



[ARTÍCULO]

La amplificación textual en la novela *Sesenta Muertos en la Escalera* de Carlos Droguett

María Loreto Lamas B.

Resumen

La amplificación textual, en un sentido amplio, podemos entenderla como la adición de párrafos, datos y referencias circunstanciales que permite un desarrollo de personajes, descripciones e interacciones de forma más profunda. De forma más precisa, podemos distinguir dos clases de amplificaciones: Interna y externa. Por un lado, la amplificación interna nos permite ver cómo el relato crece y se transforma. Pasa de menor a mayor complejidad narrativa. Por otro lado, la amplificación externa consiste en la adición de textos e intertextos preexistentes (unos de carácter ensayístico, varios cuentos y un folletín, en este caso) que pasan a conformar la reescritura perdiendo su significado autónomo. A partir de esto, la autora analiza cómo el cuento *Los Asesinados del Seguro Obrero*, a través de una serie de mecanismos constructivos se reescribe dando origen a *Sesenta Muertos*.

Palabras clave: amplificación textual, reescritura, Carlos Droguett, *Sesenta Muertos*, *Los Asesinados del Seguro Obrero*.

Abstract: The textual amplification in the novel *Sixty Dead on the Ladder*

The textual amplification, in a broad sense, can be understood as the addition of paragraphs, data and circumstantial references that allow a deeper development of characters, descriptions and interactions. More precisely, we can distinguish two kinds of amplifications: Internal and external. On the one hand, the internal amplification allows us to see how the story grows and transforms. It goes from minor to greater narrative complexity. On the other hand, external amplification consists of the addition of pre-existing texts and intertexts (some of an essay nature, several stories and a serial, in this case) that go on to shape the rewriting losing its autonomous meaning. From this, the author analyze how the tale *The Assassinated Workers Insurance*, through a series of constructive mechanisms is rewritten giving rise to *Sixty Dead*.

Keywords: textual amplification, rewriting, Carlos Droguett, *Sixty Dead*, *The Assassinated Workers Insurance*.

El cuento *Los Asesinados del Seguro Obrero* (ASO/1940), a través de una serie de mecanismos constructivos, se transforma y da origen a un nuevo texto, donde el autor logra un mayor desarrollo narrativo y ficcional: la novela *Sesenta Muertos en la Escalera* que se publica trece años después de la primera edición del cuento. En términos cuantitativos, hay un relato que inicialmente tiene alrededor de 81 páginas crece y se desarrolla en una novela de trescientas páginas, pese a que se conserva la equiparidad de las divisiones internas en lo medular.

Las divisiones del cuento ASO/1940 que se mantienen en la novela, fundamentalmente, son: "Antecedentes", "Cómo ocurrió", "En la noche, los vivos", "Epílogo I", "Epílogo II". En estas divisiones, el cambio más relevante en términos de amplificación está en la inclusión de un nuevo capítulo: "Pan y sueño" en SM.

LA AMPLIFICACIÓN COMO PROCESO DE REESCRITURA

El mecanismo de transformación privilegiado es la amplificación, a través de él, el texto se expande y se convierte en novela. Las adiciones de palabras, párrafos, referencias circunstanciales, se despliegan en su máxima expresión.

Las notas descriptivas y circunstanciales del espacio exterior adquieren una dimensión más profunda y se produce un movimiento de lo externo a lo interno, mostrando espacios familiares a los personajes. Los personajes abren sus consciencias y 'muestran' sus sentimientos, recuerdos, emociones y pensamientos íntimos. Desde este espacio monologan y, por momentos, parecen ir más allá, en la profundidad de su siquismo, en los recuerdos fragmentados, reiterativos y seguidos unos de otros (más cerca del plano inconsciente).

Pero esta visión profunda de una realidad interior se adquiere en forma gradual: el espacio externo (acontecimientos del 5 de septiembre, noticias, etc.) se interioriza, a través del narrador y sus recuerdos personales, sus preocupaciones diarias etc., y es desde esta perspectiva de donde surgen los personajes recreados, se reconstruye su pasado, se los ubica espacialmente en el interior de la Caja del Seguro Obrero y, como un gran paréntesis, antes de experimentar la muerte, sienten, recuerdan, reflexionan. A través de actos rememorativos, los protagonistas re-cogen el instante en que heridos agonizan. Y demoran lo definitivo ("La muerte no era nada, lo terrible era morir y lo espantoso de eso que la muerte comenzar a venir". SM: p.111).

A medida que el relato crece, surgen amplificaciones de circunstancias o se desarrollan ideas-motivos y, lo más importante, aparecen extensos monólogos interiores correspondientes a varios personajes. Por otro lado, nos encontramos también con textos



incrustados, intertextos que contribuyen, de modo importante al proceso de construcción novelesca. Por esta razón, estudiaremos las amplificaciones clasificándolas en internas y externas. Entendemos por amplificaciones internas aquellas que surgen de la reescritura de cuento ASO/1940 y no han tenido existencia independiente; en cambio llamaremos amplificaciones externas a los intertextos, incrustación de textos ya existentes y publicados con anterioridad a la novela.

LA AMPLIFICACIÓN INTERNA

Llamamos internas a las amplificaciones que nos muestran cómo el texto crece y se transforma "desde dentro", siguiendo un desarrollo de menor a mayor complejidad narrativa. Los espacios y los personajes dejan de ser sólo exterioridad y mediante el cambio de perspectiva del narrador, se recrean, lográndose una visión más completa y más íntima. Surgen los lugares familiares, armoniosos, solidarios en oposición a los espacios hostiles, cerrados, inseguros y trágicos. A través de la expresión de sentimientos y recuerdos, se construye un nuevo plano narrativo que es el evocado, donde las víctimas desde sus heridas y su sufrimiento mostrarán su dimensión humana.

Estas modificaciones internas las clasificaremos a su vez en tres tipos:

- a) Descriptivas de espacios, circunstancias y personajes.
 - b) Referidas al desarrollo de ideas-motivos.
 - c) Monólogos interiores.
-
- a) *Amplificaciones Descriptivas*: son aquellas referidas a las circunstancias que rodearon los hechos, a la localización y temporalización, por una parte, y aquellas relativas a los personajes que, generalmente, son atributivas, por otra. Así, por ejemplo, los personajes son agrupados en dos polos: las víctimas (los estudiantes) cuya marca semántica es el idealismo opuesto a la degradación que portan como rasgos los victimarios (las autoridades, la policía). De igual modo, la caracterización de los personajes es, en general, idealizada en los estudiantes y caricaturizada en la policía. Sin embargo, el elemento 'grotesco' no es privativo de los victimarios, ya que en algunos instantes de la narración está presente en imágenes y descripciones esperpénticas de estudiantes muertos.
 - b) *Amplificaciones de ideas-motivos*: por ellas entendemos el desarrollo de ciertos motivos no como argumentaciones, sino como ideas integradas al fluir de la conciencia del narrador,

combinadas con diversas imágenes y expresión de sensaciones internas de los protagonistas víctimas.

- c) *Monólogos interiores*: cumplen la función de "dar cuerpo" a los personajes víctimas, provocando un acercamiento hacia la perspectiva del narrador y acercándolos, por consiguiente, al lector, mediante un progresivo proceso de interiorización. Sin duda, la amplificación interna lograda con cinco monólogos interiores, es el procedimiento más complejo e interesante de interiorización; razón por la cual lo privilegiaremos en este trabajo.

En los monólogos interiores el narrador logra la máxima expresión de profundidad al poner en primer plano el mundo de la conciencia. Los personajes "escapan" a su presente trágico, evocando su pasado o sus afectos. Como rasgo general a todos ellos, podemos decir que se insiste en marcar el paso de una realidad externa a una dimensión más profunda que es la interioridad de los personajes, empleando enunciados como los siguientes: " Enrique sueña" (p.89), Yuric "miraba el reloj en su memoria" (p.105), "se acordaba Hernández" (p.28), "Vargas... se acordaba" (p.131), etc.

En cuanto a la complejidad narrativa observamos cómo la perspectiva del narrador básico omnisciente adopta la del personaje, relativizando su conocimiento y cómo la realidad exterior aparece abruptamente en este fluir de conciencia, interrumpiéndolo e imponiendo otro espacio y otro momento que es ajeno a la situación puntual. En cuanto a su complejidad lingüística los cambios de perspectiva del narrador están marcados por la reiteración de motivos, cambios en el aspecto verbal y modificaciones adverbiales que son una constante en Droguett.

En efecto, la sintaxis semántico-narrativa del texto es muy similar a la que presentan otras obras del autor. Sin embargo, como veremos más adelante, existen casos de estructuras más complejas: monólogos insertos en otros monólogos, relatos insertos en monólogos con intermitencias narrativas, etc. En los modos de regreso al presente de la narración, percibimos que no se sigue el mismo proceso gradual (en este caso inverso: de lo interior a lo exterior), sino que con frecuencia se lo hace a través de un enunciado del narrador que alude a la realidad externa. En otras palabras, mientras la interiorización es gradual, el movimiento contrario es brusco, muchas veces.

La técnica que mejor logra el proceso de interiorización que permite captar al personaje "desde dentro", alcanzando niveles tales como la representación de la conciencia, su contenido síquico y sus procesos, es, como se sabe, el "monólogo interior" (Humphrey: 1969: 36). En la novela como ya hemos dicho, encontramos cinco monólogos más o menos complejos, cuya función al interior de la novela no siempre es la misma. Los describiremos en orden de creciente complejidad, clasificándolos en: 1) Monólogos simples (aquellos que se insertan directamente en el discurso del narrador básico) y 2) Monólogos complejos (aquellos que surgen en el interior de otro



monólogo o se enlazan con monólogos más abarcadores o diversas formas de interiorización (estilo indirecto libre).

a) Monólogo Simple:

El primer ejemplo de monólogo simple (ASO/1940: 38 y SM/1953: 84-96) reproduce la interioridad de Enrique. En ASO encontramos la siguiente descripción: "Tenía recelos ahora y pensaba que ya esa carta tenía una seriedad que no tuvo la noche antes, cuando la escribió. Entonces pensó vagamente que, quizás, no alcanzarían a abrirla. Pero la verdad era ahora que quizás alcanzaran a leerla. Pasaron frente al edificio del Seguro Obrero, frente a la Caja Nacional de Ahorros, frente al Banco..." ASO/1940.

En SM esa descripción se abre, creciendo "hacia dentro": "Tenía recelos ahora y pensaba que ya esa carta tenía una seriedad que no tuvo la noche antes cuando la escribió. Entonces pensó vagamente que, quizás, no alcanzarían a abrirla, pero la verdad era, ahora, que quizás alcanzarán a leerla. Tendido en la cama la había escrito, mientras a todo lo alto del techo claro, por cuya claraboya se despeñaban bocanadas de sol, se elevaban los alegres trinos de su cántico silbado (...) Enrique dio un grito, un sollozo, Oh.mam.mam 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. Habían pasado frente al edificio sin detenerse, sin entrar en él, frente a la Caja de Ahorros..." (SM: 84-96).

Considerando los contextos en los cuales se realiza, por un lado, el proceso de amplificación y, por otro, el de interiorización, podemos apreciar cómo a través de ellos se pasa de la narración omnisciente al monólogo interior. En la versión ASO/1940 la omniscencia del narrador básico comienza a vacilar, por lo tanto, a perderse / esto lo apreciamos en enunciados como: "quizás, no alcanzarían", "quizás no alcanzarían"); en SM se completa este proceso de relativización de la omniscencia al adoptarse la perspectiva del personaje y permitir el libre fluir de su conciencia. El narrador está aún presente al describir a Enrique, desaparece sólo cuando lo "pensado" invade la conciencia del personaje: "Querida mam... Le habría gustado escribirle quizás a Cora, a Eliana, la tonta de la chasquilla..." (SM: 84).

La descripción omnisciente se pierde en la actividad rememorativa de Enrique y el fluir de conciencia se intensifica, a medida que la realidad externa es más cruel; aunque el personaje no la aluda directamente, accedemos a ella desde el narrador básico, quien recupera por momentos su omniscencia: "A las dos salían de la Universidad, golpeados en los riñones por las carabinas, azuzados por las botas enlutadas y lisas que le mordisqueaban los pies. Peinándose los cabellos y la sangre, veía como en un sueño las hermosas piernas que pasaban entre el sol fresco..." (SM: 85).

Vemos que las primeras líneas hasta el punto seguido corresponden al discurso del narrador básico, en cambio, las restantes ya pertenecen al personaje: es él quien se peina los cabellos, quien tiene sangre en ellos. Enrique experimenta sensaciones de dolor y miedo, deja de pensar en "la carta" y en las circunstancias en que fue escrita, y ahora recuerda, pero se trata de un sueño pasado. Herido y acosado en las baldosas 'sueña': "Y el sueño. Aquel extraño sueño que tuviera noches antes y que había olvidado se le plantó delante" (SM: 89). Este sueño lo libera del angustioso momento presente es un sueño pasado que aparece mediatizado en su fluir de conciencia y, además, es portador de un fuerte sentido premonitorio. Los motivos presentes en él de carácter reiterativo son: la enfermedad, la lluvia, incomunicación y la muerte...

El personaje podrá regresar a su momento presente y liberarse de este sueño pesadillesco a través de las lágrimas que vierte y el llanto que llega a sus oídos, que él cree le pertenece, así como a sus hermanas; mas luego advierte que es el llanto de otros estudiantes que heridos como él sollozan: "Enrique escucha que él y sus hermanas, muy abrazados, se ponen a llorar, pero no era él ni sus hermanas" (p. 96).

Este sueño en su origen es un texto incrustado que pierde su valor autónomo al insertarse en la novela como un sueño 'soñado dos veces'; esto es mediatizado en el discurso del personaje. A su carácter de texto autónomo nos referiremos más adelante. En suma, tenemos una visión "desde dentro" que al concluir regresa en forma gradual a la narración omnisciente, a través de los sentidos y las lágrimas (fluir de conciencia, visión con, estilo indirecto libre y narración omnisciente).

b) Monólogos Complejos:

Estudiamos dos tipos de monólogos complejos. Uno representa una estructura encadenada, de modo que, en una especie de complejo monológico, se entrelazan tres monólogos interiores. El segundo tipo corresponde a un amplio monólogo que incluye en su interior diversas situaciones comunicativas, entre ellas, un relato completo proveniente de la 'crónica roja'.

Primer tipo: Monólogos encadenados

Nos encontramos aquí con tres monólogos en cada uno de los cuales se repite un mismo proceso e interiorización gradual que implica un camino de ida y regreso en tres momentos: Visión por detrás, Visión con (estilo indirecto libre) y monólogo interior. Tal situación se puede representar con el siguiente esquema:

PN EIL (H) M (H) EIL (H ve aV) PN

PN EIL (V) M (V) EIL (V ve a H) PN

PN EIL (H) M (H) EIL (H ve a M) PN



PN : Punto de vista del narrador (visión por detrás)

EIL : Estilo indirecto libre

M : Monólogo,

H : Hernández

V : Vargas

M : Montes.

El monólogo de Hernández (primero de la serie) está constantemente interrumpido por la presencia del narrador, pero es la perspectiva del personaje la que se impone y hace surgir la 'visión con' que, finalmente, desemboca en un monólogo interior indirecto:

"Hernández sintió dos golpes y cayó al suelo. En el suelo sintió una descarga general, voces extrañas, ruidos de pasos, como si los estudiantes fueran huyendo hacia abajo corriendo por los escalones de madera bajo la tierra, los sentía claramente, se alegraba, quería reírse de puro gusto era cierto que huían, los sentía correr claramente" (SM:128).

El discurso de Hernández, mediatizado por el narrador, se enlaza con el monólogo de Vargas (segundo de la serie). El recuerdo compartido del momento previo al ingreso al edificio del Seguro Obrero sirve de gozne a los sucesivos cambios de perspectiva del narrador: "Había entrado al edificio con Estanislao, con Gerardo y Barraza" (SM:127, Hernández); "Recordaba que estaba herido cuando llegaron los de la Universidad" (SM: p.130, Vargas).

Hernández abandona su introspección al percibir a otro personaje cerca de él; entonces, el narrador vuelve a hacerse presente para abandonar la perspectiva del primer personaje (Hernández) y asumir la del segundo personaje (Vargas): "Sintió de pronto una mano junto a la suya y tuvo miedo pensando en Estanislao. ¿Cuántas horas que había muerto? Pero no era él, no era la mano de un muerto, estaba tibia, caliente, tenía vida y se la transmitía. Movié un poco la cara y vio que era Vargas. Le preguntó si estaba herido. Vargas tenía...En ese momento Vargas no tenía miedo porque sabía que tenía que morir. Se acordaba de su padre que había quedado en el campo" (SM:130).

Luego de repetir el proceso de interiorización ya descrito (PN-EIL-M), pero ahora inversamente, el narrador reaparece limitando ahora su perspectiva a la de este segundo personaje (Vargas), reiterándose la situación inicial: Vargas descubre a Hernández y entonces vuelve a surgir el narrador para retomar la perspectiva del primer personaje (Hernández). "Algunos movimientos de otro cuerpo caído junto al suyo le hicieron saber que estaba herido. Aprovecharon el paseo de los hombres uniformados y cambiaron algunas palabras

sobre su situación. Acordaron no moverse... Después Hernández oyó que lo hablaban a él" (SM: 136,137).

Se opera un cuarto proceso de interiorización cuando el monólogo termina y el narrador traslada su perspectiva a un tercer personaje (Montes). Podríamos afirmar entonces que inscrita en la narración básica está la secuencia de Hernández que se encadena al monólogo de Vargas, en la forma ya descrita, y comparte sus últimos párrafos con él, creando así la ilusión de una perspectiva tripartita: Vargas, Hernández y el narrador básico. El enlace de los dos monólogos anteriores con el de Montes se realiza mediante una acción específica de Hernández, en tanto personaje.

Tal vez el monólogo más precario en el grado de interiorización sea el de Hernández, que nunca pierde totalmente su conciencia de la realidad presente. Además, su discurso está constantemente interrumpido por la voz del narrador que reescribe enunciados pertenecientes a ASO/1940; esto es, la presencia de un narrador omnisciente que comparte la perspectiva del personaje o la presencia alternada de ambas perspectivas.

Por otra parte, la perspectiva de Hernández resulta, consecuentemente, más amplia que la de los otros, en su visión de la realidad externa, ya sea como personaje desde quien se narra o como personaje realizador de acciones específicas. El capítulo se titula "En la noche, los vivos" y en él, Hernández caído junto a Vargas, siente una mano junto a la suya, es la de su compañero. Esta situación es mostrada desde una perspectiva compartida narrador/personaje y posibilita el paso de un monólogo a otro, como ya se ha descrito. Esta visión compartida poco a poco se va permeabilizando hasta dar lugar al personaje "desde dentro" (Vargas); emerge la representación de un mundo interior provocada por un suceso violento que le afecta directamente y que él escucha: la orden de tirar los cadáveres por la escalera.

Segundo Tipo: Monólogo con situaciones comunicativas incrustadas

Ahora, consideraremos un caso distinto de monólogo complejo, se trata de un monólogo con relatos incrustados. Decíamos más arriba que Hernández descubre a Montes en las cercanías: "¿Qué pasa?" "Nada, respondió Hernández este hombre está vivo" (SM:138).

Se repite, entonces, el mismo proceso de interiorización ya descrito, se pasa del plano externo al evocado, a través del 'recuerdo'. Esta vez 'lo recordado' es más complejo que en los casos anteriores y también más abarcante; ya que, por una parte, tenemos el recuerdo de la vida pasada del personaje: sus relaciones con Nora, la historia de Chumingo, la secuencia del reloj (momento presente) y, por otra parte, 'la historia de Corina Rojas' que el personaje escucha de boca de un sargento.

La conciencia de Montes asocia muchos recuerdos cada vez más intensos y de carácter más violento y trágico, como aquellos de la fiesta del sur, cuando Chumingo Lara y Aliro pelean por una mujer



(Rosita) y Chumingo muere apuñaleado. Esta historia interna permite que Montes, a través de asociaciones libres, pase del plano externo (presente), al evocado o al revés. Así por ejemplo surge el recuerdo cuando 'escucha' la sangre, los llantos, los gemidos de sus compañeros: "Se escucha un llanto delgadito, como si alguien en otra parte, en el sur..." (SM: 140) o también cuando el silencio por la muerte de Chumingo (pasado evocado) se anuda con el posterior a la matanza (presente real):

"Chumingo había muerto hacía cuatro meses en pleno invierno, ahora era primavera y un silencio igual crecía en la gran casa. De tiempo en tiempo los oficiales gritaban: "cuidado con el rebote de las balas" (SM:142).

El silencio roto por la voz de los oficiales impone el regreso al presente donde Montes, muy herido, ya es testigo de cómo agonizan sus compañeros. Los movimientos de un plano a otro están determinados por la irrupción del presente y aparecen destacados en el texto, a través de la reescritura de ASO/1940 que experimenta grandes ampliaciones, especialmente en el instante en que al muchacho le roban el reloj. Aún en esta situación límite este personaje proyecta sus recuerdos: "...Nora, -Te casarías con un manco?" (SM: 146).

La pulsera del reloj cede por fin y Montes relaja su tensión y continúa su actividad rememorativa, pero esta vez el recuerdo refiere al plano real; a través de sus sentidos sabe qué ocurre a su alrededor y escucha cómo el sargento cuenta la historia de Corina: "No saben de la Corina? a mi viejo, que era guardián de punto en la calle Diez de Julio, le tocó llevarla detenida" (SM:152). Este relato en su origen, como texto autónomo, es un folletín: "Corina Rojas, criminal de amor", al que nos referiremos más adelante. Por ahora, sólo nos interesa mostrar cómo se mediatiza a través de la conciencia de Montes.

Momentos antes de dormirse, Montes, oyendo al sargento contar la historia de Corina, había sentido las campanadas del reloj del diario La Nación: "Iban dando acompasados las horas, los cuartos, las medias horas" (SM:150). Este mismo sonido lo despertará cien páginas más adelante y contribuirá al desplazamiento desde una perspectiva interior a una perspectiva externa. Lingüísticamente se marca la salida de la conciencia del personaje con una referencia al espacio real por medio del adverbio de lugar 'afuera' que nos recuerda la oposición de planos espaciales: adentro/ afuera. "Tendido en la escalera, Montes se adormecía, pero despertaba a cada golpe de la campanada del reloj que resonaba en todas sus heridas" (SM: 253). Montes comienza a 'despertar', en su conciencia se aúnan los recuerdos de las muertes de Diego, don David y Corina (personajes del relato oído) con las muertes de sus compañeros. A través del estilo indirecto libre se sale una vez más de esta actividad rememorativa, aunque no definitivamente, ya que se retorna a ella por momentos, hasta el regreso definitivo al plano real.

LA AMPLIFICACIÓN EXTERNA

Entendemos por amplificación externa, aquella, producto de la incrustación de textos que han tenido existencia autónoma alguna vez. Principalmente, corresponden a clases de discursos: unos de carácter ensayístico, varios cuentos y un folletín. Todos ellos pertenecen a Droguett y fueron publicados generalmente en periódicos y revistas como *La Hora*, *Extra* y la *Revista Hoy* (la nómina de textos se adjunta a la bibliografía).

Los textos incrustados pierden su significado autónomo al ingresar en la secuencia mayor, constituida por la novela. Por esta razón, veremos los diferentes tipos de discursos, especialmente sus modos de incrustación y los cambios de sentido que éstos experimentan, agrupados según su género.

I. Artículos de carácter ensayístico

Se trata de ensayos breves que se incluyen en diversos capítulos de SM y que, en general, otorgan un tono meditativo y un andar reflexivo a los episodios que los reciben. Concretamente se trata de los ensayos: "Día de los muertos (1940) que se incrusta en el capítulo "Antecedentes" de SM (p.27-31); "La guerra nocturna" (1940) y "Ensayos sobre el opio" (1945), incluido en el capítulo "En la noche, los vivos", de SM (p. 186-189 y 161-164, respectivamente).

Estos ensayos se incrustan con algunas modificaciones o fragmentadamente en la novela, provocando amplificaciones textuales, desplazamientos de perspectivas y modificaciones en su situación comunicativa. Todo ellos manifiestan el carácter argumentativo característico del ensayo, y sus enunciados lo constituyen fundamentalmente, opiniones y expresiones de sentimientos que subjetivizan el discurso y le otorgan un fuerte matiz lírico.

Los tres artículos a los que se ha hecho mención no ingresan directamente a la novela, sino que se incrustan en un cuento ("Isabel") y en un folletín ("Corina Rojas, criminal de amor "); es decir, son incrustaciones en incrustaciones. En esta subordinación el ensayo cambia su contexto periodístico por uno narrativo; lo que le trae como consecuencias cambios de sujeto (de Carlos Droguett al personaje testigo) y de receptor (del lector eventual del periódico al lector ficticio de la novela); como también pierde la referencia pragmática del discurso (el texto original "día de los muertos", fue publicado el 1 de noviembre).

Al ingresar al discurso novelesco, los ensayos se convierten en reflexiones o sueños de los personajes ficticios; así pues, se ficcionalizan, pierden toda referencia pragmática con el mundo real y asumen representación ficticia. La situación contextual de los artículos, ahora ser el discurso novelesco.



2. Los cuentos

En tanto narraciones ficticias y, como tales, representaciones de mundo, estos cinco relatos, son muy similares temáticamente; todos ellos incluyen como grandes motivos: el amor, la soledad, el sufrimiento, la muerte y varias ideas afines, como lo son: el dolor de crecer, la incomunicación y la pobreza.

Todos ellos experimentan distintas variaciones al insertarse en SM. Tres de los cuentos que se insertan en el primer capítulo "Antecedentes": 'Isabel' (1940), 'La noche mala y Tántalo' (1939) y 'Tiempo' (1941). Tienen como personajes a seres frágiles, enfermos, portadores de sentimientos puros, pero constantemente amenazados con la precariedad de las cosas y de la vida. Así, pues, el narrador de 'Isabel' y de la noche mala y 'Tántalo' es un narrador / personaje identificado como Carlos que por instantes (en el primer cuento especialmente), realiza un 'diálogo interiorizado' que tiene dos destinatarios, 'Isabel' y 'el mismo narrador'. Son tan evidentes las similitudes y visión de realidad de un cuento a otro, que al ser leído como conjunto, parecen instancias separadas de un mismo relato. Esto es, interesante de observar, puesto que eso es lo que finalmente realizarán estos textos al incrustarse en un mismo capítulo de la novela SM.

Los dos cuentos restantes constituyen por sí mismos casos distintos, ya sea por su modo de incrustación, como por los rasgos discursivos y temáticos que los conforman. Ellos son 'Lejos' (1940), que se inserta en el capítulo "Cómo ocurrió" y "Cupido Borracho" (1939), por su parte, constituye un capítulo 'nuevo', que se relaciona con los ASO. Ahora se titula "Pan y sueño", y en él se pueden observar interesantes ampliaciones internas que permiten una relación concreta con su nuevo contexto.

"Lejos" (1940), como los anteriores cuentos, es una historia sombría de muerte. El narrador omnisciente relata el sueño de un personaje (Pablo) sus oscuros presentimientos, sus miedos. El sueño se realiza en el ámbito familiar (padres y hermanas), en la noche, en medio de noticias de muertes, enfermedad, distancia y lágrimas. La relación entre los personajes es extraña, no se comunican: lo que ven los demás no es lo que Pablo ve. El personaje en la realidad de su sueño está en constante contradicción con otros personajes, lo que va construyendo un tejido de contradicciones que desconcierta al sujeto. Es interesante destacar cómo 'Lejos' se convierte en el único cuento que no ingresa en la perspectiva narrador/personaje, sino que contribuye a la configuración de la interioridad de uno de los protagonistas, subordinándose a su perspectiva. 'Lejos' es en SM el sueño pesadillesco de Enrique, uno de los personajes de ASO, en los instantes de su agonía.

"Cupido borracho"(1939), por su parte, constituye un capítulo 'nuevo', que se relaciona con los ASO. Ahora se titula "Pan y sueño", y

en él se pueden observar interesantes amplificaciones internas que permiten una relación concreta con su nuevo contexto. El cuento relata la historia triste de 'Cupido' dios del amor, quien aparece vagando por la ciudad, cansado de inocular amor a las personas y apesadumbrado por la imposibilidad de ser amado:

"Deseaba que lo quisieran; era su más íntimo deseo, su más repetido pensamiento; quería que alguien le amara y como nadie podía amarlo, ahí estaba su amargura. Le estaba prohibido amar y que lo amaran. Lo mismo que la muerte que le estaba prohibido morir" (SM: 260).

El cuento en SM adquiere un sentido alegórico, tras esta personificación de un 'Dios' que se embriaga para soportar su soledad, subyace una visión del amor y de la muerte que atraviesa toda la novela. Aquí se presenta en un nivel simbólico, con mayor grado de abstracción la síntesis de la concepción de mundo expuesta en cada capítulo de SM. Por esta razón este cuento es el único que al ingresar en la novela no se incrusta en un capítulo de ella, sino que constituye, el mismo, un capítulo aparte.

3. Crónica Roja Folletinesca

Esta crónica ocupa una gran extensión en la novela y su inserción provoca, en términos cuantitativos, un aumento de alrededor de cien páginas. Se trata de una historia violenta de muerte y vicio, cuya génesis se sitúa en un crimen pasional ocurrido el 21 de enero de 1916. En SM el folletín obviamente se transforma, por amplificaciones internas y por la presión del contexto que lo distancia de su carácter meramente sensacionalista. Además, que el propio texto folletinesco, al insertarse en la novela, admite en su interior un par de artículos de carácter ensayístico.

La transformación que el folletín experimenta actúa en varios sentidos. Fundamentalmente, pierde sus rasgos folletinescos y subliterarios borrándolos, casi completamente. Por esta razón, desaparece la introducción que definía su carácter de 'novela para porteras', sus títulos y subtítulos sensacionalistas, la disposición en siete capítulos y los resúmenes que precedieron, al menos cinco entregas.

Al recontextualizarse e incrustarse en una secuencia mayor, el texto modifica su dimensión significativa, participa de reflexiones contextuales nuevas que contribuyen a una mayor profundidad psicológica y humana de los personajes; se pierde la linealidad en la sucesión de los acontecimientos. El texto está mediatizado por las voces del narrador, del sargento, de Corina... El narrador 'presta' su voz al personaje (sargento), para que este relate una historia de crimen pasional, pero a medida que el relato avanza surgen otras voces como la de la propia Corina, o la de Diego. El narrador interviene por momentos, pero siempre a través de un estilo indirecto libre compartiendo 'una misma visión de realidad'. En estos acercamientos al personaje y en la reconstrucción de la historia pasada de los mismos, el



texto logra la mayor profundidad y complejidad narrativa, surgen las contradicciones, los enigmas, y las ambigüedades.

En la crónica periodística, Corina Rojas era censurada y calificada duramente como: mujer de bajos instintos, feroz criminal, amoral (Zig-Zag, 29 de enero de 1916). En la novela SM, Corina es víctima y victimaria: una mujer sola abandonada, enajenada por el vicio y la pobreza. Por otro lado, Diego el personaje cínico y atropellador del folletín, transforma y humaniza su imagen en la novela: una infancia desgarradora, pesadillesca, una madre siempre enferma, un hermanito monstruo y otro cruel. Son seres despojados de afectos, humillados y heridos en su existir miserable y promiscuo; seres frágiles de sentimientos precarios, 'superficiales'.

El folletín experimenta un proceso de amplificación análogo al realizado por la novela: amplificaciones internas y externas. Las amplificaciones externas constitutivas de los artículos de carácter ensayístico "La guerra nocturna" y "Ensayo sobre el opio", posibilitan que esta crónica roja folletinesca se constituya en el interior de SM en la unidad significativa de mayor semántica. Esto es así, ya que el folletín reproduce el proceso de construcción de SM y experimenta además un análogo proceso de transformaciones discursivas: hay un suceso real, noticias y la crónica roja folletinesca. De esta manera el folletín cumple una función de 'metanovela' y le otorga a este proceso un carácter de autoreflexividad textual, ya que la novela puede verse reflejada a sí misma en los mecanismos que la constituyen como tal.

En síntesis, en SM tenemos un suceso real que da origen a una crónica que se desarrolla después como relato ficticio. Relato que experimenta a través de la reescritura textual y la intertextualidad, un complejo proceso de transformaciones textuales que contribuyen a desarrollar en el capítulo "En la noche, los vivos" (en el que se incluye el folletín), una síntesis de elementos y estructuras significativas. Por esta razón, la inserción del folletín en este capítulo no es gratuita; el momento textual privilegiado es: "En la noche, los vivos", es decir, la historia y discurso de quienes sobreviven; ellos constituyen el momento de mayor dramatismo, donde la intensidad de lo episódico tiene su correlato en las complicaciones estructurales. En este capítulo el proceso de profundización en las circunstancias y en los personajes, como la construcción de una 'visión desde dentro' logra su punto culminante. La historia de muerte se transforma en historia de heroicas y precarias sobrevivencias.

REFERENCIAS

- BENVENISTE, Emile (1977). *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI.
- DROGUETT, Carlos (1939). "Los Asesinados del Seguro Obrero". Ed. La Hora, 26 de agosto, Santiago, 1939

- ___ (1939) “Cupido Borracho”. Ed. La Hora, Santiago, 19 de noviembre.
- ___ (1939) “La noche mala y Tántalo”. Ed. La Hora, Santiago, 24 de diciembre.
- ___ (1940) “Los Asesinados del seguro Obrero”. Ed. Ercilla, Santiago.
- ___ (1940) “El día de los muertos”, Ed. La Hora, Santiago, 1 de noviembre.
- ___ (1940) “Isabel”, Ed. La Hora, Santiago, 4 de febrero.
- ___ (1941) “Tiempo”. Ed. La Hora, Santiago, 2 de enero.
- ___ (1942) “La noche mala y Tántalo”. Ed. Hoy, Santiago, 24 de diciembre.
- ___ (1946) “Corina Rojas, criminal de amor”, Ed. Extra (Folletines), Santiago, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, y 8 de agosto.
- ___ (1953) “Sesenta Muertos en la Escalera”. Ed. Nacimiento, Santiago.
- ECO, Umberto (1981). *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen.
- HUMPREY, Robert (1969). *La Corriente de la Conciencia en la Novela Moderna*. Santiago de Chile: Universitaria
- VAN DIJK, Teun A. (1993) *Texto y Contexto*. México: REI.
- KRISTEVA, Julia (1978) *Semiótica 1 y 2*. Madrid: Fundamentos.