memorias o autobiografías desperdigadas, en la llamada “preparación de ensayos”, donde Droguett esboza, de una manera más clara, aquello que se lee como sus propios *materiales de construcción*.

La formación de un escritor, acaso en su distinción más elemental, es la que describe a un lector. ¿Cómo se *define* ese tránsito? Admitiendo que lo normal es

*hablar*, después tempranamente se aprende a *leer*, siendo la destreza más compleja es la *escribir*, ¡ni qué decir el llegar a producir un texto! Es en la nostalgia de la oralidad, entendida como la dimensión del seno parental, donde subyace el acto de leer –*escuchar con los ojos* como lo llama Roger Chartier– que devendría en la extensión del brazo, pensando en categorías borgeanas, para configurar lo que mueve a un escritor a hacer literatura. Siguiendo una tesis de Chartier al afirmar cómo “el saber leer y escribir fue [ha sido] la promesa de un mejor control de su destino” (41), pues luego la figura se completa al entender de manera situada que un escritor sería la expresión de ese germen familiar que comienza (siempre) en la primera infancia: “Alguna vez alguien, en un momento de elemental sinceridad, le confesaba con cierta humildad que había llegado a una situación, en edad y sufrimiento, en presión y compromiso, que ya todo lo literalizaba”, abre en tono confesional Carlos Droguett en su ensayo más conocido en modo de poética, *Materiales de construcción*, escrito a petición de la revista *Aisthesis* en otoño de 1968 y recogido más tarde en una compilación que lleva el mismo título (2008). Una declaración anticipada y absoluta que asegura, referido al texto, serán páginas que crecerán con el tiempo. El dolor de la infancia, o esa condición primaria de su biografía contribuyó de manera *virtuosa* a que toda la materia que lo rodeaba hiciera que incluso el dolor se tornara *funcional*. Es un hecho, que el dolor más grande que sembró su soledad, fue la pérdida de su madre:

La señora Sara había muerto, se había borrado totalmente en la pequeña casita de la Maestranza, que he recordado en un breve cuento escrito no digo de limpio sufrimiento [...] no recuerdo cómo era, y nada, ninguna huella de su rostro, ni un retrato, ni una prenda de vestir, ni siquiera una carta fue conservada. Nuestra madre jamás consintió en retratarse y fue así cómo en el retrato que le tomaron a toda la familia en la casa de la calle Juan de Dios Pení, eran ya sombras en un recuerdo que para mí era solo palabras. En ese cuadro no aparece mi madre; no quiso retratarse; estaba por ahí, en un cuarto, en el pasadizo, tal vez en el comedor, tal vez mirándonos, esperando que saliéramos de esa breve fiesta que fue el retrato colectivo imaginado por mi parte” (2008, 15).

La descripción es una escena cotidiana de una familia, que busca fijar en una foto ese momento, pero la ausencia del registro de su madre define el recuerdo-fijado ya como algo imperfecto, portador de un vacío en su objetivo: no están todos, la posteridad recogerá como una evidencia aquella ausencia. Una foto sin *su mamá*, se convertirá el elemento necesario, advirtamos no para que se comprenda lo que después escribió, sino para comprender en él mismo ese *extraño terror*, ese tentador terror que lo acompañó en su infancia y proyectó su condición de escritor:

En estos apuntes no trato de probar nada, solo pretendo, y no estoy seguro de lograrlo, salir en busca de mi infancia, de los elementos que formaron o

deformaron mi infancia y que, de algún modo misterioso, me hicieron escritor o más bien me impulsaron a juntar palabras para reconstruir una infancia o inventarla [...] Soy desordenado, salto de un recuerdo a otro, de un año a otro, retrocedo y me anticipo, inserto un recuerdo sobre otro, lo doy vuelta y aparecen adherencias en él, otros rostros, otras palabras, otros hechos [...] Por eso aquí no hay literatura, aquí no hay estilo, trato que no lo haya, solo elementos primarios, datos escuetos, inútiles, supernumerarios, gestos más que ropas, gestos silenciosos en gente silenciosa (2008, 17).

La propuesta avanza por la línea de la infancia y su formación, con la imagen vaciada de su madre, de la que solo reserva el *mar de fondo y su tos*. Son escasos materiales para la memoria, cuánto se deja pasar por el corazón como una evocación más refinada. En ese punto de la ausencia y su legado resulta fácil recordar y detenernos en cómo opera también esa pesquisa en las primeras páginas de *Pedro Páramo* del mexicano Juan Rulfo: “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver”. La lectura como expansión de la mirada, la escritura como síntesis del recuerdo. Aun cuando en otras líneas de la emblemática *Patás de perro*, el mismo Droguett, en la voz de Carlos, su protagonista y alter ego, acuñe que escribe para olvidar porque necesita meter un poco de tranquilidad en su alma.

“No estamos solos cuando recordamos”, declaró en un desconocido ensayo escrito durante su exilio, descubriendo en esa sentencia la fórmula secreta de su literatura: soledad + recuerdo = escritura (1985, 4).

## INFANCIA

Algunos datos para comenzar su biografía: Carlos Droguett Alfaro nació en Santiago en 1912. Pasó su infancia en La Serena, donde su padre era funcionario del telégrafo. Allá en la ciudad a orillas del mar, se dieron vivencias que dejaron una profunda huella en su vida. El cuento que lleva sin más el título de “Infancia”, arranca de esta manera:

Hoy, que es 15 de octubre y es mi aniversario, yo me aflijo como antes, cuando venían las gentes de la casa a decirme buenos deseos, cuando me acariciaba mi padre con sus toscas indiferentes caricias que me sacaban lágrimas, tristeza. Me aflijo como antes, pero de modo distinto, solo por eso, por cumplir un año más, otro año. El tiempo que ahora cumplo es un tiempo más solitario, más ensombrecido, más viejo y la pena que me aflige llega desde una época anterior, a veces muy cercana, a veces atrozmente distante y desaparecida, es también una pena envejecida, gastada. Ahora siento que me acostumbro a los años, a la soledad, una soledad dura, oscura, inmóvil, con el alma enterrada en ella, tiesa y estirada. Me acostumbro lentamente, en una imperceptible inundación, en un

doble manar de la soledad y del silencio. [...] Ahora que es el 15 de octubre quiero acordarme de aquella ciudad del norte en que lloré cuando era niño, en que reí cuando era pequeño. Eran años grises aquellos, crecidos alrededor de una ciudad envuelta en la neblina, encerrándola con todo lo que en ella vivía, transcurría. Solo eso recuerdo, tal breve cosa determinada, ni siquiera grave o importante, cierto hecho que entonces pasaba, no se recuerda en absoluto que uno en esa época estuviera alegre, estuviera triste. Miro a mis parientes habiéndome acordado mi memoria, los veo numerosos, agradablemente ruidosos; el tiempo se llena de personas, de cuerpos de individuos, cuerpos lentos sin cara, pues el tiempo ha borrado, disuelto sus facciones, echado al suelo sus risas, diluido sus bocas, solo me suenan en la memoria sus nombres, cada uno tenía un nombre, lo más durable en las personas. [...] ¿Qué es un niño? Muchas veces me lo he preguntado al mirar a los otros niños con mis ojos de hombre. El niño no es en absoluto un futuro hombre, como dicen. Al contrario, más bien parece que es un hombre pretérito. Se muestra el niño de tal manera herido por cada cosa, que su alma está siempre pronta para mojarse en el llanto. El niño parece que recién viene llegando de una inmensa, de una desconocida insostenible desgracia. El niño es un hombre agudizado que por cualquier cosa ríe y, sobre todo, por cualquier cosa llora. Y tiene de tal manera adelgazada cada parte suya, sensibilizada tanto cada mano, cada ojo, cada oreja, que recibe en ellos, caliente, desnuda, totalmente, cada cosa que lo hiera. Y hay que saberlo, todas las cosas lo hieren. Todos los niños son inteligentes. No he visto, no he oído niños tontos, la estupidez es una cualidad de los adultos. El niño es un habitante de otro mundo, un mundo extraterrestre más concreto y purificado, y crecer no es para él, me parece, más que sufrir pena de extrañamiento, alejarse para siempre de la niñez, que es su tierra original y evidente, la más profunda y la más pura, para acercarse a ser habitante de otra tierra, a ser violentamente, abyectamente hombre (1971, 19-29, 36).

Se incluye esta extensa cita con el fin de situar aquello que fuera de *importante* dentro de la formación sentimental que nutre su configuración como escritor. Acaso como las visiones que permiten desplegar el universo de tiempo y lugar que permea la realidad de su prosa. Patrones que resultan más que un trauma, en su revés, una restitución como fuente creativa, que tiene en apariencia, desde muy temprano los fundamentos de un modelo por recuperar el tiempo perdido. En diversas ocasiones, su precisión por definir la literatura como un ejercicio de búsqueda más de imaginación, se impuso como principio al ser capaz de recoger y hacer registro, acaso cuando nadie hablaba de autoficción o ficción biográfica, de aquel sustrato que cimienta su narrativa. La memoria de la infancia como detonante de cuánto oye y puede ver a través de su escritura:

Desde nosotros atardecía y nosotros con la tarde también atardecíamos. A esa hora se oían los aullidos de los perros en las quintas, eran unos tristes aullidos desamparados y sollozantes. Era el miedo, la soledad quien aullaba, la gente que estaba lejos sufriendo, los marineros que se hundían con su barco en el elevado mar hecho pedazos aullaban tristemente hacia la costa para no morir solos. Miedo de sentirse solo, eso expresaban los aullidos de los perros. Venían por el cielo, siempre nublado a esa hora, siempre pesado y plomo, y se arrastraban por las paredes de la casa y estremecían a la gente que en ella, en ese momento, estaba viviendo, transcurriendo. Sí, la gente transcurría igual que el tiempo, ella también lo formaba. Qué solo me sentía. Mi madre estaba de continuo ocupada, cosiendo la ropa, limpiando la casa, y no tenía ocasión para saber que yo estaba triste, para mirar mi tristeza, como si la tristeza fuera otro diente que se me caía y yo el alvéolo que quedaba. No me acuerdo cómo era mi madre. En realidad, no recuerdo nada exactamente, no podría clavar cada cosa con un juramento. No recuerdo las cosas de entonces y ellas solo me parecen (25-26).

No es menor este presentimiento que describe como condición de memoria, pues su propio estilo, impregna el tratamiento que da a sus personajes, no a sus acciones, sino más bien a las evocaciones y los pensamientos, que han gestado a partir de esta misma condición la deriva que nutre mundo narrativo: “Mi ideal sería llegar a escribir como respiro, con la extrema sencillez que lo hace esa estupenda improvisadora que es la vida” (1967, 8).

### ¿POR QUÉ SE ENFRÍA LA SOPA?

Un cuento en forma de ensayo que en su relectura viene a confirmar que, antes de las clasificaciones, lo suyo fue una “literatura de ideas” que se anticipó a definir de qué manera el conflicto de la historia puede cuestionar el tema de la misma. ¿Cuál es el tema entonces? Solo o, justamente, una interrogante sobre el qué contar. Es decir, un vaciado en el tiempo de la historia respecto a cómo los personajes —el narrador (que es indefectiblemente el propio Carlos) y su amigo Manuel— divaguen en torno al tema de fondo, que es la historia importante. Y todo eso tiene antecedentes aún más remotos. Pues la expresión latina: “*Perche la minestra si fredda*” (*porque la sopa se enfría*) aparece fijada en uno de los últimos manuscritos de Leonardo Da Vinci, donde en cuatro páginas se centra en un problema de análisis geométrico relacionado con cuadriláteros de diferentes tamaños. Dichas ideas en sus páginas, según su biógrafo, Carlo Vecce, entrega una clave para entender su obsesa forma creativa. Describe una escena doméstica: Leonardo es invitado por su criada y un camionero a levantarse del escritorio para llegar a la mesa donde la cena está lista y la sopa se enfría: “Una voz llamándolo a cenar marca el punto de suspensión de la escritura de Leonardo —en

el imaginario un artista contumaz y obsesivo que se dice dormía escasas horas sin fronteras ni barreras— admite el límite del espacio y tiempo, porque a cierta hora de la noche, el final tanto del aceite en la lucerna, la tinta o su papel, al igual la vida, se detienen, acaba, y enfrían”.

En el cuento de Droguett, la pregunta deviene en un catalizador del arte de narrar. *¿Por qué se enfría la sopa?*, será una interrogante sostenida, que trasladaremos provisoriamente a la fórmula davinciana, para utilizar una misma interrogante en la producción reflexiva que manifiesta en su ensayo *Materiales de construcción* y su cuento de marras:

Porque la idea matriz más rica y principal estaba inserta en el tema, que, por lo demás, figura ya íntegramente en el título. *¿Por qué se enfría la sopa?* O más corto y más sustancial ahora, entretrejida con otras corrientes y por eso más simple y más terrible, *¿por qué se enfría?* Pregunta importante, trascendental y clásica, para un clasicismo personal y autobiográfico, y cada vez más antigua y clara (1971, 159).

No es vago en su sentido querer situar la interrogante, ya que el relato en toda su dimensión describe un estado de cosas, que redundante como reconocimiento —la pregunta inicial sin respuesta— primero, de la *dificultad de expresión* y segundo, en una *autocrítica* por nunca resolver su interpelación.

La *dificultad de expresión*, quizás sin ánimo de desmentirlo, es el sello de su estilo. *¿Se imaginan una prosa llana, lineal y definitivamente concreta en las páginas de Droguett?* Imposible:

Tampoco puedo explicar mi estilo; tengo solo presentimientos en lo que refiere a él. El estilo no nace, o torna, cuando un tema me interesa [...] Pero, a veces, diría que siempre, tengo la impresión de que el lenguaje, las palabras, se interponen entre ellos y yo, y suprimiendo torrencialmente puntos, comas, explicaciones obvias, descripciones inútiles, los acerco en bloque a mi terror, soy como un ciego debatiéndome entre las alambradas de púa del idioma, entre manos, ojos, pies, bocas, pautas, preceptos, camisas que quieren incorporarme o hundirme, pugnando por salir o, más bien, por acercarme a mis personajes (1971, 7-8).

En cambio, la *autocrítica* es lo que cruza el mismo oficio de escritor y sus hallazgos, que operan como las alternativas que satisfacen esa antigua interrogante que demanda explicación, algo que él mismo en su fecha de escritura, acusa como infinitud, 1932, *adelante*.

En resumidas cuentas, toda su obra es una respuesta a la pregunta. A Droguett no le interesa lo fácil, se queda contento de haber sabido orillar y cree no haberse equivocado en su intento. Así, adelantamos decir también, que esta restitución de su

lectura a razón de las reediciones y publicaciones, son ahora la una forma de un llenado que recae y corre por cuenta de sus antiguos y nuevos lectores.

La narración, “¿Por qué se enfría la sopa?” tan tempranamente escrita –1932– pero publicada recién en 1971<sup>1</sup>, supo delinear las disquisiciones que sustentan una veta más discursiva, que, en el plano común de la acción donde se sumen sus personajes:

¿No crees, Manuel, que el que inventó las preguntas ya estaba diciendo un poco su soledad, llamando a gritos a su miedo, por lo menos para que lo acompañara? El hombre que pregunta es un débil, un enfermo, un atolondrado, un lleno de hipocondría. [...] la tragedia es una pregunta esencial sin respuesta, Manuel, un callejón sin salida, una debilidad que sabe que va a morir desangrada. ¿No lo crees? Por eso es bueno preguntar a veces, para desconcertar al amante, al marido, al padre o al enemigo de los persas o de los griegos. Sin preguntas no hay poema, ni ópera, ni drama, ni tragedia y creo que tampoco revoluciones (171, 162).

La obligación de crear un texto surge al modo de una composición, los estudiantes en la escuela deben escribir sobre sus vacaciones, entonces la sopa *son* sus vacaciones, la sopa *es* el aburrimiento, y a poco andar la sopa también despliega el *anhelo* por llegar a Cristo –ya él colgado en la cruz era un signo de interrogación abierto, que debía cerrarse– porque como tantos relatos suyos, la imagen religiosa irrumpe para dar forma metafórica y sentido a esa otra búsqueda: una sopa que quiere saciar y colmar de justicia a los necesitados. La comida será eterna, dispuesta y lista para aceptar y rechazar, “si no hubiera comedores en las casas del mundo no habría revoluciones [...] No, no quiero cualquier cosa, quiero una pequeña cosa definitiva, un mínimo destino total que yo elija, quiero elegir, no quiero ser elegido, ¿oíste, sopa? (173-174). La sopa es el tema, el hambre su oficio de escritor. Con el tiempo esa deriva logrará salir del código de la gran pregunta, para definir *un hacer*, al modo de quién entra en la materia, apropiándose de su trabajo.

## BORRADOR DE UN REPORTAJE

En el mismo libro, *El cementerio de los elefantes*, se incluye un valioso paratexto donde da cuenta de una visión madura de su *quehacer*, por lo que vale la pena referirlo, para tensar el arco de su formación, que acusa símbolos decidores que ya estaban como fundamentos en sus inicios:

---

<sup>1</sup> También apareció publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, N°308. Madrid, 1976.

¿Usted desea saber qué cosas estoy escribiendo o preparando? Bueno, esto ya lo he contestado, creo. Sí, efectivamente, había madera, nunca tabla sobrada desde la lejana época en que quise dibujar unos muebles. Me estropecé la mano, manché con la sangre la camisa, mi mujer se afligía y se iba borrando, parece que estoy embarazada, dijo, vino el médico y aprovechamos para que me examinara los dedos. Nos sonreímos, la madera se quedó arrumbada, callada durante años, guardando toda esa energía llena de olvido. ¿Qué hacer ahora? ¿Cortaré una novela o aserrucharé media docena de cuentos? De repente coges el serrucho y te encuentras con nudos y de repente coges el tema y te encuentras con nudos [...] Por lo demás, el tema no importa. Prefiero el camino a la posada, dijo el manco y me parece que esto es también un precepto de técnica artesanal. No me va a creer si le digo que aquella vez que me puse a hacer una mesa para el comedor me resultó un paragüero. Lo colocamos a la entrada del comedor, es claro (12-13).

Con los años las definiciones solo irán acentuando, congregando mayor nitidez a su propia apreciación como hombre de letras, al llegar a las certezas que subvierten la incertidumbre:

Yo siempre he pensado que, el ser escritor, en mi caso, y el ser hombre, son cosas que no son separables en este mundo, ni en otro mundo, son en términos médicos inoperables. Se es escritor en cuanto hombre y se es hombre en cuanto escritor. Ese es mi punto de vista, y ese era mi punto de vista cuando yo era mucho más ignorante que ahora, y muchísimo más joven que ahora. Recuerdo desde mi época de estudiante de humanidades y aun de mi época de infancia, que yo me enfrentaba al mundo sin darme cuenta por supuesto, y ahora intuyo que era así, como un probable tema, como un tema que me era obligatorio tratar o recoger, y por supuesto hacer lo posible por expresarlo con autenticidad, con veracidad, sin mentiras. No sé si usted se acaba de referir en su larga pregunta, y si no lo recuerdo, está bueno que ya se vaya diciendo, que yo siempre he pensado que toda novela es realista, que solo existe la literatura realista. Es decir, la literatura extraída de la vida, la literatura que es expresión de la vida y que no es fuga de la vida; que no es una tergiversación de la felicidad, de la desgracia, la alegría, de la aventura, de la desventura. En ese sentido, tal vez usted tenga razón, al decir que en mis novelas mis personajes aparecen como seres golpeados por el destino, o por los hombres que manejan este destino, por la naturaleza o por los hombres que se aprovechan de la naturaleza<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Carlos Droguett: “Los libros son armas que explotan”, entrevista clandestina (05 de julio de 1975) recogida en el libro *Sobre la ausencia* (2009).



## Y LA PUERTA GIRÓ SOBRE SUS GOZNES

Ahora al cierre se cruzan las historias. Tanto el ensayo *Materiales de construcción* como el cuento *¿Por qué se enfría la sopa?*, acusan el momento exacto en que aparece el escritor, como se recrea en el momento cuando en la lección escolar se les solicita que escriban una composición. Es un hecho que se describe en el relato, y recuerda cómo muestra ese cuento a su compañero de banco, Manuel Salvat:

A mí me gustaba de aquel cuento el título y también el tema, no tanto el desarrollo; el título me obsesionaba, pues era para mí como un retorno a la infancia; a la casa de La Serena, donde había enfermado fatalmente mi madre y la cual casi encendió mi hermano Roberto [...] Todas esas cosas evocaban para mí aquel esbozo de cuento, que desgraciadamente perdí no sé cuándo, no sé cómo y del cual todavía nos acordamos con Manuel (1971, 24-25).

Son años de iniciación y conocimiento, de primeras lecturas y apuntes incluso con la poesía. Entonces lee a Knut Hamsun con quien se abrió a los escandinavos; en especial el cuento “El tío Rubén” de Selma Lagerlöf, que lo marcará de por vida, luego al estar hospitalizado su padre le hizo leer *Los tres mosqueteros*, y de su autor habría dicho, “está más allá de la literatura, como estaba más allá de la vida, más allá de la naturaleza, esa bestia grandiosa, desmesurada, fantástica, fantasiosa, exuberante, esdrújula, que era Dumas padre” (1971, 32). Contrario a todo supuesto, su plan de lectura escolar estuvo marcado, antes de los que fueron su mayor influencia por el terror y el misterio de Edgar Allan Poe<sup>3</sup>: “Lo primero que leí de él en la antigua revista *Corre-Vuela*, fue *El gato negro*, que es la introducción a todo Poe, la introducción a todo el horror de mi niñez, de mi soledad que ya no era tanta; Poe me sirvió de reactivo, ese cuento me hizo contemplarla entera” (2008, 35). De esa lectura surge como revelación algo parecido a un juego, el desafiarse con su otro amigo de aquel entonces, Luis Guíñez, a partir de la pregunta: *¿Qué crees tú que hay que hacer para ser escritor?* A lo que este respondió, que era necesario el talento, pero que más le sonaba a una palabra fea y vaga, como una moneda. (¿De cambio o de la suerte?) Mientras

---

<sup>3</sup> “El autor que más profundamente me ha influenciado es Marcel Proust, a quien frecuente desde muy joven; opino que sigue siendo un maestro en visión y en estilo y que de él proviene todo el arte actual. Faulkner y Kafka no se concebirían sin él. Los insomnios de la niñez se los debo a Edgar Allan Poe, a quien no olvido, a quien no cambio ni intercambio. Los rusos del siglo pasado y los escandinavos nutrieron mi adolescencia. Les conservo un profundo agradecimiento mezclado con rencor o de sencilla envidia. Qué bien hace leer, por ejemplo, a Dostoiewsky, para seguir un curso de humildad literaria.”, en *Autobiografía* (8 de junio de 1966), 1971, 15.

Droguett refrescó lo que le había dicho su tía, sobre que, *si no hay miedo, cualquier miedo, no vale la pena*. El desafío a poco de la charla fue tomando la condición de que escribirían una novela, un relato de pasión y misterio en un castillo medieval. Para ello, lo antes posible, debían comenzarla y dar con una “frase magistral”. A la mañana siguiente Guíñez trajo su frase: *¡Jesús!, exclamó la marquesa!*, la dejó caer de repente durante el recreo. Droguett –único futuro novelista de los dos– también acuñó la suya, al día siguiente:

Y la puerta giró sobre sus goznes. Él se torno completamente para mirarme –estábamos en el patio grande y los compañeros trepaban por los andamios de la gimnasia o estaban en los urinarios tirando agua o fumando– y abrió sus enormes ojos tristes, ahora alegres, ahora jubilosos. Estupendo, dijo y parecía sincero. Yo me quedaba callado por simular, pero, sentía ya un insoportable estúpido orgullo y me ahogaba por más elogios. Mi frase era buena. Lo sabía. Mis frases son buenas, siempre lo he sabido, dice la literatura, pero ahora yace sepultada, perfectamente sepultada, perfectamente sepultada en los nichos de las bibliotecas. Ése es el verdadero panteón, nuestro panteón (2008, 38-39).

Droguett, sin duda, había ganado el pie forzado. Sin embargo, que se sepa, esas líneas no se encuentran en nada de su obra publicada o que se conozca hasta ahora. Es una frase para el bronce, que, en esta misma memoria de ensayo, se animó a confesar que le habría gustado constituyera su epitafio.

Al cierre, esa *visión* y *su* sentido de la literatura queda descrita en la nota que introduce el compilador y prologuista, Germán Marín en la edición de *Materiales de construcción* para la publicación del 2008: “Infancia y literatura son los materiales impalpables con los que se levanta, sin embargo, un mundo sentimental de fácil identificación, propia de la infelicidad de una época bajo la cual, si recordamos a través de los artificios de la memoria, esas tardes de invierno de nunca acabar, como decía una canción chilena de aquel entonces, la gente de barrio comentaba sus dubitaciones en torno a unas tazas de té y, cerca de la mesa familiar de mantelito blanco, también como se nos ocurre, escuchaba un niño de buen oído que, más tarde, se dedicaría a escribir” (10).

Su madre era silenciosa. Eso le pareció a él y no quería olvidarlo. Acaso por eso lo suyo más que una decisión fue una obligación el volverse un escritor. Quien escribe lee dos veces. La infancia había dispuesto todo para que lo hiciera. Su memoria retiene un hilo de esas conversaciones y lo que se convertirá en su oficio, no es más que la lucha por recuperar *sus* palabras, la forma en que se impone *conversar* con esa muerte: por sobre el silencio y a través de su memoria.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz Editores, 2012.
- Droguett, Carlos. *Los mejores cuentos de Carlos Droguett*. Selección de Alfonso Calderón. Santiago: Zig-Zag, 1967.
- . *Materiales de construcción*. Selección y prólogo de Germán Marín. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- . *El cementerio de los elefantes*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971.
- . “Guillermo Araya, el amigo que jamás conocí”. *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, 9 (1985).
- . *Sobre la ausencia*. Edición y prólogo de Roberto Contreras. Santiago: Lanzallamas Libros, 2009.
- Marín, Germán. “Perduración de Carlos Droguett”. Droguett, Carlos. *Materiales de construcción*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2008.
- Perec, Georges. *W o el recuerdo de la infancia*. Barcelona: Península / Narrativa, 1987.