

Visualidad, espectáculo e infamia. *Eloy* de Carlos Droguett*

Visuality, Spectacle and Infamy. *Eloy* by Carlos Droguett

Luis Valenzuela Prado
Universidad Andrés Bello
l.valenzuela.p@unab.com

Este artículo examina las nociones de infamia y espectáculo en *Eloy* de Carlos Droguett, las que permiten establecer dos líneas de análisis que surgen a partir de un doble enfrentamiento. La primera, desde las tensiones entre el criminal y el poder; y la segunda, desde las marcas verbales textuales que responden a una retórica de la imagen fundada en la visualidad (luminosidad, sombras y visibilidad) y una tematización discursiva crítica del cine presentes en la novela de Droguett.

Palabras clave: Espectáculo, infamia, visualidad.

This article examines the notions of infamy and spectacle/show/performance in *Eloy* by Carlos Droguett, which allow to establish two lines of analysis arising from a dual confrontation. The first line comes from the tension between the criminal and power, and the second one from textual/verbatim word marks which match a rethoric of the image founded on visuality (luminance, shadow and visibility) and a critical discourse thematization of film as present in Droguett's novel.

Keywords: Spectacle, Infamy, Visuality.

Recibido: 18/07/2014
Aprobado: 7/8/2014

* Artículo que surge en el marco de la tesis doctoral: "Espectáculo y pactos criminales. El criminal en la literatura y cine en Chile (1960-2008)", guiada por la Dra. Magda Sepúlveda E. La tesis obtuvo el premio Excelencia a Tesis doctoral 2013, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Eloy, el salteador infame: pacto, infamia, visualidad y espectáculo

Eloy narra la última noche de un bandido antes de ser acribillado. La situación de acoso detectada por la crítica (Parent 86 y Promis 146)¹ provoca en Eloy una reacción natural de rechazo, impulsivo y violento, por medio de un lenguaje impetuoso y voraz, complementado con el monólogo interior que no da tregua en su enunciación. Eloy experimenta una relación de embestida frontal con su entorno, sea por el acoso, angustia (Noriega 60) y el aislamiento (Lomeli 148)². A la distancia escucha voces en las cuales cree adivinar "risas apagadas, alegres y frívolas [...], descomedidas y asquerosas de gente canalla y vengativa, criminal y oficial" (Droguett 131). Risas enemigas y contradictorias, al ser criminales y oficiales.

La última noche de Eloy en el rancho me permite levantar un análisis de los actores que participan en esa escena, proyectando, primero, una lectura de la infamia de Eloy que tensa su condición de bandido acosado por la policía, la norma, el poder; y segundo, una lectura de las imágenes lumínicas y cinematográficas que cimentan la espectacularización del crimen. Esta representación es la explicitación de un vínculo contradictorio ausente entre el criminal y el poder, el primero encarnado por Eloy y el segundo por la autoridad policial. La novela erige una pugna constante entre ambos. La vida de Eloy personifica la radicalidad del sujeto agazapado y acosado, sin vislumbrar posibilidades de reinserción social, pacto social, ni articulaciones con el poder. Para esto último, Josefina Ludmer, en *El cuerpo del delito. Un manual*, afirma que el delito permite "relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura" (18), estableciendo así vínculos en torno a la ruptura con la ley. Por su parte, Eric Hobsbawm, en *Bandidos*, sostiene que, por un lado, la comunidad lo apoya, por otro, los ricos lo consideran una amenaza, la cual debe ser eliminada (119), aunque, paradoja mediante, en

¹ Por un lado, Georges A. Parent expone, en "Sobre el principio de la novela en Droguett", que durante el acoso, "es decir en el presente narrativo", Eloy oscila "entre la esperanza y la angustia, entre la vida y la muerte para después sucumbir ante esta" (86), oscilación que exacerba el desasosiego del personaje. Por su parte, José Promis afirma, en el capítulo "La novela del acoso", que aparece en el libro *La novela chilena del último siglo*, que el "bandolero protagonista" construye "su propio espacio de salvación" (146). Este espacio se enfrenta al acoso constante, el cual no está vinculado solo con "un instante temporal de postrimerías, sino como un rasgo esencial, inherente a la existencia del individuo", ese rasgo que indica que Eloy no es solo acosado por la justicia, también lo ha perseguido el cabo Miranda, algún pariente de Rosa, la crueldad de Sangüesa, la "conciencia de su propia precariedad, [...] sus recuerdos, sus insatisfechas apetencias, su radical soledad en el mundo de los seres humanos" (146). De este modo, el "acoso se transforma en una situación que escapa de los límites de la historia y hace partícipes al narrador y al lector de la angustia de la persecución y de la cercanía de la muerte. Adquiere, en buenas cuentas, el valor de símbolo de la manera de existir del ser humano en general" (146).

² Fernando Noriega, en *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso*, sostiene que el momento límite que experimenta Eloy es superado "ante la angustia del momento que afronta, [ya que] trata de encontrar la salvación en su memoria, sin excluir del todo la ilusión de un posible futuro" (60). Francisco Lomeli, en "Eloy: Desenfrenada violencia o ternura soterrada", afirma que el bandido construido por Droguett experimenta un "agudo aislamiento" lo que le lleva a buscar "cómo despojarse de todo elemento procedente de la sociedad" (148), en medio de constantes persecuciones, abandonos, humillaciones y traiciones. Así, "[p]ercibe su vida como sinónima a la tristeza, como una trayectoria que se va consumiendo y reduciendo poco a poco" (148-9).

ocasiones deben transar y "entenderse" (111) con él. Según Hobsbawm, el bandido rural puede estar fuera del sistema, no obstante, su marginalidad lo mantiene, paradójicamente, separado y vinculado a la sociedad: "Todo el mundo ha de llegar a algún entendimiento con los bandidos fuertes y bien establecidos", lo que de algún modo los integra a la sociedad (109). Su lugar mantiene escasos, pero latentes y explícitos vínculos (110). La sociedad pacta con ellos, incluso el poder los necesita para evitar incidentes locales que desprestigien sus campos, lo cual abre una relación relevante para este análisis, el de las relaciones entre el criminal y la sociedad, por cierto, el parentesco termina siendo el único contacto "legal" con el mundo no bandido. Para Hobsbawm existe una variante del bandolero, el "ladrón noble", el cual incluso puede reinsertarse en la sociedad (53). De esta forma, lograría firmar un pacto social de regreso a la sociedad, el cual se articula con el "transar", el "entendimiento" y los "vínculos".

En consonancia con Ludmer y Hobsbawm, Foucault afirma, en *Vigilar y castigar*, que el criminal es un individuo que rompe el pacto social, es decir, no acepta jugar con las reglas propuestas por la ley y la sociedad. Es más, en *Los anormales* Foucault se pregunta si el "criminal monstruoso, el criminal nato, nunca suscribió el pacto social: ¿le competen efectivamente las leyes? ¿Hay que aplicárselas?" (97). Esto sucede, volviendo a *Vigilar y castigar*, a diferencia del ciudadano común y corriente, el cual "ha aceptado las leyes de la sociedad y aquella misma que puede castigarlo. El criminal aparece como un ser jurídicamente paradójico. Ha roto el pacto, se vuelve enemigo de la sociedad", sin embargo, al momento de ser apresado, "participa en el castigo que se ejerce sobre él" (95). Es aquí donde sostengo que el criminal pasa de ser un sujeto fuera de la ley a uno aprehendido por la misma. Foucault detecta la aparición y uso de lo biográfico, como dato destacado "en la historia de la penalidad", ya que "hace existir al 'criminal' antes del crimen" (256). El antecedente biográfico, entonces, es usado como estrategia de control, y por ende, lectura del criminal. Acto seguido, Foucault propone que la delincuencia da paso a ciertos tratos con la ley: "La utilización política de los delincuentes —en forma de soplones, de confidentes, de provocadores— era un hecho admitido mucho antes del siglo XIX" (285), lo que la lleva a constituir un "medio de vigilancia perpetua sobre la población: un aparato que permite controlar, a través de los propios delincuentes, todo el campo social" (287). Tales reflexiones apuntan a la utilidad que cumple el criminal para la autoridad. Este, sea desde su ambigüedad o desde su condición de "ser jurídicamente paradójico", funda un pacto en su forma de vincularse con la sociedad. De este modo, llamaré pacto a esa forma, arraigada, primero, en la idea de "entenderse" (111) y de mantener "buenas relaciones" (110) con él, y desde la "articulación" de lazos con víctima o poder; segundo, en el tránsito desde la exclusión hacia la "reinserción social" (53); y tercero, como "pacto social" en sí, desde la aceptación, no aceptación o ruptura de la norma.

Volviendo a la novela, Droguett construye un personaje que se sostiene en la fragilidad. Desde ese lugar el bandido es solo ruptura con la ley, sin que ella le ofrezca otro trato que no sea la muerte:

Soy un bandido, se sonreía a veces para sí, tratando de comprender y abarcar su destino, un bandido sin alma

y sin entrañas, un salteador infame que rompe puertas, ventanas, gente, alguna gente, he muerto a muchos que ya no me acuerdo y mataré a muchos más todavía que no sé por donde andan ni lo que hacen, ni lo que me van a hacer, ni lo que les voy a hacer, soy malo empedernido, repugnante y sanguinario, cada vez más cruel, cada día y hora más perdido y hundido en la sangre, dicen los diarios, la radio, el vecindario, lo vieron rondar las bodegas de la estación, susurran las gentes despiertas en sus dormitorios cuando sienten galopar a un caballo, ese caballo soy yo, ese miedo soy yo, se sonreía como modestia (87).

Eloy se define como bandido, siendo esto lo poco y nada que se sabe de él, de su biografía (Lomeli y Zockner). La introducción de lo biográfico es relevante en la historia de la penalidad, porque, pensando en Foucault, hace existir al criminal antes del crimen. De algún modo, Eloy no existe penalmente en la novela, o de existir, solo lo hace por medio de su oficio de criminal o de zapatero. La vida de Eloy "permanece en la niebla" (Zokner 71), por ende, este, sin datos biográficos, no existe. Tal vez, de soslayo, es posible reconocerlo en las pertenencias descritas en el epígrafe paratextual, como parte de su biografía o por el miedo que infunde en quienes lo conocieron³. En sí, su existencia es su miedo y su infamia.

Resulta fundamental comprender por qué Eloy se llama a sí mismo "salteador infame", considerando, por un lado, que ni la primera edición de la novela de 1959 ni en la de 1967 esa nominación aparece en la edición del 2008. Esta ausencia y posterior aparición agrega un problema relevante que requiere un análisis. Primero, se sitúa en una posición de bisagra en una tradición infame de la literatura latinoamericana, que encuentra antecedente en *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges y a, la vez, antecede a *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño, en especial el capítulo "Ramírez Hoffman, el infame", el cual desemboca posteriormente en *Estrella distante*. Borges construye primero, entre otros personajes infames –en general, personajes paradójicos, en tanto ofrecen rasgos de miseria y grandeza–, la representación de Lazarus Morell, a quien "[l]os años, luego, le confirieron esa peculiar majestad que tienen los canallas encanecidos, los criminales venturosos e impunes" (Borges 21); luego, "el hombre que para el terror y la gloria sería Billy the Kid" (Borges 68), quien se erige como una leyenda y en cuya vida se funda la idea de espectáculo con su muerte: "Lo afeitaron, lo envainaron en ropa hecha y lo exhibieron al espanto y las burlas en la vidriera del mejor almacén" (Borges 73). Bolaño, en tanto, optará por la "penumbra" (Bolaño 18) de la casa de Ruiz Tagle y la "sombra" (32) que rodea a su doble, Carlos Wieder, para dar cuenta de la figura monstruosa e infame anunciada en *La literatura nazi en América*. Cabe señalar dos apreciaciones, una, de las infamias presentadas, la de Wieder es la única erigida

³ En los bolsillos de su ropa se encontraron las siguientes especies: un escapulario del Carmen, medalla chica, un devocionario, un naipe chileno con pez castilla y jabón, dos pañuelos limpios, uno de color rosado y otro violeta, un portahojas 'Gillette' y dos hojas para afeitarse, una peineta, un espejo chico, un cortaplumas de concha de perla, una caja de fósforos, un cordel y una de pomada para limpiar la carabina (5).

desde una situación cercana y cómplice con el poder; otra, que los tres escritores articulan infamias diferentes, espesas y complejas.

Un libro que permite dar luces, en un sentido literal, al análisis de la novela de Droguett, es *La vida de los hombres infames*. La definición infame que hace Eloy de sí mismo la sitúa como esa vida singular convertida "por oscuros azares, en extraños poemas" (Foucault 1996: 121), una vida animada por la "violencia, la energía y el exceso en la maldad, la villanía, la bajeza, la obstinación y la desventura, cualidades todas que les proporcionaban a los ojos de sus conocidos, y en contraste mismo con su mediocridad, una especie de grandeza escalofriante o deplorable" (124), una vida elevada por un poder que lo levanta y saca de la oscuridad –esa luz que rodea a Wieder o esa neblina que hace lo propio con Eloy–, un "haz de luz" que ilumina esta vida para que "algo" de ellas llegue hasta nosotros (124). Desde la imposición de un castigo, la infamia se establece como "una pena perfecta", al constituirse como "la reacción inmediata y espontánea de la sociedad misma [...], graduada según la nocividad del crimen" (42). En esa reacción se establece, entonces, un vínculo inseparable entre el infame y su entorno.

Si bien estas vidas infames son perfiles oscuros, sin gloria, ni grandezas, con "existencias destinadas a no dejar rastro" (124), para Foucault, ese "haz de luz" que ilumina estas vidas para que "algo" de ellas llegue hasta nosotros (124) se constituye como una operación que las arranca "de la noche en la que habrían podido, y quizá debido, permanecer, fue su encuentro con el poder" (124). Ese encuentro con el poder es un momento de "colisión" con el mismo, "luchan con él, intentan reutilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas" (125), un momento en el cual le es otorgado "el pequeño brillo que les permitió atravesar el tiempo y situarse ante nosotros como un breve relámpago" (125). El "haz de luz" y el "pequeño brillo" ponen de manifiesto el valor de la relación continua entre estas "vidas" como representaciones construidas desde la autoridad, la cual las crea y luego difama, es decir, las denigra y quita la fama y las hace infames. En sí, se trata de vidas paradójicas destinadas a transcurrir "al margen de cualquier discurso y a desaparecer sin que jamás fuesen mencionadas" (124), pero que a la vez son vidas que "el poder que no ha querido aniquilar... o al menos borrar..." (127). Vidas paradójicas, excluidas y presentes en los juegos del poder, vidas a las que, como expone Foucault, solo se accede "a través de las declaraciones, las parcialidades tácticas, las mentiras impuestas que suponen los juegos del poder y las relaciones de poder" (124-5). Vidas marginales en vínculo directo y paradójico con las instituciones que ostentan el poder.

Si la noción de infamia permite hablar de una línea narrativa infame que parte en Borges, sigue en Droguett y cierra en Bolaño, la visualidad⁴ y el espectáculo en la narrativa chilena ofrecen importantes marcas, unas más explícitas que otras: *Alsino* de Pedro Prado esboza la espectacularización del otro; *La Amortajada* de María Luisa Bombal ofrece líneas cinematográficas; *El lugar sin límites* de José Donoso evoca el baile de máscaras carnavalizado;

⁴ Entenderé la "visualidad" como una posibilidad literaria de pensar la imagen y/o escena espectacularizada.

Lumpérica de Diamela Eltit propone una conformación cinematográfica de la escena citadina; *Estrella distante* de Roberto Bolaño proyecta la estela infame que dejan las imágenes y escritura. Por su parte, algunas marcas críticas discuten el problema del espectáculo en la narrativa, por un lado, en la latinoamericana, Reinaldo Laddaga, en *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, analiza la espectacularización de la realidad en Reinaldo Arenas, Fernando Vallejo, Joao Gilberto Noll, Osvaldo Lamborghini, César Aira y Mario Bellatin, cuyos libros ensayan “la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información”, “secuencias de mensajes”, donde el “emisor se presenta como tal o cual persona, un individuo situable en el espacio y el tiempo, aun cuando las improvisaciones que realiza sean teatrales o extravagantes” (21). Por otro, en la chilena, Rubí Carreño, en *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente*, postula una lógica espectacular que encuentra eco explícito en la lectura del *reality show* en dos novelas *Rafael Denegri: años de formación y aprendizaje* de Marcelo Sánchez y en *Yo, yegua* de Francisco Casas. Magda Sepúlveda, en *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, propone un análisis cultural que ve en el espectáculo, la imagen y la visualidad, ejes recurrentes y transversales en la poesía chilena.

La puesta en escena iluminada sitúa a este artículo, y por supuesto a *Eloy*, en la línea de los trabajos que fundan una reflexión en torno a la visualidad en la literatura latinoamericana y chilena en especial. Valeria de los Ríos, en *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*, diferencia un “nivel temático”, definido como “práctica discursiva que admite y trasluce la preocupación cultural del autor [Horacio Quiroga] por tecnologías novedosas” (141), de un “nivel técnico”, concebido como “ejercicio retórico y material de la escritura, que Quiroga moderniza conscientemente al adoptar –y al adaptar– mecanismos y estrategias extraídas directamente de las nuevas tecnologías visuales” (142). En el artículo “Reflejos obtusos. María Luisa Bombal y el cine” Wolfgang Bonbers analiza el concepto de “giro pictórico” y la relación que mantiene la obra de Bombal con el “dispositivo cinematográfico”, como “fenómeno cultural, tecnológico, psicológico y artístico”, analizando articulaciones específicas en su obra, primero, a partir de su única reseña cinematográfica como acercamiento “personal e intelectual al cine”; segundo, por “espejos, pantallas y estrellas como figuras cinematográficas, materializadas en la superficie textual de *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938)” (65). En el artículo “Juan Emar en la cinta –cinematográfica– de la escritura” Betina Keizman reflexiona sobre los cruces con el cine que atraviesan la obra de Emar en algunos cuentos de *Diez*, en especial “sus lazos con las técnicas, el imaginario y el entramado de saberes que el naciente hecho cinematográfico estimula y convulsiona (65)⁵.”

Pensar la noción de infamia como estrategia del poder y como preámbulo de una escena visualizada en la novela, me permite vincularla desde una

⁵ Las narrativas de Diamela Eltit y Roberto Bolaño, entre otras, también generan y permiten acercamientos críticos desde la imagen. En el primer caso, Raquel Olea, mientras que en el segundo, Valeria de los Ríos y Pablo Corro.

imagen implícita en la novela erigida desde las tensiones letra-imagen (letra-visualidad) y poder-criminal. La imagen, si bien no es material en la novela, alcanza una latencia que la conecta con las luchas de poder intradiegticas. La imagen o lo visible, en sí, implica una "lucha" y una "tensión" en tanto poder y disputa en el campo en el cual se despliega. Por un lado, para Fredric Jameson, en *Signaturas de lo visible*, "[t]odas las luchas derivadas del poder y el deseo han de tener lugar aquí, entre el dominio de la mirada y la riqueza ilimitable del objeto visual" (31); por otro, para W.J.T. Mitchell, en *Teoría de la imagen*, "las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política" (11). Para Mitchell el objeto de estudio de la relación imagen-texto será el "conjunto total de relaciones entre medios" (231), es decir, relacionar estas interacciones con "cuestiones referentes al poder, valor e interés humano" (13), sean estas por similitud o diferencia. Tales luchas y tensiones se condicen con las que se llevan a cabo en la novela, infamia-poder-luz, visualidad-poder-espectáculo, todas como escenificación de una retórica visual que la imagina.

En tanto, el espectáculo, como concepto, presenta diversas aristas teóricas. La principal surge en *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, desde donde se levanta la imposibilidad situacionista de vivir y experimentar la realidad, ya que toda vida y sociedad moderna se presenta como una "inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación" (40). De esta manera, el espectáculo, por un lado, es acumulación, no como un mero "conjunto de imágenes, sino [como] una relación social entre personas mediatizada por imágenes" (40), intervenida por imágenes acumuladas; por otro, rechaza la posibilidad de vivir en forma directa y solo deja en escena la representación de esa vivencia y las imágenes proyectadas. El espectáculo como experiencia moderna y cotidiana, según Agamben en *La comunidad que viene*, no se sitúa solo en "la esfera de las imágenes" o en los media, apunta a la relación social mediada por imágenes, la expropiación y la alienación de la misma sociabilidad humana (67), por consiguiente, es "la pura forma de la separación" en la que el mundo real se transforma en una imagen y las imágenes⁶ devienen reales (68). En sí, el "espectáculo es el lenguaje, la comunicabilidad misma o el ser lingüístico del hombre" (68), sin embargo, no aparta la posibilidad y la evidente proliferación de imágenes, tecnologías y medios masivos. El espectáculo, configurado desde un entramado con la imagen, conlleva una acción contemplativa que tensa las posiciones entre el observador/espectador y lo observado/espectáculo⁷.

⁶ Debord y Agamben se refieren a "imágenes", en tanto, Jameson prefiere hablar de lo "visible" que comulga de mejor forma con lo "visual", presente en los trabajos críticos que abordan *corpus* similares a la novela. En sí, resulta pertinente hablar de "visual" o "visible", ya que cargan con la idea de algo que es visto.

⁷ En tanto, el "espectáculo de la cadena" es un antecedente que aporta Foucault en *Vigilar y castigar*, una "fiesta" que "trata de recordar el rostro de los criminales que tuvieron su hora de gloria" (263), en la que operan diversos agentes: la autoridad, los ejecutores que cumplen con el mandato, el criminal y el pueblo que acude como espectador. El espectáculo como parte constitutiva de la monstruosidad, comentado por Omar Calabrese en *La era neobarroca*, es donde el monstruo se erige desde el misterio y su manera de mostrarse

La espantosa fiesta. Visualidad criminal y luces de espectacularización

La articulación pacto, infamia, visualidad y espectáculo permiten cruzar dos líneas de análisis en *Eloy* de Carlos Droguett. La primera, desde las tensiones entre el criminal y el poder; y la segunda, desde las marcas textuales que responden a una retórica de la imagen fundada en la visualidad, visibilidad, luminosidad y lo cinematográfico presentes en la novela de Droguett. En este artículo me centraré en el análisis específico de los vínculos lumínicos entre el poder (la policía) y el criminal, en las marcas textuales de denotan el espacio espectacularizado y visibilizado, y enunciaciones del protagonista ligadas a lo cinematográfico. Droguett articula una acertada puesta en escena que anticipa la idea de espectáculo criminal por parte de quienes acorralan y acosan a Eloy. Integra las dos posibilidades propuestas por Valeria de los Ríos, por un lado, tematizaciones de lo cinematográficos, y por otro, mecanismos visuales descritos como luces que iluminan y oscuridades que dejan en penumbras al sujeto infame en una discursividad que enfatiza ese rasgo dual de la palabra que narra la escena, objeto visual o simplemente la imagen⁸. Tematizaciones y técnicas articuladas, como dije anteriormente, desde la noche/neblina/sombra, la trampa/cacería y la enfermedad, estableciendo un vínculo de las imágenes y el espectáculo con las luces, lo cinematográfico y la fiesta.

Las relaciones entre el criminal y la autoridad están rotas, sin embargo, tal ruptura es vincular, en tanto el "haz de luz" que la autoridad posa sobre el criminal le permite, de algún modo, existir, por lo tanto, surgen las relaciones propuestas por Ludmer, los entendimientos desarrollados por Hobsbawm y los pactos erigidos desde Foucault, desde el momento en que es acorralado, siendo participe del castigo y pena final: la muerte. Entonces, roto el pacto, de manera paradójal se entabla el pacto y germinan así atisbos del espectáculo criminal enmarcado entre la luminosidad y oscuridad que rodea a Eloy. El ya señalado estado de vigilia exacerba la importancia de la mirada y la expectación que provoca el momento que vive, el cual está rodeado en la novela, por una espesa niebla que hace difusa la escena: "la noche estaba más oscura y tenebrosa que antes" (Zokner 115). Una escena propicia para acrecentar el acecho por parte de la policía, donde Eloy contempla "la noche cerrada y la niebla cada vez más espesa y ciega" (83), una niebla que se torna "cada vez más ceñida e incansable, sin puertas ni ventanas iluminadas, me quieren

(107), mientras que la "estetización de todo" (15), en especial la política en el espectáculo mismo es lo que aporta Jean Baudrillard, en *La transparencia del mal*.

⁸ *Eloy* es una novela que comienza con una imagen (imagen 1), con el rostro criminal literario que nace muerto. Un rostro en primer plano de la portada del libro construida sobre la base de una fotografía que no es tal, porque es un fragmento de una portada de un diario. Es una imagen fotográfica, devenida en imagen periodística, un rostro, un fragmento que deviene en rostro criminal de una representación literaria, de una imagen literaria. En el marco de esta representación del criminal, la imagen de la portada aporta a la significación desde su rasgo paratextual (a este Genette agrega otros tres rasgos más: el título, la información de la solapa y el epígrafe). En la novela la portada está compuesta por el título y por la imagen del rostro en primer plano del Nato Eloy. La conexión entre la novela y la imagen encuentra eco en la realidad que representa la novela, la que "reproduce una macabra fotografía" (Latchman 1967: 9) del rostro muerto del criminal, un primer plano relevante, detalle integrante de la escena del crimen.

borrar, te quiere borrar, te va a ahogar, Eloy, no, no, no me gusta ni en sueños la neblina, es fabulosa y mágica, pero la encuentro espectral y tétrica, buena para mirarla en el cine y añorarla en primavera, no para vivirla sin que vivas" (83). La "noche cerrada" se enmarca en la escala metonímica de encierros y acosos contruidos por Droguett: la policía acorrala, el rancho encierra, la noche está cerrada. Cuando Eloy dice "me quieren borrar" enfatiza la presencia de sus enemigos, también la idea de sujeto a eliminar. Al afirmar que "la neblina" es "buena para mirarla en el cine" está dejando entrever, primero, el dolor que provoca experimentar la realidad, su realidad espesa como la neblina misma que ni en sueños es placentera, es decir, una cosa es vivir o padecer esa vida, otra es mirarla; segundo, surge, en el gesto de mirar/contemplar/observar, esa realidad observada como espectáculo, él, en su cotidianidad acorralada, prefiere el espectáculo cinematográfico como experiencia estética y vivencial. La noche y la neblina se articulan con las "sombras" que Eloy ve afuera del rancho: "las sombras o formas reales o imaginarias que permanecían allá, al otro lado de los árboles, al otro lado del país, al extremo de la tierras, al final del invierno" (150). Pensando en Melot y su lectura de la "teoría de la imagen" platónica: "el hombre sólo podría tener acceso al mundo de las ideas por medio de las sombras que éste proyecta en la caverna, que es el mundo de las realidades donde estamos encerrados" (15), las sombras de la novela configuran un mundo nocturno y brumoso que no problematizan el acceso al conocimiento, sino que al mundo, el cual está bloqueado y cerrado para el bandido, ya que existe para ser borrado.

Luego, cuando Eloy espectaculariza su situación criminal metaforiza su vida como película, erige su espectáculo como "espectáculo de la cadena" foucaultiano⁹, con diversos actores sociales en el montaje de la exposición pública del criminal: el criminal, los agentes del poder que montan la escena, quienes lo exponen y quienes observan el espectáculo (el pueblo). Omitido este último, tal representación en *Eloy* queda reducida a la ligadura entre él y quienes lo acosan. De ahí que surja la idea de montaje de la cacería, que se erige como montaje de una escena espectacular, que conduce a Eloy al rancho y en la "atmósfera en que el bandido tendrá que luchar contra el acosamiento de la angustia y la muerte" (Parent 88). La cacería queda figurada por la ubicuidad de quienes esperan al criminal, "ellos": "ellos están ahí, en cualquier parte y en todas partes" (Droguett 84). Ellos "y su maldad", están detrás de las luces vigilantes, amparados por la luz, mientras que él se encuentra en un estado diezmado en la oscuridad y soledad del rancho: "venir tantos a acorralarme, cuando yo soy uno solo, pero valgo más que todos ellos y sus socios y su parentela" (20). De esta forma, el acoso tiene algo de polaridad entre el "haz de luz" que ostenta quienes están del lado del poder y el encierro, y carencia luminosa, del lado precario de quienes no están de ese lado, es decir, el criminal, quien padece la infamia.

La soledad de Eloy se contrapone al acecho latente y vincular, pensando en Ludmer y Hobsbawm, desde las afueras del rancho. Un asedio arraigado

⁹ Tal espectacularización del crimen pone en escena a diferentes actores: la institución que monta la escena, el verdugo que la ejecuta, el criminal que de víctima pasa a victimario y el público que "contempla" la escena.

en ellos acrecienta la tensión entre Eloy y la ley. Ellos y la muerte que ronda, el fragmento de esta, del momento en que vendrán a matarlo, cuando Eloy afirma: “rescataré mi vida pedacito a pedacito, como un muerto de hambre y un avaro” (22). Sin embargo, esta tensión lo vuelca hacia un deseo de supervivencia: “[t]engo que salir con vida, aunque me maten, con toda la vida” (28). A su vez, hace emerger una construcción de un sujeto-mancha que debe ser borrado (83), enfatizando al enemigo colectivo, es decir, la autoridad, en colusión con la niebla solitaria que también hace difusa su presencia. Considero, así, que Droguett subraya esta construcción constante a lo largo de la novela, donde la muerte y el borronamiento¹⁰ de Eloy –hay que recordar que, infamia mediante, el poder no lo ha querido borrar– vienen a extinguir todo intento de vida y a consumir el pacto desde el quiebre de este.

En este contexto el bandido especula: “Serán las dos de la mañana, queda mucha noche todavía y si quiero salir vivo de esta trampa que no elegí, tengo que atreverme” (34). Aquí la cacería antes enunciada deviene en trampa, la cual implica montaje, por lo tanto, exacerba la idea de escena y espectacularización de esta. “Cada cual vive la trampa que tiende el otro” (170), dirá Baudrillard, poniendo énfasis en las marcas vinculares latentes en la novela. En la cárcel la plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra que antes protegía (Foucault 1981). La visibilidad es una trampa, un ejemplo de esto es el panóptico. Eloy, situado y sitiado en la oscuridad del rancho, intenta resistir, en parte, esa luz que busca sobreexponer su infamia, iluminarla y evidentemente blanquearla, de una u otra forma, sacarla de su oscuridad infame. Ellos que tienen la luz, ellos que buscan cazarlo, ellos que tienden la trampa. Eloy está solo, en silencio y en la oscuridad reflexiona: “no me gusta nada el silencio, el silencio es mala persona, ocioso, solapado, cobarde y traicionero, sería preferible y hasta aconsejable que hubiera un poco de ruido, siquiera un pequeño ruido, uno solo, por lo menos que hubieran dejado prendidas las linternas porque la luz es como el ruido, te acompañan y te guían el ruido y la luz, aunque sea para perderte” (113-4). En cierto modo, a pesar de la tensión con el poder, requiere de su luz¹¹ y de su ruido.

En el delirio enunciado desde su enfermedad Eloy afirma, en el entrecruce de narradores: “Había estado enfermo y deliraba, despertaba y se sentía mojado por el agua y por el fuego, estoy ardiendo, no soy un enfermo, un bandido, un fuera de la ley y un guerrero herido, no soy nada, solo una

¹⁰ Una significación del cuerpo enfermo es cimentada y desarrollada sobre la base de la eliminación de Eloy, la que tensiona su vínculo con la autoridad. Este comenta, “me quieren borrar”, es decir, denuncia, acusa y otorga al cuerpo enfermo el significado de cuerpo-mancha. La idea de extirpar el cuerpo enfermo es posible leerla en consonancia con la ciudad limpia, donde el cuerpo enfermo no tiene cabida, donde es el cuerpo que enferma a otros. Expulsar la suciedad del cuerpo/ciudad busca llevar a cabo un acto de limpieza que simbólicamente puede ser leído como el intento por limpiar la ciudad (Sepúlveda 2008) de delincuentes, de criminales. Estos, entonces, actúan como cuerpo enfermo. Su eliminación permite entender la relación del criminal con la autoridad, sea como *homo sacer* (Aguilar 2009) o como “la parte maldita” que debe ser eliminada (Baudrillard 1993) de la sociedad. La enfermedad de Eloy, como metáfora, es contagiosa, por lo que debe ser sanada, extirpada, borrada, eliminada.

¹¹ La sangre es un elemento iterativo de la novela que atiborra todos los espacios y proyecta luz desde su brillo: “sangre brillando malignamente, implacablemente en la oscuridad” (47).

humilde y solitaria fogata, tengo la forma de una fogata, todos tienen la forma de una fogata, pero no todos arden..." (93). Eloy es el sujeto que arde y quema desde su rincón. Si bien niega ser reducido a un "fuera de la ley", opta por la imagen de "humilde y solitaria fogata" (93). De este modo, la luz de Eloy es configurada como cuerpo iluminado que se ve, por lo tanto, suma un aspecto al espectáculo criminal incipiente, es su cuerpo enfermo, es el individuo solitario, abyecto e infame que irradia tenuemente una luz que está a punto de extinguirse, aunque arde y quema, en contraste a la de otras personas cercanas que no están con él, como Rosa, Sangüesa, la policía.

Así, entre esta noche de delirio surge la noche que Eloy no quiere vivirla como espectáculo cinematográfico, el pacto roto y la trampa erigida desde la muerte "servida", Eloy propone la "espantosa fiesta". Él sabe que "ellos" le traen su muerte servida:

Si vienen para matarme, rescataré mi vida pedacito a pedacito, como un muerto de hambre y un avaro, les arrancaré la muerte que me traen servida en sus carabinas, la haré pedazos, los haré pedazos, pelearé como no lo sueñan ni imaginan, les arrebataré mi muerte para dejarla más viva y peligrosa, más audaz y arrogante que yo mismo, eso me sustenta y me sostiene, seguiré vivo mientras sea capaz de herir y aterrorizar, sin pensar en nada más, en el amor y el odio, el amor se torna justiciero y pelicularo, el odio te hace ocioso y te deja sordo y ciego de nacimiento, mientras desee estar vivo no puedo morir, si vienen para acabarme y liquidarme van a tener una espantosa fiesta (22-3).

Eloy quiere jugar al límite, remarca la contradicción como parte de la representación que hace de sí mismo como un "muerto de hambre", es decir, asume la carencia, pero a la vez, como un "avaro", asume la abundancia. La paradoja permite esbozar su representación, complementada a partir de la acumulación de rasgos de su muerte: viva, peligrosa, audaz y arrogante. Frente a la muerte servida en las carabinas, y a su negativa antes señalada de querer ver la neblina solo en las películas, problematiza el lugar del cine al decir que el amor es "pelicularo", poniendo énfasis en el lugar ficcional e hiperbólico del cine. Por cierto, Eloy toma distancia del cine como proyección de la realidad, por lo que se vale de este como parte de una discursividad que rechaza, pero que a la vez adopta como retórica visual. Ante esto, el bandido propone la fiesta espantosa, como parte del espectáculo del cual es protagonista, incluso ejecutor.

Conclusión

Eloy esboza una reflexión sobre la espectacularización del crimen y, en especial, un desarrollo complejo de la situación precaria del criminal, mediante una tematización de la luminosidad y oscuridad que lo rodean, y de la realidad cinematográfica y espectacular de la cual no quiere formar parte. En este marco, el pacto refuerza vínculos con la aceptación de las reglas que impone el castigo y la infamia por medio de la trampa y la muerte del criminal. Esta operación requiere de un tratamiento visual y espectacular a

partir de las marcas nocturnas y neblinosas que rodean a Eloy, pero también desde su enfermedad monstruosa, pensando en Calabrese, que debe ser borrada, en tanto figura que se muestra misteriosa. *Eloy* es todo tensión y pacto paradójal que deja en evidencia vínculos entre el criminal y el poder y entre la imagen/visualidad y el texto narrativo. Droguett recurre a estrategias visuales, a ratos efrásticas, para construir una representación literaria del criminal, estableciendo una retórica del espectáculo que dialoga con otras novelas chilenas antes mencionadas, como las de Pedro Prado, María Luisa Bombal, José Donoso, Diamela Eltit y Roberto Bolaño.

Obras citadas

- Aguilar, Gonzalo. "La ley del bandido, la ley del arte. *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo de Hélio Oiticica*". *Revista Iberoamericana*, abril-junio, vol. LXXV, N° 227: 539-550. 2009.
- Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama. 1993.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- _____. *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- Bongers, Wolfgang. "Reflejos obtusos. María Luisa Bombal y el cine". *Anales de literatura chilena* 15 (junio 2011): 61-78.
- Borges, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.
- Carreño, Rubí. *Memorias del nuevo siglo: jóvenes, trabajadores y artistas en la narrativa chilena reciente*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio. 2011.
- Droguett, Carlos. *Eloy*. Santiago: Tajamar. 2008.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira. 1996.
- _____. *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- _____. *Vigilar y castigar. Nacimiento de una prisión*. México: Siglo XXI. 1981.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Buenos Aires, Siglo XXI. 2001.
- Hobsbawm, Eric. *Bandidos*. Barcelona: Ariel. 1976.
- Jameson, Fredric. *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.
- Keizman, Betina. "Juan Emar en la cinta –cinematográfica– de la escritura". *Taller de Letras* 53 (2013): 67-80.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Vol. 34. Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Latchman, Ricardo. "Prólogo". *Eloy*. Santiago: Universitaria, 1967.
- Lomeli, Francisco A. "Eloy: Desenfrenada violencia o ternura soterrada". *La novelística de Carlos Droguett. Poética de la obsesión y el maltrato*. Playor: Madrid. 1983.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Noriega, Fernando A. "Eloy". *La novelística de Carlos Droguett: Aventura y compromiso*. Madrid: Editorial Pliegos. 1983. 59-74.

- Parent, Georges. "Sobre el principio de la novela en Droguett". *Taller de Letras* 3: 83-97. 1973.
- Promis, José. "La novela del acoso". En: *La novela chilena del último siglo*. Santiago: Editorial La Noria, 1993.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Sepúlveda, Magda. *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.
- Valenzuela P, Luis. "Espectacularización del crimen: *El Chacal de Nahueltoro* y *O bandido da luz vermelha*". *Anales de literatura chilena* 20: 139-156.
- Zokner, Cecilia. "El juego de las informaciones y las relaciones del contar en *Eloy*". *Coloquio internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers. 1983.