

AÑO 8 NÚMERO 16, JULIO-DICIEMBRE 2025, PP. 56-79
ISSN: 2954-4246, <http://amox.buap.mx>

SERES ABYECTOS EN LA NOVELA *PATAS DE PERRO* (1965) DE CARLOS DROGUETT (1912-1996)

ABJECT BEINGS IN THE NOVEL *PATAS DE PERRO* (“DOG LEGS”, 1965) BY CARLOS DROGUETT (1912-1996)

VÍCTOR ALFONSO LAGOS BASCUÑÁN
UNIVERSITÉ DE POITIERS (FRANCIA)

<https://orcid.org/0009-0009-8010-3272>
victor.lagos.bascunan@univ-poitiers.fr

Resumen:

La novela *Patatas de perro* (1965) del escritor chileno Carlos Droguett (1912-1996) narra la historia de un hombre que adopta a un niño con piernas de perro. Este trabajo de investigación propone que el argumento principal del texto es el conflicto del narrador-protagonista con la idea del matrimonio, que se elabora en su discurso bajo la forma de un imperativo heterosexual. Se utilizan los conceptos aportados por Judith Butler para analizar cómo dicho mandato se transfiere del padre al hijo adoptivo y cómo este último autonomiza su deseo sexual hacia el final de la historia.

Palabras clave: Violencia lingüística, seres abyectos, corporalidad, género, masculinidades.

Abstract:

The novel *Patatas de perro* (1965) by Chilean writer Carlos Droguett (1912-1996) tells the story of a man who adopts a boy with dog legs. This research paper proposes that the main argument of the text is the narrator-protagonist's conflict with the idea of marriage, which is elaborated in his discourse in the form of a heterosexual imperative. The concepts provided by Judith Butler are used to analyze how this

*ESTA OBRA ESTÁ PUBLICADA BAJO UNA LICENCIA CREATIVE COMMONS 4.0 INTERNACIONAL:
RECONOCIMIENTO-ATRIBUCIÓN-NO COMERCIAL-COMPARTIR-IGUAL.
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



mandate is transferred from the father to the adoptive son and how the latter autonomizes his sexual desire towards the end of the story.

Keywords: Linguistic violence, abject beings, corporeality, gender, masculinities.

Introducción

La novela *Patas de perro* (1965), de Carlos Droguett está narrada por un hombre soltero que decide adoptar a un niño que nació con piernas de perro, razón por la cual sufre el permanente acoso de quienes no aceptan su corporalidad diferente. Este trabajo de investigación se propone indagar cómo este relato habla sobre un imperativo heterosexual, el cual se presenta como un mandato de matrimonio hombre-mujer incumplido por Carlos –el narrador-protagonista de la historia— y transferido, subsecuentemente, a Bobi –su hijo adoptivo— mediante una identificación paterna. Esta lectura nos llevará a demostrar, en primer lugar, que el texto explora problemáticas sobre la cuestión de la identidad y la diferencia sexual y, en segundo lugar, que dicha exploración está presentada a través de un conflicto no resuelto con la heteronorma y, más precisamente, con el matrimonio heterosexual. Sostenemos que este conflicto es el argumento principal de la novela y lo demostraremos adoptando como enfoque la teoría de género de la obra de Judith Butler.

Nuestra hipótesis es que Bobi, el niño con patas de perro, es un reflejo alucinatorio de la heterosexualidad fallida de Carlos. Esto quiere decir que Carlos disocia su personalidad y la encripta en este segundo personaje, cuya existencia está en duda desde el comienzo del relato (Droguett 1965, 13). Lo que hemos llamado disociación se lleva a cabo a través de una figuración metafórico-metonímica, según la cual la relación metonímica entre Bobi y sus piernas de perro funciona como una metáfora de la relación metonímica entre Carlos y el propio Bobi. Explicaremos este procedimiento narrativo en la primera parte de este trabajo.

Además de las herramientas teóricas proporcionadas por Butler, nos apoyaremos en diversos trabajos de la crítica literaria existente sobre la obra de Carlos Droguett. Estos van desde el Coloquio realizado en la Universidad de Poitiers en 1981 hasta publicaciones más recientes —enfocadas en la biopolítica y el transhumanismo, que completarán nuestra perspectiva. Así es como planteamos que, si bien ella problematiza las relaciones entre lo humano y lo animal —como lo han demostrado otras autoras y autores pertenecientes a la segunda corriente—, en lo que respecta a las relaciones entre hombres y mujeres, la novela se mantiene dentro de ciertas coordenadas ideológicas que identificamos como un imperativo heterosexual y que se expresan en un mandato de matrimonio incumplido en Carlos y reproducido —en un comienzo— por el personaje de Bobi.

Algunos trabajos han estudiado la oposición binaria humano/animal en la novela (Manzor 2020, Montes Capó 2014, Serratos 2020), mientras que otros han instalado ya la arista disciplinaria (Eltit 2005, 2014) y, más específicamente, la noción de monstruo abyecto (Navarro 2017). También se ha trabajado la marginalidad, desde la perspectiva de una semiótica de la arquitectura urbana (Favi 2014). Sin embargo, llama la atención que ninguna investigación hasta ahora haya prestado atención a la sexualidad de Bobi —con excepción de Gloria Favi, que la vincula, como veremos, al mito dionisiaco (21).

Con esta investigación esperamos aportar una arista nueva a la reflexión en torno a la obra droguettiana, una que toca de cerca debates políticos muy vigentes y que nos interesa extender a un corpus más amplio en el futuro. En un contexto de realce internacional del *hate-speech* en contra de grupos que difícilmente han logrado espacios de reconocimiento y protección, creemos que la discusión en torno a la identidad y las políticas del reconocimiento puede actualizarse y estamos convencidos de que al menos esta novela de Carlos Droguett tiene mucho que decirnos al respecto.

Reflejo alucinatorio

Afirmamos que el mecanismo mediante el cual Carlos disocia una parte de su personalidad en la figura de Bobi es doble: metonímico —en el sentido horizontal de la relación de contigüidad que hay entre Bobi y sus piernas de perro—, y metafórico —en el sentido vertical de lo que Bobi es analógicamente a Carlos. Fundamentamos esta doble relación en el modelo de análisis propuesto por Gérard Genette acerca del funcionamiento de estas dos figuras en la obra de Marcel Proust (46), autor que de manera anecdótica podemos comentar que es precisamente la influencia literaria más importante declarada por el mismo Carlos Droguett (*Avaria*). Por lo demás, estamos de acuerdo con Maryse Reynaud, quien ha reconocido un “funcionamiento textual obviamente metonímico” en *Patas de perro* (1983, 39) y el “proceso recurrente de metaforización” (41) de la narrativa droguettiana en general.

El carácter metonímico de dicho funcionamiento está dado por la relación de contigüidad entre Bobi y sus piernas, que confunde las características del uno y las otras. De esta manera, las piernas son caracterizadas como una parte de sí mismo que Bobi experimenta como ajena. Esto se observa en la constante personificación de sus patas de perro, que a lo largo de la novela se comportan como si fueran ajenas a su propio cuerpo y parecieran tener una misteriosa voluntad propia:

... ahí estaban mis piernas insolentes, cayendo desde mi cintura como otra persona (...). Ellas son yo, pensaba y se llenaba de vergüenza, pero sabía que ellas lo ignoraban, que ignoraban todos los dolores, los horrores, las humillaciones informes tragedias que estaban trayendo hasta casa (Droguett 27-29).

Sobre la base de esta relación de contigüidad, se establece a la vez una analogía entre el narrador-protagonista y Bobi. De esta manera, el par Bobi-piernas opera como una sustitución analógica del par Carlos-Bobi que, a partir de una relación esta vez metafórica, sostiene con

este último las mismas relaciones de contigüidad metonímica que ya hemos abordado en el primero:

Bobi, ahora yo a tu lado me he transformado, claro que no se me nota todavía, pero procedo obediente a esa transformación, sí, *tú tienes patas de perro, pero yo las tengo espirituales, yo las tengo en el ánimo y en el alma* [énfasis agregado], somos dos hombres incompletos, dos perros aún no terminados, en vez de uno, yo no sé lo que haremos, Bobi, pero lo haremos juntos (323).

Esta metáfora se manifiesta en la relación paternidad adoptiva del narrador-protagonista hacia este Bobi, la cual desde un primer momento sabemos que no ha llegado a consolidarse (15-16). Tampoco Carlos es constante en su forma de considerar al niño y, por esta razón, consideramos que se trata de una relación ambigua y contradictoria que refleja la ambigüedad y contradicción con las que Bobi experimenta el comportamiento de sus propias piernas.

Por una parte, sabemos que Bobi se refiere a Carlos como “padre” (19) y que éste, a su vez, lo reconoce como hijo desde el momento en que decide adoptarlo (25). En efecto, esta decisión provoca el quiebre definitivo con su novia y el abandono de sus planes de matrimonio (77). Esto demuestra que Carlos está no solo dispuesto, sino que determinado a proteger a Bobi y cumplir con su rol de padre al considerar que:

... tenía la obligación moral de proceder como procedía, Bobi era una llamarada plena y confiada, llena de vida, de ansias de altura y profundidad, no dejaría que la apagara un viento extraño, no dejaría que la lluvia del próximo invierno, de los próximos diez inviernos la apagara, no pondría mi pie sobre esa llama para aplastarla, no lo haría, no, no me casaría (77).

Sin embargo, ante la pregunta de uno de los compañeros de clase de Bobi, Carlos reniega del rol que tanto ha defendido hasta ese punto. “Le pegan por nada, dijo el niño a mi lado. Sí, dije, le pegan y no lo

podemos impedir. ¿Por qué no lo saca del colegio?, me preguntó con tono temeroso y urgido en la voz. ¿Crees que debo hacerlo? Yo no soy su padre, no sé si debería” (114).

Asimismo, cuando es interrogado por el Teniente acerca de su paternidad, Carlos no le responde “sino con señas” (143). Esta contradicción nos permite sostener que, de la misma forma en que sus piernas de perro le son ajenas y propias, Bobi, en tanto hijo adoptivo, le es igualmente ajeno y propio a Carlos. En este sentido, la relación problemática de Bobi con sus propias piernas cumple con las características de un sustituto metafórico-metonímico de la relación problemática entre Carlos y una parte de sí mismo con la que está en conflicto.

Nuestros argumentos coinciden con la apreciación de Fernando Moreno, para quien el narrador-protagonista droguettiano:

... encuentra en otras figuras de la narración, una suerte de complemento, de variante o de oposición de su propia persona, de sus conflictos externos-internos, de su ser íntimo: son *proyecciones o desdoblamientos* [énfasis agregado] que funcionan como generadores de una totalidad (Moreno 1983, 159).

Esto nos permite sostener que Carlos, el narrador-protagonista de la historia, proyecta en la figura de Bobi un conflicto interno que de esta manera es encriptado en forma de reflejo alucinatorio de su propia personalidad disociada. Este conflicto está definido por el incumplimiento de un imperativo heterosexual de matrimonio hombre-mujer, lo cual será desarrollado en la tercera parte de este trabajo.

Por ahora, nos queda solamente precisar a qué nos referimos con “alucinatorio” en nuestra hipótesis. Sostenemos que la existencia de Bobi es alucinatoria porque, en efecto, todo el contenido del relato se entremezcla con situaciones que podemos suponer reales, pero que están dibujadas de manera insólita y hasta surrealista. Un ejemplo de este procedimiento corresponde a una conversación que el narrador-protagonista sostiene con el edificio del cinematógrafo de la calle Franklin, donde se pueden apreciar los mismos procedimientos de

metonimia y metáfora que pudimos observar en el personaje de Bobi y sus piernas:

Ahí estaba el cinematógrafo de la calle Franklin, aguardándome, esperando para caminar a mi lado, para sonreírme feamente con su cemento viejo, con sus puertas carriadas y desdentadas: Cásate, cástate, cástate, acuérdate del otro día, esa soledad era para ti, ese chorro de luz especial para ti solo era barrido, a ti solo te buscaba (Droguett 56).

Mediante esta personificación, podemos suponer que la vejez y fealdad del edificio son una sustitución metafórico-metonímica de las ideas que Carlos tiene respecto de la dificultad de contraer matrimonio y la posibilidad de envejecer solo. Así, la construcción del edificio pasa a representar el nacimiento biológico de este último y lo convierte en un anticipo de su propia vejez. A la inversa, podemos deducir que la noción de construcción puede aplicarse también a la masculinidad de Carlos, que se considera entonces como un hombre construido hace mucho tiempo. Si consideramos que lo que motiva sus reflexiones en este punto del relato es el tema del matrimonio, podemos interpretar que el narrador está reflexionando acerca de su propia masculinidad –aunque sin llegar a deconstruirla, particularmente en lo que remite a su heterosexualidad fallida en términos de estar envejeciendo sin haberse casado con una mujer.

Seres abyectos

En esta segunda parte de nuestro trabajo vamos a demostrar la existencia de un imperativo heterosexual de matrimonio que se transfiere de Carlos a Bobi, a través de una identificación paterna que reproduce en este último la heterosexualidad fallida del primero. Dicha transferencia es lo que constituye a Bobi como sustituto metafórico-metonímico de la parte de la identidad de Carlos que está en conflicto con la heteronorma y provee a Carlos de una justificación provisoria para explicar su imposibilidad de casarse y posponer indefinidamente sus

planes de matrimonio. Sin embargo, veremos cómo Bobi evoluciona hacia una autonomización de su deseo sexual y se separa de Carlos hacia el final de la novela. Este desarrollo es coherente con el paso de una etapa de “autoafirmación subversiva” hacia una de “autoafirmación solipsista y autorrealizativa” en el personaje de Bobi, observado por Marcelo Navarro en su ensayo sobre esta misma novela (Navarro 2017, 18). Nuestra hipótesis responde a la pregunta de Navarro acerca de las circunstancias que provocan dicho cambio en Bobi y las posibilidades de resistencia que el último de estos dos caminos representa para el personaje. En efecto, demostraremos que la huida de Bobi al final del relato coincide con ciertos indicios de madurez sexual en el personaje y representa una posibilidad de supervivencia como sujeto deseante que resulta incompatible con el conflicto de Carlos y la heteronorma. Esto último supone una absoluta disociación y explica el intento de borramiento simbólico que emprenderá el narrador-protagonista en contra de Bobi (Droguett 15).

Navarro observa correctamente que este proceso comienza con la desaparición de las huellas de Bobi en la lluvia, al final del relato, y se transforma en una especie de “amnesia colectiva” con la que el cuerpo social en la novela restablece su funcionamiento perturbado por la existencia del niño con patas de perro (Navarro 2017, 16). Pero es necesario agregar que el primero de los personajes en negar la existencia de Bobi no es otro que el mismo Carlos (Droguett 381). Sostenemos que el drama se trata, en todo momento, del conflicto personal del narrador-protagonista con la heteronorma y de su propia inestabilidad para representarlo metafóricamente como una corporalidad abyecta.

En *Bodies that matter*, Judith Butler sostiene que la materialidad del cuerpo es producida por el poder a través del discurso ya que, si bien el cuerpo es material, no tenemos acceso a dicha materialidad por fuera del lenguaje (Butler 1993, 2). En otras palabras, el cuerpo sexuado es en sí mismo una materialización constante de normas regulatorias que se construyen a partir del discurso. Pero si el género se construye discursivamente, lo hace siempre sobre cuerpos que ya han

sido -y están siendo- producidos por el poder. Esto no es padecido por un sujeto preexistente, sino que es –en sí mismo– el mecanismo mediante el cual un sujeto llega a ser tal cosa: “the subject, the speaking ‘I’ is formed by virtue of having gone through a process of assuming a sex” (3). Esto habilita ciertas identificaciones (“identificatory practices”), que responden a un imperativo heterosexual, al tiempo que desautoriza otras (“the identification with the abjection of sex”), que amenazan con exponer “the very self-grounding presumptions of the sexed subjects” (3).

Reconocemos que Bobi es un “ser abyecto”, en tanto no es posible su codificación en el ámbito de lo “normal”. Esto ha sido desarrollado por Marcelo Navarro, quien analiza la novela *Patas de perro* como “una representación de la gestión biopolítica del cuerpo social frente al monstruo abyecto” en la que “hallamos ante nosotros el relato de la náusea del cuerpo social frente a lo radicalmente ‘otro’, a lo abyecto, que se opone a la coherencia de su ‘yo’ colectivo” (Navarro 2017, 3).

Volviendo a Butler, los seres abyectos son aquellos seres que no son considerados sujetos y quedan relegados a zonas inhabitables de la vida social. Esta exclusión es necesaria para que los sujetos sexuados puedan identificarse como tales, por oposición a los seres abyectos –“eso” que ellos, los seres sexuados, no son— a través de una operación que la escritora llama “dreaded identification” (3). De esta forma, el afuera representado por estas zonas inhabitables es constitutivo para los seres sexuados como una repudiación fundante (Butler 1993, 3).

En las páginas que siguen demostraremos cómo se manifiesta el imperativo heterosexual de matrimonio del narrador-protagonista y analizaremos, enseguida, las etapas más importantes de la evolución de Bobi como personaje desde la perspectiva de lo abyecto.

Imperativo heterosexual de matrimonio

Siendo un relato abundante en descripciones sobre la mitad inferior de Bobi, llama la atención el hecho de que en toda la obra no se haga ninguna mención explícita a su genitalidad. En vista de que la sexualidad es una temática presente en el texto, consideramos que esto no es una simple omisión sino una *exclusión* representacional.

Sostenemos que la sexualidad aparece como tema a partir de un imperativo heterosexual de matrimonio. “Decidí que estaba cada vez más solo, decidí que lo conveniente y lo correcto y lo sensato, antes de encanecer del todo (...), era contraer matrimonio” (Droguett 52). El carácter heterosexual del matrimonio comienza a desarrollarse a partir de una discusión con el padre Escudero, en la que el primero manifiesta sentimientos negativos hacia “la mujer” (53) y el segundo le responde con una visión idealizada de la misma (53-54). Finalmente, el imperativo aparece cuando Carlos integra las dos conversaciones anteriores y confirma su determinación de casarse mediante un aforismo: “Me casaría, no había duda, buscaría a alguien con quien casarme, ya me lo habían dicho antes, *el ser humano se compone de un hombre y una mujer* [énfasis agregado], por eso Dios creó después a Eva” (56). Esta formulación hace eco de la jerarquización previamente apuntada entre la búsqueda de casa y la búsqueda de una mujer. En este caso, es el hombre lo que está primero y, en la medida en que lo entendemos como una sustitución analógica de la casa, podemos interpretar las sucesivas mudanzas de Carlos y Bobi, que se producen a lo largo de todo el relato, como imposibilidades de conformidad con un modelo particular de masculinidad. Puesto que todavía no encuentra una casa, en este patrón heteronormativo donde la casa está primero, Carlos no puede comenzar a buscar una mujer con la que casarse. A la inversa, la necesidad de cambiarse constantemente de casa puede ser leída como una forma de evadir el matrimonio. Subrayamos, además, el carácter esencialista del imperativo, dado que define la condición humana como una de complementariedad entre un hombre y una mujer. Esto es lo que nos permite identificarlo como

propiamente heterosexual, por cuanto no está expresado en términos de masculinidad y feminidad como cualidades abstractas, sino a través de las figuras concretas –podríamos agregar construidas– de hombre y mujer. Encontramos en este punto la existencia de un binarismo que, a diferencia del humano/animal (Manzor 2020, 7), no será cuestionado sino reafirmado en el transcurso de la novela.

En una segunda etapa, el mandato de casarse se transfiere a Bobi, quien comienza a desarrollar una identificación con el deseo de Carlos como figura paterna:

¿Arrendó la casa?, me preguntó bastante curioso y un poco deseoso de meterse en mi vida, de saber el origen de mis primeras canas, la historia de mi ropa vieja, el contenido de aquellos papeles que se amontonaban en una mesita junto a la cama, por dónde había caminado yo, por qué calles, a través de qué puentes, qué muertos habían quedado detrás de mí, qué odios, qué esperanzas llameaban consumiéndose solas en medio del campo. Me quedaba mirando y esperaba una respuesta, pero no había respuesta, no sabía yo qué podía decirle, sólo que de repente un día había decidido contraer matrimonio porque, por ejemplo, la casa era demasiado grande y mis pasos sonaban demasiado solos, demasiado asombrados en las largas tablas (Droguett 73-74).

Si bien se trata de una pregunta cerrada, la interpretación que Carlos hace de ella cobra una dimensión cada vez más profunda y se desliza inesperadamente hacia al tema del matrimonio. La contigüidad entre ambas ideas no sería coherente si no hubiera sido establecida con anterioridad por el narrador. “Buscaré casa. Después buscaré mujer” (61). Esta asociación entre casa y mujer –secuencial y jerárquica; propia de un mandato– permite comprender la respuesta de Carlos, aparentemente inconexa. Por otra parte, Bobi responde con interés: “¿Solo por eso se casa uno?, preguntó y yo lo veía desilusionado, despectivo y despreciativo. ¿Solo por eso se casa uno, porque hay casas demasiado grandes, zaguanes inmensos y sombríos, pasadizos interminables?” (74).

Ya sea porque sabe o intuye que el matrimonio es más que eso, o que incluso esté buscando satisfacer una incipiente curiosidad sexual, lo que está claro es que Bobi está interactuando con este deseo y comenzando a identificarse con él.

Tres etapas de abyección

1. Una boca espantosamente crecida

A pesar de su influencia, la identificación con el mandato heterosexual fracasará, tal como ha fracasado en el caso de Carlos, cuya novia decide poner fin a la relación una vez que conoce a Bobi.

No le contesté porque no le podía contestar, no le contesté que ya no me casaría, que no podía hacerlo porque la mujer a la que le había hecho esa petición lo había visto a él, aunque él no la viera a ella, y cuando yo le explicaba que aquél era mi hijo, que aquél era el muchacho que yo quería adoptar, echó sus manos al rostro, se tornó de espaldas y empezó a caminar (74).

En este punto encontramos la primera de las dos escenas en donde se manifiesta lo que hemos dicho que Butler llama “dreaded identification”:

... ella, al irse caminando, al echar sus manos sobre la cara, al mirarlo como lo miró, al mirarle las piernas como se las miró, con repulsión, con miseración y odio, debió llorar si creía que ese ser era hijo mío, hijo de mis sueños y mis deseos, hijo de una devastadora juventud estragada y corrompida... (Droguett 75).

En seguida, estos caracteres adquieren una dimensión corporal que llega a ser monstruosa:

... ella le dio unas gracias cortantes y él tal vez no se fijó en el tono de su voz, pero yo escuché la voz y miré la boca con la que me iba a casar, espantosamente crecida, horriblemente leporina y *excluyente* [énfasis agregado], alargada en una mueca desdeñosa y lastimosa, absolutamente enjuiciadora y definitiva (76-77).

Una vez más, el lenguaje ejerce su capacidad de hacer daño: al ser “cortantes” las gracias son, al mismo tiempo, una amenaza contra el cuerpo de Bobi. Por su parte, el cuerpo de la novia de Carlos se deforma ante lo abyecto, que a la vez confirma y amenaza su posición de sujeto sexuado y demuestra que el “abjected outside (...) is, after all, ‘inside’ the subject as its own founding repudiation” (Butler 1993, 3). Así, la “boca” pasa a reemplazar a la mujer con la que Carlos se iba a casar. La parte sustituye al todo y comienza a deformarse, tornándose “espantosamente crecida”, Por lo demás, la imagen de una boca “horriblemente leporina”, hace pensar en los labios deformados que la componen. Al mismo tiempo, dichos “labios” comparten el campo léxico de la genitalidad femenina y se vuelven, por efecto de esta asociación, labios “excluyentes”, encarnación genital que repudia a Bobi y, por extensión metafórico-metonímica, a la parte de la identidad de Carlos que está en conflicto con la heteronorma.

De esta manera, el incumplimiento del imperativo heterosexual en Carlos es atribuido por el narrador a la corporalidad abyecta de Bobi. Sin embargo, el mandato se mantiene vigente, ya que Bobi lo asume como propio:

¿Crees que algún día me casaré?, me preguntó. La pregunta era insólita, no correspondía a lo que él estaba haciendo un minuto antes, fumando y soñando, o deseando ideas o atrayendo ideas, solo en la casa, a lo que yo pensaba hacía diez segundos, el tiempo en que era un muchacho de veinte años y recién empezaba a trabajar, a probar contra mi carne la dureza de la vida. Es una pregunta que no puedes responder sino tú mismo, es una pregunta que más bien yo podría hacerte, Bobi, contesté. Pero ¿es que nací *hecho para el matrimonio* [énfasis agregado] yo?, preguntó sin amargura, más bien con sorpresa y novedad, era, indudable, una pregunta que recién se le había ocurrido. Todo ser humano está hecho para el matrimonio, Bobi. ¿*Soy yo un ser humano* [énfasis agregado]? (Droguett 153).

Bobi está expresando ahora su propio deseo de contraer matrimonio y, por extensión, de cumplir con la heteronorma. Significativamente,

Carlos no responde a la pregunta y, entonces, Bobi completa: “¿es que nací hecho para el matrimonio yo?”. A este cuestionamiento, que suponemos se refiere a su genitalidad de perro, Carlos responde con una reformulación del imperativo heterosexual: “todo ser humano está hecho para el matrimonio”. Sabemos que este matrimonio es entre un hombre y una mujer. Finalmente, la pregunta de parte de Bobi adquiere un carácter aún más serio en la última formulación: “¿soy yo un ser humano?”. Esto la conecta con la otra gran pregunta que hace Bobi, a propósito de su condición: “¿Qué soy yo?” (21). Dicha conexión, que hace que Bobi ponga en cuestionamiento su propia humanidad, ilustra muy bien lo que plantea Butler sobre, “those abjected beings who do not appear properly gendered” para quienes “it is their very humanness that comes into question” (Butler 1993, 8).

Es importante notar que, si bien Bobi no llega a ser adulto en el transcurso de la novela, sí da muestras de crecimiento y algo que el narrador caracteriza como un “aspecto viril y serio” (Droguett 256). Esta caracterización, que también se produce mientras Bobi está fumando, está relacionada con un incipiente deseo sexual que comienza a manifestarse en esta etapa de la vida de éste (Bobi tiene trece años). Primero hacia las niñas de la escuela, que se convierten en “ninfas enceguecidas” (Favi 2014, 21) en el episodio del baile de la escuela que Gloria Favi lee como un rito orgiástico ejecutado por Bobi e interrumpido por el profesor Bonilla, “oscuro pedagogo de ropas gastadas, atemorizado frente a la seducción que ejercen las danzas jadeantes de pasión por el triunfo de la existencia y el exuberante sentimiento de transfiguración” (21-22). Más adelante, su atención se dirige a las niñas del coro de la iglesia.

... sólo fui muy pocas veces, sólo a estarme con la mente perdida y también a escuchar algunas voces de muchachas, algunas hermosas canciones temblando en sus gargantas. ¿Sabes?, dijo, y no siempre son feas. Hubo algo en el tono de su voz que me sorprendió, no en el tono mismo sino en el modo como pronunciaba las palabras, el mismo tono que había usado una hora antes cuando

recién terminara yo de contarle la historia del medio-pollo, *viril*, *viril* [énfasis agregado] y resignada, eso me había parecido su voz y su cuerpo me había dado la impresión de que había crecido de repente en la oscuridad. Esa impresión se agrandaba ahora y esparcía las facciones de Bobi, haciendo otro ser del que yo había conocido. ¿Sabes? y no siempre son feas (Droguett 376).

Si Bobi representa un aspecto de la masculinidad de Carlos, este es un aspecto inconfesable que no puede llegar a madurar y permanece, por esta razón, encriptado en su figuración abyecta que, sin embargo, se desarrolla más allá de Carlos y adquiere una vida que ya no le pertenece a éste y que es, al mismo tiempo, la muerte de este aspecto de su propia vida: “Había, pues, una porción de la vida de Bobi que se me escapaba, que yo no conocía y que ya no tendría tiempo de conocer, por eso sentía su voz ahora como alejada, como alejándose, ella y él, de mí” (376-377).

2. Un enano en coche

Consideramos que este proceso de autonomización comienza durante el episodio de la visita de Carlos y Bobi a la comuna de Puente Alto, momento en que el esquema de abyección pareciera invertirse por completo y produce un cambio en la conciencia que Bobi tiene de sí mismo. Ahora es Bobi quien, desde su anormalidad, observará a un ser humano como a un ser abyecto. El episodio tiene lugar en el mundo rural, donde las miradas de las personas han perdido momentáneamente su carácter negativo (Montes Capó 2014, 122). El hecho de que las miradas negativas no estén presentes en esta parte del relato permite comprender mejor cómo es que se produce la inversión de los puntos de vista. El momento al que nos referimos corresponde al encuentro entre Bobi y alguien que es descrito como un “enano”:

Entonces fue que llegó el cochecito. Un coche de guagua, sin toldo, circular, como un carrusel, y sentado en él, depositado limpiamente en una tarima de seda o de satín, un enanillo de enorme cabeza, de cutis violado y grasoso y ojos planos amarillentos, la piel

carcomida a trechos, hendía una boca ancha y abierta por la que se escapaban ruidos, roncós ruidos, antiguas voces, estertores, lejanas y desfiguradas vocales y consonantes, ideas embrionarias, como aterrizadas, sustos deformes, deseos acuosos y tumefactos, y ahí estaban las piernas, dos piernas secas, como cintas de hierro oxidado y unos zapatitos de enano enormes, endiabladamente enormes (Droguett 158-159).

Sostenemos que este “enano” es en realidad un bebé “normal”. Lo que sucede es que este bebé está descrito de manera anamórfica, mediante una distorsión que resultara de un desplazamiento por parte Bobi hacia un “afuera” de la realidad simbólica. A su vez, esta zona corresponde a una de las “zonas de abyección” propuestas por Judith Butler. Se trata, en efecto, de un recién nacido y no de un enano de circo, como ha sido erróneamente señalado en otro trabajo (Serratos 2020, 54).

La criatura se desplaza en “un coche de guagua”. Sin embargo, no se habla explícitamente de una “guagua” (bebé). Más bien, lo que hay es una descripción desnaturalizada de un bebé, que de esta manera es visto como un ser abyecto. Suspendida la categoría significativa que nos permite reconocer a una criatura humana, la descripción se lleva a cabo mediante imágenes insólitas. Podemos entender así la imagen de un “enanillo de enorme cabeza” y los repulsivos detalles que le siguen. Observamos, entonces, una serie de percepciones sonoras, de carácter inconexo y distorsionado: “ruidos, roncós ruidos, antiguas voces, estertores, lejanas y desfiguradas vocales”. Nuevamente, esta sería una descripción bastante apropiada de los balbuceos de un recién nacido, si no supiéramos identificar a uno como tal. En seguida, la confusión llega a un nivel abstracto: “ideas embrionarias, como aterrizadas, sustos deformes, deseos acuosos y tumefactos”. A partir de este momento, podemos concebir esta escena como una especie de escena previa al espejo lacaniano, en la que se representan impulsos y sensaciones polimorfas, que podemos vincular con la idea de un “corps morcelé” (Lacan 3) en la medida en que todavía no han sido

integrados en una imagen coherente. En definitiva, no hay reconocimiento y podemos suponer que este momento marca una identificación negativa, o “dreaded identification”, entre Bobi y la humanidad toda, vista desde un lugar ajeno a su normatividad. Este proceso de identificación sería, entonces, equivalente a la repudiación ejercida por el cuerpo social en contra de Bobi a lo largo de la novela. Podemos vincular esta inversión con lo que, en *Excitable Speech* (1997), Butler llama “linguistic survival” (Butler 1997, 4). De acuerdo con la autora, la supervivencia lingüística surge a partir del hecho de que toda amenaza o acto injurioso tiene la capacidad de inaugurar la existencia social de un sujeto y concederle una cierta posibilidad de agencia (2). Proponemos que esta escena manifiesta dicha posibilidad ya que, al estar relegado a una zona exterior a la heteronorma, en lo que parece un instante de inversión absoluta, ahora es Bobi quien adoptará momentáneamente los mecanismos de identificación excluyente conceptualizados por Butler.

Bobi estaba pálido y parecía no mirarlo. Yo veía temblar sus manos, dejó el cartucho con los barquillos en el banco y quiso acercarse pero no se atrevía, se pasó las manos por el rostro, con un gesto conocido que yo vi hacer una vez en alguna parte y que entonces no recordaba, y después se las pasó suavemente por el pantalón, sin atreverse a tocarse, sin desear tocarse, queriéndose asegurar solamente, eso creía yo, que él era el que estaba ahí, de pie en la plaza, y no clavado con histeria y desesperanza en aquel coche, *que su cuerpo era ese y no el otro* [énfasis agregado], que sus piernas eran esas piernas que sus manos presentían y adivinaban y *no esas otras* [énfasis agregado] piernas, alborotadas como cintajos descoloridos, violentas y al mismo tiempo desfallecidas, muertas ya, enterradas ya entre aquellas arrugas de seda vieja (Droguett 159-160)

Desplazada la norma y desconfiguradas las normalidades, Bobi puede situar al ser humano en el dominio de lo abyecto y experimentar la necesidad de confirmar —y el miedo a desconfirmar— “que su cuerpo era ese y no el otro” y, más precisamente, que sus piernas eran esas “y no las otras”. Por lo demás, la operación es recíproca, ya que el

mismo “enanillo”, este ser al otro lado del espejo, “parecía llamar pidiendo auxilio porque se ahogaba o porque había visto un escándalo, un robo, *una abyección* [énfasis agregado]”. Nuevamente, el narrador usa el término “abyección”, que anecdóticamente es el mismo término empleado por Butler en su modelo teórico.

Aunque insistimos en que lo que se observa en esta escena no es un “enano”, es decir, de una persona adulta con proporciones significativamente más pequeñas que las de la media, el uso de esta palabra sí está relacionado con ciertas connotaciones negativas en la obra droguettiana (Coello 167). En particular, como ya fue mencionado, el narrador la utiliza al comienzo de la novela como contraejemplo para señalar que Bobi: “No se consideraba un monstruo, no era jorobado, no era enano ni albino, no era sordo, ni ciego ni mudo, no sufría de gigantismo ni del mal comicial” (Droguett 45). En consecuencia, esta connotación “monstruosa” viene a reforzar el efecto de inversión del episodio que acabamos de analizar.

3. Unas piernas de colono bestial

La disociación entre Carlos y la parte de sí mismo que Bobi representa se completa en una última etapa de abyección, que marca la separación definitiva entre ambos personajes y anticipa el borramiento simbólico de la existencia de Bobi. La etapa a la que nos referimos comienza con una pesadilla de Carlos, durante la noche después del paseo en Puente Alto, pesadilla en la cual el narrador-protagonista revive –y reescribe— el encuentro de Bobi con el bebé del coche:

... me vi tumbado en el banco, en la Plaza de Puente Alto, pero no me podía reír, ahí, bajo la luna que salía entre las nubes estaba de pie Bobi, chupando un trozo de helado y mirando con estupor el cochecito que había visto en la tarde, estaba vacío y el enano monstruoso no yacía en él, las lágrimas me caían por la cara (162).

Este pasaje deshace para Carlos la inversión anamórfica ocurrida en Puente Alto, al reelaborar la situación y eliminar la presencia del

bebé desnaturalizado en el “cochecito”, que esta vez aparece vacío. Dicho vacío insinúa, de forma especular, la inexistencia del mismo Bobi, lo cual anuncia el borramiento su borramiento simbólico. Este borramiento termina siendo asumido por todos los personajes, con excepción de Carlos y tal vez el padre escudero. Tras la pesadilla de Carlos, sin embargo, Bobi experimenta una suerte de estadio del espejo lacaniano que consolida su identidad. Esto se aprecia cuando, a la mañana siguiente, Carlos lo encuentra frente a un espejo, observando su propio cuerpo e integrando su imagen con independencia de la mirada de Carlos, a quien cree dormido. Esta vez la narración enfatiza que ya no se trata de un sueño: “... estaba ahora enteramente despierto, los escalofríos me recorrían el cuerpo, pero estaba seguro de lo que veía. Bobi inspeccionaba con frialdad, casi con fijeza técnica y anatómica, sus piernas”. Por último, el niño concluye la observación riendo y ladrando, como si por fin aceptara e integrara la hibridez de su propia corporalidad:

...miró su cintura, bajó la luz hasta la línea en que los dos cuerpos se juntaban e hinchó el pecho, abrió la boca y mostró los dientes, trató de estirar la boca, todo el rostro, empezó a aullar despacito, pero lo hacía mal, se rió y poniéndose de pie de un salto, sin soltar la palmatoria, se acercó a mi cama con andar felino y se puso a ladrar con furia (162).

Sostenemos que Bobi está asumiendo aquí su identidad perruna, apropiándose de los significados que hasta ahora le habían sido impuestos y transitando, de esta manera, hacia un devenir animal (Serratos 54). Esto ocurre después de un minucioso examen de sus piernas, que hasta ahora solo habían sido observadas detenidamente —y sin permiso— por la mirada de otros. Por ejemplo, por la matrona, que es la primera en verlo durante su nacimiento, el cual se produce en medio de las penumbras, parcialmente iluminado por “dos lámparas en el suelo” (Droguett 27). Bobi es “dado a luz” en la penumbra y ese ambiente se repite cuando otros observan sus piernas, con lámparas también,

como su padre y el compadre Ansaldo (34-35). Por el contrario, este momento de reevaluación de su propia imagen es una consecuencia directa del cambio de perspectiva experimentado por Bobi durante su encuentro con el bebé y marca el inicio de su autonomización como sujeto. De hecho, toda la escena es el contrapunto de un momento anterior en el mismo capítulo, en el que Carlos observa —sin permiso y bajo la luz de un fósforo— las piernas de Bobi. Tenemos, entonces, una situación totalmente inversa, a la que pareciera responder la escena del espejo que analizamos arriba. En esta otra escena, anterior, una mirada ajena —la de Carlos— intenta comprender la figura híbrida y radicalmente diferente del niño con patas de perro:

... él se dio vuelta en sueños y pude mirar la cintura, la línea perceptible en que se juntaban el hombre y el perro, el niño que era él todavía, el perro niño que era el otro al que apenas yo conocía y por el cual Bobi sufría y penaba, era un ser silencioso y ahora estaba dormido, tendido de lado, cansado de andar, de vagar un poco, de estar sentado, extrañado, sobre todo, de que a un perro no lo dejaran correr o jugar en la calle y por los parques; yo, muchas veces, había querido conversar esa materia con Bobi, pero adivinaba que él se negaría a ello, había crecido acostumbrado a mirar su cuerpo como una lacra, como una *abyección* [énfasis agregado]... (103)

En esta escena, la situación se interrumpe cuando Bobi despierta y le reprocha a Carlos lo que este último estaba haciendo. Como respuesta, Carlos miente, lo que refuerza la idea de una separación entre ambos personajes: “Bobi despertó y se sentó violentamente, se vio destapado y lloró: ‘¡Me estabas mirando!’ Oh Bobi, dije yo presa de creciente angustia, estaba mirando si tienes más heridas...” (103-104). Esta separación se completa al final de la historia, que corresponde al final del primer capítulo, cuando Carlos escucha ruidos en la casa y sospecha que Bobi ha regresado: “... si habrá vuelto esta criatura, me reía en la oscuridad con la certeza, apretada en mi boca contra la almohada, lo sentía reírse con una risa suave, adulta y cínica” (22).

¿Quién está riendo, pues, este punto? ¿Carlos o Bobi? La respuesta es ambigua, como si fueran en realidad la misma persona: en el comienzo del fragmento, el narrador dice “me reía”, pero luego en la misma frase, emplea la tercera persona al decir que “lo sentía reírse”. Esto refuerza la idea de una disociación y recuerda un pasaje anterior en el mismo capítulo donde también está presente la risa y donde, por momentos, los personajes parecieran confundirse también:

... cuando miraba súbitamente sus piernas el terror me golpeaba el pecho y sentía verdadero pavor cuando lo sentía reír, reírse de mí, olvidado de todo, felizmente olvidado de todo, de mí, de su situación, de mi situación, especialmente de su cuerpo, al que no se acostumbraba del todo, al que yo temía comenzara a tomarle horror, verdadero pánico y ese como miedo desprendido, desprendido de las manos y la boca, ese miedo que se evapora por el pelo y nos deja solos ya con la soledad total, con la muerte trepando fríamente por las piernas (17).

Esta confusión está sugerida por anfibologías en las frases “al que yo temía comenzara a tomarle horror” —donde no está especificado quién comenzaría a tomarle horror al cuerpo de Bobi— y “la muerte trepando fríamente por las piernas” —¿las piernas de quién? Nos inclinamos a pensar que las de Bobi y las de Carlos son en realidad las mismas, aunque en distintos niveles de la representación. De vuelta en este episodio final, la descripción comienza a evocar una especie de aparición fantasmagórica:

... tenía ahora un pelo desteñido y tieso, un pelo vividor y corrompido y unos labios rojos y ávidos, y me miraba con repulsión, con odio echando sus piernas, sus hermosas botas engrasadas, recién engrasadas, en medio del cuarto, pero si él es morenito, pero sí no es él, si me lo habrán cambiado los pacos, deben andar ladrones en la cocina, me repetía, y estaba tendido bajo la noche y las nubes cálidas, familiares e inocentes pasaban al alcance de mis manos, yo cogía las ropas y suspiraba, ladrones son, pero ese niño no es él, él tiene el pelo crespo y una cabeza hermosa y potente y esas piernas de colono bestial no son de él, esas piernas encueradas no son las suyas, me reía, me hundía en el sueño, me sentía mojado, llovió toda la noche (21-22).

Pareciéramos estar ante a una imagen de Bobi como un ser definitivamente abyecto para Carlos, con “un pelo desteñado y tieso”, que luego adquiere por metonimia las características de “vividor y corrompido”. Sus “labios rojos y ávidos” recuerdan a los de la novia de Carlos, al momento de conocerlo, lo que se confirma con la “repulsión” en su mirada. Más aún, está usando unas botas que recuerdan a ese regalo con el que Carlos había herido involuntariamente sus sentimientos al comienzo de la historia (18-19). La expresión “pero si él es morenito” sugiere que la figura tiene un aspecto pálido, quizás mortífero. Las piernas, por otra parte, ya “no son de él”. Todos estos elementos nos conducen a pensar que, en este punto de la historia, Carlos está frente a lo abyecto en sí mismo, la identificación temida con un fantasma del que ya no podrá desprenderse.

Conclusión

La figura de Bobi en *Patas de perro* funciona como un reflejo alucinatorio del narrador-protagonista, Carlos, permitiéndole a este último disociarse y encriptar su propia heterosexualidad fallida en un otro que, tal como ocurre con Bobi y sus piernas, le es propio y ajeno al mismo tiempo. Esto se lleva a cabo mediante una figuración metonímica, en el sentido horizontal de la otredad de sus propias piernas en Bobi, y metafórica, en el sentido vertical de la mismidad de Carlos en Bobi. En consecuencia, la relación metonímica de Bobi con sus patas de perro es una metáfora de la relación de Carlos con un imperativo heterosexual de matrimonio.

Así es como Carlos puede atribuir su incumplimiento de la heteronorma a la existencia de Bobi, pero hemos visto que los rasgos alucinatorios de la narración impiden descartar la posibilidad de que este personaje no exista “realmente” en el relato y sea, en consecuencia, parte de un fenómeno alucinatorio que hemos observado en la narración de Carlos.

El origen de la violencia que se ejerce contra Bobi está en la repudiación por parte de sujetos sexuados que se confirman a sí mismos a través de dicha repudiación y tiene su expresión más clara en tres momentos de la obra: el rechazo de parte de la novia de Carlos, la inversión anamórfica de Bobi frente al “enano” de Puente Alto y la abyección definitiva de la aparición fantasmagórica de Bobi al final del relato. Esta última consolida la relegación de Bobi a una zona abyecta como las conceptualizadas por Butler. Sin embargo, el personaje de Bobi evoluciona hacia una autonomización de su propio deseo sexual, proceso que completa la disociación de Carlos y explica la separación de ambos al final de la historia.

Aunque a partir de este punto el narrador intentará borrar simbólicamente la identidad de Bobi, no le será posible llegar a olvidarla. Esto contraviene su propósito declarado en el primer capítulo de la novela (Droguett 15) y explica la estructura cíclica del relato como un círculo sin final posible. La imposibilidad de Bobi para constituirse como sujeto, en tanto cuerpo abyecto, exige su borramiento simbólico y la reducción de su existencia a una alucinación del narrador de la historia.

Con este análisis hemos abordado algunos aspectos de la obra droguettiana que han sido escasamente tratados hasta ahora, como el género, la sexualidad y las masculinidades. En el futuro sería interesante examinar fenómenos parecidos en otros textos del autor. Esto permitiría encontrar rupturas y continuidades en el tratamiento de éstos y, en último término, enriquecer una reflexión crítica tanto acerca del aporte literario de Carlos Droguett como sobre las políticas de identidad y sus problemáticas en el presente.

Referencias

- Austin, J.L. *How to do things with words*. Clarendon Press, 1962.
Antonio Avaria. “Patatas de Perro, de Carlos Droguett”. *Proyecto patrimonio*. (s.p.i.), (s.l.), (s.d.). Universidad de Chile. <http://letras.mysite.com/avar020716.html>
Butler; *Excitable speech*. Routledge, 1997.
Butler, Judith. *Bodies that matter*. Routledge, 1993.
Coello, Emiliano. *Historia, ideología y mito. La obra literaria de Carlos Droguett*. Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

- Droguett, Carlos. *Patas de perro* (1965). Ediciones Universidad Diego Portales, 2021.
- Eltit, Diamela. "Ficciones de la noche perra". *The Clinic*, (s.l.). 14 de agosto de 2014.
- Eltit, Diamela. "Clases de cuerpo y cuerpos de clase". *Aisthesis*, núm. 38, 2005, pp. 9-20.
- Favi, Gloria. "Bobi y la utopía del cinturón verde". *ARQ*, núm. 86, 2014, pp. 17-25.
- Genette, Gérard. "Métonymie chez Proust". *Figures III*. Éditions du seuil, 1972.
- Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique". *Revue Française de Psychanalyse*, vol. 13, núm. 4, 1949, pp. 449-445.
- Manzor, Carolina. *Violencia sistémica especista: una lectura de Patas de perro, de Carlos Droguett*. 2020. Universidad de Chile, Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica, mención Literatura.
- Montes Capó, Cristián. "Patas de perro de Carlos Droguett o la deconstrucción narrativa de la binariedad animal / humano". *Anales de literatura chilena*, núm. 21, 2014, pp. 113-131.
- Moreno, Fernando. "Narrador y personaje en la obra de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 153-167.
- Navarro, Marcelo. "Profesores, médicos y policías. El monstruo abyecto y la crisis del Régimen Biopolítico en Patas de perro, de Carlos Droguett". *Revista Isla Flotante*, núm. 7, 2017. <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/4267>.
- Renaud, Maryse. "Violencia y escritura: aproximación a la obra de Carlos Droguett". *Coloquio Internacional sobre la obra de Carlos Droguett*. Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, 1983, pp. 33-43.
- Serratos, Francisco. "Monstruosidad, animalidad, humanidad: hacia una condición posthumana en *Patas de perro* de Carlos Droguett". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, vol. 6, núm. 2, 2019, pp. 35-57.
- Taylor, Charles. *Multiculturalism*. Princeton University Press, 1994.