

ALGO MÁS SOBRE *SESENTA MUERTOS EN LA ESCALERA*

Fernando Moreno
CRLA-Archivos, Université de Poitiers
CELICH, Pontificia Universidad Católica de Chile
fmorenoturner@gmail.com

Publicada por primera vez en 1953, esta obra de Carlos Droguett constituye, por múltiples motivos, un hito tanto en la producción narrativa de su autor, como en el conjunto de las letras chilenas y continentales del siglo XX. Sin embargo, desde el punto de vista de su recepción, y a pesar de haber obtenido el premio del Concurso Nascimento de aquel año, la novela no tuvo el impacto ni la acogida que, dado su alcance y cualidades, podría haberse esperado. El propio autor, declararía años más tarde, en 1971, “Mi primera novela, a pesar de ser publicada hace tanto tiempo, yo la considero un libro inédito. No tuvo ningún éxito, de público ni de crítica. Pasó prácticamente desapercibida. Creo que el próximo año publica Sudamericana la segunda edición” (*Escrito en el aire*, 50)¹. Hasta puede afirmarse que, en gran medida, esta novela fue incomprensida y, por lo mismo, injustamente criticada por los comentaristas de aquella época².

Pero ahora resulta indudable que *Sesenta muertos en la escalera* marca un momento sustancial en la carrera literaria de Carlos Droguett, quien, lector empedernido y deseoso de dedicarse al oficio de la escritura, en la década de los años treinta comienza estudios de Leyes en la Universidad de Chile al tiempo que ejerce el periodismo en diversos medios capitalinos y se inicia en sus primeros ejercicios literarios. Pero, como es sabido, en 1938 sucede un trágico episodio de la historia de Chile que tendrá una incidencia decisiva en la vida del autor. El 5 de septiembre de ese año un grupo de estudiantes y obreros nacistas llevan a cabo la toma de la Universidad de Chile y de la

¹ La segunda edición de la novela solo se concretaría cerca de cincuenta años más tarde; será publicada por la misma editorial Nascimento en 2019.

² Recuérdese, por ejemplo, lo que afirma Alfredo Peña Ríos (1954): “Los que lean esta obra con el ánimo de encontrar opiniones, detalles olvidados de los acontecimientos, se sentirán desilusionados, pues *60 Muertos en la Escalera* es una vasta exposición, aburrida algunas veces, de las ideas del autor sobre la muerte y la tragedia, con ciertos detalles amargos, con demasiados paréntesis en la trama misma, lo que dificulta la ilación consiguiente de los sucesos” (139).

Caja del Seguro Obrero, como preludeo y elemento desencadenante de lo que pretendía ser un intento golpista cuyo objetivo era la partida de Arturo Alessandri Palma de la presidencia del país y su reemplazo por el general Carlos Ibáñez del Campo. Pero el levantamiento fracasa, los involucrados deponen las armas y se rinden, a pesar de lo cual la policía, después de haberlos reunido a todos en el edificio de la Caja del Seguro Obrero, procede a aniquilarlos. Ante dicha masacre la reacción de Carlos Droguett es inmediata y también concluyente para su futuro pues decide dejar de lado sus estudios universitarios y dedicarse a la literatura. Como él mismo lo declarara, mientras buscaba materiales para hacer su tesis en Derecho, aquel hecho produjo una crisis en su espíritu y determinó un verdadero cambio en su vida. Así, un año más tarde, publica en el diario *La Hora* su crónica “Los asesinados del Seguro Obrero”, la que vuelve a aparecer con algunas modificaciones, pero esta vez como libro, en la Editorial Ercilla en 1940. Se trata, para el escritor, de un texto nuclear que seguirá afinando, modificando y publicando con posterioridad, que plantea las líneas directrices de su trabajo, determina motivos y planteamientos recurrentes y que, además, constituye la base narrativa, el eje central de las intrigas presentadas en la que será, entonces, su primera novela, *Sesenta muertos en la escalera*. Aquí el autor procede a introducir importantes cambios en el nivel discursivo, los que se traducen, por ejemplo, por un considerable aumento de la masa narrativa —concretándose la estrategia de la ampliación, característica de la escritura de Droguett—, de modo que, en esta reescritura, los episodios de la crónica aparecen ampliados, incrementados y, además, acompañados y engarzados con otras historias de desamparo, soledad y violencia, amor y muerte, porque el autor inserta en la trama central, toda una serie de materiales narrativos, ya publicados, de distinta índole y provenientes de diversas fuentes.

Sesenta muertos en la escalera, por su singular construcción, su discurso movido y torrencial, es una obra señera en la producción literaria chilena y continental, precursora, en muchos aspectos, de algunas de las características y novedades más notables de la novela latinoamericana de las décadas posteriores. En ella, los fragmentos correspondientes a los infaustos sucesos ocurridos en septiembre de 1938 se centran, internalizan y desarrollan. Allí, el narrador personal se sumerge en la conciencia de los personajes, se desliza por la interioridad de los jóvenes mártires, evoca sueños, deseos y lamentos, convoca y desautoriza las voces del poder, se aferra a la convicción de la extrema injusticia que rige una sociedad, se enraíza en mentalidades y acciones, se adentra en otros tiempos y otros espacios, convoca a otros narradores, se desliza hacia otros múltiples matices temáticos.

De ahí que pueda afirmarse sin ambages que *Sesenta muertos en la escalera* no es simplemente una extensión de aquella crónica, sino mucho más. Así lo entendió la crítica académica que comenzó a estudiar seriamente esta obra a partir de la década de los ochenta y que mostró y distinguió algunos de sus elementos primordiales. Así, por ejemplo, Francisco Lomelí (1983) se interesó por la expresión de lo que llamó

la muerte multifacética, esto es, por las distintas modalidades y concreciones que emergen de ella a través de las palabras del narrador y de los sucesos referidos, como también de determinadas exposiciones del hablante. Por su parte, Teobaldo Noriega (1983) destacó la manera cómo *Sesenta muertos en la escalera* se construye como un collage escritural, en la medida en que, junto con el relato de la crónica, el autor introduce varios cuentos y artículos periodísticos escritos con anterioridad, además de un folletín, de modo que, por la presencia de estos textos, la novela redundará en la yuxtaposición de acciones, en vaivenes espaciales y temporales que hacen pensar en la técnica del montaje. También de la composición de la novela en su relación con la reescritura de *Los asesinados del Seguro Obrero* se ocupa Luis Íñigo Madrigal (1983), en cuyo minucioso e imprescindible trabajo se refiere al funcionamiento del tropo retórico fundamental que Droguett utiliza para las nuevas versiones de la crónica inicial, la *amplificatio*, cuyas manifestaciones tanto en el nivel del objeto del discurso, patéticas y progresivas, como en el nivel lingüístico, son mostradas y examinadas en sus diversas funciones y relaciones. Años más tarde, otro artículo que pondrá el acento en el procedimiento de amplificación textual de la que es objeto *Sesenta muertos en la escalera* es el de María Loreto Lamas (1999), en el que pone en evidencia cómo los diversos tipos y modulaciones que este proceso, en sus modalidades internas y externas, confluyen para que un fenómeno de reescritura textual pueda otorgar una mayor profundidad significativa al nuevo producto discursivo.

En este breve recorrido por los estudios que se han ocupado de analizar la novela, cabe mencionar otros cuatro. Primero, el de Carlos Días Amigo (1990), quien, examinando las características del narrador básico y la presencia de las historias que se intercalan en el eje central del relato considera *Sesenta muertos en la escalera* como una actualización de la crónica histórica; luego el de Eduardo Barraza (1990), donde, a partir de consideraciones sobre el discurso realista y la llamada novela de la generación del 38, evoca la dualidad del discurso a partir de la cual se abordan los componentes históricos, la evocación colectiva y el sincretismo, poniendo énfasis en la concreción de un discurso carnavalesco que tensiona la relación entre verdad histórica y verdad literaria. La novela también es analizada a través de las páginas del excelente trabajo de Roberto Suazo (2009), para quien *Sesenta muertos en la escalera* constituye “un gran mosaico emocional de una ciudad enlutada a través del tiempo” y adquiere “la connotación de un panteón abierto a la historia”, en la que la sangre de la escalera se convierte en el “esqueleto sobre el cual el escritor montará un testimonio semejante a una sinfonía martirial, en la cual cada movimiento va repitiendo acordes de otros movimientos anteriores, al tiempo que anticipa futuros acordes” (78). Por último, cabe citar artículo de Emiliano Coello (2016), el que, aunque centrado en particular a *Los asesinados del Seguro Obrero* a la que considera como precursora del género testimonial, alude a *Sesenta muertos en la escalera*, subrayando en ella la plurivocidad, el

diálogo, la carnavalización, la ironía y la parodia como aspectos propios de la escritura novelesca y de la literatura de vanguardia, viendo también el influjo del cubismo.

Teniendo en cuenta todo lo significativo que resultan estos aportes para la lectura de la novela, me ha parecido que, para esta ocasión, podría ser provechoso abordar otros aspectos de ella, esto es, algunas consideraciones a partir la disposición y la estructura que se establece gracias al procedimiento del montaje –la adjunción e inserción de otros textos– realizado por el autor para la elaboración de *Sesenta muertos en la escalera*. Por lo mismo, no se trata de volver nuevamente sobre la identificación y establecimiento de los textos incorporados, sino de mostrar algunos ejemplos de cómo Droguett realiza esta intervención y de tratar de determinar su funcionamiento en el marco de la nueva obra que resulta de este trabajo de ensamblaje.

El primer caso que evocaré es, precisamente, el del primer texto incluido. Se trata, como ya lo ha señalado la crítica, del cuento “Isabel” de 1934. Este aparece solo tres párrafos después de que haya comenzado la narración de ese hablante básico que se dirige a un auditorio colectivo (“Amigos míos, no les parecerá bien a ustedes que yo hable sobre eso terrible y rápido que ocurrió en la ciudad hace un año exacto”, 17)³, poco después de que el personaje narrador diga que se siente enfermo y que se dirige a su trabajo, al que debe llegar antes de la una de la tarde, aburrido y disgustado. Pero antes de que se produzca la adición de “Isabel”, el narrador introduce el nuevo texto, añadiendo algunas frases que establecen un puente entre el texto base de *Los asesinados* y el cuento:

Sí, iba aburrido y preocupado, pues ella también estaba enferma, esperaba, tal vez, un hijo. ¿Te acuerdas, Isabel? Estabas enferma y triste. En las noches, te quedaba mirando. Tornaba mi cara en la oscuridad y sonreía hacia ti, para iluminarte. ¿Que para qué vivimos?” y luego, tras el suspiro, se te desalentaba el alma, se te arrugaba la vida y llorabas despacito (18).

Es a partir de ese momento cuando aparecen las primeras líneas del relato insertado:

Aún te escuchaba llorar mientras tranqueaba fuerte bajo el sol en las calles calcinadas del mediodía. No, no llores más. Créeme a mí, que te quiero, tu sabes que quiero tanto, no desees morir, la muerte no es un descanso exacto, un refugio seguro ¿Cómo podemos descansar si, cuando llegamos donde ella, nosotros ya no somos nosotros? (18)⁴.

³ Cito por la primera edición (Nascimento, 1953).

⁴ Un estudio sobre las variaciones textuales que Carlos Droguett acostumbraba realizar con sus obras debería considerar, por ejemplo, que el texto “Isabel” incluido en *Sesenta muertos*

El tedio, la inquietud, el desasosiego, la enfermedad, sirven de enlace entre las distintas escrituras, aunque el narrador cambie de estatuto (y se identifique más tarde como “Carlos”, 38) y se dirija esta vez a un solo interlocutor. Pero también aparece otro elemento vinculante y determinante. Se trata, lógicamente diría, del motivo de la muerte, que ya aparece anunciado en el título de la obra y refrendado en el epígrafe que antecede la historia narrada —el que, como también es sabido, proviene del prólogo de *Los asesinados del Seguro Obrero*—:

Este libro no lo he escrito yo. Lo escribieron los muertos, cada asesinado. He tratado, además, de escribir una historia no otorgando franquicias ni al panfleto ni al escándalo. No me interesa lo fácil. En las páginas que siguen hago historia, pero historia de nuestra tierra, de nuestra vida, de nuestros muertos, historia para un tiempo grande y depurado (5).

Ahora bien, si en el cuento el narrador le habla a Isabel sobre hechos y situaciones bastante diferentes a los de la trama medular, refiriéndole constantes disquisiciones sobre el funcionamiento de la sociedad u otros aspectos relativos a las costumbres, la vida cultural, la existencia —la pobreza, la soledad, el trabajo, el sueño, la guerra, la indefensión—, uno de los elementos centrales lo sigue constituyendo la muerte, temática con la que, como se ha visto, comienza este discurso y que continúa con afirmaciones tales como “Y por eso piensas en la muerte y me preocupas diciendo cosas acerca de ella” (26), que sirven de engarce para el próximo texto injertado, el artículo periodístico “Día de los muertos” (27 y siguientes).

Sin embargo, cabe hacer notar que el texto de “Isabel”, a partir de las consideraciones sobre la relación sentimental entre ambos personajes, despliega de manera muy destacada otra temática, la del amor, la que aparece casi inmediatamente después una segunda referencia a la muerte. En relación con esto, el narrador comienza indicando que es el amor el que permite tolerar la vulgar y sombría vida, para luego afirmar: “El amor es una sustancia nuestra, un elemento simple que segrega el alma en el interior del cuerpo, que nos envuelve en su tibio licor, todo para que no estemos solos, todo para que enloquezcamos de felicidad o de desgracia inmensa” (18). Y con posterioridad, el

en la escalera presenta diversas variantes en relación con el que publicara en *El cementerio de los elefantes* (1971), recogido en el volumen I de los *Cuentos completos* (2022), edición por la que cito estas mismas líneas, destacando en cursiva los cambios efectuados por el autor: “Aún te escuchaba llorar mientras tranqueaba fuerte bajo el sol en las calles calcinadas del mediodía. *Aún estaba nervioso, sentía su aliento, su desaliento.* No, no llores más. Créeme a mí, que te quiero, tu sabes que quiero tanto, no desees morir, la muerte no es un descanso exacto, un refugio seguro, *es solo incertidumbre, una incertidumbre silenciosa* ¿Cómo podemos descansar si, cuando llegamos donde ella, nosotros ya no somos nosotros? (15).

amor, en varios y diferentes matices y concreciones, emerge en dieciocho oportunidades en las palabras de Carlos, especialmente en las páginas 19, 20 y 21.

De modo que este primer caso de inserción permite ya constatar que la novela no está compuesta por una mera adición de elementos que podrían ser considerados como extrínsecos o extemporáneos, sino que es el resultado de un trabajo de ensamblaje gracias al cual se establecen las transiciones necesarias entre los diferentes discursos que se van aunando y complementando. Además, se comprueba que la ampliación del mundo propuesta implica la emergencia de otra fuerza motriz que estructura la obra y que se contrapone a la fuerte presencia de la muerte.

Los casos siguientes, que examinaré brevemente, redundan –con modalidades y gradaciones diversas–, en el sentido de estas observaciones. Así, la introducción del cuento “Lejos” (1940), que se produce después de una extensa ampliación a propósito de la figura de Enrique, cuya historia en *Los asesinados* se presenta en solo nueve líneas (1940, 36). En la novela, el narrador se extiende sobre la escritura de la carta, a su detención en la Universidad y, cediéndole la voz al personaje, a su relación amorosa con Cora –que le da sentido a su vida–, a la figura del padre, para volver a la situación de un presente en el que Enrique se encuentra detenido en el edificio del Seguro Obrero. Allí, tumbado en las baldosas, recuerda un sueño. Dicho sueño es lo que se cuenta en “Lejos”, aunque en el relato original el protagonista es Pablo, nombre que, evidentemente, es reemplazado en la novela por el de Enrique⁵. La historia contenida en ese sueño si inicia con el miedo que siente el personaje en la enorme casa vacía de la calle Maestranza y luego se centra en la muerte de la caturra –reiteración del motivo dominante, premonición de lo que le sucederá al personaje–, y en la carta que una de las hermanas debe escribir al padre, que aparece entonces como una suerte de réplica de la carta de Enrique. Al final los hermanos ven alejarse por la calle a la madre, observan a la caturra muerta mojada por la lluvia, y “muy abrazados, se ponen a llorar”. Y el texto de la novela prosigue con “Alguien lloraba, pero no era él ni sus hermanas. Tuvo miedo, a su lado, junto a su mejilla, corría la sangre, estaba humeando, lo quemaba como un pequeño sol, la sangre estaba llena de sol, que brillaba en ella, sintió gritos y vio el humo” (96). El personaje vuelve a pensar en su carta, la imagina a su lado, y luego el narrador señala: “Enrique dio un grito, un sollozo. Oh mamá, mamá, Cora. La puerta estaba entreabierta y por ella se veía el sol de la calle y los techos de los automóviles. Entraban más estudiantes ahora” (96), para luego retomar el texto de *Los asesinados*. Como puede apreciarse, también aquí se procede a un juego

⁵ En el mecanoscrito de *Sesenta muertos en la escalera* (1951-1952) que se conserva en la Biblioteca Nacional se puede observar que, en este pasaje del texto, Droguett escribe tres veces el nombre de Pablo, para luego tacharlo y sustituirlo por el del personaje de la novela, ver páginas 60 y 62.

de sutiles relaciones entre elementos y situaciones –que pueden ser de semejanza o de oposición– y que permiten que se establezcan las conexiones intertextuales sin la arbitrariedad que significaría la simple adición de una historia diferente.

Un caso especial de historia intercalada en *Sesenta muertos en la escalera* es el que concierne el folletín *Corina Rojas, criminal del amor*, que Carlos Droguett había publicado en 1946. El contexto de inclusión es muy particular, en la medida en que se manifiesta como un relato dentro de un relato. Uno de los sobrevivientes de la matanza, Montes, malherido y considerado como cadáver, escucha las conversaciones de los soldados, y las consideraciones de un sargento sobre la muerte en el pasado y en la actualidad; antes las personas “se morían en la cama como se debe. Ahora ya nadie muere en el catre, solo los viejos y los paralíticos. La muerte trabaja ahora en la calle y ya no se mete en las casas sino a matar vejestorios ¿No saben de la Corina? A mi viejo, que era guardián de punto en la calle Diez de Julio, le tocó llevarla detenida” (152). Palabras que dan pábulo para una primera descripción de Corina y para una extraordinariamente extensa relación de la historia del personaje, que rebasa con creces lo que se cuenta en el folletín⁶. Dos son, al menos, los aspectos que conviene destacar a propósito de esta reescritura.

Se constata, en primer lugar, que se ha producido una ampliación equivalente a la que experimenta el texto de *Los asesinados*. En efecto, si por un lado el contenido narrativo se expande, los personajes se complejizan, aparecen profundizados, internalizados, presentan otras facetas, asumen la voz narrativa, se producen múltiples cambios espaciales y temporales; por otro, a la historia se agregan dos artículos periodísticos (“Ensayo sobre el opio” y “La guerra nocturna”) que aparecen introducidos con técnicas similares a las ya señaladas para el texto base. Se aprecia, por otra parte, que se pone en evidencia y se destaca la presencia del motivo del amor, tanto o más que el de la muerte, en particular por la atracción apasionada e impetuosa que existe entre Corina y Diego, sobre la que el narrador insiste en múltiples ocasiones; un amor pasión que ambos comparten y que termina abruptamente con el asesinato del galán, aunque ella siempre lo mantendrá en su memoria. Al finalizar la historia de Corina, los soldados comentan el triste fin de su amante:

–Él fue el único muerto, el verdadero muerto, mi Sargento –dijo el uniformado colorín–, el viejo no, ese ya estaba muerto, a él solo lo rompieron, como quien desarma un mueble que ya no sirve para echarlo al fuego.

⁶ El folletín, publicado con el seudónimo de Paul Beauchamp, apareció en ocho entregas –entre el 1º y el 8 de agosto de 1946– en el periódico *Extra*. Cuenta el llamado crimen de la calle Lord Cochrane, ocurrido en enero de 1916, y cuya víctima fue David Díaz, el esposo de Corina Rojas, quien fue acusada de instigadora del asesinato. En la novela, la historia de Corina ocupa un centenar de páginas (152-253).

—Cierto —dijo el Sargento—, el Diego fue el único muerto, un muerto de amor. Uno solo, pero un muerto de esta clase vale por cien (253).

Muerte y amor nuevamente reunidos en este relato intercalado que se insinúa como una suerte de contrapunto de la intriga central, con disposiciones, factores, situaciones e incidentes que se espejean y se iluminan recíprocamente. La presencia de esta temática reaparece en el capítulo titulado “Pan y sueño”, otra de las adiciones que recibe el texto de *Los asesinados* y que contribuye a la construcción de *Sesenta muertos en la escalera*. Como es sabido, la novela está dividida en seis secciones, cinco de las cuales corresponden exactamente a las que se encuentran en la crónica de 1940: “Antecedentes”, “Cómo ocurrió”, “En la noche los vivos”, “Epílogo primero”, “Epílogo segundo”. La recién citada —“Pan y sueño”— no formaba parte de la obra anterior y aquí se encuentra en un cuarto lugar precediendo el primer epílogo. A diferencia de las otras adjunciones, que se encuentran situadas en el interior de los capítulos respectivos, esta surge como una sección separada, diferenciada y, por lo mismo, sin los enlaces discursivos con los que cuentan los otros añadidos. Conviene entonces examinar más de cerca esta inclusión.

“Pan y sueño” es otra versión del cuento “Cupido borracho” (1939) y, de acuerdo con lo recién señalado, corresponde preguntarse entonces si, como en los demás casos, existen y se manifiestan razones y procedimientos que, desde el punto de vista de una lectura como la que estoy realizando, podrían justificar tal inclusión que, en un principio, podría parecer bastante artificial. La respuesta es positiva, y me explico.

Consideremos en primer lugar el título de este capítulo, en el que se ha reemplazado el nombre del dios del amor y su adjetivación desacralizadora, por uno que contiene dos elementos, aparentemente opuestos, pues uno conduce al nivel de la materialidad y el otro al de lo imaginario e imaginado, lo cual me parece concordar con ese vaivén que se ha establecido entre la muerte y el amor. Cabe añadir que, inmediatamente después del título aparece, en algo así como un epígrafe, un nombre: Jaime Rayo, mención que puede resultar enigmática y misteriosa.

El 23 de enero de 1947 Droguett publica en *Extra* el artículo “Jaime Rayo, poeta suicida”, donde evoca la figura de quien fuera uno de sus grandes amigos al cumplirse los cinco años de su muerte⁷. En la misma página aparece una nota que había sido escrita por el joven poeta, “El escritor y su tiempo”, e incluye, además, un poema

⁷ En la novela póstuma *Según pasan los años. Allende, compañero Allende* (2019), son múltiples las referencias a la figura del joven poeta, por ejemplo “Eso solía ocurrir antiguamente, antes que nacieran nuestros hijos, antes que nos casáramos, antes que muriera Jaime, el testigo de nuestro matrimonio, Jaime se había suicidado hacía más de treinta años, el día exacto en que cumplía 25, solía ir a buscarme a mi casa, cuando yo era estudiante y soltero, él no hablaba mucho, más bien contemplaba la vida ...” (101). También se refiere a su figura en

inédito, “El animal emblemático”, que contiene una aguda y compleja reflexión sobre la condición humana y en uno de cuyos versos se indica que el hombre es una “Mezcla de pan y sueño”. Refiriéndose a este texto, Roberto Suazo (2009) indica acertadamente que el poema de Rayo contiene los dos tópicos antagónicos que la generación literaria del 38 –a la que él y Droguett pertenecen– intentó conciliar, esto es “la desesperada voluntad de cambiar la vida, de actuar sobre la realidad inmediata y transformarla, junto con la búsqueda de un lenguaje rebelde y rupturista, un escape más allá de las palabras hacia las realidades metafísicas y trascendentes, la espiritualidad al servicio de la búsqueda de nuevos sentidos” (83), es decir, un intento de amalgama entre un comprometido realismo literario y un discurso poético rupturista y trascendental, pan y sueño, vida y poesía.

Una fusión equivalente es la que se observa en el capítulo “Pan y sueño” de la novela. Allí, un deambulante, cansado, triste, desorientado e incomprendido Dios del amor, reflexiona sobre su trabajo, las diversas formas de amor y sus flechas correspondientes –también la “trágica y negra” de “los suicidas y los asesinos por amor” (261)– y cavila sobre la muerte y su faena; es testigo de las secuelas de la matanza del Seguro Obrero, observa desde lejos a la muerte –“más flaca, más triste y envejecida” (263)– cerca de los camiones en los que los soldados trasladan a los asesinados. Cupido entabla amistad con un borracho, provoca la unión de este con una cantinera, bebe, experimenta, en medio de la ciudad en duelo, el éxtasis de la embriaguez, se duerme y al final termina lavando sus flechas manchadas de vino (275). En este cuento aparece entonces nuevamente esa intención de atenuar el aspecto sombrío y tenebroso de una muerte que se impone a la vida; una voluntad de plantear, esta vez alegóricamente, esa relación dialéctica entre la vida y la muerte, entre esas dos pulsiones –creación y destrucción–, vistas como fuerzas opuestas, pero en el fondo complementarias, ya que si el hombre tiene conciencia de la muerte, y además constata todos los tipos de muertes, incluyendo el suicidio, puede tener conciencia de que la muerte da sentido a la vida, es parte esencial de ella. Como dice el narrador en las páginas iniciales de la novela: “El saber de la vida no es más que el conocimiento de la muerte; no pensaríamos en la muerte si nadie se muriera y no conoceríamos la vida si no existiera la muerte” (31).

Creo que se ha podido vislumbrar, entonces, cómo el montaje operado por Droguett en su elaboración de *Sesenta muertos en la escalera*, logra engarzar las historias y disquisiciones provenientes de otras fuentes, sin que el resultado produzca una abrupta sensación de artificialidad, aunque sí de extrañeza, y que esta reelaboración complejiza la temática central de *Los asesinados*, en sus múltiples concreciones y en sus variadas

varios de los relatos póstumos recogidos en el volumen *Cuentos inéditos* (2022), en particular en el titulado “El tonto de las Marías”.

dimensiones, con la presencia de su contrario y, por lo mismo, la labor de memoria de la sangre vertida y olvidada que el autor ha establecido como eje de su poética.

Como recuerda Didi-Huberman (2005), se puede suponer que las heridas abiertas por la Gran Guerra europea suscitaron, tanto en el terreno estético como en el de las ciencias humanas, “la decisión de mostrar por montaje, es decir por dislocaciones y recomposiciones de todo. El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del ‘desorden del mundo’” (98). De manera similar opera aquí Drogueff frente al desquiciamiento de lo real, construyendo con retazos una obra que es ejercicio de memoria, evocación de lo ausente y silenciado, que muestra las uniones, las costuras y los empalmes entre sus distintos fragmentos. De este modo la tarea de escritura no aparece naturalizada, sino más bien como un quehacer crítico que pone en evidencia su carácter de producto —como en el distanciamiento brechtiano— y su dimensión política, ya que el montaje desafía las formas establecidas, propone nuevos ángulos en la percepción del mundo, deviene una forma crítica de la realidad, de la ficción y de la Historia.

También, gracias al montaje, *Sesenta muertos en la escalera* puede ser considerada como paradigma de una escritura del laberinto. No solo, en ciertos casos, por la presencia errática de los personajes que se mueven en un espacio tortuoso y enrevesado; no sólo por la imagen de la obra literaria por recorrer, del libro por descifrar paso a paso, venciendo obstáculos y dificultades o siendo maltratado por ellos. Se trata también de aquellos elementos dispositivos y discursivos que convierten el texto en un espacio laberíntico, tales como la abolición de lo estrictamente lineal y cronológico en provecho de la simultaneidad, de la ubicuidad, del escorzo; la complejidad y la fractura de la intriga con la inclusión de historias y de elementos heterogéneos, la inestabilidad de la ficción —evidente en sus rupturas, en sus codificaciones, preguntas, contradicciones, discontinuidades, en el cuestionamiento de lo narrado y de lo narrable, en la presencia de signos laterales, indicios y anomalías sutiles, en el enfoque prospectivo o conjetural de la substancia que se narra—, la emergencia de un juego constante entre los niveles ontológicos que hace de la distinción realidad-irrealidad una nimiedad irrelevante. Se trata de una poética del laberinto que termina por erigirse en factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de dar cuenta, de construir y desplegar mundos y sentidos en el espacio de la literatura vista como el único territorio donde, de manera móvil y variable, se inscriben espacios e identidades, en una búsqueda que vuelve sobre sí misma, busca en sí misma, en sus pliegues, en sus excesos y en sus elisiones.

Escritura laberíntica como resultado de una ensambladura que se destaca por su carácter experimental, subversivo, transgresor, que fractura normas y hormas, de un montaje que construye ese conglomerado en el que coexisten, aunándose y divergiendo, lo verosímil y lo fantástico, el realismo y la parodia, lo serio y lo grotesco, lo emocional y lo didáctico, la descripción y la disquisición, lo fáctico y lo alegórico, la historia y

su ficcionalización. Así, *Sesenta muertos en la escalera* es, en definitiva, un texto que es muchos textos a la vez; presenta la mayor parte de las características de lo que se conocería, hacia finales del siglo, como novela híbrida (Areco 2005): la utilización e incorporación de subgéneros, provenientes tanto de la cultura popular como de la canónica, incorporando además rasgos asociados a la fragmentación, intertextualidad y a la metaliteratura. De hecho, *Sesenta muertos en la escalera* presenta, alternada y conjuntamente, los rasgos de una crónica, de una novela testimonio, de un relato histórico, de un folletín, de una narración sentimental y contiene elementos propios al ensayo, al mito, a la leyenda y a lo que hoy se entiende y se lee como autoficción.

Durante mucho tiempo olvidada y/o incomprendida, *Sesenta muertos en la escalera* es una novela que sorprendió y sigue sorprendiendo; una obra de invención y renovación creativas; un texto innovador y precursor que se reaviva en cada lectura y que hace comparecer esa sangre, la que fuera derramada y olvidada, y se empeña en recordar ese grito que muchos quisieran silenciar. Allí se efectúa un trabajo de reflexión más allá y más acá de esas muertes, más allá de las fronteras de la literatura, en un gesto de búsqueda y de producción de sentidos diferentes que recorre los turbios engranajes del pasado y permite, quizás, atisbar más críticamente nuestra presencia en el mundo de hoy. De ahí su permanente actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Areco, Macarena. “La emergencia de la novela híbrida en España e Hispanoamérica”. *Taller de Letras*, 36 (2005): 177-186.
- Barraza, Eduardo. “El discurso de la historia en la narrativa del 38”. *Logos*, 3-4 (1990-91): 47-63.
- Coello, Emiliano. “*Los asesinados del Seguro Obrero* (1939), de Carlos Droguett: el testimonio como novela”. *Iberoamericana*, 61 (2016): 171-187.
- Díaz Amigo, Carlos. “*60 muertos en la escalera*. Novela de Carlos Droguett”. *Alpha*, 6 (1990): 9-26.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Droguett, Carlos. *Los asesinados del Seguro Obrero*. Santiago: Ercilla, 1940.
- _____. [Paul Beauchamp]. *Corina Rojas, criminal del amor*. *Extra*, ocho entregas, entre el 1º y el 8 de agosto de 1946.
- _____. “Jaime Rayo, poeta suicida”. *Extra*, 23 de enero de 1947: 15.
- _____. *Sesenta muertos en la escalera*. Mecanoscrito, 1951-1952. Consultable en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-346228.html>
- _____. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 1953.
- _____. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 2ª edición, 2019.

- _____. *Escrito en el aire*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- _____. *Según pasan los años. Allende, compañero Allende*. Santiago: Etnika: 2019.
- _____. *Cuentos completos*. Tomos I y II. Edición de Roberto Contreras. Arica: Editorial Aparte, 2021.
- _____. *Cuentos inéditos*. Santiago: Etnika, 2022.
- Iñigo Madrigal, Luis. “Los asesinados del seguro obrero: 1939-1972”. *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines de l’Université de Poitiers, 1983 (75-90).
- Lomelí, Francisco. *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el martirio*. Madrid: Playor, 1983.
- Lamas, María Loreto. “La amplificación textual en la novela *Sesenta muertos en la escalera* de Carlos Droguett”. *Revista Chilena de Semiótica*, 4 (1999): 9-22.
- Moreno, Fernando. “Una introducción a *Sesenta muertos en la escalera*”. Droguett, Carlos. *Sesenta muertos en la escalera*. Santiago: Nascimento, 2ª edición, 2019 (VII-XVIII).
- Noriega, Teobaldo. *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso*. Madrid: Pliegos, 1983.
- Peña Ríos, Alfredo. “60 muertos en la escalera”. *Mensaje*, 28, (1954): 138-139.
- Suazo Gómez, Roberto. *La historia de Chile según Carlos Droguett: una lectura figural de la trama histórica chilena*. Tesis de posgrado, Universidad de Chile, 2009. En línea: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108530>