

Hijo de ladrón de Manuel Rojas

Tres formas de inconexión en el relato

“EXISTE, además —observa W. Kayser— una crisis real e interna de la novela. Fundamentalmente, esa crisis ha sido provocada por los mismos novelistas... Se ha adoptado una actitud de desconfianza frente a la novela tal como venía presentándose hasta ahora, frente a la novela ‘convencional’. Ya no se la considera como auténtica, lo cual quiere decir: no se cree que es una expresión fiel de la relación actual con respecto a la existencia y el ser. Resumiendo las objeciones contra la novela, cabría decir: que posee una seguridad que no puede ser considerada como actualmente válida. En concreto, los ataques van dirigidos contra todo lo que hemos descrito como aspectos esenciales de la novela moderna: contra la narración hecha desde un punto de vista personal (y con ello, al mismo tiempo, contra la integración del lector personal), así como contra el contenido cósmico hasta ahora captado (y con ello, al mismo tiempo, contra las formas con que ha sido captado, las cuales se consideran como convencionalismo anticuados)”¹.

La situación general, tal como la describe Wolfgang Kayser, puede adaptarse perfectamente bien al caso particular de Manuel Rojas: con la intuición certera del auténtico creador, éste sintió bien pronto el marasmo asfixiante y estéril de la retórica criollista. Las grandes novelas regionalistas, las “novelas ejemplares de América” que dijera Marinello, ya habían sido escritas. No se podía reincidir indefinidamente: en arte —y en amores— la insistencia de ingratos pedigüños lastimeros bien pronto se hace insoportable. Había que conquistar, reconquistar, la autenticidad de la novela hispanoamericana en el sentido riguroso de

la palabra según Kayser: había que hacerla expresión fiel de la relación actual con respecto a la existencia y al ser.

Inquieto, descontento, enfurruñado casi, Rojas se dio de lleno a la tarea y así, busca-buscando, llegó a escribir *Hijo de ladrón*, la novela chilena más lograda (la más universal, por lo tanto), que acreditó definitivamente entre nosotros el fin de medio siglo de literatura y abrió el comienzo de una nueva era de madurez y hondura desconocidas hasta entonces en las letras chilenas.

Naturalmente, la novedad no era radical ni absoluta; su mérito consistía, precisamente, en remozar viejas técnicas e insuflar eficacia estética en procedimientos tradicionales a fin de conseguir su objetivo. Después de todo, Rojas es y seguirá siendo ante todo un poeta, un intuitivo, y aunque ya una vez denunciara con admirable clarividencia las limitaciones de los escritores americanos nacidas de su falta de cultura², no es menos cierto que el excesivo intelectualismo de los grandes innovadores europeos —Virginia Woolf, Joyce, Mann, Sartre— no se complace ni con su producción literaria ni con su experiencia vital.

La novela *Hijo de ladrón* empieza por fijar, intensificándola, la situación inicial de toda narración: un acontecimiento que narrar, un público para escucharlo y un narrador, que relacionará a ambos. Lo consigue su autor transfiriendo su función a un “narrador”³.

“¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga, y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía:

¹Wolfgang Kayser: *Origen y crisis de la novela moderna*, Cultura Universitaria. Revista Bimestral publicada por la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, N° 47, enero-febrero de 1955.

²Manuel Rojas: *De la poesía a la revolución* (Acerca de la literatura chilena), Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1938, p. 68.

³Pese a las innegables coincidencias biográficas, no es posible confundirlos: uno es el autor y otro, ficticio, el narrador.

nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y a veces elige los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada"⁴.

Esto es lo que se llama narración "interna" o "enmarcada" y la modalidad con que aquí aparece es la ficción del recuerdo, lo que determina, a su vez, su calidad de narración "en primera persona" o "subjetiva".

Estos hechos, fijados al comienzo de la novela, son de suma importancia para determinar su técnica narrativa, ya que merced a la integración de un público y un narrador se establece una perspectiva, la que debe ser mantenida durante toda la narración.

La perspectiva, según demostró Ortega y han aceptado muchos después de él, es un ingrediente de la realidad. Más aún: no puede haber perspectiva sino allí donde hay realidad, por lo que aquélla aparece como "realizando", "realificando"⁵.

La "actitud narrativa", que es la relación del narrador con la materia y con el público, no sólo ubica en el mismo plano y en la más estrecha intimidad al narrador con el lector —lo que, con ser importantísimo, es común al género novelesco en su totalidad— sino que merced a varios procedimientos técnicos: digresiones del narrador, diálogos con el lector, etc., prácticamente anula en *Hijo de ladrón* las diferencias narrador-lector y este último asiste "desde dentro" a la constitución del "mundo novelesco". Esta consecuencia es de la más significativa importancia si se tiene presente que la perspectiva es una "conditio sine qua non" de la realidad: si el narrador y lector comparten una misma perspectiva, también comparten mundo, porque lo crean desde un cierto ángulo o altura común.

Si alguien finge leer y se pone a hacerlo con las manos vacías y mirando atentamen-

te las palmas de sus manos, suscita la presencia imaginativa e ilusoria del libro, que aparece como mágicamente conjurado por la imposición de una perspectiva. Así juegan los niños. ¿Quién no ha visto a un chiquillo conducir un automóvil imaginario, empuñar un volante, tirar de un freno, pisar un acelerador, cuando, en realidad, puede haber estado sentado en el suelo todo ese tiempo? (¿Qué significa aquí "en realidad", sino una perspectiva distinta?). Sin embargo, sus actos son coherentes, es decir, fieles al punto de vista elegido, por lo que, "en realidad de verdad", el que elija o adopte su misma perspectiva tendrá que comprenderlo, porque la perspectiva crea la realidad.

Contrariamente a lo que se cree, todo juego, aun el más simple, exige un punto de vista y los jugadores deben comportarse con arreglo a él. Si uno de ellos quisiera imponer su arbitrariedad y no su libertad creadora, el otro o los otros declararán: —No juego más. Y es rigurosamente cierto, porque la realidad creada ya se ha desvanecido⁶.

Todo el capítulo II de la Segunda Parte es una considerable digresión en que el narrador se dirige al lector: "(Imagínate que tienes una herida en alguna parte del cuerpo. . .)". Y el capítulo IX de la Primera Parte: "(Y así, caminando sin prisa, uno junto al otro, como embarcaciones abarloadas, nos acercábamos al mar, llevador por nuestras piernas, por nuestros recuerdos, que caminaban por su parte, dentro de nosotros. Durante un trecho el río se apartó de nuestro lado y dejamos de verlo. Reapareció, avanzando desde el norte, muy cambiado: había reunido todas sus pequeñas y húmedas lenguas, cansadas de arrastrarse trabajosamente, durante kilómetros, sobre guijarros (. . .)). Pero era demasiado tarde para engrosar y tomar aires de importancia; el mar está allí y es inútil la aparente grandeza de los últimos momentos. No tienes más remedio que entregarte; ya no puedes devolvarte, desviarte o negarte. Por lo demás, saldrás ganando al echar tus turbias aguas, nacidas, no obstante, tan claras,

⁴Manuel Rojas: *Hijo de ladrón*, Nascimento, Sigo, de Chile, 1951, p. 7.

⁵Al respecto, Julián Mariás ha dicho de la técnica de Unamuno que: "es genial a fuerza de simplicidad: consiste en tomar una perspectiva y . . . tomársela en serio; ella sola produce el personaje, lo crea de la nada —o de la casi nada de su presencia externa— lo hace vivir ocultamente, lo cerca de misterio, y éste es el argumento, modelado en hueco también: el vaciado o molde de un argumento". (*Ensayos de convivencia*, Editorial Sudamericana, Bs. Aires, 1955, p. 163).

⁶Esto explica también el fastidio que provocan los juegos de salón cuando, por una urbanidad mal entendida, a cada momento se hacen concesiones a un jugador y se abandona la perspectiva, que son las reglas del juego.

⁷Manuel Rojas: op. cit., pp. 107-114.

en esas otras, tan azules, que te esperan)"⁸.

Así describe el narrador el interior del bote de unos pescadores: "Aquí hay un caldero redondo, en forma de tubo: sirve para calentar la comida o el agua; mira, tiene dentro una tetera; ahí hay un plato de metal, un jarro, dos jarros de hierro enlozado, muy saltados los dos, un tenedor, dos cucharillas, una caja de lata con un poco de café y otro poco de azúcar, todo revuelto: ahorra tiempo; echas el café con el azúcar; una botella vacía; tendría agua; bah: a esta hora tiene que estar vacía, pero al partir, ayer en la tarde, seguramente había algo reconfortante: vino o aguardiente"⁹.

Completan la ilusión de la identidad de la perspectiva de narrador y lector algunos recursos cuidadosamente mimetizados, pero muy efectivos, como es el de la enumeración "un jarro, dos jarros de hierro enlozado", en la que el narrador parece estar rectificándose porque no ha visto bien, mas, apenas lo advierte —y esto es lo decisivo— lo participa a su interlocutor, el lector. Y se puede llamar así al lector porque Rojas, en su maestría, llega a hacerlo participar con el narrador: "una botella vacía; tendría agua (¿De dónde sacas eso, si está seca?, se puede suponer que le pregunta el lector) bah: a esta hora tiene que estar vacía, pero al partir..."

¿Dónde está la novedad, a todo esto? Porque en toda la novela moderna y muy especialmente en la del siglo pasado, los esfuerzos por lograr la integración del lector —por perspectiva compartida con el narrador, se entiende— son continuados y perfectamente discernibles. Por otra parte, la crisis, diagnosticada por Kayser, de la novela moderna apunta sobre todo a la función del narrador personal, que se hace cuestionable, y aun a su propia existencia, ya que desaparece totalmente en los casos extremos.

La contradicción es más aparente que real: cierto es que Rojas utiliza un recurso tradicional, pero lo utiliza con un sentido nuevo, con una intención distinta. El narrador en *Hijo de ladrón* es Aniceto Hevia y el lector comparte con él su perspectiva

como en el siglo XIX y antes aún, pero Aniceto Hevia no es un narrador tradicional, como el de *La Feria de las Vanidades*, por ejemplo, o un siglo antes, como el de *El Vicario de Wakefield*; es, y ésta es profunda diferencia, un pobre muchacho: largo, esmirriado, hambriento, enfermo, solo.

Para este narrador no cuentan las razones de sus enconados adversarios: "la muerte del narrador es no solamente el resultado de la aparición de aquellos medios de expresión con que se puede reproducir adecuadamente la corriente de la conciencia (que Rojas emplea con singular maestría, como se mostrará más adelante). La lucha contra el narrador se deriva de causas más profundas y completamente peculiares. En él se combate aquella "seguridad" de la novela tradicional, contra la cual se subleva el moderno sentimiento de la vida. Se piensa que la opacidad del mundo es tan fuerte y tan irresoluble el problema relativo al sentido del ser, que nadie puede obtener una idea general del conjunto desde puntos de vista apartados (es decir, desde el punto de vista del narrador épico) ni percibir el sentido de los acontecimientos ni descubrir un centro de relaciones coherentes ni de alcanzar la seguridad de la actitud contemplativa. El narrador mismo debe ser incluido en la plena inseguridad del mundo y de la vida: eso es lo que parece exigir la autenticidad"¹⁰.

Aniceto Hevia, el narrador, arrastra, pues al lector a su propia "inseguridad": "Es una historia larga y, lo que es peor, confusa", declara ya en la primera página. Y luego, "Creo que, primero o después, estuve preso". "¿Qué hacer? No era mucho lo que podía hacer; a lo sumo morir; pero no es fácil morir. No podía pensar en trabajar —me habría caído de la escalera— y menos podía pensar en robar —el pulmón herido me impedía respirar profundamente. Tampoco era fácil vivir".

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. El último: "¿Escribir? ¿A quién? Menos absurdo era proponerse encontrar un camello pasando por el ojo de la aguja que un pariente mío en algunas de las ciudades del Atlántico sur, preferidas por ellos". El narrador, en suma, cumple aquí una función totalmente distinta: si en las narraciones tradicionales la integración narrador-lector sirve de apoyo a este último, de haz iluminador de los más aparta-

⁸Manuel Rojas: op. cit., p. 78. También debe entenderse este capítulo como una pista que el narrador proporciona al lector y no resulta arbitraria o impertinente una interpretación simbólica: el río es el hombre y su curso de la vida de éste, "río dividido y saqueado por campesinos e industriales", de aguas turbias, nacidas, sin embargo, tan claras, que pronto se han de integrar en otras muy azules y puras.

⁹Manuel Rojas: op. cit., p. 340.

¹⁰Kayser: op. cit., pp. 43-44.

dos rincones del contenido cósmico, de fuerza dispensadora de confianza y seguridad; aquí en *Hijo de ladrón*, sirve para sacar al lector de su sedentarismo habitual y arrancarlo violentamente del marco de seguridades con que el "confort" moderno lo rodeó, para exponerlo, junto al protagonista, en el sentido riguroso de Rilke: "¡Nosotros, infinitamente expuestos!" ¡Que conozca el dolor, el desamparo, el absurdo, la soledad!

Esta técnica de la narración enmarcada, en primera persona y con la identidad de perspectiva narrador-lector, según se ha mostrado, implica, por otra parte, una formal renuncia a los procedimientos de la "omnisciencia" épica y su rasgo estilístico más sobresaliente, la anticipación¹¹.

Las consecuencias de la adopción de esta técnica o, mejor dicho, la técnica que exige la adopción de este punto de vista, entre sus muchos rasgos distintivos, ofrece la de un "sujet"¹² rico en inconexiones hasta el

punto de convertirse en experiencia azorante su lectura para el lector desprevenido. En el presente trabajo se analizarán tres clases de inconexiones de significativa frecuencia en la novela *Hijo de ladrón*.

INCONEXIONES POR LA EXCESIVA VELOCIDAD DEL RELATO

Si una novela es el libre juego imaginativo de una perspectiva siempre fiel a sí misma, la especial índole de la perspectiva de ésta, *Hijo de ladrón* de Manuel Rojas, cuya determinación ya se ha intentado, hace que el tiempo de narración adquiera una velocidad extraordinaria, que muchas veces llega hasta la franca inconexión¹³.

Se vio cómo la cabal integración narrador-lector llega a producir en ellos una forma de relación que bien puede asimilarse a la "situación coloquial", con todo lo que dicha denominación implica. Por ejemplo, la percepción y justa comprensión de un sinnúmero de detalles obvios para los que dialogan y conviven, precisamente porque se dan en el contexto vital complejo del que ellos mismo forman parte. Si el lector, en cambio, estuviere a la distancia que exige la actitud narrativa de la epopeya, todo esto requeriría una fatigosa enumeración, que por prolija que fuese, estaría condenada de antemano al fracaso, por incompleta en relación con la vida.

Si a la gran velocidad que imprime al relato la identidad de perspectivas, se unen los frecuentes desplazamientos temporales propios de la técnica del recuerdo, de los "raconti" que hacen pensar en el cine: "Es una historia larga y confusa..." se comprenderá el hecho de que abunden las inconexiones en *Hijo de ladrón* y no por ca-

¹¹Cf. Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1954, pp. 324-326.

La degeneración de la novela en ensayo consiste en la supresión de lo más propio de ella: la narración, pero esto, a su vez, significa la sustitución de la perspectiva concreta del relato por un punto de vista abstracto, el de la exposición, raciocinio o teoría. Lo curioso es que la filosofía ha descubierto que la perspectiva abstracta —también la del narrador épico, por lo tanto— es, en cierta medida, falsa, ya que sólo desde un punto de vista concreto se descubre la realidad. Son varios los pensadores que reclaman la urgencia de la constitución de una "Lógica concreta" o "Lógica del pensamiento concreto", porque estiman que no hay otro posible. Es curioso también observar la "actitud narrativa" en connotados ensayistas. Miguel de Unamuno, por ejemplo, que alude al lector con procedimientos típicos de la novelística decimonónica. En otras palabras, la teoría tiene que ser también, a su modo, novela.

¹²René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1953, p. 380: "Los formalistas rusos distinguen entre la "fábula" —la secuencia temporal-causal que, refiérase como se refiera es el "cuento" o el tema del cuento— y el "sujet", que cabría traducir por "estructura narrativa". La "fábula" es la suma y cifra de todos los "motivos", mientras el "sujet" es la presentación artísticamente dispuesta de los motivos (a menudo completamente distintos). Ejemplos evidentes implican desplazamiento temporal: comienzo "in medias res", como la "Odisea" y "Barnaby Rudge"; traslaciones hacia atrás y hacia adelante, como en el "Absalom, Absalom", de Faulkner. El "sujet" de la obra de Faulkner "As I Lay Dying" implica que la historia la refieren uno tras otro los miembros de una familia al llevar el cadáver de la madre a un cementerio lejano. El "sujet" es argumento en cuanto se le interpone el "punto de vista", el "foco o centro de la narración". La fábula es, por así decir, una abstracción de la "materia pri-

ma" de la ficción (la experiencia, lecturas, etc. del autor); el "sujet" es una / determinación / de la "fábula"; o, mejor, un enfocamiento más nítido de la ficción narrativa". (Citan a Tomashevsky, *Teoría Literaria*, Leningrado, 1931).

¹³Se llama "tiempo de narración" al que corresponde al "sujet"; por tanto, es tiempo psíquico o cualificado, ya pertenece a los personajes o al narrador, que en todo caso es tiempo fiscalizado por el novelista. "Este despacha años enteros con unas frases, pero dedica dos largos capítulos a un baile o una velada", dicen Wellek y Warren, op. cit., p. 381.

El tiempo de narración, que maneja el autor, tiene su correlato en el tiempo de lectura, que mide el lector. Es de la mayor importancia la comparación entre el tiempo de lectura y el tiempo de la fábula (físico o estrictamente cronológico), lo que permite determinar una condensación o una dilatación del "sujet", o sea, la velocidad o morosidad —"tempo lento"— del relato, respectivamente.

sualidad o impericia de su autor, sino por lo contrario.

El episodio de la delación de Victoriano, el policía humanizado por un ladrón, está contado en esta forma: "Era demasiado. En el calabozo empezó a gritar y a decir tales cosas que el jefe, a quien se le llevó el cuento, lo hizo llevar a su presencia. ¿Qué estás diciendo? La verdad. ¿Y cuál es la verdad? A ver, vos sos un buen gaucho; aclárennos. Y el Negro Antonio, fanfarrón y estúpido, lo contó todo: Victoriano, y como él la mayoría de los agentes, recibía coimas de los ladrones. Mientes. ¿Miento? ¿Quiere que se lo pruebe? Te pongo en libertad incondicional. Hecho"¹⁴.

El procedimiento empleado aquí es la llamada "locución vivida", en la cual el narrador "está y no está presente", ya que se proyecta al interior de los personajes, hablando desde su perspectiva¹⁵. (Es decir, una vez que el narrador se ha asegurado la compañía del lector, como un cuerpo la de su sombra, entonces, se permite sencillamente desaparecer, disolverse junto con el lector para emerger sucesivamente en las corrientes de conciencia de varios personajes. No se trata de describir el "stream of consciousness" tal como remolinea en el hombre a cada momento —a eso llegan quienes prescinden por completo de uno de los principios formativos esenciales de la novela, el narrador—, sino de aprovechar una técnica novísima para enriquecer el viejo, antiquísimo arte de narrar: no se renuncia a la forma en pro de la autenticidad vital —eso sería el psicograma— sino que se emplea ésta en pro de la forma, se la obliga a adaptarse a las reglas del arte —y eso es una novela).

La "locución vivida", pues está en función de la novela como obra de arte, es decir, al servicio de un juego artificioso y superior; si cobrara vida independiente y se desarrollara "in extenso", acaso interesaría como descripción de la psicología del delator, pero sería fatal para la realización de la novela en cuanto tal.

Por otra parte, si el episodio transcrito no hubiese estado contado en esta forma, el tiempo de narración tendría que haber sido considerablemente más largo. Y no habría sido ésta sólo una diferencia de velocidad... como no es sólo de velocidad la diferencia entre una gacela y un hipopótamo en tierra firme.

Así se describe el ambiente de una cantina del Pasaje Quillota de Valparaíso, en una descripción que pertenece al reino de lo definitivo: "...eran pocos los que llegaban a la esquina en que el pasaje doblaba y moría, y eran pocos porque los bares, con sus grandes pianos automáticos, que mostraban paisajes en que se veía salir y trasladarse el sol, la luna y las estrellas, caer saltos de agua y nadar cisnes y desfilar pálidos caballeros y enamoradas damiselas; sus interminables hileras de botellones en que resplandecían, iluminados por la luz de las ampolletas eléctricas, el morado vino y la ocre o rosada chicha; sus camareras de toca y delantal blanco, que los parroquianos manoseaban a gusto y que solían aceptar tal o cual brindis y tal o cual invitación para actos menos públicos que el de beber una copita, tenían una enorme fuerza atractiva. Por lo demás, ¿a quien le hace mal una cervecita, un traguito de chicha, un sorbito de vino o una buchadita de aguardiente? A nadie. Vamos hombre, no seas así; un ratito nada más; todavía es temprano. —Sí, pero la señora está enferma—. ¡Y qué! No se va a morir porque llegues una media hora más tarde—. Es que le llevo unos remedios aquí—. Después se los das. Mira, ahí está la que te gusta: la Mariquita—. Está buena, ¿no? ¡Qué hubo! ¡Cómo les va! ¿Qué se habían hecho? —Nada, pues, sufriendo por no verla—. ¡Vaya! ¿Qué les sirvo? —Pasaba un paño sobre la mesa—. La chicha está de mascarla; pura uva. Un doble será... —Un doble, o sea, dos litros. Buen trago. —Sírvase usted primero, Mariquita. Sáquele el veneno. A su salud"¹⁶.

El diálogo en general y muy especialmente este diálogo cernido por una conciencia que evoca —o que simula evocar— representa un prodigio de agilidad narrativa: muy poco de común tiene con el diálogo dramático (así como éste también es muy distinto, según sea teatral o cinematográfico). Desde "¿a quién le hace mal una cervecita...?" hasta "Sáquele el veneno. A su salud" han transcurrido, si no horas, por lo menos muchísimo más tiempo que los veinticinco segundos de lectura.

Por otra parte, la explicación de este hecho, la condenación del tiempo de narración observada en una descripción, más comprendido que paradójico, se debe a que ambos términos, descripción y narración, son equívocos. Si por descripción se entiende sólo descripción de "cosas" —como los

¹⁴Manuel Rojas: op. cit., pp. 50-51.

¹⁵Cf. Kayser: *Origen y crisis*, p. 42.

¹⁶Manuel Rojas: op. cit., pp. 140-141.

realistas—, hay un contrasentido; pero si se entiende como descripción de realidades vitales, es decir, de mundo, en el sentido riguroso de mundo de alguien, no hay tal contrasentido. Y la narración misma se la puede entender como “referencia” o relato de algo ausente, o bien como presencia narrativa, personal y no cosificada, como “asistencia” activa a una vida humana y a la constitución de una personalidad¹⁷.

INCONEXIONES POR BRUSCOS Y CONSIDERABLES DESPLAZAMIENTOS TEMPORALES

Las inconexiones por desplazamientos temporales son una consecuencia directa de la técnica de la evocación en primera persona y hacen pensar en los “montajes” cinematográficos. Sin embargo, no debe confundirse aquel procedimiento con éste, común a la novela y al cine: el de la secuencia múltiple¹⁸.

Amado Alonso ha sorprendido este procedimiento en la novela *Fiesta en noviembre*, de Eduardo Mallea¹⁹, pero la aparente secuencia múltiple o técnica cinematográfica de *Hijo de ladrón* está determinada exclusivamente por el recuerdo del narrador, más o menos espontáneo y caprichoso en sus asociaciones. Se viene más a lo que William James llamaba “stream of consciousness”, porque resulta sólo de la proyección del tiempo interior, en tanto que en los “montajes” tiene que emplearse necesariamente la técnica “omnisciente”, ya que no es un cambio temporal de una misma perspectiva, sino la perspectiva entera es la que cambia²⁰.

Dice Erich Auerbach, a propósito de la técnica narrativa de Virginia Woolf, que a menudo en las novelas contemporáneas se dan varios personajes sin conexión alguna, cuyos destinos son perseguidos sin que el lector pueda tener en sus manos el hilo de los sucesos²¹. Pero éste no es el caso de *Hijo de ladrón*, como se verá inmediatamente.

En Primer lugar, todos los desplazamientos temporales de esta novela tienen la misma perspectiva y a menudo aparecen diferentes tipos de letras (redonda, cursiva o bastardilla, etc.), paréntesis, numeración de capítulos con números árabes y romanos, alternadamente y otros recursos, cuya finalidad es entregar al lector el hilo de los sucesos²². Como éste ya está en la perspectiva del narrador, no le resulta fatigoso seguirlo, no en esta secuencia múltiple —que no la hay—, sino en esta secuencia desordenada —“nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro...”.

En el capítulo II de la Primera Parte hay ya una considerable digresión, que aparece entre paréntesis. El capítulo V transporta bruscamente al lector a la infancia de Aniceto; el VI la continúa desarrollando y, bruscamente otra vez, el capítulo VII lo trae a su presente, ese que había interrumpido al final del capítulo IV.

Los capítulos VII y VIII desarrollan las aventuras del vagabundo de las tortuguitas, el hijo del profesor apasionado por las matemáticas, pero esto —es importante— desde la perspectiva de Aniceto, es decir, casi la del lector.

El capítulo IX es aquél en que el narrador habla del río Aconcagua, que es una manera de hablar con el lector. Aparece totalmente enmarcado entre paréntesis.

Luego viene la sección *Solos y como puedan*, en que se narra la muerte de la madre, la encarcelación del padre y el episodio del cojo Isaías. Consta de cuatro capítulos, enumerados con signos árabes y escritos con letra bastardilla.

Empieza la Segunda Parte exactamente en el mismo punto de la Primera: cuando Aniceto sale de la cárcel, después de su pulmonía. Todo el capítulo II es una importantísima digresión: “(Imagínate que tienes una herida...)”. Es, según se dijo, una conversación con el lector. Y el estilo directo, entre otras cosas, tiene la función de acortar distancias.

El capítulo IV de la Segunda Parte continúa el desarrollo de la acción cortada bruscamente en el V de la Primera Parte

¹⁷Cf. Julián Mariás: *La realidad humana en la novela*, en *Imagen de la vida humana*, Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1955, pp. 33-38.

¹⁸Cf. Wellek y Warren: op. cit., p. 387.

¹⁹Amado Alonso: *Materia y forma en poesía*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1955, p. 457.

²⁰Tal es el caso, por ejemplo, de la novela “Mono y Esencia”, de Aldous Huxley, que tiene toda la estructura de un guión cinematográfico.

²¹Erich Auerbach: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, p. 514.

²²Esta intención “orientadora” se hace más patente en ediciones posteriores de *Hijo de ladrón*: “Río de las Cuevas”, que empieza con un brusco desplazamiento temporal: “Al despertar tuve el presentimiento de que algo inquietante, que no habría podido precisar qué era...” (221), ya desde la 2ª edición comienza así: “tres meses después de estar en la cordillera...” (180).

y en él se sumerge Aniceto en su conciencia —acompañado del lector, naturalmente—: “Ah, no señor: usted no tiene certificado; atrás; entiérrese por ahí y no camine, no respire, no procee, no mire. El que sigue: tampoco tiene. Están en todas partes y en donde menos se espera, en los recodos de la carretera, en los rincones de los muelles, en los portezuelos de las cordilleras, detrás de las puertas, debajo de las camas y examinan los certificados, aceptándolos o no, guardándolos o devolviéndolos: no está en regla, le falta la firma, no tiene fecha, (...) esta firma no tiene rúbrica. Nunca he usado rúbrica ni falta que me hace. No, señor. ¡Cómo se le ocurre! Una firma sin rúbrica es como un turco sin bigote, je, je, je, tráigame un certificado y yo le daré otro; para eso estoy. Recordaba uno por uno sus rostros de comedores de papeles estampillados”²³.

Y así, en medio de este alucinante relato —otra muestra magnífica de “locución vivida”—, separándolo apenas por un punto seguido, Aniceto coloca a su público en otra realidad, tan hostil y peligrosa como la anterior: “El farol gimió y dejó caer al suelo una lluvia de trozos de vidrio, y el hombre, un hombre cuadrado, cuadrado de cuerpo, cuadrado de manos, pasó corriendo...”²⁴.

Los capítulos V, VI, VII de la Segunda Parte, narran la lucha de los obreros y los policías y la segunda encarcelación —por lo menos en Valparaíso— del narrador. Al final del VII, cuando Aniceto sale al patio y contempla el cielo estrellado, librándose de la angustia y del asco que le provocaron las chinches, empieza a recordar el segundo viaje del vagabundo de los lentes y las tortugas. En eso emplea todo el capítulo VIII.

Los capítulos siguientes, del IX al XIII, cuentan las peripecias ocurridas en la Sección de Detenidos y termina con la vibrante narración de la pulmonía del protagonista con un procedimiento llamado “diálogo interior”: “Los presos llamaron a los gendarmes, los gendarmes al cabo, el cabo a un médico y fui trasladado a la enfermería: hablaba solo y pretendía huir, 40° de fiebre, estertores en el pulmón izquierdo, pulso muy agitado, ventosas, compresas, y calientes, bien calientes, aunque lo quemien, sí, déjeme, no me toque, quiero que venga mi madre; oh, mamá, abrígame,

tengo frío; dame agua, agua fresca, tengo sed; le he dicho que no me toque, ¿quién es usted para tocarme? ¡Mamá! Por favor, ayúdeme a sujetarlo; se me va a arrancar de la cama... Agua, ¿cómo sigue? Está mal. Pobre muchacho. Oh, por favor, llamen a mi madre”²⁵.

Sigue *Río de las Cuevas*, con el mismo tipo de letra que “sólos y como puedan” —bastardilla, por oposición a la redonda del resto del libro— y con la misma función. Son cinco capítulos enumerados también con signos árabes, que continúan relatando la infancia de Aniceto, después que dejó Buenos Aires y se despidió de Bartola con una mirada y de Isafías, con un ladrillazo. Aquí se narra el viaje a Chile, atravesando la cordillera.

Empieza la Tercera Parte otra vez en el mismo momento que la Primera y la Segunda, pero empiezan también en ella sostenidas evocaciones de la infancia de Aniceto en Buenos Aires. Entre ellas, la del Tano, un ladrón miserable que había asesinado a su benefactor y vivía casi de limosna (“Terminará en policía, decían algunos”) y la de Pedro, el Mulato (“Aquel mulato era un ser adorable: nos llevaba donde le pedíamos y nos contaba lo que le pedíamos que nos contase, sobre todo sus aventuras a través de ríos, bosques y pantanos, con tigres, víboras y extraños pájaros”).

En el capítulo III se narra el encuentro con el Filósofo y Cristián y hasta el VIII duran las penalidades compartidas entre los tres. En el VII hay una larga digresión a cuenta del Filósofo, marcada por paréntesis: “(El sinvergüenza de Cristián tiene razón: me gusta, pero me gusta como el viento o la luna...)”. Se refiere a la esposa del maestro Jacinto, la señora Esperanza, una mujer “como para un regalo”²⁶.

Y antes hay otra, una especie de diálogo entre Echeverría y Aniceto, también marcada por paréntesis: “(pero es que ni desde cerca ni desde lejos eres un buen mozo ni nada que se le parezca; (...), de modo que no te hagas ilusiones, Aniceto. No me hago ninguna, Echeverría. Lo que ocurre es que llamas la atención por el contraste

²³Manuel Rojas: *op. cit.*, p. 118.

²⁴Manuel Rojas: *op. cit.*, p. 118.

²⁵Manuel Rojas: *op. cit.*, p. 218. Se llama “diálogo interior” a una de las formas en que la corriente de la conciencia de una figura imaginaria se puede expresar: en ella, la figura misma se convierte en locutor. Otras formas son la locución vivida y el monólogo interior.

²⁶Manuel Rojas: *op. cit.*, pp. 318-322. Se trata de un largo “diálogo interior”.

que hay entre tu cuerpo y la expresión de tu cara y de tu mirada como de paloma, que debe sorprender a las mujeres, a toda la gente, mejor dicho, y a mí también. . .)”²⁷. Este diálogo interior corresponde a una evocación de Aniceto, el narrador, y representa un desplazamiento temporal brusco y considerable: aparece directamente —enmarcado entre paréntesis, como se dijo— a continuación del relato de Aniceto de su conocimiento mutuo con la señora Esperanza. ¿Cuál es su función ahí? Simplemente mostrar que el narrador conoce la historia que cuenta, que esto que evoca fue un comentario muy posterior que hiciera a su amigo, el Filósofo. Y las respuestas de éste a sus ingenuas indagaciones vuelven ahora, en el presente en que narra y él las ordena junto al más remoto de los presentes: aquél cuando vio por primera vez a la incitante mujer. Así domina el tiempo un eximio novelista; así lo califica y le confiere un relieve especial (sin que esta “seguridad del narrador” desvirtúe, en ningún caso, la autenticidad vital de lo narrado).

Finalmente, viene la Sección *El Filósofo, Cristián y yo*, que tiene dos capítulos en los que se cuenta la difícil decisión de Cristián y las conmovedoras circunstancias que lo impulsaron a acompañar a sus amigos a trabajar.

Cabe, pues, referir todas las inconexiones —por lo menos gran parte de ellas— a una somera acción central: la que comienza en la Primera Parte —aunque no dure más de una página: “Muchos días de cárcel y muchas noches durmiendo sobre el suelo de cemento, sin una frazada; como consecuencia, pulmonía; después, tos, una tos que brotaba de alguna parte del pulmón herido. Al ser dado de alta, puesto en libertad, y salvado de la muerte y de la justicia, la ropa, arrugada y manchada de pintura colgaba, de mí como de un clavo. ¿Qué hacer? No era mucho lo que podía hacer; a lo sumo, morir. No podía pensar en trabajar —me habría caído de la escalera— y menos podía pensar en robar —el pulmón herido me impedía respirar profundamente. Tampoco era fácil vivir. En ese estado y con esas expectativas, salí a la calle. —Está en libertad. Firme aquí. ¡Cabo de guardia! Sol y viento, mar y cielo”²⁸.

Esta embrionaria acción central —este pretexto narrativo— se reanuda, como ya se dijo, al comienzo de la Segunda Parte:

“No podía quedarme para siempre ante la puerta de la cárcel. El centinela me miraba con insistencia y parecía entre curioso y molesto, curioso porque era yo un raro excarcelado: en vez de irme a grandes pasos, corriendo si era posible, me quedaba frente a la puerta, inmóvil, como contrariado de salir en libertad; y molesto porque mi figura no era, de ningún modo, decorativa; y ya es suficiente ser gendarme de un edificio como aquél para que además se le plante allí un ser, macilento y mal vestido, sin miras de querer marcharse. La verdad, sin embargo, es que de buena gana habría vuelto a entrar. . .”²⁹.

El curso narrativo que aquí aparece se conecta, en el capítulo IV, con la acción que apareció de pronto, en el capítulo VII de la Primera Parte, con la clara función de servir de introducción al episodio del vagabundo de las tortugas: “No pude, pues, embarcar: carecía de documentos y a pesar de mis piernas y de mis brazos, a pesar de mis pulmones y de mi estómago, a pesar de mi soledad y de mi hambre, parecía no existir para nadie”³⁰.

El capítulo IV de la Segunda Parte empieza así: “—Adiós. Te escribiré desde Panamá o desde Nueva York. El barco viró, empujado por las narices de los remolcadores, buscando el norte con su negra proa: C. S. A. V. ¿Dónde iría ya?”³¹. Se despide del compañero ocasional y se enfrenta con el violento motín de Valparaíso.

Después de la sección “Río de las Cuevas”, vuelve a aparecer el curso soterrado de la acción al comienzo de la Tercera Parte, aunque se hunda de inmediato, según se dijo, en el mágico mundo de los recuerdos infantiles. Reaparece, por fin, en el capítulo III de la Tercera Parte: “No tenía en Chile hacia quién volver la cara: no era nada para nadie, nadie me esperaba o me conocía en alguna parte y debía aceptar o rechazar lo que me cayera en suerte. (. . .) Bajé las gradas de piedra de aquella escalera, pero despacio, sin apresurarme, como si en cada una de ellas mis pies encontraran algo especial, y llegué a la arena. Desde allí volví a mirar: a la derecha se levantaba, sobre una elevación rocosa, la estatua de un San Pedro de tamaño natural, con su túnica de grandes pliegues y su calva de apóstol”³².

²⁷Manuel Rojas: op. cit., p. 101.

²⁸Manuel Rojas: op. cit., p. 54.

²⁹Manuel Rojas: op. cit., p. 117.

³⁰Manuel Rojas: op. cit., p. 274.

²⁷Manuel Rojas: op. cit., p. 312.

²⁸Manuel Rojas: op. cit., pp. 7-8.

Hasta el capítulo VIII, la acción corresponde al "introitus" obligado de las Tres Partes en que se divide la obra; luego, la continúan los dos capítulos de la sección *El Filósofo, Cristián y yo*, que, curiosamente, aparecen impresos con letra redonda y enumerados con números romanos. ¿Por qué separó Rojas esta última sección y no conservó las características tipográficas de las otras dos anteriores? ¿Advirtió que no correspondía ésta a la función de las otras y la estableció sólo por un prurito de equilibrio en la disposición de las partes, al estilo kantiano? Lo cierto es que la última sección bien puede refundirse con la Tercera Parte³³.

Apurando las cosas y a juzgar por los enormes y repentinos desplazamientos temporales de *Hijo de ladrón*, bien pudiera decirse que la novela no es sino eso: una continua y formidable digresión.

INCONEXIONES POR PROYECCIÓN INTERIOR

En primer lugar, habría que apurarse en reconocer que esta forma de inconexión parece haber sido considerada ya, puesto que se acaba de hablar de "diálogo interior", "locución vivida", "stream of consciousness", etc., procedimientos todos de innegable índole psicológica o interna. Pero la clasificación propuesta, que incluye inconexiones por proyección interior, se ha hecho tomando en cuenta directamente los efectos —desatendiendo, por lo tanto, a la índole de sus causas o a la de los medios con que se producen.

Podría hablarse de dos clases de proyección: hacia afuera y hacia adentro. En la primera clase, los episodios exteriores han perdido por completo su hegemonía, están al servicio del desencadenamiento e interpretación de los hechos internos. Esta interiorización se advierte también por lo arbitrario y casual del motivo exterior y por la frecuente caída en absurdos y sintidos, muy ricos en significación psicológica, cuya función velada es indicar el

foco mismo de la proyección (y también la causa del acelerado ritmo del relato).

Estos absurdos aparecen de repente, como "lapsus" casuales o productos de cansancio del escritor, los que, de haber sido advertidos oportunamente, habríanse corregido prestamente. Pero no hay tal descuido: son recursos legítimos que tienen una función y la cumplen.

Véase estos ejemplos: —hablan del túnel internacional de Las Cuevas— "De noche cierran las puertas y les ponen una cadena y un candado. ¿Por qué? De día el carabnero puede ver quién sale y quién entra. De noche no, porque no está, y entonces pone el candado y la cadena"³⁴.

"Los niños comen lo que les dan, cuando les pueden dar algo, o lo que piden o les dan los vecinos, que no siempre pueden dar y a veces tampoco pueden nunca..."³⁵.

"Yo volvería alguna vez, no sabía cuándo, si es que alguna vez volvía"³⁶.

"...decidido a permanecer allí, aun a riesgo de derretirse, todo el tiempo que fuese necesario y unos minutos más"³⁷.

Respecto de las proyecciones "hacia adentro", puede decirse que estas inconexiones del relato, también bastante numerosas en *Hijo de ladrón*, corresponden plenamente a lo que Auerbach llama "obtención de lo objetivo por inducción subjetiva"³⁸.

Además de las "proyecciones hacia afuera", supuestamente espontáneas e inconscientes, como expresión de psiquismo, cabe señalar este otro procedimiento, observado a propósito de la inconexión por excesiva velocidad del relato: es el hecho de la extraordinaria condensación del relato por efecto del diálogo.

En este caso, sin embargo, no se trata de una "locución vivida" corriente, sino de la fluencia de muchas impresiones subjetivas concentradas y reflejadas en el prisma de otra subjetividad: la del narrador. Tal es el caso, por ejemplo, del relato de la instalación de un campamento caminero, en plena cordillera: "—No se queden ahí, parados como penitentes. Todavía no hemos concluido; estamos empezando. Hay que llevar ésto para allá, allá, sí, donde está esa piedra grande. Vamos, niñitos, va-

³³Téngase presente que esta estructura es la que corresponde a la primera edición de la novela, cuya ficha bibliográfica se dio oportunamente, por la que se ha estado citando en este trabajo. En ediciones posteriores se han hecho desaparecer las tres secciones en bastardilla y con números romanos: en la quinta edición, por ejemplo, de 1958, "Solos y como puedan" figura como cuatro capítulos más de la Primera Parte; "Río de las Cuevas", como cinco capítulos más de la Segunda Parte; "El filósofo, Cristián y yo", figura como una Cuarta Parte.

³⁴⁻³⁵⁻³⁶⁻³⁷Manuel Rojas: op. cit., pp. 238-200-250-239.

³⁸"La intención de aproximarse a la realidad objetiva mediante muchas impresiones subjetivas de diversas personas (y en tiempos diferentes) es esencial para este procedimiento, el cual se diferencia, por eso, fundamentalmente del subjetivismo unipersonal". Auerbach, op. cit., p. 505.

mos, aquí oscurece muy temprano. Los cerros son demasiado altos. Ese es el Tolosa. Qué le parece. Tiene no sé cuántos metros. Cerca de la cumbre se ve una bandera; alguien la puso ahí; alguien que subió y no bajó. ¿Por qué se mira tanto el dedo? ¿Tiene miedo de que se le achique con el machucón? Creo que me lo reventé. Poco tiempo en Chile; mucho tiempo en el calabozo. Llévase esto al hombro; así no le dolerá el dedo; lo deja caer no más; son papas. A ver, a ver, no; está bien. ¡Qué hubo, muchachos! No me grite. Perdone. Creí que era sordo. Usted, el de la barba: tome de ahí: deje la pipa, señor. ¿Italiano, eh? Porca miseria. Aquí la barba le podrá servir de abrigo: hace más frío que en el polo. Bueno: las carpas. Ahí van; agarren”³⁹.

La duración real de este diálogo, su tiempo de lectura, es de treinta y cinco segundos; su tiempo de narración, la impresión de duración que produce, es de horas. La diferencia entre ambos es virtualidad, tiempo virtual dejado en libertad por la situación, en cuyo ámbito se dilatan los treinta y cinco segundos de tiempo condensado en frases escritas.

Finalmente, se puede advertir que, entre los procedimientos de proyección interior, Rojas usa con suma discreción la frase asociativa, de tipo inconsciente y surrealista. Tal sucede, por ejemplo, con algunas palabras compuestas, que son imitaciones más o menos conscientes de lo que en poesía suele ser expresión —o pretende serlo— de la naturaleza abisal del individuo.

Y con esto consigue liberarse de la rémora surrealista, la retórica onírica, y pla-

near libremente en su relato, a considerable altura de todo pansexualismo.

CONCLUSIONES

Se ha pasado revista aquí a algunos de los recursos narrativos más característicos de *Hijo de ladrón*, la novela de Manuel Rojas. No es por azar que todos ellos, en uno u otro sentido, estén estrechamente vinculados a un tratamiento personal y novedoso del tiempo; lo que parece ser, por otra parte, la salida de escape del callejón cerrado en que se hallaba el género novelesco, al decir de muchos y, al parecer, prematuros obituarios.

Así escribía Mariano Picón Salas, por ejemplo: “Desde Balzac hasta Proust, expresó la novela moderna ese proceso de individualismo orgulloso; innumerables retratos del cambiante Narciso que ora vestía la piel de zapa de su avidez, como el personaje balzaciano, ora llevaba el monóculo perverso del Barón de Charlus. ¡Cuántos conocidos y amigos nuestros en ese siglo presuntuoso de gran literatura!: Julián Sorel, el viejo Goriot, Madame Renal, el banquero Neucingen, la pobre Emma Bovary. Pero a aquellas tragedias personales, ¿no opone nuestro tiempo otras sentidas en dimensión de grupo; sociológicas —para llamarlas de algún modo— más que psicológicas?”⁴⁰.

Y si la concepción del tiempo y su revaloración aparecen insertas en una vasta concepción del mundo, ¿no sería preferible decir que a la novela psicológica ha sucedido, también en nuestra América, una novela metafísica?

³⁹Manuel Rojas: op. cit., p. 227.

⁴⁰Mariano Picón Salas: *Cuadernos Americanos*, México, IV, XXIV, noviembre-diciembre de 1945, p. 75.